

[Titolo](#) || Attraverso gli "ultimi segnali"
[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci
[Pubblicato](#) || «Teatroltre, La scrittura scenica», n. 22, 1980
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 1 di 3
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Attraverso gli "ultimi segnali"

di Giuseppe Bartolucci

Mi è già capitato di scrivere che il lavoro dei Magazzini Criminali da almeno un paio di stagioni (ma già al tempo del Carrozzone) è contraddistinto da una duplice operatività: l'una, mentale, che essi riversano sulla scrittura, e che già nella sua enunciazione è un'operatività scenica, una drammaturgia in atto fornita com'è di riferimenti scientifici e di analisi del movimento; e l'altra di raccogliere nevroticamente e intuitivamente all'interno della loro produttività scenica, si tratti di vedute (Porto Said), di punti (di rottura), di crollo (nervoso) secondo i titoli dei loro tre ultimi lavori, i passaggi fondamentali del lavoro di ricerca.

I Magazzini Criminali inoltre, in un ambito più generale, di confronto con la realtà, e di suggestione quotidiana, sono in grado, per una loro stregoneria sana, se volete, e per una loro voracità assimilatrice, di porgere segnali di assoluta contemporaneità, e di attenersi rigorosamente al presente, con una sempre maggiore persuasione, e con una seduzione sempre più concentrata. Ciò avviene per una prova di forza che il gruppo ogni volta compie su se stesso, coltivando progetti che siano al tempo stesso strette rivelazioni di sé e che diventino oggetto di riscontro collettivo; di qui il loro vivere fino in fondo, patologicamente, per usare una parola a loro cara, l'avventura, il viaggio, la preparazione, l'esito della ricerca; di qui anche la loro partecipazione implicita, il loro ridiscendere nella vita, con una carica messianica, con una forza dirompente, proprio dal di dentro dei materiali e degli elementi, delle ambientazioni e nelle forme del procedimento adottato. Per uscire dalla generalizzazione torniamo alle 'vedute' (di Porto Said) che ruotano attorno a tre temi fondamentali: la conoscenza del proprio corpo e del suo linguaggio, il principio del movimento scomposto e ricomposto in stati di continua 'velocità', il tentativo di fare esplodere lo spazio interno, vissuto come concentrazione, per evadere in sequenze cinematografiche. Siamo all'interno di prove dove l'analitico si scontra con il patologico, la malattia con il concettuale, il minimal con l'illustrazione. Il linguaggio teatrale viene decodificato ed ampliato, il movimento viene distribuito e concentrato per sezioni riconoscibili scientificamente e oggettivamente in stato di squilibrio, l'ambientazione appunto si esalta per sequenze cinematografiche e diventa luogo di laboratorio al tempo stesso, infine il corpo viene sottomesso a prove di energia e disseminato per gesti di squilibrio. Siamo alle soglie di un destino metropolitano, di un nomadismo che rifiuta radici e padri, di un disegno di rivolta non soltanto linguistico. "Con *Punto di rottura* Magazzini Criminali abbandona il procedimento per studi, recuperando una spettacolarità dura e veloce, basata su una struttura rigorosissima di tempi e di combinazioni, in cui solo l'attore si inserisce come 'movimento variabile', con il suo privato, con le sue reazioni all'ambiente, costituendo in tal modo l'elemento instabile, il 'crimine', l'infrazione alla norma preconstituata. Ma anche ogni elemento scenico è instabile: dagli oggetti, legati a corde elastiche, alle luci (tubi al neon che cadono improvvisamente a terra secondo traiettorie oblique che tagliano lo spazio) per delineare un paesaggio urbano strettamente contemporaneo, con i suoi stati di isteria e di nevrosi, disseminato di insidie e di trappole, i movimenti schizoidi, i riferimenti al cinema, alla discoteca, all'aeroporto, al supermercato, intesi come i luoghi-sintomi della malattia quotidiana".

