USCENDO DAL CINEMA

La fine della musica come la conosciamo

The Velvet Underground di Todd Haynes.

di *Pietro Renda* — 7 Novembre 2021

Canoni letterari, liste di film da vedere prima di morire, top ten musicali: il panorama culturale mondiale è costellato di testi sacri, opere che ogni persona "perbene" dovrebbe conoscere per poter avere consapevolezza della complessità abissale delle manifestazioni intellettuali ed emotive dell'umanità. Bisogna trovarsi al cospetto di queste opere monolitiche che, generate dal cervello e dalle viscere delle creature umane, riescono tuttavia a raggiungere vette inusitate e sembrare inconcepibili da una genia talmente imperfetta. Si arriva così ad auto-sabotare la terrena genealogia delle opere, e se il loro culto da un lato esalta i "nomi propri" dei sommi artefici, dall'altro pare avallare l'idea che esse possano avere una matrice acheropita, oltreumana. A questo destino appartengono i Velvet Underground – cui Todd Haynes ha dedicato un film uscito di recente per Apple TV – soprattutto in virtù dei due dischi realizzati nel biennio '67-'68, *The Velvet Underground & Nico* e *White Light/White Heat*, capolavori insuperati e forieri di una rivoluzione che ha squarciato definitivamente la distinzione tra cultura alta e basso intrattenimento, colta avanguardia e bene di consumo pop. Lo fecero senza fare troppo affidamento sul versante concettuale di ascendenza warholiana, ma

pestando su quello dell'emotività e della reazione epidermica, di un'azione "avanguardista" capace di scoprire – persino inventare – nuove forme e aree di/del pensiero.

Come gli intellettuali che, negli anni della guerra fredda, percorrevano le strade newyorkesi e che, come racconta Mekas, erano poco interessanti all'aspetto narrativo delle storie, **Haynes è attratto dall'insoluto, dal mistero intatto che la poesia scontorna per poi ricollocarlo nel suo fondo fulgidamente opaco**. Quando le "*narrative stories*" vengono meno, il documentario – così è definito *The Velvet Underground* (2021) in apertura, mentre le scudisciate vellutate della viola elettrica di Venus in Furs prendono il sopravvento – assume la funzione di velatura in ossequio alla cronologia delle meraviglie (perché, si sa, non è possibile sovvertire l'ordine di un testo sacro, e la scansione delle sue sezioni rientra nella liturgia dell'esperienza, è anzi necessaria all'appagamento). In passato Haynes aveva lasciato intendere che fare affidamento alla finzione potesse rivelarsi la maniera più efficace per restituire senza semplificazioni marchiane un fenomeno di costume nella sua complessità multidimensionale.

Tra i cineasti contemporanei, difatti, Todd Haynes è uno di quelli che più si sono interessati alle forme (e ai generi) del mito, alla zona di passaggio che conduce da un'idea di esso ancor disincarnata, quasi teorica – come nel caso delle riletture contemporanee dell'archetipo melodrammatico (*Lontano dal paradiso*, *Carol*) – alla sua incarnazione destinale, senza mai rifuggire dalla problematicità inevitabile insita in una simile operazione. Da qui, l'affresco generazionale della stagione *glam* in *Velvet Goldmine* (1998) – che guarda ai nomi propri arrestandosi però ai simulacri, regalando allo spettatore un occhiolino ammiccante di bolaniana memoria – e il *biopic* impossibile di *Io non sono qui* (2007), in cui la poliedricità di Bob Dylan non può ricadere sulle spalle di un solo attore né può essere incarnata da un unico "interprete" o riassunta da una fase della sua carriera.

In *The Velvet Underground*, tuttavia, il cineasta statunitense si misura non soltanto con la rock band più importante della storia, ma con la storia del cinema moderno, attraverso il contatto con del materiale d'archivio "d'autore": i filmati del loro mecenate Andy "Drella" Warhol che li proclama *resident band* della Factory, garantendogli la possibilità di sperimentare senza mezze misure; del cantore dei "rifiuti di New York" Paul Morrissey; del cronista della Babilonia hollywoodiana Kenneth Anger; del montatore lisergico Bruce Conner cui tanto devono *Easy Rider* (1969) e la New Hollywood tutta; di Barbara Rubin e Piero Heliczer; e soprattutto di Jonas Mekas, la cui voce vivida, intrecciata allo sferragliamento nevrotico di *European Son*, asserisce: "Noi non siamo una sottocultura o la controcultura. Noi siamo *la* cultura!".

