

La pittura di Francis Bacon nel videoclip *Radio*.
Lyrics, immagini, musica tra sincretismo e
traduzione intersemiotica
Maria Pia Pozzato

Uno dei problemi su cui si sta maggiormente discutendo oggi in ambito sociosemiotico è quello della chiusura del testo, o del corpus, che si intendono sottoporre all'analisi semiotica. La cultura contemporanea, che già da almeno vent'anni alcuni definiscono "postmoderna"¹, porta a forme di testualità che sono più che altro intersezioni, citazioni, riprese. L'autonomia della singola opera, anche in campo estetico, appare in questo modo molto diminuita. Il rilevamento di quelli che Daniele Barbieri (2004) indica come nuove *salienze* e nuovi *rilievi* (visivi, verbali, narrativi ecc.) all'interno dei testi, passa non solo attraverso la lettura reiterata degli stessi, ma anche e forse soprattutto attraverso la *rilettura dei testi attraverso altri testi*. Il carattere fondativo delle dinamiche traduttive in semiotica è chiarissimo a partire da Charles S. Peirce, per cui non spezzerei lance già abbondantemente spezzate. Voglio solo indicare il tema cruciale dell'intertestualità, che è da un lato metodologico, per la semiotica, e dall'altro relativo a un'indagine sull'estetica contemporanea. Seppure con declinazioni diverse, in autori come Jurij Lotman, Michail Bachtin e Jacques Geninasca si può trovare l'idea di base di una sostanziale *diagnosticità del testo estetico* considerato come un dispositivo generatore di senso. Quando entra in relazione con qualcosa di diverso, che può essere un altro testo, un contesto culturale o un altro lettore, il testo può "esplodere" e produrre nuovi significati che erano fino ad allora solo potenziali. Si tratta di una *messa in variazione* di un sistema semio-

tico su un altro e questo richiede l'intermediazione necessaria di un interprete culturalmente situato. In questo modo, come ci ricorda Lotman, "la traduzione dei medesimi testi in altri sistemi semiotici, l'assimilazione di testi diversi, lo spostamento dei confini fra i testi (...) costituiscono il meccanismo di appropriazione culturale della realtà" (1975, p. 31)

Il caso di cui mi occupo qui è un videoclip di Robbie Williams intitolato *Radio* e girato dal regista Vaughan Arnell. In esso sono evidenti ripetute citazioni dell'opera pittorica di Francis Bacon. Non escludo, anzi, do per scontato che la rete intertestuale sottesa a questo videoclip sia molto più complessa di così e che vi si ritrovino numerose altre citazioni, da altri video, da film ecc., che però in questa analisi, per motivi di semplicità e di chiarezza espositiva, non prenderò in considerazione in quanto secondari rispetto al macroscopico riferimento a Bacon. Mi focalizzerò quindi solo sul rapporto con questo pittore e vedremo come anche questo singolo riferimento trascinerà inevitabilmente con sé altri testi, in particolare la celebre analisi della pittura di Bacon fatta da Gilles Deleuze in *Logica della sensazione* (1981); le interviste del pittore sulla propria opera rilasciate nel corso di vari anni a David Sylvester (1993); la letteratura sul postmoderno, e in particolare l'opera di Fredric Jameson; le affermazioni metapittoriche di Cézanne.

Da un punto di vista tecnico, la ripresa della pittura di Bacon all'interno di questo videoclip è definibile più come un caso di intertestualità che di traduzione, seppure traduzione intersemiotica, secondo la classificazione che troviamo nel libro di Nicola Dusi *Il cinema come traduzione* (2003a, p. 30). Anche se il videoclip di Williams-Arnell² si sforza di essere fedele su più piani alla poetica pittorica di Bacon, come vedremo, tuttavia non ne è in alcun modo un *adattamento* in senso stretto, se non altro perché cita diversi quadri di Bacon, e con grande libertà. Nel caso dell'intertestualità "il testo fonte diventa più che altro una risorsa per quello di arrivo", dice Dusi (p. 23), ed è esattamente quello che sembra succedere nel caso considerato.