Già in *Punto di rottura* si viene delineando e concretando questo paesaggio maledetto e fascinoso della metropoli, nei suoi ambienti esemplari, di maggior consumo e di ampia spettacolarità; e già qui l'elemento umano viene messo in crisi, all'interno della variabilità squilibrante dell'uso del corpo, come reale soggetto dello scompenso generale, e come frantumazione di fondo della sua resa soggettiva, il "crimine" diventando un dato comune, e non una infrazione individuale. In altre parole il paesaggio metropolitano è in grado di oggettivare lo squilibrio soggettivo ed al tempo stesso di offrirlo nella sua più ampia comunicatività; la società dello spettacolo allora diventa agli occhi ed al procedimento dei Magazzini Criminali il punto di riferimento e di rottura, di analisi e di espressione. Il coinvolgimento ambiente-spettacolo-società continua a definirsi per spoliamento di miti e per introduzione di quotidiano (vedasi la parete obliqua di *Ebdomero* e la spiaggia in interno come momenti disvelatori di un tradimento dei classici e di una offerta di brandelli di banalità).

Ma bisogna arrivare a *Crollo nervoso* per vedersi venire incontro una resa incondizionata alla simulazione del reale per seduzione, ossia alla perdita di rivalsa e di risarcimento del proprio lavoro, in un clima culturale e politico di immobilità e di indulgenza, ed in un territorio minato qual è quello metropolitano; ciò che ancora una volta Magazzini Criminali compiono è proprio un ulteriore sabotaggio, nei confronti questa volta delle comunicazioni di massa, intesi come espressione suprema e imperialistica dei rapporti di produzione e di informazione. Come si sa essi si infilano dentro il paesaggio della sub-cultura e della tecnicizzazione estrema, con una seduzione che non è di ordine culturale snobistico bensì di vera e propria riappropriazione quotidiana, e con la consapevolezza di non poter compiere su questo paesaggio (luoghi, modi, tecniche, forme) alcuna esperienza che non sia stata già deprivata e spossessata ('copia di una copia' come dice Baudrillard qui più presente che mai).

Siamo infatti condotti per mano dai Magazzini Criminali: "La pelle è più veloce del cervello" dice Federico Tiezzi. E con ciò è bene anzitutto fissare i luoghi di ambientazione: la spiaggia, l'aeroporto di Los Angeles, una camera d'albergo a Saigon; i quali offrono proprio la superficie come uso e il passaggio come finalità (nomadismo più soft): tanto per ribadire concretamente che la pelle appartiene ad un corpo che non ha altra scelta che reazioni obbligate (dal mondo delle comunicazioni e della tecnica di massa e cioè un perpetuo crollo nervoso, per tic ripetitivi e soddisfacenti, che il cervello

essendo stato usato al suo stremo, e manipolato a dovere, non può che brillare di assenza e perdere di velocità, immesso com'è in una rete di strumenti riceventi-emittenti e di consumi di moda eminentemente di superficie (di moda).

La spiaggia infatti ci offre l'immagine del surf in particolare, che obbliga a cercare la cresta dell'onda e a mantenere e manovrare il vuoto sotto di sé (superficie-abbronzanti); l'aeroporto di Los Angeles è sorpreso come luogo di azione terroristica e di proiezione di squilibrio (Perché li hai uccisi, for money cocktail-party); la camera d'albergo di Saigon è spia della corsa nello spazio, e testimone del passaggio dell'astronave, per invasione di caldo e di debilitazione (emergenza, sauna). Così il quotidiano diventa irreali, e quest'ultimo si fa concreto, il corpo si fa portatore di banalità e seduzioni, la mente è tesa e rapida spasmodicamente in cerca di controllo. Questo innervamento di superficie e di simulazione appartiene non soltanto ai Magazzini Criminali, è stato afferrato, per esempio, anche dalle riprese aggressive del cinema come spettacolo totale, essenza iperbolica delle civiltà contemporanee, filtro e immagini di tutto l'accadere, di un certo cinema americano (è ovvia la citazione di *Apocalypse Now*).