Terra di immigrati, di esuli e pionieri, l'America della cultura (New York in particolare) aveva accolto i "dissidenti", le cui sperimentazioni – e ambizioni – abnormi non riuscivano a farsi strada nella imbolsita, vecchia Europa. Da lì proveniva il gallese John Cale, il musicista forbito e di formazione classica che, fino all'abbandono-cacciata dal gruppo al termine delle registrazioni di *White Light/White Heat*, rimase lo sperimentatore più oltranzista, il visionario polistrumentista che aveva imparato da John Cage l'arte del pianoforte preparato e aveva saggiato la natura corporea e psicagogica del suono grazie alla collaborazione con il compositore La Monte Young; una scheggia impazzita che verrà – più o meno metaforicamente – costretta a una camicia di forza dalla Island Records nella copertina del suo album solista *Helen of Troy* (1975). Così come dalla vecchia Europa proveniva Nico, la modella e attrice teutonica che recitò ne *La dolce vita* (1960) e che Warhol spinse all'interno del gruppo suscitando non poche tensioni e rimostranze, ammantando quel primo disco di un alone fantasmatico che sembrava altresì preannunciare l'impossibile permanenza di un simile stato di grazia.

I due dissidenti si confrontarono e scontrarono con l'"angelo nero" Lou Reed, «l'uomo che ha conferito dignità e liricità e rock all'eroina, alle anfetamine, all'omosessualità, al sadomasochismo, all'omicidio, alla misoginia, alla passività dei reietti e al suicidio [...]» (Bangs 2018, cap. 4). Reed, il menestrello delle turpitudini metropolitane che sapeva coniugare melodie sdolcinate e "*metal machine music*" e la cui infanzia si dipana come un capitolo dei romanzi ebraico-americani di Bellow, Malamud o Roth, entro l'ambiente sonnacchioso di Long Island, intontito dall'ideale borghese della vita perfetta da raggiungere anche a costo di traumatici – e, ancora una volta, più o meno metaforici – elettroshock che avrebbero reintrodotto nel quadretto l'aria irreprensibile che gli sarebbe spettata di diritto. A questo trio ingombrante bisogna aggiungere la precorritrice del *Motorik beat* Maureen Tucker e Sterling Morrison, chitarrista dallo stile percussivo, grezzo e di una cupezza adamantina.

Lì dove la vena documentaristica del film sembra condurre a una teleologia prevedibile, Haynes opta per un utilizzo particolare della voce, lasciando che i membri del gruppo, i collaboratori e un entusiasta ammiratore del calibro di Jonathan Richman (leader dei The Modern Lovers) possano commentare, avallare, alterare o persino contestare ciò che le immagini – proliferanti grazie al frequente impiego di *split-screen* – mostrano. Perché i Velvet Underground non furono mai quattro (o cinque) sagome adombrate su cui proiettare luci e immagini, neppure quando il sincero trasporto di Warhol cozzava contro il mcluhaniano "abbraccio globale" che, inteso in senso demiurgico, avrebbe dovuto comprimere la riottosa esuberanza del gruppo entro il palcoscenico allestito dall'artista. L'abbraccio globale che «abolisce tanto il tempo

quanto lo spazio» (McLuhan 1967, p. 9) si è allargato invece a dismisura, fino a cingere il pianeta intero che nella musica dei Velvet Underground ha avvertito il germe del nuovo, dell'inaudito, dell'irripetibile – dimensioni esplorate dalla quasi coeva musica aleatoria e dalla *musique concrète* –, avviluppato attorno a un "cuore tonale" a cui sempre cara fu la forma canzone, tanto da sembrare, come scrisse il critico Richard Goldstein, «il prodotto di un matrimonio segreto tra Bob Dylan e il Marchese De Sade» (Bockris e Malanga 2009).

La flagranza e l'estemporaneità non riconducibili a un sistema di notazione classica rivelano un'attitudine che nutre avversione per i tecnicismi *progressive* dei "rivali" Frank Zappa & The Mothers of Invention e che li avvicina, per vie traverse, al rumorismo e al piglio free jazz di Captain Beefheart. I Velvet Underground coniarono effettivamente un modo di fare musica che preconizzò l'esplosione dell'*art rock*, del *krautrock*, del *punk*, della *no wave*, del *noise* e persino dello *shoegaze* – dando avvio altresì alla cultura del bootleg, delle registrazioni pirata che cercavano di tenere traccia dell'irripetibilità auratica di ogni loro performance. E Haynes non cerca in alcun modo di sgonfiare l'immagine mitica del gruppo, scegliendo di rinarrare le gesta di tutti quegli sperimentatori follemente radicali che, al volgere degli anni sessanta, animarono l'America, ancora in preda alla sbornia da *vie de bohème*, assorta in quel sogno a occhi aperti che fu la "*Summer of Love*" e da cui forse la nazione non si è mai del tutto ridestata.

Riferimenti bibliografici

L. Bangs, *Guida ragionevole al frastuono più atroce*, Minimum Fax, Roma 2018.
V. Bockris, G. Malanga, *Up-Tight. The Story of the Velvet Underground*, Omnibus Press, Londra 2009.
M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

The Velvet Underground. Regia: Todd Haynes; sceneggiatura: Todd Haynes; fotografia: Edward Lachman; montaggio: Affonso Gonçalves, Adam Kurnitz; musiche: Milena Erke, Randall Poster, Jahn Sood; produzione: Killer Content, Killer Films, Motto Pictures; origine: Usa; anno: 2021; durata: 110'