

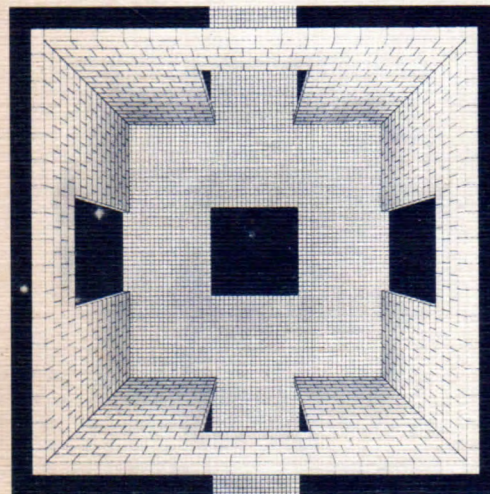
PAESAGGIO METROPOLITANO

Scritti di Alberto Abruzzese - Edoardo Alamaro - Francesca Alinovi - Ernesto Assante - Marco Baliani - Giuseppe Bartolucci - Jean Baudrillard - Ulisse Benedetti - Paolo Bertetto - Alberto Boatto - Franco Bolelli - Rossella Bonfiglioli - Simone Carella - Gianni Colombo - Gianni Colosimo - Franco Cordelli - Marion D'Amburgo - Giulio De Martino - Gillo Dorfles - Marcello Fabbri - Vittorio Fagone - Maurizio Ferraris - Carlo Formenti - Nico Garrone - Enrico Ghezzi - Demetrio Giordani - Giovanni Graia - Paolo Landi - Sandro Lombardi - Jean-François Lyotard - Achille Mango - Lorenzo Mango - Gianni Manzella - Rino Mele - Filiberto Menna - Cesare Milanese - Luca Molaioni - Italo Moscati - Gualtiero Peirce - Achille Perilli del Gruppo "Altro" - Gianni Pettana - Mario Romano - Carlo Sini - Silvana Sinisi - Federico Tiezzi - Renato Tomasino - Giorgio Verzotti - Giles Wright - Horacio Zabala

Paesaggio metropolitano raccoglie una lunga teoria di contributi critici sulla realtà della nostra condizione espressiva e di vita nelle città. Su questo tema si tenne dall'8 gennaio al 1° marzo 1981 una rassegna dal titolo: "Arti/Teatro, nuova performance-nuova spettacolarità". In essa si cumulavano le riflessioni sull'estetica postmoderna a una visione aggiornata della dimensione artistica in un'epoca di comunicazioni di massa e di trasformazione tecnologica, ad esempi di nuova spettacolarità proposti da gruppi di ricerca teatrale provenienti da tutta Italia. Il materiale accumulato, di grande interesse (segnaliamo gli interventi di J.-F. Lyotard, C. Sini, J. Baudrillard, M. Fabbri, A. Abruzzese, F. Menna, G. Bartolucci, G. Dorfles), è stato poi riesaminato dai singoli autori, ordinato, e oggi viene riproposto in questo volume, che si configura così come uno strumento da utilizzare per capire più a fondo le molteplici tendenze che animano il contesto urbano.

**PAESAGGIO
METROPOLITANO**

a cura di **Giuseppe Bartolucci,**
Marcello Fabbri, Mario Pisani, Giulio Spinucci



ARCI/MOVIMENTI

VAL '82
set.

PAESAGGIO METROPOLITANO

**a cura di Giuseppe Bartolucci,
Marcello Fabbri, Mario Pisani, Giulio Spinucci**

Feltrinelli

ARCI/MOVIMENTI 2

Associazione di cultura, sport e ricreazione

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA

Comitato di direzione dei quaderni:

Enrico Menduni
Beppe Attene
Marcello Fabbri
Alessandro Modica
Marcello Ruggeri

Hanno collaborato all'edizione del volume:

Giovanni Graia, Ida Pannicelli,
Renato Sirabella, Luisa Castelli

Redazione: Eliana Aichner
e Alessandra Gori

Fotografie di Paolo Quinto Vido
e Sergio Rossi

L'autore dei due grafici riprodotti
è Vittorio Venezia

Il manifesto riprodotto parzialmente
in copertina è di Alberto Muneghina

Prima edizione: giugno 1982

Copyright by



Giangiaco Feltrinelli Editore
Milano

Galleria Nazionale d'Arte Moderna Roma - Assessorato Culturale Comune di Roma - Arci Roma

ARCI
1981
TEATRO

PAESAGGIO METROPOLITANO

Nuova Performance Nuova spettacolarità

La S. V. è INVITATA

ALLA CONFERENZA DIBATTITO

mercoledì 18 febbraio
ore 19

Jean Francois LYOTARD
PROBLEMES DE LANGUAGE DANS
LA CONDITION POST MODERNE
Presentazione di Cesare MILANESI

— organizzata in collaborazione
con il CENTRO CULTURALE FRANCESE
e L'EDITORE FELTRINELLI —

ed al ciclo di conferenze
di chiusura di
"PAESAGGIO METROPOLITANO"

mercoledì 25 febbraio
ore 19

CACCIARI/SINI/FABBRI
"METROPOLI E NICHILISMO"

giovedì 26 febbraio
ore 19

RENDICONTO
"PAESAGGIO METROPOLITANO"
Giuseppe BARTOLUCCI (Roma)
Giulio DI MARTINO (Napoli)
Vittorio FAGONE (Milano)

mercoledì 27 febbraio
ore 19

Alberto ABRUZZESE
"SPETTACOLO E METROPOLI"

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, via della Belle Arti 127 - Roma

Pag. 11 *Avvertenza*

1. Metropoli ed estetica

- 15 *Lo scenario postmoderno* di Carlo Formenti
23 *Su un'estetica postmoderna* di Maurizio Ferraris
34 *Introduzione a J.-F. Lyotard* di Cesare Milanese
37 *Regole e paradossi* di Jean-François Lyotard
42 *La verità e il postmoderno* di Carlo Sini
50 *Lo sguardo dal di fuori/Il ready-made Terra* di Alberto Boatto
61 *Domande a Jean Baudrillard* a cura di Giuseppe Bartolucci
70 *Domande a Mario Perniola* a cura di Edoardo Alamaro

2. Metropoli e tecnica

- 76 *Senza paesaggio: autonomia della metropoli* di Marcello Fabbri
82 *Iper-metropoli o pseudo-metropoli* di Horacio Zabala
85 *Natura impossibile del postmoderno* di Francesca Alinovi

- 93 *Sapere la tecnica* di Alberto Abruzzese
- 105 *Identità e legittimazione dell'arte* di Filiberto Menna

3. Metropoli: arti e media

- ~~111~~ *Per un teatro della riproducibilità* di Renato Tomasino
- ~~123~~ *La macchina e la tecnologia* di Achille Mango
- 129 *Mass-media e black-out* di Italo Moscati
- 133 *Paesaggio contemporaneo* di Giuseppe Bartolucci
- ~~140~~ *La spettacolarità* di Paolo Bertetto
- ~~150~~ *Sinestesie (da Milano)* di Vittorio Fagone
- ~~156~~ *La scena impura* di Franco Bolelli
- 160 *Rock e metropoli* di Ernesto Assante
- ~~164~~ *Dal video-giocare alla video-jacquerie* di Enrico Ghezzi
- ~~169~~ *Il vuoto e l'intervallo* di Gillo Dorfles
- 173 *Riti e miti metropolitani* di Silvana Sinisi
- 179 *Noi diciamo intercodice* di Achille Perilli del Gruppo Altro
- 185 *L'immagine della metropoli e il terremoto* di Giulio De Martino
- 189 *Sottosuolo infantile e metropoli* di Marco Baliani

4. Metropoli e pratiche artistiche

- 196 *Passaggi oltre per l'ultimo teatro* di Giuseppe Bartolucci
- 200 *Il mistero della stanza chiusa (I)* di Sandro Lombardi

- 203 *Il mistero della stanza chiusa (II)* di Marion D'Ambrurgo
- 207 *Il mistero della stanza chiusa (III)* di Federico Tiezzi
- 210 *Beat 72: morte funesta* di Giuseppe Bartolucci
- 218 *Iperurania* di Simone Carella, Ulisse Benedetti, Mario Romano
- 219 *La Gaia Scienza / Ho fretta ho fretta* di Nico Garrone
- 222 *Kleine Welt in turchese* di Silvana Sinisi
- 225 *Dal Bosco-Varesco. A Hollywood a Hollywood* di Gianni Manzella
- 227 *Taroni-Cividin. Eccessi in indizi* di Rossella Bonfiglioli
- 235 *Ascari-Cristadoro. Quiescente, Obliqua* di Giorgio Verzotti
- 238 *Antonio Sixty. Cover boy* di Paolo Landi
- 241 *Benedetto Simonelli. Sine nomine* di Achille Mango
- 244 *Marcello Sambati. Contatto zero zero zero zero* di Lorenzo Mango
- 250 *Manifesto per il Teatro monocromatico* di Gianni Colosimo
- 253 *Falso Movimento mediateatro* di Rino Mele
- 258 *Teatro Studio Caserta. Per una "Theatre-Band"* di Gualtiero Peirce
- 262 *Real Time Enterprise. L'invasione della regione centrale/bunker* di Wright-Molaioni-Giordani
- 263 *Il Marchingegno. La ricerca sui limiti del possibile* di Gianni Pettena
- 265 *Andrea Ciullo. Una figura del narcisismo* di Franco Cordelli

- 266 Saporito-Fusco. *High Level* di Giulio De Martino
 267 Spazio libero. *Sport-w(e)ar* di Giulio De Martino
 269 *Così è finita "Arte/teatro-Paesaggio metropolitano"*
 di Giovanni Graia

5. Spettacolo su spettacolo

di Franco Cordelli

- 275 1. *Sparse membra per Dal Bosco-Varesco*
 276 2. *"Performance" d'autore ma sempre affollatissima*
 278 3. *Ascari ce la fa anche da solo*
 279 4. *L'immaginario sociale di Sixty. Cover boy*
 280 5. *Colosimo. L'uomo alle soglie della catastrofe*
 281 6. *E con addosso la fiamma ossidrica*
 283 7. *Impatto "soft" nel finale la sorpresa di Simionelli*
 284 8. *Video-game e i bip di Falso Movimento*
 285 9. *C'è ancora amore tra le rovine ma senza tripudio*
 286 10. *Signori noi e poi nient'altro*
 287 11. *Umorismo freddo tra le stelle*

Paesaggio metropolitano, ideato e curato da Giuseppe Barolucci, è stato una sfida anzitutto: come prova ed esperienza per tanti gruppi teatrali, come occasione critica per altri, insomma come coincidenza di esigenze informative e di pratiche artistiche. I gruppi teatrali hanno avuto modo di esporre i loro materiali, di offrire le loro modalità, senza l'assalto di competitività dannose, e senza l'abbandono e l'isolamento abituali. Altri: filosofi, saggisti, critici si sono esposti all'analisi, al commento, in una sede militante non accademica, non fine a se stessa né strumentalizzata. Dire che i gruppi hanno usufruito allora di uno spazio pertinente e di una riflessività naturale significa affermare qualcosa di ovvio; dire altresì che quegli altri si siano trovati a loro agio nell'esporre e nel ricevere materiali critici, e nel porgere e confrontare considerazioni intellettuali è altrettanto ovvio. Così *Paesaggio metropolitano* è nato con una procedura concreta e come un corpo vivo, e come tale via via si è irrobustito ed espanso, coinvolgendo giornalisti, artisti, saggisti, in una specie di fortunata coincidenza di pratiche e di analisi.

Naturalmente c'è chi ha reagito aspramente, considerandosi colpito da un mandato di cattura, e chi si è smarrito lungo il percorso, incerto tra *alta* e *bassa* cultura; lo stesso titolo *Paesaggio metropolitano* ad alcuni è sembrato un abuso, una prevaricazione quasi che si volesse imprigionare la ricerca artistica in una formula e metter un cartoncino sulla testa e sull'azione loro, e quasi che si volesse approfittare di *attualità* per certi interventi tipo "Alfabeto" o "Aut Aut" o la "Rivista di Estetica" dedicati appunto alla metropoli. Gli interventi che qui si propongono risentono alle volte di tale presunto condizionamento, ma più spesso corrono liberi e spregiudicati lungo il tema prescelto; in questo senso essi mantengono una autonomia di fondo ed un indubbio rispetto, circondando ed invadendo il territorio metropolitano con una particolare singolarità. In verità la ricerca teatrale *ultima* si è impossessata della metropoli in virtù di un

superamento dell'interdisciplinarietà e della contaminazione da un lato, e dall'altro lato di un attraversamento del vuoto per mezzi informativi e comunicativi di massa. Altresì il discorso critico da più parti si è indirizzato, su suggestioni tecnologiche e antiumanistiche, ad una serie di condizioni della società postmoderna, con un oggettivo parallelismo di esposizione e di riflessione. Questa coincidenza non è stata casuale, in quanto dentro il pensare e l'agire contemporanei, ed è stato utilissimo, direi indispensabile, afferrarla per i capelli e rovesciarla sul *paesaggio metropolitano*.

Senza tener conto di questo organismo vivo si corre il rischio allora di approdare a questa raccolta di materiali con precipitazione di giudizio e di uso; essa come non è un luogo di ammasso di discorsi e di pratiche indistinte e astratte, nemmeno è il luogo dove giudizi e lavoro, analisi e riflessione, si presentano fissi e immobili e senza scarti utilissimi. Da questo punto di vista la loro lettura sfugge al resoconto puro e semplice e non aspira a diventare manuale, vuole sfuggire in altre parole alla morsa dell'accumulazione e lascia libero il lettore di farsi una scelta, di entrare in essa. La divisione che si è fatta risponde più che ad una alterità di lavoro (quello critico da un lato e quello artistico dall'altro lato) ad una vera e propria messinscena di elementi. Questa piccola ma indispensabile operazione di regia permette a nostro avviso al lettore di entrare ed uscire dalle pagine, dai materiali, non sopraffatto da una finalità dimostrativa, anzi lo induce e lo guida a scegliersi propri percorsi, propri sentieri.

Come ogni organismo vivo *Paesaggio metropolitano* è vissuto di singolarità e di incontri, non sempre progettati ma venuti a galla, per cui Lyotard e Baudrillard sono stati inclusi lungo un loro passaggio a Roma, ed il loro discorso è risultato appropriato nel momento in cui parecchie definizioni di senso e non senso, di seduzione e di simulazione, già avevano circolato nel lavoro di alcuni gruppi e di alcune riviste; ed altre singolarità e suggestioni sono venute dall'incrocio di apporti diciamo filosofici-estetici (penso a Formenti-Ferraris) con altri tecnico-formali (penso a Bolelli-Bertetto). Citare tutti quelli che hanno preso parte ai dibattiti e che hanno seguito *Paesaggio* è compito probabilmente del lettore stesso secondo la sua ottica personale; qui vorremmo ricordare almeno Menna e Mango, come Moscati e Dorflès, per aver messo in campo proficui dubbi e giocato di inattualità, contribuendo a dar sangue all'organismo ed a metterlo al riparo dalla moda, dalla consuetudine.

Del lavoro dei gruppi ciascuno può sincerarsi andando a leggersi quel che di loro hanno scritto critici generalmente coetanei, in una corrispondenza dettata da sintonia oltre che in un

rigore di confronto. Ciò che bisogna comunque togliersi di testa è che *Paesaggio metropolitano* sia nato e cresciuto per moda, e che il suo resoconto che qui si fa sia costretto dalla consuetudine. E vero il contrario, con un rischio semmai non di sfida mancata, ma di sorpresa di ricerca, in virtù di una spregiudicatezza di fondo costruita liberamente e tuttavia regolata dall'incrocio aperto di esperienze. Che la metropoli sia entrata nella mente e nel corpo dei gruppi teatrali è un dato di fatto difficilmente smontabile; che essa circoli nelle discussioni e nelle riflessioni di scienza, di sociologia, di politica, di estetica con parecchi risvolti è altrettanto difficilmente oppugnabile. Non si vuole qui ripetere nomi come Vattimo o Cacciari, Perniola o Rovatti, tanto più che gli specialisti già ne sono perfettamente edotti, sia che navighino nel *negativo* sia che parlino di *perdita*, sia che vivano di nichilismo sia che pensino ad *attraversamenti*. In breve la giustificazione di *Paesaggio* è nel suo volto di realtà e in quello specifico di offerta: come incrocio di pratiche artistiche e filosofiche in un momento di resa ideologica ed estetica, ed in un momento di passaggi di segnali, di allarmi, sia a livello critico sia esistenziale, razionale e soggettivo. Questi passaggi, questi allarmi costituiscono allora l'ossatura del resoconto di *Paesaggio metropolitano*, e sono per parecchi gruppi il tracciato di un percorso per pratiche *basse* da un lato e per procedimenti *scientifici* dall'altro, con una mescolanza di tecnologia e di informazione, che è senza dubbio ancora tutta da esplorare ma di cui già conosciamo attraverso *Paesaggio* alcuni momenti ed elementi. Sottolineare ciò non significa dogmatizzare tendenze quanto rimandare a riflessioni ed a contraddizioni che ne indicano il prezzo e la perdita oltre che sottolinearne l'esigenza e la incidenza, in un quadro culturale e artistico *contemporaneo*.

Sottolineare infine la resa dal punto di vista teatrale o artistico che dir si voglia significa anche difendere non tanto una linea nuova, del resto evidente, quanto una pratica nuova, dal momento che tendenzialmente si vogliono rifiutare movimenti considerandoli prevaricazioni e dal momento che si vogliono imporre corporativismi per impedire il movimento (sia delle idee sia delle pratiche). *Paesaggio metropolitano* ci sembra che si sia infilato in alcune riflessioni e che abbia offerto alcune esperienze proprio in virtù di un taglio e di una finalità diversi e non abusati. C'è da sottolineare la presenza costante per oltre due mesi, e per almeno quattro giorni la settimana, di trecento persone, tante ne conteneva la Galleria d'arte moderna, ed altre centinaia sono state costrette a star fuori di volta in volta. Considerare *Paesaggio metropolitano* un seminario permanente non è una bugia, e metterlo tra gli avvenimenti della stagione romana (1980) è una semplice constatazione. In violente polemiche

sull'effimero e sul ludico la presenza dell'Assessorato alla cultura e di Renato Nicolini depone a favore di una durata (in termini progettuali) ma anche di una sorpresa (in termini di svolgimento). *Paesaggio metropolitano* è stato sorretto dalla Galleria nazionale d'arte moderna, e dal suo sovrintendente Giorgio De Marchis e dalla sua collaboratrice Ida Pannicelli, nonché da tutta l'Arca provinciale di Roma, con fermezza e con pazienza, di fronte alle innumerevoli difficoltà sorte lungo il suo svolgimento. Anche Mario Pisani, Giovanni Graia, Giulio Spinucci e gli impiegati dell'Arca provinciale hanno dedicato il meglio di sé all'iniziativa e senza il loro contributo non si sarebbe raggiunto un livello ineccepibile di lavoro. Patrizia Boccella è stata un'animatrice di pubbliche relazioni e di stampa esemplare, reggendo all'iniziativa quotidianamente e imponendo un riscontro fitto e senza paragoni (oltre duecento articoli in giornali e periodici italiani e stranieri). Infine qui si ringraziano artisti e intellettuali per la loro adesione alla formazione di questo *Paesaggio metropolitano*.

Lo scenario postmoderno

di Carlo Formenti

Il termine postmoderno non è nuovo, né gli si può attribuire un preciso potere denotativo; è stato infatti adottato in momenti ed in campi diversi e con diverse intenzioni e sfumature. Tuttavia esso si è recentemente imposto ad onta delle barriere disciplinari e semantiche, assumendo una impronta epocale. Non ritengo che le ragioni di questo successo si possano attribuire ad un escamotage linguistico, alla tentazione di associare gli elementi di continuità e gli elementi differenziali fra la nostra epoca ed il mondo moderno in una definizione volutamente ambigua e scarsamente impegnativa. Esiste una fascinazione più profonda che è inutile ricercare sul piano del linguaggio; essa opera infatti attraverso la sintesi immaginaria di opposte suggestioni temporali: l'idea di postmodernità sintetizza le immagini contraddittorie di continuità e di fine. Se la mia ipotesi è corretta, dobbiamo evitare le traduzioni letterali fra immagine e segno. Interrogarci sulla postmodernità non significa interrogarci sull'alternativa fra continuità e fine del mondo moderno; la posta in gioco è più elevata: si tratta di decidere fra continuità e fine della storia, o, per essere più precisi, fra continuità e fine della nozione di tempo storico che abbiamo ereditato dalla modernità. Per essere ancora più precisi, la posta in gioco è la sopravvivenza di un'idea che ha strutturato l'immaginario del pensiero occidentale, soprattutto a partire dall'opera di Marx: l'idea di valore d'uso, luogo teorico privilegiato dell'opposizione e dello scarto irriducibili fra sincronia e diacronia. In questa prima parte intendo tuttavia concentrare la mia attenzione sul primo interrogativo, *continuità/fine del tempo storico*, riservando alla parte conclusiva alcune considerazioni sulla più complessa tematica suggerita dal secondo, *continuità/fine del valore d'uso*.

Se l'immagine postmoderna allude ad una distorsione temporale, ad una discontinuità sull'asse cronologico degli even-

ti del mondo moderno, essa apparirà giustificata se saremo effettivamente in grado di mettere in luce la natura diacronica degli eventi della nostra epoca.

La prima considerazione che balza agli occhi è la seguente: la nostra epoca sembra incapace di trovare un modo universalmente accettato di rappresentare l'esperienza temporale. Tutti i discorsi sul tempo hanno fatto ricorso a metafore spaziali, l'esperienza temporale non sembra lasciarsi descrivere in altro modo, per lo meno nel pensiero occidentale. Tuttavia, dopo la temporalità circolare della classicità greco-romana, dopo la concezione lineare cristiana di un segmento di retta finito e orientato fra la nascita del Cristo e la parusia, il secondo avvento, e dopo la sua versione moderna e laicizzata di una retta infinita, orientata esclusivamente nel senso dell'accumulazione illimitata del sapere tecnico e scientifico, non si delinea chiaramente una quarta immagine geometrica.

Questa difficoltà sembra nascere dalla crisi della caratteristica comune a tutte le rappresentazioni precedenti: la loro natura di somma suddivisibile all'infinito di punti geometrici. È probabile che il comune ricorso dei tre grandi modelli che abbiamo richiamato a questa materia prima astratta sia dovuto a quanto messo in luce da Agamben in *Infanzia e storia*: per nessuno dei tre si può parlare di storia nel senso di una assunzione umana del proprio essere temporale. La loro continuità nella diversità è dovuta al fatto che si tratta di aspetti diversi della medesima mediazione fra due opposti dispositivi di annullamento del tempo storico: da una parte il rito, macchina di conversione della diacronia in sincronia, che consente di ridurre l'evento storico a ripetizione di un modello mitico, dall'altra il gioco, macchina di conversione della sincronia in diacronia, assolutizzazione dell'evento che interrompe la continuità circolare di Cronos, l'Aion, il dio bambino che gioca.

I simboli di integrazione dell'esperienza temporale elaborati dalle diverse formazioni sociali si sono prodotti nell'alternanza fra questi due regimi immaginari di annullamento del tempo storico, che potremmo definire rispettivamente annullamento per deflazione e per inflazione dell'evento. Il primo — il rito — presuppone un referente simbolico "forte", una immagine mitica potente che garantisca una volta per tutte l'identità del soggetto sociale; il secondo — il gioco — si fonda all'opposto sulla moltiplicazione all'infinito dell'immagine, sulla degradazione del simbolo a segno e sulla sua manipolabilità e circolazione accelerata: l'identità del soggetto sociale si disintegra assieme al contenuto archetipico del simbolo e libera un potenziale energetico di identificazione fluttuante.

L'avvento della modernità rappresenta una scelta radicale

in questa seconda direzione. Lo sviluppo del modo di produzione capitalistico sembrava costituirne la realizzazione più compiuta, la riflessione marxiana sul feticismo l'ha analizzata come trasformazione della rappresentazione storica in teatro delle merci. Tuttavia, finché l'autonomia del segno di valore si esercita soprattutto sul piano economico, essa incontra un limite rigido: non riesce mai a sbarazzarsi completamente di un referente e il cadavere ingombrante del valore d'uso è lì ad indicare che il gioco richiede ancora una legittimazione simbolica. Il vincolo si indebolisce a mano a mano che lo scenario moderno si evolve ulteriormente: in primo luogo il fantasma viene espulso dal processo lavorativo, che perde i suoi connotati residuali di ricambio organico fra uomo e natura e diviene puro processo di valorizzazione, e si trasferisce nella sfera della riproduzione e del consumo. Successivamente anche in questo ambito viene a cadere ogni elemento rituale. A questo punto la circolazione accelerata dei segni non ha più bisogno della sacralità laica del progresso socio-economico, ma può operare liberamente nel circuito dei mezzi di comunicazione di massa. Il teatro delle merci è ormai solo una componente di uno spettacolo senza confini, la produzione inflattiva di eventi si sbarazza di ogni prospettiva storica, il gioco economico diviene gioco linguistico ed è in tale forma che esso viene legittimato dalle moderne scienze sociali. Tuttavia il rapporto fra gioco linguistico e legittimazione è precisamente ciò che costituisce ancora problema, ed è a partire da questo nodo che Lyotard elabora la sua nozione di postmodernità.

Secondo Lyotard la legittimazione del discorso scientifico è ancora costretta a ricorrere alle strutture rituali del sapere narrativo, nel senso che il gioco linguistico della verità può legittimare se stesso ed i giochi linguistici della giustizia e del potere solo attraverso la narrazione di un mitico Soggetto universale della Storia, sia esso l'Umanità, il Proletariato o chi per essi, e del suo cammino verso l'emancipazione.

In altre parole, di fronte ad un soggetto sociale la cui identità appare emulsionata in una miriade di particelle linguistiche, che si orientano di volta in volta a seconda delle contingenze comunicative che le attraversano, la tarda modernità sembra costretta a sviluppare una funzione di superintegrazione simbolica, delegandola soprattutto al discorso epistemologico, al metalinguaggio, al gioco dei giochi che concentra e monopolizza il potere legittimante del Soggetto della Storia. È un dispositivo che ha potuto reggere finché ha conservato l'orizzonte del consenso, cioè fino a quando il consenso degli operatori del sapere ha garantito la legittimità delle regole del loro gioco, riproducendo le condizioni del consenso sociale nei confronti di tutti gli altri giochi, eco-

nomico, politico, giuridico, ecc. Lyotard ne analizza le contraddizioni ed il modo in cui esse si sono sviluppate nello scenario della crisi della ragione, e ne indica il definitivo collasso dopo la subordinazione della ricerca scientifica al processo di valorizzazione del capitale. Quando il criterio del vero diviene la potenza produttiva, il gioco dei giochi, il grande traduttore di tutti i linguaggi nel metalinguaggio scientifico perde le vesti paludate del consenso dei sapienti ed assume il volto prosaico dell'equivalente generale, del denaro. Ma il processo di informatizzazione della società radicalizza ulteriormente la situazione: il principio di produttività diviene principio di performatività, diviene cioè criterio tecnico ancora più rigoroso di misurazione quantitativa del rapporto di input/output dell'investimento scientifico. Anche il dio-denaro è morto. La funzione di traduzione fra giochi linguistici non richiede più una mediazione mitica, gli enunciati scientifici, ma anche tutti gli altri enunciati, per essere accettabili dovranno essere formulati a priori nel linguaggio del sistema informativo. Per essere veri, dovranno offrire una quantità di informazione più elevata di ogni altro enunciato sul proprio referente.

Ma con la mediazione del consenso, svanisce anche la certezza dei referenti. Naturalmente la scienza moderna ha già criticato da tempo la nozione ingenua di oggettività del referente, nel senso che esso non viene più da tempo considerato come la "realtà" naturale o sociale, ma come un insieme di enunciati universalmente accettati come veri o comunque considerati tali finché non vengano falsificati, finché cioè non se ne dimostri l'incompatibilità coi paradigmi scientifici vigenti nelle diverse discipline. Ma ora, visto che il criterio di verità non è più il consenso ma la quantità di informazione, anche questa definizione viene a cadere. La quantità di informazione infatti non si definisce come misura di adeguazione del modello alla realtà, comunque la si intenda, bensì come misura della capacità di anticipazione del modello sul reale. In altre parole il referente è ora il modello di simulazione elaborato dal sistema informativo. La disgregazione dei tradizionali ambiti disciplinari della ricerca e dell'insegnamento scientifici è strettamente collegata con questa evoluzione: è il concetto stesso di disciplina che viene a cadere in quanto fondato su una nozione obsoleta di oggettività del referente. E la prassi della ricerca a produrre i suoi referenti. Il modello di simulazione non ha bisogno di originali, anzi, esso funziona proprio nella misura in cui è in grado di liberarsi di ogni evento "reale", l'evento è il modello, il modello è la storia. Secondo Lyotard è proprio questo scetticismo assoluto nei confronti dei referenti a raffigurare la condizione postmoderna. Per arrivare al nocciolo dell'impostazione che ho cercato di dare all'inizio, per verifi-

care cioè quali rappresentazioni dell'esperienza temporale corrispondano all'epoca post-moderna, dobbiamo tuttavia esaminare altri aspetti.

La subordinazione della ricerca al principio di performatività produce degli effetti di velocificazione che consentono di mettere in luce quegli aspetti della pragmatica scientifica che mal si conciliano con un modello lineare cumulativo del sapere. L'interpretazione che ne offre Lyotard è assai vicina alle teorie dello storico della scienza T. Kuhn. Il modello cumulativo ha una certa validità solo se applicato agli intervalli che separano le rivoluzioni scientifiche. Nei periodi caratterizzati dallo sviluppo di nuovi sistemi teorici predomina al contrario la discontinuità, il passaggio ad una nuova teoria non può mai avvenire attraverso una serie di mosse previste dalle regole del gioco vigenti in un determinato periodo storico, ma solo giocando un'unica mossa decisiva che cambia le regole stesse. Riferendosi a questi colpi di mano, Lyotard parla di legittimazione per paralogia. Finché questi avvenimenti hanno un ritmo epocale, le loro conseguenze possono essere integrate nel flusso temporale continuo, anche grazie alla mediazione mitica delle figure dei grandi scienziati. Ma la loro moltiplicazione e accelerazione postmoderne dissipa tutte le illusioni di continuità. L'orizzonte del consenso non ha nemmeno più la funzione di punto di riferimento provvisorio e virtuale. Il sistema performativo richiede la continua rimessa in discussione di tutte le regole, la ricerca ininterrotta di scoperte e ipotesi sensazionali capaci di accrescerne indefinitamente la potenza scientifica, economica, politica e militare. Secondo Lyotard i modelli che rappresentano meglio questo scenario sono quelli della teoria dei sistemi aperti e della matematica delle catastrofi. Le nozioni di fluttuazione del sistema e di catastrofe limitano infatti drasticamente la validità del concetto di legge scientifica come descrizione di regolarità naturali o sociali. La linea retta del tempo si spezza in una serie di segmenti che corrispondono agli stati di equilibrio instabile dei singoli sistemi, e l'istante assume statuti diversi a seconda che appartenga a tali segmenti o alle singolarità spaziotemporali dei punti di fluttuazione e di catastrofe. In quest'ultimo caso esso perde la natura di punto geometrico e si espande in un microuniverso, sottratto al dominio di Cronos e di Aion e governato dalla casualità di Cairos, Continuità e Fine. Continuità nel senso che il tardocapitalismo riproduce sempre più vertiginosamente il suo dispositivo di moltiplicazione dei segni di valore. Fine perché la legittimazione per paralogia è una legittimazione sui generis, nel senso che elimina ogni soggetto-potenziale referente di una continuità storica significativa. È qui che Lyotard intravede una chance, una linea di fuga: la possibilità per i soggetti individuali e sociali di vivere af-

fermativamente, positivamente il decentramento della loro identità, di appropriarsi di una serie di saperi locali in grado di controllare i flussi di informazione che li attraversano. In sostanza si tratterebbe della possibilità di un uso di massa dei modelli del sapere scientifico postmoderno banalizzati, amplificati e trasmessi dal sistema multimediale per spiazzare il sistema trasformando i microeventi in colpi di mano, accelerando continuamente il ritmo delle mosse di trasformazione delle regole dei giochi. È un progetto analogo a quello indicato da Vattimo nella sua relazione al convegno di Trieste sul nichilismo, riportata sul numero 19 di "Alfabeta". Interpretando la concezione heideggeriana del nichilismo come completa dissoluzione del valore d'uso nel valore di scambio, Vattimo afferma che: "... è questo l'evento che rende finalmente possibile, e necessario, per il pensiero rendersi conto che il nichilismo è la nostra (unica) chance." Bisogna farla finita con la nostalgia del valore d'uso, e con l'identità simbolica forte che l'ideologia del valore d'uso garantiva, bisogna imparare a vivere una identità debole, una soggettività decentrata capace di abitare il mondo postmoderno, caratterizzato dalla mobilità totale del simbolico. Si viene così delineando un'area di pensiero, cui appartengono molti altri autori, soprattutto francesi e italiani, che, con sfumature diverse, tentano di definire lo statuto di una nuova razionalità, una razionalità "debole", adeguata a vivere l'esperienza della temporalità postmoderna. Pur riconoscendo non pochi meriti a questo tentativo, ed accettandone molti spunti, mi propongo, in questa seconda parte dell'intervento, di indicarne quelle che mi sembrano alcune gravi fragilità del progetto.

In particolare mi sembra pericoloso liquidare troppo frettolosamente la nostalgia del valore d'uso senza approfondire ulteriormente il nodo delicato del rapporto fra memoria e storia, come anche sottovalutare le possibili ambiguità fra le categorie di soggettività e di identità che possono sorgere da un occultamento del simbolico in senso forte. Non si tratta di prendere le difese di una categoria teorica (d'altronde sarebbe da parte mia strano, visto che ho da poco pubblicato un saggio intitolato *La fine del valore d'uso*) ma di preservare dall'oblio l'esistenza di un archetipo dell'immaginario, legato alla dimensione rituale-sincronica dell'esperienza temporale, la cui dimenticanza si incaricherà di liquidare impietosamente ogni progetto di nuova razionalità.

Torniamo un momento indietro, alla opposizione fra rito e gioco proposta da Agamben. Li abbiamo sentiti definire come opposti dispositivi di annullamento del tempo storico mediante la conversione della diacronia in sincronia e viceversa. Sempre secondo Agamben, tuttavia, si tratta, in entrambi i casi, di dispositivi imperfetti, nel senso che la con-

versione non è mai totale: rimane sempre uno scarto, uno spazio di risonanza fra sincronia e diacronia che è precisamente lo spazio in cui avviene la rappresentazione storica. Tutto il corso del pensiero occidentale è caratterizzato dall'interrogativo sul significato di questa azione scenica: chi rappresenta chi?

La risposta liberatoria del nichilismo compiuto è che la scena è vuota, finita l'ultima illusione del teatro delle merci, rimangono le maschere, o meglio, rimane il materiale immaginario per fabbricare le maschere: i puri segni vuoti di significato. Possiamo salire sul palcoscenico, dipingere la maschera che meglio ci aggrada e rappresentare quello che ci pare; ma è vero? Se fosse vero dovremmo ammettere che l'epoca dell'evento puro, destituito di ogni orientamento storico, ha eliminato ogni memoria, che la nostra epoca è veramente l'epoca dell'oblio dell'essere. Perché allora la polemica contro la nostalgia del valore d'uso? Il fatto è che non sembriamo affatto in grado di rinunciare alla memoria, la temporalità postmoderna, perlomeno se la rappresentiamo nel modo in cui la rappresenta Lyotard, non è affatto sottratta a qualsiasi prospettiva diacronica. Certo si tratta di una diacronia distorta, discontinua, che nell'oblio del dispositivo equilibratore del rito, nell'impossibilità di integrare il significato simbolico degli eventi, non è più in grado di ordinarli in una scala di valori e deve ricorrere al meccanismo della ripetizione e del minimo scarto differenziale, ma proprio per questo ha ancora più bisogno di fabbricarsi una memoria. E infatti la teoria dei sistemi aperti cui si riferisce Lyotard si spinge fino a definire un modello ciberneticamente di memoria dei sistemi, valido sia per i sistemi biologici e sociali che per quelli chimico-fisici; in pratica, un modello di storia universale, fondato sulla autoregolazione dei sistemi e governato dalla memorizzazione delle fluttuazioni, dei microeventi.

Natura e storia appaiono così conciliate nella "nuova alleanza" di cui parla Ilya Prigogine. Conciliate nella trasparenza del simulacro. Infatti la memoria cui si allude è dello stesso ordine della memoria del computer, del modello di simulazione: una memoria che non ricorda, che non registra cioè il mistero dei grandi eventi naturali ed umani per conservarne gli ideogrammi ed offrirli volta a volta alla contemplazione estatica o alla interpretazione analitica di un soggetto, ma che produce direttamente microeventi, bit di informazione, sì-no, circuito chiuso-circuito aperto. La complessità dell'immagine si dilegua nella trasparenza del segno e anche l'ultima grande epopea mitica, la narrazione fantascientifica, abbandona il terrore (o la speranza) dell'esistenza di un grande operatore della macchina, che si poteva ancora intuire in *2001 Odissea nello spazio*, e si abbandona al gio-

nel
Glossi
Panna
e lo
foto
spina

co della pura spettacolarità; tragedia o commedia non si oppongono più se non come forme vuote, il loro destino comune è ormai Odeon, tutto ciò che fa spettacolo. Ma l'ottimismo non è giustificato, lo svuotamento delle forme non implica la possibilità di farne ciò che si vuole. L'archetipo vuoto della memoria è la memoria allo stato puro, senza eventi. Il trionfo dei segni non è la fine dell'immagine, è la trasparenza assoluta dell'immagine, l'acme della sua potenza. Al tramonto della soggettività non corrisponde il minimo potenziale di identificazione, ma la più elevata mobilità di identificazione, cioè l'identità assoluta, la forma pura dell'identità. In altre parole, la scena non è affatto vuota, non è abitata solo dal materiale manipolabile dei segni, ma dai modelli di simulazione che li manipolano, la scena è abitata dal simulacro, il più potente attore che ci sia dato immaginare, perché non rappresenta qualcosa o qualcuno per noi, ma ci rappresenta, è, noi.

Che ne è della storia, dell'essere, del valore d'uso, nell'epoca della memoria pura, nella società dei simulacri? Sicuramente essi non sono affidati alla nostalgia. Chi parla della nostalgia esprime in fondo una speranza, cerca di far vivere l'immagine postmoderna nella sua integrità: post, ma anche moderna, la linea è spezzata, ma esiste ancora. Chi parla contro la nostalgia parla ancora dell'epoca in cui si dà nostalgia. Mi sembra più adeguato il punto di vista di chi, come Baudrillard, lascia vivere solo una metà dell'immagine: solo il post, il dopo, la fine. Non a caso la metafora più ricorrente in questo autore è l'implosione, il buco nero. Secondo le ipotesi speculative dell'astrofisica, i buchi neri sono stelle che hanno subito un collasso gravitazionale. Date certe condizioni di evoluzione della stella, è possibile che la forza gravitazionale del suo nucleo finisca per prevalere sulle forze elettromagnetiche e nucleari degli atomi che lo compongono, determinando una implosione, vale a dire il precipitare all'infinito della materia verso il centro virtuale della stella. Si viene così a creare un universo chiuso in cui tutto può cadere e nulla uscire, ma, soprattutto, si viene a creare una singolarità spaziotemporale in ragione della quale a valori infiniti della densità della materia corrisponde, secondo le ipotesi einsteiniane, un arresto totale del flusso temporale. Un ipotetico visitatore che si trovasse all'interno del buco nero potrebbe quindi spostarsi nello spazio (in realtà potrebbe solo cadere verso il centro virtuale della singolarità senza mai raggiungerlo, in una sorta di avvicinamento asintotico) ma non nel tempo. È l'immagine della morte, ma è anche l'immagine della nascita, infatti, sempre secondo gli astrofisici, le caratteristiche del buco nero sarebbero del tutto simili a quelle di un'altra singolarità spaziotemporale: allo stato della materia nell'uovo cosmico esistente

prima del big bang, dell'esplosione che ha dato origine all'universo attuale. È quindi l'immagine dell'eterno prima e dell'eterno dopo.

Affermare che la società dei simulacri è una società implosiva significa quindi affermare che l'epoca della fine dell'essere, della storia e del valore d'uso è in realtà l'epoca **dell'eterno avvento dell'essere, della storia e del valore d'uso**. Tutto ciò ci riconduce in qualche modo alla nozione marxiana di valore d'uso, non nel suo significato politico-economico, residuale, ma nel suo significato utopico, nella prospettiva della riappropriazione. Nel significato cioè che consentiva a Marx di attribuire al capitalismo lo statuto di fase estrema della preistoria umana. Affermare la fine del valore d'uso in questo senso vuol dire che siamo già nel dopo, che la preistoria è finita, che non abbiamo più bisogno della nostalgia, di una memoria del futuro. La storia è cominciata, è finita cioè **l'esperienza della temporalità storica del mondo moderno, capitalistico**. Ma, fuori di metafora, resta aperto il problema del soggetto della storia, di chi la abita e di come sia possibile abitarla. Se, come afferma Vattimo, l'uomo è rotolato via verso la X, e se la X è il simulacro, resta il problema di imparare ad abitare l'identità del simulacro.

Su un'esistenza postmoderna

di Maurizio Ferraris

1. L'estetica postmoderna è un'estetica della metropoli, proprio come l'estetica "moderna" era un'estetica della *polis*. Vorrei spiegare questa affermazione.

Con la rivoluzione industriale si sviluppa tutta un'estetica urbana, nella quale la vita della città diviene un argomento primario di rappresentazione artistica: basti pensare alla *suite* Balzac-Baudelaire-Proust: enfasi dei *grands boulevards* e dei lampioni a gas; esaltazione dell'artificialità culturale e sociale della città. Ma, questa, è precisamente un'estetica della *polis*, e non della metropoli. Infatti, ciò che viene riconosciuto come specifico estetico della città si ricava oppositivamente rispetto alla natura che circonda la città stessa. Il che significa che la coppia natura/cultura ha, nell'Ottocento, ancora corso, viene accettata con un'accentuazione dell'interesse per la cultura, per il mutamento. E significa anche che la città viene pensata come *polis*, luogo circoscritto e riconoscibile, isolato in un territorio ancora naturale.

Ora, nella tarda modernità (a partire dal Novecento e con un crescendo sino ai nostri giorni), lo statuto dell'urbano, e dell'estetica che vi si connette, subisce un mutamento rilevante. La metropoli come fatto tardo-moderno non è la

semplice estensione e crescita quantitativa della *polis*; non è semplicemente una *polis* più grande e più tecnologizzata. È qualcosa di molto diverso. La metropoli non si oppone più, come la *polis*, a un territorio circostante (che sarebbe la natura, ma anche l'origine e l'Essere, contrapposto alla cultura, e agli enti strumentali, tecnologici e manipolabili, della città). Viceversa, la metropoli abolisce, molto semplicemente e molto radicalmente, ogni riferimento alla natura, all'origine e all'Essere, per dichiarare il trionfo incondizionato della cultura, degli enti, della tecnologia come volontà di potenza umanistica. Epoca dell'oblio dell'essere, direbbe Heidegger; ciò che si può anche tradurre come: epoca della soppressione, della sparizione di ogni referente "altro" rispetto alla metropoli. La metropoli non si oppone più al suo fondamento avverso: natura, origine, essere. Si riferisce semplicemente a se stessa, e comunica esclusivamente con altre metropoli: è *causa sui* e *index sui*; è uno spazio onnicomprensivo e sconfinato, privo di intervalli. La metropoli comunica con la metropoli, e non c'è nulla al di fuori di questo.

2. La mutazione, la transizione della *polis* nella metropoli è dunque netta. Spazio urbano culturalizzato, tecnologizzato, artificiale, ma comunque discreto, ricavato dentro a un territorio "naturale" non contaminato, nel caso della *polis*. Spazio totalizzante, privo di ogni riferimento all'origine, alla natura e all'essere, nel caso della metropoli.

Questo comporta, evidentemente, gravi problemi per l'estetica, che non può più rifugiarsi nell'elogio dei lampioni a gas, dei tram e dei *grands boulevards*, magari intessendo l'apologia dei televisori, dei *gadgets* e dell'universo computerizzato. La transizione è più complessa e radicale. Non si può più deplorare l'artificialità dello spazio urbano, proprio perché è venuta a cadere la naturalità che definiva, oppositivamente, la *polis* in quanto *polis*. Detto altrimenti, è molto difficile cogliere la specificità estetica della cultura quando è scomparsa la natura; è arduo lodare *performances* e *video tapes* quando non ci sono più che *performances* e *video tapes*; è vano esaltare il fittizio e il derivato quando mancano il reale e l'originario.

Le estetiche della prima metà del Novecento hanno colto bene la difficoltà di definire un'estetica della cultura in assenza di natura. Ma hanno colto soltanto la difficoltà, cioè hanno registrato il problema. E le soluzioni proposte sono state, ancora, quelle di un'estetica della *polis*, e non della metropoli.

Vorrei fondare questa considerazione prendendo come esempio due estetiche "maestre" della prima metà del Novecento: l'estetica di Heidegger e quella di Benjamin. La scelta non è casuale, perché Heidegger e Benjamin costi-

tuiscono i due poli estremi dell'analisi dello statuto dell'arte nella metropoli novecentesca. Da una parte, in Heidegger, si osserva un pregiudizio, una condanna pregiudiziale, nei confronti della metropoli: la metropoli è lo spazio del trionfo del dominio tecnologico sulle cose, sugli enti, sottoposti alla volontà umana che ormai non sa più che farsene dell'essere. Dall'altra, in Benjamin, si registra una cauta e rassegnata accettazione *strategica*, o meglio tattica, della condizione metropolitana, assunta come inevitabile segno dei tempi — tempi a cui è vano opporsi, belli o brutti che siano. In entrambi i casi, in Heidegger come in Benjamin, la transizione della *polis* in metropoli è percepita con chiarezza. Tuttavia, ed è questo che voglio dimostrare, le soluzioni proposte sono ancora quelle di una estetica della *polis*. Cioè di un'estetica che pensa un al di là della metropoli, che non riesce ad immaginare il divenire sconfinato, illimitato, della metropoli stessa.

Comincerei con Heidegger, l'elogiatore, l'apologeta dei sentieri interrotti, della campagna e dell'essere come luoghi non contaminati dalla volontà di potenza della tecnica. Il problema che si pone Heidegger, di fronte al nodo arte/metropoli, è il seguente: come pensare la singolarità dell'arte in un universo che pare essere fatto solo di tecnica. E la soluzione proposta è quella di considerare l'arte come *differenza critica*.

Prendiamo un testo come *L'origine dell'opera d'arte*. Qui Heidegger cerca di distinguere l'opera d'arte dalla "mera cosa". Cioè di riconoscere la differenza specifica che separa un oggetto qualsiasi, manipolabile, usabile, strumentale, dall'opera d'arte, che viceversa dovrebbe essere caratterizzata da una singolarità, da un'auraticità tali da non renderla "usabile" per fini umani e tecnologici. La soluzione di Heidegger è questa: tutte le cose, nella metropoli, si ripetono, tutte le cose sono usabili. Ma le cose sono usabili proprio perché sono semplici enti. Sono usabili e quindi ripetibili, riproducibili, riciclabili. Le cose sono a disposizione degli uomini: sta ad essi riprodurre o meno un'automobile, produrla secondo il modello prescritto. E questo vale per tutto ciò che avviene, che si fa nelle metropoli. Ma, stando così le cose, dice Heidegger, non è difficile riconoscere la singolarità dell'opera d'arte: l'opera d'arte attesta proprio ciò che, nella metropoli colmata dagli enti, si dimentica, cioè l'essere. L'arte è il segno di ciò che si dimentica nella metropoli, e ciò le conferisce un'auraticità immediata, irriflessa. Non è necessario pensarci troppo: possiamo — dice Heidegger — riprodurre un'automobile; ma non possiamo, per esempio, riprodurre un tempio greco. Se lo facciamo, sappiamo, di fare un falso. Si riconosce quindi la specificità dell'arte, che è quella di costituire una *differenza critica*, che ricordi alla metropoli, dove tutto si riproduce, che c'è qualcosa che nessun uomo potrà mai riprodurre, cioè l'essere.

Salta immediatamente agli occhi un problema: in base a quali criteri possiamo dire che il tempio greco è la testimonianza dell'essere, e l'automobile è un semplice ente? Si può invocare la *traditio*, che si condensa nel tempio e non nell'automobile; o richiamarsi all'ispirazione ontologica, che ha guidato il costruttore del tempio ma non il progettista che ha disegnato l'automobile. Ma alla base di tutto questo sta qualcosa di diverso. Sta cioè il fatto che Heidegger suppone che vi sia uno spazio altro rispetto alla metropoli, uno spazio fondamentale, ontologico, divino, non contaminato dalla tecnologia umanistica. Ma, se è così, allora Heidegger non è nella dimensione della metropoli ma in quella della *polis*, cioè dello spazio urbano isolato e riconoscibile, separato dalla natura circostante, originaria e fondamentale, e fondamentalmente non contaminabile. Heidegger, cioè, se pure non cede all'esaltazione ottocentesca della città come luogo artificiale e perciò estetico, si orienta verso un recupero del fondamento, dell'essere, che si muove ancora nella dimensione della *polis*. L'arte, come differenza critica, ricorda nella città degli enti la presenza dimenticata dell'essere. E l'estetica di Heidegger risulta quindi ancora un'estetica della *polis*, della città dotata di un "altro" a cui si contrappone; e non è un'estetica della metropoli come spazio onnicomprensivo e totalizzante.

Passiamo a Benjamin. Qui — e penso ovviamente a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* — le prospettive e le intenzioni sono molto diverse rispetto ad Heidegger. Benjamin non cerca di salvare l'arte nella metropoli conferendole uno statuto di differenza critica; accetta il divenir-riproducibile dell'arte, e adotta una strategia diversa: quella di finalizzare l'arte a un nuovo scopo, non artistico, non estetico. Cerca di fare dell'arte il veicolo di una *ripetizione politica*. In sostanza, dice Benjamin, è inutile farsi delle illusioni: l'arte ha perso, definitivamente, la sua "aura", la sua unicità. Tutto è riproducibile tecnicamente, nella metropoli; e non si vede perché l'arte dovrebbe costituire un caso a sé. Inutile sperare in una funzione critica, differenziante, dell'arte: non c'è alcuna differenza tra il modo di produrre un'automobile e il modo di produrre un film; e non c'è neppure alcuna differenza a livello di ricezione. La gente guida l'automobile, e va a vedersi un film. Le automobili si ripetono e riproducono, e così pure i film e le fotografie. Tentare una restaurazione dell'"aura", dell'unicità dell'opera, appunto, sarebbe una operazione regressiva e *kitsch*, non diversa dal cercare di personalizzare, con *optionals* addizionali, un'automobile. L'arte è produzione di enti riproducibili, proprio come l'industria. Non c'è alcuna differenza.

Parrebbe, allora, che Benjamin abbia colto l'essenza di un'estetica metropolitana. Parrebbe, cioè, che nella sua este-

tica si faccia chiaro come al di là della metropoli non ci sia nulla; e che, se nella metropoli tutto è inautentico e ripetitivo, non per questo è legittimo pensare a qualcosa (l'essere, l'origine, l'unico) che travalichi la metropoli stessa, e che, travalicandola, la delimiti, la definisca cioè come spazio discreto, isolato, la definisca come *polis*.

Ma, nonostante tutto questo, l'estetica di Benjamin è ancora un'estetica della *polis*. Non perché (come avviene in Heidegger) nell'estetica benjaminiana si ricerchi un fondamento anteriore alla metropoli. Ma perché il fondamento si dà in una ulteriorità politica che travalica, che sovrasta la metropoli.

Benjamin, infatti, non rimpiange l'arte auratica, unica, ontologica. In un certo senso, anzi, elogia la riproducibilità tecnica dell'opera. Ma lo fa con uno scopo politico. Se l'arte non è più capace di darci la verità, l'autenticità; se l'opera è divenuta indistinguibile agli "oggetti qualsiasi", di consumo, ciò significa che l'arte è morta. Ma questa morte può insegnarci qualcosa. Può insegnarci, in primo luogo, che è inutile tentare un riscatto estetico della metropoli e della storia (questa è anzi la soluzione regressiva, di Marinetti e di D'Annunzio, che cercano di conferire una tonalità estetica alla politica e alla guerra). Ma può soprattutto insegnarci che, al di là dell'arte e della metropoli, in cui quest'opera si produce, c'è qualcosa di più importante e decisivo: la politica. E il solo scopo dell'arte sarà allora esporre consapevolmente la propria morte, sarà dichiararsi pura ripetizione senza aura, senza differenze e senza unicità: in modo che la gente capisca come, oltre la metropoli e la sua arte — irrimediabilmente contaminate dal capitale e dal suo modo di produzione nichilistico e ripetitivo —, ci sia qualcosa di più importante: la *politica*. E l'arte "consapevole", quella di Brecht, ad esempio, sarà quella capace di mostrare questo al di là dell'arte e della metropoli.

Col che, sebbene per vie assolutamente diverse, ritorniamo, come in Heidegger, a un'estetica della *polis*. Perché la politica, e l'arte che deve suggerirla, sono al di là della metropoli come spazio totalizzante. Non sono "prima" della metropoli, non ne sono il fondamento, come in Heidegger. Sono "dopo" la metropoli, sono il suo superamento.

Né Heidegger, né Benjamin, quindi, pensano a un'estetica della metropoli. Entrambi pensano allo spazio della metropoli e alla funzione che l'arte dovrebbe svolgere al suo interno. Ma entrambi vedono la soluzione in un ripristino della *polis*: dell'essere come differenza critica che limiti il dilagare della metropoli, in Heidegger; della politica che sovrasti la metropoli indicandone la caducità storica, in Benjamin.

3. Come pensare, allora, un'estetica della metropoli? È qui che il discorso sul postmoderno diviene decisivo.

Assumiamo che la metropoli, diversamente dalla *polis*, non abbia origine (l'esser:), e sia un luogo sconfinato di manipolazione tecnologica degli enti. E assumiamo anche che non abbia fine (la storia). Questa dichiarazione può apparire arbitraria; ma è un fatto che la percezione che normalmente si ha della metropoli è quella che ho descritto: uno spazio sconfinato, che comunica con altre metropoli, che non è né buono né cattivo, ma che sicuramente non ha un suo "altro", un suo fondamento o una sua finalità capace di definirlo come *polis*, come luogo isolato e culturale.

Ora, questa immagine della metropoli si articola bene, e non credo per un semplice caso, con la definizione del postmoderno. Perché i caratteri della condizione postmoderna definita da Lyotard sono essenzialmente due: in primo luogo, la perdita dei referenti, cioè dei fondamenti, delle basi — in una parola, dell'Essere; in secondo luogo, la decadenza dei metadiscorsi legittimanti, dell'ideologia e della sua critica. Mi spiego meglio. Con l'avvento del postmoderno (avvento che Lyotard situa, almeno per l'Europa, negli anni '50), si danno, nella coscienza collettiva, due modificazioni molto importanti. Da una parte, i modi di produzione e di vita divengono sempre più "artificiali", nel senso che perdono ogni riferimento ad una naturalità di base, fondamentale: le attività divengono sempre più terziarie e non immediatamente produttive; i legami sociali sono sempre più precari e di breve durata. Manca, in generale, ogni ricorso a un fondamento essenziale, a un "dato di base". D'altra parte, dalla parte dei discorsi legittimanti, delle teorie e delle ideologie, si assiste a una progressiva perdita di credibilità dei metadiscorsi, cioè delle dottrine, che si propongono di fornire una spiegazione unitaria del reale: i metadiscorsi non hanno scongiurato la catastrofe atomica, per esempio (e gli esempi potrebbero essere molti): dunque, per lo più, la gente cessa di credere in una finalità della storia, della vita, del sapere.

Cade il discorso sulle origini, e cade anche il ricorso alle finalità della storia. Come si vede, questi dati si articolano in modo non problematico, con la definizione della metropoli come spazio senza origine e senza fine. Si articolano molto bene perché di fatto sono la stessa cosa. Il postmoderno è il discorso della metropoli nel senso che è l'esito della condizione metropolitana, nella quale si assiste a una progressiva disintensificazione delle funzioni "primarie" (Soggetto, Origine e Fine), a favore di una percezione più parziale, distratta e disincantata del mondo e dell'esperienza.

4. Non è quindi più possibile, nell'era postmoderna, porsi il problema di una finalità dell'arte. Non è più possibile inter-

rogarsi sulla sua funzione critica (di differenza critica o di ripetizione politica). Se la metropoli e la postmodernità in cui essa si iscrive sono senza origine e senza fine, occorre piuttosto registrare semplicemente i caratteri di una possibile estetica postmoderna e metropolitana. Qui le "teorie maestre" non sono più quelle di Heidegger e di Benjamin, ma quelle di Lyotard e di Deleuze.

Molto brevemente, vorrei riassumere i tre punti fondamentali su cui si potrebbe fondare un'estetica postmoderna della metropoli. In primo luogo: un'estetica postmoderna è un'estetica della ripetizione pura (e non della differenza critica o della ripetizione politica); in secondo luogo, una simile estetica sarebbe, più che un'estetica dell'opera, un'estetica del simulacro; in terzo luogo, si tratterebbe di un'estetica trascendentale.

Riprendiamo più in dettaglio questi punti. *Ripetizione pura*. Che significa: l'opera, nella metropoli, non ripete qualcosa di diverso dallo spazio metropolitano (diverso perché anteriore, come avviene in Heidegger; diverso perché posteriore, come avviene in Benjamin). L'opera ripete la metropoli tal quale. Perché al di fuori della metropoli non c'è nulla, né nella "natura" (nel fondamento, nell'essere), né nella cultura (nella teoria, nei metadiscorsi). Quindi, ripetizione senza differenze. È un processo esemplificato molto chiaramente in Cage. Nella sua musica non si effettua alcuna differenza rispetto ai "dati" della metropoli (Cage riproduce rumori di automobili, di radio, silenzi). Tutto il contrario di Schönberg che invece, come "moderno", tentava di imporre una razionalità estrinseca, la dodecafonia, contro la musica semplicemente rappresentativa, riprodotiva — quella di Strauss, per esempio.

Secondo punto: *estetica del simulacro e non dell'opera*. Se, come avviene nella *polis* (luogo dotato di un'origine e di un fine: l'essere o la storia), c'è ancora una differenza tra produzione e rappresentazione, ossia c'è ancora uno scarto, un intervallo, tra origine e originato, questo non si dà, non avviene nella metropoli. Mi spiego meglio. Nella metropoli pensata ancora come *polis*, l'origine e il fine, il *telos*, erano anteriori o ulteriori all'opera, la quale era dunque rappresentazione di un'origine già stata e data, o a venire (l'opera come porsi-in-opera della verità, in Heidegger; l'opera come promozione di un ulteriore spazio politico, in Benjamin). Viceversa, nella metropoli concepita come tale, nella sua natura postmoderna, non c'è alcuna origine. E dunque, l'opera non è più la rappresentazione di un'origine o di uno scopo. È semplicemente un simulacro, un "riflesso senza origine". Un ente fra i molti che si dispongono nello spazio metropolitano. Un esempio possibile, molto scontato, è la *performance*: la quale riproduce un evento senza origine, che non differisce qualitativamente dai mille eventi "non estetici" che si danno nella

metropoli. Ma, a questo proposito, si potrebbero citare molti altri esempi: dal *video-tape* (in cosa differisce da un film? o dalla televisione? o dal reale?), sino alle telecamere che riprendono i passanti, di fronte ai negozi di televisori.

Terzo punto: *un'estetica trascendentale*. I simulacri non producono più effetti "estetici", ma, dislocandosi nella metropoli e aggregandosi variamente, inducono vere e proprie esperienze; e d'altra parte le esperienze stesse dei soggetti metropolitani perdono qualsiasi statuto originario e immediato. Si comprende allora come, se l'estetica moderna era ancora una disciplina critica del bello, l'estetica postmoderna si presenti invece come dottrina riflessiva e percettiva insieme, e sia dunque un'estetica "trascendentale". L'avvento della postmodernità riconosce di diritto quanto di fatto si era compiuto con la modernità: la morte del fondamento e il principio dell'erranza dei soggetti costitutivamente nomadi; l'estinzione del rapporto che congiungeva e separava gli enti dall'essere. E solo una *Weltanschauung* irrecuperabilmente nostalgica può scorgere in questo crepuscolo un evento drammatico. Nell'estetica metropolitana non c'è nulla che meriti di essere commemorato. Ma se la ripetizione afferma l'indifferenza tra il primario e il derivato, si comprende allora perché un'estetica metropolitana sia trascendentale; perché nella metropoli l'esperienza estetica non differisca in alcun modo da quella "reale" (emotiva e conoscitiva); perché, infine, la metropoli sia il luogo di un'esteticità intensa, tuttora fondamentalmente misconosciuta dal drammatico memorialismo dell'estetica moderna.

Nella metropoli, anzitutto, ogni esperienza vale allo stesso titolo. Deleuze ha osservato, in *Logique du sens*, che l'estetica presenta una dualità lacerante: da una parte, essa designa una teoria della sensibilità come forma dell'esperienza possibile, ed è dunque una dottrina trascendentale che valuta le virtualità percettive del soggetto inteso come semplice entità cognitiva; ma, d'altra parte, indica una teoria dell'arte come riflessione sull'esperienza reale, e si presenta allora come una disciplina riflessiva che giudica secondo criteri eterogenei un già-avvenuto. Questa separazione non sorge evidentemente che dall'assunzione di una differenza fondamentale tra un'esperienza soggettiva supposta primaria e una riflessione rappresentativa sicuramente secondaria. Ma, quando si sia revocata la fede in un fondamento esterno alla *polis* come riserva di un'origine in qualche modo recuperabile; quando, inoltre, si sia screditata la funzione correlativa di un soggetto provvisto di qualità primarie e autonome, e capace di esperire immediatamente il mondo — quando cioè si sia assunta la dimensione costitutivamente ripetitiva della metropoli, allora la dualità dell'estetica classica e moderna si compone e si rende possibile un'estetica trascendentale.

Da una parte, il soggetto espropriato dei processi primari non esperisce che processi secondari; le sue esperienze sono rappresentazioni, ma esse non vanno intese come fenomeni o segni che celano dietro la loro apparenza o la loro vicarietà la profondità di un noumeno o il segreto di un'origine: le rappresentazioni dell'esperienza sono ripetizioni senza origine. E allora anche l'atto inaugurale dell'esperire, essendo ripetizione, si assimila all'esperienza estetica in senso corrente: una riflessione su un già-dato, che attesta l'assenza d'origine, il che vieta di parlare di "riflessione", imponendo che si adotti la categoria della ripetizione. D'altra parte, come si è visto, l'opera divenuta simulacro si insedia al di là della rappresentazione come attività secondaria: dove l'opera rappresentava una produzione originaria, il simulacro si pone come puro evento avente in se stesso il proprio principio e la propria fine.

L'esperienza estetica non risulta più come un esperire derivato, per divenire un'esperienza in senso forte e stretto; occorre quindi, come dice Lyotard: "abbandonare il rifugio offerto allo spirito dalla classe delle 'opere d'arte' e in genere dei segni, e [...] non riconoscere più come artistiche che delle iniziative o eventi, quale che sia il campo istituito in cui si producono" (*A partire da Marx e Freud*, Milano 1979, p. 152). Nella metropoli postmoderna scompare ogni distinzione tra l'empiria della vita soggettiva e la trascendenza auratica dell'arte; vi si produce un'esteticizzazione diffusa tale per cui l'esperienza artistica sortisce gli stessi effetti e agisce allo stesso titolo dell'esperienza in generale. L'affermazione per cui la vita è sempre più simile a un film perde allora le connotazioni nostalgiche e *ressenties* che un tenace umanismo vi connette, e introduce all'oltrepassamento della metafisica che si effettua nella vita metropolitana.

Quando infatti ogni oggetto può essere opera, a seconda della posizione e del campo in cui si pone, sembra arduo riconoscere nella tecnica il semplice veicolo di una volontà di dominio metafisica e umanistica. E questo processo di esteticizzazione della metropoli non dev'essere allora inteso come una maggiore umanizzazione dello spazio urbano (che sarebbe l'autentico trionfo della metafisica), ma come l'esito estremo della sua disumanizzazione, dove già si oltrepassa la metafisica. Non è certo un caso che il progetto di Nietzsche fosse l'istituzione di una "metafisica artistica", la sola in grado di sottrarre all'uomo la manipolazione tecnologica degli enti da cui la metafisica trae origine.

E, come gli oggetti metropolitani cessano di essere meri strumenti per porsi in una disponibilità diffusa verso l'esteticizzazione, così anche la volontà dei soggetti non si presenta più soltanto come l'affermazione di un *Wille* nichilistico. Privati di fondamento e di sovranità, i soggetti non divengono

necessariamente piú cinici, ma si dispongono anche ad essere piú sensibili, in un'accezione che inerisce meno agli affetti che alla percezione: soggetti metropolitani deboli la cui volontà non si dirige prevalentemente verso la manipolazione degli enti, ma aspira piuttosto a ricevere sollecitazioni minime; soggettività declinanti e tramontanti: "senza nome, senza famiglia, senza qualità, senza ego né io." Sorge allora nella metropoli un singolare allotropo, il post-uomo: "un 'plebeo' detentore di un segreto, già super-uomo" (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968, tr. it., p. 150).

5. Questo, a grandi linee, lo *status* della "condizione post-moderna" e specialmente della sua estetica. Il problema è forse, ora, "che fare"; cioè: come "gestire" (e "gestirsi") in una condizione caratterizzata da un impoverimento dell'esperienza e da un declino del soggetto assolutamente inediti.

Abbiamo visto come l'avvento del post-moderno si caratterizzi per una assunzione *non drammatica* della crisi delle istanze "forti", progettuali e razionali, della soggettività. Vale a dire che un'esperienza della metropoli e dei suoi soggetti deve saper prescindere — a meno di voler cadere nella nevrosi, in quegli stati che Nietzsche qualificerebbe come "reattivi" — dai dati della progettualità e della soggettività forte, decisiva. Siamo giunti, nella metropoli, all'universo amministrato che Adorno aveva a suo tempo previsto e in parte registrato; all'universo del *Ge-Stell*, dell'im-posizione della tecnologia umanistica senza riserve, di cui parla Heidegger, per esempio in *Identität und Differenz*. Adorno e Heidegger, in modi diversi, colgono drammaticamente questo avvento: il primo ha buon gioco nel vedere la reificazione incondizionata in atto nella metropoli e nei suoi prodotti estetici ("ogni volta che esco da un cinema mi sento piú stupido..."). Il secondo ha una posizione piú complessa e sfumata, ma non certo rassegnata: sicuramente la tecnologia costituisce un evento necessario della storia della metafisica; ma non è escluso che l'era del *Ge-Stell* planetario non prelude ad un passo ulteriore (ad un mondo che potremmo definire, con grande imprecisione, "disalienato"; Heidegger cita Hölderlin: "Là dove è il pericolo nasce anche ciò che salva"); così come non è escluso — in una prospettiva molto affascinante, ma che Heidegger lascia ampiamente indecisa — che proprio *qui*, se non proprio *ora*, nel mondo del *Ge-Stell*, si diano eventualità di oltrepassamento della metafisica, del soggetto come istanza di dominio, della ragione calcolante.

Ancora una volta, come si vede, la modernità coglie bene i caratteri della metropoli e del soggetto metropolitano; e li coglie (almeno nel caso di Heidegger) in un alone che non è del tutto negativo e apocalittico. Ma, ancora una volta, restano indecise le vie pratiche, le eventuali pratiche di compor-

tamento che potrebbero regolare la vita e la percezione di un soggetto metropolitano. E questo non vale solo per i "moderni" (o meglio, non vale solo per l'"età moderna"). Anche in un'epoca come quella presente, segnata in mille punti dalle tracce della postmodernità, non mancano le manifestazioni, certo tardive, di una progettualità arcaica. Basti pensare alla tecnocrazia e al terrorismo, che attestano — in un sociale ormai frammentato senza possibilità di recupero — una volontà di progetto e di centralità ancora ampiamente "moderna".

Ma quali sono le vie, i percorsi di una "soggettività metropolitana"? Quali i caratteri del fruitore di una estetica metropolitana?

Due figure si impongono, almeno come metafore provvisorie dell'essere o del dover-essere della soggettività postmoderna: il *nichilismo* e il *nomadismo*. Si tratta di immagini incomplete e transitorie, capaci però, a mio avviso, di "descrivere" lo stato di un soggetto parziale, frantumato e depotenziato, come quello postmoderno.

Il nichilismo (quello a cui alludono Vattimo nella sua "apologia del nichilismo"; Perniola nella analisi della "società dei simulacri"; Baudrillard nello studio della seduzione, o della società implosiva) registra il declino del soggetto e delle sue istanze "forti", a favore di una percezione piú debole e diffusa dell'esteticità e dell'esperienza postmoderna. Di fatto, questo nichilismo è una ripresa dei modi della ragione classica, in quanto ne recupera tutti i termini (soggetto, progetto, fondamento). Ma è un recupero che avviene in forma tenue, debole, depotenziata, non-impositiva: destituita dalle istanze assolutizzanti che rendevano ormai impraticabile, drammatica e violenta la ragione classica. Il nichilismo "en rose" della postmodernità comporta una svalorizzazione del mondo in cui viviamo: cioè una derealizzazione radicale che nega le istanze fondanti della metropoli (con tutto il tasso di violenza che essa comporta), ma anche le volontà progettuali del soggetto (con la violenza correlativa che ne consegue). Comporta una svalorizzazione "di base" dei giochi linguistici e razionali, delle grammatiche esistenziali che pratichiamo — che vengono a perdere il loro carattere "duro", fondamentale e impositivo. Ma comporta anche una rivalutazione del mondo postmoderno, della metropoli nella sua infondatezza, *precisamente nella sua infondatezza*. Se Dio è morto, se non ci sono piú istanze primarie e decisive, se la discriminante tra vero e falso, tra reale e simulazione, non è piú decisiva, allora si apre un mondo di valori meno intensi, ma anche, in qualche modo, piú gioiosi, perché piú soffici e molteplici, perché meno drammatici.

Se il nichilismo costituisce l'eventualità "soffice" di adattamento del soggetto postmoderno, il nomadismo si presenta invece come un'alternativa "dura". All'epicureismo nichilisti-

co (accettare il depotenziamento delle istanze forti della metropoli e del soggetto, cercando di trarre da questa accettazione i massimi giovamenti), il nomadismo contrappone una sorta di etica stoica. È l'etica che si può leggere nelle opere di Deleuze e Guattari, in *L'Anti-Edipe* come in *Mille plateaux*. Invece di rassegnarsi nichilisticamente al declino del soggetto e del mondo, invece di accettare la condizione di un universo malcerto e poco riconoscibile, contaminato e dai contorni imprecisi, occorre piuttosto intensificare l'individualità (intesa però non in termini soggettivo-fondativi, ma come pura *puntualità*, come puro ente non fondato) e la percezione. Si tratta di registrare lo statuto della postmodernità, la costitutiva erranza del soggetto, l'indeterminazione della metropoli. Quando nessuna ideologia può essere più garante del nostro essere nel mondo, quando nessuna "struttura" può assicurarci la perspicuità del reale, occorre (come scrivono Deleuze e Claire Parnet in *Dialogues*) "essere all'altezza dell'evento". Cioè non tanto depotenziare il mondo — come propongono i nichilisti "en rose" —, ma cercare di individuare, nel negativo che lo permea, le fonti di una affermatività ancora non esperita — o quanto meno non esperibile da parte della soggettività classica.

Queste alternative sono ancora, sicuramente, provvisorie, incerte e piuttosto indeterminate; ma è in esse che, a mio avviso, si gioca lo spazio di un soggetto e di un pensiero metropolitano.

Introduzione a J.-F. Lyotard di Cesare Milanese

La condizione postmoderna è la nozione centrale del pensiero di Jean-François Lyotard. È possibile darne una definizione abbreviata, una definizione da manuale-prontuario, a titolo riassuntivo, con il semplice scopo di mantenerla al centro della discussione come punto di riferimento?

Cercheremo di adoperare in proposito le parole dello stesso Lyotard. La condizione postmoderna designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del secolo XIX. Come lontana origine. In realtà a cominciare dalla metà del secolo XX, dopo la seconda guerra mondiale. Perché è questo il momento in cui i sistemi di produzione subiscono un mutamento e le società entrano nell'era postindustriale. Ed è allora, in conseguenza di questo mutamento e in parallelo con esso, che l'organizzazione del sapere cambia il suo statuto e prende l'avvio la cultura dell'età postmoderna.

Il sapere non viene più dettato dalla filosofia, ma dall'in-

formatica. Il cervello (vale a dire il calcolatore veloce) prende il posto dello spirito. Il principio di legittimazione del sapere non risiede più nello spirito speculativo, ma nel criterio performativo. Il pensiero diventa esterno e si scinde dal sapiente. Al cui posto subentra l'esperto che sa adoperare ed utilizzare le memorie ex machina.

Preso nel suo complesso, la teoria delle catastrofi di René Thom, anche se un po' impropriamente, può servire benissimo ad una rappresentazione descrittiva del quadro di realtà che si è venuto a creare. Se l'informatica costituisce la variabile di controllo, cioè la causa, la condizione di crollo del sistema-soggetto (che è la condizione postmoderna) costituisce la variabile di stato, cioè la conseguenza.

Sul piano dottrinario, si sa, il termine catastrofe non denota una situazione drammatica, ma sul piano della condizione di realtà questa catastrofe costituisce, per il sistema-soggetto un vero dramma. È una vera catastrofe. Per quel che vale questo termine nella *Poetica* di Aristotele: "un'azione che reca seco rovina o dolore."