Sembra essere invece un rapporto potenzialmente più diretto, di vera trasposizione, quello che lega il videoclip al testo della canzone (v. *Appendice*). Anche se Paolo Peverini, nel suo *Il videoclip* (2004) sottolinea il carattere solitamente pretestuoso del legame fra *lyrics* e realizzazione audiovisiva, Vaughan Arnell sembra rispettare significativamente il piano semantico dei versi di Robbie Williams. Non è tuttavia un testo di facile comprensione. Se ne trovano diverse traduzioni italiane in rete e, dal punto di vista letterale, il testo non presenta grosse difficoltà mentre rimane piuttosto oscuro il significato globale e soprattutto la contestualizzazione della storia. L'ho sottoposto a diversi *native speakers* e tutti sono stati concordi nell'ammettere una chiara, e probabilmente voluta, indeterminazione del testo. Non c'è il tempo qui di analizzarlo compiutamente ma, riassuntivamente, quello che emerge dal testo verbale è un soggetto che sembra l'icona del postmodernismo così come tratteggiato da Fredric Jameson (1984-89): un soggetto frammentato, sottoposto ad *affetti intensivi* che non diventano mai passioni riconoscibili³ (“fa andare tutti i miei motori”, “sta succedendo qualcosa, riesco a sentirlo” ecc.); c'è il motivo angoscioso della dispersione di uno stile personale (“lucra sulle mie battute”, “ha rubato i miei oscar”); il tratteggiarsi di quello che Jameson chiama “sublime isterico”, all'insegna dell'euforia e dell'intensificazione, dove l'Altro non è più la natura, come nel sublime kantiano, ma qualcos'altro che non si riesce a identificare (“Lo sento nell'aria, vive nella mia cantina e non riesco ad affrontarlo”, “sto cercando qualcosa oltre la mia capacità di comprensione”). Insomma, il tipico soggetto della postmodernità, sbranato da sollecitazioni multiple, *pastiche* di un passato stereotipato (“sono il dio del romanzetto”, “il mio spettacolo è facile”, “sentirai la canzone che sai”, “non ci sono sorprese dove non ci si aspetta niente”), protagonista, come dice Jameson, di una “parodia bianca, senza impulso satirico, priva di comicità” (p. 37). Prendiamo ad esempio dove la canzone dice: “Se non offri niente, allora chiunque accetta”.

Consideriamo ora il video che ne trae Vaughan Arnell, con Robbie Williams protagonista assieme a una nutrita schiera di

ballerine mascherate. Dalla lettura dei soli versi, all'ascolto della canzone fino alla visione del videoclip, si fa l'esperienza di un progressivo ed enorme incremento di complessità. Come sottolinea Peverini, le forme brevi come il videoclip hanno la prerogativa di utilizzare il ritmo e il sincretismo come forti fattori di coinvolgimento dell'interprete. L'efficacia del videoclip come forma espressiva non consiste nello stimolare lo spettatore a ricomporre i frammenti in una forma chiusa, nella razionalità di una narrativa forte, ma piuttosto si basa "sull'attitudine a colpire il soggetto, a contagiarlo nell'esperienza di un profondo coinvolgimento sinestesico" (Peverini 2004, p. 43). Come ci ricorda Barbieri nelle pagine da lui dedicate al videoclip, in questo tipo di testo la musica è la "tensione dominante" (2004, p. 152), e predispose a quella che Jacques Geninasca (1997) chiama una *saisie impressive*.

Dal punto di vista narrativo, il videoclip *Radio* scardina l'azione mostrando in maniera incoerente i vari momenti della performance del cantante e delle ballerine sul palcoscenico. Sono rispettati un momento iniziale dello spettacolo, con l'apertura progressiva del palcoscenico, e un momento finale, conclusivo, in cui cantante e ballerine si ammassano al centro del palco in un torbido contorcimento collettivo. Ma nel mezzo della performance si può notare la rottura del ritmo dell'azione che avviene sia attraverso dei *rallenti* del balletto, sia con le sincopi della gestualità del cantante, sia con l'incoerenza delle sue determinazioni figurative: in certe inquadrature è vestito, in altre a torso nudo; a volte è a stretto contatto con le ballerine, a volte solo; a volte in movimento, a volte fermo ecc. Quindi, mentre la musica e il testo della canzone proseguono linearmente, come si sentirebbero ascoltando il disco, il montaggio delle immagini procede con una certa libertà. E qui siamo alla prima grande analogia con la pittura di Bacon: come ci ricorda sia il pittore stesso, nelle sue interviste a Sylvester, sia Deleuze nella sua analisi, con la sua pittura Bacon intende superare il figurativo e il narrativo per creare una pittura che, secondo le sue stesse parole "ti colpisce direttamente al sistema nervoso" (cit. in Deleuze 1981, p.