Qui Paolo Bertetto è piuttosto pertinente: "Non solo lo spettacolo (filmico) è diventato un doppio, uno specchio, che riflettendosi e parlando di sé, parla del resto, ma gli stessi segni della vita quotidiana si sono rivelati come una trama dominata dalla struttura dello spettacolo, mutuata dai ritmi e dai modelli del cinema (il riferimento aggiunto è per *Apocalypse Now*, "La spettacolarità", Alfabeta, aprile 1980). E dunque: "La fantasmagoria circolante della merce, la riproduzione ossessiva dei media, hanno trasformato tutta la realtà contemporanea in un universo della simulazione e dello spettacolo. I codici spettacolarizzati non solo attraversano ma caratterizzano l'orizzonte intersoggettivo, i comportamenti sovrappongono la simulazione all'autenticità sino a confonderle, l'azione diventa traccia spettacolare, gestualità codificata nei mass-media... Nel dominio della simulazione, la moltiplicazione e l'esperazione dello spettacolo ed i suoi elementi linguistici specifici costituiscono una delle poche possibilità di scrittura attuale, cioè capace di confrontarsi con la complessità del simbolico della post-modernità. Ed ancora: "Se l'universo è oramai stato tutto formalizzato e codificato e se il modello percettivo è costituito non in rapporto al reale, ma in rapporto all'universo cinetico-audiovisivo, la produzione simbolica non può che essere riproduzione delle forme dello spettacolo, parola che dice il già detto, immagine che cita l'immagine formalizzata, discorso che ripete i discorsi già fatti. Ed allora, all'interno del simbolico, lo spazio di intervento potrà essere solo quello della esibizione della simulazione spettacolare totale e della ripetizione ossessiva dei codici, allargati ed esibiti nella loro struttura dall'introduzione di piccole, ma calibrate varianti dimostrative".

Come dice Sandro Lombardi: "La dimensione 'soft' di queste ipotesi ambientali (elasticità dello spazio e del tempo, parcellizzazione diffusa nell'uso delle luci e dei suoni, vibratilità generale della scrittura scenica, espansività delle percezioni visive, etc.), tesa a progettare un orizzonte in continuo slittamento, uno scenario fluido e aperto, un tipo di frequenza obliqua, ha il suo rovescio speculare nella pratica d'azione che vi viene inserita: dove l'attore è frammentazione selvaggi, pulsione cibernetica, pattumiera degli spasmi della violenza metropolitana, stravolgimento di ogni cardine interpretativo". E questo è talmente esatto socialmente da tradirsi per immaginario, è talmente nelle cose quotidiane da travestirsi di fantascienza; la perdita dei valori questa volta non investe soltanto l'ambiente: "gli esterni-metropoli - come spazio sovraccarico di energie indecifrabili; e gli interni-ambienti - come condensazioni di pulsioni schizoidi" ma anche gli attori che non hanno alcuna possibilità di difesa e sono prigionieri dell'impianto schizoide e vi si lasciano andare al tempo stesso.

La dimensione tragica a questo punto si colora di parodia, inevitabilmente (Baudrillard). L'immagine dell'attore tende a farsi pubblicitaria, anzi sta dentro una situazione di moda; il prender possesso delle forme divistiche dei mass-media (dal vestito alla truccatura, dal sorriso alla ferocia, dal travestitismo all'eleganza) è un vanitoso ed inestimabile segno kitsch; la velocità serve soltanto a destabilizzare qualsiasi fissazione interpretativa, qualsiasi aggancio culturalizzante, la instabilità è di ordine nomadico e sfuggente e tuttavia non esce dalla scena, non si marginalizza, impiantandosi, suavisamente, al centro dell'energia.