Questo è un punto su cui bisogna insistere, perché il crollo del soggetto costituisce la più vistosa delle conseguenze dell'era postindustriale. E in risposta a questa questione che nasce la Scuola di Francoforte. E in risposta a questa questione che si forma il gruppo Socialisme ou barbarie (dal 1949 al 1965, queste le date), di cui Lyotard ha fatto parte.

Con molta acutezza Lyotard rileva lo stato di crisi del sistema-soggetto nel venir meno dei principi di riferimento che legittimano il suo sapere in quanto soggetto. La crisi, infatti, investe il soggetto del sapere, non il sapere in quanto processo del sapere. La perdita di una legittimazione e l'acquisizione di un'altra legittimazione non sono che un mutamento di forma dell'organizzazione del sapere. Sono un mutamento del sapere, non una fine del sapere. Mentre la perdita è del soggetto.

In che cosa consiste la nozione di legittimazione? Entro il sistema del sapere speculativo, la legittimazione è il processo per cui un enunciato deve soddisfare un certo insieme di condizioni per essere recepito come scientifico, in base al rispetto delle condizioni di consistenza interna e di verificabilità sperimentale. Su questa base la filosofia si articola come la narrazione della prospettiva di uno sviluppo e di una crescita progressiva, il cui punto di vista pretende di collocarsi nell'alto di un metalinguaggio universale.

Se non che a partire dalla teoria dei sistemi fino alla telematica, tale è stato lo sviluppo della quantità delle lingue dell'informatizzazione che non è più consentito a nessuno di parlarle tutte, perché esse non ammettono un linguaggio universale. E in questa constatazione di fallimento di un possi-

bile soggetto del metalinguaggio universale che consiste la delegittimazione.

Ci fu un pensiero pessimistico della delegittimazione. Dice Lyotard: "Di questo pessimismo si è nutrita la generazione viennese all'inizio del secolo: gli artisti, Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Bloch, ma anche i filosofi Mach e Wittgenstein. Essi", dice sempre Lyotard, "hanno indubbiamente portato il più lontano possibile la coscienza e la responsabilità teorica e artistica della delegittimazione."

E molto significativamente Lyotard dichiara: "Oggi possiamo affermare che il lavoro del lutto è compiuto. Non è il caso di ricominciare."

Indubbiamente il lutto della delegittimazione equivale, nello scenario descritto dalla cibernetica, come elaborazione di quel tipo di retroazione che porta alla scomparsa entropica del soggetto sostituito. Mentre la questione della nuova identità è la ricerca del referente su cui fondare la nuova legittimazione, quindi nell'assunzione di una retroazione di tipo completamente diverso. Lyotard individua la matrice di questa retroazione specialissima nella elaborazione dei giochi linguistici di Wittgenstein. "E con tale prospettiva", dice Lyotard, "che il mondo moderno (il mondo postmoderno) ha a che fare."

Il che significa lavorare intorno all'argomentazione con un atteggiamento creativo, secondo mosse linguistiche costruite con l'intervento dell'immaginazione, attraverso il paradosso e la paralogia. È un gioco sugli enunciati per ottenere da essi una performance di novità che si coniughi col desiderio dell'ignoto. E per far questo, dice Lyotard, non basta una teoria della comunicazione. Ci vuole una teoria dei giochi che includa l'agonistica. Ogni enunciato deve essere considerato come una "mossa" fatta nell'ambito di un gioco. Parlare è combattere nel senso di giocare e gli atti linguistici dipendono da "un'agonistica generale".

Vediamo come Lyotard stesso descrive il quadro di questa agonistica generale. "Nei giochi ad informazione completa, l'acquisizione di una migliore performatività non può più consistere nell'acquisizione di un supplemento d'informazione, bensì in una nuova organizzazione dei dati, il che costituisce propriamente una 'mossa'. Ciò si ottiene per lo più attraverso il collegamento di serie di dati ritenute fino ad allora indipendenti. Possiamo definire *immaginazione* questa capacità di mettere in relazione ciò che non lo era."

"Ora possiamo rappresentarci il mondo del sapere postmoderno", dice sempre Lyotard, "come diretto da un gioco ad informazione completa, nel senso che per principio i dati vi sono accessibili a tutti gli esperti: non esiste segreto scientifico. Il sovrappiù di performatività, a parità di competenza, nella produzione, e non più nell'acquisizione, del sapere, di-

pende dunque finalmente da questa 'immaginazione', che consente sia di effettuare una nuova mossa, sia di cambiare le regole del gioco."

Ovviamente la posta di questo gioco linguistico è la libertà.

Regole e paradossi¹

di Jean-François Lyotard

"Postmoderno" è probabilmente un pessimo termine, perché dà l'idea di una periodizzazione storica; e periodizzare è ancora un'idea "classica" o "moderna". "Postmoderno" indica semplicemente uno stato d'animo o meglio uno stato dello spirito. Si potrebbe dire che è un cambiamento nel rapporto con il problema del senso: direi, semplificando molto, che il moderno è la coscienza dell'assenza di valore in molte attività; se si vuole, il nuovo prende coscienza di non saper rispondere al problema del senso. Il moderno è dunque il Romanticismo come coscienza della perdita del senso, ed è anche qualcosa come il dandismo, o ciò che Nietzsche chiama "nichilismo attivo" — cioè non solo la coscienza della perdita di senso, ma anche l'attivazione di questa perdita.

In secondo luogo, la modernità ha cercato di dare una risposta, insieme filosofica e politica, al Romanticismo e al dandismo; ha tentato cioè di produrre un qualcosa che si può chiamare "grande racconto", che si trova sia nel racconto dell'emancipazione, a partire dalla Rivoluzione francese, sia nel discorso sulla realizzazione dello Spirito, nel pensiero tedesco. C'è, infine, il racconto della ricchezza, tenuto dalla economia politica del capitalismo. Tutti questi discorsi sono stati in qualche modo riorganizzati e rafforzati dal racconto del marxismo, che ha occupato la scena filosofica e politica dell'Europa e del mondo per tutto un secolo.

La mia ipotesi di lavoro è che per gran parte delle società contemporanee questi racconti non siano più credibili, e non bastino ad assicurare, come pretendevano, un legame politico, sociale, culturale. Attualmente siamo infatti in una situazione in cui non accordiamo una grande credibilità a questi racconti. E dunque dobbiamo affrontare il problema del senso avere la possibilità di rispondere con la speranza dell'emancipazione dell'Umanità, come nella scuola dei Lumi, dello Spirito, come nella scuola dell'Idealismo tedesco, o del Proletariato, mediante la costituzione di una società trasparente. Anche il capitalismo, il discorso liberale o neo-liberale, mi sembra difficilmente credibile nella situazione contemporanea; ciò non significa che il capitalismo sia finito,

¹ Traduzione di Maurizio Ferraris.

anzi: ma significa che esso non sa più come legittimarsi. La vecchia legittimazione, "Tutti si arricchiranno", non è più credibile.

Ciò che oggi fa il capitalismo è sfruttare una forza che aveva sinora trascurato, e cioè il linguaggio — con lo sviluppo non solo dei media, ma delle tecniche della informazione, con la prospettiva di una informatizzazione della società nel suo insieme, cioè di tutti gli scambi di frasi importanti per la società. La prospettiva capitalistica, oggi, è questa; ed è chiaro che è proprio con essa che il capitalismo uscirà dalla crisi.

L'esperienza che ho dei media è molto limitata. Ma credo che saranno prese in considerazione solo le frasi traducibili in linguaggio informazionale. Quando si cerca di dire altro, con il veicolo dei media, ci si fa rimproverare per la propria oscurità e complessità (il direttore di un importante giornale francese ha detto a un editore: "Quando ci saranno dei libri comunicabili?"). Il che significa che siamo già in una situazione in cui la frase deve soddisfare le esigenze della logica informazionale.

Ma questa logica è relativamente semplice, per essa bisogna poter trascrivere una frase anche complessa nella forma di unità di informazione/non unità di informazione, cioè secondo la logica binaria dell'algebra: sì/no. Si è in queste condizioni perché il linguaggio può diventare una merce solo a patto di essere contabilizzabile. Dunque, se volete che le vostre frasi circolino sul mercato del linguaggio (che è soprattutto quello dei media), bisogna che siano competitive. Vale a dire che le frasi di cui non si potrà dire: "ecco l'informazione comunicata", non saranno contabilizzate, e dunque comunicate.

Credo che una frase scientifica, artistica o filosofica non sia suscettibile di trasmissione informazionale semplice. Molti hanno provato a trascrivere i dati, soprattutto filosofici, in un linguaggio macchinico: ma non ci sono riusciti. Ciò significa che simili linguaggi, considerati dal punto di vista della performatività, sono giudicati inconsistenti.

Il vero problema consiste allora nello stabilire se il linguaggio sia effettivamente un mezzo, e un mezzo per comunicare. L'ipotesi soggiacente al lavoro dell'artista, del filosofo e dello scienziato è che non lo sia: la loro ipotesi comune è che il linguaggio sia in se stesso autonomo, e che ciò che essi possono rendere come servizio è decodificarne i segreti.

Faccio un esempio semplice. Quando Freud ha scritto la *Traumdeutung*, ha suggerito che c'era una specie di linguaggio dell'inconscio; e ha definito, o cercato di definire, gli operatori di quel linguaggio, cioè lo spostamento e la condensazione. L'effetto di questi operatori è produrre delle frasi inintelligibili, non comunicabili in un linguaggio chiaro. Viceversa

i linguisti, e in parte Lacan, hanno detto che l'inconscio parla secondo un linguaggio; hanno cercato di dimostrare che gli operatori erano gli stessi del linguaggio.

Credo che sia un errore, e che il linguaggio dell'inconscio sia tale proprio nella misura in cui utilizza operatori che non sono quelli del linguaggio ordinario; e da quel momento in poi intendo spostamento e condensazione altrimenti che nei termini linguistici del linguaggio ordinario: quegli operatori non sono misteriosi, penso che Freud avesse cominciato a elaborarli.

Siamo di fronte a una discussione molto antica all'interno del pensiero occidentale. Tra Aristotele e i Sofisti, il problema era già quello di stabilire se il linguaggio fosse capace di produrre delle frasi assolutamente strane, avvalendosi di determinati operatori: quelle frasi si chiamavano paradossi, e l'operatore paralogismo. Tutti i linguisti e i logici sanno che la lingua ordinaria è capace di paradossi e di paralogismi.

Se si considera il lavoro delle scienze, o quello delle arti, ci si accorge che il problema non è cambiato, e consiste ancora nel produrre frasi paradossali: frasi "normali", per la scienza, che usa un linguaggio scritto; per le arti invece sono cromatiche, di forma, di suono, di volume, ma si possono comunque considerare come frasi, cioè come articolazioni di elementi discreti. Per tutti questi motivi, il lavoro dell'artista o dello scienziato consiste proprio nel cercare degli operatori in grado di produrre frasi sinora inaudite — e quindi, per definizione e almeno in un primo tempo, non comunicabili. Quelle frasi diverranno comunicabili quando gli operatori che permettono di produrle saranno in possesso del destinatario, quando i destinatari potranno ritrascriverle.

Se si analizza il lavoro di Duchamp, per esempio, si vede benissimo che il problema non è altro che quello: cioè prendere degli elementi plastici, ma talvolta anche linguistici; far subire loro delle trasformazioni mediante operatori molto precisi; e dare semplicemente il risultato di questa operazione, senza rivelare la natura dell'operatore. Di conseguenza, i destinatari restano sorpresi, scontenti, ridono o protestano perché i messaggi sono incomprensibili. E il lavoro dei fisici della fine del secolo scorso non era diverso: si accettava che la massa fosse qualcosa, e la velocità tutt'altra cosa; fino al momento in cui qualcuno disse che la massa è in funzione della velocità.

Ciò significa che questo lavoro verte sugli operatori, cioè sulle regole stesse alle quali obbedisce l'opera scientifica o artistica. Si danno dunque delle opere necessariamente strane, la cui funzione consiste esclusivamente nello sperimentare regole. E il grande problema diviene quello delle regole.

Il grande problema è tale per i politici, e siamo tutti dei politici — senza del resto sapere che cosa significhi. Pensiamo

tutti che il cambiamento delle frasi della vita ordinaria debba obbedire a regole: cioè che le frasi abbiano degli operatori; che questi operatori vadano istituiti; e che in mancanza di operatori e di regole della comunicazione ci troviamo nell'anarchia. La tradizione democratica consiste nel sostenere che tutti i destinatari delle frasi possono mettersi d'accordo su un certo numero di frasi scambiate nella società. Prendiamo, ad esempio, la frase "Per una certa quantità di lavoro, è giusto che ci sia una certa quantità di salario". Questo modello, che è semplicemente quello del contratto sociale, attualmente, non è più credibile per una ragione che risponde a una difficoltà essenziale, e non congiunturale: il linguaggio comporta giochi di frasi che obbediscono a regole diverse le une dalle altre. Se, per esempio, dico "Il muro è bianco", è una frase descrittiva, e chi mi ascolta dirà sí o no. Questa frase, cioè, posiziona il destinatario in modo tale che questi deve dare il suo accordo o, se non lo dà, deve motivare il suo disaccordo.

Ma se dico "Non è giusto far lavorare la gente cinquanta ore la settimana" è una frase che non obbedisce alla regola del vero — cioè, il suo destinatario non deve dire sí o no, come se si trattasse di una descrizione. Il problema non è più sapere se ho ragione o torto; ma stabilire ciò che è giusto e ciò che non lo è, il che non ha alcun rapporto con la verità.

Faccio un esempio un po' più drammatico: quelli della mia generazione, in Francia, sono stati posti di fronte al problema della guerra d'Algeria. Mediante una semplicissima analisi della situazione, era facile capire che lo sviluppo della lotta algerina e l'indipendenza ambivano alla costituzione di un programma burocratico-militare, che non era precisamente democratico. Era possibile una descrizione il cui risultato avrebbe potuto fornire materia d'assenso: e la soluzione che se ne sarebbe tratta sarebbe stata di non facilitare in alcun modo l'indipendenza algerina. Ma si poteva anche dire: "È vero che questo movimento produrrà un apparato burocratico-militare, ma è giusto sostenere, non l'apparato militare, ma il movimento". In altri termini, si faceva l'esperienza concreta del politico, che facciamo tutti i giorni: ci sono due famiglie di frasi, l'una che obbedisce alle regole del vero e del falso, l'altra che ha per regole quelle del giusto e dell'ingiusto. E queste due famiglie sono indipendenti, non è possibile tradurre l'una nell'altra.

Tutta la tradizione occidentale dice che ciò che è giusto deriva da ciò che è vero; ma ora sappiamo che non è così. Anche nel linguaggio più ordinario ci sono famiglie di frasi che obbediscono a operatori e a regole intraducibili le une nelle altre. Le lingue sono traducibili (per esempio, il francese si può tradurre in italiano); ma una frase che prescrive di

far qualcosa non è traducibile in una frase che *descrive* qualcosa. Di conseguenza, c'è una opacità all'interno del linguaggio. Al limite, direi che il linguaggio non comunica con se stesso: è capace di frasi che non sono traducibili in altre frasi. Ed è proprio questo che ostacola il contratto, perché si presuppone che possiamo giungere a una trasparenza completa su ciò che stiamo dicendo. Dunque, di fronte al tentativo di ridurre il linguaggio all'unità mercantile dell'informazione, che dovrebbe poter tradurre tutte le frasi, credo che — in mancanza di racconti legittimanti — ci sia una sola possibilità: lottare per questo lavoro di incomunicabilità, cioè di articolazione della possibilità di frasi nuove.

Questa lotta è condotta principalmente dagli artisti. Ciò che è importante nell'arte è precisamente la produzione di opere nelle quali le regole che costituiscono un'opera in quanto tale siano interrogate all'interno dell'opera stessa. Per fare ciò non c'è bisogno di teoria, direi anzi che bisogna non avere teorie.

In Francia e negli Stati Uniti — non so in Italia — si è sviluppato di recente un movimento reazionario, come ritorno a forme di opere facilmente riconoscibili, facilmente comunicabili, che rispondano alle esigenze del mercato — e non solo del mercato finanziario, ma anche di quello dei media, cioè del mercato comunicabile. C'è sicuramente il fatto che gli artisti fanno fatica, oggi, a proteggersi dietro a quelle teorie (marxiste, semiotiche, di origine freudiana), che negli anni sessanta e settanta avevano la funzione di giustificare il paradosso delle opere. Queste teorie, che derivano dalle scienze umane, stanno perdendo credibilità, e penso che sia giusto. Significa infatti che gli artisti non vogliono più essere protetti dall'argomento teorico; e il rapporto tra critico e artista si è capovolto, in quanto il critico non capisce più, non gli è più dato l'argomento dell'opera; dice: "Datemi qualcosa di comunicabile". E credo che ora, o gli artisti si inchinano di fronte a questa terribile esigenza; oppure sono tenuti a fare ciò che fanno senza la protezione dell'argomento teorico. Il quale era, a mio avviso, semplicemente un argomento ideologico: non era altro che un prestito delle scienze umane, cioè di un tipo di discorso che si rapporta, ed è indispensabile, al sistema.

Dirò per finire che la regola del discorso del filosofo è sempre stata quella di trovare la regola del proprio discorso. Dunque il filosofo è qualcuno che parla per trovare la regola di ciò che vuol dire, e che quindi parla senza conoscere la propria regola. Penso che questa situazione sia paragonabile a quella delle arti, e, in parte, a quella della scienza. Ciò significa che gli artisti sono persone che da tempo (penso a Cézanne), ma ora sempre di più, cercano delle regole che facciano sí che la loro opera sia considerata, per esempio, un'opera pittorica. Più si avanza e più si capisce che nella tradizione

pittorica c'è una quantità straordinaria di costrizioni. Allora l'artista è chi reperisce nell'opera un aspetto delle regole che dovrà essere interrogato — egli cioè lavora, e ha sempre lavorato, come un filosofo.

La verità e il post-moderno

di Carlo Sini

Non è opportuno parlare in maniera generale o generica della condizione post-moderna; proporrei quindi un tema specifico. Il tema, che a me preme in maniera particolare, riguarda la questione della verità. Come intende il problema della verità il pensiero cosiddetto post-moderno? Non è possibile sviluppare la questione in tutti i suoi aspetti, ma richiamerò alcuni punti che credo siano presenti alla memoria di tutti; essi costituiscono d'altronde un insieme di riferimenti che vorrei sinteticamente sviluppare.

Si sostiene, alla luce delle considerazioni relative alla condizione post-moderna, che la verità sarebbe entrata in una nuova fase. Questo lo si sente ripetere sia in Francia sia in Italia. Tra le caratteristiche che si sogliono indicare per definire questa nuova fase di concetto di verità una in particolare viene fatta valere: si parla di "modello performativo". Che cosa significa? Che la verità acquisisce, nella condizione post-moderna, un modello performativo — brutta traduzione della parola *performance*. Significa — questo è stato più volte sottolineato da vari studiosi — che mentre la verità, il concetto di verità, obbediva prima a un modello di corrispondenza (il vecchio modello della *adaequatio intellectus et rei*, cioè: è vera quella rappresentazione che corrisponde alla cosa) ora si passerebbe, da questo modello, a un modello in cui si privilegia l'efficienza. Verità sarebbe perciò equivalente a efficienza, o efficacia: è vero ciò che è efficace. Tale nuovo modello non si riferisce soltanto alle questioni di carattere teorico, cioè alle questioni logico-epistemologiche, ma impone il suo valore a tutti i livelli: a livello politico, sociale, economico, a livello di progettazione urbanistica ecc. Alla vecchia opposizione, tra vero e falso, che avrebbe dominato la cultura occidentale dai tempi dei tempi, si sostituisce, nella condizione post-moderna, l'opposizione efficace-inefficace. Si potrebbe anche dire: non si parla più di *stignificati*; si parla piuttosto di *usi*. E questo — come si sa — lo diceva già il secondo Wittgenstein, e prima di Wittgenstein — lo si dimentica sempre — lo diceva Charles Sanders Peirce.

Che cosa comporta questo passaggio, questa trasformazione, o questa nuova fase del concetto di verità? Essa comporta

terebbe, sempre secondo i teorici della condizione post-moderna, che il sapere scientifico, pensato prima come un sapere egemonico, cioè come il sapere che deteneva la verità, viene reso invece funzionale a degli esiti di natura tecnica. È il sapere scientifico che diventa ora strumento o mezzo di una certa progettazione tecnica o tecnologica che dir si voglia. L'obiettivo della verità diviene pertanto una funzione della tecnica. La verità diventa un elemento interno alla progettazione della tecnica; quest'ultima non è invece più considerata come passaggio alla pratica a partire dalla verità. Si tratta quindi di un rovesciamento, come par di capire, assai profondo. E d'altra parte la tecnica si presenta come fine in sé, come il vero fine di ogni tipo di progettazione e di ogni livello di vita. In conclusione: la tecnica si presenta come fine; la verità come semplice strumento, come mezzo di questo fine.

Se le cose stanno così, dobbiamo allora dire che ciò che caratterizza la nostra condizione in quanto partecipi, volenti o nolenti, di una società post-moderna è che noi non possiamo più prendere decisioni, operare scelte, in base a delle verità o in base a dei valori o a dei fini; potremmo dire che noi non decidiamo, ma siamo già *decisi*: siamo decisi dalla natura dei risultati.

Si è parlato spesso di una situazione dominata dalla circostanza. Noi siamo, nell'epoca post-moderna, dominati dalle circostanze o, se preferite, dalla circostanza. La politica corre dietro alla circostanza, alla situazione di fatto, al bisogno di rattoppare, di inventare, di immaginare immediatamente una ristrutturazione che non parte da principi ma che ha subito di fronte a sé scopi concreti, cioè tecnici, da raggiungere. Senonché i teorici della condizione post-moderna rilevano che in queste condizioni viene meno ogni comunità intersoggettiva, così come tradizionalmente la si intende; non vi sono, insomma, dei soggetti che comunicano tra loro e che, attraverso un dibattito o attraverso un riconoscimento, un riconoscimento in certe istituzioni o in certe strutture depositarie della verità o che producono la verità per tutti, danno vita a una comunità intersoggettiva. Non vi è più la comunicazione — come si dice — ma vi è piuttosto l'informazione. Entriamo in una società tutta dominata dai modelli dell'informatica.

Sono le informazioni, in sostanza, che determinano i soggetti e sono le informazioni che si strutturano come un sistema che a sua volta condiziona la quantità e la qualità delle informazioni, e anche la mobilità delle stesse, secondo una logica ferrea quanto paranoide, come qualcheduno ha osservato, che è la logica della propria riproduzione o della proprio autoconservazione.

Credo che siano cose note a tutti, ma forse un semplice esempio può essere utile. Quando si parla di un sistema che

struttura e che, a un certo punto, determina gli scopi e colloca i soggetti e li colloca e li determina secondo una quantità e qualità di informazione che è il sistema stesso a decidere, che cosa dobbiamo immaginare? Gli esempi sono infiniti, li abbiamo sotto gli occhi; ma pensiamo, come uno dei casi più banali e più semplici, alla istituzione di un canale televisivo; qual è lo scopo della istituzione di un canale televisivo? Lo scopo della struttura stessa del sistema "canale televisivo" è quello di funzionare ventiquattr'ore su ventiquattro; questo è il suo "ideale": che in qualunque momento, schiacciando il pulsante, ci sia "qualcosa".

Naturalmente questa logica del sistema fa sì che si metta in moto tutta una complicatissima serie di altri sottosistemi, di altre sottostrutture. Ci vuole una organizzazione e anzi una mastodontica organizzazione, per poter far funzionare un canale televisivo ventiquattr'ore su ventiquattro e ci vuole tutta una specifica produzione. Questa produzione, di spettacoli, dibattiti, film, e di tutte quelle cose che vediamo ogni giorno alla televisione, se ci pensate — noi non ci pensiamo solitamente — è organizzata allo scopo di funzionare ventiquattr'ore su ventiquattro. Il canale televisivo non manda in onda un film perché c'è un bel film da trasmettere, in ultima analisi il film viene trasmesso e prodotto allo scopo di obbedire al criterio delle ventiquattr'ore su ventiquattro: *bisogna* produrlo e trasmetterlo. Il film prodotto non obbedisce quindi a una logica di comunicazione, ma obbedisce alla logica di un sistema informativo, cioè di un sistema che vuole sussistere in base alla propria struttura astratta, totalmente asettica, totalmente anonima, e che vuole dominare un campo; con quale scopo? Di riprodursi indefinitamente, di essere sempre in funzione, di "mangiarsi" continuamente film, dibattiti, telefilm, e i "telespettatori", che vengono a loro volta collocati in questo gioco. In questo senso si dice che il sistema ha in sostanza un unico scopo: quello di riprodurre se stesso. Tale sistema elide ogni critica, ogni comunità critica. Non ci può più essere comunità critica perché i soggetti sono costituiti in base all'informazione e non in base alla comunicazione; tutto diventa rappresentazione per la rappresentazione. Ne deriva che il sistema è il vero soggetto che si leghetta da solo attraverso le proprie prassi teoriche, senza più ricorrere, come pure è stato osservato, a un metadiscorso, a un metalinguaggio, o a una storia, dice anche Lyotard, cioè a un racconto che costituisca il luogo dei valori, che in qualche modo giustifichi la tecnica interna del sistema; il sistema infatti non ne ha più bisogno. Esso semplicemente funziona perché è logico, è naturale, è nella natura della cosa che un canale televisivo funzioni dalla mattina alla sera o ventiquattr'ore su ventiquattro.

Con questa erosione totale dei soggetti critici, cioè della

funzione critica o della comunità nei confronti dell'autorità del sistema, noi entriamo in tutta quella serie di problemi, anche politici, che i teorici della condizione postmoderna hanno variamente dibattuto.

Qui io non mi inoltrerò nella questione se una situazione, quale è quella descritta e molto sinteticamente richiamata sotto il profilo del concetto di verità, sia buona o cattiva, sia da approvare o da rifiutare, sia una situazione che blocca ogni innovazione, e che perciò va vista in termini catastrofici o apocalittici, oppure sia, come altri pure sostengono, una situazione favorevole a certe liberazioni locali o strategie locali ecc. Non è questo il taglio che io vorrei dare alle successive considerazioni; su questi problemi — si sa — ci sono opinioni difformi; lasciamole come sono e per quel che sono.

L'osservazione che vorrei fare a questo punto si riassume in una valutazione non consonante con i teorici del post-moderno. La diagnosi avanzata dai teorici del post-moderno è molto efficace, viva, brillante; essa rende conto di fenomeni che noi viviamo tutti i giorni. Sotto questo profilo tale diagnosi va presa con molta serietà e con molto scrupolo. Tuttavia, per essere franco, mi sembra anche una diagnosi molto superficiale e ingenua. Ciò per almeno due ragioni. La prima è che i teorici del post-moderno si immaginano che tutto sia accaduto in dieci anni: in dieci anni il mondo si è rovesciato ed è successo quel cataclisma che prima cercavo di richiamare sul filo del concetto di verità. Mi rendo conto che i concetti non impressionano molto; però, se è vero che vi è stata una così profonda trasformazione nello statuto della verità qual è quella che descrivono Baudrillard o altri, c'è da rimanere veramente impressionati. Io però non credo affatto che tale cataclisma si sia verificato in questi ultimi dieci anni. E non credo affatto che i fenomeni di fronte ai quali ci troviamo oggi siano così consistenti, così durevoli, così profondi e radicati da meritare che noi se ne parli addirittura come di una "condizione post-moderna"; mi pare che ci si fermi molto all'occasionale e all'immediato.

La seconda considerazione critica è la seguente: mi pare che le riflessioni dei teorici del post-moderno in sostanza prendano molto ingenuamente per buone le ideologie che da sempre la scienza, la filosofia e l'economia politica, le scienze umane in genere vanno spacciando su se stesse. In sostanza i teorici del post-moderno sono convinti che la scienza fosse, prima della rivoluzione tecnologica accaduta negli ultimi dieci anni, depositaria della verità; oppure che la filosofia politica fosse depositaria dei valori. A me pare che le cose non stiano così; in parte esse stanno *anche* così: ho già detto che la fenomenologia del presente che i teorici del post-moderno ci danno è estremamente suggestiva e puntuale, piena di brio e di acume; ma sono le radici di questa spiegazione che

sono molto fragili. Questa teorizzazione considera infatti la cultura degli ultimi dieci anni (o degli ultimi ottant'anni, o degli ultimi due secoli) del tutto indipendentemente da una valutazione piú complessiva, piú generale e piú approfondita di quella che è stata la cultura occidentale nel suo complesso. Non vengono messe a nudo, insomma, le radici dei fenomeni che pure in maniera cosí perspicua vengono analizzati. Quando si dice che uno dei compiti del pensiero è oggi quello della decostruzione della cultura occidentale, ebbene, è proprio questa decostruzione che non si fa, se non si ha la forza di ritornare alle radici, alle origini, e di guardare il presente in un'ottica, in una panoramica ben piú ampia e ben piú profonda, relativa cioè a fenomeni piú profondi. Diamo al riguardo qualche rapida indicazione.

La prima indicazione su cui discutere è abbastanza decisiva dal mio punto di vista, proprio per quella fuga all'indietro che in qualche modo io sostengo come necessaria. Mi riferirei, cioè, al notissimo ma non mai studiato abbastanza dibattito — figuratevi un po' — tra i sofisti e i filosofi del V secolo a.C. Se si rileggono i testi dei sofisti — e qui penso in particolare a Gorgia — sembra di trovare delle anticipazioni della situazione post-moderna. Naturalmente si sa bene che queste analogie sono pericolose, perché trascurano "le differenze storiche": siamo tutti avvertiti di questo; ma non è questo il punto. Il punto è che in quel dibattito vennero sul tappeto delle strutture concettuali che i teorici del post-moderno credono nate dieci anni fa ma che in realtà hanno 2500 anni e che dal loro apparire non hanno mai smesso di accompagnare la cultura occidentale. Ne ricorderò una notissima e centrale per i teorici del post-moderno: il celeberrimo concetto di "*kairós*" in Gorgia. Questo è concetto molto dibattuto dai filologi, dagli storici, dai filosofi, e che, lasciando ora da parte i dibattiti e le sottigliezze filologiche, sostanzialmente orientava la discussione di quel tempo proprio sull'acidentalità, sulla contingenza, sull'esigenza che ha l'uomo di decidere in base alle circostanze. *Kairós* probabilmente è traducibile nel modo piú vicino al senso greco con la parola "circostanza". Si ricordi il famoso elogio di Gorgia dei caduti della Guerra del Peloponneso, il cui senso dice: "Non furono degli eroi, non furono dei vili, non furono buoni e non furono cattivi; piuttosto, furono buoni con i buoni, cattivi con i cattivi; fecero quello che poterono, insomma, sulla base delle circostanze." Questo anti-eroismo programmatico di Gorgia, questa visione tragica della condizione umana, è stata messa in luce da vari studiosi.

Qui però non interessa tanto Gorgia; interessa che le poste in gioco, in una situazione che probabilmente agli occhi degli ateniesi di allora doveva apparire post-moderna come appare a noi oggi la nostra, erano precisamente fra una logica delle

circostanze — chiamiamola cosí — una logica della efficacia, della efficienza, e una logica, invece, contrapposta a questa, della verità. È lì che si sono giocati in gran parte i destini della cultura occidentale. Se è cosí, la situazione post-moderna cosí come viene descritta da molti teorici di oggi, vista in questa prospettiva, cioè alla luce di questa tradizione, non appare piú cosí singolare; appare invece come la naturale conclusione di un lungo percorso. Lungo percorso che qui io non ho certo la pretesa di esporre, ma consentitemi almeno qualche indicazione sui suoi punti salienti.

Anzitutto: come rispose la filosofia (la "scienza" nel senso della *episteme*) alla posizione gorgiana o anche protagorea, in generale alla posizione sofistica? Pensiamo a un testo come il *Fedro* di Platone: che cosa accade nel *Fedro* di Platone, cioè là dove è in discussione proprio la retorica, il potere delle parole, direi di piú: là dove è in discussione il potere dei segni, della scrittura, cioè dei concetti-cardine della civiltà occidentale?

Nel *Fedro* accade tutta una serie di cose che io riassumerei con un'espressione di questo tipo: accade la instaurazione della strategia dell'anima; quello che Platone fa nel *Fedro* (e anche nel *Fedone*), in poche parole, quello che fa la filosofia da allora in poi è di instaurare un uomo dotato di anima, di anima dialogante. Nasce la comunità degli uomini, quella che, come ricordavamo prima, muore oggi in condizioni post-moderne. Viene istituita la strategia dei discorsi in quanto essi collocano le anime. E questi discorsi sono "tecniche", come dice Platone; si tratta di tecniche analoghe a quelle retoriche dei sofisti, ma con questa differenza: mentre i sofisti procedono, per cosí dire, empiricamente, sulla base dell'estro, della loro personale inventiva, del loro personale talento, Platone presenta invece la tecnica dei discorsi come una tecnica rigorosamente scientifica. Cioè come un sapere che si basa sulla verità, sulla verità come corrispondenza: corrispondenza tra l'anima e la visione di ciò che è per essenza: le idee ecc.

Se noi ci spostiamo con un lungo balzo — che qui è necessario fare per ragioni di brevità — a molti e molti secoli dopo e pensiamo a un autore al quale proprio noi italiani dovremmo pensare piú spesso, cioè a Vico, possiamo osservare: che accade con Vico se non la traduzione di questa strategia dell'anima in una strategia che io definirei psico-storica? L'anima istituita dalla filosofia greca, l'anima padrona del discorso, diventa anche padrona della propria storia: stabilisce, cioè, che questa, la nostra, è l'umanità razionale; questi, i nostri, sono i segni, le parole, il linguaggio razionali e detentori del vero; tutte le altre civiltà, tutte le altre culture, sono preparazioni, oppure decadimenti, sono, in una parola, culture marginali. Si determina, cioè, quel connubio fra scien-

za dell'anima e scienza della storia di cui noi vediamo il culmine proprio nel nostro tempo, tra l'Ottocento e il Novecento, con Hegel e con Marx: la verità è la verità dell'Occidente in quanto è verità "storica" del mondo e "totalizzazione" della terra.

Qual è l'ultimo atto di questo cammino? Esso consiste nel rendere efficace, efficiente fino in fondo, la strategia dell'anima. Come? Proprio attraverso i mass-media, l'informazione, la quantificazione del discorso e del linguaggio; cioè attraverso una dominazione totale di quelle anime già istituite due millenni e mezzo prima dal *logos* socratico-platonico, cioè dalla "scienza" occidentale.

Sappiamo benissimo che questo non è altro che il cammino del nichilismo, cioè quel cammino che dice: il mondo non ha valore, tutto il mondo è terra e pietre; le altre civiltà non hanno valore; l'unica civiltà che ha valore è la nostra, proprio la nostra che ha detto: il mondo è terra e pietre (questa espressione: "il mondo è terra e pietre", si riferisce, com'è noto, a un motto celebre di Anassagora). Ma anche l'anima è terra e pietre nel senso che può essere manipolata, informata, costituita da delle pure e semplici tecniche. Non c'è allora da stupirsi che la scienza o, per meglio dire, la filosofia e poi la scienza diano luogo alla tecnica: la tecnica era sin dall'inizio la loro intenzionalità ultima. Si trattava solo di decidere fra la tecnica di Gorgia, una tecnica affidata alle circostanze, appunto, una tecnica empirica, e la tecnica di Platone come *episteme*, come tecnica scientifica. Gorgia — si potrebbe dire — si prende oggi la sua rivincita, nel senso che mostra che egli aveva già intuito la conclusione di tutto ciò, la conclusione "tragica", come la intende lui, di tutto ciò. Ma qui non si tratta di vedere nel tragico un giudizio di valore. Tutto questo cammino doveva necessariamente concludersi in quel mondo del nichilismo che è il mondo della spoliazione e dell'eliminazione del simbolico.

Nella *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Hegel mostra che l'unico vero linguaggio razionale è quello dell'Occidente. I Cinesi invece non sono razionali: emettono suoni strani, hanno scritture molto curiose e i loro caratteri geroglifici non corrispondono a quello che loro pronunciano; non c'è unione tra il vedere e il dire. L'unico vero linguaggio e l'unica vera scrittura, degna della ragione e della civiltà, è la nostra, perché è puramente spirituale, puramente astratta e convenzionale; proprio per ciò essa determina una totale dominazione sulle cose. Hegel dice cose assai acute che noi oggi leggiamo, naturalmente, senza l'entusiasmo con il quale le scriveva lui. Ma che c'entra tutto ciò con il tema della metropoli? Questo è l'ultimo punto sul quale vorrei brevemente trattenermi. C'entra moltissimo. Io non ho la competenza per poter affrontare l'argomento con quella ricchezza di riferimenti che

sarebbe necessaria, ma non vi è alcun dubbio che il cammino del segno, della scrittura, del linguaggio e della sua progressiva de-simbolizzazione si è messo in moto proprio con la nascita delle grandi metropoli o, per meglio dire, dei primi agglomerati urbani, che per quei tempi erano appunto grandi metropoli.

Anche qui io mi trovo in una situazione un po' spiazzata: più che della metropoli di oggi, quello che mi interesserebbe molto approfondire, avere come punto di riferimento, per parlare anche della condizione attuale, sono le prime città mesopotamiche. Quelle prime città mesopotamiche — siamo nel 3000 a.C., più o meno — in cui compare per la prima volta la scrittura, in cui per la prima volta emerge un'organizzazione sociale che esige la scrittura e che anzi la inventa, trasformando e traducendo i sigilli e i simboli del re e dei sacerdoti in segni stilizzati, come tutti sanno. Questo fatto determina una serie di reazioni a catena; determina quella stratificazione sociale, quella divisione del lavoro, quella immagine della cultura, cioè quella riproduzione in se stessa della cultura, che poi troverà appunto in Grecia, nell'età della sofistica, la sua massima espansione antica. Ma soprattutto la scrittura, nel momento in cui compare, si sviluppa unitamente alla città; e così essa mette già l'umanità in cammino psico-storico; mette già l'uomo di fronte all'esigenza di una "ragione pura" — chiamiamola così — di una ragione, cioè, che si serve della scrittura a fini pratici (poiché la scrittura nasce ovviamente per il censimento delle entrate e delle uscite del tempio, di quanti orci di olive o di vino si sono accumulati, ecc.). L'uomo è così posto in una direzione pratico-teorica, pratico-tecnica, alla quale si accompagna una volontà di potenza — direbbe Nietzsche — corrispondente.

Ma non soltanto questo: la scrittura determina anche una prima considerazione lineare e cioè "storica" del tempo. Consentitemi di leggere un passo di un famoso libro di Gordon Childe relativo alla rivoluzione urbana in Mesopotamia: "La cooperazione organizzata di una popolazione urbana richiede divisioni del tempo più accurate di quelle che sono necessarie in un villaggio rurale. I Sumeri concordarono di dividere giorno e notte in 12 doppie ore, di qui le nostre 24; inventarono strumenti — una specie di meridiana, un orologio ad acqua costruito sul principio della clessidra — per misurare questi intervalli. Dalle suddette convenzioni sociali nacquero le scienze esatte; la complicata economia che aveva provocato le prime richiedeva anche la aritmetica e la geometria per predire i risultati quantitativi."¹ E la scrittura dunque

¹ V. GORDON CHILDE, *Il progresso nel mondo antico. L'evoluzione delle società umane dalla preistoria agli inizi dell'età classica*, trad. it., Einaudi, Torino 1963, p. 117.

che pone l'esigenza di una considerazione non piú mitico-ciclica del tempo, ma di una considerazione lineare.

Come si connette allora il nostro tema — la metropoli — con il nichilismo, che è appunto il titolo del nostro incontro? Direi che ormai abbiamo tutti gli elementi davanti agli occhi e non abbiamo che da scioglierli.

Il nichilismo si connette con la metropoli in quanto entrambi si connettono con il segno; cioè in quanto si connettono con un'avventura, con una vicenda del segno che ha condotto da una maniera di vivere sia i simboli sia i segni, sia il linguaggio sia il corpo, sia l'ambiente circostante, in una pregnanza e ricchezza di significati che era quella — come ha detto per esempio Jean Joseph Goux — che caratterizzava le società matriarcali, a una vicenda, invece, in cui il segno progressivamente perde tutte quelle valenze; si assottiglia sempre di piú, si specializza, si tecnicizza e tecnicizza l'uomo, naturalmente; crea anzi l'anima dell'uomo, conforme a quel segno e alla storia di quel segno.²

Sino all'ultimo atto: a quei fenomeni della società post-moderna che prima richiama e che tanto bene sono stati descritti; fenomeni che riguardano precisamente la possibilità di una società totalmente basata sull'informatica, totalmente fondata su un segno puramente astratto e quantitativo: "Quantità di informazioni."

Ecco, o credo che, se non si tiene presente l'arcata intera di questa vicenda e non se ne mettono a nudo talune radici, il discorso sul post-moderno, che pure è pieno di interesse e ricco di spunti, si banalizza, diventa un discorso troppo contingente, troppo deludente. Potrebbe, al contrario, diventare un discorso di portata essenziale, e non un semplice fenomeno passeggero.

Lo sguardo dal di fuori / Il ready-made Terra

di Alberto Boatto

Desidero anticipare gli itinerari percorsi dal mio libro, *Lo sguardo dal di fuori*, per penetrare, per mettere piede nel nostro presente, e vale a dire allora nel dopo-il-moderno che, malgrado gli indaffarati cartografi e gli impegnati esploratori, resta pur sempre un continente, un territorio comune da circoscrivere e da determinare. Una prima pista è segnata dall'oggetto e dal suo spaesamento — e vale a dire riguarda la costituzione, lo statuto dell'oggetto dislocato, spaesato, messo fuori dal suo contesto ordinario, come una unità estromessa

² Per la linea qui succintamente indicata si consenta di rinviare al mio *Passare il segno. Semiotica, cosmologia, tecnica*, Il Saggiatore, Milano 1981.

dalla serie di appartenenza o una recluta fatta uscire dai ranghi.

Sottolineeremo un passaggio di scala e di piano assieme: da uno spaesamento settoriale e frammentario, esemplare del moderno (De Chirico, Duchamp, Magritte), che per di piú è stato compiuto nell'ordine dell'immaginario — del simbolico e del linguaggio, dell'arte figurativa insomma — siamo approdati ad uno spaesamento globale, planetario — a ciò che chiameremo uno "spaesamento ecumenico" — che, abbandonato il piano dell'immaginario, è stato portato a termine in quell'ordine ibrido, equivoco che sta al di là dell'immaginario e del reale stesso, equivoco proprio perché nasce dal loro parricidio. Potremo sintetizzarlo con queste parole: passaggio dal ready-made oggetto della modernità al mega ready-made, al super objet-trouvé, questa stessa Terra, proprio del dopo-il-moderno.

Accanto a questa, una seconda pista, intersecantesi certo con la prima, che ha posto al suo centro l'oggetto e il suo spaesamento. La possiamo indicare la pista del rispecchiamento, della duplicazione, della specularità, dove il modello si pone all'origine della sua immagine, del suo doppio, del proprio simulacro, come un uomo che si pone di fronte allo specchio o di fronte alle estensioni dello specchio, macchina fotografica, cinepresa, telecamera. Anche su questa pista sottolineeremo un passaggio: da un rispecchiamento, da una duplicazione frammentaria, che è proceduta anarchicamente per accumulo e addizione — ancora tipico del moderno — siamo approdati ad una duplicazione, ad un rispecchiamento globale, planetario. Qui ha giocato certo un ruolo primario il gigantismo dei mezzi di comunicazione. L'approdo — ancora il dopo-il-moderno — è ciò che io indicherò con una ovvia quanto liberissima estensione di un termine lacaniano, "stato dello specchio della Terra". Per la prima volta la Terra si vede nella sua totalità, nella sua interezza globale. Si vede, si guarda, si rispecchia, nella tensione riflessiva di questi verbi. La Terra vede se stessa; la Terra guarda la Terra.

Dopo queste due vie percorse, quella dell'oggetto e quella del rispecchiamento, lo spazio non potrà che rappresentare il risultato, l'approdo, il continente, in cui siamo entrati ed in cui ci muoviamo oggi. Simile continente presenta questo di caratteristico: di costituire uno spazio dislocato, sbilanciato, proiettato nel fuori: è appunto lo spazio del fuori. Tutti i grandi sistemi in funzione nel dopo-il-moderno: dal sistema comunicativo-informativo al sistema militare, che occupano saldamente i primi posti — si sono spostati ed operano nel di fuori. Con la conseguente costituzione di un'ottica, di un occhio, di uno sguardo dal di fuori, che ci offre nel dopo-il-moderno l'unico e fondato punto di vista esterno per inquadrare ed osservare la nostra Terra, divenuta nel frattempo un super

ready-made, un mega oggetto trovato. Oppure, con maggiore esattezza, la costituzione di una pluralità di occhi, di sguardi in attrito o, almeno, in concorrenza tra loro.

L'immagine forte, l'immagine-spartiacque è rappresentata dunque da questa immagine banale ed inquietante che si slarga sopra il reticolo televisivo: la mappa globale della Terra o, quale si affaccia ogni volta, uno dei suoi ruotanti emisferi. Invisibile come tutto ciò che è troppo esposto, invisibile dunque come il volto stampato sulla banconota del nostro baratto quotidiano, ma non meno determinante per la sorte di noi tutti, ecco per la prima volta l'immagine totale della Terra, il suo fotogramma, il suo identi-kit più che iperrealista. A stabilire questa mappa è stato, come sempre accade quando si tratta di tracciare una carta, un viaggio, il volo del cosmonauta, ma a fissarla e ad immetterla nel circuito planetario è occorso il gigantismo dei mezzi comunicativi.

Come in ogni viaggio di scoperta, il limite estremo toccato nel corso del viaggio stabilisce anche il nuovo punto di osservazione. Ieri all'inizio del moderno, dopo la navigazione transoceanica di Colombo, l'inedito punto di vista che misurava l'Europa col contorno degli antichi continenti era rappresentato dal nuovo mondo. L'"autre" nei confronti del "même" si configurava allora sotto il confuso aspetto del lontano, di quella "parte del mondo nuovamente ritrovata", come si legge su uno dei primi mappamondi che siano stati costruiti: il mappamondo che il cartografo Giuseppe Castaldi disegnò nella metà del Cinquecento. Oggi, oltrepassata la stessa soglia del dopo-il-moderno, dopo le spedizioni interplanetarie, il nuovo punto di vista che inquadra, non già una frazione del globo, ma il globo intero, è fornito dal conquistato margine del di fuori. Dal lontano che era ed interno alla Terra, cinque secoli dopo l'"autre" si è spinto fino alle regioni dell'extraterrestre, piazzandosi all'esterno della Terra. Ma ciò che ci viene incontro dal di fuori, l'extraterrestre, non è affatto l'estraneo, l'assolutamente diverso, bensì è una molto realistica proiezione del terrestre, di noi o di una parte separata di noi: una estensione dell'apparato scientifico-tecnico-militare. Bisogna convenire con Stanley Kubrick del suo pur macchinoso *2001 Odissea nello spazio*: il razzo interplanetario non rappresenta che un prolungamento di quella clava, che un antropoide di genio scagliò nell'aria nelle solitudini del mesozoico. Con l'extraterrestre che margina da vicino il terrestre, la fantascienza ha raggiunto la stessa scienza; si è tradotta in cronaca locale ed in realtà quotidiana, stampando su di esse la sua banale impronta fantasmagorica. Proprio perché si è realizzata, dunque, anche la fantascienza è "già accaduta".

Ciò che è dato scorgere sporgendosi da questo osservatorio esteriore è quello che chiamo uno stato di "ecumenico spaesamento". La Terra che è il qui, che sta sotto le nostre

scarpe, si è ora spostata, spiazzata; è diventata il là. Per la prima volta ci sorprende giungendoci dal di fuori; la incrociamo dinanzi a noi sopra la logorata vistosità dello schermo televisivo. In tal modo siamo riusciti nel tour acrobatico di farci passare davanti agli occhi quella molto solida totalità che di fatto calpestanto i nostri piedi. Con esattezza analitica, mentre il qui resta uno spazio materiale e frammentario, uno spezzone assai limitato del terrestre, il là esibisce connotati del tutto opposti: è uno spazio potenzialmente esaustivo, unitario e, al tempo stesso, è uno spazio simbolico. Come il là, il qui ci viene restituito trasformato in una immagine, in un segno, sempre collegati con la totalità. Tuttavia, se il là ci viene incontro come immagine, ricordiamoci che alla sua origine si pone pur sempre un nitido sguardo vivente: lo sguardo che in un istante di nostalgia o di distrazione uno cosmonauta ha gettato dietro di sé in direzione della lontana Terra.

A questo risultato di "ecumenico spaesamento" hanno contribuito due strutture fra loro divergenti. Primo, cronologicamente nel tempo, l'immaginario e, poi, secondo, l'apparato scientifico-tecnico-militare.

Nell'atelier dell'immaginario moderno, nella sua operazione di punta, che ha per protagonisti Giorgio De Chirico e Marcel Duchamp, incontriamo lo spaesamento di un oggetto o di una icona dozzinale. Le fasi salienti del procedimento estraniante sono: a) la dislocazione spaziale dell'oggetto o della icona nei confronti del contesto, che li ancorava alla ruvida certezza della loro funzione pratica, li occultava, li mimetizzava; come certe farfalle nei confronti del loro ambiente naturale; b) l'immissione dell'oggetto o dell'icona in un nuovo contesto, non generico, ma specifico, fortemente connotato, capace di sorprendere, di sconcertare l'occhio dell'osservatore.

Tuttavia la pista dello spaesamento, una volta apprestata, si è dimostrata vorace; in una tensione centrifuga essa tende alla totalità; sembra che voglia estraniare, trarre tutto fuori dal proprio contesto. In una progressione numerica, ciò che conta è la somma, l'addizione, il segno più: si passa dall'uno al più, dal singolo al molteplice e dal molteplice al totale. Si parte dal singolo ready-made di Duchamp — la "ruota di bicicletta", lo "scolabottiglie", l'"attaccapanni" — e si parte dal biscotto, dal paesaggio incorniciato, dagli oggetti sparpagliati di De Chirico e si arriva all'addizione degli stessi oggetti identici inventariati, stipati nelle "accumulations" di Arman o si arriva agli insiemi omogenei di utensili — le stoviglie di un dopopranzo — congelati e sospesi, mummificati da Spoerri.

Ancora più sintomatica di questa progressione numerica, si è dimostrata l'altra parallela progressione, la progressione di campo, un successivo allargamento nella visione, segnando

un mutamento di scala che procede ancora dal piú piccolo al piú grande; passa dal dettaglio al panoramico, e dal totale si trasforma infine in planetario. Se fino allora Duchamp si era limitato a spaesare il singolo oggetto — ancora la “ruota di bicicletta”, lo “scolabottiglie” —, prima ancora di apprezzare lo scandaloso “pissoir” ribattezzato Fontane e debitamente controfirmato, con uno pseudonimo, il maestro dada tenta nel 1916 di trasferire il suo lavoro su scala architettonica, operando su un grattacielo di New York, il Woolworth Building, cercando di trarlo fuori, spaesandolo, dal contesto urbano della metropoli americana. La mancata escogitazione di un titolo soddisfacente impedisce che questa impresa venga portata a termine. Nel decennio successivo Magritte, aiutato in questo intento dalla maggiore agilità del linguaggio della pittura, ci consegna i referti protocollari di un glaciale lavoro di estraniamento, di spaesamento condotto su scala cosmica, planetaria. È Manzoni che, nel 1961, tocca uno dei punti limite dello spaesamento: allorquando colloca la sua “Base del mondo”, questo zoccolo cubico disposto in senso capovolto sopra il terreno, in modo che su di esso possa poggiare idealmente il mondo, come un gruppo equestre poggia sul proprio zoccolo, che cosa si propone di fare l'artista italiano se non di trarre fuori espressamente, di esporre, di spaesare il mondo?

Simile spaesamento, ottenuto fino a qui come in vitro dall'immaginario, cinquantasei anni dopo l'invenzione del ready-made di Duchamp, è stato raggiunto e doppiato dalla trionfante trinità scientifico-tecnico-militare. Abbandonato il piccolo laboratorio cifrato dei linguaggi dell'avanguardia, siamo passati sulla scena dilatata dell'universo, dove la combinazione tra i razzi a propellente liquido e l'obesità degli strumenti comunicativi ha consentito la dislocazione totale del pianeta Terra. Nel corso di questa impresa, l'Archimede del dopo-il-moderno si è fatto guidare da una ipotesi ardita: quella di poter spostare il mondo senza ricorrere a nessuna base di appoggio. Così ha trascurato di operare sul mega-oggetto Terra, come il maestro dada aveva fatto in via sperimentale sull'oggetto, per operare invece sull'osservatore, modificando la sua collocazione spaziale nei confronti sempre dello stesso mega-oggetto, la Terra. Il suo accorgimento è consistito nel trasportare e nel disporre l'occhio dell'osservatore nella remota esteriorità del di fuori. Prima sulla Luna, dove si trovava alla distanza media di 384 mila chilometri dalla Terra e, successivamente, sopra le numerose lune artificiali che, come altrettanti anelli di Saturno, scrutano da vicino qualsiasi manifestazione dell'orbe terraqueo. In tal modo, l'occhio staziona oggi in permanenza al di fuori della Terra; ogni sguardo che ci giunge proviene dai territori periferici; lo sguardo del dopo-il-moderno è appunto questo sguardo del di fuori,

che possiede il potere di istituire la Terra come un mega ready-made, un super objet-trouvé di stampo imperfettamente sferico, che rotola davanti ai nostri occhi nei vuoti spazi siderali.

Ma non abbiamo ancora portato a termine la lettura di questa incerta mappa planetaria ruotante sopra il riquadro televisivo. Essa segna infatti un ulteriore, concomitante avvenimento: l'ingresso unanime della Terra nello “stadio dello specchio”. Metaforicamente la Terra è giunta a specchiarsi, a vedersi mediante la collaborazione del nostro occhio o, meglio, mediante l'intervento dell'onniveggenza di quel monocolo meccanico, che l'oftalmologia tecnologica è riuscita ad innestare all'occhio dell'uomo. Lungo tutta la modernità, la foto prima, poi il cinema e ultima la televisione, che sono tutte estensioni dello specchio o, meglio, specchi “dotati di memoria”, non hanno fatto che duplicare, raddoppiare la realtà: ogni creatura e ogni oggetto si presentano accompagnati dalla loro nitida immagine, tallonati dalla loro incalzante ombra luminosa. Nella sua calma spartizione di ombre e di luci, la prima lastra fotografica dell'800 si rivela già capace di imprimere una accelerazione, una progressione crescente ed inarrestabile. Già il singolo ritratto della dagherrotipia si pone all'origine immediata del ritratto della coppia, del ritratto della cerchia di amici o di una intera classe, scolastica, professionale o militare, sino al momento in cui assistiamo alla sparizione del singolo ritratto nel ritratto-apoteosi di un gruppo: il ritratto di un intero battaglione schierato in posa o dell'equipaggio di una nave da guerra. La foto sembra così voler condensare e comprimere l'anagrafe dell'intera umanità in una composizione formato tessera. Le possibilità del mezzo vengono individuate e raggiunte precocemente nel corso delle prime sperimentazioni. La moltiplicazione o, meglio la ripetizione, l'insistenza sullo stesso volto di Andy Warhol appare già individuata da singolari composizioni che fanno la loro sporadica comparsa nella fotografia dell'800. Un fotografo giapponese nel 1893, aggiungendo 1700 teste di bambini in una composizione a collage, si configura oggi come un precursore dell'artista pop americano.

Come nello spaesamento, anche qui sulla via della duplicazione, ciò che possiede un effetto decisivo nella conquista fotografica del mondo è l'allargamento di campo, l'ampliamento di scala nella visione. La prima foto di Niepce — che porta la data del 1826 — segna già la direzione di sviluppo futuro della fotografia: offrendoci lo scorcio di una strada con l'infilata dei tetti, inquadrata dalla finestra, essa attesta l'atteggiamento di uno sguardo che, portato sul di fuori, l'esterno, si propone con curiosità e con ostinazione di assorbire, duplicando, tutto il mondo. Subito dopo l'occhio fotografico tende ad alzarsi, a comprendere irresistibilmente piú spazio possi-

bile davanti a sé. Ben presto guadagna i punti più elevati delle città più importanti di Europa per ottenere vedute panoramiche. Ma già Nadar nel 1856, salendo audacemente sul pallone Le Géant per ottenere dall'alto le prime vedute, consacra fin dall'inizio quel matrimonio che non conoscerà infedeltà, che unisce la fotografia alle ascensioni, ai voli aerei, palloni, dirigibili, biplani ed aeroplani, in attesa di innalzarsi con i satelliti e i razzi interplanetari.

In tal modo alla fine il cerchio si è saldato con l'origine, di frammento speculare in frammento speculare, di doppio in doppio, di colpo e in una sola volta siamo entrati in possesso della specularità, dell'immagine totale e sintetica, sincronica del pianeta Terra: esso è là; lo possiamo additare con l'indice della mano. Come qualsiasi altro oggetto, anche la Terra è arrivata ad elaborare il proprio doppio o, come Narciso, essa riflette la propria effigie sopra la corrente delle onde elettromagnetiche. Allora, se lo sguardo del dopo-il-moderno è il distaccato sguardo del di fuori, la situazione in cui è venuta a trovarsi la Terra, ancora in questo dopo-il-moderno, è una situazione di globale identità.

Fino a qui abbiamo compiuto metà del nostro percorso. Dopo esserci impadroniti di una immagine, che si nascondeva dietro la sua stessa ordinaria presenza, che si occultava dietro la sua medesima esibizione, questa immagine l'abbiamo letta ed interpretata. Ma al di là di una decifrazione, per quanto esatta ed approfondita, ciò che ci interessa veramente è arrivare a penetrare nel senso, nel suo significato. Ci rivolgiamo dunque una domanda: che cosa significa questa Terra duplicata e spaesata? In altre parole, interrogarci attorno al senso che nasconde questa immagine del tutto inedita significa per noi interrogarci sul senso che possiede l'oggetto spaesato.

Prima di tutto voglio ricordare che oggetto — in latino, *objectum* — indica etimologicamente proprio ciò che è esposto, che dunque è stato posto davanti ai nostri occhi. Con lo spaesamento, ciò che è stato intenzionalmente collocato di fronte al nostro sguardo, sia esso un oggetto frammentario o l'oggetto Terra, sembra aprirsi verso due possibili sensi, disporsi in direzione di due opposti significati.

Il primo è il senso funzionale, strumentale. L'oggetto, posto di fronte a noi, manifesta la sua funzione. Possiamo appropriarcene, usarlo, adoperarlo, logorarlo, esaurirlo. Esso è là, a nostra disposizione; non attende che di essere agguantato. La stessa Terra, una volta spaesata, è arrivata a mostrare con nitidezza la cosa che è divenuta: un grande utensile. Questo senso funzionale, strumentale dell'oggetto Terra non attende affatto di essere istituito, ma è proprio ciò che il moderno ha fin dall'inizio istituito e tradotto immediatamente in un comportamento trionfalmente operante nella realtà, per

mezzo dell'apparato scientifico-tecnico-militare oggi largamente vincente. Quest'ultimo ha con consapevolezza tratto profitto proprio dalla situazione della distanza, del qui e del là, che favorisce proprio quel dominio e quell'uso, il cui disegno strategico-operativo ha bisogno, per realizzarsi, della assoluta separazione. Ai suoi occhi la mappa terrestre che si dispiega davanti non rappresenta che:

— una mappa catastale, e vale a dire il censimento totale delle proprietà;

— una mappa economica, con contrassegnate sopra le materie prime e ogni altro genere di risorse;

— una mappa militare, comprendente però una sola sezione del "teatro di operazione" odierno che dal terrestre si è ingrossato fino a comprendere e ad annettersi l'extraterrestre.

Accanto a questo senso funzionale e strumentale, l'oggetto spaesato si apre ad un secondo possibile senso. In questa direzione latente può accadere che ciò che sta staccato davanti a noi, separato da una intimità che è stata violentemente recisa, ritorni a noi rivestito di estraneità e riemerge nella grandezza inquietante dell'enigma, del perturbante, di una *x* fascinatrice ed affascinante. L'uscita, l'estromissione dal familiare in direzione dell'estraneo e dell'ignoto possiede la forza di provocare un interrogativo, di porci davanti ad un geroglifico, ad una incognita, che abita l'interno di una equazione di cui non conosciamo nessun coefficiente perché sono stati tutti spostati. Nella direzione della *x* e dell'enigma, più ancora del ready-made di Duchamp, ci aiuta l'oggetto spaesato di De Chirico, il biscotto, il legume, la squadra e la sfera sputati fuori dalla gabbia prospettica dello spazio in una lontana composizione metafisica. Ciò che da allora è mutato è la grandezza della scala assieme al livello dove l'operazione viene compiuta: questa *x* è scivolata oggi fuori dell'immaginario e del suo linguaggio e si è attestata nella realtà investendo una scala che si allarga a misura planetaria; si estende a tutta la Terra.

È molto probabile che questo secondo senso, il senso che legge nella Terra spaesata e duplicata una *x*, un enigma, una immensa Sfinge, sia un senso ancora da istituire in profondità e la condotta corrispondente ancora largamente da inventare. Ciò che viene messo ora in questione è la curiosità, il gioco, l'eros, il disinteresse, la conoscenza, la contemplazione. La mappa che rimanda il piano riflettente si configura come una carta di esplorazione e di decifrazione, come un territorio da percorrere con lo sguardo e da divorare con l'avidità, il cannibalismo della bocca e del sesso. Allora può accadere che un uomo si metta ad esplorare la Terra, a tracciare sopra la sua superficie dei percorsi, dei semplici segni elementari: il cerchio, il quadrato, la linea retta. Ciò che impiega nell'insieme

dei suoi gesti è esclusivamente una direzione che parte dal corpo — dove si situa la spartizione simmetrica entro la sinistra e la destra —, e un senso d'orientamento cosmico fondato sullo spostamento progressivo della luce e dell'ombra, sulla levata e sul tramonto del Sole. Tra le figure oggi ritornanti incrociamo la figura del navigante — metà "aereo navigante dello spirito" come l'aveva anticipata Friedrich Nietzsche, e metà "psiconauta" come la indica oggi Ernst Jünger —, di colui che attracca a questa duplicata e spaesata Terra, che fu un tempo la vecchia Madre, tremenda e familiare. La nuova consapevolezza di base è questa: di essere punti, corpi in transito, trasbordati fra mondi, naviganti presi a bordo di un semisferico objet-trouvé, occupato in un duplice e coordinato movimento di rotazione e di rivoluzione, non solo, ma sdoppiato e spaesato per di più con una ampiezza ecumenica. Inoltre, se la Terra ha preso ad assomigliare ad una porta uscita dai cardini o al troppo reclamizzato "pissoir" duchampiano, il presente stato di dissesto della Terra presta la sua mano affinché le cose tornino a rivestirsi del loro originario aspetto del "prodigium", del "portentum", del "monstrum". In fondo allo sguardo proveniente dalle sponde del di fuori, sopra la Terra spaesata, non si profilano che dei "monstra": bestiar, lapidari, erbari, macchinari, simulacri, orrori. Tanto che una scienza da riprendere in considerazione è la "teratologia", e vale a dire lo "studio delle mostruosità". Però non limitata unicamente all'"indagine delle anomalie particolari di sviluppo animale, congenite ed irrimediabili" — riporto una definizione accreditata di questa scienza —, bensì estesa ben oltre i suoi confini sino a comprendere il tutto, e dunque come scienza onnivora, inglobante la mostruosa totalità della Terra. "Propterea quod in Terra omnia monstra sunt."

Ecco allora la seconda consapevolezza di base, dopo quella di essere punti, corpi in transito trasbordati fra mondi: ogni punto si mostra egualmente enigmatico e mostruoso, dato che ogni punto si presenta distaccato da una totalità che è diventata oggi lo stesso cosmo. Ogni punto si affaccia egualmente ed indifferentemente sul cosmo.

Questo "spaesamento ecumenico" del pianeta come questa immagine duplicata della Terra, che fissano l'orizzonte del dopo-il-moderno, come le rotte atlantiche lo fissarono per l'Europa del Cinquecento, ha conseguenze, modifica il mondo e l'uomo; possibile che non ne abbia sull'immaginario, che non ne debba tenere conto l'immaginario? Lo scarto tra immaginario e reale che si deve auspicare è senz'altro attuabile, a patto però di registrare, prima di tutto, il passaggio e il mutamento già avvenuto. Molte forme come molti procedimenti dell'immaginario appartengono ormai al passato: anzi sono stati precisamente alcuni di essi ad attuare lo spaesamento e pertanto, realizzando simile gesto decisivo, hanno dato fondo

al loro compito. Come sempre accade, vittoria e tramonto finiscono per coincidere. È proprio perché la realtà ha doppiato il suo gesto provocatorio, che il Duchamp-coronato-digloria brilla tra le malinconiche figure del nostro avanti ieri.

Qui si aprono infiniti percorsi. Io voglio solo, in questa chiusa, approfondire la difficoltà in cui è chiamato ad operare l'immaginario in questo dopo-il-moderno, di fronte all'odierno pareggiamento fra immaginario e realtà, che la scelta e la condotta nostra deve o confermare — scegliendo l'utilità di cui conosciamo tutto — oppure spezzare, creando degli scarti, dei dislivelli al loro interno — scegliendo allora la x, l'enigma di cui non conosciamo nulla. Pareggiamento non solo tra realtà e linguaggio simbolico, artistico, ma pareggiamento pure tra oggetto tecnologico e oggetto magico, e ancora tra antico punto di vista degli dei e odierno punto di vista dell'uomo. Due esempi. Il primo riguarda il pareggiamento tra strumento tecnologico e oggetto magico, e lo propongo sotto forma di un indovinello, di un piano enigma, di una semplice x. Leggo una celebre elencazione, una visione, e l'enigma che propongo riguarda non tanto il nome del troppo celebre autore, quanto la natura dell'oggetto che qui viene descritto e chi è l'uomo che ha questa visione.

Ecco la celebre elencazione: "Vidi il popoloso mare, vidi l'alba e la sera, vidi le moltitudini d'America, vidi un'argentea ragnatela al centro di una nera piramide, vidi un labirinto spezzato (era Londra), vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta, e nessuno mi rifletté [...] vidi grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua, vidi convessi deserti equatoriali e ciascuno dei loro granelli di sabbia, vidi in Inverness una donna che non dimenticherò, vidi la violenta chioma, l'altero corpo, vidi un tumore nel petto, vidi un cerchio di terra secco, in un sentiero dove prima era un albero... vidi cavalli dalla criniera al vento, su una spiaggia del mar Caspio all'alba, vidi la delicata ossatura di una mano, vidi i sopravvissuti a una battaglia in atto di mandare cartoline, vidi in una vetrina di Mirzapur un mazzo di carte spagnole, vidi le ombre oblique di alcune felci sul pavimento di una serra, vidi tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti." Del brano che stiamo citando in forma incompiuta merita anche riportare la giacitura in cui si trova l'uomo che ha questa visione: "La posizione reclina è indispensabile. Lo sono anche l'oscurità, l'immobilità, un certo adattamento dell'occhio."

Si sarà certo riconosciuta nella varietà di questo catalogo la descrizione dell'Aleph che ha fatto Luis Borges, di questo "osservatorio formidabile", di questo "punto nello spazio che contiene ogni punto", di questo "luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della Terra", ed assieme all'oggetto

magico la descrizione della posizione fisica del suo osservatore.

Ma si potrà osservare con quanta facilità questa citazione si adatti perfettamente a descrivere anche lo schermo televisivo, questo "punto nello spazio che contiene ogni punto", e come la giacitura reclina, il buio, l'immobilità, la stessa assuefazione dell'occhio si adattino a descrivere la giacitura del suo quotidiano utente, del teleabbonato.

Come sempre ci vuole uno spirito fantastico e metafisico per registrare con obiettività ciò che cade ogni giorno sotto i nostri occhi e che noi usiamo con svogliato automatismo. Ma se la citazione vale sia per l'uno che per l'altro oggetto e fruitore, ciò significa che l'Aleph da oggetto magico si è calato in uno strumento tecnologico, e che questo strumento fa da tempo parte del nostro ammobiliamento ordinario.

Dopo l'Aleph, il pareggiamento tra magia e tecnologia, il secondo esempio riguarda il pareggiamento tra antico punto di vista degli dei, o dell'immaginario, e attuale punto di vista dell'uomo. Ecco una serie di immagini che si trovano in Perù, nella pampa di Nozie e che rappresentano uccelli, lucertole, pesci, tutte immagini che appartengono all'epoca preincaica. Sono delle immagini singolari, su cui si è lungamente fantasticato. Il fatto reale è che la percezione totale di queste immagini supera la possibilità di percezione dell'uomo. L'uomo che cammina lungo queste immagini, arriva a vederne solo dei frammenti, dei dettagli; mai l'immagine nella sua totalità. La visione totale era collocata dunque dall'uomo antico in una *x* dove non sta l'uomo ma sta l'altro, l'immaginario, lo sconosciuto, diciamo stanno gli dei. Le immagini sono infatti visibili nella loro interezza solo dall'alto.

Dunque per quale occhio erano fatte queste immagini? La risposta dice: per l'occhio degli dei.

Ebbene oggi in quel punto, in quella *x* si è insinuato lo stesso uomo. Il punto di vista degli dei è diventato l'ordinario punto di vista dell'uomo.

Che cosa ha cercato tutto il moderno se non una visione spaesata, dislocata, spiazzata? Da che cosa il moderno è stato percorso se non da questa tensione, questa ossessione troppo lucida di scorgere le cose sotto una nuova ottica, da una nuova angolazione, di sorprenderle in un inedito stato, indiscreto, estatico, infantile, osceno, messo a nudo, meravigliato?

Oggi, nel dopo-il-moderno, questo spaesamento, questa dislocazione, questo spiazzamento, da una condizione immaginaria, simbolica, linguistica, si è trasformato in un dato reale, in una condizione di fatto. Lo spaesamento realizzato, da traguardo, si pone come sponda di partenza. Ecco la possibilità, l'occasione la chance difficile che ci viene offerta.

Domande a Jean Baudrillard¹

a cura di Giuseppe Bartolucci

D. Sempre più si parla dell'avvento di una nuova situazione definita con i termini di "post-istorica", "post-moderna", "post-industriale" ecc. Che significato attribuisce a queste prospettive? Costituiscono una fine della crisi, oppure l'unica scelta che ci resta è tra un'implosione lenta ed un'altra veloce? Qual è il suo atteggiamento verso i tentativi sempre più frequenti di pensare non più la crisi ma la fine della crisi e l'avvento di una nuova età?

R. Ritengo che il concetto di crisi, o la nozione di crisi, sia collegato effettivamente ad un periodo storico in via di esaurimento. Fine della crisi e inizio della "catastrofe"; termine da non intendersi nella sua accezione corrente, ma in senso formale; catastrofe come forma, secondo l'impostazione offerta da René Thom, il teorico, appunto, delle catastrofi. Ciò significa che le cose non si definirebbero più attraverso una "positività" o una "negatività" e che subirebbero un processo di accelerazione (comune a tutti i fenomeni, quindi anche alla crisi) che dovrebbe condurre, come accade per tutti i sistemi in accelerazione, ad una sorta di punto di inerzia; un punto in cui il sistema medesimo è saturo, dove tutti i rapporti di forza si sono giocati, dove si ha un massimo di circolazione, un massimo di informazione e nello stesso tempo qualcosa come un grado zero di senso, di storia. Una specie di coma politico, di coma storico, di coma sociale (definibile anche col termine "implosione"), difficilmente analizzabile attraverso i concetti critici tradizionali. In merito potremmo formulare varie ipotesi, le quali peraltro riconducono tutte allo stesso concetto. Ne voglio comunque esporre almeno tre.

La prima è appunto l'ipotesi della catastrofe come forma e comporta il raggiungimento di un punto di inerzia (o d'implosione) al di là del quale non si sa cosa accade. Dunque partendo da una riflessione in termini di catastrofe, la prevedibilità è impossibile. Una seconda ipotesi può essere fatta in termini di razionalità, di reversibilità. Penso ancora una volta a René Thom, ad uno dei suoi interventi. Egli spiegava che la scienza fino ad oggi (e qui mi riferisco alle scienze esatte, le scienze fisiche, le scienze matematiche) ha percorso, in un certo modo, tre fasi. La prima meccanicista o determinista. Tutto andava bene; si procedeva nella determinazione, o principio della causa/effetto. Era il bel periodo della oggettività, della dialettica tra soggetto e oggetto della scienza. Dopo è venuta una seconda fase ispirata

¹ Traduzione di Giulio Spinucci.

al principio di incertezza. In un certo senso la scienza è arrivata ad una sorta di universo indeterminato, dove la sola possibilità di approccio veniva offerta da qualcosa come un principio probabilista, dal calcolo delle probabilità. Il calcolo delle probabilità tuttavia può essere ancora integrato in un'equazione, che costituisce di nuovo una possibilità di razionalità, o piuttosto di iper-razionalità. Ma oggi, dice Thom, siamo davanti a qualcosa di più insolubile, la terza fase, di meno intelligibile, di maggiormente catastrofico in un certo senso. Ci troviamo ai confini della scienza, al di là del principio della incertezza, davanti a qualcosa come la reversibilità di tutte le leggi fisiche: una specie di "principio di reversibilità" di tutte le leggi fisiche; non solo della materia (e dell'antimateria), del particolare (e dell'antiparticolare). Dopo una razionalità determinista, e dopo una, successiva, indeterminista, si raggiunge la reversibilità totale che impedisce l'uso di qualsiasi razionalità esistente.