86). Quello che deve essere dipinto è il fatto intensivo del corpo, la sensazione pura che, per definizione, come il pittore non smette di ribadire, è ciò che passa da un ordine a un altro, da un livello a un altro, da un campo all'altro. Da qui le deformazioni dei corpi nella pittura di Bacon, e il *morphing* nel video di Arnell, importantissimo *punto di rilievo* del testo visivo ma in fondo la modalità più evidente e banale in cui il video di Arnell cita Bacon.



Fig. 1. *Morphing* facciale nel videoclip e in Bacon.

Più interessante del *Morphing* sembra infatti la “traduzione”, attraverso il montaggio, di quella rottura narrativa e spazio-temporale che nella pittura di Bacon è presente sia nei singoli quadri, dove i personaggi sembrano non interagire, o partecipare a un movimento contiguo e convulso; sia nei tritici, in cui non c’è sviluppo narrativo fra le tre composizioni ma solo il costituirsi di un ritmo più astratto, di tipo figurale.

Nel videoclip, il susseguirsi incoerente, sincopato, non sincronico delle immagini riprende inoltre il tema presente in Bacon del corpo isterico con i suoi *après coup* e *avant coup*, le sue *contratture* improvvise, *l’eccesso di presenza* che viene figurativizzato soprattutto dai primi piani eccessivamente ravvicinati.

L’unico momento di grande rilievo sincronico fra testo verbale e testo visivo è in occasione di una delle ripetizioni del ritornello dove, alle parole “shout out something”, viene inquadrata la bocca deformata del cantante. Il motivo figurativo è quello, notissimo, della bocca deformata di alcuni quadri di Bacon, per esempio le opere che riprendono i ritratti di papa Innocenzo X di Velázquez.



Fig. 2. Primi piani nel videoclip.

Il motivo della bocca deforme è tipico di quel periodo di Bacon in cui un organo-protesi funge da punto di fuga del soggetto. In particolare, la bocca diventa punto di fuga del soggetto attraverso il grido. Nel videoclip, oltre al grido, abbiamo la reiterazione di forme sillabiche identiche come *ouch ouch*, *(sh-)out-out* che, nel contesto, appare una destrutturazione balbuziente del linguaggio in rima con le contratture posturali del *performer*.

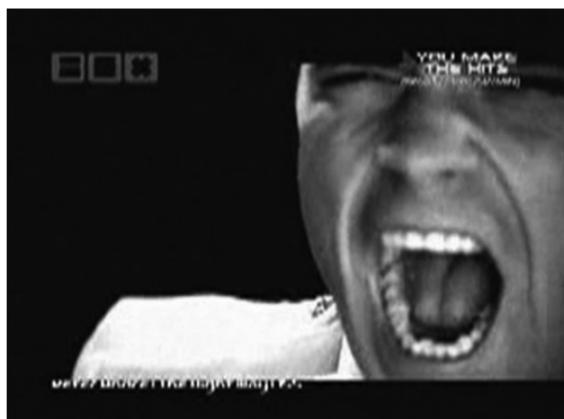


Fig. 3. Il motivo del grido in Bacon e nel videoclip.

Nel videoclip *Radio* vengono ripresi altri temi figurativi tipici di Bacon: per esempio quello dell' *atletismo*, in cui il corpo umano sperimenta una specie di performance al limite delle sue possibilità.

In questi dipinti, come dice Deleuze, “le figure vengono sollevate e proiettate in aria, poste sopra a degli attrezzi aerei da cui di colpo precipitano”. Le ballerine del videoclip riproducono abbastanza fedelmente questa configurazione.