La parodia, insomma, è l'unica forma di autenticità possibile, intendendo per parodia uno stretto scarto tra l'iperreale delle consuetudini di intrattenimento e di relazionalità di massa e la simulazione (come copia della copia) che vanifica qualsiasi valore e qualsiasi testimonianza che non siano di ordine di superficie e che non abbiano il vuoto sotto di sé. Marion d'Amburgo convenientemente ci propone a questo punto la bassa frequenza dei discorsi e degli atteggiamenti dei personaggi, il loro liquefarsi per frasi di banalità assoluta ed il loro riempirsi di comportamenti indotti altrettanto banali; ma la banalità è mediata, in un certo senso trasgressiva, ci viene offerta per distrazione e spiatellata globalmente.

L'unica forma di simbolico, in altre parole, reperibile è quella della inautenticità; ma se questa inautenticità mantiene in superficie pornografia e violenza, per induzione, e non per esplicitazione, allora vuole dire che *Crollo nervoso* è un esercizio di collasso, davvero, su un orizzonte che contempla fantascienza, viaggio verso la luna, spalmarsi di crema sulla spiaggia e impantanarsi di sentimento, attesa e terrore in una zona dell'aeroporto di Los Angeles, e souplesse di squilibrio all'interno di un'astronave, per marmellata di incontri-scontri sotto veneziane protettive, e carcerarie, e luci immacolate e oggetti di alto tenore di vita.

Ad onore del vero in *Crollo nervoso* c'è, ancora a livello di registrazione, un grado di elevazione-riscontro su qualcosa di catastrofico - energeticamente seppur messo a regime - e c'è altresì in prevalenza il rilievo orizzontale del particolare inattivo e diffuso, nevriticamente superfluo. Ciò che presiede a questo movimento dal basso per particolari è uno scenario di varianti lisce e suadenti, oggettivamente pornografiche, per ipnosi, di presa onirica e diretta assieme stranamente, a superficie ancora una volta. Quell'elevazione-riscontro si fa portatrice di imprese scientifiche e universali di impedimenti tragici e naturali, in

Titolo || Attraverso gli "ultimi segnali"
Autore || Giuseppe Bartolucci
Pubblicato || «Teatroltre, La scrittura scenica», n. 22, 1980
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

nome di una compattezza, di un'energia svolgentesi per semplicità, per selezione. Non esiste tuttavia rimozione o fuga rispetto a questo scenario fantascientifico e scientificizzato, si è legati alla propria sorte ripetitiva e squilibrante, senza la consolazione di una rivolta, di un risarcimento, e con la consapevolezza di una frantumazione inerte e senza rimedio.

La stessa sonorità si serve di una materializzazione e di una trasgressione, per obliquità di intervento metallizzato e suasivo al tempo stesso. Così il conto torna, se gli spostamenti sono minimi le irregolarità restano tra le pieghe. La stessa ambientazione può restare avvolta di squarci-fessure (serrande) e servirsi di isteria colorata di luci, dal momento che il gioco è talmente di superficie da non lasciar passare alcuna scheggia. E siccome tutto si svolge alla luce del sole, o meglio dell'artificiale, non c'è scampo per l'autentico, né per le difese; si è allo scoperto, e si rivela la propria pelle, e il riverbero o la proiezione dei grandi cataclismi o delle grandi scoperte va decisamente per conto suo (senza tragedia). Non si sarebbe potuto essere maggiormente forti di così. Dice Alessandro Mendini che ha dato più di una mano e suggerimento: "Per gli anni ottanta si può prevedere un'ampia attività manieristica, sperimentale, e frantumata, la progettazione da 'fine-secolo' tipica di un mondo e di un'epoca caratterizzati dalla più violenta degradazione ambientale che mai sia avvenuta nella storia". Ed il riferimento non si ferma allo stato dell'architettura, con un'alleanza benefica per il caos operativo di fronte alla arrogante demagogia operativa. E Franco Bolelli parlando delle trasgressioni operate da Brian Eno, qui in *Crollo nervoso* più che presente ed indicatore: inventore visionario e beffardo, masticatore di banalità, musicista e non musicista, stratega e fiancheggiatore, discreto collezionista di venti e improbabile divo della sovversione.