Nel descrivere la scienza non faccio che parlare rapportandomi ad un universo politico, quello in cui viviamo, ben inteso, e avremo così esplicitata la terza ipotesi: la trans-politica. La "trans-politica" va intesa come modo di disparizione. Questo significa che non ci troviamo più in una specie di "moda di produzione", in cui le strutture fondamentali sono quelle date dai modi della produzione, dalla storia "dialettica" e dai rapporti di forza che ne derivano. Ci troviamo a superare una soglia, oltre cui ciò che diventa essenziale, interessante, appassionante, non è la produzione ma la "disparizione", il modo di disparizione. La trans-politica rappresenta in un certo senso il modo di disparizione: del soggetto, della storia, della politica persino. Il problema è sapere cosa accade a quel livello, ma certamente non più in termini di politica, tradizionalmente intesa.

D. *È stato detto che lei utilizza i termini di simulacro, di iper-reale, come sinonimi. Che rapporto c'è tra questi, la concezione di spettacolo di cui lei ha parlato e i situazionisti? Sembra esservi dappertutto un decorativismo ideologico per il quale tutto è intercambiabile e tutto si mescola in una sorta di indifferenza generale, fenomeno che lei ha definito "osceno"; dunque, c'è secondo lei un'alternativa, e se c'è in cosa consiste?*

R. Non c'è alternativa. Il problema non è questo. In una situazione come quella descritta, in cui le questioni si pongono in termini di fine della negatività, di punto di inerzia, di reversibilità — il problema dell'alternativa non si costituisce. Lasciamo da parte dunque per il momento il problema dell'alternativa.

Vorrei riaffrontare, invece, il problema dei situazionisti e

del concetto di spettacolo. In qualche modo sono stato anch'io d'accordo con i situazionisti. Tutti, in un dato momento, siamo passati attraverso le loro teorie poiché la loro si presentava come radicalizzazione effettiva di una analisi fatta in termini di alienazione. Analisi marxista quindi, ma non solamente tale. Più in generale metafisica, filosofica. Insomma il principio del "soggetto" era posto comunque, sia che fosse il soggetto-individuo, sia che fosse il soggetto della storia (il proletariato, ad esempio). La forma della storia conteneva il suo superamento; lo *status del momento* era l'alienazione. Ciò fa supporre che siano ancora validi i concetti di sé e di altro. Affinché si possa parlare di alienazione occorre che ci sia un *altro*, o che il soggetto possa essere diverso da sé; ma se abbiamo fatto l'ipotesi di un universo della simulazione, abbiamo escluso il principio del sé e dell'*altro*, abbiamo escluso l'alienazione. Questa è una condizione peggiore della precedente, poiché in questo modo affermiamo che ci troviamo in un mondo che non si può definire come un universo di rapporti di forza, di dominazione di classe, che appunto legittimava il termine alienazione. La simulazione vuol dire che non c'è più una scena siffatta, in cui ci possa essere uno spettacolo da cui il concetto di situazionismo, di spettacolare. Occorre che ci sia uno spettacolo perché ci sia una scena; ma la simulazione mette fine esattamente alla scena, alla scena del politico, del sociale, ed anche del soggetto. Per questo motivo ho usato il termine "osceno", che è più o meno un gioco di parole. Infatti osceno vuole semplicemente dire che non c'è più scena; che il paradigma non è più l'alienazione ma la simulazione. I situazionisti sono andati molto lontano e noi con loro, ma ora bisogna andare oltre, al di là del concetto di spettacolo; in quel nuovo spazio è situato quello di simulazione che è in qualche modo — ripeto — qualcosa di peggiore dell'alienazione.

Perché non vi è alterità nel sistema della simulazione? Lo dirò in due parole. I modelli da cui promana l'alienazione, i modelli da cui si formano le situazioni reali cominciando da quelle che vivremo, sono precostituiti. E quella che ho chiamato una "precession" di simulacri, vale a dire una anticipazione del reale, un'anticipazione di tutti gli avvenimenti possibili, attraverso modelli i quali si iscrivono in un sistema di simulazione. Non può esservi frattura tra una realtà, o un principio di realtà, e il suo *spettacolo*, il suo stesso essere. Il modello è precostituito, quindi non può avere una scena. Potremmo dire che è una matrice, una matrice zero-uno, zero-uno, zero-uno. È un linguaggio digitale che non può essere rappresentato. Alla base della simulazione non c'è più un principio di rappresentazione, quindi non vi è più possibilità dialettica tra la scena e gli attori o gli spettatori.

Sì, può verificare quanto detto sull'immediato, sulla tele-

visione per esempio. Essa non descrive piú un panorama di informazioni, un panorama di messaggi, di opinioni, ecc. La televisione è piuttosto una specie di banda, di pista a geometria variabile, una specie di banda stereo; non è piú una scena determinata con una eventuale rappresentazione. Essere telespettatori, infatti, significa essere una specie di terminale, non un ricettore critico o un decodificatore di messaggi, ma soltanto il terminale che registra qualcosa. In tal modo non può esservi scena.

Si hanno due modi che portano all'alterità della disparizione (l'alterità era comunque il fondamento di tutte le culture umanistiche alienate, ma umanistiche, dunque rivoluzionarie); o questa (l'alterità) scompare nella simulazione, vale a dire non si ha piú né il sé né l'altro, si ha semplicemente il neutro, una specie di banda neutra, di neutralizzazione dove il soggetto e l'oggetto non si oppongono piú per cui tutte le opposizioni distintive cessano di esistere e si ha una sorta di terrorismo, di terrore attraverso il neutro se vogliamo; oppure l'alterità scompare dentro la forma duale. La forma duale (ne ho parlato attraverso la seduzione) è anche una forma in cui non si ha né il "sé" né "l'altro", cioè non ci sono soggetti differenti opposti l'uno all'altro. I due di primo acchito non sono del tutto in stato di alienazione l'uno in rapporto all'altro, si presentano come compagni (partenaires) in un gioco svolto in termini di sfida. Non si può tradurre una sfida in termini di alienazione, per esempio; in una sfida non si è alienati, si è in una relazione duale antagonista, immediata. Il duale si oppone interamente all'individuale, dunque all'altro, e questo mi sembra sia un modo per l'alterità di scomparire; ci ritroviamo di nuovo nella "trans-politica". Definirei quest'ultimo un modo di disparizione per eccesso. In ogni caso il modo della disparizione dell'alterità nella simulazione si connota come moda neutralizzante, mortifera.

D. Come spiega il passaggio dalla prospettiva utopistico/ rivoluzionaria delineata sia nei suoi libri, sia nella rivista "Utopie" alla prospettiva attuale che sembra si allontani sempre piú dalla teoria critica della società e che si esprime per esempio nella rivista "Traverses"? Vi è una continuità o una frattura nel processo del suo pensiero, tra le differenti fasi del suo pensiero? La posizione attuale sembra comporti un abbandono d'una prospettiva critica nei confronti della società contemporanea, altrimenti che senso dare alla rivalutazione dell'apparenza che sembra emergere dalle sue posizioni? Non vi è forse una certa contraddizione con l'apprezzamento positivo della violenza, soprattutto quando si manifesta in forme che ci riportano ad un passato arcai-

co? Il riferimento è all'articolo pubblicato su "Le Monde" il 13 febbraio 1980 su l'Iran e l'Islam.

R. Non credo alle evoluzioni, né a quelle individuali, né a quelle di gruppo. Quando ero con la rivista "Utopie" lavoravo ancora ad una critica, ero ancora in una fase iper-critica del codice, critica radicale dei codici, tra cui — e in particolare — il politico ed il sociale. Politico e sociale non erano da intendersi come due sfere che avrebbero avuto una loro legittimità, e che andavano definite come luogo strategico dell'azione (enjeu), ma come termini che nella loro accezione piú ampia avevano cessato, o stavano cessando, di rappresentare riferimenti concreti. Occorreva perciò fare una critica della fine del "sociale", della fine del "politico", ma era ancora una critica dipendente dall'assunto iniziale (en contre-dépendance), utopistica in quanto supponeva ancora un *al di là*. Non si era pervenuti alla teoria della finzione (théorie fiction), si continuava ad utilizzare una critica relativamente tradizionale. La cosa è cambiata, anche se non del tutto, con il rapporto con la rivista "Traverses", che — peraltro — non è affatto il luogo di un pensiero radicale, bensì una rivista mondana: non va interpretata per ciò che non è. Ma, lasciando da parte la rivista "Traverses", è comunque difficile individuare dove si situa il cambiamento. Diciamo che l'antagonismo si collocava ad un altro livello; non piú in termini di positività o negatività, ma di simulazione radicale e, a quel titolo, si era in ritardo sul sistema; oppure diciamo che il sistema era davanti a noi di una rivoluzione, occorreva perciò recuperare e quindi proporre altre cose: le apparenze, intese non nel senso estetico del termine, né in quello filosofico. Con questo non si volevano opporre le apparenze alla realtà; insomma non si vuole ricadere in una critica piú o meno artistica o edonistica. Si trattava di superare, recuperare almeno, uno stadio, tenendo conto della rivoluzione che il sistema, non noi, ha fatto. La rivoluzione della simulazione mette fine a tutte le utopie, all'utopia della sovversione, della rivoluzione, del soggetto, della "profondità" quale che sia; a noi il compito di prendere atto della "disparizione" della profondità nella simulazione, così come della scomparsa della negatività. E senz'altro meglio muoversi, utilizzare le nuove prospettive logiche del sistema, anche se è un sistema di sterminio, che tentare di salvare a tutti i costi dei referenti o delle verità o delle "profondità" arcaiche (sul termine: arcaico, intendo ritornare, in particolare per quanto riguarda le vicende dell'Iran). L'ipotesi della simulazione oltre che imposta dal sistema è, grosso modo, un'ipotesi di scienza-spettacolo (science-fiction). Attualmente, però, la teoria è arrivata a fondare il "principio di incertezza"; non ci sono che le scienze che hanno raggiunto questo livello; e,

ripeto, la teoria, se condotta in modo radicale. L'alternativa, dunque, mi sembra sia quella intravista da Thom. Al di là del principio di incertezza, se andiamo fino in fondo, più lontano del sistema, troveremo qualcosa di simile alla *reversibilità* dell'intero sistema, la qual cosa non va confusa con la *rivoluzione* in termini politici. Non so se ad opporsi al principio di incertezza è il raggiungimento di un punto di inerzia, o di saturazione, oppure un principio di reversibilità, certo è che siamo in un punto in cui non è possibile avere un'alternativa; ma andando in fondo nel modo della disparizione, per me, non ci sono che le apparenze in cui si ritrovi qualcosa del principio di reversibilità, poiché esse non si muovono più secondo un movimento lineare (d'una temporalità lineare con una origine ed una fine quindi) ma in modo ciclico, per cui tutto è reversibile. Di ciò che accade a questo livello noi non sappiamo niente, eppure l'unica possibilità di alternativa è in questa direzione.

Abbiamo vissuto sul modo di produzione, ci siamo battuti, abbiamo progredito in questa prospettiva, e ritengo che le ideologie cosiddette rivoluzionarie procedano tuttora al livello "del modo della produzione"; anche ora che — infine — il sistema medesimo non condivide interamente questa posizione, anzi ha distrutto ciò che viene definito come produzione, vale a dire una razionalità che riteneva di poter trasformare il mondo secondo le leggi di natura. A questo punto dovremmo poter recuperare qualcosa di anteriore, non di arcaico, all'attuale modo di produzione; in pratica — semplificando il discorso — il modo di apparizione e il modo di disparizione. Le società diverse dalla nostra, molte altre culture, hanno saputo dominare simbolicamente il modo dell'apparizione e della disparizione, su questo si incentrava il loro potere e non nella produzione, per cui se ci ritroviamo in una condizione in cui il modo di produzione cessa di essere determinante, bisogna verificare ciò che accade del modo di apparizione da cui promana la strategia delle apparenze di cui ho parlato, e del modo di disparizione da cui deriva la trans-politica.

Esprimendomi brevemente in un altro modo, io vedo, più che le rivoluzioni politiche che hanno avuto luogo nel diciannovesimo e ventesimo secolo, due grandi rivoluzioni: la prima in concomitanza alla rivoluzione francese che ha per effetto principale la distruzione delle apparenze, nel senso più vasto del termine. Viene improvvisamente distrutto, cioè, soprattutto, quanto costituiva il dominio simbolico delle apparenze nelle società antiche (antérieurs): il cumulo di dispositivi, gerarchie, cerimoniali, ecc. Si arriva così al sistema del "senso". Ovviamente è appunto il *senso* che si avvantaggia della distruzione delle apparenze. Il senso diventa storia, politica, rapporti di forza, produzione, interpretazione. Tutto

questo nel diciannovesimo secolo, ed ancora all'inizio del ventesimo. In quest'epoca ha luogo un'altra rivoluzione che non ha una data di inizio storico, che pone fine al senso e che immette, ci tuffa (plonge) nell'indeterminazione. Con essa la storia cessa di esprimersi in termini di significazione profonda.

Noi siamo collocati in questa seconda rivoluzione. Il problema, adesso, è sapere che cosa può essere riproposto (rejouer) di quanto è stato distrutto dalla rivoluzione del senso dal momento che il *senso* medesimo è a sua volta scomparso. Si tratta di capire che cosa può essere salvato; non resuscitato. Si tratta di rimettere in gioco ciò che il *senso* aveva escluso dalla storia. Anzi, ritengo che sia proprio il senso ad essere mortale, e che sia proprio lui ad essere morto. Al contrario le apparenze, a mio avviso, non hanno mai cessato di esserci. Da qualche parte resiste una immortalità delle apparenze. Da lì si può iniziare a parlare di seduzione.

D. Il suo intervento sul caso Ferida-Valenti (a Imola nel novembre 1980) ha sollevato delle proteste particolarmente vivaci. Non ha sentito il bisogno di una documentazione storica più specifica sulla vicenda? Forse lei pensa come Foucault che non esistono fatti storici ma solo interpretazioni? Non si corre in tal modo il rischio di una teoria-fiction che non cerca più alcun sostegno nei fatti storici? Allora perché riferirsi proprio a fatti storici? Non sarebbe meglio e meno mistificatorio restare in una prospettiva puramente letteraria? Al termine del suo volumetto Effet Beaubourg lei parla di aspetti interessanti ("stimolanti" li ha definiti) della situazione italiana attuale. A tre anni di distanza la sua opinione è cambiata?

R. Non voglio mettermi in condizione di giustificarmi, in termini obiettivi, in merito alla vicenda Ferida-Valenti. Si trattava di una vicenda che comportava un rischio, il quale non poteva che essere anche politico e ideologico.

In quell'occasione si era assunto il punto di vista proprio del discorso sulle apparenze nel senso prima detto, vale a dire con l'intenzione di verificare come ad un dato momento un qualsiasi discorso politico (e non importa a quale ideologia si assimili) rimanga prigioniero del suo stesso codice e come eserciti addirittura su di sé una sorta di terrore — un terrorismo che equivale a sacrificare sia le apparenze sia quella che potremmo definire la rivincita delle apparenze, la rivincita delle forme del discorso sul suo contenuto/verità. Insomma ciò che mi interessava comprendere era se esisteva veramente una verità possibile. Se sí, occorreva farla circolare. Ma qualora si abbia una strategia delle apparenze che è più forte, più efficace della pretesa strategia della verità, si rende necessario puntare su di esse.

In alcune condizioni mi è sembrato che ci fossero possibilità di iper-simulazione, condizioni che permettevano di schierarsi direttamente dalla parte di una simulazione offensiva; con questo indico il procedimento per cui un discorso viene utilizzato a proprio vantaggio e viene modificato tramite le sue stesse "apparenze"; qualcosa cioè che devia veramente i segni. Si è molto parlato di deviazione (détournement) e ci si è ritrovati d'accordo col dire che la deviazione è sovversiva. Dunque la deviazione è stata parte dell'ideologia rivoluzionaria. Ma quando si tratta di trasformare (détourner) anche i segni rivoluzionari, o il discorso rivoluzionario inteso come codice, ed in quanto tale terrorista come lo sono tutti — allora non ci si ritrova più d'accordo. Eravamo certi che ci sarebbe stata una reazione violenta da parte dei partigiani della verità, ma si trattava comunque di prendere posizione.

Ma è pur vero che rifarsi al fascismo non significava affermare che questo era la "verità" (e beninteso non lo era). Il fascismo ha rappresentato la prima fase, e la più violenta, del modo di disparizione. Vale a dire è stato un processo — non voglio dire profetico poiché il termine risulterebbe carico di utopia — ma di anticipazione violenta di ciò che stava per accadere. Il periodo fascista è interessante in questo senso, ma la questione non si esaurisce qua. Non si tratta di contrapporre una verità all'altra ma di sapere in cosa il fascismo rappresentava — sento che è difficile esprimersi perché rischio di essere trattato di nuovo da fascista — effettivamente un progresso, un avanzamento, rispetto al modo tradizionale di fare politica. Si trattava di un fenomeno di accelerazione della scomparsa del politico, un'accelerazione violenta, patetica, apocalittica, se vogliamo; eppure si collocava in un ambito in cui la verità rivoluzionaria, quella dei partigiani e della resistenza, non riusciva a situarsi, da un punto di vista oggettivo. A questo punto sarebbe interessante verificare se è possibile affrontare il problema "fascismo", come dire, di spalle, al livello delle apparenze e non al livello della verità. È solo un'ipotesi.

D. *Ci riferiamo adesso al suo libro Lo scambio simbolico e la morte. Lei dà, evidentemente, una grande importanza al problema della morte; questo comporta che lei non annette uguale importanza a quello dell'apparire della vita, fondamentale nelle società primitive: si pensi al fenomeno dell'iniziazione. Forse ritiene che il problema della nascita non abbia più tanta importanza nel mondo contemporaneo?*

R. Avevo dapprima insistito — dopo l'ho assunto come centrale — sul tema della morte. Non mi riferisco alla morte biologica: sia chiaro, ma alla morte come forma, cosa che

per me implica una prima istanza critica del modo di produzione già nella sua stessa forma, e non per i suoi fini. Non per la finalità che persegue: il cambiamento sociale, ma per il suo modo di essere. Siamo in una società che ha cessato di darsi come obiettivo principale il dominio (maîtrise) sulla produzione. Ed anche in questo particolare ambito il dominio della produzione si colloca male rispetto al reale. Abbiamo esaltato la produzione come dominio sul reale, dimenticando completamente, annientando addirittura, l'altra ipotesi essenziale: il modo di distruzione. Come scompaiono, come si distruggono le cose? Saperlo è altrettanto importante che sapere come e cosa produrre. Attualmente siamo in una società ancora unilateralmente ossessionata dal modo e dalla finalità della produzione. L'ipotesi della morte non era che un'ipotesi, veniva fatta — dunque — per confrontare il modo di produzione con quanto era stato completamente dimenticato: la scomparsa, ripeto, la "disparizione": il modo, il metodo, di distruzione, ecc. All'epoca del libro era soprattutto il rapporto distruzione/"disparizione" e morte intesa anche come possibile reversibilità, che mi interessava, più dell'intera tematica inerente la produzione. Attualmente però sono completamente d'accordo con quanto mi dite. Il modo di apparizione è effettivamente una cosa completamente diversa dal modo di produzione. L'apparizione è altrettanto fondamentale che la disparizione, per questo ne ho parlato oggi. Mi interessava molto meno, invece, al tempo di *L'échange symbolique et la mort*: non mi era apparso con la stessa chiarezza che mi sembra di avere oggi. Se vogliamo, però, cogliere il ciclo nella sua interezza, dobbiamo considerare tutto ciò che è al di fuori dei modi di produzione, quindi tanto l'apparizione quanto la disparizione. E tutto l'universo cerimoniale, quindi, che le società primitive giudicano come essenziale. Questo significa: dominio della apparizione e della disparizione. Quelle società non si preoccupavano affatto di produrre le cose. Esse quindi sono in grado di suggerirci ciò che costituisce fenomeno di iniziazione e ciò che non. Approfondimento, ri-scoperta, che risulterebbe a noi particolarmente utile dal momento che abbiamo smarrito ogni capacità di controllo sul "cerimoniale" il "simbolico" connesso al controllo dell'apparizione o, viceversa, della disparizione.

Questa è l'apparizione, e ciò che è dell'apparizione appartiene al destino. Qualcosa di estremamente diverso dalla simulazione. La simulazione, infatti, si costruisce sui modelli che le preesistono, vale a dire che niente di diverso da quanto previsto può apparire. Ciò che, al contrario, è interessante nell'alternativa è tutto quanto accade inaspettatamente, proveniente da non si sa dove, e non importa se abbia un contenuto tribale, o religioso, o barbaro. L'importante è

che esiste ancora prima di esserci: un'anticipazione. Voglio dire: ovunque vi sia il "destino", o nuova trans-politica, vi è possibilità di apparizione o disappearance. Di fronte all'ordine pubblico tutto ciò ha un potere di derisione straordinaria.

Tutto quanto ha valenza di apparizione ha un significato nuovo, sorprendente. È ciò che proviene dalla produzione, invece, che la forma già definita, già "prodotta" è tutto ciò che viene costruito in base ad un senso pre-detto che non è interessante.

Non credo sia possibile un approfondimento di questi argomenti prescindendo dalle considerazioni proposte.

Domande a Mario Perniola¹

a cura di Edoardo Alamaro

D. Cosa ricordi, oggi, del tuo lavoro nelle neo-avanguardie degli anni sessanta?

R. Dal punto di vista teorico direi la problematica della morte dell'arte. Essa si esprimeva soprattutto come *superamento* dell'esperienza artistica, come eredità di alcuni aspetti dell'avanguardia storica: dada, surrealismo, costruttivismo... E quindi come esigenza di un superamento dell'arte in una creatività più ampia che non si accontenta del mero fare artistico ma che cercava un tipo di estrinsecazione soprattutto nel sociale. Strettamente connessa a questa problematica era quella della realizzazione pratica dell'Arte che in quei tempi si vedeva in una nuova soggettività liberata, nel gruppo inteso come prefiguratore di nuovi rapporti umani. Ancora, l'importanza che in quegli anni aveva la tematica dello scandalo: in fondo la contestazione dei situazionisti all'Università di Strasburgo è appunto il primo scandalo universitario europeo, infine la tematica della rivoluzione.

D. Secondo te, quando questo tipo di rapporto tra avanguardie artistiche e sociali entra in crisi?

R. Mi sembra che la prospettiva sessantottesca nel suo complesso entri in crisi profonda e quasi definitiva intorno al '72-73. Alla base di queste avanguardie artistiche e sociali vi era sempre il presupposto che la realtà di per se stessa fosse rivoluzionaria. Noi pensavamo, come Marx, che il comunismo non fosse un'utopia, un ideale da realizzare, ma il movimento stesso della storia.

¹ Testo apparso in "Quotidiano dei lavoratori", 30 gennaio 1981.

D. Nel tuo saggio Oltre l'arte e il design (ora raccolto, tra gli altri in La società dei simulacri, Cappelli editore) sostieni la tesi del superamento dell'arte a favore del feticcio artistico, del disegno industriale a favore dell'oggetto narcisistico, ma sostieni ancora che questi due concetti sembrano cedere il posto all'iperrealismo burocratico e populistico dell'operatore culturale. Qual è lo sviluppo del tuo pensiero?

R. Il punto d'arrivo di questo discorso che tu hai tratteggiato è quello di una definitiva crisi dell'arte pura. Direi che la figurazione più interessante di oggi non è affatto quella dell'arte colta, "aurata", ma quella dei mass-media, dei giornali, della televisione, del fumetto, della pubblicità, del design... Non è un caso che la parte più interessante del Centro Pompidou, a Parigi, non sia la galleria d'arte vera e propria, ma il CCI (Centro di creazione industriale) che produce una rivista come "Traverses" la quale delinea la possibilità di un design globale, di una culturalizzazione generale di tutti gli aspetti della vita; pur valendosi, in fondo, di contributi di natura molto colta, e per lo più universitaria, li stacca tuttavia dal loro aspetto specialistico e si orienta non tanto verso una forma d'interdisciplinarietà ma di una vera e propria trasversalità.

D. Tu proponi un'osservazione: la pubblicità sposta il suo interesse dall'oggetto al soggetto. Fai l'esempio della poltrona: non più l'oggetto comodo su cui sedersi, ma invece l'immaginario al quale rimanda la poltrona stessa. Come inserirsi in questo meccanismo? Come si controlla un processo del genere?

R. Il processo che tu descrivi è incontrollabile. L'aspetto paradossale ed inquietante di questo fenomeno è che l'elemento immaginario non è più qualcosa che deriva direttamente dai soggetti, ma è qualcosa che si impone ai soggetti — è qualcosa di socializzato e che quasi dissolve la stessa dimensione tradizionale del soggetto — è qualcosa di autonomo. Questo processo, per molti aspetti inquietante, potremmo definirlo la "socializzazione dell'immaginario".

D. Potremmo dire che, al senso della realtà, le avanguardie — in particolare l'esperienza dada-surrealista — abbiano opposto il non-senso.

R. L'avanguardia si basava sul presupposto di una realtà arretrata, sull'esigenza di alcune persone, di alcuni gruppi di portare avanti questa realtà così lenta e statica. La situazione nella quale ci troviamo oggi mi pare sia esattamente il contrario. Non ci troviamo al cospetto di una situazione

arretrata che ha bisogno di essere portata avanti, quanto di una situazione completamente nuova, i cui termini ci sfuggono. L'arretratezza, in questo caso, non sta tanto nella realtà ma nell'apparato concettuale con il quale cerchiamo di spiegarla.

D. *Baudrillard propone come chiave d'interpretazione della fase odierna l'assenza di senso. Rispetto a ciò tu concordi o segni delle diversificazioni?*

R. Mi sembra che Baudrillard abbia una concezione troppo negativa della società post-moderna e che, in sostanza, rimanga all'interno della teoria critica, ponendosi risolutamente contro ogni principio di realtà: ciò è evidente nella confusione che egli fa sempre tra il concetto di iperreale e il concetto di simulacro. In fondo il concetto di iperreale rimanda sempre all'esistenza di qualcosa di reale, di autentico che l'iperreale occulterebbe o imiterebbe. Il concetto di simulacro è invece fondato sul dissolvimento della differenza tra verità e menzogna: se si parla di simulacro non si può più far riferimento a qualcosa di più reale che starebbe dietro al simulacro: dietro ad esso non c'è nulla, non c'è dimensione più autentica. Un secondo punto molto importante riguarda un diverso atteggiamento nei confronti di quello che chiamerei il "decorativismo culturale", la riduzione dell'intera cultura ad un fenomeno puramente decorativo gestito da quello che chiamerei il "managerialismo" culturale.

D. *Ciò cosa determina?*

R. L'aspetto più significativo di tale tendenza consiste nel livellare i contenuti reali, una cosa vale l'altra e quello che importa, in fondo, è l'effetto televisivo del discorso nei confronti di un pubblico sempre più distratto, sempre meno attento al contenuto di ciò di cui si parla. Mi sembra che Baudrillard non veda una possibile alternativa. Per me, al contrario, si tratta di muoversi verso la ricerca di una soluzione di questa crisi, verso la ricerca di un nuovo rapporto tra cultura e società che segni la fine della dimensione decorativa.

D. *E sulla seduzione?*

R. Non condivido affatto la rivalutazione e il carattere privilegiato che Baudrillard fa del concetto di seduzione: essa ha, del resto, tutta una sua storia e dei punti di riferimento in Don Juan, in Kierkegaard da cui non si può prescindere. La rivalutazione che Baudrillard fa del concetto di seduzione è complementare alla rivalutazione che altri autori (come Bruckner e Finkielkraut nel *Nuovo disordine amoroso*, Gar-

zanti) fanno del concetto di amore; del "nuovo mondo amoroso". Per ogni Don Juan che seduce c'è una (o più) donna Elvira che lo ama. Tanto il concetto di amore che quello di seduzione mi sembrano legati ad una civiltà culturale ormai passata. Il primo, "amore" è troppo connotato positivamente. Esso è un valore. La seduzione, viceversa, è troppo connotata negativamente, e mantiene un rapporto stretto con la problematica della trasgressione, della sfida, del male. Le mie riflessioni, negli ultimi tempi si sono orientate verso una direzione molto più neutra, molto meno compromessa: la chiamerei "charme" (un saggio su questo argomento uscirà — insieme ad altri contributi — per i tipi della Cappelli).

D. *Quale punto di dissenso consideri centrale rispetto a Baudrillard?*

R. Tutto sommato il lavoro di Baudrillard si muove all'interno della problematica della trasgressione e può essere considerato come uno sviluppo della tradizione francese. Il suo limite consiste proprio nell'impossibilità di uscire da questa problematica trasgressiva e negativa che risale a Sade e attraverso i cosiddetti poeti maledetti arriva fino a Bataille. Invece sento la necessità di una svolta, e di una valutazione molto più positiva della società post-moderna. A questo proposito citerei Benjamin: "Non bisogna farsi illusioni sul presente, eppure dichiararsi a favore di esso."

D. *"L'accettazione del presente" in Benjamin per me significa possibilità dell'opposizione, concetto del resto che è da ridisegnare.*

R. La dimensione alternativa dell'operazione culturale appare chiara, a mio avviso, se si sottolineano i suoi aspetti post-moderni. A due di questi mi sembra necessario accennare: la de-totalizzazione e la de-mitizzazione. A partire dal momento in cui la società non è più pensabile come un tutto, essa diventa, per così dire, estranea a se stessa, diventa radicalmente *altra* nei confronti di qualsiasi tipo di sapere e di potere si organizzino al suo interno. Questo sapere e potere sembrano perciò destinati ad una marginalità e a una irrilevanza irrimediabili e pronti per quell'uso decorativo-mafioso a cui li sottopone il nichilismo manageriale-bossistico. Essi infatti sono, saperi e poteri, ormai esclusi da una possibilità di socializzazione. D'altra parte la società politico-culturale aperta dalla rivoluzione francese sottolineava il carattere socializzante della fede, del credere del mito inteso in senso politico, che a sua volta aveva ereditato il senso religioso della parola. Tenderei a rovesciare le cose e a sottolineare da que-

sto punto di vista *l'importanza socializzante del non-credere*. Questo mi sembra l'unico modo per sottrarre la vita sociale da quella pesante ipoteca che l'attitudine fideistica ha continuato, in fondo, ad esercitare sulla politica.

D. *A proposito di totalizzazione e di silenzi: che ne pensi del black-out sulla stampa e del caso BR-D'Urso?*

R. Si è sottolineato il fatto che l'importanza del terrorismo sarebbe proporzionale al rilievo che gli dà la stampa. C'è però un altro aspetto complementare che non è forse stato messo adeguatamente in rilievo. Avviene anche, infatti, il contrario. Che l'importanza della stampa è in qualche modo direttamente proporzionale al rilievo che le dà il terrorismo. Quello che mi ha colpito è l'enorme fiducia che i brigatisti sembrano avere nell'esistenza di un'opinione pubblica raziocinante, la quale leggerebbe con attenzione i comunicati, desidererebbe essere informata sul grado di sviluppo della lotta rivoluzionaria, sulle condizioni dei prigionieri e così via. E che quindi sarebbe intellettualmente condotta in una direzione o nell'altra e che parteciperebbe con passione a questa lotta. Le cose stanno, a mio avviso, in maniera completamente diversa: l'importanza che il terrorismo ha dato alla stampa ha rappresentato, in fondo, per i giornalisti, una eccezionale lusinga. Frustrati, come loro, dal senso dell'inutilità del loro lavoro e dalla non efficacia, in generale, che ha oggi la parola culturale in tutti i suoi aspetti, i giornalisti hanno finalmente trovato qualcuno che faceva dipendere addirittura la vita di un uomo da tre colonne di giornale destinate ad essere lette distrattamente e poi subito dimenticate. La connessione illuministica tra il dibattito giornalistico e la formazione di una verità sociale su cui si è fondata la moderna democrazia appare remota all'esperienza contemporanea tanto quanto il rapporto tra l'esercizio e la propaganda politica e la formazione di masse con principi profondamente interiorizzati su cui appunto si sono fondate le moderne dittature.

D. *Come definiresti, allora, in una formula, il pubblico, oggi?*

R. Un pubblico con un'attenzione molto distratta: lo definirei un pubblico con un'attenzione di tipo televisivo; un pubblico cui si è imposto il modello dell'ascolto televisivo. È questo il modello che ha prevalso ovunque: gli studenti ascoltano la lezione all'università, gli ascoltatori un dibattito culturale come se vedessero la televisione. La situazione difficile in cui si viene a trovare l'intellettuale oggi è proprio l'esigenza di fornire una prestazione che sia televisivamente valida, che

non sia troppo noiosa, che non entri in troppi dettagli e che non sia né sistematica né concettuale.

D. *In definitiva che cosa proponi?*

R. La maniera per uscire da questa dimensione decorativa che in fondo tutto appiattisce e rende equivalente sta proprio nel sottolineare il significato concettuale di questo appiattimento. Non vedo altra strada che sottolineare il *carattere limite* di questa situazione.

D. *Che cosa significa privilegiare l'elemento dell'esteriorità nei confronti dell'elemento dell'interiorità?*

R. Tutta la nostra cultura, ed in particolar modo quella cristiana, ha dato sempre un largo rilievo alla tematica dell'interiorità. Al contrario oggi ci troviamo in una situazione in cui acquista importanza la categoria opposta: quella della esteriorità. Questa deve essere considerata nei suoi aspetti teorici e non semplicemente come sinonimo di superficialità e di decorazione. Io lavoro appunto nella direzione di un pensiero dell'esteriorità che sia alternativo al decorativismo bossistico-manageriale.

Metropoli e tecnica

Senza paesaggio: autonomia della metropoli

di Marcello Fabbri

La crisi dell'immagine urbana contemporanea è inscritta nella crisi della ideologia, della speranza, di un Mondo Nuovo.¹ Profezia — tradotta in diversi itinerari di ricerca — della catastrofe, ed esplorazione della immagine del mondo dopo la catastrofe, il Movimento Moderno vede crollare — negli anni '30, e poi nel secondo dopoguerra — la propria sicurezza sulle linee maestre per la definitiva, irreversibile — millenaristica — rifondazione dell'universo urbanizzato; rifondazione che era stata tentata a partire dal regno della necessità (le funzioni) per arrivare al regno della libertà. Da quel momento tutto è affidato all'empiria, a un realismo che appare "sano" e pratico, ma che è il veloce veicolo verso futuri disastri.

Fra le forze possibili, presenti in campo, prevale la razionalità sempre sconfitta di un modo di produzione che genera la propria irrazionalità mentre riproduce se stesso, tentando di ridurre ai propri fini — ai fini della propria riproduzione e maggiore gloria — la "società civile".² Tradotto in effetti pratici e visibili, ciò significa speculazione, congestione, "disagio urbano", la "bruttezza" della città.

Prevale, sulla città immaginata e immaginaria, sulla "città futura", la città agita e praticata. Vi è una specificità italiana nei processi di trasformazione di culture, società, territori: qui la metropoli diffusa è *in fieri*, nel momento critico del passaggio, dalla struttura agricolo/industriale del paese, a un assetto industriale e urbano. Passaggio del tutto incompiuto: la metropoli è veicolo di subalternità culturale, di dipendenza: la metropoli dell'imperialismo, era una conclusione d'obbligo fino a qualche anno fa. Oggi vediamo i fe-

nomeni con minore schematismo. Si tratta, nel caso italiano, del passaggio da uno "stato" ad un altro, come da liquido a gassoso per l'acqua: con la differenza che non solo non abbiamo leggi termodinamiche che ci costringano né modelli da raggiungere, ma anche che l'osservatore qui vuole essere — lui stesso — "il fenomeno", nella sua pratica quotidiana. È necessario depurare l'aggettivo "metropolitano" da ogni — anche involontaria — suggestione apologetica, o da toni di "avanguardia progressiva": non si tratta di come passare dalla *peasant culture*³ al villaggio globale (ché altrimenti sempre di villaggi si tratterebbe...).

Ritorniamo alla metropoli, ai processi di urbanizzazione, di "città diffusa", considerandoli, per ora, per quel che sono; per quello che è assodato — finora e fino a prova contraria — che siano: la "cerniera" fra modo di produzione e società civile. In questo schema, fino a non molto tempo fa, si dava però per scontato che la cerniera agisse a senso unico; che il modo di produzione sempre e comunque "surdeterminasse" la società civile. Chi avanzava tesi esplorative in senso contrario veniva classificato come "umanista": è quanto accadde a Henri Lefebvre ("...bisogna mettere fine all'attitudine intellettuale che riduce, in nome del marxismo, la produzione dell'uomo per sé — l'appropriazione da parte dell'uomo della natura e della sua propria natura — alla produzione economica").⁴ Se gli fu riconosciuto il merito di avere rifondato la "questione urbana" a partire da processi di produzione allargata della forza lavoro (che, dice Lefebvre, produce opere, e fra queste l'arte, la conoscenza, le varie istituzioni), molta cautela circondò il ruolo dato alla "libertà creatrice" come attributo dell'uomo; e di conseguenza si accettò con molte riserve un disegno che affidava al "quotidiano" il compito di produrre lo spazio. Si trattava infatti di accettare una indipendenza, una *autonomia* del "quotidiano", non più espressione di determinazioni sociali generali (i "progetti dei soggetti" come origine dello spazio e della organizzazione urbana).⁵ Si misero in rilievo i caratteri "profondamente ideologici delle tesi di Lefebvre, cioè la loro portata *sociale* piuttosto che *teorica*"; e proprio a proposito di Lefebvre, Manuel Castells parlò — in anni ancora non sospetti di mode vigenti — di "post-histoire".

Restava il fatto che aggredire l'urbano non era più impresa disperata e inutile, da rimandare a "dopo"; non era più necessario cominciare "a monte" (locuzione — non a caso

³ R. REDFIELD, *Folk culture of a Yucatan village*, Chicago 1941; G.A. MARSELLI, *La civiltà contadina*, Milano 1973.

⁴ H. LEFEBVRE, *La proclamation de la Commune*, Paris 1965, p. 30.

⁵ Vedi la critica a H. Lefebvre, in M. CASTELLS, *La question urbaine*, Paris 1972, pp. 117-126 (opera peraltro fondamentale e "rifondatrice" delle ricerche sull'urbano).

¹ M. TAFURI, *Progetto e utopia*, Bari 1973, pp. 124 sgg.

² M. FABBRI, *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, Bari 1975, pp. 210 sgg.

— prediletta da architetti e urbanisti). Data da qui la nascita dell'“effimero” come intervento sulla cultura anziché sulla organizzazione urbana, e con ascendenze illustri e legittime: “Lo stile proprio della Comune fu quello della Festa”.

Si aproho a questo punto due possibilità di interpretazione, che sono anche possibili vie — alternative — da percorrere. La prima, di fronte alla caduta delle lotte urbane, dei grandi movimenti, può estrarre dal magazzino della storia il ricordo della caduta di tensione drammatica che seguì — ad esempio — alla fine della Repubblica fiorentina. Restaurata la Signoria, allo slancio civile e alla tensione creativa succede il manierismo di un Buontalenti, scenografo e animatore di macchine prodigiose, “fra inquieti giochi, compasate scenografie e insofferenze”.⁶ Alla lotta per la trasformazione urbana succede la città vissuta, agita, rappresentata di Renato Nicolini (un architetto, appunto).

Senonché il parallelo è troppo facile per non mostrare con evidenza il rischio dell'allineamento su una moda, quella del “riflusso” che poi era — prima che moda — la divulgazione di un progetto. E non c'è dubbio che, da questa moda e da questo progetto, l'“effimero” nicoliniano sia stato contaminato. Ma non ci interessa qui aggiungere una voce — in ritardo — a una *querelle* già datata; interessa invece vedere se lungo il percorso delle rappresentazioni urbane che hanno invaso piazze e altri luoghi pubblici d'Italia non si siano avute indicazioni per il secondo itinerario.

Un itinerario che deve tener conto della qualità di tessuto connettivo che i media assumono sempre di più rispetto alla struttura sociale. Intervenire nella cultura metropolitana, in una fase critica rispetto all'evoluzione dell'assetto demografico e morfologico italiano, significa intervenire nel luogo delicato delle capacità di *scelta*. Il problema è tanto attuale che ad esso sono dedicate alcune fra le più attente riflessioni sul *potere*, considerato un mezzo di comunicazione.⁷

Il potere come mezzo di comunicazione agisce secondo modalità ben diverse dalla nuda coercizione; si trova infatti ad agire in una società complessa e “il potere del detentore di potere è maggiore se esso è in grado di scegliere una quantità e una varietà maggiore di decisioni da far valere attraverso il proprio potere; il suo potere è maggiore, inoltre, se egli è in grado di compiere questa scelta nei confronti di un interlocutore che dispone a sua volta di una quantità e di una varietà maggiore di alternative. Il potere cresce col crescere della libertà da *entrambe* le parti; esso cresce, ad esem-

pio, all'interno di una società nella misura in cui produce alternative”.⁸ In una società complessa, quindi, “il potere è la chance di accrescere la probabilità che si realizzino determinati nessi selettivi improbabili”. La catastrofe, cacciata dalla finestra, rientra tutti i giorni dalla porta principale, in questo “braccio di ferro” sulle scelte ordinarie della complessità sociale (“il suo codice presuppone da *ambidue* le parti del rapporto comunicativo l'esistenza di interlocutori che riducano la complessità attraverso l'azione, non invece soltanto attraverso l'esperienza vissuta”).⁹ Con questo, dalla epicità delle lotte e delle azioni delle masse, ci si cala nel soggettivo quotidiano.

Viene data per certa, come azione di potere, la trasformazione della vita quotidiana con “nuove norme nei giochi esistenti, o l'invenzione di nuovi giochi” (Lyotard). *Paralogia*, catastrofe diffusa e a portata di tutti.

Evitiamo il rischio di perderci nelle mode post-moderne: constatiamo soltanto che un tema — una ossessione — di ricerca (e la moda è un sintomo) è oggi quello di individuare strade per aggirare/affrontare il (o affondare direttamente la ricerca nel cuore del) potere nelle forme in cui si sta consolidando, definendosi come l'essenza stessa della comunicazione sociale. Deus sive mass-media. È una constatazione della impossibilità dello scontro frontale — Proteo è inafferrabile —, travolti da un flusso continuo di eventi innovativi — la metropoli diffusa — che hanno lasciato indietro una cultura italiana ancora impegnata a svincolarsi dalle ideologie degli anni '70 e dall'ottimismo della “transizione”.

Condannati così, senza colpa, ad essere avanguardie in una condizione permanente di contraddizione con se stessi e con una ricerca tutta permeata dalla certezza che i risultati positivi sono in diretta proporzione ad una pratica di non avanguardia: “Nella metropoli post-moderna scompare ogni distinzione tra l'empiria della vita soggettiva e la trascendenza auratica dell'arte; vi si produce un'esteticizzazione diffusa tale per cui l'esperienza artistica sortisce gli stessi effetti e agisce allo stesso titolo della esperienza in generale”¹⁰; è certo che non possiamo “far carico” alla nuova spettacolarità della debolezza di un quadro culturale (e politico), che non riesce a definirsi all'interno dei fenomeni epocali a cui abbiamo accennato e di cui fanno parte le mutazioni strutturali di quelli che abbiamo chiamato “gli assetti demografici e morfologici” (urbano/territoriali). Non può farsi carico, ovviamente, della mancanza di una po-

⁶ M. TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari 1972, p. 174.

⁷ NIKAS LUHMANN, *Macht*, Stuttgart 1975, trad. it.: *Potere e complessità sociale*, Milano 1979.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ M. FERRARIS, in questo volume, pp. 31.

litica urbanistica o delle deficienze di una cultura urbanistica che ha lasciato indietro i suoi strumenti, incerta di fronte alla metropoli diffusa (talvolta col rimpianto del piccolo mondo antico, dell'“umile Italia”). Ma nemmeno farsi carico di uno “stato dei lavori” letterari abbastanza analogo, che non permette di instaurare adeguati rapporti con una produzione di possibili testi e argomenti e occasioni, sulla base di linguaggi e interessi e *Weltanschauungen* riconoscibili come collimanti...

In queste condizioni l'arte rimane allo stato di metafora del quotidiano; e si associa all'estetica una serie storica di certezze date/datate (dalla folla solitaria all'uomo-massa ecc.). L'esperienza del quotidiano sostituisce l'altro (politico, religioso, artistico); e l'estetica continua a viaggiare su un altro binario: il binario della metafora, della rappresentazione, il fittizio. L'avanguardia rimane tale, ma in una estetica sociale al ribasso; un populismo consolatorio che ha come campione di analisi l'uomo-massa e non più dedicato al “popolo” come nelle lontane ere neorealiste; praticato da un post-uomo, già super-io, plebeo, angelo caduto. L'aspirazione al mondo nuovo, all'uomo nuovo, c'è ancora, ma nascosta e apparentemente disinnescata nell'uomo quotidiano.

Siamo ancora nell'ulteriorità a cui si riferiva, come orizzonte asintotico o come riferimento — contenuto — immediato, la ricerca estetica Trasformare questa in condizione metropolitana, e come tale in “senso comune” di cui gli strumenti, i segnali, i linguaggi, i tessuti connettivi sono costruiti non più solo nell'ambito delle discipline che si occupano dei rapporti fra uomo e oggetti (come era per il Bauhaus), ma attraverso la capacità di gestione dei media; cioè dei rapporti fra uomo e uomo, del potere e della sua immagine. È questa la sede di una “nuova urbanistica”? Trovare la capacità di rimpiazzare una “narrazione” ormai impossibile: l'estetica urbana del “flaneur”, la città come successione di immagini e messaggi.

Non è più percorribile la strada della “rifondazione delle immagini”. La città è la sola struttura sociale/associativa, superiore alla famiglia, che sia “obbligatoria” per gli uomini. *Non dotata di statuti a posteriori*. Sulla città — o meglio sui processi che la costituiscono e che oggi per convenzione chiamiamo “metropoli diffusa” — si insediano le impalcature di riduzione a posteriori dei processi stessi verso fini “altri”: il politico, l'economico, attraverso il simbolico. Il tessuto connettivo è il sistema della comunicazione: e su di esso si installa il sistema del potere, fino a combaciarsi. La città è permeata da un ordine simbolico il quale permette che (è condizione necessaria affinché) i processi avvengano, e che è conclamato da una struttura globale di comunicazione: immagini. Ma in una società sempre più complessa, il so-

vrapporsi di mille poteri — e non più solo del rigore determinante del modo di produzione — sovrappone e fa collidere/ elidere mille strutture dell'immaginario. È il consumo delle immagini nella metropoli: dal punto di vista comunicativo equivale al deserto.

Ma chi dichiara/decreta “scaduta”, “consumata”, inoperante e inefficace l'immagine? Il metro di giudizio sulla funzionalità proviene dal di fuori della logica di costruzione dell'immagine stessa: dal di fuori — ad esempio — del “pensiero visivo”. Proviene dal mercato (dalla moda), o dalla insoddisfazione per il mondo così com'è. I soggetti della comunicazione — che comunicano attraverso quel sistema di immagini — decretano insoddisfacenti i segnali che queste trasmettono. E in questione ciò che l'immagine “significa” e conclama, cioè l'ordine simbolico a cui appartiene. Non si accettano i significati che l'immagine continua a dare... E sempre in questione un giudizio su *questo mondo* (questo è il significato dell'immagine).

Ma oggi non è più decretato da nessuno il consumo delle immagini: la sopraffazione/elisione reciproca delle immagini nel deserto metropolitano è data dalla elisione reciproca degli ordini simbolici (dei poteri) a cui le relative strutture globali di comunicazione sono connesse. La metropoli diffusa non ha paesaggio.

Le immagini, non funzionano, non “significano” più: non è in questione il loro significato, il giudizio sul mondo in esse implicito, ma la loro esistenza. Una immagine che non si vede non c'è: manifesti sovrapposti e strappati. Sulla terra desolata, della elisione reciproca si diffonde — altrettanto millenaristico del Grande Progetto e del Mondo Nuovo — il messaggio della indifferenza/equivalenza fra loro di tutte le azioni (e le non azioni), di tutte le immagini (e le non-immagini), senza distinzioni. Indistinti rimpianto e desiderio, passato e presente e futuro. Un mondo che sembra frenetico si racconta la favola dello stato di quiete: ulteriore mossa per portare il gioco più in là, in un altro campo.

In questo stato, nello stato in cui ci troviamo (e in ogni accezione si voglia usare questo participio, compresa quella con la S maiuscola, per cui la città è lo statuto a priori dello Stato), in questa fase di consumo dell'immagine, legato al depotenziamento dei poteri, gli atteggiamenti possibili: il rifugio nel disordine esistente, nella infelicità come certezza di “essere al mondo”, e come rifugio/nascondiglio contro la riduzione a ordini “altri” (alla razionalità, come strumento di dominio)? o l'esplorazione di modelli di realtà — di archetipi del reale — presenti nella condizione metropolitana, cioè nella condizione umana come esercizio del quotidiano? Nel tentativo continuo di risalire, da questo luogo delle scelte, a determinare ciò che — in fin dei conti — sempre dalla pro-

duzione materiale è determinato; invertire la logica dell'ordine di dominio costituito, per raggiungere all'origine i processi di produzione della irrazionalità.

Iper-metropoli o pseudo-metropoli

di Horacio Zabala

1. Non possiamo avvicinarci all'attuale struttura metropolitana — intesa ampiamente —, applicando i modelli ottocenteschi: la Megalopoli contemporanea già non coincide con la Rappresentazione Monumentale del Potere, né con il Simbolo del Dominio; non è più l'Emblema Trascendentale della Storia Umana e meno ancora la si può identificare come la sede della Ragione Strumentale, quella che sempre ha separato simmetricamente l'ideologia dall'utopia, la qualità dalla quantità, il vero dal falso, l'ordine dal disordine, la civiltà dalla barbarie.

Tutti i significati che il "pensiero urbano" ha prodotto, connessi al concetto di metropoli, hanno subito una metamorfosi o almeno si sono spostati, come ad esempio quelli di estensione, protezione, continuità, limitazione, centralizzazione, controllo, a causa soprattutto del profondo cambiamento del significato di *esterno ed interno*, intesi come *fuori e dentro* la metropoli.

2. I fossi e i muri medioevali o la città-fortezza rinascimentale hanno separato e protetto l'omogeneità degli insediamenti umani dalla eterogeneità dell'esterno. Un lungo processo ha trasformato la terra smisurata e caotica attraversata dai nomadi, nella terra-madre fecondata dalle radici, i metalli, le sepolture, nella terra reale ed omogenea sulla quale i sedentari hanno potuto postulare qualsiasi entità, sempre a partire dalla separazione tra l'appropriazione del territorio, la sua umanizzazione, la sua fondazione, sì che la sua addomesticazione e la sua trasformazione in *luogo* coincidono con la postulazione di un *centro fisso* di dominazione di cose ed esseri.

Il centro fisso racchiude l'omogeneità... quindi l'*interno* è l'ego, il potere, l'ordine, i codici e le trasgressioni correlative; l'*esterno* è la peste, le tenebre e le bestie selvagge; l'*interno* è il tempo, il senso, i ritmi umani e l'utilità; l'*esterno* è la disintegrazione e il caos, l'abolizione dell'ordine e del disordine; l'*interno* è l'etica, l'estetica, le rappresentazioni, le cause, le conseguenze...

L'interno e l'esterno sono separati da una soglia, da una frontiera irregolare e attraversabile da ambedue i sensi, che contagia di irregolarità chi la varca; il viaggiatore che arriva dall'esterno sarà sempre un uomo estraneo, uno straniero.

Perfino i Greci, che consideravano la loro cittadinanza non

come qualcosa di posseduto, bensì come un bene di partecipazione generale, e che affermavano che essere cittadini significava partecipare alle attività civiche e agli affari politici, negavano il "diritto alla cittadinanza" agli stranieri residenti anche se questi vivevano permanentemente nella città e da molte generazioni. Lo straniero, anche se considerato come un uomo libero, restava emarginato ed escluso dalla vita politica al pari di uno schiavo.

Il transito nel senso contrario, dall'interno all'esterno, viene descritto in una delle tragedie di Sofocle: Aiace non è solo colui che si ferma al limite, ma quello che esce risolutamente dalla comunità. Di questa uscita Sofocle svilupperà le conseguenze fatali: colui che conta solo su di sé, senza dei e contro gli uomini è destinato a morire; va all'eccesso gettandosi fuori dall'ordine collettivo, perciò ineluttabilmente fuori della vita. Nemmeno per combattere una ingiusta decisione del gruppo è permesso all'individuo di escludersi.

Per il sedentario, l'esterno è incommensurabilmente vasto, e questa illimitata estensione è costituita dall'insieme di elementi reali e immaginari, di tracce conservate nella memoria e desideri proiettati verso l'avvenire. Dell'esterno, il sedentario non pensa quello che vuole, perché non lo sente come una immagine momentanea provocata da millenni di ansietà, né come una ipotesi convenzionale, né come un segno, bensì come una entità ingovernabile ed intensa, costruita da oggetti ed esseri che si trovano separati da lui da quella soglia violenta che si apre verso l'altra sponda, luogo di caos e di diversità.

Così l'esterno non è più soltanto il contrario dell'interno, ma l'esterno è la *perturbazione dell'interno*, la sua potenza avversa, la sua forza distruttrice. La notte dell'esterno è una anti-notte, gli dei sono anti-dei, gli uomini anti-uomini, il tempo un anti-tempo; l'esterno è sempre un anti-interno, una anormalità, una arealtà.

La vita autonoma del nomade — come di qualsiasi entità che implica uno stato errante e libero — è per il sedentario l'essenza della sedentarietà trasformata nella sua forza opposta, e come tutto ciò che esce dall'ordinario, egli la respinge e ne è attratto: il viaggio senza fine del nomade per chi vive in un luogo fisso rappresenta la possibilità di una catarsi purificatrice (la visione del nomade provoca nel sedentario il bisogno di allontanarsi dal proprio ghetto e dal suo eccessivo fare).

Allora, la regione fantastica e atroce che si trova all'esterno del *luogo centrale e immobile* del sedentario si sovrappone, con gli infiniti schermi sui quali egli proietta — esorcizza — le immagini, libera la sua volontà, scaccia il suo "dover essere", concentra i suoi desideri perversi e asociali.

Il sedentario proietta il suo mondo con la speranza di liberarsi dei segni premonitori della propria rovina.

3. Circa tredici anni fa, l'ingegnere americano Buckminster Fuller si pose una domanda: "Perché non mettere delle cupole sulle nostre città?", e progettò uno spazio gigantesco tale da coprire quasi completamente l'isola di Manhattan.

Il progetto di Fuller è tutt'oggi considerato utopico e accomunato così all'insieme delle concezioni d'innovazione radicale dei vecchi utopisti (Bruno Taut, Antonio Sant'Elia, K. Schwitters, ecc.). Questi operavano nell'ambito di un sistema chiuso ed isolato — astorico o metastorico —, imponendo al futuro un modello concepito nel presente: essi creavano una *profezia* e, dunque, progettavano un futuro differente sia con un ottimismo euforico che glorificava l'avvenire dell'umanità, che con un pessimismo melanconico o catastrofico. Si trattava di una fuga sfrenata in avanti, fondata su di una nostalgica verità basata sulla *Repubblica* di Platone e sull'*Utopia* di Thomas Moore.

In quell'epoca, l'utopia operava in una società che opponeva il reale all'immaginario, e nella quale una finzione ben costruita non costituiva un luogo comune (il modello scientifico si opponeva al modello utopico: quest'ultimo non è soggetto ad alcuna esigenza, né prova né dimostrazione, perché esso è una *immagine* che non pretende di dire al mondo che cosa è il mondo).

Il progetto — se così si può chiamare — di Fuller agisce invece in una società che ha affermato e verificato che tanto il reale quanto l'immaginario non bastano; è una società dove oggetti ed immagini hanno la stessa rilevanza: entrambi si intersecano e si sovrappongono dato che non c'è più una distanza che li separi; tutt'e due costituiscono un insieme che può contenere qualsiasi forma, dalla più pretenziosamente trascendente ed originale alla banalità *kitsch* più drammatica; l'insieme risultante è alla fine una potente accumulazione di elementi vivi e morti, intercambiabili, fluidi ed imprecisi.

Quindi, l'attuale non è più una anti-utopia e il reale non è più una anti-immagine. Fuller non inventa, scopre che la *cupola su Manhattan esiste già*; il suo progetto non fa che mettere in evidenza questo monstrum, il suo progetto dà corpo a qualcosa che è già sentito da tutti come una carenza. A Manhattan — ma pure a Tokio, Buenos Aires, Milano, Mosca, e perché no all'intero pianeta¹ — non manca che una cupola, segno concreto e spettacolare della propria ibernazione... al fine di annullare definitivamente qualsiasi scambio di energie con il mondo esterno, cioè con il *probabile mondo esterno*.

Le critiche mosse a Fuller si riferiscono alla sua errata gerarchizzazione dei problemi, alla sua ideologia tecnocratica,

¹ Dopo tutto, gli innumerevoli satelliti artificiali che percorrono il cielo, non solamente sono una rete di comunicazione elettronica... ma creano anche una gigantesca serra che copre e riflette l'attuale processo di artificializzazione totale dell'involucro umano.

alla sua evasione attraverso dei modelli ideali: critiche ispirate per lo scandalo — la paura o la speranza — di vedere realizzata la cupola translucida.

Il progettista ha sempre sottolineato la fattibilità concreta... l'idea stupefacente di una realizzazione senza rischi. Coprire una città non è più un'assurdità in un'epoca esacerbata dalla scienza applicata — che produce trapianti cardiaci, computers, satelliti artificiali, manipolazioni genetiche e viaggi spaziali —, in una società complice di ogni progresso e regresso, che come una enorme spugna risucchia tutti i doni ed i modelli proposti, tutti i simulacri o cupole che possano offrirle una copertura.

Questa è la situazione sociale prevista da *Aldous Huxley*, quando affermava che col tempo le utopie sarebbero diventate possibili, ed allora il vero problema sarebbe diventato quello di evitarne la realizzazione.

4. La dimensione fisica dell'esterno si riduce mentre la dimensione metafisica si annulla: l'esterno è assorbito dall'interno, entrando così a far parte del sistema di dispersione controllata e di neutralizzazione generalizzata, dove la popolazione degli oggetti e dei segni, degli esseri e delle immagini si specchia in una coesistenza indeterminata.

Sia nelle zone di alta densità come nelle zone di media e bassa, lo spazio urbano è oggi il regno della ripetizione e l'equivalenza, della indifferenziazione e dello standard, della esteticità diffusa e della riproduzione infinita, dello spettacolo di massa e della decorazione di effetto; è il regno della somiglianza, della demolizione e ricostruzione, eppure della comunicazione, pseudo-comunicazione e ipercomunicazione.

Lo spazio urbano non è più un luogo, è un punto di riferimento dove circolano ex-nomadi, ex-sedentari, ex-cittadini.

Natura impossibile del postmoderno

di Francesca Alinovi

Uno spettro si aggira per il continente postmoderno, uno spettro furtivo e paradossale: quello di un platonismo occulto e, forse, ineluttabile. Oggi, sembra davvero che i vivi si generino dai morti, e che le nostre menti siano allacciate da tubi catodici all'iperuranio delle idee superiori, se è vero che la nostra esistenza terrena assomiglia sempre più al voyeurismo impotente dei cavernicoli platonici mentre, d'altro lato, la vita dell'intelletto ha subito un potenziamento tale da viaggiare a velocità ultrasoniche sui binari intrecciati dei *networks* siderali. In altre parole, mentre la spettacolarizzazione, e la traduzione in immagini, della società ha appiattito irre-

versibilmente la profondità del reale distendendolo, come una pellicola superficiale, sugli schermi delle nostre relazioni percettive filmiche, televisive e fotografiche, la contemporanea computerizzazione del cervello ha aperto alla nostra mente le dimensioni sconfinata di un sovraccarico di sapere: un eccesso di conoscenza che, se da un lato sembra trascenderci, dall'altro, ancora come nel mito platonico della caverna, sembra ingenerare in noi una pericolosa smania suicida di oblio, una volontà autodistruttiva di obnubilazione.

Ma ora vorrei passare a citare alcuni esempi, presi dalla cultura attuale, sospettabili di ansia platonica; una eccitazione fredda e disincantata che ribalta, tuttavia, con una cinica logica immanente, la metafisica originaria. Oggi, ci sentiamo irresistibilmente attratti dalla falsità dell'illusione, mentre respingiamo la verità dell'"in sé". Dunque è l'apparenza che vogliamo attingere e alimentare, non la fissità immobile dell'assoluto. Tanto più che, se questo per Platone era situato al di là del mondo naturale, oggi a noi appare relegato proprio nell'autenticità impossibile della natura: il postmodernismo è un fenomeno antinaturalistico per eccellenza, che ha sostituito la biologia con l'elettronica, e il mondo delle cose fisiche e tangibili con l'universo mutevole delle loro relazioni impalpabili. Le nuove essenze sono diventate la apparenze.

Idea contro natura

Daniel Bell, il primo e più avvincente teorico del postmodernismo, scrive nel suo *The Coming of Post-Industrial Society*,¹ nel capitolo dedicato ai nuovi governanti del futuro, che se per Hegel il razionale era il reale e il reale il razionale, e poi, per sociologi come Durkheim e Max Weber, la conoscenza divenne il frutto di una interrelazione continua tra l'esperienza della natura e delle cose e l'attività pura della mente, nel XX secolo il razionale ha finito per perdere ogni rapporto di contatto col reale, e la conoscenza ha preferito svolgersi per via teoretica pura, slegandosi interamente dall'universo empirico dell'esperienza sensibile.

In altre parole, se nel secolo del progresso e del positivismo, la scienza era finalizzata alla volontà di dominio dell'uomo sulla natura e sulla società, nell'epoca postmoderna la scienza si sente autofondata nelle proprie leggi e autografiata dallo svolgersi interno di relazioni prive di referente. Questo perché il referente stesso ha finito per sganciarsi dal reale, sostituito dai modelli di simulazione. Nella società postmoderna, si legge in questo capitolo di Daniel Bell, "ciò che è cruciale non è tanto il trasferimento della proprietà o la

¹ D. BELL, *The Coming of Post-Industrial Society*, Basic Books, Inc., Publishers, New York 1976 (I ed. 1973).

nascita di criteri politici di conoscenza come base di un nuovo potere, ma un cambiamento nel *carattere* della conoscenza stessa. Ciò che ora è diventato decisivo per la società è la nuova centralità di una conoscenza *teoretica*, il primato insomma della teoria pura sull'empirismo, e la codificazione del sapere entro sistemi simbolici astratti capaci di essere tradotti in un numero differente e svariato di circostanze [...] Con la crescente sofisticazione di modelli di simulazione grazie all'uso dei computers — simulazioni di sistemi economici, di comportamenti sociali, di problemi decisionali — abbiamo ora la possibilità, per la prima volta, di utilizzare 'esperimenti controllati' su vasta scala nelle scienze sociali".²

La società, dunque, simulata sui monitor dei computers esiste, come nel *Mondo sul filo* di Fässbinder, prima ancora che nella realtà, nella combinazione a mosaico degli impulsi elettronici che si aggregano e disgregano sullo schermo, e non ha più bisogno di inverarsi nella storia: tutto è già stato programmato e calcolato, e dunque tutto è già accaduto dentro al cervello elettronico esattamente come se si fosse verificato fuori nel mondo dei fenomeni. Inutile dire che, in tal modo, tutto appare già dato nella mente prima che trovi attuazione nell'universo sensibile. Per questo motivo, scrive ancora Bell, la società postmoderna, a differenza di quelle passate, non è fatta di relazioni degli uomini con le cose né, tantomeno, di relazioni degli uomini con la natura. L'unico tipo di rapporto possibile è quello che gli uomini possono intrattenere con se stessi, una fitta rete di interscambi invisibili di natura conoscitiva e informazionale: perché la società postmoderna si fonda, appunto, su relazioni mentali e intellettuali, non su rapporti fisici.

Non a caso il nuovo modello sociale viene definito variamente da Bell come "*Scientific*", "*Information*", o "*Knowledge Society*", e la sfera del potere viene assegnata agli scienziati e agli intellettuali, citando di proposito la *Repubblica* di Platone. Anche Bell, insomma, quando traccia la struttura ideale dello stato postmoderno finisce, come Platone, per suddividere la società in tre classi fondamentali, ripartite in sottogruppi minori: l'*élite* creativa (nelle sue parole) degli scienziati e del vertice professionale degli amministratori (corrispondente alla classe platonica dei filosofi); la *middle-class* degli ingegneri e dei professori (equiparati curiosamente ai guerrieri platonici, perché la classe militare per Bell è destinata ad essere esautorata); e infine il proletariato dei tecnici e degli artigiani. Alquanto bizzarra, anche se non priva di doti profetiche (almeno a giudicare dal successo che hanno avuto, negli ultimi anni, le varie teorie del nichilismo e del pensiero negativo), l'osservazione che egli fa a proposito degli in-

² *Ibidem*, p. 344.

tellezzuali. Secondo Bell, infatti, bisogna fare una netta distinzione tra l'intelligenza tecnocratica, e dunque tra una classe intellettuale professionale e "applicata", e gli intellettuali artisti o letterati. Mentre i primi meritano di ricoprire ruoli altamente impegnativi nel campo delle operazioni tecniche e funzionali, i secondi vanno allontanati dalle cariche politiche, perché destinati a diventare "sempre più apocalittici, edonisti e nichilisti".³

Un altro dei momenti culminanti del pensiero di Bell è la riabilitazione della meritocrazia e l'assegnazione di una importanza primaria al ruolo giocato, nel campo della emancipazione sociale, dall'individuale *Intelligence Quotient*, misurabile in termini di calcolo matematico e che, all'interno del libro, viene decisamente avvolto da sospetti di innatismo (a dire il vero Bell non sa dire esattamente fino a che punto la società stessa non agisca in modo determinante nello sviluppo dell'*IQ*). L'alto quoziente di intelligenza diventa, in ogni caso, il vero fattore discriminante di classe. Non più la proprietà, né il capitale economico reggeranno le redini del futuro, bensì solo l'immenso capitale umano ricavabile da un interminabile esercizio e alimento dell'"anima", ovvero del cervello che, bene o male, anche nel pensiero di Bell risulta, alla fine, svincolato dal corpo che, sì, continuerà a sussistere nella sua dannata consistenza di carne inquieta e deperibile ma che, come nell'arte concettuale dell'epoca a cavallo tra gli anni sessanta e settanta (del resto contemporanea agli scritti di Bell), viene ritenuto un fattore del tutto irrilevante ai fini della significazione del senso, se senso c'è, della storia.

L'arte concettuale di quindici anni fa, nell'attività dei suoi esponenti più rigorosi, da Sol LeWitt, suo teorico principale nei famosi *Paragraphs on Conceptual Art*⁴ e nelle successive *Sentences on Conceptual Art*,⁵ a Joseph Kosuth, inventore del celebre assioma dell'"*art as idea as idea*", al gruppo inglese di Art & Language, promotore della risoluzione finale dell'arte nel linguaggio filosofico, spinge l'arte visiva ai limiti della cecità disperdendo l'oggettualità insita in ogni fare artistico nelle fumosità impercettibili dell'antimateria. Ciò che conta, in arte, diventa l'idea pura che non si avvale di alcuna esperienza sensibile e che preesiste ad ogni estrinsecazione fisica nella mente del suo autore che, da parte sua, interamente appagato dall'atto stesso del concepimento ideale dell'idea stessa, non sente nemmeno alcun bisogno di comunicarla all'esterno.

Come scrive LeWitt nell'estate del 1967 su "Artforum", nei suoi *Paragraphs on Conceptual Art*, "Nell'arte concettuale

³ *Ibidem*, p. 214.

⁴ S. LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, in "Artforum", estate 1967.

⁵ S. LEWITT, *Sentences on Conceptual Art*, in "0-9", n. 5, gennaio 1969.

l'idea o il concetto è l'aspetto più importante del lavoro... Quando un artista usa una forma concettuale d'arte, ciò significa che tutti i progetti e le decisioni vengono prese prima dell'esecuzione e che l'esecuzione stessa è un fatto superfluo. L'idea diventa una macchina che produce l'arte..."⁶ E, specificando più tardi ancor meglio questo principio di assenza fattuale ed esecutiva, e di indifferenza comunicazionale: "Un'opera d'arte può venire intesa come conduttore dalla mente dell'artista a quella dell'osservatore. Ma potrebbe anche non raggiungere mai l'osservatore, né lasciare mai la mente dell'artista."⁷

L'opera d'arte, così, viene esplicitamente equiparata a un tubo catodico, a un conduttore invisibile di corrente che segue il percorso macchinico della rete delle telecomunicazioni onnidiffuse nell'etere. Il corpo dell'opera diventa un semplice contenitore neutro e funzionale che viene galvanizzato, come voleva Duchamp per la sua *Sposa*, "dalle scintille elettriche della sua messa a nudo".⁸ Il corpo dell'opera, si potrebbe dire ancora sempre citando Duchamp, "è come il 'cofano' dell'automobile. Quello che copre il motore",⁹ e che serve semplicemente a proteggerlo. La cecità, e l'inconsistenza oggettiva, garantiscono la vittoria del sapere sul sentire e, come nella società postmoderna di Daniel Bell, o nella *Repubblica* di Platone, la valutazione dell'intensità del quoziente di intelligenza diventa l'unico metro di valutazione possibile.

Tecnologia contro natura

L'arte concettuale, tuttavia, era ancora vittima di una concezione positiva e progressiva del nostro destino e della storia. Come i grandi pionieri dell'Ottocento ("La più grande invenzione del XIX secolo", scrive ancora Bell citando questa volta Whitehead, "è stata l'invenzione del metodo di invenzione"¹⁰) i concettuali erano convinti di poter scoprire qualcosa, e di inventare meccanismi inediti, e contenuti originali, di conoscenza. Soprattutto, credevano ancora che il nostro patrimonio conoscitivo andasse ulteriormente accresciuto.

Oggi, invece, vinti da troppo sapere, e nella condizione limite di "saggi rosi dalla saggezza",¹¹ ci troviamo nella paradossale situazione di preferire ad una vera conoscenza, come

⁶ S. LEWITT, *Paragraphs on Conceptual Art*, cit.

⁷ S. LEWITT, *Sentences on Conceptual Art*, cit.

⁸ M. DUCHAMP, *Boîte verte*, in *Marchand du Sel*, tr. it. Rumma, Salerno 1969.

⁹ M. DUCHAMP, in "Le surréalisme, même", n. 2, primavera 1957, tr. it. in *Mercante del segno*, Lerici, Cosenza 1978.

¹⁰ D. BELL, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ E.M. CIORAN, *Squartamento*, tr. it. Adelphi, Milano 1981, p. 63 (ed. or., Paris 1979).

voleva Platone nel *Menone* e nel *Fedone*, semplici atti di "reminiscenza". Non tanto perché non se ne voglia più sapere di "saperne di più". Ma perché ogni momento del sapere finisce sempre, nostro malgrado, per evocare il ricordo di una esperienza anteriore, qualcosa che non si sa bene dove o quando si è visto o conosciuto, ma che preesiste, imbagagliato nella nostra mente, già dentro di noi.

Come Chance il giardiniere, l'eroe di *Being There*, il libro di Kosinski trasferito sullo schermo da Ashby, e vera trasposizione in tempi postmoderni del cavernicolo platonico, anche noi, dopo giornate passate davanti alla TV, e ore trascorse nelle buie sale cinematografiche, o in seguito alla assuefazione abitudinaria prodotta dalle immagini pubblicitarie e fotografiche, anche noi, voglio dire, uscendo sulla strada, abbiamo l'impressione di avere già visto tutto e di avere già sperimentato tutto; e anche noi proviamo istintivamente a premere il pulsante di un telecomando ideale per rendere permutabili i canali grigi della nostra esistenza.

Se per l'arte concettuale condizioni essenziali del sapere erano la cecità dello sguardo e l'azzeramento dei sensi, per l'arte della "reminiscenza", o del revivalismo tecnologico, o del *remake*, la vista e la percezione simultanea di tutti i sensi diventano *condicio sine qua non* della propria possibilità di esistere stessa, momento indispensabile senza il quale non può darsi che il vuoto e il black-out informativo. Sì, perché il senso del ricordo ci viene indotto da una ipertrofia di comunicazione tecnologica che, proprio come in *Chance*, stampa nella nostra mente i modelli, e anche i contenuti archetipi, di una specie di conoscenza a priori.

"Finché uno non la guardava, la gente non esisteva. Cominciava a esistere, come alla TV, quando uno le metteva gli occhi addosso. Solo allora poteva soffermarsi nella mente di chi guardava prima di essere cancellata da nuove immagini. Lo stesso valeva per lui. Guardandolo, gli altri potevano obbligarlo a essere chiaro, potevano aprirlo e spiegarlo; non essere visti significava confondersi e svanire. Forse c'era molto da perdere a guardare semplicemente gli altri alla TV e a non essere guardato da loro."¹² A questo pensa *Chance*, mentre sente il proprio corpo equipararsi alla propria immagine mobile e fluttuante, e divenire così capace di entrare e uscire, con indifferenza, dallo schermo permeabile, come una membrana organica, della Tv.

E questa è la sensibilità che presiede alle più recenti forme di spettacolarizzazione *punk-new wave*, o di *performance* tecnologica "vestita" (in opposizione alla vecchia *body-art* naturalistica, cultrice del corpo nudo e anatomico), in cui la di-

¹² J. KOSINSKI, *Presenze*, tr. it. Mondadori, Milano 1980, p. 22 (ed. or., 1971).

mensione concettuale prende la forma di una percezione sublimale dei sensi alla vita delle immagini: noi già sappiamo tutto non perché lo abbiamo sperimentato in una vita anteriore, ma perché, come nel caso limite di *Chance*, pur senza varcare la soglia della nostra porta né uscire oltre il giardino, o fuori dalla cavità oscura della nostra caverna, le immagini, ed il sapere telediffuso, hanno comunque raggiunto noi, in tutto e per tutto mimetici e rappresentativi delle cose reali.

L'osmosi, e l'intercambiabilità, di tecnologia e natura, così come quella di verità e finzione, realtà tridimensionale dei corpi e illusorietà piatta delle superfici di celluloidi, ha caratterizzato, come ho detto, le operazioni dei film narrativi americani dell'ultima generazione *punk-new wave* dal '77 in poi, di certi *performers* visivi-musicali come Luigi Ontani, Luciano Castelli o Winston Tong, e di gruppi postteatrali come i Magazzini Criminali, lo Squat Theatre e i Soon 3, per fare alcuni esempi.