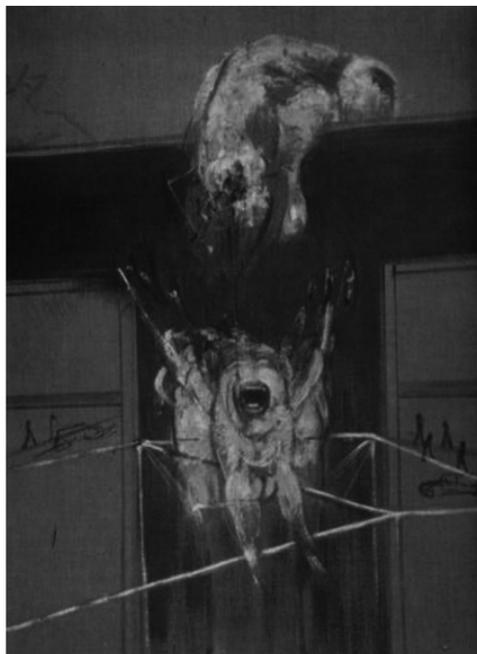


Fig. 4. Atletismo in Bacon e nel videoclip.

Ma queste riprese tematiche e figurative mi sembrano ancora una volta il livello più appariscente, superficiale e meno interessante del caso di intertestualità in oggetto.

Per tornare al *morphing*, Deleuze sottolinea come esso, nel contesto della pittura di Bacon, abbia lo scopo di deformare il *volto*, in quanto rappresentazione della soggettività umana, per trasformarlo in *testa*, come fatto corporeo-animale. In questo modo, Bacon creerebbe una zona di indiscernibilità, di indecidibilità fra l'uomo e l'animale (p. 52), e questo soprattutto all'interno di una poetica della sofferenza poiché, come dice il pittore, "l'uomo che soffre è bestia, e la bestia che soffre è uomo" (p. 58).

Il motivo baconiano della soggettività umana destrutturata in carne macellata è presente anche in un precedente videoclip girato sempre da Vaughan Arnell con Robbie Williams, *Rock DJ*, dove il cantante, per attirare l'attenzione delle astanti, si scarnifica letteralmente sulla scena fino a restare puro scheletro.

In questo caso abbiamo la proposta di un motivo molto frequente nei videoclip che è quello della rielaborazione dell'identità della star come forma estrema, per riprendere una definizione di Peverini. Ma non mi attarderò ulteriormente sul caso di *Rock DJ*. Nel videoclip che stiamo considerando, *Radio*, il motivo dell'animalità è figurativizzato anche dal serpente-coda che a un certo punto sbuca dai pantaloni di Robbie Williams per poi riscompare, non senza aver fatto prima un giro esplorativo fra le gonnelline delle ballerine. Secondo me è una trovata che banalizza, in una forma da erotismo pubblicitario di massa, l'idea del "corpo senza organi" di Antonin Artaud. Questa idea viene ripresa da Deleuze che la ritrova nella pittura di Bacon laddove organi provvisori e improbabili sembrano spuntare in varie parti del corpo. La fioritura di questi organi incongrui sarebbe legata alle pulsioni che imprimono le loro forze in punti variabili del corpo.

La banalità della soluzione figurativa del serpente in *Radio* potrebbe dare l'avvio a una lunga riflessione sui livelli di qualità dei testi. Per esempio, potrebbe suffragare l'ovvia considerazione che un regista di videoclip non si colloca al-



Fig. 5. Carne macellata in Bacon e nel videoclip *Rock DJ*.

lo stesso livello artistico di un grande pittore del Novecento. Ma non c'è il tempo di affrontare qui questo immenso e delicato problema⁴.

Preferisco dedicare lo spazio che mi rimane all'individuazione di altri piani di confrontabilità fra Bacon e il videoclip. Uno dei più interessanti si appunta sulla manipolazione della sostanza visiva tramite effetti di sfocato. È noto che Bacon intacca l'integrità delle sue figure tracciando segni casuali, ripulendo o trattando a spazzola o tamponando con lo straccio dei luoghi o delle zone, oppure lancia colori da angolazioni e con velocità diverse. Agendo in questo modo sulle figure già dipinte compiutamente sulla tela, il pittore crea quelle che lui chiama "zone di Sahara", o "diagrammi", ovvero luoghi di indeterminazione cromatica ed eidetica, che si vanno a intervallare a zone di estrema nitidezza e definizione.

I diagrammi, che non intaccano del tutto ma solo in parte l'immagine, devono restituire "le sensazioni confuse che ci portiamo dalla nascita", come diceva Cézanne (cit. in Deleuze 1981, p. 168) Nel video, questi diagrammi sono ricreati attraverso vari artifici: nel cosiddetto profilmico, at-

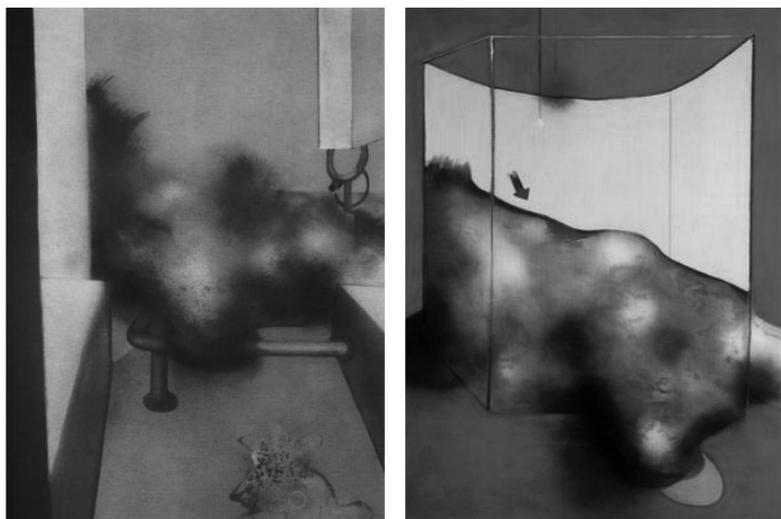


Fig. 6. Zone di Sahara, o diagrammi, in Bacon.

traverso l'inquadratura dei pon pon riflettenti delle ballerine, che creano un effetto di mosso e di rifrazione estremamente parcellizzata della luce.



Fig. 7. Lo sfocato profilmico nel videoclip (pon pon).

Ma lo sfocato è anche filmico, quando si appunta per esempio sullo sfondo luminoso della scenografia o direttamente sulle figure.



Fig. 8. Sfocato filmico nel videoclip.

Morphing e sfocato dunque sono usati dal regista, esattamente come nella pittura di Bacon, su entrambi i livelli dell'enunciato e dell'enunciazione: a livello dell'enunciato, le figure si destrutturano secondo una loro logica segreta di distruzione, di piegamento sotto l'azione di forze incontrollabili⁵; a livello dell'enunciazione, la pittura di Bacon e la regia di Arnell piegano a loro volta la superficie espressiva per fare un discorso metalinguistico su questa logica della sensazione, un discorso intenzionato a rompere le consuetudini di rappresentazione e di interpretazione. Deleuze, e Bacon stesso, sottolineano la vicinanza di questa tensione a quella che animava Cézanne quando tentava di dipingere non lo stereotipo di una mela, ma la "vera mela", l'essenza esperienziale della mela, diversa per ogni soggetto. E qui arriviamo a temi che appartengono anche al testo della canzone: l'usura dei luoghi comuni (*romance, jokes*) e l'incombere di una nuova estetica dell'intenso. In Bacon tutto questo si traduce in una pittura fortemente sinestetica, dove si cerca di "far vedere una sorta di unità originale dei sensi e di dare una resa visibile a una figura multisensibile" (p. 99). Nel video, la presenza della musica e del movimento attualizzano in qualche modo quello che nella pittura di Bacon è presente come "ritmo vitale della sensazione visiva" (ib.). Sia nell'opera pittorica di Bacon che nel videoclip di Arnell, alla narratività si sostituisce un ritmo (pittorico o musicale) incaricato di veicolare l'impressione di un tempo interno e vitale. La musica, dice Deleuze, è di per sé arte schizofrenica perché disincarnata (p. 116), e potrebbe ritrovare la valenza corporea, "isterica", propria della pittura, solo attraverso l'accoppiamento con il colore e la figura. Ma che cos'altro è il videoclip, se non questo?