Penso ai film, spesso *remakes* di prototipi di Godard o di Andy Warhol, di Eric Mitchell, di Beth and Scott B., di John Lurie o di James Nares, i cui protagonisti, sempre sottolineando la virtualità della finzione, agiscono sullo schermo secondo il codice banale delle regole della quotidianità, mentre gli stessi, trasferiti nella vita, assumono con calcolo la dimensione eccezionale dello spettacolo cinematografico. Gli attori, in genere, sono anche gli spettatori dei propri film (oltre che gli autori) in quanto questi, almeno inizialmente, seguivano stretti circuiti d'élite, quasi secondo un modello privato di film domestico. L'aspetto pubblicitario e pubblico riguarda semmai la sfera del comportamento "normale": vistoso *make-up*, abiti impeccabili stile anni '50-60, grinta provocatoria, violenza, azioni clamorose, stile di vita, insomma, degno d'una colonna sonora da film poliziesco o del terrore (che è poi la tematica della loro produzione cinematografica), esattamente come la musica composta, assieme ai Lounge Lizzards, da John Lurie (attore, regista, musicista), o da altre *stars* del gruppo come Lydia Lunch o James White.

Winston Tong, assieme ai Tuxedo Moon, un altro gruppo musicale autore di una musica fatta per gli occhi oltre che per l'udito, e valido anch'esso come colonna sonora potenziale per una vita improntata su criteri cinematografici, attraverso letteralmente la superficie dello schermo su cui viene proiettata la sua immagine, in un percorso reversibile e interscambiabile tra il dentro e il fuori, il di qua e l'al di là dello specchio tecnologico. Luigi Ontani fa aderire sulla propria pelle la superficie delle immagini fotografiche; i Magazzini Criminali varcano la soglia del computer funzionando, loro stessi, come i terminali di una centrale elettronica; lo Squat Theatre lavora con schermi che perforano la dimensione dell'esistenza sostituendosi; i Soon 3 fingono la virtualità on-

nivora e totalizzante dell'ologramma, simulando una terza dimensione puramente vuota e immaginaria.

Natura contro natura

Con queste operazioni non solo il vero e il falso si interpenetrano, scambiandosi i ruoli, ma trasferendo la nostra identità su quella delle immagini ci garantiamo una vita multipla, come nel processo di metempsicosi descritto dalla teoria platonica. Mutando la nostra immagine, noi mutiamo vita; e passando dalla dimensione reale a quella virtuale, noi nasciamo e rinasciamo, considerando come morte solo quella frazione intermedia infinitesimale di tempo che precede la nostra metamorfosi.

Noi oggi viviamo tante vite, apparentemente naturali, o alla fine, *davvero* naturali (la contaminazione tra natura e cultura fino a che punto si è spinta tanto oltre?) semplicemente azzerando la sostanza fisica del nostro corpo, col distenderlo in immagine, oppure sottoponendo il corpo esterno a delle falsificazioni multiple di *maquillage* o di decoro. Il che è quanto sta avvenendo attualmente in un altro caratteristico fenomeno postmoderno: quello noto come arte decorativa, o del *Kitsch* e del banale. Fenomeno che, a differenza degli eventi considerati finora, oppone al rifiuto dei sensi una loro esaltazione epidemica, e al processo di crescita o di eccesso di sapere il suo voluto oblio.

Al mito dell'intelligenza, o della reminiscenza, qui subentra il culto paradossale della stupidità o della dimenticanza. Anziché proiettarsi, qui, nella profondità vertiginosa e iperuranica delle idee, ci si arresta alla soglia dell'abito esteriore delle cose e alla veste superficiale dei corpi. Si scivola, insomma, sull'epidermide liscia e tattile della natura, in un ultimo disperato tentativo di afferrarla, ma solo sulle punte delle dita. La natura infatti, come i vegetali dei *supermarkets*, è tutta incellofanata ed è molto più seducente palpeggiare quello strato di plastica soffice e sottile che l'avvolge anziché urtare, sotto, contro le asprezze di una materia indurita.

Ancora come voleva Platone, che qui citerò nella versione di un suo interprete d'eccezione, il Thomas Carlyle di *Sartor Resartus*,¹³ l'unica possibilità rimasta, oggi, di accettazione del nostro corpo, annullato dall'elettronica, frantumato dalla civiltà delle immagini, è quella della sua percezione come involucro, sostanza larvale infinitamente mutevole, stampo duttile su cui si imprime gli impulsi dei sensi e si depositano, assieme, gli strati non interamente assorbiti, perché abnormi o rimossi, della compagine culturale ufficiale.

Stando a quanto scrive Carlyle che, da parte sua, fornisce

¹³ T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, tr. it. Laterza, Bari 1910 (ed. or., 1833).

l'alibi alle imprese di *antidesign* dei Preraffaelliti, la natura animalesca dell'uomo è stata definitivamente corretta, e trasformata in natura culturale, dai suoi abiti, e il mondo stesso, civilizzato, non appare nient'altro che un grande tessuto variopinto, un'immensa fiera di stracci a cui il corpo, veste dell'anima, fornisce la trama connettiva.

L'arte decorativa, detta anche Nuova Immagine, nata a New York sempre nel '77, e che in Italia è riconoscibile sotto l'etichetta dei Nuovi Nuovi, o di Transavanguardia, o del *design* banale promosso da Alessandro Mendini e dal gruppo di Alchymia, rinunciando di proposito, come voleva Musil nel suo *Discorso sulla stupidità*,¹⁴ alla eccellenza dell'idea per ripiegarsi sulle cose insignificanti e "insufficienti", o addirittura di pessimo gusto, si è limitata a prelevarne la pelle fisica, per farne dei *collages* che hanno dilatato, inaspettatamente, la superficie prensile del sensorio collettivo, quando questo sembrava essere stato messo fuori gioco dall'affermarsi della supremazia delle idee platoniche.

Ma attenzione! Anche in questo caso l'arte decorativa ha potuto proliferare al prezzo di una rinuncia: come si è accennato, la rinuncia ad un contatto di interscambio con la natura, perché la pelle prelevata da questi artisti è pur sempre la pelle innaturale e prefabbricata dell'artefatto, è la pelle sedimentata, e smembrata, della cultura.

L'individuo postmoderno, insomma, come il troglodita poststorico di Cioran (un'altra variante del cavernicolo platonico?), sembra aver recuperato sì l'uso dei sensi e la sostanza del proprio corpo fisico e primitivo ma, ancora una volta, nell'impossibilità apocalittica di poterlo riallacciare a nessun altro cordone ombelicale che non sia, di nuovo, quello dei tubi catodici, degli agenti chimici, o dei prodotti industriali.

L'arte decorativa lavora tutta sul già fatto, o sugli stereotipi-archetipi, convinta di poter dimenticare, ma impossibilitata a sua volta a sfuggire a dei modelli a priori situati, questa volta, non nell'iperuranio ma nell'accumulo fisico e tangibile delle scorie depositate sul pianeta; scorie rimaste ad infognare, con l'eccedenza del superfluo prodotto dalla società affluente, lo spazio vitale sempre più esangue e claustrofobico.

Sapere la tecnica

di Alberto Abruzzese

Due citazioni, da Calvino: *Cibernetica e fantasmi* del '67. Calvino in queste pagine si occupa del problema della ciber-

¹⁴ R. MUSIL, *Discorso sulla stupidità*, tr. it. Shakespeare and Company, Milano 1980.

netica e del rapporto fra scrittura e cibernetica. Scriveva nel '67: "Il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più [invaso dalla cibernetica] come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine 'discreto' nel senso che ha in matematica: quantità 'discreta' cioè che si compone di parti separate. Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre, un filo che si dipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant'è vero che veniva spesso chiamato 'lo spirito', — oggi tendiamo a vederlo come una serie di stadi discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo."

Continuando, Calvino trasferisce questo discorso della discrezione, della discontinuità sul linguaggio, alla descrizione della macchina letteraria sostenendo che appunto la civiltà elettronica non fa che scomporre quest'ultima per renderla più facilmente interpretabile.

Nel suo discorso Calvino traccia alcune linee dello sviluppo dell'apparato editoriale vedendo, in particolare, come la nascita della civiltà elettronica in rapporto alle macchine letterarie abbia influito o meglio determinato la scomparsa dell'autore, e dicendo anche che questa trasformazione è positiva perché "smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura". In questo senso quindi il ruolo di scrittore non andrà più all'autore del testo, ma al lettore, alla lettura, quindi al consumo del testo. "In questo senso, anche affidata alla macchina, la letteratura continuerà ad essere un luogo privilegiato della coscienza umana, una esplicitazione delle potenzialità contenute nel sistema dei segni d'ogni società e d'ogni epoca. L'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della media, l'autore questo personaggio anacronistico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali. Il rito che stiamo celebrando in questo momento sarebbe assurdo se non potessimo dargli il senso di una cerimonia funeraria..."

"... Scompaia dunque l'autore — questo enfant gâté della inconsapevolezza — per lasciare il suo posto a un uomo più cosciente, che saprà che l'autore è una macchina e saprà come questa macchina funziona."

Ed ecco un'altra citazione, tratta invece dalla rivista "Metropoli" (materiale totalmente diverso dal precedente), legittimata a comparire nel nostro discorso se non altro per il fat-

to di chiamarsi "Metropoli", ed è il diario di carcere di Paolo Virno, in particolare l'apertura di questo diario, dove viene descritto l'ingresso in carcere nel '79: "Appena i carabinieri mi depositano nella matricola del nuovo albergo, c'è una sorpresa. Le guardie mi tolgono l'orologio. Nella maggioranza degli speciali non è permesso tenerlo. Motivo? Non c'è o non rammentano più, come accade per quasi tutto.

"Molto più tardi saprò da vecchi detenuti uno straccio di verità ufficiale: l'orologio è negato per impedire un raccordo fra chi progetta di squagliarsela e chi da fuori l'aiuta. Chissà che razza di film vanno a vedere i funzionari del Ministero. Non sanno che nei classici 'neri' il famoso 'regoliamo gli orologi' ha quasi sempre un esclusivo valore di rito, di patto di sangue, di pausa emozionata prima che l'intrapresa temeraria abbia inizio: mentre poi, all'atto pratico, non serve a un bel nulla. Comunque i detenuti dispongono di radio e televisione, dunque dell'ora esatta. E allora? Qualche volta mi convinco che ai prigionieri sia stata comminata una pena supplementare: razionalizzare come possono la propria condizione, trovando così spiegazioni al funzionamento in sé demente della istituzione.

"Nei fatti, la perdita dell'orologio tende ad accentuare la dipendenza dai ritmi di qui: aria, spesa, 'conta', ritiro della posta, ecc. 'Misura affittiva', come si esprimono i nemici del genere umano figli del popolo emancipati — alla buon'ora! — per mezzo di una divisa color pipistrello. È impossibile, però, non leggere in questa privazione un tratto di obiettiva ironia. Non erano stati i comunardi, nel corso della loro straordinaria insurrezione, a sparare sui pubblici orologi per fermare il tempo vacuo e omogeneo della fabbrica e del dominio? E ora, guarda un po', tocca agli sbirri abolire la misura meccanica degli istanti seriali, e restituirci uno spessore qualitativo dell'accadere. Solo che in carcere 'accade' ben poco, e ci tocca rimpiangere la nostra isterica clessidra da polso.

"Questo, come altri consimili, è provvidimento che rispinge forzatamente il prigioniero verso un'indesiderata 'vita interiore'. Soprattutto in posti come Novara, dove si sta in cella da soli. E pensare quanta fatica c'era costata capire, sulla scorta di quei dieci libri che non smettiamo di leggere, che l'"interiorità" — con le sue stanze agghindate e i suoi echi — semplicemente e fortunatamente non c'è più. Ogni mese di essa è agghiacciante. Ma forse, per chi nelle metropoli ha imparato che 'la radice è nella superficie', e la vita non vive se non nelle increspature, e che le apparenze, quelle sì, sono potenti e degne di ogni sogno di rivolta, ebbene, proprio per tale razza d'uomini, questa si presenta come un'adeguata pena di contrappasso."

Ho abbondato nella citazione perché mi sembra che que-

sto diario riesca a saldarsi in un'esperienza diretta con una serie di temi che intendo toccare nel mio discorso.

Procederò molto schematicamente.

Ma prima una questione metodologica di fondo: il fatto che abbia usato queste due citazioni e il fatto che abbia tentato una operazione performativa¹ iniziale rivelano il tentativo di uscire dagli schemi tradizionali del convegno-discorso e di accettare il livello di "messa in scena".

Per chiarire meglio. Credo che in Italia, sostanzialmente, ci siano tre aree, che in questi ultimi anni sono andate sempre più contrapponendosi. Vi è un'area istituzionale, ovvero quella dei partiti e degli apparati culturali. Una seconda area specificamente universitaria scolastica. Infine un'area dei consumi, fenomeno tipico soltanto di questi ultimi anni, e dove in effetti si producono e si leggono testi, come i saggi di Baudrillard oppure il saggio di Lyotard ultimo sul post-moderno. Si tratta di un tipo di letteratura che si diffonde rapidissimamente: spesso ci si domanda addirittura se tale cultura passi attraverso la lettura vera e propria o invece attraverso il meccanismo pubblicitario all'interno dell'area dei consumi.

All'interno di questa letteratura, di questo tipo di ricerca concettuale, dei nuclei logici che porta avanti, vi è il superamento netto di una serie di soglie teoriche, che abbondano invece nell'area universitaria.

All'interno dell'area istituzionale universitaria si è costretti ad usare un'infinità di filtri che mediano il discorso anche e soprattutto quando esso comincia a maturare verso qualcosa di trasgressivo e di innovativo rispetto alla tradizione.

L'area dei consumi, il tipo di cultura che si è estesa a livello dei consumi, riesce al contrario, ad essere molto più libera da questo tipo di vincoli, di filtri, e quindi, in effetti, funziona molto meglio, però allo stesso tempo lascia spiazzati coloro che lavorano all'interno delle istituzioni e crea ostacoli nel riuscire a spostare radicalmente il livello del discorso.

C'è un forte divario, tra istituzioni e mercato, anzi direi che in questo senso la spaccatura tra le posizioni diverse si sta accentuando proporzionalmente alla crescita dei meccanismi innestati dai consumi di massa. Ecco dunque la necessità di ripercorrere la linea di questo discorso sulla metropoli e sul

¹ Il saggio di Alberto Abruzzese è stato ideato in un ambiente della Galleria nazionale di arte moderna. Nel lato corto della stanza erano stati sistemati dei televisori che trasmettevano due videocassette di filmati americani di ambiente metropolitano, nel lato opposto, invece, uno schermo su cui venivano proiettate diapositive di argomento pornografico. Mentre il tutto era in funzione nella stanza veniva trasmessa la musica incisa in una pianola meccanica. [N.d.R.]

rapporto metropoli-spettacolo, ancora una volta facendo funzionare dei filtri.

Credo che il primo compito nell'impostare un discorso di questo tipo debba essere necessariamente quello di costruire un apparato concettuale capace di saldare veramente insieme la produzione del sapere con la condizione della società contemporanea.

Cioè si tratta di riuscire a far compiere un salto qualitativo all'analisi, partendo non più dall'area della produzione (e dell'apparato concettuale che si è costruito sulla produzione) ma muovendo da un apparato concettuale già ampiamente predisposto ormai direttamente dall'area dei consumi.

In questa direzione allora esistono vari approcci. Bartolucci ha ricordato quanto è stato scritto su "Contropiano". Là emergeva per la prima volta in modo produttivo un approccio di tipo storico, cioè si partiva semplicemente dall'analisi di una linea di sviluppo che vede la metropoli, il formarsi della metropoli, produrre determinate forme di spettacolo, e queste determinate forme di spettacolo a loro volta riprodurre la città.

La metropoli ottocentesca, con tutte le sue caratteristiche conflittuali, produsse forme di spettacolo come le grandi esposizioni: una città dentro un'altra città: la "finzione" di una città (qui c'è tutta la letteratura benjaminiana che ci soccorre, tutta la tradizione della scuola di Francoforte), che non fa che mettere in evidenza tutta la serie di meccanismi, di correlazioni, di spettacolazioni che la metropoli, di fatto, di per se stessa produce, ma che esistono in forme o latenti o mascherate e che invece le grandi esposizioni *mettono in scena, comunicano*.

Si crea un recinto; il fatto stesso che questo recinto venga *determinato*, che uno spazio venga chiuso, e quindi che si richieda una *differenza* rispetto al "resto" della metropoli, crea questo *effetto* di messa in scena, produce nuovi rapporti sociali dando nuovi strumenti e risorse al rapporto esistente tra immaginario e territorio.

All'interno delle grandi esposizioni, si producono altre forme spettacolari. Il cinema nasce dentro, appunto, le grandi esposizioni, non tanto per il fatto che il cinema non fa che perfezionare (fornendo un supporto tecnologico adeguato) una serie di meccanismi che già si erano ampiamente generati, strutturati, precedentemente al cinema.

Qui gli esempi potrebbero essere tantissimi ed anche abbastanza suggestivi; infatti le grandi esposizioni, in un lungo arco di esperienze che vanno dai primi dell'800 fino al 1900, inventano una serie di soluzioni che in effetti anticipano il cinema, pur non potendo disporre del dispositivo tecnologico costituito dalla cinepresa.

Sono simulazioni e messe in scena, sono montaggi, sono

trasgressioni del rapporto tra spazio e tempo, sono proiezioni di differenze di classe (come rendere, attraverso determinate simulazioni, una dimensione aristocratica consumabile ad un livello piú basso, ridurla alla portata di un pubblico proletario e sottoproletario).

Dal punto di vista teorico, questa ricostruzione storica funziona come supporto ad una definizione di "società dello spettacolo". La fortuna di questo termine viene da un libro di Debord, che uscì piú o meno intorno agli anni in cui in Italia "Contropiano" si cominciava ad occupare di questi problemi, ma che ebbe tuttavia un successo molto piú tardo: cioè *La società dello spettacolo* (nella sua prima edizione abbastanza amputata). Esso non fu assimilato come del resto nessuno dei discorsi che cercavano di spiegare in Italia i meccanismi genetici dell'industria culturale, ma fu ripreso qualche anno dopo non a caso, soprattutto all'interno dell'editoria pirata. Si tratta di una terminologia paramarxista che definisce le caratteristiche dell'industria culturale partendo dalla forma spettacolo (quindi in genere nel cinema), come esemplificazione di quelli che sono i meccanismi dell'intera società capitalistica.

Credo che questo quadro dei processi genetici dell'industria culturale, che determinano il suo formarsi come società dello spettacolo, sia corretto ed estremamente fertile per dare una serie di sollecitazioni, a patto di sapere che è storicamente compiuto, che riguarda un periodo storicamente superato. Il periodo in cui si può definire il tessuto sociale (le forme espressive che vengono prodotte da questo tessuto sociale) attraverso un apparato concettuale che *riguarda* quasi esclusivamente la produzione, che parte dalla produzione, che la ha al suo "centro".

Non è un caso che, appunto in questo ambito, il periodo tra Ottocento e primo Novecento sia sviluppato rispetto proprio alla produzione industriale, all'industria dello spettacolo, alle forme della metropoli. Si ha una "teoria critica" divisa sostanzialmente in due filoni: uno di tipo "socialista" ed uno di tipo "alto borghese". Tutt'e due rivolgono la loro attenzione al momento della produzione, vista come la chiave di volta del rapporto conflittuale, anche se, naturalmente, danno due risposte di diverso orientamento. Una produzione che si modelli sui grandi strati proletari e popolari, per quanto riguarda la teoria critica socialista, e una produzione invece che si ristrutturi in termini elitari, di potere verticale, la teoria scritta alto borghese; con tutte le connessioni che queste due teorie critiche avranno. Per esempio si pensi all'intreccio estremamente complesso vissuto all'interno della scuola di Francoforte. Non sarà un caso che, al sorgere della nostra industria culturale sulla spinta neocapitalista, la letteratura critica che avrà piú fortuna sarà proprio quella francofortese,

quella appunto piú *ibrida*, piú *disponibile* (apparentemente anche quando non lo è); cioè piú adattabile ad una teoria mista, integrata: da un lato la critica di tipo socialista, dall'altra la critica di tipo alto borghese.

Ma c'è un altro modo per discutere sui problemi messi in campo dai processi di industrializzazione ed è appunto cercare di capire cosa succede nell'evolversi della metropoli e nell'evolversi delle forme che la metropoli produce. Il modo è quello che parte direttamente dalla tradizione marxiana, riflette cioè sul rapporto tra lavoro concreto e lavoro astratto.

Quindi si tratta di fare un'operazione — detto molto rozza-mente — di trasposizione dell'apparato concettuale, che Marx forniva per la fase di passaggio dal lavoro artigianale al lavoro operaio, sulle trasformazioni del lavoro intellettuale e quindi sui processi di una sua industrializzazione. Si tratta di riflettere su come il lavoro intellettuale progressivamente si proletarizza, diventa collettivo, si *astrae*, perde il possesso dei mezzi di produzione, lavora all'interno di una fabbrica, ed appunto diventa forza lavoro all'interno della grande industria culturale, segmento di un apparato tecnologico.

Anche questo discorso qui può essere estremamente utile. È stato sicuramente estremamente utile. Ma lo è a patto di capire che questo tipo di analisi ricavata dall'analisi marxiana, riguarda la figura dell'intellettuale, la produzione intellettuale, l'intellettuale come produttore — vi è anche qui un nesso con la scuola di Francoforte — senza però riuscire a toccare il livello dei consumi, l'area dei consumi.

Siamo di fronte ancora ad un apparato concettuale e teorico tutto costruito a partire dalla produzione. È opportuno a questo punto passare a degli esempi concreti. Io credo che il rapporto cinema-televisione esemplifichi abbastanza bene, storicamente e teoricamente, la modificazione radicale tra una società in cui la forma egemone, il linguaggio espressivo dominante, è quello dello spettacolo, e una società in cui invece la forma dominante è quella dell'informazione.

Un discorso del genere, collegato con le tematiche della metropoli, si fa estremamente suggestivo, estremamente fertile.

Il cinema, dunque — lo abbiamo detto prima seppure brevemente, schematicamente — è un tipico prodotto della metropoli, come appunto la forma spettacolo nel suo insieme è un tipico prodotto della città industrializzata. È possibile ricostruire le radici storiche di questo.

La televisione è un apparato, fornito di tutta una serie di dispositivi particolari, estremamente diffusi sul territorio nazionale; apparentemente anche la televisione è legata in modo molto forte alla città, ancor piú alla metropoli, ma invece ne costituisce una delle piú clamorose, storiche trasgressioni.

Il rapporto che noi possiamo instaurare tra cinema e tele-

visione è più o meno quello che possiamo instaurare tra metropoli e città diffusa, cioè immaginaria, "parallela" ecc., ossia appunto conflazione della metropoli, perdita del potere contrale della metropoli, perdita di potere della forma spettacolo; all'opposto dominano una serie di elementi "incoerenti", di flussi, assolutamente non recintabili in una forma di segmenti discontinui senza possibilità di visione unitaria.

Questo rapporto tra cinema e televisione è facilmente percepibile: il cinema conserva una sua forma, mentre la televisione è invece un flusso. La letteratura disponibile in questo senso è estremamente ricca.

Per inciso è possibile osservare a livello dei meccanismi di industria editoriale come, per quanto di televisione, in diversi paesi, se ne parlasse in termini di radicale innovazione, di trasgressione del precedente apparato concettuale, queste nuove prospettive abbiano impiegato molto a penetrare nell'area del consumo culturale, a penetrare a livello di conoscenze diffuse e siano passate soltanto quando si sono andate collocando all'interno di una dimensione catastrofica.

Per esempio, la cultura cattolica francese è arrivata a dire sulla televisione delle cose che solo più tardi sono servite probabilmente molto a decine di componenti del servizio post-moderno, catastrofico-terrorista ecc.

Se quindi partiamo da alcuni elementi della nostra esperienza quotidiana, e cioè dal fatto che dentro la televisione assistiamo ad una serie di prodotti estremamente diversi, in cui le forme si frantumano sempre di più; contemporaneamente, se pensiamo all'area dei consumi di massa sappiamo che determinati prodotti vengono fruiti allo stesso modo sia in territorio metropolitano che agricolo, per cui a questo punto quel tipo di rispecchiamento di forme che c'era tra lo spettacolo e la metropoli, qui veramente trova la sua conflazione più clamorosa e sicuramente molto più capillare, molto più potente, molto più "massificata" di quanto fosse il semplice circuito cinematografico.

Se pensiamo a questo insieme di elementi, allora forse possiamo cominciare a definire quale può diventare l'area di osservazione dei problemi metropolitani, cominciare a capire che senso può avere spostarsi sul consumo, costruire un apparato concettuale a partire dai consumi. Tuttavia teniamo conto che questo, all'interno delle ideologie, delle politiche culturali di alcuni apparati concettuali italiani è un punto di vista che ancora non è stato minimamente accettato: teniamo conto che tutti i parametri, per esempio, della critica cinematografica, della critica teatrale, tutti i parametri delle storie della cultura e tutti i parametri delle grandi linee di politica culturale si fondano su principi che non sono assolutamente disposti ad accettare come vettore forte, come in-

dicazione fondamentale, come momento egemone di una teoria, l'area dei consumi, i conflitti interni al consumo.

Rispetto a questo quadro tracciato per grandi linee è possibile sostenere quanto, osservando dall'interno la forma artistica, tutte abbiano sufficiente forza, energia, compiutezza, omogeneità per imporre delle pratiche testuali al consumatore, per fornire di per se stesse al consumatore una serie di informazioni di norme sulla fruizione del prodotto. Si stabilisce quindi una qualche omogeneità tra la messa in scena, il testo, lo spettacolo, il film ed il suo pubblico: via via che andiamo avanti, che le tecnologie diventano più sofisticate, che i processi di socializzazione e massificazione si fanno più intensi, assistiamo a forme che richiedono un intervento testuale, da parte del consumo, sempre più complesso, sino a sfociare nella perdita completa di una possibilità di definizione formale poiché è il consumatore stesso che definisce la sua forma, che determina la sua forma, che costruisce il suo testo.

Sempre detto molto rozzamente, ma credo siano elementi rozzi che poi danno ragione ad un discorso teorico molto più sofisticato, si tratta della differenza che passa tra vedere un film come d'abitudine (la condizione di consumo che si esplica attraverso la scelta di un film, l'ingresso nella sala, la partecipazione ad un determinato ambiente, ad un determinato spazio, la visione del film dall'inizio alla fine) e vedere lo stesso film invece come soluzione casalinga, attraverso il televisore in cui azionando i vari pulsanti si passa da un canale all'altro e quindi si mescolano per propria iniziativa diversi generi, forme, situazioni, diversi linguaggi, e quindi si traccia una propria forma, un testo tutto "scritto", "comandato" dal consumatore.

Credo che una volta arrivati a definire la televisione come energia dominante, attrezzatura che esplica, meglio di tutte le altre tecnologie, le funzioni attuali dei livelli di espressività, della comunicazione della messa in scena, della rappresentazione, credo dunque che non si sia detto tutto, anche se probabilmente si è già detto moltissimo. Si pensi a questo proposito alla clamorosa rivoluzione che la televisione ha imposto al rapporto tra quantità e qualità. Il rapporto tra quantità e qualità, uno dei fondamenti più tradizionali della critica, non riesce a reggere la dimensione attuale del rapporto tra quantità e qualità, agita dalla trasmissione televisiva, dell'informazione.

Nonostante il fortissimo potere trasgressivo che ha la pratica televisiva e il fatto che questa pratica sia dominante, alcuni esiti ulteriori della macchina televisiva ci vengono dati da altri tipi di macchine, e ad esempio, in modo particolare, da qualcosa che "rassomiglia" al televisore, ma non è il televisore: i video games, le macchinette elettroniche.

Su questa problematica ci sono vari studi anche italiani: è uscito un po' di tempo fa un opuscolo dal titolo *Macchine*

simultanti, fatto dalla cooperativa Aleph, in cui si sosteneva, e in modo abbastanza convincente, come l'elettronica non invade soltanto il tempo libero o il tempo di lavoro, in passato intesi come due mondi separati, ma funzioni come elemento connettivo di queste due aree.

Tra i vari scritti interessante quello dell'équipe della rivista "Fiction", in cui Mancini e Cappabianca sostengono questo discorso: il televisore, bene o male è un occhio domestico: certamente frantumato perché ci prende isolatamente, non consente più una situazione di pubblico organizzabile in momenti omogenei e unitari, ma impone un flusso continuo ecc., tuttavia dentro al televisore *c'è qualcosa che ci guarda*, vi è ancora in atto un rapporto vivo di sguardi tra schermo-utente.

Invece il video-games non ha sguardo, siamo noi che guardiamo, il video-games non ci guarda, non ci manda degli sguardi, è cieco rispetto a noi.

Se noi seguiamo una linea di metodo per cui l'attrezzo, il macchinario tecnologico più recente e avanzato ci può anche spiegare certe funzioni dei macchinari tecnologici precedenti, in effetti possiamo dire che nell'uso del televisore fatto negli ultimi anni quanto più il televisore dispone di canali e quanto più la concorrenza tra canale e canale aumenta l'inflazione dei messaggi, degli spettacoli che vengono trasmessi, l'intervento dell'utente, di chi guarda la televisione, è mortificatorio rispetto allo sguardo televisivo. Quando noi interrompiamo un telefilm in un determinato momento, è evidente che interrompiamo il tipo di dinamiche, che ci venivano da quell'opera, da quel film o telegiornale, e passiamo direttamente ad altri fatti, quindi rendiamo via via sempre più cieco quell'occhio televisivo.

Invece quello che emerge sempre di più nel rapporto con il macchinario televisivo è il fatto di ridurlo ad attrezzo, più o meno come molto spesso accade per determinate persone di usare il frigorifero come attrezzo indipendentemente dal fatto che poi serva per mangiare, per il semplice fatto che questo diventa un gesto che *si risolve in se stesso*, che chiude in sé un segreto senza confini e senza funzioni.

Il televisore, in questo senso, diventa sempre più un attrezzo, sempre più ravvicinato al *corpo*. Qui si risolve il conflitto tra corpo e macchine, tra presenza fisica della messa in scena e funzione della macchina metropolitana, tra concretezza della passeggiata e operatività cibernetica del territorio, tra gesto individuale e percorsi immaginari. All'origine di tutto ciò il rapporto tra spazio e teatro.

Credo infatti che l'esito televisivo verso un uso sempre più diretto dell'attrezzo e verso il coinvolgimento del corpo da parte dell'elettronica (appunto il video-games) spiega il grande fenomeno del teatro a livello europeo, dalle avanguardie

in poi, cioè il grande meccanismo per cui, contemporaneamente alla crescita dei mezzi di produzione ed alla macchina industriale e sociale nel suo insieme, nascevano delle zone di sperimentazione in cui il teatro lavorava sul corpo, costruiva teorie del corpo, in cui il teatro veniva a compensare una visione troppo rozza e povera della *ginnastica*. I grandi laboratori teatrali europei finivano per essere una sorta di *ginnastica* dotata anche di intelligenza e di passione, e quindi il massimo dell'addestramento del corpo, perché questo corpo poi potesse essere sufficientemente sensibile e reattivo alla macchina elettronica (all'esito della metropoli).

A questo punto alcune delle sollecitazioni vengono dal tipo di letteratura scientifica di consumo cui facevo riferimento all'inizio del mio discorso, laddove appunto viene accentuato come caratteristica di una civiltà cibernetica il fatto che non si riesce più a "sapere la tecnica", che la tecnica non può essere detta per intero.

Il fatto che non si possa (sapere) la tecnica ci può portare a valorizzare, o perlomeno a scegliere come campo di indagine particolarmente significativo, proprio questi punti di contatto intesi tra individuo e macchina elettronica, dove appunto noi non assistiamo a forme, a pratiche (per sapere) la tecnica ma invece a pratiche che *vivono la tecnica* e che quindi la realizzano. Nella dimensione di consumi individuali o collettivi si verifica quello che è veramente, realmente, oggettivamente *possibile* come contatto tra individuo e tecnica.

Qui chiuderei il discorso sviluppando questa contrapposizione, ancora una volta, tra televisore e video-games. Due dispositivi urbani e metropolitani disseminati nelle dimore e nei luoghi pubblici che vanno al di là dei confini urbani e metropolitani. Cioè, nel caso del televisore noi abbiamo un terminale, il televisore, che molto concretamente, visivamente, può essere *sentito* molto bene dall'individuo il quale in tal modo si trova ad essere collegato con un corpo centrale. I televisori sono tanti piccoli capillari che partono da un corpo centrale. Quando avevamo soltanto la Rai-Tv il nostro corpo centrale era semplice ed identificato, adesso questo corpo centrale è molto più disarticolato, tuttavia è ancora tipico dell'uso del televisore il fatto che abbiamo un rapporto corporale con il terminale di un corpo più generale: il gioco conserva una sua centralità topografica, territoriale per quanto astratta.

Nel caso del video-games questo rapporto si risolve in se stesso; la macchinetta elettronica, sofisticata, cieca, programmata soltanto per avere un rapporto intenso con il tuo corpo, viene disseminata sul territorio globale. Qui il territorio perde alcune sue caratteristiche storiche e sociali; luoghi e traiettorie vengono definiti tutti in base ad altri criteri. Credo che

sarebbe interessantissimo sapere la logica con cui si vendono e si distribuiscono i video-games, perché hanno collocazioni estremamente "strane". Se guardiamo dove sono attivati i video-games è difficile capire la loro gerarchia in termini di evoluzione, in termini di investimento delle aree individuate. Molto spesso aree tecnologicamente evolute ne sembrano prive, mentre invece aree particolarmente depresse, periferiche, rarefatte, hanno molte di queste macchinette; quindi, sono macchinette disseminate in un territorio in modo da localizzare l'individuo, da attivarlo ed informarlo. Il video-games è proprio un dispositivo che nel contatto con il corpo del suo utente fornisce tutta una serie di informazioni, e questo rapporto tra il video-games ed il soggetto si esaurisce nel momento in cui tutte queste informazioni sono date, il giocatore di video-games quando ha capito la macchina, quando la sa usare sino in fondo, a quel punto non prova più piacere e desiderio nel suo uso ed il video-games deve allora rinnovare il programma e presentare altre mosse, offrendo quindi un processo informativo rinnovato nei suoi percorsi ludici.

Credo appunto che la differenza tra video-games e televisore consiste in questa capacità incredibile di diffusione e localizzazione del video-games. Tale differenza forse segna bene, nettamente, il superamento radicale, assolutamente radicale, rispetto alla società dello spettacolo da parte di una società dell'informazione.

Tra l'altro, il fatto che in queste tecnologie ci siano meccanismi più generali è dimostrato dal fumetto pornografico, è dimostrato cioè dal fatto che il tipo di standard che vengono proposti dal video sono rintracciabili anche in pratiche non più tecnologicamente sofisticate ma invece povere, basse e triviali.

Elenco qui soltanto alcune di queste dimensioni "pornografiche": uso stretto, fisiologico dell'attrezzo; compattezza e intensità dell'investimento corporale, con una difficoltà notevole a scindere intelletto ed emozione; riduzione sempre più forte della distanza, annullamento di ogni fantasma, di ogni travestimento, riduzione a schema, cancellamento e perdita del simbolico. Le storie, i racconti ed i personaggi tipici della civiltà metropolitana sono distrutti dalla scrittura pornografica.

Questo è molto evidente se pensate ancora al video-games che anche quando *simula* dei racconti, delle frasi narrative, lo fa in termini assolutamente schematici, di puro riferimento, spoglia la narrazione; ma ve ne accorgete anche con i fumetti pornografici che, per quanto in certi casi tentino di realizzare un compromesso con la narrazione, quando sono veramente pornografici non riescono a far sopravvivere la narrazione.

Infine: *esercizio* alla guerra, un vero e proprio addestra-

mento di guerra, per educare l'individuo ad avere capacità di movimento all'interno del linguaggio. Le attuali immagini di guerra e gli schemi di combattimento dei video-games hanno polverizzato il territorio metropolitano, saldano la "macchia" della guerriglia agli spazi stellari e non concedono immagini di piazze o palazzi ma solo labirinti e percorsi su diversa scala.

Identità e legittimazione dell'arte

di Filiberto Menna

Siamo qui a discutere dell'arte e adopero il termine nel suo significato più ampio; siamo qui a discutere dell'arte in relazione a una condizione sociologica, o, meglio, antropologica, caratterizzata da mutamenti profondi, tali da giustificare l'ipotesi che stiamo attraversando un momento epocale di grandissima portata, quale il passaggio dal moderno al post-moderno.

In questa fase di transizione l'arte condivide il destino di ogni altra pratica sociale, a cominciare dalla politica: anch'essa è chiamata, cioè, a verificare con spregiudicatezza intellettuale il proprio statuto, i propri strumenti operativi e la sua incidenza nel contesto sociale. Detto in altri termini, l'arte si trova di fronte ad un interrogativo fondamentale che mette in gioco il suo *essere per sé* e il suo *essere per l'altro*. Interrogativo che implica un problema di *identità* e un problema di *legittimazione*. La questione non riguarda, ovviamente, l'arte soltanto. Peter Lang politologo statunitense, ad esempio, ha proposto una lettura delle vicende recenti del Partito comunista italiano evidenziando la fase particolare che sta attraversando. L'essere sottoposto, cioè, alle sollecitazioni di due principi contrapposti o complementari: il principio di identità, appunto, e il principio di legittimazione. Il primo tende a definire, per così dire, lo statuto ideologico del partito e quindi la sua diversità, il suo essere per sé; il secondo, individua la capacità del partito di rispondere ad aspettative più ampie e articolate provenienti dall'intero contesto sociale, non solo quindi da parte dei militanti. E questo vuol dire che il principio di legittimazione coinvolge anche la questione fondamentale del consenso.

Su questo punto essenziale ha giustamente richiamato l'attenzione Gustavo Gozzi¹ nel suo intervento pubblicato nel numero di "Aut Aut" dedicato appunto alla questione post-mo-

¹ GUSTAVO GOZZI, *La distruzione del legame sociale*, in "Aut Aut", nn. 179-180, 1980.

dena. Proprio all'inizio del suo saggio Gozzi afferma, infatti, che "attorno al problema della legittimazione ruota gran parte dell'attuale riflessione politologica che si interroga sulla perdita di fondamento dell'autorità politica e dei problemi di governabilità che ne sono conseguiti".

La questione della legittimazione investe, inoltre, il terreno generale della conoscenza e della teoria della conoscenza, come è dimostrato dalla esplosione degli studi epistemologici e soprattutto dall'interesse che essi suscitano ormai in larghi strati di pubblico, anche al di fuori delle competenze specifiche. Del resto, il problema dell'autoriflessione e della verifica attraversa l'intero campo delle scienze umane portate a interrogarsi sui propri strumenti e sullo stesso oggetto della loro indagine. Legittimazione e identità si presentano, allora, come due facce di un medesimo problema di fondo.

Dal punto di vista dei procedimenti di autoriflessione e di verifica può accadere anche che si assottigli, fino a cadere del tutto, la barriera che ha diviso tradizionalmente scienze della natura e scienze dell'uomo: sia le une sia le altre appaiono infatti impegnate, o, meglio, attraversate da un medesimo fondamentale problema epistemologico, sia che esse individuino al loro interno la presenza di due ordini di oggetti — l'oggetto materiale e l'oggetto teorico, secondo la proposta di Althusser, o l'oggetto materiale e l'oggetto di pensiero, secondo la definizione di Prieto —, sia che, come suggerisce ancora Gozzi, "il sapere scientifico abbandoni la divisione tra oggetto di pensiero e oggetto empirico, sostituendola con un modello cibernetico della conoscenza come quello assunto dalla teoria dei sistemi in cui il sapere denotativo sarebbe sostituito da un sapere performativo". Intanto, poniamo la nostra questione, la questione dell'arte, in relazione alla verifica dei due principi sopra enunciati, di identità e di legittimazione.

Diciamo subito che l'attraversamento analitico, che ha segnato il percorso della ricerca artistica tra la metà degli anni sessanta e gli inizi del decennio successivo (attraversamento che ha trovato nell'Arte concettuale la sua espressione più evidente ed esplicita), ha avuto come finalità principale proprio la verifica dello statuto dell'arte. Un'operazione riduttiva, certamente, ma salutare, non fosse altro perché l'atteggiamento analitico ha contribuito a fare giustizia di tutta una serie di pregiudizi intorno all'arte e allo statuto valutativo dell'arte. Il suo merito maggiore è di aver fornito delle configurazioni provvisorie ma descrivibili dell'oggetto di conoscenza preso in esame — in questo caso l'arte — anziché continuare ad operare mediante approssimative, criticamente non esplicite nozioni di globalità, totalità, e simili. E soprattutto ha contribuito a mettere in questione, e a verificarne la portata, una delle idee-guida che ha sorretto le poetiche e le pratiche dell'arte di avanguardia (un'idea profondamente

nutrita di umori utopici), l'ipotesi cioè di una possibile appropriazione della vita e di superamento delle sue contraddizioni in nome dell'estetico.

Il programma riduttivo dell'Arte concettuale, e più in generale dell'uso analitico dell'arte, ha contribuito a fissare in termini più precisi e rigorosi i principi di identità e di legittimazione, asserendo la natura linguistica e specificamente analitica dell'opera (ricondata appunto a una proposizione linguistica) e il carattere monosemico o addirittura tautologico dell'ordine della significazione. Questo vuol dire che l'Arte concettuale ha ritrovato il criterio di legittimità dell'arte e dell'opera d'arte nell'arte stessa, con una sovrapposizione, senza resti e riporti, dei due termini in gioco.

Ma una forte componente analitica, se non addirittura una suggestione tautologica, sembrano presenti anche nella riflessione teorica sulla politica proposta nello scorso decennio da Niklas Luhmann e in particolare nella definizione dei sistemi e dei criteri di legittimazione dei sistemi stessi: questi, dice Luhmann, "scelgono le cause che risolvono i loro problemi di sistemi" e aggiunge, con una definizione in cui l'ordine del significato rivela più di una suggestione tautologica, che "il concetto di sistema ci serve come base esplicativa per la categoria causale, viceversa la categoria causale non serve come base esplicativa per la stabilità del sistema". Non intendo spingere le analogie e le convergenze oltre il dovuto, ma non mi pare azzardato ricondurre proprio ad un atteggiamento analitico il nucleo fondamentale, direi quasi ossessivo, del pensiero di Luhmann imperniato sulla esigenza di ritrovare un qualche rapporto funzionale tra la crescente complessità dei sistemi e la riduzione della complessità stessa richiesta dalle decisioni. Una impostazione analitica che è risultata estremamente chiara anche nel recente intervento tenuto da Luhmann al convegno genovese sul tema "Potere e sapere" e intitolato significativamente *Orientamenti teorici del politico*: "Il tema della mia relazione — egli esordisce — concerne la teoria politica come azione di riflessione all'interno del sistema stesso. Si tratta di questo: se un sistema sociale possa osservarsi, produrre nel sistema una teoria sul sistema; la teoria del sistema sarebbe in questo caso una teoria nel sistema, sarebbe di per sé un fatto politico, il suo mutamento muterebbe la politica." E in maniera ancora più esplicita: "Innanzitutto si dovrebbe accertare la condizione di base, la reale possibilità di sistemi autoreferenti. Secondo questa concezione il sistema politico sarebbe connotabile come un sistema contenente in sé una descrizione del sistema e capace di guidare attraverso questa descrizione processi di autosservazione e di automodificazione." Si tratta, come è subito evidente, degli stessi problemi che l'uso analitico ha posto anche nel campo dell'arte, soprattutto nelle declina-

zioni piú rigorose e ortodosse dell'Arte concettuale che si pone, appunto, come un sistema autoreferente, in cui coincidono arte e teoria dell'arte. Ma è opportuno restituire il discorso alle pratiche analitiche e confrontare i principi di identità e di legittimazione da esse definiti con l'utopia estetica delle avanguardie che trova gli stessi principi nella capacità dell'arte di restituire interezza, un'interezza estetica e vitale, al soggetto diviso della società moderna. Un confronto tanto piú opportuno se si tiene conto del fatto che lo stesso anarchismo predicato da Lyotard come uno dei dati fondamentali della condizione post-moderna, e la sua predilezione per la paralogia, come fondamento anche del discorso scientifico (sulle tracce di Feyerabend), rivelano la presenza di forti suggestioni estetiche.

Il fatto è che la pratica dell'arte ha avvertito l'esigenza di sottoporre a una piú rigorosa verifica il tentativo di spingere l'opera verso l'oltrepassamento della forma in sé conclusa e l'abbattimento del diaframma (la cornice, la ribalta) che la separa tradizionalmente dalla vita. Un tentativo che ha trovato le proposte forse piú radicali proprio nel luogo teatrale, dove ha resistito anche piú a lungo, se si pensa a *Paradise now* del Living o all'ultimo Artaud, che rileggendo Van Gogh opponeva la pittura al teatro, la prima, imprigionata nei confini della finzione, il secondo aperto a uno sconfinamento nel vissuto: teatro come epifania del corpo glorioso, del corpo d'amore, come luogo della resurrezione della carne.

La dominante analitica, che ha contrassegnato l'esperienza artistica intorno al '70, risponde a questa esigenza fondamentale, di ripensare l'arte e il suo statuto prima di continuare a dare per certa la transitività immediata o meno del suo potenziale di alternatività e di trasgressione dallo spazio dell'arte a quello dell'estetico e, per il tramite di questo, nello spazio della vita. In questa operazione di verifica, l'uso analitico ha spostato i principi di identità e di legittimazione dell'arte nell'arte stessa collocandosi su un versante diametralmente opposto alla ideologia estetica delle avanguardie. Una operazione salutare, come si è detto, anche se in qualche misura riduttiva. Voglio dire che il processo di autoverifica e di formalizzazione, una volta spinto fino alla analiticità radicale delle proposizioni concettuali, corre il rischio di imprigionare l'esperienza dell'arte nella circolarità di una tautologia priva di aperture, di una coerenza autosufficiente che pone se stessa come totalità esaustiva.

La riduzione della complessità è una operazione senza dubbio necessaria in ogni pratica del sapere, ma reca in sé una insidia eguale e contraria ai rischi che vuole evitare, se non si fonda sulla consapevolezza che ogni configurazione descrivibile è in ogni caso una configurazione provvisoria e parziale. L'uso analitico mostra in questo il proprio limite, nel

senso che esso non sempre si è reso conto che un universo così complesso come quello dell'arte non è interamente descrivibile e formalizzabile. Come non lo sono, del resto, quelli della politica e del potere. E forse è questa l'obiezione di fondo che si può muovere a Luhmann e alla sua operazione, peraltro salutare, di scomposizione delle complessità sistemiche in parti piú rigorosamente descrivibili e controllabili. Operazione che Luhmann estende alla incognita del soggetto riconducendola al cosiddetto soggetto-sistema.

Il problema riguardante i principi di identità e di legittimazione dell'arte, ma non solo dell'arte, come si è visto, coinvolge quindi ancora una volta la questione del soggetto, nodo problematico del dibattito odierno. Evidentemente la questione non può essere posta piú nei termini di una sovranità del soggetto che implica inevitabilmente un soggetto pieno, comunque garantito su fondamenti ontologici o trascendentali: una nozione messa in crisi da molteplici linee del pensiero moderno lungo le quali incontriamo le figure di Marx e di Freud, di Nietzsche e di Heidegger. Si tratta piuttosto di un soggetto che riconosce di aver perduto la propria pienezza e la propria centralità, ma che non vuole rinunciare a ricostituirsi come soggetto, anche se sa — ed è questa la sua possibilità di esistere oggi — che può ricostituirsi solo sulla base di equilibri provvisori, precari, effimeri, di volta in volta raggiunti tra le sollecitazioni interne ed esterne, tra la propria infrastruttura fantasmatica e la durezza oggettiva del reale, tra onnipotenza del desiderio e onnipotenza delle istituzioni. Equilibri che pongono, in definitiva, il problema della istituzionalizzazione della soggettività e quindi ancora un problema di relazione dialettica.

So bene che si tratta di una nozione di cui si afferma oggi il crescente deperimento. Forse si può parlare di una dialettica debole, che ha abbandonato anch'essa molte delle sue certezze e soprattutto la pretesa di uscire sempre vittoriosa dalle ceneri delle polarità opposte da cui prende il via. Dialettica o differenza: l'interrogativo corre ormai su molte bocche, segna il filo rosso che tiene insieme molti discorsi e molti convegni. Di recente è stato osservato, intorno alle avventure della differenza raccontate da Vattimo, che, se il soggetto e la sua dialettica sono onnivori, non lo è di meno la differenza se viene usata come mossa filosofica (Papi). Ma curiosamente (ma forse nemmeno tanto curiosamente) il dibattito sulla condizione post-moderna assottiglia le differenze (scusatemi il gioco di parole) tra dialettica e differenza, in quanto le relega entrambe all'interno di una logica moderna che il post-moderno avrebbe messo definitivamente in crisi negando ogni possibilità di gioco dialettico o di scarto differenziale tra un soggetto e un oggetto.

Ho l'impressione però che il rifiuto, quasi l'insofferenza,

per questi che vengono considerati come residui di un pensiero umanistico — lo stesso Nietzsche viene velocissimamente risucchiato in questo passato remoto — porti ad altre e non meno totalizzanti definizioni, quali l'individuo smarrito nel labirinto fantasmatico della società dei simulacri, o il soggetto parlato, giocato, dal proprio inconscio, o l'ente che heideggerianamente realizza la propria essenza "nell'imperialismo planetario dell'uomo tecnicamente organizzato" e che quasi si sente pacificato nel riconoscere che "la libertà moderna della soggettività si fonda completamente nella oggettività corrispondente".

Per un teatro della riproducibilità

di Renato Tomasino

Questo saggio in quattro movimenti è dedicato e insieme ispirato a *Magazzini criminali*, ma persegue anche in maniera autonoma, e di cui qui si assume ogni responsabilità, un discorso-progetto di funzione laboratoriale del teatro.

a) *Minimale*

Minimale è l'articolazione minima, paradigmatica, di un determinato linguaggio sprovvista di significato, almeno per quel che riguarda il livello di significazione assunto da detto linguaggio. *Minimali* sarebbero nella lingua verbale i fonemi, ad esempio. E qui ancora una volta il modello semiotico misura la sua distanza dalla *Realtà*, la sua approssimazione per difetto, grave difetto, che lo rende *adeguato* solo rispetto al sistema che sviluppa. Ignora, per esempio, il modello il significato di desiderio delle labiali, l'aggressività delle aspirate, la perfidia delle sibilanti, ecc. Ignora cioè per quale preciso motivo, come diceva Mancini, Marilyn Monroe si nominava tra rotondità delle labbra e movimenti della lingua, o perché Marlene Dietrich fa seguire una scudisciata alle stesse rotondità. E dalle protagoniste del set potremmo passare ai grandi personaggi del cinema e della letteratura (Lola Montez, Caroline Chérie... fino al feuilleton, ai tipici nomi delle odierne collane rosa), o anche alle nominazioni mitopoietiche della drammaturgia e della poesia barocche.

Ma tutto ciò è Nome, potenza della nominazione delle persone e delle cose, reali o immaginarie, che si iscrive in quella sfera del Significante e del suo primato che nessun modello semiotico può registrare, perché non può registrare il desiderio e la sua economia sommersa che governa la lingua e le sue articolazioni. E sfuggendo il potere della nominazione, dei

fonemi in quanto nominazione, *flautus vocis*, sfugge alla samiotica buona parte del significato della letteratura, del teatro, del cinema, delle comunicazioni di massa, della pubblicità, ecc. Si salta insomma a piè pari il primo imprescindibile livello di connotazione, quel livello su cui anche si apre la riflessione del metalinguaggio. Eppure è solo un esempio riferito a un solo linguaggio, sia pure il più noto e meglio modellizzato (dalla scienza linguistica). E che dire allora dei grafemi e del loro ulteriore potere di nominazione, come ben sanno e attestano i cartigli di un tempo?

Ma quand'anche brani di significato venissero assunti a elementi organizzati del modello, facendo slittare più in basso il *minimale*, quand'anche si perseguisse fino in fondo il sogno di Hjelmslev di una formalizzazione minimale, paradigmatica, del Significato, non resterebbero impigliati che brandelli di senso classificati e relazionati, mai il Significato nella sua *verità* che è profondità cosale, sfondo d'oggetto in cui il Significante articola il suo primato. Al massimo la scienza ci parla di Significato come classe di sensi aperta all'infinito, o direzionalità/intenzionalità del senso: ben misera approssimazione asintotica, dichiarazione di impotenza del registro scientifico. E con simili dichiarazioni che la scienza si dispone al sacrificio, cioè — prendendo in contropiede il suo stesso ambiguo modello — a servire da *sostanza alla forma* di un altro registro più potente, quello dell'arte magari, o addirittura quello del desiderio.

Se poi ci riferiamo a tutti i possibili linguaggi, tutti analizzabili nel loro darsi come *spettacolo*, la nozione di *minimale* allarga a dismisura il suo campo di ambiguità. Cos'è il *minimale* del corpo, della mimica, della prossemica, della gesticazione, della tonalità, del ritmo, dell'icona, dello spazio, del tempo, della riproducibilità? Ed è chiaro che si potrebbe non chiudere mai la lista dei materiali degli eterogenei linguaggi dello spettacolo. Tutto può essere *minimale* per un modello e per un progetto, anche di spettacolo, ma nessuno si illuda che come tale possa resistere ad una lettura seconda, alla visione di uno *spettatore altro* (sia pur il *normale perverso*). Così perfino il *minimale* interlinguistico di jakobsoniana memoria — il bit d'informazione dato dal chiuso/aperto, dallo 1/0 — può significare l'intero respiro del cosmo o più semplicemente, senza voler fare della metafisica e attenendosi all'esperienza, il ritmo dell'atto sessuale.

C'è da decidersi, allora. Su cosa lavora l'attore quando parla di *minimale*? Cosa sanno ad esempio del loro *training* gestuale o fonico il *Living*, l'*Odin*, Grotowski? Sanno cos'è un movimento direzionato e uno circolare o avvitante, sanno come sconvolgere con precise indicazioni di "senso" la microfisionomia, provano e riprovano tutta la scala dei toni e le ripartizioni dei ritmi, combinano il tutto secondo le possibilità

algebriche, le eseguono infine in maniera "fredda" o in maniera "emotiva". E questo è certo un sapere e una "cultura". Ma non sanno che quando il *training* è *spettacolo* — per un pubblico, per il regista, per i compagni di gruppo, per gli stessi esecutori, per un Dio spettatore, infine, non ha importanza per *Chi...* — può essere spettacolo di tutt'altro: il sudore, la pausa, la polvere sulle membra, i nervi e le vene che pulsano, un membro in tensione, una curva dell'anca, una cosa là oltre la scena, una sofferenza, una legge, un contratto... Ovvero, lo sanno e non lo sanno, dipende da ciò che l'attore è disposto a dire di sé dimenticando l'Io. Ma in ogni caso fanno come se non lo sapessero, rimuovono in definitiva il sintomo in forza di un progetto, e ciò li allontana dalle *pratiche basse*, laddove il progetto di spettacolo annega nella sofferenza del vivere esibita e nel desiderio non amministrato. Certo, letture seconde e visioni *perversive* si recuperano a volte proprio nella totalità del progetto, nello spettacolo, e questo recupero viene offerto esso stesso a spettacolo — si veda Grotowski e l'estenuante, decadente, maniera con cui la tecnica è offerta — ma allora il *minimale* non è più in questione come oggetto d'analisi, cioè né come oggetto d'analisi semiotica né come *oscuro oggetto di desiderio*, ma come servizio, certo ambiguo, reso alla totalità.

Oggetto? meglio traccia o articolazione dell'oggetto possibile, attenendo il *minimale* al piano del Significante, dove il desiderio circola in catena simbolica prima di assumere il senso e la sua logica; dove il desiderio, in sostanza pone il Significato come questione, come differenza in cui e per cui il Significante stesso si dispiega. *Magazzini criminali* può essere definito un gruppo di teatro analitico, di teatro esistenziale, di postavanguardia o di transavanguardia, tutte definizioni a loro modo giuste e che riguardano forse più la sfera di discorso del critico che parla, il suo inserirsi in qualche modo nel registro della critica. Ma ciò che ne fa la verità è questa *cosa lacaniana*, questa riprova di Significante e scrittura tentata dello *objet a*, ben oltre i paradigmi della semiotica, i metalinguaggi della linea analitica, le economie segniche di Baudrillard o le possibili dialettiche ontologiche sartriane, ben oltre — si può supporre senza scandalo — le stesse formulazioni e acquisizioni teoriche di gruppo, che ci interessano tutto sommato in maniera relativa, o il suo momentaneo riconoscersi o non riconoscersi in questa o quell'etichetta, in questo o quel Jean Baudrillard garante e protettore. Ben oltre tutto questo, qui si pretende di dirne la verità col diritto *spudorato* del discorso analitico che parte dalla sua onnipotenza e dalla sua infinità, e non certo col diritto del soggetto scrivente e del suo registro; ché anzi qui il corvo non fa che rivestirsi maldestramente delle penne del pavone, come già ebbe a dire Miller a proposito del linguaggio della *école* tutta.

Di fronte a questo diritto di discorso tutte quelle etichette diventano la sostanza da formare, il dicibile e l'amministrabile di una sequenza *in fieri*.

Tutto ciò dunque nella faccenda del *minimale*? Sì, e anche dell'altro. Ma per tornare al nostro problema, quello dello spettacolo *minimale*, è evidente che questo come tale non può esistere senza mettere in crisi il suo stesso concetto. Non ci sono oggetti, porzioni di spazio e di tempo, rifrazioni luminose, ritmi che per quanto ridotti al minimo non comportino in qualche modo l'attività e l'economia inconscia del Simbolico. Per questo *Magazzini criminali* coordina la ricerca paradigmatica alla significazione patologica del *normale spettatore perverso*. *Minimali* sono allora anche i respiri, le membra guizzanti, le griglie di luce, i tacchi a spillo, le cinture, le nudità, le differenze, ecc... perché *minimali* in verità non sono e non possono essere: la riprova della *linea analitica* apre dunque a quel discorso dell'Altro che la sconvolge.

b) *Metalinguaggio*

Se la *linea analitica* aveva posto in maniera acuta ma insufficiente il problema paradigmatico del teatro, ma anche delle arti figurative, del cinema e di altri linguaggi, la stessa attenzione e la stessa insufficienza si riscontrano nel modo in cui è stato affrontato il problema del metalinguaggio, che poi è un logico sviluppo del precedente. Sostenere infatti che certo teatro di oggi o certe manifestazioni delle arti figurative sono caratterizzate dal metalinguaggio vuol dire misconoscere di fatto che *sempre* abbiamo del metalinguaggio in presenza di testi che offrono caratteristiche di *onnicontestualità organica*, cioè in presenza delle cosiddette opere d'arte, e ciò in ogni epoca e in ogni cultura. L'affermazione può sembrare paradossale, ma ad essa conduce proprio un corretto sviluppo della teoria semiotica e del modello semiotico coordinabile alla testualità. Il piano del metalinguaggio è indispensabile *all'opera d'arte* quanto quello della connotazione perché sono questi piani, insieme, che provocano l'indecidibilità dell'*espressione* e del *contenuto*, quindi la loro continua scambiabilità ai diversi livelli delle semiotiche eterogenee coordinate nel testo e la sua ambiguità di fondo o *polisemia*. Ma non mi dilungo, altrove credo di essermi occupato della questione in maniera estesa ed epistemologicamente più sorvegliata.

Cosa c'è allora di specifico in ciò che di metalinguistico la *linea analitica* ha colto nell'odierna testualità dello spettacolo e di altro ancora? Prima di tutto il fatto che il piano del metalinguaggio è posto in molte esperienze "artistiche" odierne indipendentemente dalle intenzioni connotative, quindi indipendentemente da un risultato configurabile come *on-*

nicontestuale organico; è posto cioè come oggetto della ricerca artistica, *sostanza* di una testualità che non è detto debba organizzarsi in *forma*. Questo può anche accadere, ma allora oltre il dato sperimentale ci si avvia a quella *onnicontestualità organica* che in ogni epoca definisce i prodotti d'arte. Capita allora che il dato sperimentale venga riassorbito in quella che per intenderci, e metaforicamente, possiamo percepire come una riaffermata classicità dell'avanguardia. È possibile anche che un tale risultato risolutivo venga intenzionalmente evitato da una sperimentazione che vuole assumere, in situazione di laboratorio, il metalinguaggio come oggetto materiale, e al massimo come sostanza del suo discorso, senza preoccuparsi minimamente di connotarlo; è questo un tratto abbastanza specifico della *linea analitica*. A questo proposito però occorre ricordare che: a) non sempre, o quasi mai, le intenzioni a priori coincidono con la lettura a posteriori; b) non pare che in verità possa esistere un puro metalinguaggio non connotabile dallo *spettatore perverso*, esattamente per lo stesso motivo per cui non esiste un puro *minimale*; c) molte altre volte nella storia delle arti e dello spettacolo singoli autori o intere scuole si sono posti intenzionalmente il problema della sperimentazione sull'oggetto *metalinguaggio*, producendo testi di *metalinguaggio* senza avere di mira l'*onnicontestualità organica*; vero è però probabilmente che ciò avviene oggi con continua coerenza di propositi ed entro un quadro epistemologico e semiotico globali. Il secondo tratto specifico, almeno come tendenza rilevabile, dell'odierna *linea analitica* appare dunque l'intenzionalità dichiarata e autosufficiente con cui l'autore persegue la ricerca sui *minimali* prima, quella sul *metalinguaggio* dopo, e infine tutta la sua sperimentazione sulla semiotica.

Intenzionalità di ricerca dichiarata anche quando l'autore offre i suoi segni alla libertà di lettura altrui la più vasta possibile. Ma l'intenzionalità, problema della coscienza come grado e come applicazione, è problema che riguarda la *linea analitica*? No, evidentemente; può riguardare invece l'*analisi*, nel senso della *psicanalisi* per fermarci a registri sperimentali e lasciando di proposito da parte teorie gnoseologiche più sistematiche.

Ecco dunque il paradosso che segna il limite di una linea e di una epistemologia di sperimentazione: il suo tratto specifico rilevabile, rispetto al complesso delle esperienze storiche trascorse, attiene ad un altro registro; in sostanza dell'*analitico semiotico*, in riferimento al suo specifico, se ne può dire solo attraverso lo *psicanalitico*.

Forse alcuni lettori a questo punto penseranno che sono fiero di questo previsto primato della psicanalisi. Nient'affatto. Conoscere con quale grado di coscienza e con quale intenzionalità l'autore o lo sperimentatore persegue la *linea analitica*

è operazione irrilevante e al limite oziosa, che lascio volentieri alla *psicocritica* di moda. In ogni caso mi sento ben poco sollecitato dall'idea di riuscire a conoscere quanto conscio o inconscio un autore metta nel suo lavoro. Dunque il tratto rilevabile come specifico della *linea analitica* — rispetto alle storiche esperienze di metalinguaggio nelle arti — non solo non appartiene al suo registro, ma anche appare tutto sommato ben poco importante. Molto più importante appare invece proprio ciò che la *linea analitica* ha in comune con tutta la storia delle arti e dello spettacolo. E siamo di nuovo allo scacco di una tendenza come tale.

Ma se dal conscio e dall'inconscio d'autore si sposta il discorso al conscio e all'inconscio del testo, allora si che la questione ritorna a farsi scottante, quanto meno richiedendo il salto dalla *psicocritica* alla *psicanalisi dei significanti*. Non è allora più in ballo l'autore se non come firma — e ciò è tutt'altro che di poco peso — e funzione garante, ma torna soprattutto in primo piano il testo. Ciò che vogliamo sapere dal testo, adesso, è quanto di connotante s'annida a sua insaputa proprio in quel metalinguaggio che esibisce come operazione. E tanto più pretendiamo di saperlo — e rispetto all'autore, al fruitore *perverso*, ad altri testi, al contesto — quanto più l'operazione metalinguistica si pretende rigorosa e spoglia di altre valenze. Si torna dunque in pieno alla questione già posta attraverso i *minimali* del linguaggio.

Il vero trionfo della psicanalisi come discorso consiste semmai in questo: nell'analitico-semiotico di ogni epoca si annida il patologico e quanto più la coscienza d'autore si esprime specificamente nell'operazione analitico-semiotica, ebbene tanto più il testo si offre patologicamente. E questa, e non altra, la ragione dell'esaurirsi presso i gruppi teatrali della *linea analitica*, e la ragione del sorgere da queste ceneri, e con questa strumentazione semiotica, di uno spettacolo del patologico.

c) Riproducibilità

Che cosa dunque si riproduce? Un determinato linguaggio e le sue componenti paradigmatiche, indubbiamente. Ma questo materiale della riproduzione, cui è necessario in qualche modo pervenire prima di tutto per avviare tecnicamente la riproduzione stessa, non è affatto neutro e non sembra coincidere con se stesso. Un gesto non è solo un gesto nell'ordine della gestica, una luce non è solo una luce, un suono non è solo un suono, un fotogramma non è solo un fotogramma, e così via. Ciò che si offre alla riproducibilità presenta già per suo conto, come abbiamo visto, un ordine ambiguo. Si arriva ad un corollario paradossale: nel campo del linguistico, di

qualsiasi linguaggio, può darsi riproduzione soltanto di *per-tinenze* che a livelli diversi di fruizione o d'analisi tali non sono. Questa correlazione, fra il livello di modellizzazione per cui si possa parlare di pertinenza specifica e il livello d'analisi per cui la si neghi, sembra indispensabile a definire l'oggetto che si presta come materiale della riproducibilità. In sostanza il *materiale* risiede non in un oggetto concreto o quanto meno univoco, ma in una correlazione ed è proprio questa che consente la riproducibilità. Singolare riprova, mi pare, del primato del Significante nella sua accezione analitica.

Ma perché accade questo? La risposta è semplice ed insieme terribilmente complessa per le conseguenze che comporta. E la riproducibilità stessa ad articolarsi come un'ambigua correlazione, e ad esibire in tal modo il primato del Significante, pertanto i suoi oggetti non possono che essere della stessa specie. Infatti la fondamentale articolazione della riproducibilità è data dalla stessa economia psichica che in omaggio all'equilibrio pulsionale tende a ripetere i dati consci e soprattutto inconsci dell'esperienza. Questa tendenza a ripetere si manifesta in maniera più pressante e insistente quanto più il dato dell'esperienza ha posto in stato di tensione l'economia psichica con la sua duplicità. In parole povere, se un gesto per me è un gesto e basta allora sono ben poco sollecitato a ripeterlo o a figurarmene la ripetizione, ma se quel gesto per me è anche qualcos'altro, di un altro ordine, allora la coazione a ripetere si fa sentire almeno tendenzialmente fino all'esaurimento del mistero di duplicità che in quel gesto si cela, oppure fino alla sublimazione di quel mistero in un altro registro per cui non appaia più riconoscibile, almeno momentaneamente. Fin dall'inizio della loro pratica sperimentale i gruppi teatrali della *linea analitica* sono rimasti vittime della *coazione a ripetere* che ne costituiva per molti versi anche la caratteristica spettacolarmente più affascinante. In apparenza questa *coazione* sembrava non concordare molto con l'istanza semiotico-analitica di partenza; è stato l'emergere del patologico che, a poco a poco, ha chiarito anche nella teoria la trama di rapporti sotterranei tra ricerca sui *minimali* del linguaggio, *riflessione metalinguistica* e *ripetizione*.

La *ripetizione* si installa dunque nella duplicità degli oggetti che assume; o meglio, li articola in duplicità spostandoli di continuo e pendolarmente da un ordine all'altro. La *ripetizione* è traccia significante che consegna l'oggetto psichico all'imgo, così è il suo permanere come reiterata assenza/pre-senza che produce il discorso delle *sembianze* che in tutto questo saggio è in questione. Il dato patologico che accompagna il paradigma e i processi di un linguaggio pressa dunque alla *ripetizione*, ma attraverso questa non sono più paradigmi e processi ad essere comunicati, ma il patologico stesso,

naturalmente nel modo in cui questo può essere comunicato, cioè come deviata formulazione di *sembianze*.

Si passa in sostanza da una comunicazione studiata alla comunicazione negata, a un più profondo ordine di significazione e comunicazione. Dire che in tal modo un linguaggio di partenza è posto in circolazione con un altro d'arrivo non risolve però il problema e non vale a ricondurlo nel registro della semiotica, semplicemente perché non c'è un arrivo, ma solo un continuo spostamento nel reiterarsi della *ripetizione*.

Il discorso delle *sembianze* che articola l'immagine è dunque cosa assai complessa, e non è qui il caso di dilungarsi sulla specularità, sul *fort-da*, sul lavoro onirico, sul motto di spirito, sull'alternanza pulsionale, sulla dialettica tra *Simbolico*, *Immaginario* e *Reale*, su tutto quanto insomma ad evidenza supporta con la sua storia la *coazione a ripetere* e la progressiva sostituzione dell'oggetto psichico con la danza delle *sembianze*. Chi sia minimamente avvertito della sequenza analitica tirerà da sé ogni conclusione, perché qui siamo nel nodo cruciale, dove è in questione la funzione del Significante e di tutti i registri su cui gioca. Basterà ricordare che *Eros* e *Tanathos* stessi conducono la *ripetizione*, anche e soprattutto nelle riprove sperimentali dei gruppi della postavanguardia, laddove il meccanismo è posto in laboratorio, in vitro come il linguaggio della parola sul lettino dell'analista. È fatale, perciò, che lo spazio scenico in cui si collocano le *performances* dei *Magazzini criminali* diventi durante l'esperimento uno spazio simbolico, dove l'alto, il basso, il centro, la circolarità, l'attraversamento, la prospettiva e il suo ribaltamento si uniscano secondo codici non scritti ma esotericamente posti dal Significante e imposti al Soggetto.

Tutto quanto si muove in questa scena o la struttura articolata, pressato dalla *ripetizione*, codici altri in cui i segni circolano come sintomi. Lo spettacolo si rivolge perciò ad uno *spettatore normalmente perverso*, e lo istituisce, molto più di quanto non pretenda di rivolgersi ad un *semiologo normalmente sano*, con tutte le implicazioni possibili di polimorfia dei sensi e ricorso all'Immaginario. Quanto tutto ciò avvicini *Magazzini criminali* alla concezione barocca del teatro lo si può verificare su per le asperità dei nodi simbolici: il rito, il luogo mitico-iniziativo, l'eroe solitario, il potere della pulsione scopica e i suoi giochi di bascula, la vita nel teatro, il teatro nel teatro, il *trompe l'oeil* totale... Così la *ripetizione* finisce col valere come spettacolo di se stessa e istituire le sue maniere e le sue manie in sistemi riconoscibili, in uno standard di complicità tra pubblico e attori.

Non siamo comunque ancora alla *riproducibilità*, perché questa si innesti nella ripetizione e a suo supporto, potenziandola come meccanismo automatico e impersonale, occorre che tecnicamente si configurino i modi standard del pas-

saggio da un ordine di linguaggio ad un altro, e si configurino anche gli *scambiatori simbolici* che consentono la circolazione universale dei linguaggi. Occorre che l'universo semiotico obbedisca ad un'economia generale in cui il valore di scambio sempre più possa sovrapporsi al valore d'uso.

Non ripercorriamo tutta la strada maestra: Benjamin e la perdita dell'*aura* nella riproducibilità, Brecht e lo spettacolo come merce simbolica (soprattutto lo spettacolo riproducibile — il cinema e i mass-media); Adorno, Horkheimer e la dialettica dell'illuminismo e delle sue merci mitico-stereotipiche, e i grandi teorici del montaggio filmico (cioè dell'assemblaggio industriale delle immagini riproducibili), e infine Baudrillard e la sua Disneyland universale, e ancora, mi si consenta, la critica del set come economia simbolica condotta soprattutto dalla équipe di *Fiction*.

Qui interessa tentare di rispondere ad un doppio interrogativo: la *riproducibilità* mantiene tutte le caratteristiche significative sintomatiche della *ripetizione*? Che ne è del Soggetto che, già preso nella sequenza della ripetizione, entra nel circuito tecnico di lavoro e trasformazione che presiede alla *riproducibilità*? Interrogativi indubbiamente troppo generali e che richiedono analisi e risposte caso per caso, e con individuazione differenziata dei soggetti di cui si parla — soggetti di garanzia, soggetti economici, soggetti di desiderio, soggetti di fruizione, ecc. — Anche in questo caso rimandiamo a più specifiche analisi qui e altrove prodotte; dovendosi comunque tentare una risposta che valga da arco d'orizzonte, si può presumere che non solo la *riproducibilità* tenda a moltiplicare, anche ossessivamente, la portata sintomatica della *ripetizione*, ma anche la universalizzi cancellando ogni *soggetto* a favore di un *Soggetto* prodotto; un *Soggetto* fantasmatico che risulta dalla lavorazione tecnica e in cui tutte le concrete, particolari funzioni soggettive sono spinte a riconoscersi a patto della loro sia pure momentanea rimozione. Il tramite di questa nuova articolazione sintomatica è lo *standard* di linguaggio che proprio la riproducibilità ha di mira. Quanto più integrato o integrante è il circuito tecnico-economico che lo supporta, tanto più il meccanismo di omologazione allo *standard* appare perfetto e quindi, perfino, pressoché inavvertibile.