Queste ultime riflessioni mi portano a concludere che il videoclip, come forma espressiva, abbia una certa "vocazione traduttiva" nei confronti dell'opera di Bacon. Indubbiamente vi sono affinità all'interno del "girotondo delle muse", come Lotman chiamava il poliglottismo intrinseco delle arti. La doppia trasposizione a cui abbiamo prestato attenzione, con un videoclip che tenta di rendere da un lato un testo poetico di tipo verbale e dall'altro una vasta e importante opera pittorica, ci mette di fronte a una rete assai complessa di

regolamentazioni e scelte a livello di testualizzazione. Paradossalmente, sembra più “tradito” dal videoclip il testo della canzone che non la citazione di Bacon, a cui il video presta un omaggio evidente e sensibile, esteriorizzando e, perché no, arricchendo la nostra lettura delle opere di Bacon se non altro perché, come ci ricorda Dusi, ogni traduzione instaura un *piano di metatestualità* (Dusi 2003, p. 16).

Infine: i ragazzi che guardano il videoclip *Radio* su MTV conoscono l’opera di Bacon? È a loro che si rivolge Vaughan Arnell? E Vaughan Arnell ha letto il libro di Deleuze? Ovviamente, ci saranno letture più ricche o meno ricche del videoclip *Radio*. La tensione interpretativa attorno a un testo, o a un insieme di testi, come nel caso del rimando intertestuale, è fondamentalmente una pratica in cui l’interprete attualizza dinamicamente delle interdipendenze. La lettura che Deleuze fa di Bacon, che Bacon fa di se stesso, che Arnell fa di Bacon, che io qui faccio di Deleuze, Bacon e Arnell in relazione reciproca, e così via, tutto questo crea una tensione interpretativa che produce sempre nuovi risultati e che ci fa capire la natura formale ma al tempo stesso processuale e tensiva della semiosi. I testi producono varie aspettative, tra cui una tensione verso altri testi che li arricchiscano e li aiutino a dialogare più profondamente con noi. Ma questo non avviene in maniera arbitraria. Ci sono degli aspetti strutturali oggettivabili che tracciano strade privilegiate di dialogo. Fra queste, non ultima nel nostro caso, la radicale *interpellazione* dello spettatore messa in atto dalla forma-clip, un tipo di interpellazione che appare affine a quella operata da una pittura della “brutalità del fatto” come quella di Bacon, che intende sostituire l’interpretazione con lo spasmo.

Appendice: il testo di “Radio”

He’s chosen my attic
I feel it in the static
He lives in my basement
And I can hardly face it

My performance is easy
 I am the god of romance
 And in my confusion
 I have the right to reign

He's stolen my Oscars
 He trades on my jokes
 He makes all my engines go oh oh oh
 He put an "e" in the arsenal
 A comb in my 'fro
 Divine retribution
 And away we will go
 Hey hey hey hey

Something's happening I can feel it
 Moving out of time you'll hear it
 Falling in the way you fear it
 Jumping thumping shout out something
 Jumping thumping shout out something

Listen to the radio
 And you will hear the songs you know
 Make it effervescent here
 And you might have a job my dear

I'm searching for something
 Beyond my understanding
 Looking for meaning
 Where nothing is demanding
 There are no surprises
 Where nothing is expected
 If you offer nothing
 Then everyone accepts

¹ Non mi dilungherò qui sulle definizioni di *postmoderno* che sono state coniate a partire dalla fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta. Autori come Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Linda Hutcheon sono estremamente noti. Per un panorama recente cfr. Ceserani 1997.

² Dico “Williams-Arnell” perché, se la regia è firmata da Arnell, senz’altro va attribuito un ruolo autoriale anche a Robbie Williams non solo in quanto interprete del videoclip ma anche e soprattutto in quanto autore della canzone.

³ Per rendere la lettura più scorrevole, cito i versi in traduzione italiana ma non sarà difficile per il lettore individuarli nella versione originale in *Appendice*.

⁴ Problema che lascia aperto anche Daniele Barbieri quando, nel suo libro (2004, p. 303), si chiede se sia più artista Sting o Bruckner.

⁵ Come suggerisce Deleuze, si potrebbe fare un’analisi più approfondita dei tipi di forze: di isolamento, di deformazione, di dissipazione, di accoppiamento ecc.