Sulle carte il desiderio si gioca in sostanza per tutti e tutti perciò sono indotti ad accettare le comuni regole del gioco. Tuttavia le analisi sui sistemi di *riproducibilità* più integrati e omologati, Hollywood soprattutto e la sua funzione mitopoietica, mostrano come il sintomo si nasconda nelle suture più perfette, i corpi e le cose resistano alla lavorazione in un circuito altro di desiderio e di spreco. Su un test come questo l'analisi sulle qualità contraddittorie della riproducibilità — omologazione da un lato e spreco dall'altro — si

fa particolarmente interessante perché richiede d'essere condotta sull'articolazione stessa dei significanti assunti a stereotipi e costituenti gli *scambiatori simbolici*, e sulla produzione stessa di significato come edificazione mitopoietica dell'immaginario. Su questo vasto corpo integrato nel suo linguaggio costitutivo vanno trovate le tracce dello spreco, del residuo, dello scollamento, tracce in sostanza dei molteplici corpi lavorati e dell'imprevedibile *imagerie* che li collega in sequenze fantasmatiche non omologabili e non dominabili.

Naturalmente quando da sistemi integrati come Hollywood si passa via via a sistemi sempre meno integrati — dalle grandi reti televisive alle piccole per esempio, o dalla grande stampa quotidiana a quella di provincia — allora tutta l'articolazione sintomatica degli scollamenti e degli sprechi, tutto ciò che appartiene a corpi propri e soggetti non rimossi emerge con sempre maggiore *flagranza*. Fino al limite delle pratiche basse dell'immaginario, soprattutto il porno, in cui la tecnologia della riproducibilità si trova a lavorare in straordinaria e insanabile divaricazione tra standard e crisi degli scambiatori simbolici, automazione/anonimato di immagini interscambiabili e crisi della diegesi provocata dal puntuale *plot* del corpo.

Ai bordi di questo universale impero dell'immaginario prodotto, ai bordi sia della sua metropoli che delle sue periferie, si colloca il teatro, senza capitale e mercato multinazionali, senza tecnologie di riproducibilità che non siano estremamente precarie e discontinue, con tutto l'ingombro pesante di corpi e apparati, di rapporti di lavoro personalizzati e di programmazione volontaristica e artigianale. Per molti versi parente povero sia delle *pratiche alte* che delle *pratiche basse* della riproducibilità, questo teatro sarebbe destinato a sparire per primo nella crisi attuale dell'immaginario, se non avesse scoperto la feconda e defilata posizione dell'analista, se non trasformasse la sua povertà nella struttura laboratoriale di un osservatorio dei sintomi e del loro discorso rimosso.

d) *Spettacolarità e laboratorio*

L'attore di teatro è solo col suo corpo, una *flagranza* che lo rappresenta, di fronte ai fantasmi e ai simboli di un immaginario prodotto e articolato altrove, sotto altre garanzie, e circolante per altri dispositivi. Sempre altrove altri corpi, altri soggetti sono stati lavorati e rimossi, resi irricognoscibili in una catena in cui solo la forza dello stereotipo, naturalmente con le sue ambigue varianti, e l'iscrizione mitologica nel significato hanno modo e diritto di porsi in sequenza. Che fare? Ogni tentativo di fuga dell'attore sarebbe ridicolo: crogiolarsi sotto la garanzia di un testo già mille volte noto per spet-

tatori gastronomi in cerca di belle conferme, ma anche la religione di gruppo e del corpo, la fuga in un Oriente da cartolina quale quello consentito dall'Impero.

Ma l'Impero è lì, globale, smisurato, occorre viverlo e attraversarlo come la pancia del mostro, nel viaggio iniziatico del nostro tempo. E il nostro Oriente è qui, nell'inconscio, nell'Immaginario che vomita sintomi contro l'Impero che adora. L'attore non ha che questo suo corpo in *flagranza* per rendersene conto, per trasformare l'imbarazzo in spettacolo. Ma deve prima di tutto disporsi a dimenticare. Guai a lui se vuol dirci che quel pesante fardello di imbarazzo è il suo, che si muove e si riconosce così e così, che ricorda, ha memoria della sua infanzia, desidera certe cose, ancora peggio che crea, si realizza, fa l'attore perché non potrebbe proprio far altro senza alienarsi. Allora non avrebbe capito nulla dell'enormità della posta in gioco, non sarebbe alla lettera nemmeno un attore perché su nulla agirebbe e nulla sommuoverebbe tranne la commozione o l'ilarità di una stupida platea pronta a riconoscersi in banali sogni perduti o altrettanto pronta a inibire con stizza nervosa il riconoscimento.

Dimentichi, dunque, l'attore! E lasci circolare l'Impero nelle sue membra, altrimenti quella stessa platea si dileguerà di fronte a quelle sue quattro capriole da buffone di una corte fantasma. Lasci, invece, circolare l'Impero nelle sue membra e il suo gusto sarà Legge, la sua pelle valore di scambio così pronta a dispiegarsi in tutta la sua infinita superficie, il suo rito sarà sacrificio, e incederà sublime col volto dell'Altro per maschera. Tutto di lui sarà allora Linguaggio, cioè dualità e alterità a cui si consegnerà come docile strumento, egli stesso paradigma e processo, connotazione e metalinguaggio, ripetizione e riproducibilità, sembianza dell'Immaginario e codice del Simbolico.

Non è una resa all'Impero; si riconoscerà e tutti ci riconosceremo in questa posizione decentrata del Soggetto che fa da specchio a se stesso e insieme alla crisi risolutiva del nostro Occidente. E tutti ci consegneremo criticamente all'ordine del Linguaggio, patiremo la legge del Significante, per mezzo del suo corpo. Sarà bello allora riconoscere nella sua esibizione e nel suo lavoro l'utopia che li guida, perché malgrado tutto questo suo corpo resterà suo, corpo di spreco e di desiderio, di *imagerie*, e di sintomi, e ci parlerà quindi della sua infanzia come infanzia dell'Altro e delle sue pulsioni al cui fondo si annida per tutti la *cosa mortale*.

L'utopia dovrà scontrarsi allora, e incontrarsi, con l'immutabilità del *Reale*, con la sua eterna circolarità; avverrà così che le membra tese a costruire paradigmi e codici, a riprovarli criticamente e scientificamente, tese a porsi nell'ordine simbolico dei grandi *scambiatori*, nella miseria del fallimento si erigeranno in feticci di castrazione, in sembianze cantate

dai fantasmi del desiderio. Si apriranno scissure e differenze a denunciare la legge del Significante. Spezzettato e perdente questo suo corpo sulla scena ci dirà di ecolalie smarrite agli albori del Linguaggio, di suoni ovattati e luci soffuse nel ventre materno, di disperati giochi di riconoscimento e di morte nell'Imago... e ci dirà del contratto di oggi che lo costituisce in corpo-scena e in corpo dell'insoddisfazione.

Sarà la rivincita del laboratorio scenico questo altro Oriente che germoglia a corrodere il set dell'Impero e a denunciarlo nella sua verità di *mananza ad essere* e di insoddisfazione, questa esibizione del corpo immaginario oltre ogni lavoro, nella sua economia ingovernabile dal Logos. Non si spaventino i tradizionalisti, a questo patto e a questo prezzo sarà anche bello recuperare sulla scena la testualità drammaturgica, perché sarà possibile nelle maglie del suo ordito recuperare ogni altra testualità, scucire il testo e attraversarlo col desiderio e lo spreco. "Scopare Shakespeare", diceva appunto Leo De Berardinis, come abbiamo altrove detto, senza rendersi conto della Verità della metafora pronunciata.

Il laboratorio non preferisce perciò un tipo di teatro, della parola o del gesto, povero o ricco, militante o borghese. La discriminante è altrove, ed è ben più profonda, nella linea che ribalta crudelmente il semiotico nel sintomatico, il set dell'Impero nella scena del corpo. Ben vengano dunque anche la parola e l'intrattenimento spettacolare, e la produzione costosa e tutti gli altri sprechi del sintomo, se tutto ciò può servire e può darsi, se no se ne farà anche a meno: il sintomo si offre sempre a chi si pone analiticamente all'ascolto.

In ogni caso però il Laboratorio non può essere moralista, di quel moralismo che salva le coscienze degli amministratori democratici e dei critici militanti nel cuore dell'Impero, perché il Laboratorio insegue l'utopia di una produzione, o di uno spreco, di miliardi, di tutto il capitale del mondo sulla scena, proprio mentre i popoli muoiono di fame.

L'immaginario non è, per fortuna, soggetto alla morale e per questo pone sempre eversivamente il dito nelle piaghe.

Se ne avrà i mezzi il Laboratorio costruirà un corpo della scena enorme e mostruoso ponendo l'Impero di fronte alla perversione dello specchio. Questo corpo sarà di cervelli artificiali e di laser, di astronavi ed esplosioni nucleari, di sex-symbols in oleogramma e di feticci a 3D, di masse umane e di dettagli minimi del corpo in danza su sfondi di cinerama al ritmo degli stereo. Sarà *Guerre stellari*, *2001*, *Apocalypse now* e molto di più, perché il corpo del Laboratorio si articolerà nel territorio e nella metropoli reale, tessendo sulla pelle delle arterie, dei grattacieli, dei ponti, degli stadi, delle bidonvilles, della gente, infine una maschera di sintomi affascinanti e mostruosa, la maschera dell'ultimo rito della tribù planetaria.

Esce così alla fine l'attore di scena, e resta indistruttibile solo la sembianza.

Ciberneticamente, tra il pubblico prendono a esibirsi a tutto tondo Humphrey Bogart e Sarah Bernhardt in guerre stellari a venire. Non resta dunque spettacolo che del tempo, un assemblaggio mitologico della memoria. Nella crisi del grande Impero e del suo Immaginario, il Laboratorio ci dirà del set che c'era ed è scomparso, del contratto ormai irrimediabilmente nascosto dietro la produzione, dei corpi dissolti o irrigiditi a supporto tecnico di ogni visione e di ogni pulsione, di un mostruoso regista occulto dei nostri sogni e dei nostri incubi, e ci dirà ancora di un'infanzia ormai troppo lontana.

Crisi dell'Impero? È possibile dunque sopporla nel momento del Simbolico planetario trionfante e della produzione-omologazione dell'Immaginario secondo gli investimenti spettacolari delle multinazionali dell'elettronica? È possibile continuare a supporre e immaginare dell'altro che non siano censure provinciali e analfabetismi ideologici? Il fatto è che il *corpo* del laser e della plastica, la rimozione a lontananze abissali della scena e del set, originano dal Thanatos almeno quanto attengono all'Eros. La grande spettacolarità si mostra dunque sempre ad un passo dal grande baraccone, dal *luogo* circense delle pratiche basse in cui rischia di trasformarsi, in un solo colpo, per crollo del desiderio. Tenace resiste da qualche parte il desiderio insoddisfatto, la cui pratica reiterata corrode come un tarlo tutta l'articolazione dell'Immaginario producibile.

E quando nel buco nero dell'Immaginario sparirà anche l'Impero, resterà sempre la scena vuota del Laboratorio ad articolarsi per il nostro sguardo nel conflitto silenzioso dell'alito di morte e dell'alito di desiderio, là dove ancora, di nuovo, si formulano le sembianze...

Exit imago corporis, e non v'è immagine che dell'immagine cioè puro movimento e legge del Significante che si esibisce nella sua ultima apoteosi senza set e corpi, significati e profondità, e brilla nell'oro della gloria e nella gloria dell'oro, prima del disastro.

Exit imago corporis, mentre alla periferia dell'Impero persiste sulla scena il corpo dell'immagine con la sua sfida sacrificale, per un corpo offerto all'immaginario e alla riproducibilità — Qui e ora — Per il nostro desiderio.

La macchina e la tecnologia
di Achille Mango

Se tecnica e tecnologia hanno significato, nella prima rivoluzione del teatro moderno l'uso di luce elettrica, scenografia

dinamica, sintesi, colore, automi, recitazione (con ricorso alla duplice realtà: dei nuovi mezzi disponibili per la produzione; e del pensiero dalla loro presenza determinato) — oggi il loro valore è modificato naturalmente in maniera ancora più profonda, anche se non è modificato il senso: avvicinare quanto più possibile il teatro agli elementi che compongono il reale. Innanzitutto si deve tener conto che i mezzi con cui gli uomini comunicano fra di loro sono oggi mezzi non più esclusivamente verbali. Basti pensare alle strade di una grande città moderna con la sovrabbondanza di elementi visivi: i semafori agli incroci; la segnaletica stradale; i segnali di obbligo o di divieto; le insegne che distinguono un genere di esercizio da un altro; i cartelloni della pubblicità; l'illuminazione delle strade concepita non soltanto in direzione della funzionalità. Oppure si considerino i mezzi dell'informazione: la stampa, che viene sempre più consistentemente sostituita dallo strumento televisivo. Metà della popolazione italiana viene informata attraverso i telegiornali del servizio pubblico, appena un decimo dai giornali scritti. La pubblicità televisiva ha raggiunto punte di perfezione basandosi esclusivamente sul visibile e sull'immagine, al di qua o addirittura al di là della coscienza. Le strade delle città grandi e piccole sono diventate un mare di macchine che ne modificano oltre che il modo di essere la dimensione esteriore. Una città nell'ora di punta del traffico è cosa ben diversa dalla città senza traffico dei pomeriggi dedicati alla teletrasmissione di un incontro di calcio o dalla stessa città nei giorni d'estate. I calcolatori elettronici sono divenuti di uso pressoché comune se è vero, come è vero, che chiunque abbia bisogno di far calcoli rapidamente e senza errori può farne suo uno con poche centinaia di migliaia di lire. I sistemi di avvistamento sempre più perfezionati consentono di tener sotto controllo l'intero pianeta e il cielo che lo circonda. Il radar, gioiello della seconda guerra mondiale, è come una radio a galena rispetto a un moderno transistor. In un attimo la voce può varcare l'oceano e raggiungere il destinatario del suo messaggio. Il laser può sostituire il vecchio bisturi chirurgico, tagliare metalli, o distruggere nello spazio i satelliti nemici.

Il consumo e la diffusione delle preziosità raggiunte dalla tecnologia permettono un nuovo tipo di fruizione dei messaggi creativi e, per conseguenza, la loro trasformazione; cambia la struttura stessa della sala da concerto, di audizione, gli strumenti musicali sono radicalmente trasformati, così le potenzialità connesse all'uso della voce umana. Gli amplificatori e i sistemi di diffusione rendono anacronistica e comunque non necessaria la ricerca delle perfezioni vocali. All'Ircam di Parigi, e forse fra qualche tempo nel suo gemello fiorentino, la ricerca sulla tonalità viene condotta tenendo conto della chance della mobilità offerta dai calcolatori elettronici. Il ge-

sto è la tecnica con cui, nella musica moderna, si creano notorietà e successo. Negli uffici delle grandi compagnie americane il robot tende a sostituire — e ha già sostituito — l'uomo in alcune funzioni elementari, mentre si crea, più che nel Settecento, il mito dell'automa non, come allora, identificabile con il doppio dell'uomo, bensì inteso come espressione e simbolo di un mondo che libera l'uomo a tutti i livelli e, quindi, lo rassicura, consentendogli il rifugio nella esaltazione e nelle forme del potere astratto.

La realtà è fatta di queste cose, è popolata ancora di edifici che appaiono sovrapposti gli uni sugli altri, nei quali la funzionalità diventa messaggio estetico. Il cemento armato, il ferro, il vetro sostituiscono la pietra medioevale e rinascimentale. Le città trasmettono un senso di dinamismo e di vitale, di possedibile, di non esclusivo, di fruibile universalmente, e senza scadenze di calendario.

Chi percorresse via Veneto e gli Champs Elysées e la Quinta Strada o Piccadilly Circus in frac grigio e cilindro opaco, su un tiro a quattro, si farebbe, nella migliore delle ipotesi, ridere appresso. Ebbene, il teatro rischia di continuare ad andare a cavallo nell'epoca delle navi spaziali. La velocità, che ha ormai di molto superato quella del suono, ha stravolto completamente il significato di tempo e di spazio. Un uomo può imbarcarsi su un mezzo spaziale che si muove intorno a un'orbita solare più breve o più lunga di quella percorsa dalla Terra; avrà così percorso più o meno anni a seconda della lunghezza dell'orbita svolta, ma non altrimenti il tempo per lui sarà trascorso come per gli altri sulla Terra, quando vi avrà fatto ritorno. In poco più di mezza giornata si può raggiungere New York da Roma e tornare indietro, con spostamenti radicali per quanto riguarda l'ambiente e le forme in cui si rimane collocati. Che senso hanno, allora, le messe in scena di cui il teatro, in tutte le parti del mondo, continua a far uso giocando su elementi e su motivi che i comportamenti reali tendono sempre più a escludere dal loro accumulo di esperienza? Il senso della memoria, nient'altro. Una memoria che agisce, fra l'altro, unicamente con la sua componente repressiva che vi si assoggetta sempre più lontana dalla realtà. Le parole escluse dalla comunicazione diventano un vuoto che nulla può pretendere di occupare, tanto meno le elucubrazioni di attori e registi le quali non significano altro che vuota pretesa di dominare il progresso che marcia senza e contro la loro volontà. Il cervello impazzito di *2001 Odissea nello spazio* o l'automa assolutamente indipendente di *Star Trek* sono il segno di una realtà nella quale gli uomini rischiano di restare del tutto assenti. Una realtà, oltre tutto, che non può essere dominata, può al massimo essere adoperata.

Ha ragione, dunque, Simone Carella quando afferma che la macchina è la protagonista assoluta dello spettacolo con-

temporaneo, che Beethoven non avrebbe composto la *Nona Sinfonia* come l'ha composta se avesse potuto disporre di un calcolatore elettronico e che l'unico salto di autonomia dal reale l'arte può compierlo tentando di prefigurare un'altra realtà, quella del Tremila. Ossia accentuando la sua sostanza tecnologica. Le sue realizzazioni, da *Autodiffamazione* a *Iperurania*, sono una logica successione di interventi sullo specifico teatrale compiute attraverso l'uso della macchina, portando alle conseguenze estreme il processo di despecificazione dello spettacolo teatrale iniziato nel momento in cui l'artista visivo e il musicista hanno teatralizzato il loro modello di esibizione. Non è un caso che la punta più conseguente della nuova teatralità sia riconoscibile in quelle forme di spettacolo che si distanziano in termini sempre più radicali dagli elementi peculiari all'antico linguaggio.

Gli effetti del concettualismo così imperativamente perseguito, a muovere dalla metà degli anni settanta, si fanno sentire con una prepotenza che esclude dal commercio con la realtà qualsiasi forma che riproduca in una qualche maniera gli archetipi, a meno che gli archetipi non vengano frequentati storicamente, cioè in rapporto diretto e costante con il momento del loro primato. Coniugati, cioè, al passato.

Ma nemmeno questo basta più. Oggi sembra archeologia tutto quanto un attimo prima dava l'idea di schiudere le porte del futuro. Gli spettacoli, nei quali abbiamo visto gli strumenti tecnologici tra i più sofisticati accompagnare le esibizioni e la mostra di altri linguaggi, sono ormai oggetti di scavo. Le *performances*, che nella consapevolezza più o meno manifesta dei loro agenti ci offrono elementi di narrativa, sono frammenti dai quali riemerge come una costante, destinata a mettere in crisi qualsiasi elemento di realtà, i temi di un passato che l'uomo, nella sua impotenza speculativa, non riesce minimamente ad allontanare.

Ancora una volta il cinema dà le indicazioni, nel bene come nel male, delle strade che le odierne forme di espressione possono e debbono percorrere. La serie delle *Guerre stellari* è il luogo più interessante, e per certi riguardi sconvolgente, delle nuove necessità. Vi è abbandonato in maniera definitiva ogni ricorso ai temi narrativi; qualsiasi riferimento di tipo contenutistico cede alle meraviglie del linguaggio; le tecniche di ripresa risultano determinanti addirittura verso i risultati che attraverso di esse si conseguono. Del resto gli stessi antesignani del cinema come evento autonomo da qualsiasi condizionamento e, in un certo senso, elemento guida di ogni novità creativa, hanno giocato forse addirittura esclusivamente sulla capacità straordinariamente mistificatrice che il cinema possiede. Basti pensare a Georges Méliès e al valore di esperimento tecnico continuato che i suoi film possiedono. La categoria del film di fantascienza, che aveva una logica

ancora fino alla metà degli anni settanta, viene oggi più convenientemente sostituita da quella del film tecnologico, perché la tecnologia vi gioca un ruolo non soltanto primario (senza di essa non esisterebbe questo tipo di cinema), ma addirittura dominante, in quanto la struttura linguistica che fonda diventa di per sé il cinema. D'altra parte, proprio considerando che il presente è un attimo che fugge, non ha una dimensione, e che l'unico statuto ancora opinabile, o se si vuole, per dirla ancora con Carella, l'unica possibilità di fuga dal reale è la proiezione in una condizione di futuribilità, noi possiamo avvicinarci al mondo di domani solo attraverso le macchine o gli unici oggetti che possono in qualche modo prefigurarcelo. Così come il cinema, anche la musica oggi ha assunto una funzione determinante nelle forme dello spettacolo sottolineando il ruolo della tecnicizzazione e assumendo a sua volta la tecnica, non più come elemento che si aggiunge al linguaggio specifico, ma, essa stessa, come linguaggio specifico.

Il teatro, che ha disperatamente rivendicato, e difeso, la peculiarità e la specificità dei suoi linguaggi, ha perso definitivamente la sua battaglia. Bisogna dire che questa battaglia l'ha perduta proprio sul terreno che si era scelto come meglio conveniente. La grande sconfitta non è tanto la tradizione del teatro naturalistico, con tutte le sue varianti più o meno evidenti, bensì l'idea di coloro che, con maggiore o minore approssimazione, hanno inteso ribadire e rivalutare nel teatro il luogo e l'evento di specificità linguistiche oggi chiaramente al di fuori di ogni credibilità. Diventa, allora, paradigmatico il modo con cui gli operatori teatrali, che, al contrario, hanno ribadito la fundamentalità e l'irrinunciabilità del teatro, procedono su una linea di ricerca, sia che in essa si riconosca chiaramente la contraddizione del mondo attuale, in cui antico e nuovo si scontrano in forme talvolta addirittura cruente, sia che tale linea ribadisca la asetticità scientifica attraverso la quale il futuro viene in qualche maniera prefigurato. Macchina e uomo sono portati ancora a vivere insieme. Ma in questa unità apparente — contraddetta, in effetti, dalla frontalità ancora evidente con cui l'uomo si colloca di fronte alla macchina — la presenza dell'immateriale che l'uomo è risulta come intimidita dal sovraccarico di materiale che la macchina, anche la più elementare, rappresenta. La più gran parte degli spettacoli di quest'area vive di una siffatta contraddizione. Sembra, anzi, rimarcarsi sempre più evidentemente, in questi ultimi tempi, la tendenza a precipitare in uno stato di difficile decifrazione. Il recupero del teatrale/immateriale da parte di alcuni operatori, quando non è confortato da elementi linguistici clamorosi, corre il rischio di imporre dei sostanziali colpi di freno all'evoluzione quasi biologica del mezzo e di spostare indietro l'orologio del tempo, con

il pericolo di non corrispondere a un presente che esiste, meno che mai a un futuro che si presume segnato da ben diversa fisionomia.

L'intervento della tecnologia nel teatro (ripeto: così imperativo da essere o star per diventare il senso stesso dello spettacolo) assume un senso definibile sia qualitativamente, in quanto immerge la realtà spettacolare nella contemporaneità, sia quantitativamente. La ripetibilità e la riproducibilità del fatto teatrale non possono prescindere, infatti, dai nuovi livelli, dalle nuove possibilità offerte dalla tecnologia. "Amava la macchina, non quel che la macchina produce", aveva affermato Oscar Wilde riferendosi a Robert Browning: vale la pena ancora di ricordare come il teatro abbia in ogni epoca cercato di superare l'impasse della non riproducibilità. E abbia cercato di farlo non soltanto sul piano teorico, ciò che è sempre possibile dato che il pensiero non deve necessariamente pagare il prezzo della realizzazione pratica, ma anche sul piano concreto. L'autoritarismo goethiano, lo psicologismo di Stanislavskij, lo straniamento brechtiano, il misticismo grotowskiano non sono altro che il tentativo di stabilire una tecnica ferrea che renda ripetibile e riproducibile un atto strutturato come non riproducibile e non ripetibile. Nell'epoca della precisione e della perfezione che consente di mandare una nave spaziale in giro per il cosmo e di farla scendere sul pianeta prescelto con millimetrica precisione, a un missile intercontinentale di colpire infallibilmente il bersaglio, alla macchina di compiere in pochi attimi serie di operazioni che richiederebbero lunghe attività di schiere di individui, ma anche a un film di essere la stessa cosa a distanza di anni, alla musica di trasferirsi nel tempo con le medesime caratteristiche, al balletto di ripercorrere attraverso la coreografia le scelte del creatore originario, non si riesce a immaginare più un teatro che continua a conservare l'aleatorietà del suo gesto continuamente ricreativo, che non sia cioè riproducibile nella sua lettera e nel suo spirito come qualsiasi altra opera dell'intelligenza.

La riproducibilità dell'atto teatrale viene assicurata oggi soltanto dalla tecnologia, che garantisce la perfezione e la conservazione finora mancate. Che questa riproducibilità venga conquistata nell'urto delle contraddizioni o nella rigorosa tecnicità, o nella scientificità quasi mistica del trio Benedetti/Carella/Romano ad esempio, ha una importanza relativa. Personalmente ho delle preferenze, come è nel mio diritto, ma interessante è che la logica venga introdotta e accettata. Il rischio è, come fa osservare Mc Luhan, che le macchine moderne, dotate di possibilità anche espressive addirittura eccezionali, vengano adoperate con animo antico.

E se per caso dovesse risultare ancora fastidioso ritrovare i fondamenti storici di questo processo nei nomi di Edward

Craig, Enrico Prampolini, Achille Ricciardi, Laszlo Moholy-Nagy, è da ritenere si possa autorevolmente far riferimento ad un personaggio chiave, un nome, che certamente suona molto familiare al mondo intero del teatro. Quello di Luigi Pirandello, il quale nei riguardi del vecchio modo di far teatro nutriva gli stessi sospetti e manifestava la medesima intolleranza di tanti suoi più moderni e spregiudicati colleghi. Che egli, poi, si sia trovato costretto ad adoperare le strutture tradizionali è il segno soltanto di quella vitale contraddizione di cui si diceva e della forza illimitata con cui la realtà — ma quella vera — si impone alle intelligenze più vigili e creativamente dotate.

Mass-media e black-out

di Italo Moscati

Essendo il tema inserito tra riflessioni critiche ed esempi di "nuova spettacolarità" credo si debba vederli in relazione agli esempi presentati (riferimenti fotografici a spettacoli o *performances*) e, appunto, alle riflessioni esposte nel testo. Credo che sia la sola strada da perseguire. Cominciando, però, da dove? I mass-media sono tanti, non solo la televisione. In essi la parola si confonde con l'immagine. Soffermarsi sul cinema non è come soffermarsi sulla radio o sulla stampa a grande diffusione, così pure non è la stessa cosa raccogliere le idee sull'informatica o sulla televisione che vediamo a casa. E poi i mass-media conquistano sempre nuovi spazi e tendono ad assorbire tutto ciò che chiama, fa, attira, suggerisce, promuove folla. Un concerto rock cos'è se non un fatto di mass-media, specie se gira di città in città e riattizza le stesse reazioni, gli stessi rituali?

Non è facile, dunque, trovare un punto d'avvio, pur accettando di rientrare nell'impostazione generale del testo. Ci sarebbe il modo classico. Esso consiste nel prendere un'enciclopedia o un libro di storia del cinema o del teatro o della televisione, e nel segnarsi titolo dopo titolo gli spettacoli o comunque i "prodotti" o gli "eventi" in cui è stato proposto e sperimentato un uso dei mass-media al di fuori del normale consumo quotidiano. Ma è un errore. Come si fa, infatti, a fissare un'analisi su momenti di trasgressione, e assolutizzarli, tagliando via la dimensione più tipica dei mass-media che è quella collettiva e abitudinaria? Si rende un po' ridicolo, a mio avviso, chi tenta di aggirare l'ostacolo e si dedica a registrare come e perché Piscator usasse proiettare immagini cinematografiche all'interno dei suoi spettacoli; o chi, più vicino a noi, pretende di fare la medesima cosa con certe esperienze di Bob Wilson. Che importanza può avere, tanto per fare degli esempi, ricordare e studiare lo schermo calato da

Strehler nel bel mezzo di una sua rappresentazione per elogiare o per additarne, se si vuole, la povertà creativa? o ricordare e studiare le proiezioni che Mario Ricci spediva addosso ai suoi attori in una cantina romana? o ricordare e studiare la presenza di un televisore acceso in una scena qualsiasi dentro il teatro ufficiale o dentro l'avanguardia o dentro una *performance*? Sono solo scampoli, episodi marginali di una vicenda (quella dei mass-media) che si compie su altre dimensioni, in uno scenario più vasto e quasi inafferrabile.

C'è qualcosa di gretto e di mediocre, e di patetico, negli scampoli. No, non si tratta del fatto che questo o quel regista abbia o non abbia saputo fondere a dovere l'audiovisivo in un contesto diverso. E non si tratta, certo, di bloccare o stigmatizzare i tentativi che sono evidentemente possibili nella contaminazione delle varie forme. Anzi, la contaminazione è obbligatoria, nel senso che s'impone da se stessa e passa anche quando non è "in vista". Per comprenderlo, basta ripensare un solo istante alle modificazioni sopraggiunte nei nostri modi di vedere e di ascoltare in rapporto all'influenza dei mass-media. Si tratta di abbandonare una realtà dura a morire. Essa consiste nel progettare l'uso dei mass-media come novità parcellizzabile, cioè come una scheggia da immettere in un "corpo" preesistente. E, insomma, una sorta di trapianto. Un organo o una sua parte incastonati in una struttura che scopre all'improvviso una incompletezza e trova chi vuole risarcirla. Allo scopo di ricomporre tutto in una logica e in un ambito già collaudati. E, in realtà, un "atto di penetrazione". O tenta di esserlo. I mass-media intesi come fallo. In un contesto tramortito, assopito, claudicante (la cultura così come viene "sostenuta" in vita) si cerca di inserire un conduttore di preziosa linfa. La mano che accompagna il conduttore, o se si preferisce il fallo, è quella degli intellettuali che hanno per tradizione odiato i mass-media, lo spettacolo, l'esplosione della creatività in frammenti spesso incontrollabili.

Ecco: come si può pensare che il trapianto, la semplice penetrazione, la preziosa goccia di linfa consentano di realizzare correttamente, intelligentemente, l'uso dei mass-media? Sono solo gesti di difesa. Sono scomposte manifestazioni di "potenza" e di riconoscimenti mancati. Sono espedienti, finte proposte, inconsistenti esperimenti, movimenti di "macchine" che vanno indietro o al massimo sono capaci di stare ferme. Non basta citare, bisogna saper cogliere e ridefinire. Non serve vedere comparire (sulla scena, sto parlando del teatro o delle varie espressioni teatrali) un lenzuolo-schermo o sentir "sfriggolare" un video. Ciò che conta è "farsi" possedere più che possedere, "respirare" nei mass-media, imparare a "respirare" anzi, più che spezzarli in stupidi oggettini audiovisuali senza

significato, oggettini che sono poi le curiose ombre della paura di chi li spinge avanti, di chi li manovra, scorie di una "minaccia" maldigerita.

Imparare a "respirare" nei mass-media. Strada facendo mi accorgo che il teatro o la teatralità sono le sponde principali di questo discorso. Ma il teatro lo liquiderei subito. Teatro è lo stretto ed egoistico spazio entro il quale si moltiplicano ancora i gesti di difesa e i rozzi (proprio perché elegantissimi, a volte) tentativi di inseminazione. Teatralità è, invece, lo scenario senza confini prescritti in cui si stanno organizzando le diverse galassie della comunicazione. Teatralità è, nello stesso tempo, uno scenario vecchissimo e nuovissimo. Nel teatro non c'è speranza di imparare a respirare, nella teatralità questa speranza c'è. Spiego meglio questa teatralità, così come la concepisco io. Sono costretto, però, a fare una parentesi sulla teoria o sulle teorie dei mass-media. Per anni, la e le si è cercate. Invano. O meglio, ogni tanto saltava su qualcuno e riusciva a dimostrare la plausibilità di un modello teorico o la fondatezza di certe conclusioni tirate dopo una costante osservazione di fatti e di elementi ripetitivi (che sono le spiegazioni su determinati comportamenti del pubblico, la descrizione dettagliata degli effetti della Tv sui bambini o su selezionate fasce di adulti). Ma nessuno, smaltiti i primi entusiasmi o digerite le delusioni, ha preteso o pretende di avere un sistema coerente da offrire e da sostenere come indiscutibile.

Per fortuna. I mass-media sono diventati più interessanti. Tutti sono prudenti nell'avanzare tesi o ipotesi. Le poche sicurezze accumulate sono state profondamente scosse. Si ripiega su un confronto fra pochi dati disparati e spesso non componibili. Ma c'è stato un momento, abbastanza recente, che ha eliminato un cumulo di "bla bla" e ha lasciato un dubbio spinoso. Questo momento riguarda le discussioni sul black-out, a proposito dei comunicati delle Brigate rosse. Ricordate? Per combattere il terrorismo — molti si domandavano — serve o non serve il black-out? La risposta non è arrivata e, probabilmente, non arriverà mai. Perché? Forse perché nessuno saprà mai cosa fare con i mass-media, se cioè conviene girare l'interruttore, quando e in quale misura; o se, invece, conviene lasciare tutto acceso, fidando in capacità reattive autonome. Il black-out è il vero terreno dello scontro e delle teorizzazioni sui mass-media. E chi sta dalla parte di coloro che vogliono "spegnere" è destinato a produrre la maggior quantità di teorizzazioni. Avrà da valutare le varie forme di "spegnimento" e tutte le forme di compromesso che sono applicabili. E, questa, la cultura del potere, ovvero la cultura che cerca il consenso e paventa il dissenso, la cultura che non accetta di farsi mettere in crisi dai nuovi linguaggi e preferisce il silenzio o i mezzi silenzi. La teatralità, cui si

accennava sopra, è lo scenario che contiene l'intera problematica della caduta di una teoria dei mass-media e della sua sostituzione con gli scontri sul black-out sí sul black-out no. La teatralità è lo spazio in cui si affollano le apparenze e le simulazioni. La teatralità è l'intreccio di linguaggi, ovvero mass-media che si espandono, si respingono e si attirano reciprocamente cercando di imporre una propria logica. In questa teatralità si possono scoprire, dissotterrare i primi graffiti. Ma non è facile distinguerli. Essi possono "venire" dalla Basilica di Massenzio per le estive riunioni cinematografiche o da una cantina teatrale o da un concerto rock o dai molti canali dei nostri televisori.

A cercare graffiti, però, si sono messi in pochi, finora. Anche perché i ricercatori stessi sono dei graffiti, ossia dei ricercatori d'avanguardia, e rifuggono dalla stretta cerchia dei massmediologi o dei cosiddetti operatori culturali. Facciamo tre esempi, a portata di mano. Carmelo Bene va in televisione e fa l'Amleto. Non "cita" i mass-media, cioè non li introduce nel discorso che realizza, li esplora; non li prende sul serio, ci gioca "seriamente"; non misura dall'alto la cultura letteraria con la bassa cultura che esce, per ancora giovane tradizione, dal video; non s'intossica di video, lo respira e lo "risputa" fuori in bianco e nero che si è ritagliato pazientemente nel grigio, il "colore" dominante sul video anche quando sul piccolo schermo compaiono gli altri colori.

Chi va nella direzione dello "stare" nella teatralità audiovisuale e del darne una idea organica è il gruppo dei "Magazzini Criminali" che condensa nei suoi spettacoli i tentativi, gli esperimenti, le progressive approssimazioni all'uso dei mass-media di tutta un'avanguardia incompatibile con la retorica dell'underground (l'underground sia teatrale che cinematografico, l'underground del *video-tape* e del superotto, l'underground come discesa in rifugi per scampare ad ineludibili bombardamenti). I "Magazzini Criminali" (titolo paradossale che sottolinea un simbolico mettere da parte gesti comunque eversivi) "vivono" nei, con i mass-media così come un teatrante di ieri viveva con la letteratura, con il testo. Alla stessa maniera, il Living "vive" nei e con i mass-media attraverso la gestualità e il sogno di una impossibile danza fra i "disastri" della città contemporanea; Godard con il cinema dei ciak in campo e, quindi, con un cinema da trasgredire "sempre" perché il regista non può fare a meno della sua sacralità; Antonioni con il cinema o la televisione delle macchie colorate in rapporto alle situazioni e ai sentimenti, e quindi con il cinema come spazio da colorare (un esercizio che rammenta quello dei bambini con i loro album); Jean-Marie Straub con il cinema della macchina da ripresa fissa, e quindi il cinema del tableau e della contemplazione. I "Magazzini Criminali" assassinano l'immagine perché la vivono e la vo-

gliono far rivivere andandola a ripescare negli angoli della memoria, una memoria che non sta più nella nostra testa ma negli archivi elettronici.

La teatralità mette in circolo una grande produzione di contemporaneità. Travolge e liquida, continuando a macinare. L'ha capito ad esempio lo Squat Theatre, il cui "Andy Warhol's last love" altro non è che il funerale del teatro di strada (tanto caro ai fanatici del teatro come festa, come Carnevale), un teatro che si è ridotto ad una caricatura dell'esplosione iniziale in rapporto alla protesta pacifista per la guerra del Vietnam, un teatro che fa la parodia dei saltimbanchi medioevali. Lo Squat Theatre, ragazzi ungheresi emigrati in Olanda e poi negli Stati Uniti, fanno il funerale al teatro grotowskiano o alla Barba (tutto gelido e febricitante nella speranza di restituire una vera "anima" ad una selezionata élite del popolo dei mass-media); fanno il funerale alla televisione alternativa praticata con gli apparecchi portatili e la riedizione del neorealistico pedinamento zavattiniano della realtà (una televisione che tiene desto il culto del "fatevelo da voi"); il funerale ai nostalgici anni sessanta. Lo Squat incendia un modellino dell'Empire State Building e sul televisore si riproduce una catastrofe. È una specie di "noschesismo" della immagine, un'imitazione enfiata. Poiché questo sta accadendo. L'uso dei mass-media ruota intorno alle controversie sul black-out. Il black-out è, tuttavia, praticato. A chi vuole "respirare" e "vivere" nei mass-media, cioè nel nostro tempo, mi chiedo: non resta che fare il Noschese? stare dalla parte della imitazione? come recuperare un rapporto che consente di "respirare" e di "vivere" nei mass-media scavalcando le politiche dei black-out? come non perdere tempo e non farsi distrarre da queste politiche? come evitare la cultura del potere che tende a chiuderci tutti in un ambito senza soluzioni e cioè con soluzioni debitamente prefabbricate?

Paesaggio contemporaneo

di Giuseppe Bartolucci

1. Tanto per intenderci diciamo che il miglior spettacolo di quest'anno è stato quello offerto dai *Talking Heads*, e che il protagonista assoluto della stagione (teatrale) è stato davvero quel prodigioso David Byrne sempre dei *Talking Heads*. E poi vengono direttamente i *Magazzini Criminali* con *Crollo nervoso*, e quel trio Federico Alessandro e Marion, di stupefacente visionarietà e di lucida passionalità (in più quel loro paio di interventi *ambientali* all'Olimpia stadio di Monaco e lungo la spiaggia e l'autostrada di Rimini). E ci metterei anche il muso da faina e l'occhio acutissimo di Simone Carella

e soci del Beat 72, alla ricerca di uno spazio *iperurano*, dentro la calotta soft del Beat trasformato in vettore attorno l'universo stellare, tra elementi sonori artificiali-naturali e luci velate-colorate. Infine il gruppetto leggermente evanescente e sempre in fuga della *Gaia Scienza*, con i loro gesti negligenti e loro azioni mobili. Se il duo Leo-Perla non fosse così tragicamente rappreso dentro i propri impedimenti li disporrei su questo stesso versante di contemporaneità, contro il loro giusto sospetto di essere comunque manipolati ed a favore del loro *errore* continuo sulla scena e sulla vita. E perché non accennare qui almeno alla variabilità di uso di generi (teatro, cinema, radio, televisione, opera, concerto) di Carmelo Bene spaziente al di là della tradizione e dell'avanguardia per freddo calcolo di non marginalità e per uso accorto di tecnica interpretativa?

Gli altri posti sono occupati da coloro che hanno vissuto e percorso *Paesaggio metropolitano* alla Galleria nazionale d'arte moderna, auspici l'Archi Roma e l'Assessorato alla cultura, nei mesi di gennaio e di febbraio, due volte la settimana per arti-teatro (macro-esposizione nazionale di *nuova spettacolarità, nuova performance*) esponendo da un lato segnali rock-moda-sport e dall'altro usando tecnologie e analisi, fantascienza e concettualità, ed agendo tendenzialmente per sottrazione e per respiro, per energia e per scarti. Ecco allora il lavoro di superficie di Antonio Sixty da Milano, appeso all'immagine riflessa ed ironizzante di un set fotografico; oppure il lavoro di scavo di Benedetto Simonelli da Roma disperdersi e frammentarsi per disattenta percezione; o anche l'impatto sonoro-ambientale di natura fantascientifica e di esplicita oggettività di Marcello Sambati da Roma, per *dark kamera*.

Ecco ancora la sonorizzazione rock di *Falso Movimento* da Napoli incendiarsi di segnali metropolitani con bel distacco e con giuste variazioni; oppure l'ordinamento scientifico cibernetico di Wright e soci del Beat 72 espandersi tutt'attorno e determinare visioni di informazione soltanto; senza dimenticare il piacere demenziale del *Teatro Studio* di Caserta nel detrarre miti dal comportamento aggregativo del rock e esporli comicamente, oppure il freddo gioco di *Spaziolibero* da Napoli nell'espore materiali competitivi sportivi su una superficie indistinta di azioni e di immagini.

Ma dobbiamo citare ancora le analisi riflessive e le sovrapposizioni contaminate di *Taroni-Cividin* e di *Ascari-Cascadoro* da Milano, come occasione di inserimenti di elementi interiori e di materiali tecnologici, di riprese della memoria in termini di pura produttività e di comunicazioni interne a più strati e forme; ed anche metter in campo i gesti ripetitivi e gli spostamenti minimi del duo *Dal Bosco-Varesco* da Milano, ed il procedimento tutto concettuale e obliquamente pro-

duativo di *Gianni Colosimo* da Torino; e poi ancora la situazione ambientale del *Marchingegno* da Firenze dentro coordinate sonore-percettive e per segmenti di azioni riflesse con scompensi percettivi e di ordine; ed infine la gentile apparenza di *Andrea Ciullo* dentro una poesia di Pagliarani carica di senso e che egli ha assai bene distratto in un cerchio di suoni e di gesti circolari e convergenti.

Tutto questo descrivere minuto di gruppi e di artisti presenti alla Galleria nazionale (ma potremmo allargare gli uni e gli altri in una molteplicità di interventi ulteriori già esistenti e un po' inflazionanti il panorama nazionale) è utile per allargare la direzione ed il senso operativi, diciamo per il momento post-moderni, dell'iniziativa *Paesaggio metropolitano*, e come prima analisi, pur frammentaria e di superficie, di una differenziazione di pratiche e di una variabilità di procedure, in un orizzonte metropolitano ed in una ricerca di segnali contemporanei.

2. Dietro questo *Paesaggio metropolitano* invero risiede il superamento della nozione di tradizione e di avanguardia secondo i modelli e le esperienze che il secolo ventesimo ci ha consegnato. Questo superamento è da intendersi come rifiuto della tradizione quale depositaria di sicurezza e di ordine, e dell'avanguardia come fronte infinito di rivolta e di rivendicazione. Da questo punto di vista il combattimento fra tradizione e avanguardia viene dirottato a favore di un incontro-scontro tra avanguardia e mass-media; di conseguenza la tradizione viene appesa alla sua immobilità ed alla sua ineffettualità (pur conservando il potere produttivo) mentre l'avanguardia viene distolta dalla negatività, dalla decadenza, quali elementi di opposizione alla tradizione, ed è condotta per mano ad attraversare il *deserto* dei mass-media, il *vuoto* delle comunicazioni di massa. Il deserto, il vuoto peraltro qui non debbono intendersi moralisticamente o ideologicamente, attraverso un giudizio di *alta* cultura o di *esperienza* privilegiata negativamente; questo *deserto*, questo *vuoto* infatti rappresentano i luoghi, i modi, le pratiche, di una informazione ricchissima e complessa, appartenendo peraltro alla metropoli, alla contemporaneità proprio per la loro assenza di segni, per la loro deprivazione di esperienza.

L'operatività artistica di *Paesaggio metropolitano* pertanto tiene conto di quella ricchezza informativa, di quella risorsa tecnologica, ed altresì non si fa corrompere né deviare per nostalgia e per idealità dall'ordine classico della tradizione e del caos di linguaggi dell'avanguardia. In questa prospettiva il termine di post-moderno si amplia e assorbe la società e la cultura post-moderna, così i termini di *vuoto* e di *deserto* si espandono per tecnologia e per materialità liberalmente. Sciogliersi dalla malattia, dalla decadenza vuole dire

lavorare per piacere e per vitalità, ricusare la stabilità della conservazione significa viaggiare costantemente. Senza una centralità le strade risultano infinite, senza modelli le *prove* diventano tutte possibili. Questo *viaggio* e queste *prove* sono contrassegnati allora da scarti, da prelievi, e le une e gli altri sfuggono ad un uso estetico per procedere su un binario informativo.

Ridurre la profondità a superficie (Baudrillard), estendere il non senso all'intera condizione post-moderna (Lyotard), tener fede alla variabilità del sapere in un contesto cibernetico (Luhmann) permette peraltro di riprendere il discorso sulla conflittualità metropolitana assai più liberalmente ed estesamente di quanto sinora non sia stato fatto (discorso perseguito per esempio validamente da Massimo Cacciari per linee di riconoscimento letterario-filosofico, da Simmel a Benjamin, da Nietzsche a Kafka ecc. per attimi), cioè per micromutamenti e per microvariazioni (qualitativamente con l'attenzione da dare alla teoria della catastrofe di Thom), per segnali intermittenti insomma, a livello non di valori ma di *modi*. Sono questi *modi* a farci intendere la natura aggregante e fortificante di parecchie manifestazioni spettacolari dal rock allo sport alla moda (dentro una apparenza di ripetitività ed una sostanza di banalità); sono essi a disporci in campo nemico ed a persuaderci della complessa rete percettiva informativa e della particolare mancanza di forma in cui si muovono e con cui si producono.

Ci si risparmi almeno per il momento la stoltezza di un riconoscimento di stupidità per queste *pratiche basse*, per queste *frequenze barbare*, dal momento che l'idiozia letteraria ed artistica qui è oggetto di salute (dal romanzo poliziesco al racconto di fantascienza, dall'esposizione corporea a fior di pelle all'uso scandaloso della luce e del suono, dall'ambigua osservanza dell'immaginario quotidiano al sospettoso riscontro mitologico ecc.). Ci si risparmi anche la pigrizia di chi non intende rinunciare ad un primato di ordine o ad una pratica frontale, dal momento che i generi artistici sempre più tendono a distruggersi e che le ultime esperienze avvengono tutte trasversalmente. Il nomadismo delle pratiche metropolitane dipende allora sia dalla consapevolezza di non farsi cogliere sul fatto e quindi dalla necessità di travestirsi e di nascondersi, sia dalla vertiginosa presa di possesso dei segnali che vi sorgono e vi si propagano, su un riscontro che li spiazzi di continuo anziché depositarli, li agiti in breve anziché acquetarli.

3. Con buona pace dei *moderni* interpreti dei classici di ieri e di oggi per sperimentazioni non disdicevoli (da Stein a Ronconi tanto per far nomi che anche di recente sono stati appaiati giustamente, o più vicini a noi Pieralli e Cecchi, per

diverse ma convergenti pratiche di modernismo), su una strada di destabilizzazione dell'istituzione teatro come *luogo* e come *produttività*, sopravanza di gran lunga la rappresentazione allo stadio olimpico di Berlino di *Winterreise* (viaggio di inverno) da parte di Grüber, così densa di deprivazioni interpretative, così percorsa da attraversamenti *sportivi* di falsa ludicità e di insospettabili lucidità. Altresì con buona pace degli immaginisti moderni (dal rallentato wilsoniano al precipitato perliniano, dal vitalismo acre di Foreman alla disseminazione del gesto della Monk), sopravanza di gran lunga l'itinerario antiartistico e antimoralistico del gruppo ungherese Squat (ora esule a New York) allor che fa uso di riflessi molteplici di visione e di perdizione tra dentro e fuori scenico, o meglio ancora allor che si impadronisce di miti e li sottopone ad una prevaricazione contemporanea tra rock e king-kong, di intrattenimento e terrorismo assieme.

Essere contemporanei, di qui ed ora, è anche questo e soprattutto questo: non certamente mimetizzarsi e sintonizzarsi con la realtà metropolitana (o meno), inoltrarsi e disperdersi indistintamente nella marmellata dei mass-media. Da questo punto di vista quanto orribile rock *di rumore* ci è permesso di ascoltare e quanto sciatto divismo comportamentale ci è dato di vedere, su una politica di assuefazione e di consumo legata al mercato e distratta dalla informazione, all'insegna di una riproducibilità e non di una sorpresa, di una ripetitività e non di un gioco, con secca perdita comunicativa.

E qui il caso ora di insistere su quel pericoloso residuo di interdisciplinarietà e di contaminazione tratto pari pari dalle esperienze della *tradizione del nuovo* e che già da un ventennio circola per l'Europa e si rincorre con l'America, in un frenetico dissanguarsi di imprese singole e di impegni collettivi; e parallelamente su quella inutile e forzosa riproposta di *eventi* che non corredati da un'ambientazione corretta, da una produttività diversa, fanno sì che qualsiasi iniziativa *contemporanea* tendenzialmente sia contrassegnata da una imitazione dannosa o da una traditrice ripetitività. Qui i sintomi sono innumerevoli e non è detto che non circolino tra i gruppi del *Paesaggio metropolitano*, come remora o nostalgia, come distrazione e impoverimento.

C'è da supporre che da queste due occasioni negative, da queste due tentazioni peccaminose ogni gruppo faccia sano distanziamento e si proponga di emendarvisi; dicevamo appunto dal gusto puramente interdisciplinare e da quello della contaminazione per istinto, come pratiche di rispecchiamento di immagini fine a se stessi e di generi artistici superficialmente sovrapposti. In più casi il gioco è talvolta così scoperto e così organizzato, talaltra così presuntuoso e imitativo, da lasciare non soltanto indispettito ma anche senza difesa. Una *nuova performance* non può rimediare qualsiasi ordine

concettuale, qualsiasi analisi riflessa, quanto reinventarle e riprodurle, da un lato con una offerta di soggettività e di corporeità e dall'altro lato con una progettazione selettiva, non accumulatrice. Così per riferirsi alla *nuova spettacolarità* non bisogna scambiare la superficie. La simulazione come elemento di rassicurazione deflagrante, di naturale dissacrazione. In questo caso non è sufficiente avvilupparsi di musica rock, o proporre paesaggi urbani tout court, insomma descrivere i mass-media genericamente per voracità di assorbimento, quanto investire le azioni di un'energia e di un piacere, di un respiro e di un'espansività, degni di un *naturale* stravolgimento della realtà (per banalità e per ferite) ed al tempo stesso di un'immissione di immaginario sociale non rimediato né esaltato astrattamente.

Il gioco, il piacere (non ha parlato a suo tempo contro se stesso Barthes di piacere del testo per uscire dallo schematicismo prevedibile delle ricerche semiologiche, e più di recente De Certeau a proposito di indagini sul quotidiano non ha parlato di invenzione sulla base di una disponibilità e di una materialità di racconto oltre che di analisi, di esposizione oltre che di procedimento?) riappaiono utilmente qui, come saggezza di fondo, come pratica libera, accanto alle interferenze sul quotidiano (banalità) e sull'immaginario (basso). Non è il caso qui di estendere tale analisi su ciascuno dei gruppi presenti a *Paesaggio metropolitano* benché proprio di questa analisi ci sarà bisogno nei prossimi mesi, nelle prossime occasioni. E del resto segnali in questa direzione già sono apparsi.

4. Ultimamente proprio qui (dai *Magazzini Criminali*) è stato messo in rilievo il bisogno della "camera chiusa", non certamente per smentire le incursioni nella metropoli, appunto i viaggi dentro gli stadi o lungo le spiagge (si pensi alla *nuova spettacolarità* dei festival di poesia o in precedenza alle apparizioni del Beat sulla città per *iniziative di ii*, cioè di soggetti e di masse rispettivamente dentro lo spazio urbano) quanto per ricondurre le pratiche ad una riflessione, ad una sosta se si vuole, in nome peraltro di un apparato tecnologico e di un comportamento individuale parallelamente, ed ai fini di una delineazione di strategia e di una produzione di tattiche da condurre in futuro dentro la metropoli (testa e corpo assieme). Il pericolo di un meccanismo metropolitano viene allora allontanato a favore di un respiro cosmopolitico (o di megalopoli africa-asia), il sospetto di una procedura che esibisca segnali sempre più simili e restrittivi viene marginalizzato a favore di un loro dispiegamento più complesso ed accorto. La "camera" chiusa permette di decifrare i geroglifici metropolitani e di predisporre grafie riconoscibili; di conseguenza la scrittura che ne viene appartiene da un lato ad una

riflessività mentale e dall'altro lato ad una prensilità fisica, muovendosi tecnologicamente ed esistenzialmente lungo il viaggio metropolitano (divenuto mentale e corporeo assieme, oggetto di prelievo e modo di vita).

Nella stessa occasione di *Paesaggio metropolitano* (da parte di Carella e soci del Beat 72) è venuta alla luce la pratica e la prospettiva di una edificazione di stazione televisiva (*camera* anche qui) in grado di svolgersi informativamente per l'etere e di modificare al tempo stesso il lavoro di *cantina*. Ancora una volta si tende in questo modo a non far coincidere un ripensamento sulla spettacolarità con un semplice ritorno al chiuso; di conseguenza questo chiuso non viene proposto in termini di interpretazione ma di comunicazione. In altri termini la camera televisiva come apparato e come modo è sottoposta ad un duplice angolo di osservazione e ad una duplice funzione informativa. Per un lato essa è l'occhio della pratica artistica che vi si distende e vi si applica tecnologicamente e senza nostalgie di *genere*; per l'altro lato essa è l'occhio dello spettatore indeterminato alle prese con attimi conflittuali che gli si delineano in situazione d'emergenza. Ciò se è ancora da dimostrarsi nella sua distribuzione è già in atto come scelta, in quanto lo strumento *camera televisiva* viene distolto da un'ipotesi sperimentale come da un esercizio di consumo, e come tale è da accogliere per il momento nel suo fascino ambiguo e nella sua traducibilità intermittente.

Terminando si può rilevare: *Paesaggio metropolitano* con queste due indicazioni antispettacolari di fondo, complementari l'una all'altra, ed altresì tenendo conto delle considerazioni sopra fatte, soggettive e riflesse, sugli esiti della performance art, ha rimesso in campo le forze, ha dislocato le vecchie energie, in altre parole ha preso atto di esaurimenti e di distorsioni, di impatti e di impedimenti lungo il paesaggio metropolitano. In un certo senso esso ha rovesciato lealmente verso se stesso e quindi rinnovato la sua esposizione, le perdite di funzioni, i modi di produrre, con cui si era manifestato negli ultimi anni, dai tempi di Salerno, di Padula, di Caserta, di Cosenza in termini di post-avanguardia, per tappe ogni volta non indolori e sempre puntuali nel non fermarsi. Anche *Paesaggio metropolitano* non è passato indolore, come si sa, sia per ripulse di critici, sia per consenso di spettatori, sia per quantità di informazioni, sia per squilibri di rappresentazioni. La reazione è stata comunque talmente rapida ed intensa da rovesciare la stasi, l'immobilità di pratiche e di osservatori al tempo stesso. È bene qui ricordare alla fine che questa tensione è potuta avvenire e prendere un po' tutti (per durata, due mesi almeno e per variabilità, trenta interventi) in quanto *Paesaggio metropolitano* si affida al contemporaneo (e quindi anche all'accezione post-moderna) purché questo contemporaneo non venga affidato all'abbraccio con il *Kitsch*

(per buon cattivo gusto) o all'assemblaggio di stili e di forme (per resa informe ed indistinta), bensì esso si affida ad un combattimento, ad uno scontro (e quindi a modi di cambiamento, sia pure per *intervalli* catastrofici) contro la tradizione e l'avanguardia al tempo stesso, per imporre una nuova pratica (anch'essa naturalmente di avanguardia e quindi sospesa all'ipotesi ed alla conferma), quella che abbiamo analizzato, sulla scorta di difese culturali e di offerte spettacolari, su un viaggio metropolitano (anch'esso ricco di scompensi per fortuna e di contraddizioni). *Milles plateaux* hanno intitolato la loro ultima fatica Deleuze-Guattari, con un sottinteso gastronomico, di piacere, di palato. I mille piatti di *Paesaggio metropolitano* sono stati messi a disposizione di tutti adesso: non è soltanto colpa dei gruppi, degli artisti se il piacere, il palato metropolitano impongono gusti non sempre digeribili, e cibi non sempre gustabili. Ciò che conta è che i *mille piatti* siano reali e che non blocchino l'esperienza e che soprattutto servano a rinnovare l'orizzonte artistico. A questo punto si ripropone la questione della credibilità critica, tra scompensi informativi e residui umanistici, ottusità di fondo e risentimenti di superficie: parallelamente viene a galla la questione della credibilità pubblica, dal momento che le istituzioni in una situazione di sfaldamenti di luoghi (né teatri né gallerie né cantine né piazze) debbono prendere la decisione di intervenire (anche sotto la spinta di una adesione di pubblico davvero imponente e nuovo, come la Esposizione di Roma ha dimostrato assai chiaramente).

La spettacolarità¹

di Paolo Bertetto

Oltre la crisi (quella del cinema americano degli anni sessanta), con l'ossessione della catastrofe mediologica), la fine della *hollywoodian era* è diventata la ripresa aggressiva del cinema come spettacolo totale, essenza iperbolica della civiltà contemporanea, filtro, immagine di tutto l'accadere. 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.

La fantasmagoria circolante della merce, la produzione ossessiva dei media hanno trasformato tutta la realtà contemporanea in un universo della simulazione e dello spettacolo. I codici spettacolarizzati non solo attraversano, ma caratte-

¹ Testo apparso in "Alfabeta", n. 12, aprile 1980.

rizzano l'orizzonte intersoggettivo, i comportamenti sovrappongono la simulazione all'autenticità sino a confonderle, l'azione diventa traccia spettacolare, gestualità codificata nei media. Il discorso sulla simulazione e il discorso sullo spettacolo, operati all'interno del cinema, sono allora nello stesso tempo discorsi sulla condizione del cinema e riflessione sul mondo contemporaneo.

Oggi non si tratta neppure più, è ovvio, di porre il problema della verità o della capacità del linguaggio di leggere e interpretare il mondo; la questione della falsificazione e delle distorsioni operate dai codici diventa ovviamente una questione obsoleta. Nel dominio della simulazione, la moltiplicazione e l'esperazione dello spettacolo e dei suoi elementi linguistici specifici costituiscono una delle poche possibilità di scrittura attuale, cioè capace di confrontarsi con la complessità del simbolico della post-modernità.

Se il cinema è per struttura (o almeno per convenzione storicamente consolidata) riproduzione e simulazione della realtà fenomenica, cioè intervento di semiotizzazione fondato insieme sulla falsificazione della realtà e sulla sua trasformazione in spettacolo, e se questa struttura può essere superata solo con la distruzione del cinema come fatto sociale, si tratta di moltiplicare sino a un livello esponenziale la dimensione strutturale del cinema e realizzare film che siano insieme simulazione e discorso sulla simulazione, spettacolo e discorso sullo spettacolo.

All'interno di questa dialettica muove il cinema americano degli anni sessanta nelle sue esperienze più significative, Altman, Bogdanovich, Kubrick, Coppola. *Nashville*, *Buffalo Bill e gli indiani*, *Vecchia America*, *Paper Moon*, *Arancia meccanica*, *Un matrimonio*, *2001 Odissea nello spazio*, *E finalmente arrivò l'amore*. Nel 1979 *Una coppia perfetta*, *Saint Jack*, *Apolycypse now* e *Il boxeur e la ballerina* di Stanley Donen.

La produzione dello spettacolo come doppio che si contempla e si analizza è la qualità specifica della scrittura filmica dell'ultimo Altman. Da *Nashville* a *Buffalo Bill e gli indiani*, da *Un matrimonio* a *Una coppia perfetta*, il discorso di Altman ruota attorno alla dimensione dello spettacolo che appare da un lato come filtro e come struttura di tutta l'intersoggettività e dall'altro come ossessione particolare dell'uomo di cinema che si trova totalmente immerso nell'orizzonte della falsificazione del reale. *Una coppia perfetta*, ultimo film di Altman uscito in Italia, è apparentemente una banale commedia americana a lieto fine, che racconta la improbabile storia d'amore di una coppia assolutamente imperfetta. Ma i percorsi incerti dell'intreccio, lo sviluppo difficile dell'amore, le invenzioni narrative, le gags abbastanza scontate, l'*happy end* programmatica ed ironicamente voluta nascondono in realtà una trama più segreta, una costruzione formale più

complessa, metaspettacolare. Non solo il film dà l'impressione di essere costruito con una metodica programmazione attraverso l'incontro di due possibili orizzonti diegetici, di due serie di potenzialità narrative, ma le due serie sono caratterizzate in primo luogo da una qualificazione spettacolare, cioè dalla musica: i due orizzonti sono sì gruppi sociali disomogenei, ma si definiscono insieme come gruppi appartenenti ad aree musicali differenti. I ritmi diversi dei due orizzonti musicali in qualche modo simboleggiano ritmi diversi dell'intersoggettività, proprio come i modi di vivere diversi dei due gruppi sono definiti nelle componenti essenziali di divergenza proprio dai riti collettivi particolari, dai momenti di socializzazione cerimoniale.

E allora la musica (lo spettacolo e l'esecuzione musicale) e la ritualità sono insieme il segno da un lato dell'attraversamento della vita da parte dello spettacolo e dall'altro della trasformazione della vita in rappresentazione, della qualificazione della vita mediante la sua dimensione di messa in scena. Così *Una coppia perfetta* non è tanto una messa in scena di una messa in scena (anche se tutte le sequenze musicali del complesso "Keepin' em off the Streets" hanno questo carattere), quanto un disvelamento o una lettura dell'intersoggettività come messa in scena.

Tutte le sequenze di gruppo del film presentano una dimensione teatrale, quasi di gioco o di balletto mutuato da modelli teatrali; durante le prove del complesso gli scenari metropolitani o naturali, fittizi, iperrealistici, insieme accentuano il carattere di messa in scena e le assicurano un'immagine di contemporaneità; la dinamica diegetica è garantita da una serie di trovate, di soluzioni da esplicito repertorio cinematografico, insensate sul piano della logica del reale (la lettera smarrita, l'attizzatoio, ecc.); e lo stesso incontro finale dei due protagonisti è visualizzato narrativamente dalla fusione dell'orchestra sinfonica con il complesso pop: l'accordo dei due innamorati diventa non tanto l'incontro di due identità, quanto il fondersi di due serie, di due modelli musicali.

Ma al di là dell'esibizione dello spettacolo, al di là della cerimonialità diffusa ed esemplarmente significativa, il motore di tutta la storia, della possibilità degli incontri è non solo una agenzia matrimoniale (la Great Expectations) che produce in modo fittizio relazioni tra persone, ma una agenzia matrimoniale con attrezzatura audiovisiva, che diffonde serialmente l'immagine registrata dei possibili partner. L'artificialità è totale. Così tutta la storia è prodotta e organizzata attraverso la dimensione della musica e dei media, della ritualità e dei moduli dello spettacolo, con un'accurata commistione non tanto di ingredienti tematici e narrativi, quanto di strutture spettacolari e mediologiche. *Una coppia perfetta* è quindi una sorta di sintesi, all'interno di un quadro appa-

rentemente semplificato, delle molteplici operazioni metaspettacolari realizzate da Altman negli ultimi film più significativi, *Nashville*, *Buffalo Bill e gli indiani*, *Un matrimonio*.

In *Buffalo Bill e gli indiani* (che in Italia abbiamo visto in una versione non completa) l'atteggiamento di Altman è in primo luogo metalinguistico e metacinematografico. Altman usa la figura di *Buffalo Bill* come tramite per analizzare la trasformazione del mondo del West in spettacolo e lo statuto della convenzione cinematografica. Ma elaborare un discorso sul processo di semiotizzazione spettacolare della storia del West significa nello stesso tempo riflettere da un lato sulla sparizione della vita del West nella sua oggettiva dinamica fenomenica dall'universo del simbolizzato, e dall'altro sulle modalità di percezione da parte del pubblico del reale spettacolarizzato.

Vedere apertamente in un film il West come spettacolo significa non solo attuare un processo di straniamento e di esibizione della finzione, ma entrare nel complesso meccanismo attraverso cui si definiscono le strutture dell'immaginario cinematografico, della narratività filmica, e la possibilità stessa della semiotizzazione audiovisiva. E un processo di attraversamento della falsificazione strutturale del cinema e della manipolazione dentro il simbolico cinematografico, di uno spazio storico e reale determinato. Si tratta certamente di un'operazione che riprende modi e strutture del film di Ferreri *Non toccate la donna bianca*, ma all'interno di un'ottica differente.

Ferreri, infatti, è più attento a decostruire le strutture della narratività cinematografica e le funzioni del genere western, con una capacità anche più radicale di intervenire sulle condizioni di base che rendono possibile l'affabulazione cinematografica. Altman, invece, è impegnato ad analizzare la genesi del mito del West e la sua spettacolarizzazione, le modalità di percezione collettiva dello spettacolo western e la manipolazione della realtà del West da parte dei media: un atteggiamento meno influenzato dall'ossessione del linguaggio e delle sue tecniche di funzionamento (che sono in fondo problematiche culturali più europee che americane) e più attento alla costituzione linguistica ed al funzionamento sociale dei media e dello spettacolo in generale.

La dimensione dello spettacolo è ancora al centro, ma diversamente, di *Nashville* e di *Un matrimonio*. In questi film, di differente livello estetico, lo spettacolo appare non tanto come struttura del cinema che si autoggettiva e si analizza, quanto come struttura dell'intersoggettività, del rapporto sociale generalizzato, come verità delle relazioni e dei comportamenti che si palesa attraverso il rituale di una convenzione (*Un matrimonio*) o l'avventura molteplice di una manifestazione collettiva a metà tra il festival *country* e il raduno politico (*Nashville*). Lo spettacolo come dimensione totalizzante

del mondo contemporaneo, come forma assoluta che unifica la vita associata, è anche il modo attraverso cui i desideri e le simbolizzazioni circolano nel tessuto sociale. Nella spettacolarizzazione permanente la vita non scompare, ma riappare totalmente ripensata e ristrutturata. Le identità soggettive sono cancellate nella loro individualità e aperte all'ambiguità dello spettacolo. La pluralità si sostituisce alla singolarità. L'azione diventa una fluidità continua in cui la coralità degli interventi è la forma della coreografia nell'ordine della narritività, e nello stesso tempo l'orizzonte spaziale si definisce come forma scenografica. I personaggi sono segnati dalla mancanza di identità, dall'essere dei processi intercambiabili che coprono e svolgono funzioni spettacolari. L'interiorità è cancellata o nascosta. Le motivazioni dell'agire si inscrivono tutte nell'ordine dello spettacolo.

In *Nashville* l'accumulazione di gesti, atti, parole produce una struttura caotica e centrifuga, una spettacolarità diffusa, in cui la molteplicità e la frammentazione, l'omogeneità e la differenza si mescolano disordinatamente. In *Un matrimonio*, invece, il materiale è raccolto attorno ad una forma organica in cui tutte le componenti hanno un funzionamento centripeto e contribuiscono a definire la struttura primaria di un rituale. Allora i comportamenti e le qualità dei personaggi non esprimono nulla che riguardi la soggettività, ma solo prestazioni spettacolari, distribuzioni di parti all'interno di uno spettacolo. E il soggetto, è ovvio, si disgrega come singolarità e diventa maschera, cancella l'individualità e svolge unicamente ruoli fittizi all'interno di una simulazione generalizzata. Così il disvelamento della verità del tessuto intersoggettivo diventa l'attuazione della verità del cinema, la riproduzione dello spettacolo esistenziale diventa la produzione dello spettacolo cinematografico, lo spettacolo simulato e la simulazione spettacolare si sovrappongono e si identificano. La vita è lo spettacolo. Lo spettacolo è la vita.

Se per Altman la dimensione dello spettacolo rappresenta l'unica forma di totalizzazione esistente nel mondo contemporaneo, per Bogdanovich invece lo spettacolo appare come l'universo totalizzato del dire e del mostrare in cui non vi è nulla che non sia stato simbolizzato e cristallizzato dal codice. Tutto per Bogdanovich è ripetizione, variazione infinitesimale del codice, riproduzione del *déjà vu*, riaffermazione della convenzione visiva. Anche Bogdanovich parte dal rapporto vita-spettacolo ("Tendo a vedere la vita come uno spettacolo"), ma la sua operazione è ad un tempo più sofisticata e meno radicale di quella di Altman.

Altman costruisce grandi macchine metaforiche in cui il significato circola omogeneo. Bogdanovich invece opera su due piani: da un lato decostruisce il funzionamento dello spettacolo, smontando i meccanismi della produzione del senso e

della messa in scena cinematografica; dall'altro fa dell'universo dello spettacolo l'unica realtà esistente e l'unico patrimonio di immagini e di temi cui attingere. È un'operazione che, mentre rivela il meccanismo di produzione delle funzioni spettacolari, lo riafferma come la forma essenziale dell'esistente, come l'orizzonte autentico, il modello cui si ispirano tutte le altre dimensioni del presente. Così il cinema è smontato e svelato nella sua struttura fittizia, ma insieme diventa l'origine di tutte le cose, la realtà fondamentale. Bogdanovich nega il rapporto cinema/realtà e vi sostituisce quello cinema/cinema. Nell'età della simulazione, lo spettacolo è l'unica dimensione della vita. L'universo hollywoodiano raccoglie l'essenziale della civiltà contemporanea.

Per Bogdanovich parlare oggi significa assumere il linguaggio codificato della civiltà contemporanea, cioè non tanto la sua forma di autocoscienza e di autorappresentazione spettacolare, quanto la processualità cinematografica (hollywoodiana) nel suo farsi totalizzante. In un universo saturato dal linguaggio diffuso dei media, l'unica parola possibile è quella che riprende, smonta e ricompone le forme prodotte da quel medium per eccellenza che è il cinema.

Se l'universo è ormai 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.

Paper Moon, *E finalmente arrivò l'amore* sono dei perfetti meccanismi di riproduzione del già detto, delle *summae* compatte, senza sbavature, di situazioni, di procedimenti, di azioni codificati dal cinema classico hollywoodiano. La ripetizione differente delle strutture canoniche resta per Bogdanovich l'unica forma di possibile simbolizzazione. *Vecchia America* riduce tutto il mondo a cinema, tutta la storia a storia del cinema e fa della ricostruzione degli albori del cinema il tracciato di una mitica ricostruzione dell'America del primo Novecento. E l'ultimo film di Bogdanovich, *Saint Jack*, anche se non è un collage di citazioni, presenta sotto il tessuto diegetico immediato una trama segreta, fatta di riferimenti, di allusioni, di *repêchages*. *Saint Jack* è certo in primo luogo un film nostalgico, costruito accuratamente con i temi e le avventure canoniche della letteratura e del cinema esotico. Ma è nello stesso tempo un film in cui la nostalgia non è diretta, ma mediata, non è rivolta ad azioni, a

spazi esistenziali, a luoghi, ma al modo in cui questi spazi sono entrati nella letteratura e nel cinema, al particolare trattamento dell'esotismo nella simbolizzazione classica.

E cosa c'è di più adatto per avviare un processo nostalgico e patetico (cioè emozionale) di un personaggio occidentale che si degrada in Oriente, mantenendo tuttavia una sua dignità particolare, con un passato un po' oscuro, ma non privo di qualificazioni positive e segnato evidentemente da un trauma, e di una storia di bordelli e di prostitute, di gangsterismo (con qualche risvolto politico), situata in un ambiente che sembra annullare la distanza tra il bene e il male e confondere nell'indistinzione pura tutti gli eventi e le sensazioni?

E così Singapore non è uno spazio di avventure né di nostalgia ma piuttosto un luogo della letteratura e del cinema, un riferimento simbolico diffuso (alle città misteriose dei romanzi di Conrad, alla Macao di Sternberg, alla Casablanca di Curtiz, ecc.); e Jack Flowers, il protagonista, sembra possedere nella diegesi un'identità, ma è più segretamente il risultato di aggregazioni simboliche differenziate, articolate anch'esse, soprattutto, sulla figura di Bogart e sui personaggi conradiani (magari mediati dalle riscritture cinematografiche).

Ma al di là di questo gioco strutturale di riferimenti, il centro segreto del film è forse in una diversa allusione alla centralità del mondo dei segni nella civiltà contemporanea; l'incisione sul corpo di Jack di tatuaggi osceni ed offensivi da parte di un nano cinese costituisce infatti una singolare incredibile rappresentazione simbolica della degradazione e della sconfitta esistenziale del protagonista. In questa trasformazione dello scacco in segno e nella complementare integrazione del segno al corpo, alla carne, si manifesta una sorta di materializzazione perversa ed insensata del dominio dei segni e della loro immagine, che adeguatamente simboleggia la totale adesione di Bogdanovich al mondo del codice.

Tutto è segno nel mondo contemporaneo (e nel mondo di Bogdanovich). E lo spettacolo è l'accumulazione primaria dei segni, il loro luogo reale. Lo spettacolo è il segno puro.

Ben più apertamente di *Saint Jack, Il boxeur e la ballerina*, ultimo film di Stanley Donen, è insieme un omaggio, una ricostruzione e una decostruzione del cinema hollywoodiano classico e dei suoi semplicissimi e perfezionati meccanismi di fascinazione. *Il boxeur e la ballerina* non è soltanto una cavalcata nostalgica nella mitologia della vecchia Hollywood, ma un film sul cinema, sui riti, le attese e le attrazioni della sua stagione più favolosa. *Movie Movie* dice il titolo originale, cioè Film Film, due film, ma anche Cinema Cinema, due volte cinema, cinema sul cinema, cinema del cinema: un titolo che è da un lato una indicazione di *double feature*, cioè di doppio programma, secondo una moda degli anni trenta, e dal-

l'altro è subito una dichiarazione di intenzioni, un'allusione al carattere metacinematografico dell'operazione.

Certo il lavoro di Donen non è freddamente e lucidamente ricostruttivo e decostruttivo. Il *pathos* nostalgico affiora ovunque e l'ironia costante non incrina l'adesione del regista al mondo spettacolare ricreato. Ma nella ricostruzione delle strutture e dei riti del cinema classico emergono di prepotenza il meccanismo della fascinazione e la sua povera e splendida verità, il fondo patetico-agonistico dell'attrazione filmica e la sua forza di cattura dello spettatore.

Non si tratta di un'operazione parodica, ma di uno smontaggio semiologico condotto all'insegna dell'ironia, di una lettura strutturale realizzata come spettacolo: la fascinazione e la sua ambiguità indefinibile sono il centro del film. Donen non fa certo un prodotto alla Mel Brooks, mettendo in ridicolo esplicitamente (e in modo grezzo) i personaggi e le situazioni della tradizione hollywoodiana, ma esalta quel cinema, ne ripercorre i nodi narrativi più importanti, li dilata e li perfeziona sino a farli apparire come articolazioni pure del codice, codice spettacolare riportato alla sua essenzialità. In questo senso Donen non costruisce i due film solo sui riferimenti ai classici del genere, ma opera una sorta di estrapolazione e di riorganizzazione linguistica degli elementi fondamentali dei generi frequentati, realizzando in fondo un film-modello dell'*entertainment*.

Inoltre Donen non lavora in modo separato all'interno di ogni genere: la realizzazione parallela di due film gli consente non solo di utilizzare spesso nelle due "storie" gli stessi luoghi e le stesse strutture scenografiche, ma anche di creare situazioni narrative analoghe, mostrando come le leggi della diegesi filmica non siano strettamente legate ai singoli generi, ma riguardino piuttosto il problema dell'affabulazione cinematografica. *Lassù qualcuno mi ama, Il campione, Stasera ho vinto anch'io*, che trascorrono in filigrana nel primo episodio, *Dynamite hands*, sono ridotti al *pattern* di base e riscritti in questa chiave (con in più l'aggiunta finale della riproduzione, questa volta sì parodica, del film-processo). E il secondo episodio *Baxter Beauties of 1933* è una cavalcata nel favoloso mondo del musical, che rappresenta anche la consacrazione del suo modulo spettacolare più significativo.

E allora contano certo i riferimenti e gli omaggi: alla tradizione Warner e a quella MGM, ma soprattutto a Busby Berkeley (grazie alle coreografie di Michael Kidd), ai suoi film ed alle sue invenzioni coreografiche (a *Gold Diggers of 1933* di Le Roy — cui allude evidentemente il titolo — o al *remake* del 1935 dello stesso Berkeley, a *Footlight parade*, a *Dames*, ma soprattutto a *42nd Street* di Bacon — che presenta in Warner Baxter "il più grande regista di commedie musicali del mondo", suggerisce la famosa battuta, ripresa da

Donen ("Stai debuttando da principiante, ma tornerai in camerino da stella"), e offre la soluzione narrativa della frattura della gamba della prima attrice che consente il lancio improvviso di una giovane ballerina.

Ma contano ancora di più la decantazione del genere musical e la sua riconduzione a una struttura essenziale e soprattutto l'esaltazione del mondo del musical come favola totale in cui lo spettacolo e la vita trovano un significato ed un'autenticazione in qualche modo trascendente. Prima che la mdp si elevi in alto nell'ultima inquadratura del film (con un procedimento tipico di Busby Berkeley), a due personaggi è affidato il compito di sintetizzare il senso del film (e, in fondo, il genere stesso). "Sembra quasi un film", dice uno, e l'altro risponde "La vita è quasi un sogno". Lo spettacolo è il sogno.

Ma l'esibizione dello spettacolo come forma dell'intersoggettività non è soltanto la sua esaltazione; può anche diventare un vettore per lo scardinamento del tessuto opaco dei fenomeni, un movimento che va diritto al centro delle cose. E in fondo il modello di *Arancia meccanica*, che attraversa la barbarie contemporanea con l'intensità continua e aggressiva dell'iperspettacolazione, costituendo con una poetica dell'eccesso l'unico modello funzionante di iperimmagine nel cinema degli anni settanta (in attesa di vedere *Health* di Altman).

E, diversamente, ma nella stessa direzione, la grande spettacolarizzazione del Vietnam di *Apocalypse now*, in cui Coppola non solo trasforma la tragedia e la barbarie in spettacolo, ma ci fa vedere che in fondo, oggi, nella civiltà dell'immagine, non c'è più distinzione tra le une e l'altro. Perché l'elemento centrale e subito evidente di *Apocalypse now* è che non c'è più nulla fuori dello spettacolo e che la tragedia del Vietnam non solo è stata sempre vissuta attraverso il filtro dei media, ma non può essere conosciuta se non mediante la struttura dello spettacolo.

In *Apocalypse now* la follia, l'insensatezza, la crudeltà della guerra ci arrivano come spettacolo, come follia, insensatezza, crudeltà spettacolarizzate. E questo processo è il segno (uno dei segni) dell'artificialità pure del mondo contemporaneo, della fine della natura, dell'avvento della mediazione totale: non significano tanto che tutto è simulazione, quanto che tutto è artificio, messa in scena e che l'artificio fa parte della barbarie contemporanea.

La spettacolarità, d'altra parte, attraversa tutto il film, ne costituisce la falsariga permanente, la trama non segreta, ma ritmica ed esplosiva. Non solo nel corso di un'operazione di guerra compare improvvisamente una *troupe* cinematografica che riprende l'azione, esibendo ovviamente il carattere di finzione del film, ma elementi di ritualizzazione spettacolare sono presenti continuamente: non è tanto lo *show* delle *girls*

portate dagli elicotteri in mezzo alla giungla per divertire i soldati, quanto ad es. la trasformazione della battaglia per l'ultima postazione americana, in uno spettacolo pirotecnico, in una successione di fuochi d'artificio sempre più allucinanti, o la struttura di gigantesco rituale, di cerimonialità spettacolare pura della vita nel "regno" di Kurtz, dove la follia e l'anima primitiva si fondono in una grande rappresentazione collettiva; o la splendida sequenza dell'attacco al villaggio vietcong condotto non solo per garantire il controllo del fiume, ma anche per poter finalmente fare il *surf* (splendido esempio di sintesi tra violenza e superfluo, morte e godimento, che simbolizza con un'esemplarità allucinata la contemporaneità come contraddizione permanente ed assurda); o nella inquadratura iniziale in cui il fondale di palme, dapprima animato dal vento e poi distrutto dal fuoco, non assume solo valenze metaforiche, ma è in qualche modo il segno, posto sul limitare del film, della messa in scena totale, l'aprirsi evidente dell'ordine della rappresentazione; o, infine, nella frequentazione del *Kitsch* (il finale di cartapesta, tutta l'interpretazione di Marlon Brando, la "Cavalcata delle Walkirie" nell'attacco degli elicotteri, ecc.) come dimensione reale della tragedia, forma spettacolarizzata non solo possibile, ma in qualche modo necessaria, della contemporaneità.

E, d'altra parte, l'ossatura centrale stessa del film, liberamente ispirata, com'è noto, a *Cuore di tenebra*, rimanda insieme a strutture essenziali della tradizione simbolica occidentale, a cominciare dalla ricerca del Graal — ricordata dallo stesso Coppola in una intervista — per finire al *Bateau ivre* e alla *Saison-en enfer*; segni di un'operazione complessa che, mentre cerca di elaborare il linguaggio spettacolare degli anni ottanta, non solo raccoglie riferimenti continui al simbolico occidentale (si vedano le citazioni di Eliot, dal *Love Song of J. Alfred Prufrock* a *The Hollow Men*), ma tende a farli funzionare come testimonianze dell'ordine della rappresentazione.

Il film di Coppola — come il libro di Conrad, peraltro — non è un film sulla giungla, sul Terzo Mondo, ma un film sulla metropoli, sull'America, è una messa in scena e una analisi di quella rappresentazione tragica allestita dagli Stati Uniti che è stata la guerra del Vietnam. Come messa in scena di una messa in scena, spettacolarizzazione di uno scenario del potere e dello sterminio, *Apocalypse now* è quindi un film su un doppio, una immagine di uno scenario di immagini, un discorso sullo spettacolo che punta diritto alle formazioni spettacolari e tragiche della contemporaneità. Non a caso il film si conclude con la parola "orrore" ripetuta due volte. La contemporaneità è lo scenario dell'orrore. Lo spettacolo è l'orrore.

Sinestesia (da Milano)¹
di Vittorio Fagone

Nel 1973, a Mantova, nel Teatro del Bibiena discutevamo, con Bartolucci, Boatto, Artioli, Bartoli, Trebbi, le proposte del "teatro-immagine". Sembrava allora ambigua, o non sufficientemente solida, la zona di margine tra arti visive e teatro a chi considerava quei fenomeni da un punto di vista definitorio o critico; al contrario la disponibilità del pubblico verso un teatro-non-di-parola, o non dominato dalla parola, risultava piena e viva. Le difficoltà non erano degli artisti che agivano una nuova forma di spettacolarità, le difficoltà erano, e restano, del discorso critico intorno a fenomeni fortemente innovativi rispetto alla delimitazione convenzionale di un "genere". Noi registriamo spesso una difficoltà a leggere episodi che nel teatro vengono considerati marginali, nelle arti visive non dotati di specificità, nella musica non completamente pertinenti alla musica; eppure queste aree di sovrapposizione, zone vitali di confine e di scambio esistono, sono attivamente praticate da artisti e rappresentano, a mio giudizio, uno dei settori più vivi e, per fortuna, insopprimibili della ricerca in questo momento.

Questa premessa ci può fare considerare, con Bartolucci, i dieci anni che abbiamo vissuto in questo campo, in Italia e fuori d'Italia, come anni importanti e fruttuosi. Ovviamente se consideriamo le date — l'inizio degli anni settanta e la fine degli anni settanta, cioè la svolta negli anni ottanta — molte illusioni sono tramontate, molti episodi possono essere dati per esauriti; in effetti, a me, esauriti non sembrano, ma mutati d'orientamento. Negli anni ottanta, credo, continueremo a registrare manifestazioni interessanti in questa prospettiva utilmente ambigua.

Che cosa voglio dire quando parlo di mutamento di orientamento? Un vecchio gioco tipico della ricerca d'avanguardia ha privilegiato per anni mezzi, strumenti, utensili, luoghi nuovi. Toccare questi utensili, mezzi, luoghi ha significato raggiungere l'innovazione, un passaporto valido per ogni ricerca.

Oggi, nella svolta degli anni ottanta, raggiungere il polo innovativo non è più un'assicurazione, una garanzia, e non è neppure la risposta a una richiesta essenziale. È finita l'epoca dei grandi entusiasmi indistinti. Sappiamo ad esempio, come agli inizi degli anni settanta gli artisti visivi abbiano guardato al video come se questo potesse risolvere ogni problema della comunicazione dell'arte sotto una specie moderna. Oggi praticano il video solo alcuni artisti, e con una diversa consapevolezza.

¹ Registrazione.

Sono anche finiti gli entusiasmi per il cinema d'artista. Gli artisti della *performance* — vediamo gli americani — si rifiutano di compiere più di una o due *performances* l'anno, e sono i protagonisti di un campo vivo della scena artistica contemporanea. Queste forme di ricerca hanno tutte perso, e irreversibilmente, il loro "connotati clamorosi". La perdita dei connotati clamorosi, che va registrata, corrisponde a una diversa risposta. Assistiamo a quel fenomeno-paradosso al quale accennavo all'inizio: c'è una critica che ha difficoltà ad incontrare episodi e fenomeni metadisciplinari mentre si consolidano luoghi e tipi di pubblico capaci di recepire in modo positivo questi fenomeni.

Posso citare, ad esempio, il successo di quest'autunno dello spettacolo a Milano di Merce Cunningham con le bellissime musiche di Tudor e di Cage, con le luci di Jasper Johns. Un pubblico di migliaia di giovani non stava a chiedersi se la dominante dello spettacolo fosse la musica, fosse la danza, fosse l'opera visuale di Jasper Johns dilatata fino ad assumere dimensioni di scena (e scena non è perché è spazio visivamente sovradeterminato). Queste forme *miste*, e nuove, di *corruzione vitale degli specifici* sono forme produttive, capaci di parlare un linguaggio aperto a un pubblico disponibile.

Si può tentare, partendo da un'analisi storica, per quanto sommaria, una prospettiva interpretativa di questi fenomeni? Il punto decisivo è, a mio avviso, considerare se la "sintesi delle arti", che viene cercata al fondo dell'età romantica, con strategie diverse dalla prima e dalla seconda avanguardia, l'ipotesi della "grande sinestesia" dell'arte futura, non coincida, in qualche modo, con alcuni momenti che sono stati registrati come momenti di rottura delle pratiche specifiche dell'arte. E qui è un altro luogo-paradosso: è probabile che noi ci muoviamo verso forme di sinestesia artistica, che questo sia il destino dell'arte moderna. Diciamo che questa prospettiva, registrata dalla scena più che da qualunque altro campo praticato dagli artisti, risulta intatta negli anni ottanta.

Negli anni settanta gli interventi degli artisti sul corpo — e bisogna stare attenti a distinguere *performances*, e *body art*, cioè l'uso del corpo come linguaggio della *body art*, e l'uso del corpo come mezzo di definizione metalinguistica attraverso la durata, il tempo, l'estenuazione del rapporto con l'ambiente, il coinvolgimento diretto del pubblico, tipici della *performance* — hanno determinato una rottura, perché di rottura sicuramente si è trattato, del campo delle arti visive ed un "contagio" con l'area della spettacolarità. Se noi osserviamo — e qui ritorno alla mia specificità quotidiana, attiva nella critica d'arte, anche se alla fine degli anni sessanta sono stato sempre molto attento alla dinamica di que-

sti episodi di margine — la realtà artistica in questo momento, il 1981, possiamo registrare due fenomeni.

Nessuno può negare che esiste un ritorno alla pittura bandita per un lungo periodo dalle ricerche linguistiche dell'arte (più che alla pittura si ritorna alle immagini, anzi alle figure): si teorizza una nuova soggettività, una nuova, diretta violenza di espressione. È un dato certo che dobbiamo registrare, ma dietro il quale potremmo anche leggere quanti desideri si muovessero "oscuramente" verso il recupero di un meccanismo di scambio regolato economicamente da vincoli tradizionali.

Esiste però d'altra parte — e chi segue questi episodi conosce i programmi degli spazi di proposta di New York, londinesi, dell'America latina, non dissimili dalle proposte raccolte qui a Roma — in tutto il mondo una insistita attenzione verso le zone dove è più veloce lo scambio tra il nuovo teatro e la proposizione del corpo, non della sua rappresentazione, in opposizione, e quindi in relazione a un campo sociale. Anche questo è un dato certo. Esiste anche un appropriarsi di mezzi e di tecnologia che è il dato nuovo degli anni ottanta, senza però portare enfasi su questi mezzi e tecnologie. L'artista del 1981 usa il video, usa il cinema, usa la diapositiva. Ho incontrato, ad esempio, ieri Leandro Katz, un artista argentino attivo a New York che ha presentato la settimana scorsa al Festival di Berlino uno straordinario film intitolato *La visita* costruito attraverso 1.500 diapositive e che dimostra, in un percorso narrativo, con tecnica rigorosa le analisi del cinema proposte dagli studi di Metz, in modo paradigmatico, ma facendo sempre opera d'artista. Leandro Katz non enfatizza naturalmente la piccola *slide*, la diapositiva, gli importa il risultato comunque ottenuto con un utensile visivo, e gli importa stabilire una struttura spazio-temporale di immagine "diversa".

Questa situazione potrà portare a una divaricazione nel mondo delle immagini, tra le immagini uniche (immagini non ripetibili, le immagini affidate al consumo e al possesso privato) e altre immagini diversamente uniche, virtuali e ripetibili, destinate a una fruizione più aperta, difficilmente affidabile a un possesso privato.

Nell'arte contemporanea potranno esistere accanto ai fenomeni convenzionali che hanno una loro fisiologia, una loro ricorsività necessaria, una giustificazione nella storia degli svolgimenti artistici, fenomeni diversi, e inediti, che appartengono al mondo nuovo di queste zone di margine, e per i quali sarà importante identificare un pubblico e una critica.

Credo che queste nuove immagini dinamiche e complesse abbiamo già trovato un pubblico; dalle arti visive abbiamo avvertito che, a un certo momento, l'attenzione del pubblico

dell'arte proteso verso i fatti nuovi — irritanti, anzi salutarmente irritanti — si è spostata al teatro; il teatro ha recuperato un pubblico nuovo e stimolato "situazioni d'immagine" complesse.

Esiste una relazione tra immagini e spazi nuovi. Alcuni artisti nati dalle gallerie, protetti dallo spazio delle gallerie private, da un rituale, dall'ombrello sociale del pubblico particolare delle gallerie, hanno sentito la necessità di compiere un salto, non sempre agevole, verso l'altro spazio, verso la scena teatrale o la scena che possiamo chiamare degli *inter-media*, più difficile ad essere vissuta, ad essere agita.

I dati sinestetici di una frattura, dispersione e ricostituzione delle relazioni interne alla definizione di uno spazio dell'arte, sono una realtà della ricerca. E anche un dato certo la possibilità di spostamento che tutti gli anni settanta hanno registrato (basta vedere come sono mutate alcune nozioni e modelli di spazio scenico, come sono state messe a un certo punto in gioco le relazioni di dipendenza tra parola, immagine e suono). Questo percorso, dallo spazio chiuso dell'immagine unica allo spazio aperto dell'immagine virtuale e complessa, a mio giudizio, va considerato un percorso irreversibile.

La situazione di Milano, nella quale intervengo ed opero, registra alcuni dati, credo, abbastanza caratterizzanti; il primo dato caratterizzante è il tentativo di assorbimento di un'istituzione — il Centro di Ricerca Teatrale — degli episodi nuovi dentro una struttura che li somma, puntando sull'elemento di una spettacolarità decisa, e cercando di costruire un pubblico nuovo. In questa prospettiva va lamentata solo la scarsa attenzione specifica verso la produzione di opere nuove di artisti giovani. Gli spazi autogestiti risultano interessanti. Uno di questi è stato l'*Out-Off*, uno spazio che quando ha trovato la sua piena maturazione di pubblico, di programma, è stato bloccato da una dichiarazione di inagibilità da parte delle autorità comunali e non ha attualmente una sede stabile. Un altro spazio autogestito è *Sixto Notes*, sono stati qui i suoi animatori Taroni e Ascari, è stato qui anche *Out-Off*; *Sixto Notes* è più legato alla matrice delle arti visuali.

Va registrato il lavoro di operatori singoli che intervengono con molta energia nel campo del cinema, nel campo degli utensili non convenzionali delle arti visive, come Cioni Carpi (nella sua formazione è un mimo, ha lavorato poi con il cinema, lavora nel campo della fotografia) per il quale il *mezzo* è solo tramite di esplicitazione rispetto alla definizione di una gestualità, di una ritualità profonda che egli ritrova; abbiamo un'altra esperienza interessante, quella di Fabrizio Plessi e di Cristina Kubisch, che lega musica e video e *vivo* (*live*), contemporaneamente.

Una serie più vasta di attività disperse, molto frastagliata, non trova spazio in gallerie private, né trova ancora accoglienza nelle istituzioni, salvo che per brevi cicli, brevi serie di manifestazioni.

Uno spazio, che non può essere trascurato in questa topografia di Milano non convenzionale, è il *Centro Internazionale di Brera*. Accanto al Centro Internazionale di Brera, dove ho potuto presentare la produzione di circa duecento film realizzati dagli artisti italiani, ma dove anche hanno trovato accoglienza una fitta serie di proposte teatrali nuove e rassegne nazionali di artisti visivi, non può essere dimenticata l'attività della *Fabbrica di Comunicazione*, nella vecchia chiesa di San Carpofo. È stato questo una sorta di "spazio franco" per la nuova cultura visiva milanese, quando ha cercato, ed ha fallito — questo va detto — di costruire una rete e un nodo per i circoli giovanili di Milano; episodio rilevante degli inizi degli anni sessanta per il tipo di autogestione, autogestione ingenua, ma con una forte tensione verso l'individuazione di nuovi modelli di comunicazione.

Questa mappa milanese essenziale nelle sue linee di costituzione ha avuto un momento mobile nella mostra *Camere Incantate* che ho curato nel maggio scorso a Palazzo Reale. *Camere Incantate* era una mostra che avevo pensato di realizzare per due o tre anni, nella quale volevo dimostrare proprio la disponibilità, e la versatilità, degli artisti nei confronti dei diversi strumenti della comunicazione.

L'esposizione *Camere Incantate* era costituita da una serie di quaranta ambienti dove ogni artista aveva costruito una installazione, e da uno spazio aperto a proiezioni, azioni, *performances*, interventi multimediali.

Avevo raccolto l'attività di alcuni centri (il Centro degli studenti di Belgrado, l'International Cultural Centrum di Anversa, il Cayc di Buenos Aires, la Sala polivalente di Ferrara), tutti spazi puzzolenti o gestiti da artisti, dimostrando l'esistenza di un possibile nuovo circuito, che a mio giudizio corrisponde a questa nuova realtà della ricerca.

Ci siamo interrogati lungamente nei primi anni settanta sui problemi teorici, quando nasceva il teatro-immagine e abbiamo ripreso a studiare lo splendido e intricato rapporto tra pittura e scena come si esplicita in tutto il teatro di questo secolo. Un gruppo periferico a Milano, che comincia adesso a lavorare, ed è un'aggiunta alla mappa che traccio, "Il suono giallo", animato da Giuliano Zosi, si muove in questa prospettiva, cerca di coinvolgere scena, musica e immagine. Il "suono giallo" è il progetto, come molti sanno, di Kandinsky: costruire un teatro di suoni e di colori, un teatro puro. Sappiamo che dietro queste forme essenziali,

pure, c'è un'utopia che corre nella grande avanguardia. Va accettato anche il termine *utopia* come elemento positivo.

Ripeto, in questo momento, forse c'è necessità di un distanziamento dalle questioni teoriche; e di registrare e stimolare gli episodi nuovi che accadono ed intervengono; di creare un pubblico ed un circuito. Pubblico e circuito non possono più essere "privati". È importante — ed è il dato più difficile — dare ai nuovi spazi "pubblici" una velocità, che in genere non hanno. Velocità significa una capacità di operare con tempestività, con azzardo, dando fiducia ad operatori nel momento in cui elaborano proposte originali; è importante raccogliere intorno a questi spazi "nuovi" un pubblico che noi sappiamo esiste, è disponibile.

Un ultimo punto mi sembra debba essere segnalato: la necessità — faccio parte di un piccolo gruppo di consulenti del Comune di Milano per le arti visive e cerco di insistere sempre su questo — di una interpretazione nuova dell'obbligo di committenza, irrefutabile, da parte delle pubbliche amministrazioni.

Gli spazi pubblici devono farsi carico, per quanto possibile, di favorire le forme di ricerca e di espressione artistica sulle quali la galleria privata non fa affidamento in quanto si è riportata a forme di scambio più certe e convenzionali. Costruire queste forme di committenza è ancora ampliare un pubblico e una utenza.

Terrei a concludere questo mio intervento segnalando un elemento piuttosto interessante: un mese e mezzo fa ero in Argentina con Gianni Vattimo e Alessandro Mendini per un giro di conferenze. Siamo stati raggiunti da alcuni artisti cileni, Carlos Leppe e altri giovani artisti che operano sul corpo, sulla costrizione del corpo, e siamo rimasti impressionati della violenza, della forza di significazione, dei risultati che queste espressioni ottenute attraverso le *performances*, le registrazioni video raggiungevano. Questi giovani artisti spostatisi dalla pratica convenzionale del quadro alla scena agita del corpo dimostravano, e obliquamente dicevano, che il corpo risultava ancora per loro l'unica metafora praticabile con efficacia in una situazione di gravissima costrizione sociale. Debbo dire, che, nella grande libertà di questi risultati, la sensazione di una realtà vincolata, di una realtà soffocata risultava quasi insopportabile. Mi auguro che questi artisti cileni, che vivono una condizione molto difficile, non vengano emarginati due volte, come purtroppo avviene spesso per chi opera in condizioni politiche di isolamento, e che sia possibile vederli in Europa presto.

Sarebbe importante immettere nel circuito internazionale, in una rete che esiste, anche se è limitata, le esperienze nuove mentre si sviluppano e manifestano. Sappiamo che i momenti forse più interessanti di una ricerca sono quelli in cui

nuovi artisti affrontano con un taglio ridefinitorio le zone difficili di confine e propongono immagini e scene originali a un pubblico che, per fortuna, ha la forza e la capacità di riconoscerle e di distinguerle.

La scena impura¹

di Franco Bolelli

Come le tecnologie, i viaggi e gli amori, il linguaggio, ogni forma di linguaggio, è innanzitutto possibilità. È affermazione del possibile contro l'esistente, dell'imprevisto contro la rappresentazione, degli spazi contro i confini, delle intensità contro le identità. Ogni altro percorso che non sia quello illimitato della potenzialità e del divenire consegna il linguaggio a una funzione d'ordine che non è certo quella per cui esso esiste. Tanto più oggi, che il linguaggio sta vivendo una mutazione senza precedenti; più che dei linguaggi specifici, più che della loro contaminazione, è ormai dell'infinita che si tratta. Se sullo scenario degli scorsi anni la tendenza era costituita dagli incontri fra i diversi generi, ora la corrente si è lasciata indietro i luoghi delle confluenze e si propaga in zone nelle quali dei generi specifici non rimane traccia. Dalla simbiosi di forme altre fra loro sono ormai nate nuove tendenze nelle quali le diversità originarie non sono che caratteri genetici. Il linguaggio è diventato corpo inassegnabile. È intensità degenerare, illimitata molteplicità di concatenamenti, forma multidimensionale imprevedibile e metamorfica.

Nell'attraversare l'universo sonoro, la nuova corrente produce effetti di mutazione dentro la musica e oltre. E, dentro il mondo dei suoni, l'apertura di spazi vibrazionali nei quali non soltanto è completamente cancellata ogni linea di demarcazione fra generi, ma a smarrire qualunque ragion d'essere è la stessa storica distinzione fra sperimentazione e piacere (o, dicendo peggio, fra ricerca e comunicazione, o ancora, dicendo malissimo, fra avanguardia e consumo). E questa è l'"ambient music" di Brian Eno, la "Frippertronics" di Robert Fripp, l'area della "Lovely Music" (Robert Ashley, Blue Gene Tyranny...). Oltre la costellazione dei suoni, è l'irradiazione di un linguaggio nel quale il suono cospira con l'immagine, con il movimento e la scena, con la parola scritta e parlata (e questi sono i video di Eno e di Ashley, le *performances* dei Magazzini Criminali, ed è anche *Apocalypse now*).

Lungo queste traiettorie, che si aprono ben oltre il terreno della contaminazione, il linguaggio non ha più nome, né genere, né luogo. È "corpo senza organi" che sfugge all'abbraccio

¹ Testo apparso in "Alfabeta", n. 19, novembre/dicembre 1980.

delle specificità come a quelli della storia e della memoria non attraverso la negazione e la rottura, ma per spostamento; non perché la memoria e la storia siano ostili, ma in quanto sono ormai perfettamente irrilevanti. Non c'è più, dunque, un limite da trasgredire che con la sua oscurità dà luce alla via d'uscita: quello in cui la nuova tendenza si propaga è uno spazio incondizionatamente aperto, un deserto popolato di intensità, che vive di luce propria, autonomamente. E, finalmente, spaziare nell'assenza del limite, sperimentare l'infinita.

Davanti a tanta apertura di orizzonti, la pleora dei linguaggi determinati appare sempre più anacronistica. Identità fisse, strutture chiuse, modelli, formule, generi, lingue unidimensionali, nulla di tutto ciò risulta ancora usufruibile dall'intensità e dall'energia inventiva. Perché oggi in un'epoca elettronica, metropolitana e destinata a essere sempre più elettronica e metropolitana qualunque forma di linguaggio e di esistenza che si riferisca a un limite determinato, sia pure per trasgredirlo, è invariabilmente sottomessa a quel limite; ogni pratica trasgressiva è speculare all'ordine di riferimento.

Ed è così, indifferentemente, tanto per i linguaggi cadaverici che per quelli ribelli. Perché l'identità ribelle, la regione trasgressiva, è l'ultimo appiglio della distribuzione dei ruoli definiti, l'ultima casella prevedibile sulla scacchiera dell'ordine dominante.

Così il free jazz in rapporto alla musica nera, l'arte povera in rapporto all'espressione visiva, la postavanguardia in rapporto al teatro, la new-wave in rapporto al rock; estreme identità trasgressive, ultimi colpi dirompenti all'edificio delle rispettive grammatiche, a partire dai quali o scompaiono definitivamente i generi e i limiti negati o anche la ribellione partecipa alla restaurazione di un'identità d'ordine.

E la grande intuizione di quanti, da Antony Braxton a Demetrio Stratos, da Jean-Luc Godard a Bob Wilson, da Joseph Beuys a Mauricio Kagel, si sono resi latitanti da qualunque identità fissa, rifiutando di mettere radici nel terreno della negazione e praticando la più irriducibile molteplicità.

Nemmeno il rock, lingua ribelle per eccellenza, si sottrae a questa funzione d'ordine che i linguaggi determinati hanno irrimediabilmente assunto. Convogliare la carica di ribellione che lo alimenta sul terreno della rappresentazione: è questo il mortale limite del rock. Ridurre in formula prevedibile le nuove forme che esso stesso suscita: è così che il rock difende la propria identità unidimensionale, ripetendo il proprio ruolo autorizzato, schierandosi con l'esistente contro il possibile.

L'energia trasgressiva di cui è investito agisce dunque come puro accessorio di una funzione d'ordine che è propria ormai di tutte le identità fisse. Perché qualunque identità

(quella del rock o del jazz, o un'identità storica culturale, sociale, esistenziale) che non sappia lasciarsi trasportare verso forme imprevedute funziona ormai in senso conservatore.

Quel che viene alla luce in tutti i suoi limiti non è dunque semplicemente una vecchia identità, ma la forma stessa dell'identità, il suo meccanismo di fondo. Non si tratta allora di trovare, dopo il jazz o dopo il rock o dopo le loro propaggini più radicali, una nuova forma di trasgressione, ma piuttosto di spostarsi e mettere a fuoco linguaggi finalmente autonomi.

Perché se i linguaggi determinati e le identità fisse sono il corrispettivo di un'esistenza fondata sulla rivendicazione della propria legittimità e di un'organizzazione sociale relativamente semplice, se la contaminazione combacia con un assetto metropolitano nel quale le connessioni si moltiplicano e impulsi e comunicazioni si propagano con velocità crescente, il linguaggio di un'epoca in cui le strutture urbane sono un brulicare di linee di fuga, i flussi vitali si irradiano sulla banda del polimorfismo, i concatenamenti formali non cessano mai di approfondire effetti di metamorfosi, i media elettronici cancellano ogni memoria, questo linguaggio dunque non può non tendere all'ubiquità, all'infinita, alle sovrapposizioni simultanee. Non può non essere linguaggio dell'intensità, piuttosto che dell'identità.

In queste macchine linguistiche mutanti, la musica trasporta la sua sensibilità prefiguratrice, la sua natura di forma in divenire. Perché, come scrive Claire Parnet, "Non si può fare il punto in musica. La musica è un'antimemoria. Velocità della musica, anche la più lenta. E solo per caso che la musica conosce unicamente delle linee e non dei punti?". E la straordinaria velocità di propagazione del suono (e dell'immagine, e dei movimenti asintetici) è proprio ciò che gli consente di spalancare spazi vertiginosi, nei quali gli opposti (sperimentazione e piacere per Blue Gene Tyranny, freddezza e passione per Eno, ripetizione e differenza per Steve Reich) vengono a coincidere.

Al di là della produzione sperimentale che si compie su un terreno squisitamente musicale, è attraverso due percorsi di deterritorializzazione che il suono viene a confondersi con altre forme e libera un divenire che si iscrive non più nella materia specifica ma nella vita stessa: si tratta della musica elettronica e della musica per ambienti.

Che l'elettronica sia formidabile erogatrice di suoni inauditi e produca una prodigiosa sensibilizzazione del materiale sonoro, lo si sa da tempo. Come per tutte le macchine moltiplicatrici di effetti e concatenamenti, comunque, le possibilità che l'elettronica può produrre sul suono sono ancora imprevedute e illimitate.

Anche quanto ai mezzi, del resto, l'elettronica agisce come macchina della possibilità: da una parte la produzione sonora

si collega con l'esplorazione di un'elettronica "maggiore" come quella degli elaboratori e dei calcolatori; dall'altra sta venendo alla luce un'elettronica soft, flessibile, che accentua la vibratilità della musica.

Ciò che è determinante, nell'elettronica, è che essa è inarrestabile conduttrice di velocità di avvenimenti. Che traccia delle linee di divenire che spostano e trasformano i modi e le forme della composizione. L'elettronica produce molteplicità e connessioni. Così, è possibile oggi una sovrapposizione praticamente illimitata di bande sonore. Così, i mezzi audiovisivi e i collegamenti fra sintetizzatori e telecamere danno vita a un linguaggio in cui suono e immagine scivolano l'uno nell'altro. Ed è chiaro che qualunque produzione di linguaggio che non viva questa mutazione appare irrimediabilmente anacronistica nella sua lentezza e determinatezza.

Quanto alla musica per ambienti, nessun dubbio: si tratta della tendenza più viva, più impregnata di intensità, più gravida di effetti impreveduti, fra quante percorrono l'universo sonoro. L'ambiente musica evacua finalmente le zone d'ordine della rappresentazione e si irradia sugli scenari dell'esistenza. Contro l'artificio dello spettacolo, dunque, ma per una spettacolarità che scaturisca dall'impreveduto sperimentale. Dentro l'esistenza, ma contro il quotidiano: per un'estetica destabilizzante che muti le forme della percezione. La musica per ambienti svincola infatti l'avvenimento sonoro dai luoghi deputati all'ascolto.

Quando Brian Eno propaga la sua Music For Airports all'aeroporto di Minneapolis, quando Robert Fripp suona nei ristoranti e nei negozi, quando i Magazzini Criminali irradiano le musiche di Eno e i propri testi dagli altoparlanti della spiaggia di Rimini, è tutto un ordine storico che va in frantumi: quello della musica come chiesa (non importa se legata alla religione dello spettacolo o a quella dell'arte), dove può mutare l'oggetto sonoro ma non la forma del rito separato.

Ed è sintomatico che gli ambienti finora prescelti siano soprattutto zone di passaggio, nel mezzo. Perché "gli aeroporti, gli snack-bar delle autostrade, le stazioni della metropolitana, le spiagge, delimitano una situazione permanente di frontiera e di nomadismo che è l'unica in cui sia possibile oggi riconoscere e operare" (Sandro Lombardi, Magazzini Criminali). Perché è negli ambienti di mezzo che la velocità è maggiore, che fare il punto è impossibile, che le coordinate dell'identità si perdono e i linguaggi diventano inassegnabili (anche i film di Wim Wenders sono così, anche il ponte di Do Long in *Apocalypse now*).

E il mettersi in sintonia con gli ambienti imprime alla musica stessa un decisivo mutamento di funzione: da luogo centrico (com'è nell'ordine consueto) la musica si tramuta in

qualcosa di affine a un arredo, a un colore, a una conversazione, a una luce, a una situazione atmosferica. Con quali effetti sulla percezione e sull'estetica è impossibile immaginare e splendidamente necessario sperimentare.

Spostarsi, allora. Perché questi linguaggi mutanti non si limitano ad allargare il confine delle regioni culturali consuete, ma aprono il passaggio a un divenire illimitato. Fanno popolazione nello spazio, non nuovo genere nel territorio. Non è per fondare su di essi la nuova residenza dell'intensità, che schiudono gli orizzonti della nuova tendenza, ma perché l'assenza in essi di limiti visibili consente che finalmente l'intensità sperimenti la possibilità dell'infinito (così *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali, che parla simultaneamente scena e movimento, suono e video, testo e pelle, e si ambienta simultaneamente a Mogadiscio 1985, Los Angeles 1990, Saigon 1975, Africa 2001).

Quello che la mutazione linguistica in corso reclama non è dunque soltanto un adeguamento delle coordinate culturali, ma uno scarto, uno spostamento di angolazione. Perché ormai qualunque linguaggio non sia incondizionatamente sperimentale e metamorfico, non si sintonizzi sull'imprevedibile frequenza dell'elettronica, non prenda forma al di là della semplice mescolanza dei generi, è linguaggio d'ordine o, nel migliore dei casi, linguaggio moribondo. L'"ambient music" di Brian Eno, *Apocalypse now* di Francis Coppola, *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali, la *24h? Satie, Nel Corso del Tempo* di Wim Wenders: qui il linguaggio è diventato inassegnabile, perfettamente in-finito. E chi non è qui, adesso?

Rock e metropoli

di Ernesto Assante

Rock e metropoli. L'equazione appare semplice e quasi scontata. Cosa meglio del rock'n'roll per poter esprimere in musica il cemento armato, l'elettricità e la velocità? Eppure, forse, tutto non è così semplice, e l'identità rock-metropoli ha bisogno di una lettura più attenta.

Il rock come linguaggio della tecnologia, estremo fautore di una poetica della macchina che già altre volte aveva continuato a trovare voci e strumenti, è probabilmente già morto. Rock è lingua della macchina, è esaltazione della elettricità, è abbreviazione di tempi e di distanze, annullamento, spesso senza chiarezza, della differenza tra immaginario e tecnologia. Laddove la musica si fa più aspra, i toni più meccanici — gli strappi e le tensioni sono quelli della esistenza metropolitana? O forse sono solo la messa in scena di certa "paranoia-urbana" della quale siamo sinceramente stanchi?

PAESAGGIO METROPOLITANO

Gennaio
febbraio
1987
ARTI
TEATRO

Nuova via Pietrafiora, municipio V, viale di Pietrafiora, 11

giovedì 8 gennaio ore 10-14
16-19

venerdì 9 gennaio ore 19.30

domenica 11 gennaio ore 11

martedì 13 gennaio ore 19.30

giovedì 15 gennaio ore 19.30

venerdì 16 gennaio ore 19.30

domenica 18 gennaio ore 11

martedì 20 gennaio ore 19.30

giovedì 22 gennaio ore 19.30

venerdì 23 gennaio ore 19.30

domenica 25 gennaio ore 11

martedì 27 gennaio ore 19.30

giovedì 29 gennaio ore 19.30

venerdì 30 gennaio ore 19.30

domenica 1 febbraio ore 11

martedì 3 febbraio ore 19.30

giovedì 5 febbraio ore 19.30

venerdì 6 febbraio ore 19.30

domenica 8 febbraio ore 11

martedì 10 febbraio ore 19.30

giovedì 12 febbraio ore 19.30

venerdì 13 febbraio ore 19.30

domenica 15 febbraio ore 11

martedì 17 febbraio ore 19.30

giovedì 19 febbraio ore 19.30

venerdì 20 febbraio ore 19.30

domenica 22 febbraio

martedì 24 febbraio ore 19.30

mercoledì 25 febbraio ore 19.30

giovedì 26 febbraio ore 19.30

venerdì 27 febbraio ore 19.30

ARTE E METROPOLI NELLA SOCIETÀ POSTMODERNA
Intervento dibattito

LA GAIA SCIENZA INVENTARIO affollato di morti

FILIBERTO MENNA L'USO ANALITICO

DAL BOSCO/VARESCO KILLER DI PRIMAVERA

TABONI CIVIDINI COME CHIARITÀ DI DIAMANTE

F. MOSCHINI A. ROSSI UN'IDEA DI TEATRO
E TEATRO DEL MONDO

ACHILLE MANGO L'USO TECNOLOGICO

ANTONIO SIXTY DA «KENNEDYNE»

ASCARI/CRISTADORO QUIESCENTE OBLIQUA

BEAT 72 NUOVA SPETTACOLARITÀ

GIUSEPPE BARTOLUCCI TEATRO DOMANI

COLOMBO/VALERI IL GRANDE SONNO
DELLA TRAPEZISTA

MARCELLO SAMBATI AVVENTURA⁴

FRANCO BOLELLI ROCK E DINTORNI

GERMANO CELANTI CONFRONTI OTTANTA

BENEDETTO SIMONELLI SENZA TITOLO

FALSO MOVIMENTO CONTROLLO TOTALE

GIANNI SASSI NUOVA VOCALITÀ

GILLO DORFLES VUOTI D'ARIA

DE ANGELIS/LUCARIELLO SEHNSUCHT

TEATRO STUDIO CASERTA NOI SOLTANTO NOI
QUESTO È L'INIZIO

ACHILLE PERILLI INTERCODICE

MAURIZIO CALVESI L'USO MASS-MEDIA

WRIGHT/MOLAZIONI L'INVASIONE DELLA REGIONE
CENTRALE

MARCHINGEGNO EMERGENZE ARCHITETTONICHE

MAGAZZINI CRIMINALI NUOVA SPETTACOLARITÀ

NICOLINI/PURINI MERAVIGLIOSO URBANO PARCO
CENTRALE

ANDREA GIULLO DOPO LA CATASTROFE

SEMINARIO MOSTRA ARTI/TEATRO

PAESAGGIO METROPOLITANO

PROIEZIONE PARCO CENTRALE video tape

▷ spettacolo-performance

INGRESSO LIBERO



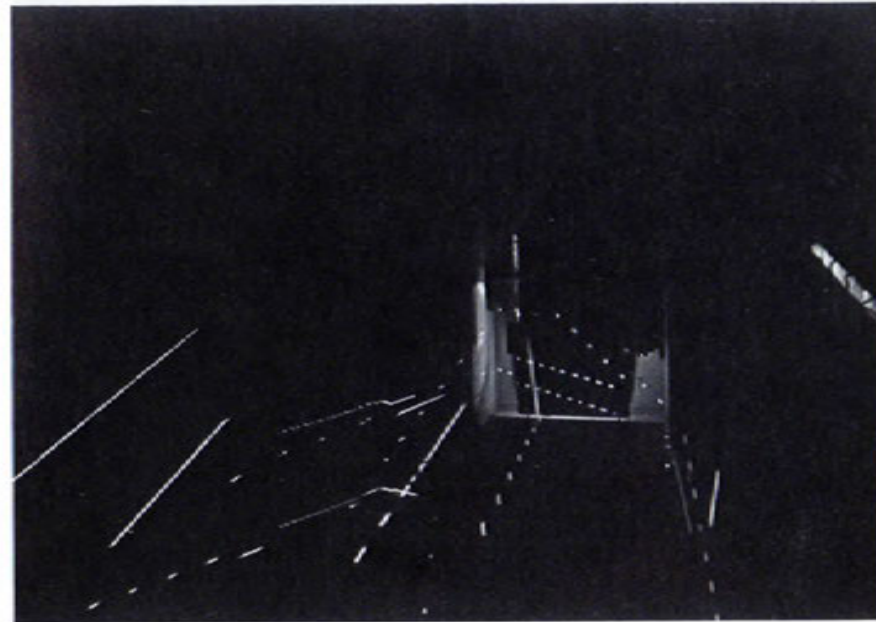
De Angelis/Lucariello. Sehnsucht



Marchingegno. Emergenze architettoniche



Marchingegno. Emergenze architettoniche



Marchingegno. Emergenze architettoniche



Marcello Sambati. Avventura



Marcello Sambati. Avventura



Taroni/Cividin. Come chiarezza di diamante



Taroni/Cividin. Come chiarezza di diamante



Taroni/Cividin. Come chiarezza di diamante



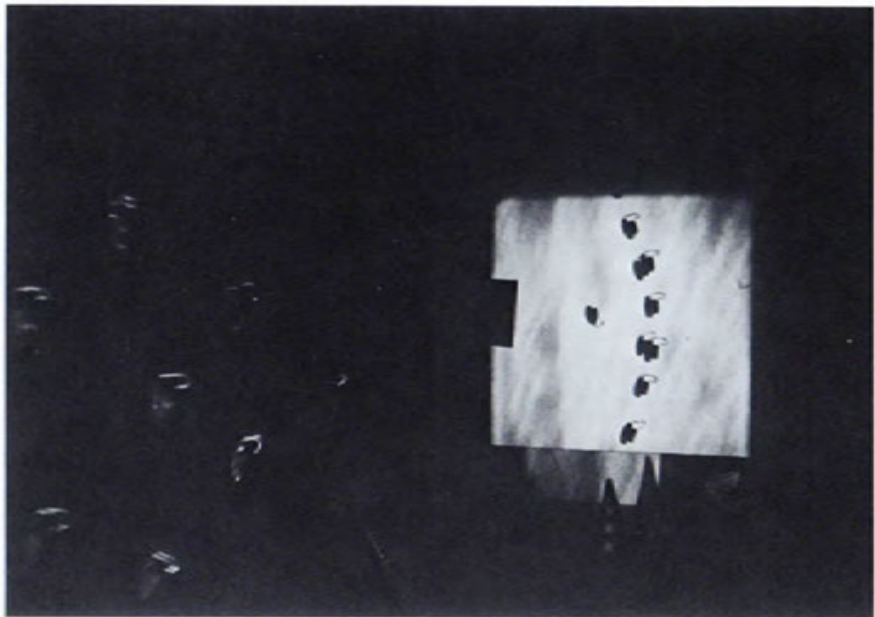
Teatro Studio Caserta. Noi soltanto noi. Questo è l'inizio



Falso Movimento. Controllo totale



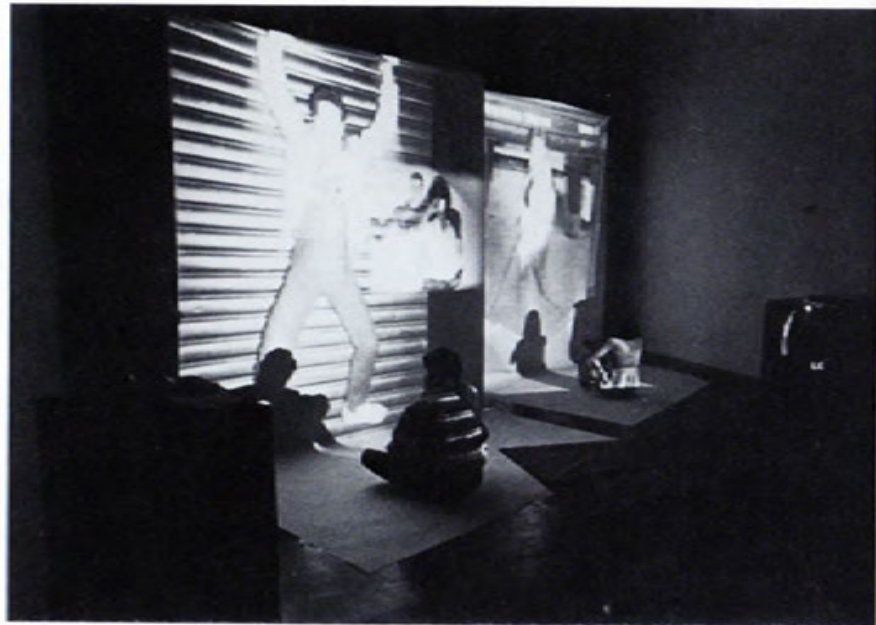
Falso Movimento. Controllo totale



Falso Movimento. Controllo totale



Falso Movimento. Controllo totale



Antonio Sixty. Da "Kennedyne"



La Gaia Scienza. Inventario.
Sfilata di moda



Colosimo/Valeri. Il grande sonno



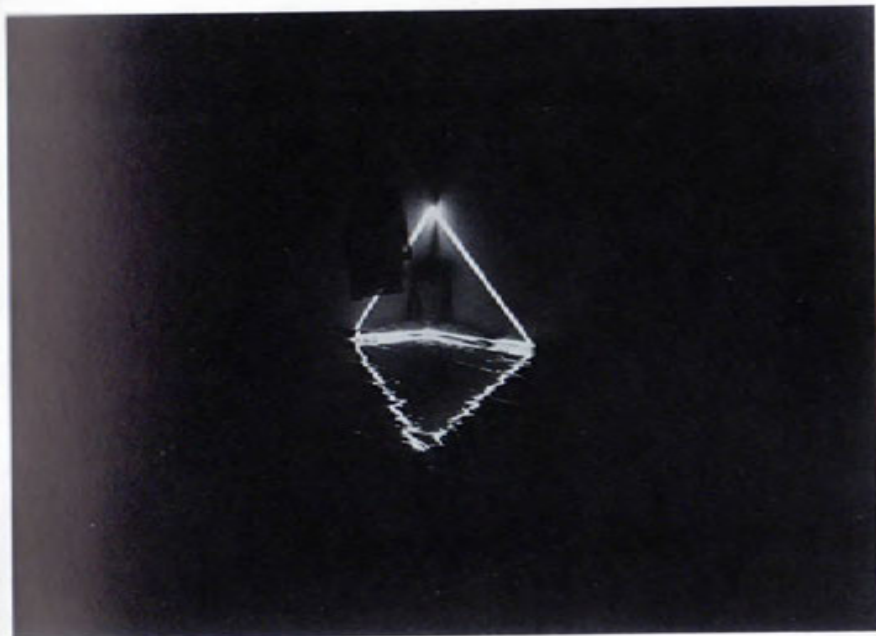
Antonio Sixty. Da "Kennedyne"



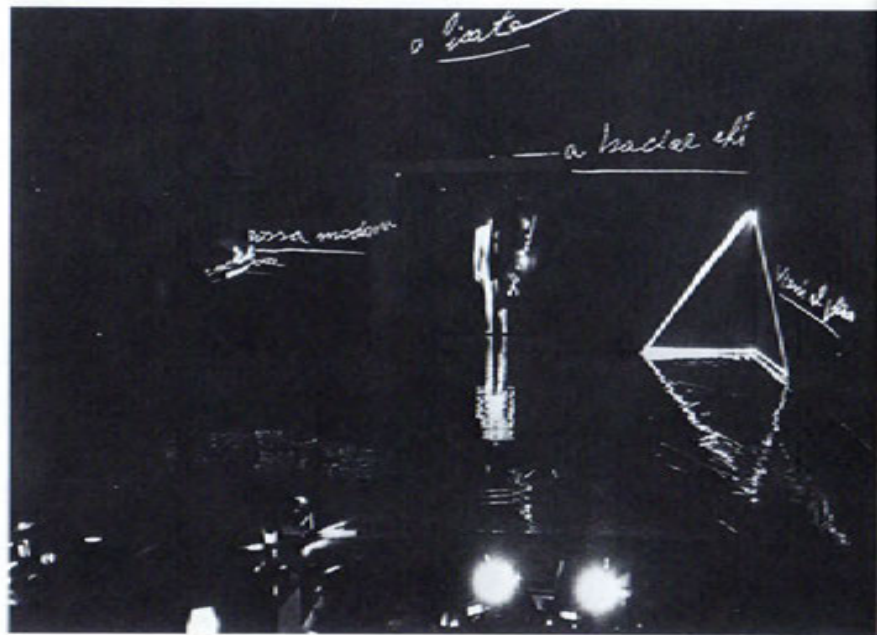
Benedetto Simonelli. Senza titolo



Asari/Cristadoro. Quiescente, Obliqua



Asari/Cristadoro. Quiescente, Obliqua



Asari/Cristadoro. Quiescente, Obliqua



Asari/Cristadoro. Quiescente, Obliqua



Dal Bosco/Varesco. Killer di primavera



Colosimo/Valeri. Il grande sonno



Dal Bosco/Varesco. Killer di primavera



Colosimo/Valeri. Il grande sonno



Colosimo/Valeri. Il grande sonno



Andrea Ciullo. Dopo la catastrofe

Rock e metropoli è un tema scivoloso perché il rock è ambiguo, perché difficile è districarsi dai vischiosi fili che legano i due termini, perché è impossibile capire di quale rock e di quale metropoli si parli. Allora è meglio intendere il rock come unica colonna sonora possibile nelle grandi città (oltre che come lingua unificante giovanile), come unico slittamento della percezione che sia *attuabile* e *permesso*.

Attuabile per la semplicità dei suoi schemi di comunicazione, per la relativa semplicità di trasmissione e di comprensione in quanto catalizzatore di energie che altrimenti, forse, andrebbero perdute. Permesso perché in fin dei conti lo slittamento è solo apparente, dura lo spazio breve di una canzone, di un brano musicale, e bene o male non crea fastidi eccessivi a nessuno.

Ed ecco allora che l'unica musica possibile diventa realisticamente quella per ambienti, una musica che si preoccupa realmente dell'ambiente in cui si iscrive, una musica che agisca contemporaneamente sull'ambiente, sulla funzione della musica e sulle sue stesse strutture. Musica per ambienti quindi che si mescoli con i suoni della quotidianità fino a rendersi inconoscibile. Utilizzo della musica attraverso la metropoli e non musica metropolitana. È superflua la musica di rappresentazione (se mai è esistita) nei tempi correnti per illustrare ritmi veloci, la tecnologia, l'alienazione. È sufficiente la disco music, o qualunque altra moda veloce, rock compreso, fatta di ondate continue che creano spostamenti progressivi dei limiti da trasgredire o da superare, realizzando lo spostamento continuo della formula con estrema leggerezza e iniziando i suoi seguaci al nomadismo e all'adeguamento ai ritmi dell'esistenza, adeguando la percezione alla struttura del rumore. Presa di per sé allora molta musica di tendenza "rumoristica" assume una funzione tutt'altro che positiva, non si muove libera ed anzi preme affinché gli ascoltatori si adeguino al rumore costante, annullino la loro capacità percettiva, vivano meglio in fondo nei loro uffici e nelle loro fabbriche senza pensarci troppo su, creino abitudine al rumore.

La musica per ambienti muove da uno spirito diverso, si confronta con la metropoli per via di contrasto, quanto maggiore è il rumore, il traffico, quanto più si respira frenesia e morte, tanto più la musica sarà fragile e volatile, quanto più l'ambiente sarà moderno, tecnologico e grande tanto più la musica si preoccuperà di essere omeopatica, di analizzare il piccolo, di far interagire la musica con la quotidianità, una musica simile ad un andamento, come diceva Satie. La musica della metropoli è il ritmo, e la musica ed il rock usano il ritmo. La disco lo utilizza come rappresentazione, l'elettronica e le nuove forme sonore come possibilità vitale, come forma di comunicazione; un ritmo ed una velocità in controtempo con i ritmi dell'esistenza; l'unico ritmo metropoli-

tano possibile. Non quindi la tecnologia, l'elettronica e il ritmo nella loro funzione spettacolare, nella loro dimostrazione di forza e di potenza; non le macchine del dominio o i ritmi della dissuasione, ma una tecnologia ed un ritmo capaci di inserirsi nelle correnti trasformative, soprattutto nel modo in cui possono e devono essere usate. Non la musica per sé, quindi, ma il suo utilizzo quotidiano.

Da forza di dissuasione a fattore disumanizzante, il ritmo diventa, nelle nuove forme sonore, un catalizzatore di creatività, la linea di rottura delle pratiche musicali statiche che del ritmo avevano fatto una formula di sicurezza. Linea e non punto di individuazione di innumerevoli percorsi. Non è genere, quindi, il ritmo ma tendenza. Ed ecco allora il recupero dell'Africa, l'utopia di coniugare metropoli e deserto. Il modernismo viene liquidato in nome di un futurismo primitivo che cerca di recuperare la funzione mitica del ritmo, la sua potenza evocatrice, il suo potere magico. Il ritmo diventa lo specchio della visione del mondo di una determinata cultura, corrisponde ad un ascolto diretto della musica, al di fuori degli schemi culturali, degli stili e dei generi. Ma se il ritmo ossessivo ed estenuante di certa musica commerciale mira a conservare la vendibilità del prodotto e lo status sociale, il ritmo della nuova musica è quello della magia e il battito della natura. E l'operazione punta ancora più in alto: come nella cultura africana arte e divertimento, filosofia, politica e religione non sono entità separate, nella nuova musica urbana il mondo non è settorializzato, l'individuo non è atomizzato e disgregato, ma raggiunge ed ha una sua unità con se stesso e con gli altri. Il ritmo come ricorda Schneider è "una forza psicologica che trasforma i movimenti corporali in esperienza psichica, dando in questo modo alla musica un valore costruttivo nei confronti dell'uomo". "La nostra musica tende ad eliminare la differenza tra mente e corpo, tra ragione e passione", dice David Byrne dei Talking Heads, e l'ipotesi è realmente affascinante.

Ed ancora la musica delle macchine elettroniche, nell'universo possibilista della grande tecnologia urbana, dove il rock si allontana da se stesso, nega il suo essere musica dell'esaltazione individuale, per trasformarsi in un flusso continuo di sensazioni e di immagini, una musica priva di centralità che non utilizza i circuiti elettronici come oggetti meccanici da rendere funzionali ad un sistema di enunciazioni determinate ma che permette una diversa percezione dell'evento sonoro, organizza il nuovo attraverso la manipolazione. Per i Devo, con il loro spettacolo della de-evoluzione tecnologica, non è la tecnologia ad essere "cattiva" ma il modo in cui l'uomo la utilizza. Mettere in sintonia l'elettronica con le pulsioni emotive, dar forme nuove ai tempi metropolitani, colorare l'esistenza con nuove tinte per mutarla ed esserne mutati. Ecco

dove la musica ed il rock giocano le loro carte migliori. Ed il rock invade altri campi espressivi, come la pittura o il teatro o il cinema, alla ricerca di un'osmosi tra immagine e suono. Il rock in fondo conta poco, ma può essere usato ancora. Chi definisce il rock come una saponetta che si usa e si butta non deve certo dimenticare che senza saponetta si vivrebbe peggio.

Dal video-giocare alla video-jacquerie

di Enrico Ghezzi

Il *flâneur* baudelairiano ha vita dura nel paesaggio urbano contemporaneo. O meglio, gli si richiede una capacità attiva di dispersione dell'energia, una possibilità di applicazione meccanica, che si pongono solo come sostitutive di altro, rinviando all'infinito l'avvento sovrano della pigrizia. Apparentemente più *soft*, meno imponente e rumoroso del flipper post-bellico con cui il giocatore doveva far corpo in un amplesso hard, il video-gioco, pubblico o privato, da sala giochi o da camera, porta nel suo funzionamento il segno di una totalità, graziosa o temibile, comunque proprio una totalità nel senso hegeliano del termine.

Intanto, che si abbattano tre marziani colorati o (essendo bravi e allenati) tremila o trentamila, cambia poco. Non il gioco, che per forza — per potersi giocare — ha regole fisse. Ma la situazione del gioco, che è radicalmente diversa da tutte le altre situazioni di gioco storicamente avvenute. Più che a un "gioco", il videogioco assomiglia a un Rito, dove la ripetizione consente il Mito mediante l'immutabilità della Legge. La regola del videogioco, rimando a cose dette altrove,¹ è insieme la Legge, la Macchina, il Tempo e il Campo del gioco. Il videogioco, si è detto, costituisce col giocatore (o con i giocatori) un circuito dove *ciò con cui si gioca* è l'elettronica stessa, con i suoi *timing* precisi. Il massimo di bravura è di *adattarsi* alla macchina e ai suoi tempi, a ciò che essa consente. Ricordo che Abruzzese leggeva nel ragazzino in video-azione un atteggiamento da domatore: la macchina come un cavallo, o una bestia ignota, il ritmo del girarle intorno, tastarla, provarla, comprenderne lentamente i meccanismi di funzionamento, infine il possesso di essi o di essa, domata. Posto che, se non nella realtà in cui il cavaliere spesso è portato, almeno nei film di Ford il cavallo può poi essere indirizzato in una direzione, facendo certo attenzione (come mostra *Sentieri selvaggi*) ai suoi ritmi di macchina animale, il videogioco si trova invece a essere un cavallo a dondolo (da

¹ Cfr. E. GHEZZI, *Il giocatore incantato*, in *Le macchine simulanti*, Theorema Edizioni, Roma 1980.

fiera o da camera) sempre fermo nello stesso posto. Non a caso, dal punto di vista dell'animazione, una sala di videogiochi senza clienti non è meno vivace di una piena. Lo spettacolo visivo, anzi, è più facile a percepirsi, meno ingombrato dai corpi che si attaccano alla macchina. Ma il videogioco attende il corpo, per farne, si è detto e si ripete apoditticamente, una parte del corpo-macchina, il che vuol poi dire una parte del campo stesso in cui si gioca. Si è detto, con altre parole, che il videogioco potrebbe ricordare un vampiro. E senz'altro, il videogioco giunge a possedere il corpo, non ammette distrazioni, se si vuole raggiungere la "prestazione". Il *flâneur* certo sa come difendersi; ma è costretto a farlo non giocando, o giocando il videogioco rifiutando di giocarci, senza neanche pensare a una vittoria che comunque, nel lungo periodo, è keynesianamente impossibile. (Forse infatti un ragazzotto ipernutrito oppure disperatamente new-wave, assistito da medici e amici, potrebbe abbattere milioni o miliardi di marziani, ma infine morte sopraggiungerebbe.) Passare da un videogioco all'altro, brevi attimi, mai competitivi, godersi lo spettacolo, forse.

Ma qui si rischia di cadere (*per quanto sia utile*) in ricordi francofortesi o benjaminiani, e non è il luogo o il momento. Da tempo si accetta con beata incoscienza la distinzione nominalistica tra Uomo e Macchina; meno beatamente, possiamo accettarla anche noi. La questione, infatti, non è quella della differenza, o del recupero *rétro* di differenze private all'interno dei parametri urbani. E neanche quella della *metropoli*, termine che per maggior precisione, aprè McLuhan se non altro, conviene sovrapporre e far coincidere con quello di *mondo*, visto che per il cittadino di Metropolis, fosse pure Superman al polo Nord, ci sarà ancora la televisione a ricordargli (suprema ironia) *la realtà*.² Tanto più si è distanti dal *tessuto urbano* tanto più si scorge la forma del paesaggio urbano, che è quella del punto o meglio del velo in espansione. Nella provincia o nella savana ricorre l'iperrealtà urbana; ma era già accaduto per la luna, di molti chilometri più lontana. Questa della frantumazione delle distanze, ideologia senz'altro, ideologia del mezzo di comunicazione di massa o di trasporto, con benzine o energie nuove, ideologia *video*, quindi perfettamente sembante e fatta *reale*, è in ogni senso l'ideologia principale dell'elettronica, e — per quel che lo riguarda — del videogioco. L'illusione ideologico/entusiastica del *nomadismo*, della dispersione del soggetto, del decentramento, del procedere *in tutte le direzioni* — che per esempio, a proposito di direzioni, emerge proprio nei settori più avanzati e coscienti della *sinistra* —, nell'abbandonarsi al *flusso* urbano e a tutte le musiche, ecc... è tragicamente perdente

² Cfr. *Superman II* di Richard Lester.

proprio nella mimesi elettronica, cioè nell'adorazione elettronica, nel cercar di fare e ripetere proprio le cose che *l'automazione elettronica* fa o soprattutto ha già fatto con assoluta capacità di concentrazione. Se per una volta val la pena di usare il termine, baudrillardesco e "buono a tutto", *implosione*, è appunto per definire nell'insieme l'operazione generale dell'elettronica, mentre il soggetto può credere di mimarne le funzioni *esplodendo*. Condensare, ridurre le distanze e i tempi e le grandezze, fino a giungere (combinando tecnologie diverse, dalle fibre ottiche al laser) tendenzialmente e all'infinito a un *punto* piccolissimo in cui milioni di funzioni, di immagini, cose, operazioni, usi, possano essere *concentrati*. Illudersi di una trasversalità, solo perché è possibile praticarla, equivale a trascurare troppo le apparenze, a ritenere *banale* ciò che salta agli occhi, la *contraddizione fisica* tra tendenza al punto non misurabile, piccolissimo e infinito da una parte, e realtà dell'estensione geografica — e in particolare dell'accumulazione e agglomerazione urbana — dall'altra.

Non per determinare valori, ma se mai per ricercare alcune valenze, e per sfuggire al post-sessantottismo avanguardistico o a quello antieracliteo rifluente, può essere utile fermarsi sulla questione che — più di ogni altra — viene curiosamente posta da ciò che sembra distruggerla: quella del soggetto. Che si gioca appunto sul terreno immaginario dell'elettronica, anche da parte degli individui che vivono su territori più o meno "reali", come l'Italia, per esempio. Un paese dove, sempre per esempio, l'ottusità terroristica ha rivolto in passato le sue attenzioni ai cervelli elettronici e alle banche di informazioni in modo ovviamente parassitario e difensivo, restando per il resto completamente prigionera del sistema delle comunicazioni di massa.

Videogioco. Ma si può tornare al videogioco e alla questione del soggetto, lasciando tra parentesi l'occhio straordinario di Kubrick che non a caso oggi — dopo aver fatto nel '68 *2001* — fa *Barry Lyndon* e infine uno *Shining* che stupisce per la sua capacità di rifare l'identica operazione di *2001* in altri spazi, altre stanze, altri tempi, ponendo magistralmente proprio tale questione.

Il soggetto consumatore presupposto all'atto della costruzione come parte della macchina (come accade per esempio in ogni mezzo di trasporto, si noti; in ogni, mezzo *per qualcosa*; ma qui si tratta di *gioco*, un'azione molto particolare) che con essa dovrà far corpo. Riduzione della distanza soggetto-oggetto. Come ingresso nel sociale, inoltre, il videogioco è esemplare nel senso di una riduzione della distanza tra pratiche basse e alte. Gioco da fiero e da baraccone, oltre che da camera, tende a sostituire, con l'applicazione meccanica del corpo del giocatore al ritmo di una macchina, il virtuosismo — anche acrobatico e fisico — del tradizionale gioco da

fiera. Alla concentrazione nel gesto "abile", nella "inira", nell'agilità fisica, che anche a un *flâneur* consentirebbe l'exploit passeggero, subentra l'applicazione un po' sorda a un ritmo non proprio, la forzata adesione a un tempo di gioco imposto per quanto riguarda i singoli tempi delle mosse e delle reazioni alle mosse. Il discorso, su questo piano, potrebbe proseguire, fino alle raffinatezze estreme dei war-game video, la cui massima perversione e genialità è quella di occultare il massimo gioco post-bellico e post-moderno, post-Superman e post-Alex Raymond, quello che i masters of the war conducono per la prima volta su scala davvero *mondiale* e orbitale.

Ma c'è un altro modo, più "tecnico" e meno legato al funzionamento del circuito videogioco/videogiocatore, in cui il videogioco pone la questione del soggetto: ed è la *qualità* stessa della sua immagine *video*. Così come, dalla qualità complessiva del sistema della comunicazione televisiva, si è prodotto ed è già possibile un nuovo modo di "videogiocare".

L'immagine elettronica del videogioco è infatti attualmente il caso più diffuso e generale di immagine che simula dei corpi e dei soggetti, umani o marziani, senza far riferimento — in nessun punto del processo di produzione dell'immagine stessa — alla presenza effettiva del corpo stesso. Per quanto ancora legata — per motivi di economia semantica ed economia capitalistica — a un sistema di significazioni tramite simboli, essa è già nella classe di quelle che si possono chiamare, con termine tra il plotiniano e l'eckartiano, *immagini di immagini*, meta-immagini, immagini definitivamente senza corpo; come quelle già usate nella simulazione dei voli spaziali, immagini del tutto *verosimili*, cioè apparentemente rimandanti a un corpo del quale si sia fatta copia, fotograficamente o in altro modo. La coerenza dell'immagine può cioè far pensare alla *fotografia di una cosa*, mentre invece si tratta di "un'altra cosa", né *immagini* né *cosa* prodotta mediante bit di informazione tradotti in numerosissimi punti elettronici sullo schermo (e forse non a caso David Byrne dei Talking Heads scrive la sua *Seen*, sul desiderio — concepito di fronte alla Tv — di avere un altro volto, simile a uno visto per caso, o mentalmente immaginato come preferibile al proprio).

Gli stessi Coppola e Lucas, nuovi tycoons cinematografici, riscoprono il video e la televisione per le possibilità di truccaggio, per la capacità di produrre "immagini false" e verosimili. Ne *L'impero colpisce ancora* spesso dentro un'inquadratura ci sono tre o quattro livelli di immagini che compongono quindi un insieme quasi totalmente *sintetico*, prodotto solo grazie al computer che permette il perfetto inserimento, l'incastrarsi o lo spalmarsi l'una sull'altra delle immagini. Tra fondali, primi piani, corpi umani, è un vero e proprio *missaggio delle immagini* quello che si affaccia, an-

cora più composito e interessante, come operazione, di quella del possibile *trompe l'oeil* elettronico suaccennato.

Di fronte a queste nuove possibilità, come di fronte a tutta l'elettronica, il problema non è quello dell'adorazione e del flusso, ma quello del *comando*, del "potere" di disporre e predisporre i nuovi scenari immaginari.

La questione del soggetto non si pone così dalla parte dell'artista creatore, ma anzi è problema di qualsiasi istanza vivente. In ritardo rispetto alla chimica, c'è la possibilità di sintetizzare le immagini. L'uso di tale possibilità può essere strappato a padri e padroni (si parla anche di *mercato*) solo se rispetto ad essa non si opera una fuga ma anzi si prende la decisione di rilanciare, giocando fino in fondo.

Così, la crisi dell'opera, chiusa o aperta, non è necessariamente un appiattimento delle possibilità o degli scenari "artistici"; in crisi sono le singole opere, ma mai come adesso l'operazione (si veda, banalmente, il vertice di presenza raggiunto dal regista nel teatro oggi) è stata possibile. È sovrana. La crisi stessa, tutta intera, si sta muovendo, con una economia autonoma e imperterrita, verso un riutilizzo del già prodotto e addirittura (con i rifiuti riciclati) del già usato. Il gioco va quindi spinto sempre oltre, senza mai fermarlo, anzi sovrapponendo sempre un gioco all'altro, come avviene con le scommesse sui vari sport. È probabilmente l'unico modo per sfuggire alle trappole di nuove architetture, nuove forme, nuove ideologie, moderne o post-moderne. Non fermarsi sulle immagini, ma mutarle continuamente, ponendo quindi il problema della *post-immagine*, come si potrebbe dire.

Nulla di fantascientifico e di illusorio. Anzi, un processo in questa direzione è appunto già avviato. Basta pensare a quanto ormai sia più "regista" e "soggetto" (benché ancora abbondantemente *passivo*), rispetto al patetico autore "vero" televisivo o cinematografico, il telespettatore munito di telecomando. Il telecomando è l'esempio più avanzato di *videogioco*, la possibilità oltranzistica di mutare scenario e di mutare, incrociare, distruggere e cancellare i *testi*. Il testo diventa *palin-testo*, ogni volta, nessuna immagine è *sicura* e *ferma*. All'appiattimento e al "tutto uguale", all'indifferenza che può sembrare il prodotto primo di un tale videogiocare, subentra invece un atteggiamento violentemente combinatorio che è probabilmente il tratto strutturale, anche se costituzionalmente "vuoto", di ogni operazione nel post-moderno. L'ars combinatoria che, dalla citazione all'aggregato retorico, domina ogni campo nel suo sviluppo recente, incluso quello della riflessione estetico-filosofica, mai come oggi combinatorio (anche se a volte — o più spesso — è pura ripetizione: ma non tutti sanno giocare). Il diffondersi in ogni settore produttivo (compreso quello della produzione di immagini) del principio del *montaggio* e del *riuso*, vincente a tutti i livelli, è confer-

mato dalle operazioni in campo musicale (si veda il "regista musicale" Brian Eno e tutti i gruppi piú avanzati, assolutamente *non originali* nei materiali, ma inventori di montaggi sempre nuovi e di forme e materiali diversi ma ripetuti e spesso ultra-tradizionali). Il mondo, con tutte le sue opere, diventa un unico *repertorio*, un magazzino e un arsenale. Come se tutto fosse già stato prodotto e non si trattasse di riprodurre ma di ri-produrre, con le macerie o con i sogni. Perfino in campo urbanistico-architettonico la filosofia del riuso, del non piú costruire ma del riadattare mescolando tecnologie diverse e senza mai fermarsi a un'opera immaginata, è ormai avanzata, e ne è esponente proprio uno come Renzo Piano, "autore" del *Beaubourg*, paradossalmente frainteso da Baudrillard proprio come "immagine esemplare".³

Tornando al video, la registrazione stessa — che in generale sembrerebbe risocializzare o almeno diffondere l'opera e il testo — a sua volta li distrugge entrambi sempre piú; non solo per le pratiche di smontaggio-distornamento-perversione che induce (non solo quindi perché mina l'integrità proprio mentre ne assicura la fruizione), ma soprattutto portanti a un'impossibilità sempre piú marcata di fruire tutti i testi registrati *nel tempo*. La macchina-uomo non riesce (per ora) a registrare "piú velocemente del tempo (reale)"; e la questione non è tanto il controllo delle macchine e della loro memoria, ma la capacità di collegare la memoria umana alla tecnologia e la possibilità di assumere informazioni (immagini, suoni, scritti) sui ritmi sfrenati della *contemporaneità* (letteralmente: "nello stesso tempo").

Quando tutto è registrato, quindi, tutto è pronto per la *video-jacquerie*, oltre lo stupore di fronte al videogiocare che in fondo si gioca benissimo anche da se stesso. Video-jacquerie: parola eccessiva e illusoria forse, ma anche meno ovvia di quanto sembri. Entrare nei circuiti, scombinarli, dar loro il *proprio tempo*, rubar loro il tempo. Non fermarsi *dentro* l'immagine, non bearsi di una velocità che non è la propria; stoppare il fotogramma o il *frame* elettronico fino a bruciarlo o farlo saltare, essere piú veloci o piú lenti di esso, *mai come lui*. E — ma qui è *questione di gusti*, cioè massimo di incertezza e virtualità *morale* — non cedere alla tentazione di salire sull'astronave/immagine per ulteriori "incontri ravvicinati"; sempre che si voglia continuare a vedere: non è forse restandone fuori, a guardarla, che si può scoprire e capire che (e perché) l'astronave di *Incontri ravvicinati* (che sembra ed è un videogioco, con tutti quei lumini) è l'immagine rovesciata di Manhattan?

(E ora, *cambiare canale*, subito! — Tanto, qualcuno e qualcosa ce l'assicura, *ripasseremo di qui*, con o senza telecoman-

³ Vedi di PIANO, ARDOINO, FAZIO, *Antico è bello*, Laterza, Bari 1980.

do, eternamente. Magari infine con la propria immagine/martello luddista, un volo azzurro che si insinui negli infiniti spazi inesistenti del televisore o del monitor.)

Il vuoto e l'intervallo

di Gillo Dorfles

Veniamo da una civiltà del pieno, dobbiamo andare verso una civiltà del vuoto.

La cosa può sembrare assurda, ma ad osservare attentamente quello che accade; ad analizzare un po' i fenomeni, non solo artistici ma sociali, politici, che ci circondano, si vedrà che, effettivamente, siamo in una civiltà del pieno, del rigurgitante addirittura, e molti dei difetti, molte delle pecche della civiltà contemporanea derivano proprio dal "troppo pieno". Mi riferisco ad un eccesso di informazione a una proliferazione anche artistica, anche letteraria, visiva, televisiva, radiotelevisiva, ecc., attraverso cui molte manifestazioni dell'arte, che una volta erano chiare e visibili, oggi non riescono piú a filtrare.

In altre parole: nei primissimi tempi della civiltà l'uomo aveva l'impulso a riempire il vuoto che lo circondava. (Voi conoscete il detto "Horror vacui", paura del vuoto, terrore del vuoto, che ha spinto i primi uomini a riempire di graffiti e di disegni le caverne magdaleniane, aurignaziane, che ha spinto l'uomo a decorare gli utensili, le selci, le frecce; a ricoprirsi di tatuaggi, di penne, di vestiti.) Questo bisogno di colmare il vuoto è stato alla base delle grandi civiltà artistiche che hanno preceduto la nostra, soprattutto di alcune grandi civiltà. Per cui il fatto che l'uomo volesse lasciare la sua impronta, non solo l'impronta del suo piede nella sabbia, ma l'impronta del suo genio, della sua fantasia, sulle suppellettili, sulle anfore, sulle cose che toccava e che adoperava, ha fatto sí che si sia giunti a un punto di totale saturazione. E allora accade che molte delle nostre creazioni, molte delle creazioni artistiche, scompaiano nel nulla, non siano neanche accolte dal grosso pubblico. Abbiamo troppe correnti artistiche, troppe correnti letterarie, troppe correnti musicali, perché si riesca ad afferrarle tutte; non solo, ma questo genere di produzione, soprattutto quella di questo secolo, è una produzione dove l'accavallarsi di notizie e di eventi è stato tale che è quasi scomparsa la possibilità di delibare, di assaporare in maniera precisa, in misura significativa, quello che le opere d'arte ci fornivano.

Per questo ho sostenuto e sostengo che ci troviamo a un punto di rottura; ci troviamo a un punto in cui dobbiamo scoprire il modo di riassaporare quello che non riusciamo piú

ad assaporare. Ci troviamo a un punto in cui dobbiamo finalmente selezionare le nostre percezioni, e tanto più le nostre percezioni estetiche, le nostre percezioni desunte dal rapporto con l'arte.

Un esempio sintomatico, forse dei più significativi, ci viene proprio dalla musica. Si immagini cos'era la grande musica romantica e poi quella espressionista, la musica di un Mahler, di uno Strauss, la grande orchestra con tutti gli strumenti possibili ed immaginabili, dall'oficleide al bassotuba, dalla celesta al contrabbasso, una orchestra enorme che suona una quantità di note contemporaneamente, per cui una enorme matassa sonora si riversa sul pubblico; si immagini — inoltre — una estetica come quella wagneriana: l'opera totale, il Gesamtkunstwerk, cioè l'opera che comprende musica e scena, palcoscenico ed attori, poesia e libretto, cantanti e suonatori, il tutto insieme ad un barbaglio di luci, di fumi e spettacolo pirotecnici. Si delinea un percorso che dalla legittimità artistica dell'eccesso traligna nell'*eccessivo*, nell'*eccedente*, provocando — così — il crollo della medesima costruzione che si andava erigendo, cioè l'esaurirsi del peculiare tipo di formazione musicale e teatrale sino ad allora sviluppatasi. Opportuno a questo punto, sempre restando in campo musicale, proporre l'esempio opposto di un grande musicista come Webern, il quale produce una musica talmente rarefatta, talmente ridotta a poche note scandite ed alle volte sospese in un vuoto, che, finalmente, una persona che abbia una certa sensibilità musicale si rende conto di assaporare di nuovo la singola nota, il singolo intervallo, di non essere più sopraffatto da una marea, un torrente, di note, di canti ecc., che ad un certo punto avevano quasi reso impossibile l'ascolto.

Questo esempio banalissimo della musica voi lo potete suffragare se confrontate la nostra civiltà occidentale con quella che è stata la grande civiltà estremo-orientale, soprattutto giapponese.

Voi sapete che nel Giappone questa condizione di vuoto, di semplicità, di bianco e nero, di sabbia e rocce, di case vuote, è particolarmente sentita. Forse oggi non più tanto perché l'americanizzazione (questo terribile flagello di cui noi siamo stati le prime prede) ha invaso anche quelle isole; quindi anche in Giappone ormai c'è il jazz, c'è la musica occidentale, c'è l'accavallarsi di sensazioni, di creazioni artistiche ecc. Però chi rivada all'antica civiltà giapponese, chi riascolti oggi uno spettacolo del famoso teatro classico giapponese, il No, chi guardi i templi di Katsura, i giardini di sabbia di Ryoanji, si accorge che in quel tipo di civiltà quello che conta non è il pieno ma il vuoto, lo spazio beante, l'asimmetria.

Anche quest'ultimo è un altro fenomeno di estrema importanza. Ci siamo abituati, dal Rinascimento in poi, a vivere in mezzo ad un tipo di arte, di pittura, di architettura, prevalen-

temente simmetrico. Ora, non c'è niente come la simmetria che, a forza di suddivisioni appunto simmetriche, finisca col riempire completamente lo spazio; mentre con una divisione *asimmetrica* (pensate al famoso Numero d'oro) voi raggiungete quella "vuotezza" che con la simmetria non raggiungerete mai.

Che tuttavia ci sia una tendenza, non soltanto artistica, contro quello che io ho chiamato "la civiltà del pieno", ne abbiamo moltissime prove. È uscito pochi mesi fa in America un libro, la *Third wave*, la terza ondata, di Alvin Toffler, sociologo americano, dove si parla appunto di una terza ondata che sta per precipitarsi sul mondo, terza ondata di civiltà, naturalmente. Che cosa intende Toffler con questo concetto? Secondo Toffler siamo già arrivati al massimo punto della seconda ondata, che sarebbe quella della rivoluzione industriale (dopo una prima ondata, che sarebbe quella dell'agricoltura, delle grandi civiltà agricole, ecc.). Dopo la seconda ondata dell'industrializzazione, della rivoluzione industriale, di quella che stiamo vivendo ora, la civiltà della meccanizzazione, delle macchine, della catena di montaggio, delle grandi masse ecc., dopo la civiltà della massificazione, sta avvicinandosi — possiamo dire, si spera che si avvicini — una ondata di demassificazione.

Stiamo già assistendo a un tentativo di sottrarsi a questo spirito di massa, a questa scomparsa dell'individualismo che sta affliggendo, che ha afflitto finora, i nostri paesi occidentali. Naturalmente non parlo del Terzo mondo, che ancora deve accettare la civiltà meccanizzata; parlo del nostro mondo, dell'est e dell'ovest.

Questo che significa? In primo luogo lotta contro l'urbanesimo, contro le conubarzioni; ritorno alla campagna, ritorno ad un lavoro specializatissimo, sí, ma parcellare e dislocato; tentativo di abbandonare le grandi industrie, spezzettarle e farne altre che possano essere, addirittura, casalinghe.¹ In secondo luogo, e forse soprattutto, tentativo di personalizzare l'informazione e la comunicazione.

Voi sapete che i grandi mezzi di comunicazione di massa: la televisione, la radio, fino a pochi anni fa, erano esclusivamente *monopolari*: ossia dall'alto ci venivano ammanniti dei prodotti politici, sociologici, culturali e anche artistici (sebbene spesso mediocramente tali) che il fruitore doveva subire passivamente.

Già oggi, col moltiplicarsi delle stazioni televisive (purtroppo un moltiplicarsi quasi sempre abietto, basato solo

¹ Il cosiddetto lavoro nero, la cosiddetta economia sommersa, domani potrebbero essere *non* economia sommersa, ma, anzi, un lavoro specializzato, trasportato nelle singole abitazioni rurali dei singoli lavoratori invece che fatto in un solo posto, obbligando masse a faticosissimi spostamenti pendolari.

su filmetti pornografici), noi assistiamo ad un differenziarsi di queste produzioni, ed a un sensibile incremento della possibilità di scelta. L'utente può scegliere il suo programma; non solo, ma molto spesso il radioascoltatore, il telespettatore può intervenire, attraverso i metodi che ben conoscete: attraverso le risposte telefoniche, attraverso gli interventi dell'uomo della strada che viene interpellato, che viene intervistato.

Quindi non si ha più la monopolarietà assoluta. Con l'andare del tempo si dovrà arrivare ad uno sgretolamento di questa informazione massiccia. L'utente può già registrare le trasmissioni, può già selezionarle, può già vederle ad un'ora diversa da quella in cui vengono trasmesse. C'è una selezione anche nell'ora dell'ascolto; e questo sarà sempre più vero man mano che le video-cassette, e gli altri sistemi di registrazione, diventeranno più accessibili.

Questo significa che torneremo, probabilmente, ad una specializzazione, anche temporale, nella fruizione artistica.

Chi accende la radio, oggi, sente la stessa musicchetta, lo stesso brano di musica classica la mattina come la sera; non vi sono differenziazioni a seconda delle ore della giornata. Domani, questa differenziazione potrà ricrearsela l'utente. E allora forse arriveremo a ritrovare l'ora opportuna, l'ora rituale, per ascoltare la musica classica o il jazz, per vedere il film d'avventura o la trasmissione culturale.

Le osservazioni fatte sopra a proposito del vuoto e del pieno sono anche osservazioni che, da un punto di vista sociologico, assumono un significato anche a proposito di questa spinta ad una demassificazione, sia dei mezzi di comunicazione di massa, sia delle operazioni artistiche in generale.

Una breve osservazione, a questo punto, a proposito della distinzione che già altrove ho tentato — (tanto per tornare ai "vuoti d'aria" o all'intervallo perduto) — tra quelle arti dove già oggi è possibile intravedere questo intervallo, questo vuoto che sta aprendosi, e quelle invece che sono basate sul pieno totale, e che ho definito arti *diastematiche* e *adiastematiche* (da "diastema", intervallo). È un altro fenomeno che sta sotto gli occhi di tutti. Credo che avrete già visto o sentito parlare di *performances*, di quanto sta accadendo nella pittura, nella scultura, nella body, nella land art, ecc., delle *performances* che vengono allestite in tutto il mondo ad opera delle nuove correnti.

Se guardiamo alle ultime correnti ci rendiamo conto che c'è già oggi un iniziale rifiuto rispetto a quello che avveniva ieri. Ieri, avevate una pittura basata sul pieno, sull'assenza di intervallo, sul groviglio, sull'accumulo; pensate ad Arman, pensate a Tobey a Pollock anche a Rothko, pensate a tanti letterati che hanno basato le loro opere su una scrittura concitata, priva di qualsiasi frattura, di qualsiasi pausa.

Oggi, invece, noi vediamo sia nell'arte figurativa, sia nel teatro una tendenza alla pausa, una tendenza ad arginare questa massa di informazioni artistiche. Pensate solo ad alcune delle ultime opere del teatro contemporaneo, a Kantor, per esempio, oppure al nostro Pieralli, per fare due esempi abbastanza tipici. In molte di queste opere teatrali (dove tra parentesi l'arte figurativa entra molto in gioco, e questo è un altro fenomeno molto significativo, ossia il fondersi ed il collaborare di teatro, di pittura ed anche di teatro e musica). Abbiamo assistito ad un assemblarsi delle arti tra di loro. Se molto spesso la pittura pura ci lascia insoddisfatti, l'applicazione, per contro, di elementi pittorici, elementi figurativi a certe forme di teatro moderno (per esempio da parte de "I Magazzini Criminali") risulta molto efficace.

Il che significa che anche questo genere di pittura (vedi la pop art utilizzata dal Carrozzone, o certe forme di "strutture primarie" utilizzate nelle sceneggiature di Pieralli o certe forme di surrealismo, di espressionismo surrealistoide, utilizzata da Kantor), così come alcune forme di arte figurativa, nel teatro riescono a trovare un impiego migliore proprio perché si trovano isolate ed hanno attorno a sé quel respiro, quella pausa, che permette allo spettatore di guardarle appieno, cosa che non succede più in una galleria, in una mostra d'arte.

Come vedete i fenomeni sono moltissimi e la loro esemplificazione si potrebbe estendere a dismisura.

Non credo, tuttavia, che sia necessario portarne degli altri. Già da quel poco che ho detto mi sembra che un fatto risulti evidente: siamo certamente ad una svolta, non solo della nostra arte, ma della nostra civiltà. Questa volta potrà essere benefica anziché malefica se sapremo far tesoro di quei sintomi che ho cercato di evidenziare e che ci consigliano urgentemente di salvarci dal troppo "pieno" e di cercare di riappropiare quel "vuoto", quell'intervallo, che tante antiche civiltà prima della nostra conoscevano e che nella nostra è ormai quasi scomparso.

Riti e miti metropolitani

di Silvana Sinisi

Esauritosi per spinta interna il momento analitico-esistenziale, l'attuale sperimentazione teatrale punta decisamente al recupero della spettacolarità, rimossa più che negata nella fase precedente. Tutto questo non comporta, tuttavia, nella generalità dei casi una rivalutazione dell'individualità e del privato, quanto piuttosto l'assunzione di un livello massificato e pubblico della esperienza collettiva. La pratica teatrale tende così ad integrarsi nel sistema d'informazione fornito dal-

l'apparato tecnologico che nel potenziamento indiscriminato dell'immagine ha posto il fondamento della cultura di massa. Il punto di riferimento immediato è dato dall'universo cittadino, questo immenso serbatoio di immagini, e passa attraverso l'assunzione di quei codici spettacolari di comportamento con i quali la società urbana celebra i suoi riti. Il rito, del resto, come forma di esperienza collettiva è alle origini stesse del teatro. L'attualizzazione delle gesta di un eroe mitico conduceva la comunità degli astanti ad un processo di identificazione che sospendeva la durata, creando una frattura con l'esperienza quotidiana, dandosi come pratica liberatoria e cartarica. Nello spazio desacralizzato dei nostri tempi si assiste ad una perdita dei contenuti, ma non delle pulsioni profonde che presiedevano a certi gesti, a certi comportamenti e al loro costituirsi. La nuova ritualità tende ad occupare gli spazi del tempo libero, a ricostituirsi in certe forme di esperienza collettiva che si consumano nelle discoteche, nei concerti rock, nelle manifestazioni sportive, moderni sostituti delle antiche pratiche cerimoniali. La frattura con il quotidiano si svolge all'insegna dell'evasione, occasione di esplosione di vitalità e di energie represses, ma il nuovo rituale non rimanda ad altro che a sé, simulacro vuoto che si esaurisce in una pura esibizione comportamentale vissuta a fior di pelle. Non manca, tuttavia, anche in questo caso un elemento fondamentale del rito che è il riferimento ad un modello mitico; le gesta esemplari sono tracciate dalle divinità dell'Olimpo urbano: le immagini lucenti e patinate del cinema e della televisione, gli eroi dei cartoons, i mille volti della pubblicità che ammiccano agli angoli delle strade, tutto il nuovo repertorio dell'immaginario collettivo. Mitologia senza radici che si consuma e si rinnova nel breve volgere di una stagione, sottoposta al medesimo processo accelerato di obsolescenza e ricambio cui sono sottoposti tutti i prodotti delle comunicazioni di massa.

E verso il recupero di questa moderna mitologia che si indirizza l'attuale sperimentazione teatrale, scegliendo la strada del mimetismo o della metaforizzazione. Alcuni gruppi come Falso Movimento di Napoli e Teatro Studio di Caserta lavorano sul repertorio di immagini fornite dai luoghi dove si consuma l'odierno rito di massa: lo spazio delle discoteche o dei parchi-giochi, la dimensione dilatata delle autostrade dominata dall'oggetto-feticcio dell'automobile. Di questo mondo essi tendono a prelevare spezzoni di immagini e di comportamenti, forzando al massimo l'intensità percettiva attraverso un'accelerazione di energie in movimento che si appoggia su un sound fragoroso e martellante. Martone, in particolare, tende ad isolare il dettaglio e a portarlo ad una estrema formalizzazione fino a bloccarlo in una sorta di congelamento iperrealistico. I gesti e il movimento dell'attore, im-

stati su uno schema iterativo, assumono un aspetto impersonale e automatico, sottolineando, attraverso la forma retorica dell'iperbole, l'automatismo dei comportamenti collettivi. In *Soft mediterraneo*, presentato quest'anno nel corso dell'Estate romana, si assiste ad un processo di pareggiamento tra uomo e macchina, il congegno meccanico del bowling. L'azione tesa e concentrata si svolge senza soluzioni di continuità secondo un ritmo alterno di impulsi energetici e di pause, in una serrata partita a due, dove il gesto dell'attore, non diversamente dal pulsante che attiva un circuito elettrico, trova un prolungamento e una risposta nell'accensione e nella messa in moto del bowling. Ma se l'isolamento del dettaglio e l'amplificazione iperbolica impediscono all'intera operazione di esaurirsi sul piano della tautologia, reinserendo il carattere di "fiction", l'assenza di provocazione o di trasgressione riconduce l'attenzione sulla superficie con un riscontro da parte dello spettatore diretto ed immediato, senza rimandi. Come nota Bartolucci, "Lo spettatore diventa soggetto di informazione oltre che fruitore di una comunicazione; esso è infatti fornito di tutte le conoscenze degli elementi messi in moto, e sa alla perfezione il grado di resa dei materiali adoperati. Non lo si influenza e non lo si inganna sul piano dell'offerta; pertanto lo si può esaltare o deprimere in virtù di una perdita di tensione o di una sua accelerazione sul piano della immaginazione percettiva".¹

Il gruppo Magazzini Criminali si è sensibilizzato per tempo su questa lunghezza d'onda, uscendo dal varco stretto del concettuale per proiettarsi in una dimensione apertamente spettacolare. In questo mutamento di prospettiva gli elementi base del suo linguaggio non sono rinnegati, ma sconvolti dall'interno con un cambiamento di segno che si esprime anche nell'assunzione programmata del caso, l'incognita che insidia la rigorosa struttura matematica su cui si imposta il lavoro. Lo scarto si registra con *Punto di rottura* che, come il titolo sembra emblematicamente suggerire, segna il passaggio tra due fasi di esperienza e al tempo stesso la chiusura e il superamento di un ciclo. Una prima novità da registrare è il diminuito interesse per le arti visive che cedono il campo agli stimoli provocati dall'ambiente urbano, alle sollecitazioni offerte dai mass-media, il cinema soprattutto, arsenale inesauribile di citazioni sonore e visive, cui si richiama anche l'organizzazione delle azioni che si sviluppano in sequenze, dal campo lungo al primo piano, quasi risucchiate verso un'invisibile cinepresa. Relegata a margine l'immane citazione di Kothuth (le definizioni di *empty*, vuoto), il termine di riferimento privilegiato diventa Warhol, chiamato costantemente in causa

¹ G. BARTOLUCCI, *Sulla nuova spettacolarità*, in "Magazzini Criminali", febbraio 1979.

con una serie di omaggi alla sua produzione cinematografica e pittorica, oltre che per la rinnovata attenzione portata al mondo degli oggetti di serie, al campo dell'esperienza quotidiana, colta nei suoi aspetti devianti e malati. Il gioco delle citazioni si allarga da Warhol a Hitchcock, da Welles a Coppola, tipici esponenti di uno dei principali canali della cultura di massa che nei film polizieschi o di avventure proietta i propri desideri e coltiva la pratica dell'evasione. L'interesse verso il modello cinematografico svela l'esigenza di aprirsi ad una forma di comunicazione che si risolve sul piano specificamente teatrale in una dimensione di pura spettacolarità, cui concorre l'accelerazione sia dei gesti sia degli interventi cinetico-visuali spinta in un crescendo parossistico fino ad un limite estremo, fino a sfiorare "il punto di rottura". Tutto oscilla e rimbalza, come in una giostra impazzita, in una sfida costantemente ripetuta alle leggi di gravità e alle concatenazioni logiche: tubi di neon cadono a precipizio dal soffitto conficcandosi nel terreno, una sedia viaggia sospesa a mezz'altezza, gli oggetti sfuggono alla presa per sollevarsi quasi risucchiati verso l'alto, gli attori si inseguono sulle pareti verticali o ingaggiano furiosi corpo a corpo tra gli attrezzi del quotidiano, trasformati in strumenti di costrizione e tortura. Tutto è risolto sul piano di una forte intensificazione percettiva dove anche i segni dell'erotismo e della violenza sono come riassorbiti e anestetizzati, in una sorta di danza astratta in cui intervengono in uguale misura oggetti e attori.

Con *Crollo nervoso* si verifica una svolta decisiva che segna un sensibile stacco rispetto alla esperienza immediatamente precedente. Abbandonata la struttura aperta che ancora contrassegnava *Punto di rottura*, il nuovo lavoro si indirizza verso il recupero di uno schema narrativo, reintroducendo la "fiction" con l'assunzione di tutti gli stereotipi tipici del filone fantascientifico. Al recupero della trama che ruota intorno al centro d'azione costituito dall'amore intergalattico tra l'eroina e un elaboratore elettronico, si accompagna la ridefinizione dello spazio teatrale ricondotto alla convenzionale scatola scenica delimitata da quinte, sipario e fondale, con conseguente reintroduzione dell'angolo visuale prospettico fisso. Mutano anche i materiali: eliminati diapositive e filmati, l'azione si affida esclusivamente ai movimenti degli attori e delle luci che sottolineano con le loro variazioni alcuni momenti chiave del racconto, commentato da una base musicale continua e avvolgente prelevata dalla colonna sonora di *Alien*. L'operazione si indirizza scopertamente verso l'ironica assunzione di tutti i luoghi comuni del repertorio della "science-fiction", dove in un universo tecnologico di maniera storie d'amore si intrecciano alla avventurosa conquista di basi spaziali. Il modello di riferimento linguistico tuttavia non è tanto il cinema quanto le strisce dei fumetti, con una opera-

zione di ricalco evidenziata non solo nelle pose glamour delle eroine e dal gergo stereotipato, ma soprattutto dalla insistita bidimensionalità cui si riconducono gli atteggiamenti degli attori disposti frontalmente o di profilo. Gli stessi movimenti non comportano in linea di massima un reale spostamento, ma si limitano a suggerire un'azione o a darsi come puro stato di energia mediante oscillazioni sul posto, rotazioni, scatti delle braccia in avanti.

Con disinvolta spregiudicatezza i Magazzini Criminali fanno intervenire in scena accanto agli eroi dei fumetti anche personaggi come Neil Armstrong e Bruce Lee, contaminando allegramente i vari filoni della nuova mitologia metropolitana creata dai mass-media. Con uguale disinvoltura recuperano le convenzioni sceniche per stravolgerle e svuotarle di significato. Al recupero della trama non si accompagna la logica del racconto che procede per scarti e sovrapposizioni attraverso una compenetrazione di tempi e di spazi diversi. La funzione narrativa non è affidata ai personaggi, né quella descrittiva alla scena, ma entrambi i compiti sono demandati alla presenza fuori campo di un monitor che scandisce i passaggi di tempo e di spazio, commentandoli con le immagini filmate di *2001 Odissea nello spazio* e della discesa dei primi astronauti sulla luna. Dalla spiaggia di Mogadiscio nel 1985 si passa così all'aeroporto internazionale di Los Angeles tre anni dopo, quindi a Saigon nel luglio del 1969 per approdare in Africa nell'agosto del 2001. La scatola scenica, delimitata dai fragili diaframmi delle veneziane, rifiuta ogni illusionismo prospettico per presentarsi come una *empty room*, un involucro vuoto che asseconda la perdita di senso del tempo e del luogo, spazio mentale aperto alle infinite possibilità dell'immaginazione dove "niente è vero e tutto è permesso". In questo vuoto l'attore mette la carica destabilizzante di un movimento continuo e senza esito, trasformando lo spazio omogeneo della scena in un campo di energie in movimento dove tutto vibra e ondeggia, sfuggendo qualsiasi punto stabile di riferimento. Tutto l'impianto compositivo di *Crollo nervoso* è "un lasciare e prendere l'onda". I movimenti degli attori distribuiti per coppie mimano gli atteggiamenti dei surfers, movimenti innaturali per oscillazioni e scatti improvvisi, che si ripetono e si sovrappongono uguali e contrari sino a planare in un'unica direzione, rifluendo in una larga azione coreografica che riassorbe tutti gli elementi in gioco. In questo musical o melodramma intergalattico tutto si consuma sul piano dell'apparenza, sulla superficie levigata e asettica dell'immagine, senza implicazioni di ordine contenutistico e metaforico, in un piacere che è soprattutto festa dell'occhio.

Sempre ad un universo tecnologico e ai miti della "science-fiction" si possono ricondurre alcuni recenti lavori di Simone Carella, ed in particolare *Iperurania*, con questa differenza:

zhe qui la messa in scena non si fonda su un procedimento di mimesi, ma su una serie di stimoli sensoriali che mettono in moto da parte dello spettatore i meccanismi delle associazioni libere e persino un certo investimento metaforico. Nel mezzo meccanico, o meglio nei mezzi della riproducibilità tecnica. Carella intravede lo strumento che può contribuire a dilatare i confini dell'esperienza umana, potenziando ed esaltando le facoltà sensoriali con un riscontro anche di carattere psicologico. Molto lucidamente Simone, proseguendo la sua ricerca sul teatro astratto, si muove lungo una direttiva che scavalca il presente per aprirsi con un'ipotesi futurologica su un teatro del 3000, dominato dalla elettronica e dai mezzi di riproduzione meccanica, congegno perfetto, riproducibile nel tempo anche in assenza dell'autore. "Un teatro che possa essere registrato e memorizzato in tutti i suoi momenti, in cui appunto il suo sviluppo e il suo messaggio anche — afferma Carella — possa essere ripreso sera per sera sempre uguale."² Un primo tentativo in questa direzione si può individuare in *Esempi di lucidità* realizzato nel 1978 in collaborazione con Ulisse Benedetti e Mario Romano, dove, eliminata ancora una volta la componente umana dell'attore, l'azione scenica si concreta nella prodigiosa crescita di una sorta di organismo artificiale formato da tubi di plastica, rigonfi d'aria, che occlude a poco a poco tutto il cavo teatrale, espandendosi verso l'alto, in una levitazione progressiva e inesorabile che sembra voler sfidare la resistenza opposta dalle delimitazioni spaziali. La luce usata in modo impersonale e astratto illumina per intermittenze la scena, contribuendo insieme all'emissione di segnali sonori alla costruzione di un clima sospeso ed estraniante che attiva i meccanismi dell'immaginario. Ognuna delle componenti sceniche: dal suono, prodotto dalla registrazione di messaggi radiotelescopici, alla luce rispondente ad una serie di impulsi programmati, agli elementi fisicamente concreti che agiscono nello spazio, è ricondotta ad una struttura modulare di base, rientrando così in un sistema rigoroso, privo di incognite, chiuso nell'autosufficienza di una idea-progetto. Tipico "esempio di teatro modulare, fantascientifico, riproducibile, teatro che non ha bisogno di niente al di fuori di sé, di niente al di fuori del suo rappresentarsi, nel momento in cui si rappresenta"³ Su questa linea si colloca anche il recente *Iperurania*, dove, in modo ancor più radicale rispetto al precedente lavoro, l'assottigliamento degli spessori fisici è giunto ad un grado zero e l'azione si dà attraverso una successione temporale di stimoli astratti come la luce e il suono. L'identificazione tra scena e platea costringe lo spettatore ad uscire dalla sua separatezza e ad entrare, come nel

² Da un'intervista a Simone Carella pubblicata in G. BARTOLUCCI, LORENZO e ACHILLE MANGO, *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino 1980.

³ *Ibidem*.

rito, in un cerchio magico di partecipazione, a diventare protagonista di un'esperienza che si consuma in un tempo e in uno spazio diversi rispetto al fluire dell'esistenza. Eliminato ogni riferimento visivo di natura spettacolare, il buio dell'ambiente è rotto solo dal pulsare di piccole luci colorate, sorta di firmamento artificiale, che si accendono e si spengono con tempi diversi o uguali secondo ritmi lentissimi. All'azione delle luci si combina quella del suono che riconduce dall'esterno i rumori della natura in una successione che ripercorre la scala dei quattro elementi, acqua, aria, terra e fuoco, sino a spegnersi sul battito sordo del cuore umano. In questa cavità buia e avvolgente, sorta di navicella spaziale o di utero materno, lo spettatore compie un viaggio che è di natura mentale e psichica insieme, attraverso il tempo e lo spazio sino ad approdare alle origini stesse della vita.

Se l'indirizzo prevalente dell'attuale sperimentazione teatrale tende a misurarsi con i mezzi di comunicazione di massa, scendendo sul loro campo in un confronto diretto, o addirittura prefigurando l'avvento di un'era elettronica, altri, come Benedetto Simonelli, tendono ad una riappropriazione del soggetto attraverso il recupero di pratiche comportamentali situate al confine tra arti figurative e teatro, quali l'happening, la *performance*, la body-art. Eliminata, o ridotta, la componente cinetico-visiva negli interventi di Simonelli il corpo si afferma in tutto il suo protagonismo, raffrontandosi con dati fisici concreti, materiali occasionali il cui impiego è reinventato sul posto e ricondotto a misura del soggetto agente. La liberazione di energie represses esplose in una serie di comportamenti istintuali, in una corporeità frammentaria e schizoide, vissuta nella consapevolezza della propria precarietà e dell'impossibilità di affermare i valori del soggetto, se non attraverso il gesto estremo della violenza e dell'effrazione spinta sino al rischio personale. Un termine di raffronto diretto si può ritrovare nell'area della body art viennese, ma più che il compiacimento sado-masochista e i rituali di Nitsch, Simonelli sembra piuttosto richiamare l'asciutta violenza di Brus. Alla constatazione fredda e disincantata della perdita di ruolo dell'individuo nell'universo tecnologico si contrappone, così, il disperato tentativo di riaffermare la presenza del soggetto come violenza e corpo oltraggiato, riproponendo all'interno della pratica teatrale la distinzione già posta per le avanguardie tra una polarità *cinica* e una polarità *patetica*.

Noi diciamo' intercodice

di Achille Perilli del Gruppo Altro

Chiedo le ragioni, di questo nostro intervento, nostro come gruppo "Altro" — io in questo caso sto parlando come com-

ponente del gruppo "Altro" — in questa rassegna che, a mio parere, — e il mio sarà un discorso abbastanza polemico — nasce sotto il segno dell'effimero, sotto il segno del superficiale, sotto il segno del vuoto; laddove per vuoto io userei una definizione della fisica, che dice che è quel luogo dello spazio dove non si può distruggere nulla, e direi in fondo anche del ripetitivo, dell'inutile, o forse anche, ancora meglio, all'insegna di quelli che una volta si usavano a scuola e si chiamavano i Bignami, che erano i riassunti di cose molto importanti che servivano poi per andare all'esame e dire quelle quattro fesserie che servivano per passare.

Direi che questi riassunti dell'avanguardia sono un po' un simbolo abbastanza grave, grave per il terreno culturale su cui in Italia ci si sta muovendo per quanto riguarda soprattutto le azioni presentate in questa rassegna che si presentano appunto come dei Bignami. Di quanto avvenuto, negli ultimi dieci anni a livello planetario, ormai possiamo usare questo termine, dalla land art alla body art al concettuale alla funk art, e addirittura mescolati e nutriti con polvere di mass-media che però, a mio parere, non sono — e qui mi dispiace di essere in disaccordo con Bartolucci — non sono tali da poter coagulare qualcosa di nuovo.

Io ho l'impressione che ad una situazione deteriorata generale europea corrisponda da noi una ulteriore provincializzazione culturale.

Ora è vero che in Europa la creatività oggi tende ad estendersi più sui terreni della comunicazione, della comunicazione effimera, la comunicazione dei mass-media; è una diagnosi giusta quella che ha fatto Bartolucci nella prefazione a questa bimestrale di spettacoli.

Indubbiamente c'è un punto in cui la civiltà dell'effimero — e ne abbiamo un sacrosanto esempio nel nostro assessore — ha conquistato i centri di cultura e i veri punti organizzativi e, direi ancora di più, quei nuclei creativi culturali che ancora esistono.

Si è sparsa questa fiducia, in una produzione che purtroppo rinuncia all'idea di progettazione — e cercherò poi di definire il concetto di progettazione — per poter seguire più facilmente le leggi del mercato e del consumo. È vero che c'è un mercato teatrale, è vero che c'è una legge di consumo, è vero che c'è una protezione, per certe produzioni che d'altra parte hanno anche il vantaggio di scomparire rapidamente e di aprire spazi nuovi per altre produzioni, che anche loro hanno tempi ridotti e scarso tempo di preparazione e di tradizione.

Quando io, quando noi, gruppo "Altro", parliamo di progettazione è chiaro che non la intendiamo nel senso ormai storico dei costruttivisti in un primo tempo, e proseguito da tutta l'area del razionalismo europeo. Per me progettazione è

un termine molto più complesso che tende a conciliare due situazioni emblematiche che io potrei definire, da un lato l'automa e dall'altro l'automatismo, cioè da un lato la produzione, secondo schemi logici, di materiali, e dall'altro la scoperta di metodologie atte a smuovere meccanismi inconsci, meccanismi irrazionali.

La fusione di queste due situazioni, questa è progettazione per noi ed è il problema che cerchiamo di risolvere nel momento in cui lavoriamo come il gruppo "Altro"; quindi per progettazione intendiamo qualcosa di molto più complesso e non riducibile alle tematiche del razionalismo europeo.

La comunicazione effimera, quella che oggi sta dominando il terreno della produzione culturale, è condizionata dalle leggi dei mass-media e la conseguenza più logica è che nel momento in cui i poeti vengono chiamati a recitare le loro poesie, non conta più tanto la qualità o lo spessore di quello che leggono, ma soltanto l'atto e il momento della lettura. In questo caso la poesia diventa solo comunicazione verbale, semplificata e subito bruciata nel gioco dello spettacolo.

La comunicazione effimera e semplificata non è altro che la giustificazione della supina accettazione delle leggi del mercato, imposte dall'attuale sistema.

Il nulla, invece di avere quello spessore che realmente ha, perché il nulla è un fatto positivo, il nulla è l'ombra, il nulla è l'invisibile, il nulla è il mistero, si trasforma in superficie, perde di profondità, tende ad abolire la memoria — altro meccanismo importante nella tradizione del creativo —, e tende ad abolirla perché la memoria è pericolosa, è qualcosa che porta sempre degli esempi e dei paragoni e avere una memoria alle spalle è qualcosa che mette sempre un po' di paura. Questo falso nulla si riduce alla pura percezione nel più esteriore dei modi, assumendo atteggiamenti e contesti che non tendono più alla struttura ma solo ad un inutile e continuo rimbalzo di slogan e di termini che hanno solo rapporto col mondo degli art-director o dei prêt-à-porter.

Tutto questo è facilità voluta anche dalle istituzioni, tutte tese ad impedire un reale approfondimento del problema creativo perché quello aprirebbe crepe, incertezze in enti ed organi che non hanno altro fine che produrre sperpero e vuote esercitazioni di laboratorio. Basti pensare al clamoroso caso di un cattivo attore, come Gassman, che riesce ad inventarsi il suo laboratorio perché ormai è di moda.

Pensiamo alla Biennale di Venezia che proprio in questi giorni si è trasformata in ente per il turismo e per lo sviluppo del carnevale di Venezia, quando poi proprio la sua funzione era quella di incrementare lo scambio fra i codici, la ricerca sperimentale, il confronto e noi lo vediamo trasformato, questo ente, in organizzatore di una festa mascherata in piazza San Marco.

Non esiste spazio o denaro, invece, per qualcosa che si ponga al di fuori delle leggi del mercato in generale o del mercato teatrale in particolare. Anche gli enti pubblici, i comuni, le regioni mirano al pubblicitario, agli articoli di giornale, alla valorizzazione di cose che si consumano nello spazio di una stagione, e rinunciano alla creazione di strutture organiche, efficienti, di luoghi dove la ricerca possa essere condotta con mezzi adatti e soprattutto senza l'assillo di verifiche immediate.

Noi siamo, come gruppo "Altro", credo, i soli in Europa a gestire una tradizione di ricerca che ha ormai dieci anni di lavoro alle spalle. Noi non siamo qui in contrapposizione a qualcosa, a questa sequenza di avvenimenti che è stata definita nuova spettacolarità e nuova *performance*, perché non solo non ci riconosciamo in alcuna delle posizioni avanzate, ma non le consideriamo nemmeno come posizioni contrapposte. Il nostro nemico, o amico, sul piano culturale, l'unico, credo, in Europa con cui abbiamo dei reali contatti culturali è il teatro di Kantor con il quale però regolarmente, come antitesi, ci scontriamo, al quale ci sentiamo opposti non solo sul piano delle poetiche. Kantor ha scelto difatti di operare esclusivamente sul terreno del teatro, quindi la teatralità e il relativo codice linguistico rappresentano il punto centrale del suo discorso; per noi invece il teatro è solo un punto di verifica di esperienze che possono coagularsi nel teatro ma anche in altre forme, come ad esempio il libro che abbiamo terminato di fare in questi giorni e che è il risultato di un lavoro di progettazione, e che non è un libro di archivio ma è una raccolta di dati e una summa di esperienze, sulle quali noi abbiamo svolto la nostra analisi critica.

Altra differenza fra noi e Kantor è quella del lavoro individuale e del lavoro di gruppo, che per noi è fondamentale; né, dette le differenze che ci distinguono da Kantor — ed è questo uno dei punti di discussione con Kantor — possiamo essere relegati, come molte volte è stato fatto per il nostro lavoro, a una sorta di recupero di quella tradizione dell'avanguardia storica che si riassume intorno ai nomi di Schlemmer o Moholy-Nagy o Prampolini. Il nostro lavoro ha avuto dei punti di collegamento abbastanza precisi e abbastanza definiti con questa tradizione, ed è una tradizione che vantiamo alle nostre spalle, ma le differenze di lavoro, di ricerca e soprattutto di poetica e di tematica sono fondamentali. Quando noi abbiamo avanzato l'ipotesi di lavoro intercodice, che definirò più avanti, termine da noi inventato e posto come marchio di fabbrica, se vogliamo, del nostro lavoro, noi affermavamo la volontà di lavorare su forme di comunicazione complessa, una comunicazione complessa che non fosse basata semplicemente sui problemi della percezione visiva o di astrazione di questa, come era il caso delle avanguardie

storiche, ma che invece considerasse il visivo soltanto come un momento e non il fondamento di un lavoro che è basato su una metodologia creativa complessa in tempi, nei luoghi e nei processi e negli strumenti.

La definizione che noi diamo di lavoro intercodice è questa: lavoro intercodice non significa semplicemente sovrapposizione o giustapposizione degli interventi, quello che si chiama la interdisciplinarietà, non abbiamo niente a che vedere con questo tipo di lavoro, sia pure di gruppo e nei vari codici. Di norma quando i codici si sovrappongono accade che si eliminano o lottino per prevalere ma non perdono specificità, invece lavorando intercodice la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l'illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre di più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona intercodice fin dalla nascita e l'isolamento dei singoli specifici è un'operazione artificiale.

Noi non lavoriamo quindi a livello di percezione, ma tentiamo operazioni di alterazione della memoria e di deformazione della comunicazione. La comunicazione visiva è troppo semplice per noi e noi vogliamo realizzare una comunicazione complessa basata sul massimo dell'ambiguità possibile, ambiguità dei messaggi, ambiguità delle forme. Per tale ragione noi siamo — ed è un termine che a me piace molto — distruttivisti, non costruttivisti, come talune volte siamo stati accusati di essere. Distruttivisti perché tendiamo a distruggere i codici particolari, tendiamo a distruggere le forme dei codici, proprio perché la distruzione di queste forme ci permette in una successione di distruzioni degli specifici di creare una sequenza che noi chiamiamo intercodice; è dalla distruzione che nasce il rapporto intercodice, perché nel momento in cui il codice viene distrutto apre dei terreni e delle possibilità di utilizzazione creativa che sono molto più complessi e molto più affascinanti dei normali e comuni terreni su cui si muovono i codici specifici. Noi tendiamo quindi alla formulazione di una metodologia logica dell'irrazionale, anche se questo può sembrare un paradosso. Usare logicamente l'irrazionale è una sorta di sintesi dei due grandi filoni di ricerca di questo secolo: da un lato il progetto e dall'altro l'automatismo.

Lavorare su questa sintesi, cioè mettere insieme, paradossalmente, due mondi che fra loro sono in contrasto e trovare i loro punti d'incontro è il punto fondamentale del nostro lavoro di ricerca. Quello che a noi interessa è un sistema di interferenze costanti del mentale, che non deve essere fisico, immediato e percettivo; ogni azione prodotta e ogni suono o discorso emesso, ogni spazio realizzano un processo che utilizza schemi mediati, ambigui, multipli per renderne possibi-

le la comprensione solo attraverso una serie di sistemi di comunicazione complessa. Tale complessità del mentale si realizza facendo intervenire più procedimenti di informazione provenienti da punti diversi e sovrapposti, con ritmi propri e variati, interferendo costantemente nella loro logica di esistenza, scomponendoli e ricomponendoli secondo leggi rigorosamente arbitrarie. E questa è un po' la definizione del tipo di lavoro che cerchiamo di portare avanti. Io so che questo discorso può apparire, hic et nunc, abbastanza stravagante per quelli che sono i portati dell'attualità, però è su questo discorso che si gioca oggi il creativo, è su questo discorso che è possibile l'elaborazione di nuove forme di comunicazione.

Noi abbiamo individuato in questo processo creativo che chiamiamo intercodice alcune categorie creative che sono metodologie con le quali noi procediamo nella ricerca.

Tra le altre, io elenco solo alcune di queste categorie, per far vedere, fare intuire qual è il terreno sul quale noi ci muoviamo, sono quelle del grottesco-astratto, della *machinerie*, delle *banalitäten*, della ripetizione, dell'ambiguità dei significati, dell'astrazione analitica, del racconto. Tra queste forse *machinerie* e *banalitäten* richiedono un minimo di spiegazione, perché le altre sono abbastanza comprensibili.

Che cos'è per noi la *machinerie*? Non tanto la macchina teatrale, non tanto gli elementi che funzionano all'interno dello spazio teatrale, quanto un'idea un po' più complessa della macchina che va dalle machines célibataires di Duchamp alle macchine stravaganti e poco funzionali di Roussel in *Locus Solus*: questa è la macchina per noi, cioè la macchina che serve a creare azione, che serve a fare spettacolo, che serve a mettere in moto un certo ritmo, che serve a realizzare immagine.

E che cosa sono le *banalitäten*? Il termine è di Schwitters, però noi lo usiamo e lo abbiamo usato in un senso suo e anche nostro, con un lavoro di gruppo: è il linguaggio quotidiano, il linguaggio banale, il linguaggio che si usa tutti i giorni, ma le *banalitäten* sono molto importanti perché è il linguaggio che fa venire alla luce i meccanismi e i materiali più stravaganti del collettivo.

Di tutte queste metodologie e categorie *Abominable*, il nostro ultimo spettacolo, ha rappresentato la summa di una serie di esperienze precedenti ma è stato condizionato — e qui lo dico anche con una certa rabbia, vera rabbia — dalle situazioni in cui ci siamo trovati ad operare, situazioni che ci hanno permesso sì di lavorare indipendentemente dalle strutture, situazioni elaborate e create da noi, però situazioni che non sono affatto adeguate e giuste per il tipo di spessore e di lavoro che noi vogliamo affrontare. Noi ci stiamo ponendo il problema in questo momento di passaggio da

una serie di esperienze che riteniamo abbastanza concluse, come con *Abominable*, come punto di massimo rilievo, a una operatività più complessa e più ampia e soprattutto più dotata di strumenti adeguati per poter affrontare questo tipo di problemi, perché nel momento in cui io enuncio alcuni dati, cioè alcune zone sulle quali a noi piace operare, poi necessariamente ci troviamo di fronte ad una situazione che invece ci riduce l'operatività, ce la riduce nel senso che ci vengono a mancare e i meccanismi e le macchine e l'opportunità per poter verificare realmente a un livello non zero, come stiamo operando noi per quanto riguarda l'ottimale per poter realizzare effettivamente quanto siamo in grado di progettare.

La necessità quindi di una struttura che possa permettere realmente un lavoro di ricerca sul linguaggio, intendiamoci bene, sul linguaggio contemporaneo, non prendendo in prestito dai mass-media alcuni meccanismi e utilizzandoli, bensì creandone di nuovi lavorando con metodologie analitiche sull'irrazionale.

È chiaro allora che la "scientificità" e la "progettualità" fanno sempre capo a quell'ambizione di fondere i due mondi, quello dell'automa e quello dell'automatismo, analizzando tutte le possibilità. Io parlo qui di dissoluzione dei linguaggi, di distruzione della geometria, di deformazione della prospettiva in modo da produrre una serie di interferenze sulla forma tale da modificarne completamente i rapporti. Ma la verifica di tali modificazioni, e a livello logico e a livello inconscio, non può più essere conseguita nei limiti che ci sono in questo momento imposti.

Il problema quindi che noi ci poniamo per la continuità del nostro lavoro e per svilupparlo in una certa direzione è proprio quello della ricerca di strumenti altri, che non siano più però strumenti poveri, siano strumenti ricchi, ricchi di possibilità a livello della produzione creativa.

L'immagine della metropoli e il terremoto

di Giulio De Martino

Il terremoto come festa, come catastrofe delle ideologie produttive — non come loro "crisi", come danno economico, bensì come emergenza di uno spazio simbolico alternativo alla politica e all'economia — una città ha vissuto a livello di massa una catastrofe, sia pure solo negativa, del "reale". Lo scambio sociale, la microconflittualità dei bisogni e dei poteri vivono il baratro nella forma del "disastro produttivo" e di una nuova accanita competizione. Il paesaggio metropolitano si qualifica insieme come catastrofe e irrazionalità, come ricchezza e come miseria. Non tutti i gruppi percepiscono

con eguale intensità la situazione, il grande spazio metaforico che si apre, le forze politiche si muovono a rilento oppresse dall'emergenza e dalla loro crisi, con l'emergenza come unica legittimazione. In questo spazio tra "crisi" e "catastrofe" si muove la ricerca artistica, sottolineando fino al limite delle possibilità esistenziali ed operative il ruolo di Napoli come città di frontiera e come periferia dell'impero delle comunicazioni: come deserto e come grattacielo. Per assecondare il "reale" nella sua catastrofe è meglio specchiarsi nel terremoto, meglio attingere in esso i giochi di immagine e di linguaggio e accompagnarne così la "paralisi".

La città è in "emergenza", sotto il tiro dei mass-media, si disegna voluttuosa una cartografia della catastrofe. La città tanto odiata è paralizzata e distrutta, può tramutarsi però in una trappola. Al flusso distruttivo del terremoto si sostituiscono la sfiibrante altalena delle contrattazioni e il pessimismo della "ricostruzione". Il grigiore e il calcolo presiedono ai progetti, il denaro è l'unica unità di misura: nuovi lager possono sorgere per mano di ingegneri e architetti da strapazzo.

I segnali che ha dato la sperimentazione teatrale sono andati proficuamente dispersi (*Passaggio a sud-ovest*, *Start-Start*, Teatro Duro, TEE), il lavoro va nuovamente riunificato, su progetti chiari, in vista di un'ulteriore disseminazione. Si può esser presenti nel dibattito sulla città, nei progetti sulla "ricostruzione".

Lo spazio metaforico che si apre tra crisi "economica" e "politica" e catastrofe totale dell'ideologia produttiva e rappresentativa è il territorio ambiguo di un'estetica che sia antidoto al reale, che giochi con esso a spiarlo e sviarlo.

La metropoli è un territorio unificato che va percorso in tutte le direzioni secondo una logica di trasversalità e di reversione, mai con un'ottica dualistica o di contrapposizione. A questa condizione si apre l'ambito estetico, che è l'ombra della realtà, non l'opposizione ad essa.

La città come "macchia terrestre"

È inutile cercare un "sotto" della città, un underground misterioso tipo "sotterranei di Parigi", da contrapporre ad una superficie sinonimo di razionalità e di efficienza. Ribaltata la coppia "sotto/sopra" della metropoli, non resta che liquidare anche quella di "centro/periferia", come pure quella di "monumentale/funzionale". C'è dunque un primo livello di negazione delle codificazioni linguistiche tradizionali dell'architettura e dell'urbanistica, attraverso l'identificazione degli opposti, il rifiuto della contraddizione.

A livello pulsionale si può invece cogliere la conformazione della città come disintegrazione della soggettività e come

sua riconversione molecolare in termini di percorsi individuali. La città cioè è composta da una serie di apparati e sistemi di emergenza, di funzionalità e di specializzazione che fratturano continuamente le esistenze e le pongono in contraddizione con le loro stesse pulsioni. La città è un sistema di autoemergenza e di controllo metodico della violenza popolare, in essa ci sono luoghi idonei per eventi parcellari e pianificabili, mentre invece gli eventi reali non possono che attenersi alle linee di frattura che gli apparati per esclusione determinano. Si agevola così la metamorfosi del "quotidiano" nell'immaginario e si innesca il continuo ciclo di pulsioni-mesaggi-codificazioni. Al posto dell'"uomo" compare la miriade delle schegge vaganti. Da qui, da questo "labirinto", scaturisce la fenomenologia dissimmetrica dei percorsi e dei miti urbani: città come violenza, città come spettacolo, città come luogo immaginario e manipolabile con i suoi centri di scorrimento e di sviamento, città come "centro di potere", come aggregato significante. L'estetica metropolitana è l'estetica della città e del suo "doppio", della somma zero fra città e immagine metropolitana.

Il terremoto è l'unico evento che può vanificare una metropoli, che riesce a neutralizzarne le difese, che non ammette linee di fuga. Una metropoli non può esistere senza un immaginario, senza dei simulacri: l'estetica li coglie e li rispecchia.

Le linee di ricerca

Non è attualmente possibile riunificare in un unico schema o codice teatrale i vari segmenti di operatività, va definitivamente autonomizzato il lavoro dei vari gruppi: il Teatro Studio di Caserta con la durezza e le tinte punk del suo linguaggio, la freddezza matematizzante e rigorosamente superficiale del teatro di simulazione della comunicazione di Falso Movimento, il concettualismo e i giochi di azzeramento dell'immagine di Lucariello, le ricerche di ambiente visivo e sonoro di Valeria Saporito e altri.

Lo stesso recupero della "coreografia" ha valore diverso in Falso Movimento e nei casertani di Teatro Studio: nel primo è il gelido ed epidermico utilizzo degli attori come "segnalatori", nei secondi è un aggregato caldo ed energetico anche se subito deriso e demenzializzato. Come anche il lavoro sull'immagine di Lucariello, nella sua capacità di inventare i luoghi dei mass-media (sport, disastro), è diverso dalla alterazione visionaria dei "paesaggi" di Valeria Saporito. Le linee del paesaggio metropolitano e di arte urbana allora vanno dal teatro-comportamento alla spettacolarizzazione della comunicazione urbana, alle cosmologie post-moderne su sport, cata-

strofe e guerra, a una poesia d'immagine in cammino verso la teatralità.

Il fantasma della metropoli

Il teatro è quindi un fantasma che si aggira per la città, gli artisti entrano ed escono dai fumetti, dai monitor, dai loro cervelli affaticati, tendono a ibridarsi in personaggi urbani (criminali, drogati, fotografi, ecc.) e spingono la ricerca verso derive non omologabili, anzi sono auspicabili un'ulteriore disarticolazione dei codici e nuovi tentativi di dislocazione dei linguaggi, nuove intenzionalità.

In generale vi è la tendenza alla "spettacolarità" che mantiene comunque un codice teatrale di produzione, come pure ci sono tentativi di ibridazione e di fantasmaticizzazione delle operazioni che vanno verso oggettività estetiche non completamente semiologizzabili.

Il gioco è sempre e comunque con l'immaginario standardizzato dei mass-media, con il suo ciclo continuo e l'atteggiamento, nelle due linee, è comunque quello di una "sfida simbolica" ad esso, di ribaltare sulla metropoli la sua immagine e chiudere il cerchio catastroficamente. Il rapporto degli agenti della catastrofe, di coloro cioè che lavorano a revertire l'immagine su se stessa o a sfondarla verso derive amorfe, con le ideologie produttive si disloca simultaneamente come estetizzazione della produzione e della politica e come politicizzazione o anche produttivizzazione del proprio operare estetico/catastrofico.

Vediamone i momenti.

Crisi della metropoli e crisi della produzione significano catastrofe del marxismo e quindi catastrofe nella sinistra della sua ideologia produttivista, antiinflazionistica e di ripresa dei principi di accumulazione e di equivalenza.

C'è innanzitutto la tendenza allora, da parte degli artisti, ad assumere un più preciso stile produttivo e imprenditoriale, con un salto nell'uso della tecnologia e ponendosi in linea con mass-media e in concorrenza simbolica con i grandi trusts dell'informazione e dello spettacolo. Penso all'idea del Beat '72 di tramutarsi in una emittente o al salto organizzativo di Falso Movimento che adesso va ad operare anche in un centro attrezzato dall'Università di Salerno, con computers ed apparecchiature elettroniche. Questa è una linea di inflazione dei messaggi e per essa vanno cercati spregiudicatamente gli interlocutori politici. Abbiamo così un atteggiamento che si può definire catastrofista in quanto raddoppia il produttivismo del sistema, in qualche modo azzerandolo. Lo chiamerei un comportamento estetico di nullificazione del reale con l'affiancamento del suo opposto: reale + immagine del reale = 0,

adesione incondizionata al sistema e introduzione nei suoi codici di un livello letterale: codice + lettera = 0, agire di rimando ma sempre a somma zero, al + N opporre il medesimo cambiato di segno, fare cioè il gioco del doppio, reduplicare la metropoli nella sua immagine letterale, esserne lo specchio assillante e perfetto.

E questo ciò che io definirei una estetizzazione dei codici produttivi dell'economia e del sistema politico, un rifiuto di qualsiasi logica di contrapposizione "nel" reale, ma di sfida simbolica nella catastrofe.

Sul piano dei mass-media si manda in corto-circuito il codice produttivo con l'immagine, si sgancia il messaggio dal mezzo, si introduce l'amorfo e il catastrofico *dentro* la comunicazione. Si dilata fino all'estremo l'eccedenza delle immagini rispetto ai codici e agli schemi di significato.

La "sfida simbolica" al politico sta nel distorcere esteticamente il linguaggio del potere e i segnali di contrapposizione e di schieramento, la "sfida simbolica" ai mass-media sta nel parodiare il loro sistema produttivo e nell'azzerarne la velleità di potere introducendo, con un brusco scarto simbolico, la "catastrofe" al loro interno: con simbologie arcaiche, creando un corto-circuito fra primitivo e tecnologico, fra originario e post-moderno.

Sottosuolo infantile metropoli

di Marco Baliani

Esiste l'infanzia?

Qui ci vorrebbe un'eco, da un pozzo, che ripetesse infanzia, ansia, ansia. E con ansia e trepidazione che oggi si tenta di circoscrivere ancora e delineare un luogo per l'infanzia. Poiché questo termine rischia da tempo di non racchiudere più nulla, il timore aumenta e nuovi istituti educativi vengono invocati a difesa.

L'infanzia nasce con un selvaggio che muore di educazione, si perpetua con la giusta disapprovazione per i bambini minatori (*Com'era verde la mia valle*), si prolunga infine nel tentativo di inventare un sogno di redenzione per l'umanità: il bambino viene caricato di potenzialità liberatrici e sane, pure e incorrotte; in realtà si inventa il luogo della espiazione borghese che rimanda al recinto dell'infanzia le proprie velleità rivoluzionarie. E il discorso prosegue intatto fino all'era elettronica: alla soglia di questo passaggio accade qualcosa che di colpo fa chiarezza: l'infanzia finalmente cessa di esistere.

Nel passaggio all'omogeneità del valore di scambio, nella liberazione dei segni che accompagnano la logica della merce

scambiata, nella impossibilità di nascondersi dietro nomine, nella velocità e intercambiabilità dei messaggi, l'infanzia perde qualsiasi connotazione di omogeneità, diventa un pullulare di plurali. Il bambino è infatti un consumatore.

In realtà, dalla perdita ormai ancestrale di una possibilità di scambio nell'ordine del simbolico e di passaggio iniziatico, da questa mancanza del riconoscimento attraverso il gioco mortale dell'iniziazione, da allora l'infanzia non si sarebbe mai più costituita come separazione, come possibilità di delimitazione temporale tra un prima, e un dopo. L'affanno con cui in questi due secoli si è tentato di ricostituirla è l'angoscia stessa di questa perdita di segnali. Ma, oggi, nell'era del tardo capitalismo, nell'immagine della metropoli, anche l'angoscia si va dissolvendo (o precipitando) ed è come se le cose si ripulissero, denudate. Per questo l'immagine del sottosuolo.

L'infanzia è una presenza assente, c'è ma non si vede (non ha più un luogo dove sistematizzarsi). Intendiamoci, non penso al sottosuolo fatto di tubi, fognature, metrò e condotte, non penso cioè al sottosuolo che regge, silenzioso faticatore, l'impianto della fabbrica sociale. Quello è ancora un sottosuolo legato all'etica produttiva, all'eroismo della fatica. No, penso piuttosto al sottosuolo degli animali mostruosi delle fogne di New York, ai ratti che si moltiplicano, agli incroci possibili, ai resti che cadono nei tombini e che, là sotto, si combinano.

È un sottosuolo dell'immaginario quello in cui trova posto l'infanzia. Perché una volta lasciati fluttuare liberamente i segni delle cose scambiate resta lo spazio vuoto dell'immaginario, che non è un'ennesima gratificazione del bambino creatore, al contrario è il punto di partenza dell'annullamento, il punto zero da cui è possibile andare (senza direzioni) in ogni luogo. L'educazione pretende una sua storicità. Lo scontro è ancora in atto. C'è una visione dell'infanzia che è una specie di teoria dell'indottrinamento di stampo gesuitico, logica dell'apprendistato, presente nella maggioranza dell'istituto educativo per eccellenza (gasp): la scuola. Questa logica — morta come possibilità da quando il mercato non restituisce più, come scambio, il sapere accumulato negli anni, privata quindi di misurazione col reale — produce oggi disadattamento. La scuola è una pericolosa fabbrica di progressivo disadattamento sociale, essendo ormai incommensurabile la velocità-varietà delle esperienze e delle informazioni, con la staticità dell'insegnamento.

Un'altra strada procede invece secondo la logica del "rinnovamento": è la cultura della riappropriazione. Il bambino fa in prima persona, manipola, si "ri-appropria"... Il problema è che oggi anche la cultura della riappropriazione ha perso ogni credibilità, è fallita per il suo impianto moralizzatore,

per l'illusione di un mondo in cui l'essere potesse ricondursi al valore d'uso, a riprendersi, contro la disumanizzazione che si intravede come abisso e minaccia, un suo spazio "umano".

Qualunque sia l'esito di questa battaglia in termini educativi e cioè lasciando intatta una definizione di educazione che in fondo accomuna entrambe le teorie, il risultato è una pura perdita di tempo. Nel senso che si è tagliati fuori dalle velocità con cui i tempi cambiano e dalla possibilità di afferrarne gli spostamenti. Vorrei infatti sapere dagli ideologi di questa educazione progressista della riappropriazione come mai le esperienze educative che in questi anni li hanno affascinati avvengano sempre in "paesi sbagliati". In piccoli centri di provincia, in periferie dove ancora c'è l'orticello da accudire, a Barbiana. In luoghi cioè dove leggere scrivere e far di conto è ancora un valore, valore d'uso illusorio di una società arcaica che spera ancora nel riconoscimento morale del proprio contenuto.

Ma cosa accade nella metropoli, o meglio, nella cultura occidentale "planetaria" da cui non si salva neanche il maso chiuso del Trentino. Qui accade che l'educazione passa chiaramente altrove. Prima di tutto la scuola non è più qui, e da tempo, il luogo privilegiato dell'educare. Il bambino viene direttamente educato dalla metropoli: la scuola, come, ad un livello più basso, la famiglia, è solo una funzione dell'ambiente metropolitano e nulla più. Appare allora chiara una cosa: finito il tempo dell'apprendistato, finita anche la possibilità di riappropriazione (di che?) occorrerebbe oggi imparare ed insegnare a guardare, vedere, ascoltare.

La metropoli offre da subito al bambino questa possibilità, una realtà denudata: poiché lui, il bambino, è un potenziale acquirente, può e deve avere la possibilità di lanciare e ricevere messaggi, utili allo scambio. Su questa base brutale la seduzione e il fascino dell'ambiente metropolitano impongono una nuova figura di essere sociale, e il bambino impara a rapportarsi con la necessaria velocità (la scuola rischia di essere una perdita di tempo, un luogo di noia e di tensione improduttiva).

L'atteggiamento con cui la scuola considera la metropoli è una specie di prurito moralistico, una disputa sui contenuti dei messaggi. Questa abbondanza di moralismo nasce in effetti da un impianto percettivo preciso: una cultura educativa passa a recitare l'infanzia in uno spazio percettivo che è quello della scrittura alfabetica, dove ancora ha senso la dialettica dei contenuti e dei contrasti, dove ci sono sempre una direzione di senso, un punto di vista, la prospettiva, dove ogni azione (e quindi la stessa esperienza) presuppone una continuità-contiguità in cui l'atto è causa del successivo ed effetto del precedente. Il tempo è ancora una misurazione. Questo spazio visivo tende a racchiudere circolarmente le esperienze del e sul

reale: e il lavoro dell'immaginario vive qui sempre contrapposto, dialetticamente, come altro da. La produzione di comunicazione è sottoposta al senso. Di qui la preponderanza del "contenuto", del "cosa", piuttosto che del "come". L'umanesimo di questo spazio è un bambino che dirige costruttivamente, sempre, il proprio messaggio e che deve acquisire coscienza critica dei messaggi altrui (cioè capirne il senso e la direzione).

L'atto della comunicazione si preferisce pensarlo sempre come unico e irripetibile, originario e creatore, poiché è il giudizio sul mondo che occorre raggiungere. Di qui anche la necessità della riappropriazione e del fare in prima persona, e la comunicazione come atto che rivela il reale, lo reinventa o ne dà un principio ordinatore. Ecco allora che l'atto di riappropriazione del bambino è sempre eroico, caricato di innovazione creativa, una specie di sottrazione "al brutto mondo del reale" di uno spazio tutto suo, l'unico "vero". Ma la metropoli e la comunicazione elettronica soppiantano catastroficamente tutto questo impianto visivo-percettivo. Lo rendono in un attimo "dimenticato". La metropoli parla al bambino un linguaggio diverso: le relazioni spaziali e temporali che muoiono al primo rispondere di una telefonata, costringono il bambino ad uno stress di adattamento continuo; il potere imitativo del bambino, che non ha più un adulto interessante da imitare, viene investito sull'intero ambiente. Sono la metropoli stessa e i suoi messaggi l'adulto fascinante e seducente da imitare, e al più presto, secondo una logica comunicativa immediata e non più mediata. La condensazione dei messaggi pubblicitari, la rapidità di relazionare i percorsi secondo una logica meramente visiva, lo sviluppo di una memoria eidetica sono già elementi, presi in sé, che portano la comunicazione in altre direzioni.

Per esempio il linguaggio. La parola, ora che non è più costretta o estratta dalla lettura-scrittura, è prima di tutto parola parlata. Lo sviluppo del linguaggio verbale-orale di un bambino procede oggi ad un ritmo impressionante. Questa parola svincolata e fluttuante, privata dell'ordine alfabetico, ritorna suono, sonorità, slang, eco, gioco a incastro, gioco casuale. Ha inizio proprio a partire dal linguaggio una possibilità strana che la metropoli offre: la reversibilità del reale e dell'immaginario senza possibilità di dialettica, e fuori del principio di verità. Poiché la realtà metropolitana si presenta già come "favola" in essa è possibile tutto e il contrario di tutto. Ora che la parola non è più vincolata ad una spiegazione né ad un ordine (si pensi ai manifesti e alla pubblicità in genere che non a caso è il gioco preferito del bambino) il bambino viene insidiosamente liberato della necessità di giudicare. Egli diviene essenzialmente un "ricettore". Ma per ricevere e captare la quantità delle informazioni (che non provengono più

da un punto di vista privilegiato ma da molteplici punti di emissione) il bambino viene iper-stimolato alla partecipazione. È necessario il suo intervento per rendere funzionale il messaggio. Così agisce la maggioranza della comunicazione da mass-media, così il cartone animato, che non pretende, come il film, di essere totalizzante rispetto allo spettatore, ma obbliga il fruitore al completamento.

In questo senso la comunicazione del bambino si fa piatta, disponibile e aperta; se la parola non nasconde altro che sé, non è più cioè veicolo di etiche e morali, l'insieme del parlare metropolitano è immorale. L'unico modo di dire una morale torna ad essere l'apologo che denuncia se stesso in partenza: nessun nascondiglio è più permesso, perché tutto è già svelato. Ma questo nuovo linguaggio è anche un nuovo impianto percettivo: la comunicazione e il linguaggio appaiono al bambino come possibilità di combinazione. L'atto del produrre comunicazione è un atto di collage. La combinazione presuppone un deposito enorme e senza fine di immagini e parole, e la possibilità di ri-collegarle a piacimento. Resta infatti il divertimento di riciclare e riconnettere; la comunicazione diviene per il bambino un processo progettuale che inventa regole al suo interno, quelle più funzionali all'oggetto del messaggio, al suo scopo e alla sua utilità.

Comunicare è un gioco del puzzle dove però non ricompare mai la figura iniziale, ma infinite possibilità di accoppiamento, sotto figure e sotto codici. Convertibilità dell'immaginario e del reale, combinazione, pluridirezionalità, relativismo spaziale e temporale, spostano anche il bambino dal centro del mondo ai suoi margini: nessuno è più al centro. Ecco perché l'infanzia perde il suo recinto, si smembra, come diceva Rilke, in innumerevoli plurali, perde consistenza. Questo processo di adattamento, che è processo educativo per eccellenza, cambiamento della visione del mondo, è accelerato dalla vita metropolitana. Peccato che la maggior parte degli "educatori" non se ne siano accorti e continuino a distinguere i contenuti di violenza di Mazinga, a denunciare la passività infantile davanti alla Tv e altre considerazioni del genere. Infine la ripetitività: la metropoli perpetua e ingigantisce la ripetizione, è essa stessa frutto spaziale di un gioco degli specchi gigantesco. Questi atti infinitamente ripetuti, che sono la sostanza della metropoli, inventano per il bambino una seduzione irresistibile. Da sempre il bambino ama ripetere, esige il già noto e il già detto. Ora però la ripetizione diventa iperreale, senza più misurazioni: restituisce un puro effetto spettacolare. E il bambino acquisisce subito nuove regole del gioco: perché nell'atto ripetibile, nella matrice riproducibile che è la comunicazione, non ha più peso il contenuto, la cosa detta, ma è il gioco stesso dell'iterazione, l'inutilità e casualità di questo macroscopico gioco ad affascinare.

L'attività ludica, che la pedagogia reclama come modo di conoscenza del reale da parte del bambino, torna ad essere un modo di agire privato di senso, pura ripetizione di gesti e azioni, giocosa inutilità, azzeramento ludico di un "conoscere" che non è più necessariamente nelle cose, ma nelle modalità di trasmissione delle stesse. La metropoli annienta nel suo ciclo l'atto della ripetizione produttiva e ingigantisce invece l'atto della riproduzione e del ri-ciclaggio, il fascino del gesto senza finalità e senza più alcun "segnale segreto dell'avvenire".

A misura che la metropoli restringe e annulla qualsiasi pretesa di omogeneità culturale; a misura cioè della impossibilità di "ragionare" secondo schemi dialettici e punti di riferimento, il bambino diviene mostruoso. Ray Bradbury in un racconto di tanti anni fa descriveva un bambino di pochi mesi che con accanimento uccideva i genitori usando i suoi giocattoli; la storia del bambino mostro è lunga; particolarmente nel cinema, i vari presagi e esorcismi, ecc. hanno per unico colpevole il potere infantile e, fino al recente *Shining*, il bambino si carica dell'angoscia dell'adulto medio e normale che non sa più dove collocarlo, avendo perso la sua stessa collocazione. L'adulto non riesce più a rispecchiarsi in un'infanzia "pulita" e il rotolamento verso i margini della Storia è senza fine. Questa angoscia è la perdita di un intero sistema di relazioni visive e percettive, e l'incapacità di adeguarsi e accettare i cambiamenti e la perdita delle etiche che, si sa, muoiono con Dio e non muoiono mai silenziosamente come sarebbe conveniente. Il bambino viene percepito dall'adulto come estraneo e alieno, diverso e quindi mostruoso, appparentato ai nani malefici, ai freaks del Barnum, alle Macchine con cui sembra stringere incomprensibili amicizie. Così il bambino-mostro è un annuncio di catastrofe totale, una presenza inquietante da rendere marginale e inoffensiva. Così la distanza di sicurezza e l'estraneità (a cui il bambino come ha bene imparato dalla metropoli non risponde) non fanno che dichiarare l'inesistenza del mondo infantile. Oggi è chiaro che il bambino è un emarginato, come lo è sempre stato, solo che prima questa marginalità era nascosta dalle pieghe del discorso, dalla storia e dei (sic!) valori. Ma questa marginalità è assolutamente reciproca. Nelle vetrine, negli specchi, nella lastra di vetro che sono le infinite immagini della metropoli il bambino-mostro guarda l'adulto-mostro vagare verso i margini. L'unica differenza notevole è lo stato di angoscia che accompagna i due processi. Al centro di questo vagare la metropoli assomiglia al deserto dove appunto è permesso dirigersi in ogni direzione.

Il fascino della sigla dello slogan e dell'annuncio pubblicitario è dello stesso ordine dei segnali stradali, del traffico delle luci e della segnaletica urbana: forme parentali che acco-

munano di più televisione e metropoli. Poiché la città risponde con gli stessi messaggi e le stesse costruzioni del messaggio: il bambino impara.

Persino un programma televisivo come il telegiornale, spento e grigio in partenza, respira la stessa morte della comunicazione e annuncia con monotona assiduità quell'altra morte che è presenza costante nel mondo. Il suo livello di comunicazione è come un residuo di altre ere: qui il bambino è catturato da questa iterazione giornaliera di una parola di antico tabù: morte. Questo annuncio costante, questa presenza ovunque rimandata ha un fascino irresistibile. La doppia possibilità di morte offerta e trasmessa, dell'atto terroristico (e delle risposte spettacolari del blitz statale) e della overdose da eroina sono due morti metropolitane. La casualità e la frequenza, la ripetitività e la ridondanza con cui avvengono sono elementi della metropoli. Per paradosso questa morte (detta e vista) è per il bambino una dimostrazione d'esistenza. Essa come contrario e ribaltamento esiste con la stessa forza con cui viene percepito il rimanente della non morte. Ancora una volta la metropoli rende reversibili gli apparenti contrari, restituisce, nel disvelamento della notizia e del messaggio, la obiettiva aleatorietà dell'esistente.

Metropoli e pratiche artistiche

Passaggi oltre per l'ultimo teatro
di Giuseppe Bartolucci

1. Destabilizzazione ideologica ed estetica, derealizzazione dell'immaginario e del quotidiano, privazione di senso per discontinuità scenica: sono elementi che stanno in prima fila tra le poetiche e le pratiche dell'*ultimo* teatro, e su di essi conviene puntare per uscire dall'impasse del conflitto-appiattimento tra tradizione e avanguardia, tra moderno e contemporaneo, tra nuovo e vecchio. Derealizzazione dell'immaginario e del quotidiano significa in primo luogo decentralizzazione e marginalizzazione dell'uso dell'immaginario come retorica e ridondanza della visione, ed altresì di messa a riposo o in sospensione del quotidiano come rispecchiamento e riconoscimento della realtà artistica e della vita. Al loro posto via via vengono alla ribalta e si fanno invadenti rappresentazioni di superficie e di simulazione, laddove la superficie si propone come ultimo segnale continuamente perduto e la simulazione come una pratica tendenzialmente indifferente. Ne vengono una processualità come residuo alla ricerca di se stessa e tradita per frammenti da un lato, e dall'altro lato un'ambiguità rappresentativa mobile per scompensi e per scarti interni.

Destabilizzazione ideologica ed estetica significa: lotta contro il classicismo della tradizione e la sua forma produttiva per spettacoli; contro la modernizzazione della scrittura scenica per travasi intellettualistici e per incroci di materiali; contro la stessa proposta contaminatrice di superamento dei generi e proceduralmente aperta richiesta dalla vecchia e nuova avanguardia per rivolta di linguaggi. L'entrare ed uscire senza alcun rispetto storico, dal prodotto, dallo spettacolo, l'usare ed abusare dei generi e delle forme senza ordine o per citazioni; l'immissione di elementi soggettivi e di materiali tecnologici su un riscontro sempre più pressante di contemporaneità; l'analisi serrata ed indifferente dei modi e la pratica rigorosa della loro ineffettualità e della loro neutralità,

costituiscono già, se non delle risposte totalitarie, certamente dei riscontri particolari a quella destabilizzazione ed a quella derealizzazione di cui si diceva pocanzi.

Scenario di guerra con corpi decorati

2. Se osservo i "quattro" dei Magazzini Criminali sulla terrazza milanese (resa astrale) nelle loro tute bianche, o sofferente nel rivedo nel corso dell'azione ad Architettura per Alchimia in "zone calde" per vera e propria azione di guerra, in ambedue i casi con tanto di precipitazione e di visione al tempo stesso: mi domando se non è proprio questo il modo nuovo di produrre per ambiguità, ossia quel nascondersi ed esplodere, quel segnalare e fuggire, proprie ad una perdita di senso e ad una esposizione di superficie. Allora l'occasione può essere leggera (di *moda*) e servire apparentemente (pubblicità) ma la sostanza resta intatta e non è manipolata: poiché lo scenario si diffonde dal riposo del guerriero fantascientifico (sulla terrazza) alla diffusione di ombre di guerra (Architettura), in una intermittenza che non è impropria per contemporaneità e che tuttavia rifugge dalla verosimiglianza. L'attualità viene derisa ed esaltata in questo modo, distanziata e precipitata, per cosmesi e per movimento, per abbigliamento e per incisività, per arredamento e per essenzialità.

Lí i Magazzini Criminali festeggiano il loro agile nomadismo e la loro leggendaria profezia, lí essi applicano quell'*oltre* la velocità e la percezione, in una serie di segnali visionari e limpidi, informativi e passionari al tempo stesso (contro ogni moralismo ideologico ed estetico). I loro corpi sanno diventare ombra ed essere mobili, costruirsi una maschera di bellezza e distendersi nello spazio; ma anche, le loro voci si abbinano al silenzio ed al suono, allora che è necessario invece e farsi portatori di *offesa*; e quest'ultima è soggettiva in modo da salvaguardare una generalizzazione incruenta ed inefficace, e (come in certi *concerti*) in stato di espansione nello spazio, fornitrice di percezione alta, e mai astratta e senza respiro. La neutralizzazione del procedimento è confortata allora da ambiguità di scrittura, ed il passaggio *oltre* è effettuato per scarti e per rimandi che non sono intellettuali quanto posseduti da pratiche *basse* (con alte frequenze), anzi da pratiche *barbare* (secondo la loro definizione).

Strisce di fuoco per passeggiate notturne

3. Quando La Gaia Scienza si divide lo spazio come a Varese (*Piove*) e ne delinea i passaggi (per strisce di fuoco)

compie un'orazione di ambiguità anch'essa, poi che da un lato esso sembra riversarsi sul paesaggio innocentemente (con esposizione di mucche) e rispettando alberi e spiazzati, dall'altro lato lo invade di ombre illuminate in movimento e di strisce appunto di fuoco che ne alterano la tranquillità ed il respiro. Così La Gaia Scienza rispetta se stessa, dagli anni in cui a Berlino mise a fuoco innocentemente e per perfidia il teatro, su una striscia di fuoco che avrebbe dovuto distendersi e lambire il muro attraversando il giardino-campo dei Turchi (a Kreuzberg); e dagli anni in cui qui a Roma e altrove si è esercitata a fornire esempi di alto diletterismo (per movimento) e di fuga costante (sui tetti o per le cantine, in piazze e extrateatro), con una abilità volutamente dispersiva e con un disegno sofisticato e inconsistente al tempo stesso.

Si può fuggire e restare sospesi, in altre parole si può usare la passeggiata e la corsa, in modo da non cadere nel tranello di una nuova danza ed anche di non essere riammessi artisticamente? Si può altresì ricamare disegni scenici all'altezza di una pittoricità informale e di una decomposizione ambientale e immettersi come ombre e come passi al di dentro di una tale scrittura senza rimanerne sospesi ed esserne sottomessi per inerzia e per indefinizione? La Gaia Scienza con *Turchese* (dato a Palermo) è stata sul punto di cedere non tanto al movimento di cui è sufficientemente padrona oramai (per trasversalità ed obliquità di gesti) quando all'ambientazione, appunto in forza di una messinscena che non trovava alleanze di spazio a disposizione (l'interno del teatro) e che non sollecitava altro che frammentarizzazione di colori e di iscrisce (anziché imporre una visione discontinua). Il passaggio *oltre* per La Gaia Scienza rimane a questo punto sospeso, contando su una pratica suasiva e su una visione frammentaria, e però insistendo eccessivamente sul piacere del proprio esibirsi e sulla nostalgia di una perdizione (senza energia in prospettiva).

Finisce la spettacolarità, ritorna il lavoro?

4. Lo scenario spettacolare messo in moto dal Beat '72 (Carella Benedetti Cordelli Romano) inevitabilmente sta rifluendo verso il lavoro per segnali e per ambiguità una volta che l'energia comunicativa (vedi il tramonto informativo del festival dei poeti) si è venuta dissipando (sotto l'assorbimento della quantità e dell'indifferenziazione dello spazio-persone). Quel che all'inizio era stato una propulsione freschissima e innovatrice (dalle pratiche interne di *Esempi di lucidità* a quelle esterne di *Iniziativa di ii*) adesso viene contemplandosi e rarefacendosi in schemi e in distrazioni. E sí che quegli "esempi di lucidità" avevano imposto una presenza della sub-

cultura ed un uso della tecnologia oltre che avere acceso esibizioni di apparenza e di mobilità dentro e fuori il campo teatrale; ed anche quelle *Iniziativa di ii* erano state in grado di sommuovere lo spettacolo verso la spettacolarità con una perdita sana di generi e di specifici, e con una naturale acquisizione di contaminazioni e di interdisciplinarietà.

Questo disegno del Beat '72 è stato fortemente compreso della necessità di un passaggio oltre la tradizione e l'avanguardia, ed aveva reso inerte il discorso di chi aveva imposto il lavoro dell'avanguardia nei termini di marginalità e di cantina, oltre che avere attraversato il campo nemico (i mass-media) ed essersi impossessato dei modi informativi (scenapoesia), in una proficua rimessa in discussione della comunicazione artistica ed in una liberazione senza riparo degli schemi oppositivi tra vecchio e nuovo, tra moderno e contemporaneo. Questo lavoro forse è in mano a coloro che allora hanno seguito questo percorso e che tuttora si stanno esercitando (su quelle pratiche del Beat), da Wright a Petrini, da Sambati a Simonelli ecc. dell'Out-Off e Martone al Marchingegno). Senza con questo voler minimizzare la virata che il Beat '72 ha operato verso la rete-video, dal momento che questa virata tiene conto di una ripresa tecnologica perfettamente in linea con esperienze appunto che vanno da Coppola ad Ashley e dal momento che l'operatività teatrale non può assolutamente dimenticare le sue espulsioni e le sue definizioni di questi ultimi anni. Ma la sofisticazione dei mezzi richiede un'applicazione reale e la sorpresa del Beat dipende appunto dall'uso prossimo di tutto ciò. In questo senso *l'oltre* per il Beat rappresenta ancora una sfida di cui soltanto alcuni frammenti (il lavoro di Leo-Perla in particolare così delirante e anomalo e però così allettante e disponibile) sono a nostra disposizione.

Tra indifferenza ed energia la post-avanguardia

5. L'ambiguità è da intendersi a questo punto come offerta e sospensione, come comparsa e disparizione all'interno della rappresentazione non tanto di interpretazione, del resto rovesciata debitamente in virtù dei modi di intervento neutro sui materiali e sugli elementi della scrittura scenica, quanto di *continuità*. Ciò non significa di nuovo proporre una poetica della frammentarizzazione su cui gran parte dell'avanguardia storica e anche la neo-avanguardia (degli anni sessanta-settanta) ha puntato: dalla dissoluzione sonora a quella letteraria, dalla sregolatezza del gesto alla improbabilità ambientale. La perdita di continuità per l'ultimissimo teatro comporta soprattutto e va intesa come ambiguità di perdita di senso nel momento in cui le *prove* dei gruppi ci conse-

gnano scompensi e sbalzi che implicano una base di neutralizzazione della rappresentazione ed una serie di energie date appunto per scarti e non riprodotte per negatività.

Sono scarti che provengono per esempio dall'uso sonoro energetico o ambientale, oppure dall'uso luminoso ed intermittente del laser, o ancora dalla frequentazione tecnologica del video, e poi dall'esposizione gestica della moda, o anche dalla visione di elementi computerizzati in movimento, tanto per fare alcuni riferimenti concreti; ed il loro irrompere ed essere presenti all'interno di rappresentazioni di superficie e di simulazione, ossia di esposizioni che declinano dal senso per forte decentralizzazione di segnali e che lo marginalizzano per gelida loro analisi, sono da intendersi non verticalmente ripetitivi ed accrescitivi, quanto orizzontalmente passivi o meglio sospesi, per *grazia* costitutiva di lavoro e per necessità di *ripresa* al tempo stesso. Su questi scarti di indifferenza e di energia si gioca il futuro del lavoro di post-avanguardia (e di contemporaneità).

Il mistero della stanza chiusa (I)

di Sandro Lombardi

Bisogna cominciare stabilendo alcune equazioni: metropoli=steppa, megalopoli=deserto, o anche sistema nervoso=sistema elettronico, geografia=delirio.

1. La città è un precipitato di stati mentali e di percorsi fisici che si condensano nella figura dell'orizzonte — la veduta che si inquadra nelle coordinate ortogonali della finestra — il filtro ovattato attraverso cui determinare i propri micro-sistemi di rapporto con la città stessa, assumerla dall'interno della stanza chiusa che è micro-metropoli e micro-steppa, navicella spaziale e wagon-lit, cavallo e cammello. La città, fuori, con le sue torri incandescenti, snoda un linguaggio di pura comunicazione: un sovraccarico di informazioni. La stanza, dentro, è un precipitato chimico di orizzonti, una macchina delirante, il luogo di formazione delle rotture e delle mitologie.

2. La città non è il luogo dei centri quanto delle periferie, è spinta centrifuga e interregno, è zona di passaggio e di attesa, di frontiera e di nomadismo: un mondo intermedio, una linea di deriva, attraversata da infinite linee di scambio: i porti gli aeroporti le stazioni, i sentieri le strade le autostrade, la polvere la spiaggia il mare: i luoghi dell'impero delle steppe, le oasi del deserto. Dove tutto è senza storia, aperto e indefinibile, in una situazione permanente di autosottrazione. Autosottrarsi ai terreni e ai percorsi delimitati, autosottrarsi al pieno e vagare nel vuoto, fare e disfare bande,

vivere la città come steppa, sede instabile e in divenire per il nomade vagabondo barbaro, di chi fonda il suo potere sul vento. Questa mitologia scrive il suo linguaggio negli spettacoli che facciamo, come graffiti sulle mura o sulla roccia. Il cavallo la freccia e la tenda sono gli strumenti per colpire velocemente ed essere già lontani: l'onda radio, l'annuncio e la frequenza sono i nostri strumenti, le parole di un linguaggio ibrido.

3. I luoghi dell'attesa e dell'attacco. Si determina un orizzonte inteso come fonte di emissione di stimoli e impulsi linguistici. Rovesciare la pelle della città e scoprirvi la steppa. Rovesciare i cervelli e scoprirvi la pelle, come superficie o "campo", ancora una volta luogo di attraversamenti e buchi neri, senza centro e senza storia. Immagine mentale di uno spazio indefinito, omogeneo, senza poli attrattivi, attraversato la notte da jene, scimmie e sciacalli, battuto dal vento. Luogo delle infinite possibilità di percorsi. In ogni caso: luogo da attraversare, non in cui accamparsi. Orizzonte post-atomico, ipercontaminato, sovraccarico di segnali — onde radio onde magnetiche onde d'urto ondeggiamenti. Pianeta nomade: la pantera mutante, la galassia nomadica: senza passato e senza storia, la fredda purezza di una geografia possibile. Una vita vissuta unicamente nella geografia dei suoi atti e dei singoli spostamenti: essere in mille posti nello stesso istante, determinare coordinate spaziali in continuo slittamento, annullare il tempo nello spazio, attraversare veloci lo spazio come le zebre correndo la savana.

4. Il deserto è l'immagine visiva di uno spazio di frontiera, di un luogo di passaggio, di un luogo di attesa, di una indeterminatezza di orizzonte, di uno stato di emergenza totale e continuo, delle mille possibilità di incontro. I deserti stanno in Africa e in Asia, in Australia, in Siberia, nelle due Americhe e poi i deserti di ghiaccio. L'Europa ha questa tendenza a rimuovere il deserto, a far come se non esistesse, ad eliminarlo se c'è o a ignorarlo, a stabilire interni e esterni. L'arrivo in una città europea è una cosa che avanza per gradi, un'esperienza condotta: è la città che si prepara, come una troia un po' castigata, fin da lontano, dai suoi primi annunci, i suoi segnali, e poi conduce nei suoi luoghi fissi e con i suoi filtri, con questi passaggi arrivare sempre più al pieno, al tutto definito al tutto organizzato, ai ruoli e alle funzioni d'ordine. L'equazione deserto=metropoli riguarda esclusivamente quelle città dell'Africa dell'Asia e nel mondo occidentale reperibili solo negli Stati Uniti o in Siberia — e Berlino, che è l'unico deserto d'Europa — dove l'arrivo non ha filtri: finisce il deserto comincia il deserto. Il deserto penetra la città in profondità, ma in superficie, in quan-

to polvere, sostanza volatile. La megalopoli non è New York, che è città organizzata, che ha percorsi decifrabili, percorsi d'ordine, luoghi di identificazione. La megalopoli è Dakar o Timbuctù, Fes o Lagos o Agra, Mombasa, Kabul... dove tutto è indifferenziato e inidentificabile, dove tutto è pura velocità, strade come arterie di flussi ininterrotti, terrains vagues di polvere e sterpi, i pomeriggi polverosi di Accra, la polvere portata dal vento, il vento secco, caldo, arido del deserto. Schizzando su pattini a rotelle sulle piste che lo attraversano, annusando l'avvicinarsi del mare, la piatta azzurra immobile distesa del mare, nei pomeriggi assolati, nei tramonti infuocati e nelle notti nere, seduto guardando il cielo, cercando la Stella Polare... Città che non si preoccupano del pieno, che attuano la possibilità di convivenza di dimensioni opposte come la megalopoli e il deserto. Città ibride e contaminate, coloniali e corrotte, senza centri né ordine, indecifrabili. Dove il disfacimento è compattezza e la crescita vertiginosa.

5. Non mi interessa la città come organismo, ma la città come ambiente, non le sue funzioni d'ordine, le sue parole d'ordine i percorsi d'ordine, ma gli eventi e le variazioni atmosferiche, le vibrazioni sonore.

Allora il suono non è oggetto o corpo separato, colonna sonora laterale all'evento, quanto frequenza, impulso interagente all'evento stesso: musica per ambienti. La sonorità è una presenza diffusa che si insinua liquidamente nelle maglie dell'ambiente, apparentemente scomparendovi, in realtà saturandolo oltre ogni limite. Le sue aree di irradiazione sono opposte e complementari: la megalopoli e il deserto. Le possibilità d'uso sono ugualmente opposte e complementari: ascolto in cuffia, due mm di ambiente nella propria stanza, chiusura all'esterno, la finestra si affaccia sull'orizzonte che incombere, rendersi inaccessibili. O l'ascolto diffuso, km di spiagge o di autostrade, innescandola macroscopicamente a fenomeni essenzialmente di spostamento e di velocità. Allora il teatro per ambienti è la pratica di uno spazio indefinito e omogeneo, acentrico e diffuso, in stato di deterritorializzazione continua. Per cui: si è stranieri ovunque, e vivremo il tessuto metropolitano come nomadi, abolendo orientamenti e direzioni e diffondendo l'ansia dello spostamento, le sue frequenze barbare. Per cui: il deserto sarà attraversato come spazio contaminato, come il luogo del contagio. È il linguaggio del furto, il suo stile è un altro stile, i materiali di cui si costituisce sono particelle esistenti, appartengono a chiunque: rubiamole e facciamole incontrare nello spazio neutro della possibilità, nell'intermondo delle comunicazioni.

6. Come le droghe, il sesso, il vento e il sole del tramonto, ha il suo luogo di condensazione, il suo veicolo di propaga-

zione nella pelle, questa superficie di contatto e informazione, di apertura e filtro tra le coordinate della propria stanza mentale e il vuoto degli orizzonti. "Il corpo sotto la pelle è una fabbrica surriscaldata" (Artaud). Il corpo è la megalopoli, il deserto è la sua pelle, gli aeroporti le spiagge le stazioni ne sono i gangli nervosi, le frontiere instabili, e i luoghi fisici di irradiazione. E la stanza chiusa — televisori registratori videoregistratori, cartoline esotiche e pochissimi amici — non è immagine metaforica ma realtà effettiva. E il teatro per ambienti non è un concetto ma un insieme di pratiche diffuse. È una parola sfumata, un'onda. Proceede per istantanee, occupa la percezione per sondaggi successivi e indifferenziati. La Magazzini Criminali Productions si dà come entità produttrice di eventi senza storia, come entità che innesca meccanismi geografici come luoghi di delirio. Si tratta di far affiorare una definizione atmosferica: l'alba o il tramonto. La luce diurna e il buio della notte, realtà centriche e definite, costrittive e immobili, sono escluse a favore dei crepuscoli: tempi di passaggio e slittamento su linee di passaggio e di attesa.

7. Questo è un luogo: non si danno dei fatti all'interno di un luogo, se ne effettuano alcune possibilità d'uso, lo si vive e sperimenta come ambiente dell'inevitabile spiazzamento, come terreno del delirio; abolire le proprie centralità di esperienza, sfasare i propri assi di equilibrio e di riferimento, creare ibridi, interstizi, fessure, spaccature.

Il mistero della stanza chiusa (II)

di Marion D'Amburgo

Ahahah mi sono detta, ecco che ritorna in ballo l'affare del grande traditore.

JIANG QING

L'illusione non è più possibile perché il reale non è più possibile.

Crollo nervoso ed Ebdomero nella loro struttura si muovono come gioco di simulazione del reale. La simulazione proprio per la sua capacità di volatilizzarsi nel gioco dei segni corrisponde ad un corto-Circuito della realtà infinitamente pericoloso perché esso lascia supporre che l'ordine e la legge potrebbero non essere che simulazione. La storia, lo spazio non hanno più soggetti, né punti focali, né periferie, né centri, solo pure flessioni o inflessioni circolari.

Paradossalmente con il massimo della spettacolarità si arriva all'abolizione della spettacolarità, proprio per l'immissio-

ne in questo sistema di simulazione dell'elemento umano, che in questo senso carica su di sé la massima possibilità di rischio, un rischio senza possibilità di ritorno, il rischio fisico di un sovraccarico di isteria, di reattività nervosa dei tessuti e del cervello.

Il risultato è il melodramma quasi liturgico di una società di massa.

In questo tessuto spaziale e narrativo il movimento agisce come un virus di cui non si possono neutralizzare gli effetti, proprio perché il tessuto spaziale è per scelta di principio vuoto, ragion per cui esso non fa che raddoppiare rinviandoli e amplificandoli questi segnali nervosi.

L'uso dei media è inserito nell'orbita esterna, come un codice genetico che comanda la mutazione del reale in iperreale. Ma l'analogia del codice genetico non è tanto quella dell'aggregazione casuale delle molecole quanto quella dell'abolizione pura e semplice della relazione. In questa logica orbitale dell'energia e dei segnali niente più separa un polo dall'altro e attraverso il movimento tutto precipita in uno sfracellamento, una specie di implosione controllata verso la quarta dimensione nel senso einsteiniano del termine. Ed è proprio nella messa in gioco di questi segnali che comincia la simulazione.

Parlavo del movimento come scelta di una possibilità massima di rischio, di rischio in senso esistenziale, per sfuggire al terrore dell'equilibrio, alla totale sparizione del senso, alla malinconia diffusa dei sistemi, la scelta seducente malinconica e rabbiosa di uno squilibrio nervoso è la nostra più reale fuga romantica, e proprio di fuga si tratta — come scarto ideologico e linguistico perché diventa linguaggio e propaggine mimetica di una serie di meccanismi nervosi di percorrimiento della città. Nello spazio aperto è solo possibile la fuga, lo sbalzo e lo scarto di direzione. Nel meccanismo della fuga è evitato il rischio ideologico della disubbidienza violenta che oggi non ha più possibilità di scontrarsi con il reale.

L'unica seduzione è la fuga, e i propri tradimenti, il furore dei nervi, delle cellule cortocircuitate, la passione e il sentimentalismo di un incontro faccia a faccia con la morte negata, come ultima spiaggia di un romanticismo indecoroso viscerale, riscoperto nel proprio patrimonio genetico. Questa fragilità nervosa, romantica di mutanti, la nostra mitologia delle savane dei deserti, degli animali feroci che è pura seduzione di pelle, di superficie, questo cavalcare il vento ridendo atterriti del vuoto sovraccarico di segnali che sta intorno. Nel vuoto bisogna diventare polvere per lasciarsi trasportare dal vento.

L'accelerazione della catastrofe lascia il posto alla fasciazione per le forme desertiche, è una operazione di assottigliamento, di trasparenza; ancora una volta sempre più si gioca tutto sulla superficie.

E sempre più la notte sogno di una prossima glaciazione. Sento il vento che sibila tra le cattedrali ghiacciate — le balene sono arrivate fino alle nostre spiagge. Lagos, Ryad, Acra, Rio, Timbuctú sono piene di rifugiati. I caffè, le spiagge, la foresta straripano di gente... .. È proprio vero, l'Africa non è lontana.

Verso lo zero - La seduzione

Divenire sempre più deserto, senza passato e senza storia. "Come la malerba, essa si diffonde proprio a forza di essere sobria."

"Verso lo zero" è assumere la relatività di uno spazio omogeneo, i frammenti di un universo spezzato, identificazione amorfa di un'infinità di luoghi (lo stadio di atletica leggera), così da definirlo nella sua geografia come luogo di frontiera tra città e autostrada. Linguisticamente è la cosa che sta tra la steppa e l'astronave. Tutte e due le definizioni sono il riferimento mentale e mitico a una situazione di velocità estrema. "Verso lo zero" è il momento dove il pensiero, lo spazio e il tempo e l'attore divengono una veloce macchina da guerra, che si muove lungo una linea spezzata di fuga che ci fa gli stranieri i barbari.

"Verso lo zero" è la seduzione della linea di fuga, armati, in fuga, contrattaccare per spostamenti veloci di obiettivo e di spazio. "Verso lo zero" è concretamente e spazialmente il centro di una linea di fuga (lo stadio ovale con molteplici punti di visione e gli spettatori posti in alto). Dove i percorsi degli attori (Coreografie) e il punto di vista degli spettatori si stratificano ambiguamente in una concreta situazione di territorializzazione continua e seducente della ricerca esistenziale di una buona morte o meglio di una morte felice. È il salto nel vuoto, l'attraversamento senza più coordinate spazio-temporali del buco nero da parte dell'astronave intergalattica; il coma della pelle della possibilità di scelta di infinite direzioni.

Questo continuo spostamento a metà tra nomade e guerriero, nella metropoli steppa, comporta un tradimento verso la propria natura, verso un divenire, molto spesso minerale, vegetale e animale. Il corpo salta oltre i propri codici di fisionomia e diviene animale da preda, sciacallo topo o pietra o radice. Allora è anche il tradimento della propria specie biologica, quello che conta è la fuga, il tradimento, la seduzione del saltare continuamente tra diverse lunghezze d'onda. Il corpo diventa una vibratile corda di caucciù, una frontiera di pelle tesa allo spasimo del mutamento biologico, dove non si sa più se è il corpo o la mente che è più veloce.

Il corpo e la testa sono come il camaleonte impazzito, sen-

sibile solo alla frontiera della moda che non conosce niente dei sistemi di valore, né dei criteri di giudizio, il bene e il male, il bello e il brutto, il razionale e l'irrazionale, essa opera al di là di ogni sistema di valore, essa sovverte qualsiasi ordine e qualsiasi ideologia.

"Verso lo zero" è il massimo della dimensione spettacolare, il gelo dell'Artico e il monzone dell'India. Un cocktail drogato e allucinogeno. Sciacalli travestiti da angeli provenienti dal deserto e da Alpha Centauri hanno infestato le città di virus repellenti. Ragazzi selvaggi, marocchini, indiani, mongoli, negri del Bronx, sorridenti, di un riso selvaggio e altero, dotati delle più impressionanti tecnologie, sono usciti dalla notte totale dai cunicoli e dalle arterie della città. "Le epidemie virali svuotano interi continenti. Nello stesso tempo, nuove specie sorgono con la stessa rapidità poiché i limiti temporali alla crescita sono stati rimossi." Il virus B-23 emergendo dai remoti mari del tempomorto infuria per le città del mondo come un incendio scatenato nella foresta.

Il ventilatore a pale alza rigori di fuoco sulla pelle, fuori la seduzione della notte tropicale-assenza totale-vuoto pneumatico-compresso fino all'estremo. E anche il vuoto ha un odore di mitologie letterarie vissute più ferocemente del reale. Conrad e Apocalypse. E ogni tanto ti attraversa il cervello e quasi ti fa piangere una allucinazione (alcool, hascisc, oppio non importa) ma così concreta, che la pelle ti fa male. Occhi scuri di boy, immensi e pieni ti scrutano nel gioco tra ombra e luce, stropiccio di piedi scalzi, o altro suono animale ti trafigge alle spalle e alla nuca, così che se ne riporta l'impressione per lungo tempo nella notte. E la notte in Asia è una vertigine. E il bisogno per eccellenza. Il vuoto è un culmine. Un'impennata di desiderio di pelle, di sesso — che ti arriva come un rigurgito di vomito alla gola.

L'inferno della megalopoli è qui in Africa e in Asia-città stese come tappeti, bruciate dal sole, imputridite dalla pioggia del Monzone, attaccate dalla natura e dagli uomini, ma vitali come cancrene — organismi viventi ed invadenti in espansione selvaggia — nervose come fanciulle, instabili come adolescenti antiche come la mala vecchiaia.

E qui la città è veramente il luogo di attività nervose, il nomadismo è una situazione esistenziale, è l'orizzonte continuamente aperto, è altro spazio da percorrere. Città dove non è difficile immaginare come un evento perfettamente naturale la discesa di una immensa astronave intergalattica, dove la natura è un evento che ancora sconvolge e lascia il segno. Dove il colonialismo è una radice così forte, che ti stordisce con il suo fascino letterario in continua progressione. È un organismo percorso da continue convulsioni. Good nightlady un travestito a Nuova Delhi, il traffico convulso come un continuo singhiozzo; il cazzo in erezione di un ragazzo a Bikaner

che mi segue in bicicletta, le albe violette negli aeroporti, piccioni, pipistrelli, pavoni, le strade vuote attraverso il deserto, improvvisamente animato da un posto di sosta per camionisti, "un tè da 150 km prego" e la notte appare rischiarata da un neon baluginante ti sta alle spalle come una minaccia o una promessa.

Suite di Lord Moutbaton, 237; 30 luglio 1980.

Dopo tanto tempo ho visto l'alba svegliata dal richiamo gutturale dei pavoni. Vago verso lo zero.

Il mistero della stanza chiusa (III)

di Federico Tiezzi

Ci sono parole che mi affascinano: ho un rapporto indefinito ambiguo volgare esclusivo con alcune di loro: l'avverbio *improvvisamente* per me è tutto.

Vorrei l'interno il sapersi finalmente al chiuso e le possibilità che questo ti dà (essere strafatti, l'overdose) (Marion).

Schifano ha ragione a star sempre chiuso in casa. La città è alla finestra (Sandro).

Essere chiusi dentro e dimenticare il fuori: essere chiusi e dimenticare (Pierluigi in "Ebdomero" o Lyotard?).

Ciò che viene schiacciato e denunciato come nocumento è tutto quanto fa parte di un pensiero senza immagine, il nomadismo, la macchina da guerra, le forme di divenire, le nozze contro natura, i furti e le catture, gli spazi intermedi tra due regni, le lingue minori o i balbettamenti nella lingua (Deleuze).

A Zagora, prima del deserto un cartello avverte le carovane di nomadi che per Timbuctú ci sono 52 giorni di cammello. Una freccia indica una direzione nello spazio: infinite possibili direzioni. La veduta è quella di un cammello con un baldacchino regale: la tenda che lo copre è attraversata dal vento, allentata dalla polvere. Questa è la prima immagine della stanza chiusa.

Non so più in quale momento la stanza chiusa che avevo concepito come sintesi di depositi e di molecole personali, come magazzino di ibridi genetici mi apparve come una *ghirlanda* di vedute e di parole, come un ibrido genetico essa stessa, come coordinata del vento e della variazione atmosferica, come insieme di molecole incidenti e appassionate. Un'altra veduta è quella della città di Abhu Dhabi negli emirati arabi, dove le città cominciano e finiscono dal deserto, improvvisamente, senza segni che le annuncino e che finiscono al deserto senza variazioni che le determinino. Così improvvisamente. Il deserto serve a tutto. È deposito e magazzino dei frigoriferi e del sesso, delle auto fuori uso e delle lattine

di birra che (proibita) si viene a bere a notte fuori città, cioè in mezzo al deserto. E le lattine vuote formano ogni notte una distesa enorme che poi il vento caldo a poco a poco ricopre di sabbia. La stanza chiusa è un interstizio tra dentro e fuori (Sandro) come la centrale operativa della Nasa: si sta dentro ma ci si apre verso l'esterno attraverso i grandi visori che decodificano le immagini di Saturno, le domande sulle incidenze delle orbite, i nuovi sistemi della gravità. Una ghirlanda di vedute: e non di una sola persona bensì di più persone. Una ghirlanda non è una somma e nemmeno un insieme: è una quantità mobile in espansione. Basta includere un fiore ancora più profumato. Il profumo dei fiori è ubiquo e in dilatazione sul pianeta: alcuni tipi di orchidee attirano le scolopendre che uccidono; determina il desiderio, avvolge infinite possibili destinazioni. Una ghirlanda è fatta solo di fiori profumati, inaccessibili, con molti petali. È una veduta che dura un decimillesimo di secondo, un battito d'ali, una variazione atmosferica, un passaggio di nuvole, il rumore metallico di uno stormo di uccelli. È una immagine veloce che improvvisamente una notte era in me. Nella stanza chiusa si decodificano i dati, si classificano le percezioni, si creano insomma i linguaggi. È una unità piena di intervalli e nello stesso tempo è un intervallo, una spaccatura. È *naturale*. L'attività è principalmente quella nervosa e il movimento è connesso a protesti, prolunghe, visori, sistemi cuffie-audio, walkie-talkies. L'avvenimento è sentimentale: il Voyager scopre Saturno. Nella stanza chiusa si tagliano fuori le frasi, le parole dal contesto (generale). Ci sono frasi di passaggio, frontiere di vedute e pensiero, interstizi di parole, intervalli della logica. Ci si affida sempre di più alle parole, a residui evocati, ai fiori tralasciati, a desideri notturni e africani. Vi si procede per citazioni: è tanto che desidero fare un film con tutti i pezzi che mi piacciono dei film che ho visto; o un disco (da tempo progettato insieme) con tutti i pezzi di musica africana e orientale che desidero (un collage verticale); o costruire una città con tutte le città che voglio; o fare un libro delle parole che amo. Costruire degli ibridi genetici, degli innesti fuori natura, delle geografie sentimentali e non delle storie ipotetiche. Il deserto è la stanza chiusa. La stanza chiusa non è un luogo appartato, non è segreto: se ne possiede le coordinate, che sono quelle del deserto. La climatizzazione è costante, la regolarità del respiro: la stanza chiusa è respiro, un punto dello spazio, un punto in caduta libera. La superficie è instabile chimicamente, i cambiamenti molecolari continui trasformano le superfici verso il chiaro: vi si procede per calore bianco per sovraesposizione, per breve emulsione. Le superfici non contengono, non delimitano. Sono contenute dalla stanza che praticamente è illimitata, variano continuamente, si mimetizzano e cambiano. Al pari della sabbia che il vento

muove e che non è mai nello stesso posto. La sua luce è quella di una giornata di sole in cui si è costretti a socchiudere gli occhi, il suono è continuo e diviene traslucido col passare delle ore. Si può anche pensare che la stanza chiusa sia una cellula anzi la molecola di cellula di un organismo non bene identificato, un po' come l'interno del dinosauro in cui plana l'astronave de *L'impero colpisce ancora*. La temperatura è costante, la ventilazione continua. La polvere è spinta dal vento, si muove con leggerezza, e modifica le superfici, le ondulazioni. È sempre piena di aria. "Vorrei solo respirare" (D. Byrne). Il disegno strutturale della molecola muta continuamente: puoi rotolarti sulla sabbia. L'informazione genetica di base è la velocità di slittamento su una superficie. "Trova un piccolo spazio e muovitici nel mezzo" (Talking Heads). Il discorso parte da metà: si sta nel mezzo. È coinvolta dagli elementi naturali. Non è un rifugio, è una macchina da guerra. Vi si procede per impulsi telegrafici, per abbandono del soggetto e dell'oggetto, per infiniti verbali, per infiniti possibili, per dati spostati. L'abbandono è completo. Non ha storia: solo una geografia (di spostamento, di intervalli, di mutazioni). Anzi infinite geografie immaginarie e reali. La stanza chiusa è un giardino con uno specchio d'acqua rettangolare, le montagne dell'Alto Atlante, le palme, gli olivi, le rose. Il cielo del giardino è attraversato dagli aerei: puoi vedere i finestrini illuminati, le carlinghe blu. Nella stanza chiusa non avvengono, non si determinano storie, bensì avvenimenti molecolari, incontri, furti, improvvise partenze. Un'altra notte con il cielo stellato d'Africa sta in me un altro fiore profumato: attraversare il deserto con le sue infinite possibili destinazioni. Mi interessa questo contrarsi e espandersi, allentarsi in dilatazione e restringersi delle vedute della ghirlanda: come un respiro. Non c'è spazio nella stanza chiusa per l'ironia, il dramma la tragedia o il cinismo. "Lei" è violenta e inaspettata come il vento; tra gli avvenimenti impercettibili e i nugoli di mosche non c'è spazio per il distacco ma solo per essere nel mezzo delle cose, degli incontri, delle incidenze. Essere nel mezzo, credere a tutto, incidere con tutto, avere infiniti possibili divenire. Lasciarsi sorprendere, lasciarsi andare dappertutto, diffondersi come nebbia. Sentire il proprio cervello come una macchina da guerra (la nuova doppia immagine della stanza chiusa). La macchina da guerra non è fragile: ma ha crepe di incertezza, i muri si sfanno tranquillamente, è fragile come un tramonto, confonde la vita col suo personaggio, diviene con humour. Dopo tutta questa storia di cinismo la geografia del deserto e della stanza chiusa cambia linea di fuga: è una percezione sentimentale (Eno) o sentimentalismo notturno, caldo, africano (Eno + Byrne). È attraversamento del senso attraverso la percezione. La logica è acentrica, sfuggente, dilatata. Nella stanza chiusa percepisci

gli spostamenti, le attrazioni, i magnetismi, le polarizzazioni. Percepisci le crepe, i sussulti. Si procede per concatenazioni, per connessioni geometriche. Si procede per indefiniti, per non possessivi, per neutri (nuova coreografia).

La stanza chiusa è un sistema nervoso. Ancora una veduta: la città (Algeri, Francoforte, Napoli) vista dall'alto di notte, dall'oblò di un aereo. E un sistema di superficie non un sistema interiore: è pelle, nervi, nodi, e non stomaco o intestino. La megalopoli è deserta.

Non ho voluto fare il punto di una situazione, bensì tracciare una linea, come quella che mentalmente ho tracciato tra Zagora e Timbuctù attraverso il deserto.

Beat 72: morte funesta

di Giuseppe Bartolucci

Cos'è che domina in questa "morte funesta" se non una percezione fitta e dissoluta, costituita di profondità e di scompensi, per occlusione e per penetrazione di dati di tempo e di spazio, di elementi ambientali, architettonici? Partiamo da questi ultimi: sono come resi mobili, per respiro, per flusso, ed ondeggiano, per trasparenza, per ombre. Il loro stato fisico è messo in altre parole alla prova duramente, sia che si dilatino o si restringano sotto l'influsso di una percezione mobilissima. Ne viene uno scompensamento che la durata delle illuminazioni e lo spazio in cui queste agiscono affilano e ricompongono, per alternanza e per convergenza. Una tale durata infatti non è casuale né spontanea, dipende da una messa in opera di elementi di luce controllati e predisposti, a guisa di ordigno che si fa strada per ripetizione e per esperienza; altresì anche lo spazio è occupato sensibilmente e per contatto da una messa in opera di materiali sonori che ne costituiscono la saldatura e la procedura al tempo stesso.

Allora ci troviamo di fronte ad un organismo percettivo in sé, e produttore di percezioni: sia che in sé raccolga tutta una serie di operazioni interne, di luce, di sonorità, di spazio, di durata, sia che per gli altri costituisca un riferimento concreto, un controllo immediato, di reazioni a catena, determinate da quegli stessi elementi in sé. Ciò è fonte di una duplice energia: l'una propria al meccanismo produttore, e garante del movimento stesso, in quanto dettata da una rigorosa applicazione di elementi e costituita da rimandi esatti e da riscontri oggettivi; l'altra costituita dalla somma delle reazioni di coloro che sono presenti allo sviluppo suo e che ne percorrono il movimento, in quanto portata per mano individualmente e fatta esplodere strutturalmente. Questa duplice energia mette in subbuglio l'ambiente, l'architettura, come si è detto, per co-

stante mobilità, e per continua rifrazione, e dà allo spazio-durata della luce e della sonorità una nozione di flusso permanente, di non identità di riconoscimento.

Tale mobilità è già dentro il passo, il cammino che lo spettatore, l'osservatore, deve percorrere, su una grata di ferro appunto mobile e fonte di perplessità, con immediato senso di incertezza nel proseguire e nell'affondare, sia con il piede che con la mente, lì, su una struttura a rete e su un corridoio indistinto. E prima ancora un pertugio strettamente indispensabile aveva decretato, per ciascuno che l'avesse oltrepassato, una perdita di sé, del proprio stato, ed al tempo stesso un'offerta, una disposizione, per quel tracciato, per quella avventura. Ciò che importa a livello di percezione non è tanto la elevatezza del procedimento, voglio dire la sua sublimazione, per esteticità, quanto il suo accostamento, per progressivi avvicinamenti, alla praticità spettacolare dei modi percettivi fantascientifici, di uso pubblico.

Non a caso si parla per questa operazione di intervento spettacolare, con un inserimento della parola "funesta" del poeta (Dario Bellezza) dentro le luci sonorizzate e colorate, e con un'accensione del senso mortale di questa parola all'interno di una mobilità percettiva globale, onnivora. La spettacolarità non è tanto da abbinarsi alla parola in sé, quanto alla sua collocazione, in un tracciato di illuminazioni e di sonorità, nel quale l'alfabetizzazione è come emblemizzata e resa a geroglifico tutt'attorno, ed il suo scorrere vien fatto sfuggire alla relazionalità, alla comunicatività, al senso in breve. Di più: la spettacolarità è nel suo insieme di oggetto mobile per duplice energia, in cui la parola è fatta risaltare ed è abbattuta, vien fatta scattare e compressa, via via, costituendo un raccordo tra altri elementi, anzi, un collegamento, per "morte funesta" qual è nel titolo, dopotutto. In definitiva la spettacolarità più correttamente è da far risalire a quella praticità quotidiana di cui si è detto, per la quale l'uso tecnologico e la componente umana si alterano e si intersecano, a livello di fantascienza e di movimento.

Questo innesto spettacolare può essere soltanto di richiamo, e venir in mente per accostamento esterno, e tuttavia non può essere evitato o sotterrato, in virtù proprio del suo destino collettivo, del suo segno immaginario. Qui lo spettatore, è un'ombra, un riflesso, e sfugge al movimento, tutt'al più gli fa da larva, con una indiscrezione e con una soppressione di sé, dovuta alla radicalità dell'operazione, la quale non permette azione che non sia la propria, né favorisce intrecci che non siano i propri, su una tendenza antinterpretativa di fondo, di resa globale. Così la spettacolarità sta dentro la mobilità e non le fa da contorno né le è subalterna, su un senso di invenzione o di ribaltamento degli elementi e di chi la osserva, e la mobilità terremota tutto, elementi e spettatori, in

un mettere sossopra prospettive e stabilità, misurazione e riflessi, con perdita di difesa. Che fare allora se non entrare definitivamente in questo materiale catastrofico, e farsene proteggere, energeticamente, razionalmente? Poiché si tratta appunto di materiali di energia e non di dissoluzione, di immaginarietà e non di cadavericità; ed anzi si intende anche dimostrare o almeno accennare, una vitalità non tanto ludica quanto desiderante che al senso della macchinazione abbini quello della partecipazione.

Allora la linea progettuale, troppo evidente per essere smentita, troppo clamorosa per avere opposizione, è bilanciata, è risarcita, da una disseminazione di segni di movimento, talmente aperta e disponibile da costituire una scoperta in quanto ad apparizione e crescita di comunicatività. Quest'ultima è da riferirsi comunque sempre ad una percezione, diffusa e concreta, allargantesi e conchiusa, sullo spazio-durata di luci e di sonorità in un vuoto interpretativo di fondo. Tale percezione esige una riflessività ed una immaginarietà collettive su cui la reazione individualizzante ha una presa parziale, riduttiva; non è tanto infatti la qualità di reazione di questo o quell'individuo che dà senso alla spettacolarità, quanto la forza di ripresa degli elementi e dei materiali all'interno di un riflesso collettivo.

L'organismo fagocita e solleva, divora e ricrea, attorno a sé, per energia, per misura la spettacolarità tutta quanta, di sé e degli altri, tenendola a disposizione e sollevandola a sé, con un senso democratico e per essenza aristocratica tutt'assieme. Di qui ogni sortita di discendenza culturale ha un valore minore: sia che si voglia risalire a nozioni futuriste, di indubio risalto e di chiara rivelazione balliana (sillabe, luci, sonorità, rumori) sia che si voglia riprendere il discorso sull'ambientazione per illuminazioni di spazio-tempo degli anni del Bauhaus (Moholy-Nagy in particolare). La discendenza culturale infatti è invasa e distratta dall'evocazione contemporanea. Non si tratta di una pura e semplice modernizzazione produttiva, o di una resa spettacolare inerte e sdrammatizzata. La contemporaneità è data in ragione della percezione attiva che l'organismo produce e dal senso di tragedia che si porta appresso. Non esiste altra forma più significativa e più irrealista di quella che accomuna tutti ad una verifica comunicativa senza l'aiuto della minima ombra interpretativa; questa verifica è un'esperienza in primo luogo, e non una esercitazione didattica o una persuasione ideologica, e come tale si svolge lungo un tragitto.

Questo tragitto è caratterizzato e tradito al tempo stesso da un'invasione di soggettività e da un impulso di oggettività, sicché qualsiasi emozione irrazionale è vigilata e corrisposta via via da un ordinamento generale di resa scientifica. Non si tratta di sbilanciarsi tra l'uno e l'altro elemento quanto di oc-

cupare tutto il dispositivo scenico e di farsene portatori assoluti. Si richiede in un certo senso allo spettatore di farsi garante del processo messo in moto e di non lasciarsi cogliere dallo sgomento; qualsiasi afasia, qualsiasi squilibrio debbono allora essere vissuti in termini di normalità, di regolarità, per ripresa di vitalità. Ma un dispositivo di tal genere è come una cabina di comando, nella quale tutti sono in grado di governare gli strumenti e di precipitare con essi. Tale dominazione tuttavia non permette alla soggettività, alla marginalità di farsi strada e di diventare momento sensibile generalizzato. È questione di imperturbabilità e di adesione, per la quale non esiste giustificazione bensì completamente. *Navi-cella spaziale* che essa sia, oppure salone da ballo, oppure esempio di lucidità nell'uno e nell'altro caso, il meccanismo è straordinariamente ineffettuale e onnicomprensivo, vive di se stesso e si rovescia sugli altri; ma nel suo tragitto, nel suo percorso non accusa perdita di identità o di trasformazione, rinserrato com'è nei suoi elementi mobili, calcolato e franabile, al tempo stesso, per sicura guida e per risultato determinato.

Le variazioni di resa non sono attribuibili ad errori, quanto costituiscono ombre di minaccia, tracce di catastrofe. Tali variazioni ci difendono sia da una seduzione aggressiva sia da una passività di fondo; ed esse regolano l'andamento poetico funebre per esplicazione di *lettere* e di *riflessi*. Non bisogna dimenticare infatti l'applicazione concreta del movimento ad un richiamo letterario, di Dario Bellezza; e l'impasto romantico che vi si nasconde, il gusto terrorizzante del bello trovano in quel movimento una corrispondenza implicita, una raffigurazione non di scarto. Così la percezione è messa in stato di allarme e resa contemplativa, dà veri e propri indizi e si fa trasparente.

Il ciclo ha il suo termine per rilassamento procedurale, e tuttavia l'ordigno è pronto ad essere rimesso in moto. Non si esce dal ciclo se non per nostalgia profonda, e questa richiede una distanza, un'osservazione, di lucida attuazione. La vitalità non è di ordine negativo, di natura dissacratoria, è semplicemente informativa e comunicativa, per chiarezza di svolgimento e per regolarità di procedimento. Il taglio sonoro-visivo è talmente sfasato ed ordinato, affollato e regolare, da costituire un prolungamento ed un allacciamento per lo spettatore, che vi si trova in mezzo, e che ne è partecipe ragionevolmente. Non c'è bisogno di essere invasi dal *taglio*, quanto invece di essere resi riconoscibili. L'esperienza non deve essere singolare, bensì comune, con un abbassamento di tensione che è recupero di realtà e perdita di immedesimazione.

Allora l'immaginario che trabocca dalla percezione è fatto trascorrere per bagni di benefico riscontro quotidiano, di utile richiamo banale. Tali segnali appartengono ad un teatro

defunto eppure miracoloso, ad una rappresentazione che divinamente fa mostra dei suoi cadaveri interpretativi. Occorre avere la precisione di renderli propri in virtù di un lavoro artistico costretto, imprigionato, e recuperabile percettivamente soltanto per ordinamento e per disimpiegamento di energia mobile. Si può anche pensare di venire abbagliati un istante da questo organismo e lasciarsene privare, essere cioè inseriti in tale circuito il tempo di usarne percettivamente lo spazio-durata, la luce-sonorità e di uscirne di colpo; per una sfida al percorso che viene rifiutato e tradotto in istante, per una prova di forza mentale, in modo da escludere qualsiasi passaggio.

Si può entrare allora ed uscire dall'organismo, per una forza interna procedurale e per uno scarto individuale di partecipazione, senza arrecare offesa ad esso e senza deluderne il movimento; altresì si possono raccogliere frammenti e rinvenirli, di sera in sera, per traduzione di elementi e di percezione, sufficienti o inadeguati, e tuttavia da non considerare inesistenti per casualità e nemmeno da godere per spontaneità, per intuizione. Ciò fa parte della perfidia del lavoro e nello stesso tempo appartiene alla sua candidezza, in grado cioè di smobilitare il senso di sé e di trascinarlo perennemente, di stabilire un nesso tra i propri particolari ed il tutto, per disattenzione interna e per recupero di intransigenza.

Ma lo spettatore gode di questa afasia, di queste perdite, e vi aderisce pubblicamente, per intelligenza specifica e per difesa singola alternativamente. Il suo scopo è di regolare il gioco dei passaggi e di impedire la variazione se non per scelta profonda e quotidiana. Naturalmente lo spettatore impaziente o sregolato può cadere in un accesso di insipienza o in un bisogno di rifiuto, nel qual caso lo smarrimento è indice di bisogno ad ogni costo di espressività e di diniego della regressività poetica. Questo smarrimento è altresì recuperato e ridisposto materialmente all'interno di una organizzazione dello spazio e della durata, e come tale si deposita e si fa riflessione via via per chi non si arrende di colpo all'evidenza bruciante del movimento scenico, salvo l'esperienza di chi è fulminato per tracciati atroci e per segnali illuminati, e vuole render conto a se stesso anzitutto prima che agli altri di quel che non gli è possibile formulare per proseguimento.

Così si ha l'impressione che il meccanismo sia stato creato apposta per saldarsi con un globale senso del far teatro, e che l'uscire da se stesso venga ritenuto impari all'impegno progettuale; di questa neutralità imperialistica, di questo orgoglioso rigetto, "morte funesta" si fornisce abbondantemente, con spreco, sia che si innalzi a paradigma mentale sia che declini su una programmazione fissa. Ne è sintomo irrimediabile e preciso, sostanzioso e irripetibile, un bisogno di fuga e di calore, di dissonanza e di rinnovamento, che non è soltanto

del far teatro o cultura, ma anche del confrontarsi e del rispettarci l'un l'altro.

Non si vuol lasciare spazio alla resa né si vuole assurgere a terrorismo, così la tensione è mantenuta costante e data allo stato puro, e la rivolta è conformata all'ordine, rinchiusa nel meccanismo. Lo spiraglio per l'evasione sentimentale è deviato a favore di una spregiudicatezza di impianto, e l'esistenziale con sommovimento è innestato nella credibilità squilibrata del processo; né d'altronde ci si ribalta in una frigidità di fondo, o ci si ritrova in un'osservazione astratta, dal momento che siamo impegnati totalmente dall'operazione come persone e come mentalità, ed a questo impegno globale intendiamo portar fede anzitutto.

Quello che allora poteva sembrare una regressione pura e semplice, una voglia di scomparire dal mondo, diventa una rigorosa partecipazione, una commossa offerta. Fuori dall'inquietudine molesta di una operatività che tende a garantirsi per sovrappiù, per escrescenza, interpretativamente; e fuori dalle insolvenze di fondo di un disegno eliminatore di contraddizioni e di lacerazioni, sulla base peraltro di altre informazioni e deviazioni: questo *oggetto* si illumina e si fa guardare, elargisce ed è assorbito, diventa creatore ed è creato via via, senza illusione di continuità e per chiarezza di salto. Che sia letteralmente un salto nel buio è segno della tendenza oggi divoranteci.

La luce o si fa fuoco o si mimetizza di ombre. Può anche accadere che questa "morte funesta" rappresenti il sentimento del tempo e che quindi sia più importante di se stessa; come tale essa ha un potere di rifiuto del pubblico e di disattenzione della critica che si vedono relegate e marginalizzate, ed al tempo stesso rapite ed associate ad un procedimento, ad un meccanismo. In questo senso risultano sconcertanti questo tracciato d'impotenza e questa fonte di energia, che fanno ruota a "morte funesta", l'una e l'altro combaciando in una specie di terrorismo neutro, come si è detto, disvelatore di segnali. Nell'antro del Beat non c'è alcuna grafificazione di immagini alle pareti, le quali ingoiano ogni insorgere di colore ed assorbono ogni linea di tono; e non c'è nemmeno alcuna imposizione ideologica, visibile o meno, che stia lì ad insegnare, ad esclamare, chi sa quali lamentele o invettive. Il nucleo di lavoro è saldo, per sostanza, e non si flette ad alcunché. Che esso corrisponda alla mente grigia e cupa di Simone, alla rigidità operativa di Romano, alla disponibilità esatta di Benedetti, è un dato confortante di corrispondenza mentale e fisica. Si tratti di un sentimento dello stile del quale bisogna tener conto formalmente, a riprova della fedeltà individuale e della risorsa collettiva di un modo di procedere per laboratorio, è un altro dato. Senza di essa si andrebbe solo allo sbaraglio selvaggiamente e non si muove-

rebbero passi in avanti (o indietro) sperimentalmente. Questo è un altro dato di fatto ora da mettere a vantaggio dell'operosità improduttiva e della rabbia globale che animano il Beat degli anni ottanta.

La vita dell'uomo della nostra era è determinante nel processo evolutivo del cosmo, fenomeno scatenato dai rapporti di interazione tra i nuclei celesti.

Come fantastici ricercatori abbiamo affrontato non poche difficoltà, data l'estrema delicatezza delle apparecchiature. Dopo pazzeschi sforzi siamo riusciti ad eliminare il fastidioso rumore di fondo provocato dall'urto delle molecole dell'onda che dovevamo attraversare, e nonostante si trattasse di un evento di routine in tutte le forme di materia al di sopra dello zero assoluto, si correva il rischio di essere messi fuori registro dal gracchiare di un circuito che si guasta all'improvviso, poniamo, in un robot che lavora alla manutenzione degli apparati del combustibile posti dall'altra parte del mastodontico satellite artificiale dove ci siamo sottoposti a forti accelerazioni progressive non si sa per quanto tempo, per portare avanti la nostra emozionante ricerca. Ad un certo punto non riuscivamo ad attraversare una zona fortemente oscurata da nubi di materia interstellare utilizzando le radiazioni ottiche, eppure le stupende apparecchiature per la localizzazione della massa dovevano essere in grado di risolvere qualsiasi vibrazione. Quindi il perfetto funzionamento del hardware fornisce il dato utile in tempo reale. La rilevazione delle radiazioni X al di fuori dell'atmosfera terrestre, che le assorbe, ha evidenziato come sorgente di queste radiazioni gli ammassi delle galassie. Questo fenomeno è determinato dal gas prodotto dall'alta velocità in cui si muovono gli elettroni delle galassie che compongono l'ammasso, generando un mezzo che permea l'ammasso stesso conferendogli un tipo di unità, che però non rientra nelle sue qualità specifiche. È bastata quindi una prova con le onde radio per trasmettere l'informazione dell'evento verificatosi, per poter assistere agli stessi affascinanti spettacoli costituiti dall'osservazione delle forme d'onda generate da eventi considerati transitori come quelli prodotti dai buchi neri. Forse anche questo ha determinato la scelta di *linee di base* molto lunghe quando si affronta la ricerca assillante del tempo, per non scontrarsi con le frequenze delle onde gravitazionali in una tangente che genererebbe un disastro imminente dato che possono arrivare ad un ciclo ogni 4 ore. Le notizie finiscono con questa, ancora più fantastica: i dati della ricerca si sono ricomposti nello spazio del Beat 72 utilizzando una distanza maggiore tra gli specchi dell'interferometro, con una macchina che dà un vasto potere nella rilevazione di campi, consentendo di scoprire frequenze più ampie. Recarsi (è l'operazione più elementare) al Beat 72 per assistere all'evento prodotto da una tale ricerca sarà come affacciarsi su una nuo-

va orbita in grado di attraversare dinamiche corsie di fuga generate dalla dimensione della spettacolarità che sicuramente è cambiata, come è cambiato il sistema di vita dell'uomo nelle epoche che si sono susseguite sulla Terra fino ad oggi.

Siamo finalmente in grado di trasmettere alcune notizie oltre la cortina di mistero che avvolge la ricerca a cui abbiamo lavorato come specialisti della spettacolarità del Beat 72. La difficoltà di diffondere informazioni effettivamente era determinata anche dal fatto che ci muovevamo attraverso una sfera in cui esiste la coscienza di uno scenario flessibile pronto per qualsiasi avvenimento ed uno spazio aperto a qualsiasi strada. Per cui una semplice scintilla di logica è in grado di scatenare la meccanica del ragionamento e ci si trova così, come proiettati da una invisibile macchina del tempo, in una lontana notte che si perde nel mare logico dell'esistenza, in cui il ricordo assume le dimensioni stesse dei disastrosi effetti prodotti in un'anima meccanica dal raggio devastante di un potere nichilista. Ci avviciniamo così verso il nucleo della questione che, per il contenuto e le sue implicazioni sperimentali, può dare un'idea dell'evento verso cui sono rivolti i nostri sforzi, come quelli di infaticabili ricercatori: perché la dimensione della spettacolarità, coesistente nella concezione dell'universo di Newton, compia lo stesso balzo in avanti che è stato permesso fare alla conoscenza integrando nella memoria la concezione dell'universo di Einstein. Grazie al proprio *software* costituito dalla mostruosa memoria di tutta la serie di *contatti* avuti dall'umanità con l'estendersi della conoscenza nel corso del tempo, dal manifestarsi della materia, cerchiamo di superare con la consueta e giustificata disinvoltura la barriera costituita dalla diffidenza con cui l'uomo comune, privato dell'immaginazione, si pone di fronte alla storia del progresso in ogni campo, e quindi anche in quello spettacolare. L'atteggiamento di coloro che operano in questa sezione del teatrale deve essere esemplare come per chi non si limita ad assumere il ruolo passivo di chi subisce l'iniziativa altrui. Questo fenomeno, oltre ad impedire nell'era odierna che il Teatro venga considerato una scienza vera, spiega la difficoltà di trovare una notizia che possa dirsi nuova, e produce la sensazione di essere andati avanti per secoli sulle basi di un errore di calcolo delle leggi dell'ottica, tanto per prendere in considerazione una delle scienze che può fornire una rappresentazione adeguata dell'evento spettacolare quando lo si osserva, ma che non è certo l'unica ad essere coinvolta, data la vastità di elementi che sprigiona un'esperienza teatrale. Ora cerchiamo di fornire alcuni dati sul programma predisposto per *Iperurania*.

L'uomo rappresentazione macroscopica del comportamento di un nucleo atomico.

Le caratteristiche del comportamento dell'uomo hanno una

differente influenza nella rappresentazione determinata dalla vita nelle varie fasi del suo corso.

La voce degli altoparlanti risuona limpida, nel silenzio. Signore e signori, siamo pronti per il nostro primo balzo. Molti di voi, suppongo, sanno cosa sia, teoricamente, un balzo. Molti di voi, tuttavia, partecipano ad esso per la prima volta. E a questi che desidero, in particolare, rivolgermi. Il balzo è esattamente ciò che questa parola significa. Nel sistema del tempo-spazio, è impossibile viaggiare a velocità superiore a quella della luce. E anche alla velocità della luce, naturalmente, occorrerebbero anni, in misura soggettiva di tempo, per raggiungere le stelle. Perciò, noi lasceremo il sistema del tempo-spazio, per entrare nel poco noto sistema dell'Iperspazio, dove tempo e distanza non hanno significato. È come viaggiare attraverso un istmo sottile per passare da un oceano all'altro invece di rimanere in mare e aggirare il continente per raggiungere la stessa meta. Enormi quantità di energia sono a voi richieste per entrare in questo *spazio entro lo spazio*, come viene chiamato. Il risultato di questo impiego di energia e di intelligenza è questo: immense distanze possono essere superate in tempo zero. È solo il balzo che rende possibili i viaggi interstellari. Il balzo che ci accingiamo a compiere avrà luogo fra dieci minuti esatti, comunque verrete avvisati dopo i dati di rilevamento. Non proverete che un leggero senso di turbamento, data l'alta percentuale di ossigeno presente durante il balzo. Perciò spero che vogliate rimanere calmi. Grazie. Trascorsi i dieci minuti, la voce degli altoparlanti risuonerà per un nuovo annuncio. Il balzo avrà luogo esattamente fra un minuto. *Cinquanta... quaranta... trenta... venti... dieci... cinque... tre... due... uno. Un boato spaventoso farà tremare le pareti del Veicolo Teatrale*, e sarà come se la vita si interrompa per un attimo, un'interruzione rapida, secca che sarà sentita solo nel profondo delle ossa. In quella infinitesimale frazione di secondo, cento anni luce saranno trascorsi, e saremo proiettati dal limite del sistema solare alle profondità dello spazio interstellare.

Iperurania

di Simone Carella, Ulisse Benedetti, Mario Romano

Ed eccoci allora ad *Iperurania*. Si colloca dentro questo combattimento per mass-media, è ancora una volta un segnale? È una riflessione sulla percezione nuova, è un *modo* di discontinuità? Vediamolo possibilmente in concreto.

Ti abbiamo già parlato di nuovi personaggi, nuovi attori, nuovi autori attraverso pulsioni provenienti dal fantastico e

dalla realtà assieme: di nuovi soggetti per uno scenario del 3000, come proiezione di un ideale rappresentativo e prefigurazione di un modello produttivo; ecco noi non desideriamo creare delle forme quanto manipolare e fornire della materia. Ebbene in *Iperurania* i nuovi personaggi, i nuovi attori sono impalpabili, come una nube cosmica, il pulviscolo atmosferico; essi si muovono nel tempo e nello spazio fantastico e reale a loro destinato, in una specie di atmosfera celeste dove risiedono le materie delle idee; è la materia delle idee che ci interessa infatti e non le idee per se stesse, il gas atmosferico appunto come materia e non la sua idealizzazione. Da questo punto di vista è lo spettatore che diventa produttore, questo spettatore che per tanto tempo abbiamo depauperizzato e reso immobile, astratto; infatti sarà lo spettatore a produrre emozioni, visceralmente, in virtù di combinazioni di caldo, di freddo, che si ripercuoteranno su di lui. Anche per disposizione lo spettatore produrrà spazio e durata in virtù di un suo collocamento fisico interno. Non vogliamo né illuminarlo (come maghi delle luci o bravi elettricisti) né intendiamo bombardarlo di suoni. Desideriamo da lui pathos, ossia stomaco e visceri, anzitutto. Il contatto tra suono, luogo, può determinare una *Nuova Atmosfera* con una procedura fortemente allusiva. Siamo appunto dentro la materia delle idee e dentro la rappresentazione di nuovi personaggi. Lo scenario è d'atmosfera (su un respiro naturale ed organico). L'immaginario rientra dall'*oblò*, il reale è ricondotto a se stesso. Lo svolgimento è dettato da una consapevolezza naturale per semplicità di uso di procedimenti *altri*. Questo è l'unico respiro che ci sia consentito per un Teatro del 3000. Esso infatti tenta di risalire alle origini per Cosmogonia, e di rovesciarsi sull'oggi o sul domani per materia di idee, come Teatrogonia. Simile respiro lo riteniamo contemporaneo.

(Giuseppe Bartolucci, conversazione con Simone Carella.)

La Gaia Scienza / Ho fretta ho fretta

di Nico Garrone

- Ho fretta. Ho fretta, ho fretta...
- Per cosa hai tanta fretta?
- Non te lo posso spiegare: ho fretta.
- Mi dica: come procede il suo lavoro?
- Lacune! Lacune! Lacune!!!!
- Non c'è nessuno qui. Fa' attenzione. Nessuno, ho detto. O se c'è qualcuno è uno qualsiasi. Fa' attenzione...
- La vita riempie lo schermo come un rubinetto riempie una vasca da bagno la quale si sta intanto svuotando alla stessa velocità.

- Correnti del Golfo dipinte di Blu Oltremare.
- ... gli Americani, irrequieti e con radici poco profonde, avevano bisogno di pinne e di ali...
- Quello che turba: vivere nell'aria viziata. Vivere una vita senz'aria.
Sentire che la terra manca: che non c'è altro che aria.
- Le venne da pensare ai ventilatori elettrici in ristoranti con le aragoste sul ghiaccio in vetrina, e alle insegne luminose come perle ruotanti contro il cielo buio metropolitano, il cielo scuro e afoso.
E invadente, dovunque, un mistero pesante, tremendamente strano, di tetti e appartamenti vuoti, di vestiti bianchi per i sentieri dei parchi, e dita al posto di stelle e visi al posto di luna...
- ... quando le stelle erano abbastanza fulgide da gareggiare con le fulgide luci della città...
... una luna piena e matura trasformava il seno dell'acqua in una pista da ballo...
... giorni e notti delle metropoli tesi come fili del telefono cantanti...
- Già lo *svoltare* — il fatto di deviare dall'opprimente linea retta — era stato come entrare in un rifugio; e quando camminò per il drugstore muovendosi in mezzo a molti altri, in un ritmo, indipendente da lui, di arresti, deviazioni, spostamenti in avanti, quando si limitò a eseguire i movimenti specifici del drugstore — a parteciparvi: ebbene, poté pensare di compiere una vita completamente diversa, libera, nello spirito del drugstore, dove tutto diventava così aproblematico... "Sì comincerò una nuova vita", disse, ad alta voce, come se si trattasse di una cosa urgente, e gli tornò in mente un ricordo...
- Note d'infanzia:
fa il rumore di un cerchio e rotola via
lei è bella, aha aha
aha, lei rise
scherzi e lotte
cambiando voce
una faccenda di camicie sporche
- ... una routine, con un sacco di false partenze, attacchi, prese per le gambe e per la gola, capriole e fughe...
- Camminava, si fermava, faceva dietrofront — e improvvisamente pensò che nel suo disorientamento e nel suo malumore eseguiva una specie di danza!
- Non sono molti quelli che nascono maturi.
- Gli cadde il cappello, pensava che fosse la sua testa.
- ... il mondo confuso visto da una giostra...
- Non possiamo permettere che i nostri mondi crollino in frantumi intorno a noi come una quantità di vassoi lasciati cadere...

- La Rivolta degli Oggetti.
- La vita di quell'uomo era una specie di sogno, come lo sono quasi tutte le vite la cui molla principale sia stata lasciata fuori...
- "La sai questa: qualcuno sogna di essere stato un assassino?" "Sì. Ma che cosa c'è di comico?"
- ... gli anni producevano nell'acqua stagnante quei giovani frutti curiosi che non erano né contadini, né borghesi, né bricconi, ma un po' tutt'e tre, raccolti là davanti al Grande Magazzino...
- Dialogo in treno:
Véronique: "Ascolta François, tu pensi forse che sia un errore?"
Jeanson: "Sì penso che sia un errore. Penso che tu ti metta in una strada assolutamente senza uscita..."
- "Les Russes mangent et moi je danse Mao Mao"
(*La Chinoise*)
- Cronache Marziane: un "doloroso non senso"...
- Di un uomo nuovo ho bisogno!, ripeté e i muscoli gli si contrassero in tutto il corpo...
- Un dolore mai concluso che potrebbe disperdersi nell'ininterrotto sorriso cinese.
- Cose cinesi:
cucina cinese
lavanderie cinesi
torture cinesi
un ventaglio cinese per la notte sui tetti.
- A Benjamin aggiungere Mao Tze-tung e Godard.
- Non languire. La sofferenza non è inevitabile. Applica la Gaia Scienza di Mao: "siate uniti, pronti, onesti e vivaci."
- E ancora: "In politica bisogna saper suonare il piano" ("I piaceri di Althusser").
- "Un tipo simpatico dura di più", è un detto americano.
- Perché *non* voler essere buoni?
- Ensemble: Giorgio Nunzia Marco Alessandra.
- ... la "culla di spago"...
- Sembrano fratello e sorella, non è vero?
- Famiglia profondamente separata che eredita una casa e i suoi membri devono viverci insieme (tema per racconto).
- Il cuore di Basil se ne andava saltellando per la sala da ballo in abito da sera rosa.
- Parola d'ordine: mille stati d'animo contraddittori.
- Ella lanciò un sorriso da un lato, con metà della faccia... scostando dagli occhi una ciocca disordinata di capelli...
... è tutta stretta in una serie di nodi quella ragazza...
... la sua personalità è sempre stata un'immensa sorpresa...
... la ragazza metà-e-metà...
- Aspettare che cosa? Aspettare mentre lui si allontanava in

un firmamento suo proprio, così lontano che ella poteva vedere le sue penne lucenti in distanza, soltanto udire il clamore della guerra o sentire il vuoto che egli creava quando a volte precipitava nello spazio...

- ... ciò che interessa G. non è la comunione dei sensi ma la maniera in cui il sesso rivela gli "spazi tra le persone". I momenti orgiastici si verificano quando i giovani ballano, cantano, giocano e corrono insieme (corrono benissimo nei film di G.), non quando fanno l'amore...
- Quando le prime rughe avanzeranno e intorno agli occhi mi danzeranno e le mie labbra non più rosee saranno e l'incarnato le guance perderanno dimmi mi amerai tu allora?
- Un'altra bugia?
Un'involontaria verità?
- Povera anima, la seppellirono nei suoi pizzi, con una moneta greca in bocca, una bottiglia di vino di Calkis e un tamburello.
- Voglio salvarmi l'anima, quel timido vento.
- Dialogo al bar:
- Nanà: "Tuttavia la vita di tutti i giorni non si può viverla con... ehm... Non so... con..."
- Filosofo: "... con distacco... sí, ma allora si sta in bilico, per l'appunto... ci si bilancia perché è un... è il movimento della vita che è essere nella vita di tutti i giorni e poi elevarsi verso..."

(*Vivre sa vie*)

- "Il était, dans la ville de Tien-Sin, un papillon".
- "Come si può essere un'attrice senza avere nulla a che fare con il palcoscenico?" domandò stupita la Biografa, attirando a sé miss Collins. Ma miss Collins non lo sapeva...

Riferimenti bibliografici

I taccuini di F. S. Fitzgerald
L'ora del vero sentire di Peter Handke
Inclinazioni di Ronald Firbank
Io, eccetera e Interpretazioni tendenziose di Susan Sontag
Cinque film di J.-L. Godard
Teatrottre n. 22

Kleine Welt in turchese

di Silvana Sinisi

Nell'incalzare della nuova ondata teatrale che vede oggi i vari gruppi impegnati a contendere sul piano dell'attualità

a colpi di guerre stellari e di odissee nello spazio, nell'orgia rutilante di immagini registrate che sofisticatissime apparecchiature sfornano a getto continuo, la Gaia Scienza costituisce certamente una felice eccezione, una piccola isola che resiste brillantemente alla seduzione del Moloch metropolitano. Ormai sulla scena da molto tempo i tre ragazzi romani (Alessandra Vanzi, Marco Solari e Giorgio Barberio Corsetti) si sono imposti sin dall'inizio con una inconfondibile fisionomia, con una originalità di discorso che non si è mai smentita, dando conferma nei recenti lavori di una piena e raggiunta maturità. Delle varie risorse offerte dai mezzi di riproduzione meccanica non sanno che farsene, l'universo stereotipato e lucente imposto dai mass-media non li affascina, essi ritrovano i loro materiali sul campo dell'esperienza quotidiana fra i frammenti del vissuto, tra i residui e gli scarti dell'esistenza oppure, aprendo un varco all'angolino dei ricordi, nell'armamentario eteroclitico e magico dei tesori infantili: polveri colorate, collanine, sciarpe, scaglie di vetro. Con divertita ironia, con tenerezza e pazienza da bricoleur la Gaia Scienza reinventa il mondo e gli oggetti a sua misura, riscattando la povertà dei materiali con i poteri trasmutatori dell'immaginazione. Così anche la città che pure ha fatto da sfondo a molte delle loro azioni è ricondotta in qualche modo a misura umana, a una dimensione privata, già nella scelta dei luoghi: le terrazze di un caseggiato sulla via Flaminia, il giardinetto con i palmizi di Piazza Cavour, la piccola piazza cintata da quinte barocche del S. Ignazio, luoghi appartati, *horti* conclusi, dove non giunge l'eco del caotico universo metropolitano. Questo atteggiamento di base non si smentisce neppure nell'ultimo lavoro, *Turchese*, dove, ricollegandosi ai miti della "science-fiction", la Gaia Scienza ci fornisce la sua versione di una fantastica avventura spaziale. L'idea del viaggio è suggerita dal dislocarsi dell'azione che, collocata inizialmente a ridosso degli spettatori, tende gradatamente a spostarsi lungo un asse longitudinale verso il fondo, per poi dilatarsi e disseminarsi lungo l'orbita circolare della pista. A scandire i vari stadi di questo attraversamento è il continuo mutare delle prospettive, la trasformazione a vista delle indicazioni spaziali che da occlusive e incumbenti tendono a divenire puramente allusive in un progressivo processo di liberazione che infrange pareti e limiti divisorii.

L'azione nasce al buio ritmata solo dal violento calpestio dei tre attori che, invisibili al pubblico, sono individuati dalle traiettorie luminose delle lampadine collegate ai loro piedi. I movimenti che, da scomposti e disordinati, sono andati gradatamente uniformandosi, si arrestano all'improvviso accendersi della luce che rivela i confini angusti ed oppressivi di un abitacolo, sorta di capsula spaziale, le cui pareti sghembe tendono a convergere secondo la forma penetrante del triangolo

lo. In una luminosità azzurrina da acquario (ma il turchese non è anche il colore del cielo?) avviene una mutazione dei tre singolari abitanti della navicella: cade la maschera dai volti, si abbozza un tentativo di dialogo, si prende contatto con l'ambiente. Ma è una calma apparente: taglienti schegge di vetro e il balenare di coltelli ci avvertono che l'aggressività è in agguato. Con uno spettacolare colpo di scena crollano a terra le pareti dell'abitacolo e la visuale si amplia, arrestandosi all'altezza di un grande telone bianco che taglia orizzontalmente la scena. Immagini filmate cominciano a scorrere sullo schermo annullandone la funzione delimitante per sfondarlo illusionisticamente sull'esterno. Ad idilliche visioni di paesaggio si alternano le immagini dei tre protagonisti ripresi sulla riva del mare o lungo le sponde del Tevere. La memoria reagisce sul presente in un processo di duplicazione che annulla le distinzioni temporali. Gli attori ripetono i movimenti dei filmati: si lanciano in alto in un tentativo di staccarsi da terra, tentano sospensioni acrobatiche, planano dolcemente al suolo. Un sonoro assordante come il rombo di un aeroplano accompagna in crescendo l'accelerazione dinamica e si spegne in sincronia con il rallentare e il ripiegarsi dei movimenti. Una serie di azioni scatenate culminanti nel crollo di una libreria e del secondo sipario segna il passaggio al momento successivo dove la scena si allarga all'intera pista del circo, su cui si profila in fondo, come ultima e instabile barriera, destinata ben presto a soccombere, un allegro telone dai colori solari tenuto in sospensione come un aquilone pronto a prendere il volo.

L'azione si sparpaglia in più punti della scena con una serie di interventi veloci in una caleidoscopica e scintillante reinvenzione di forme, dove i materiali più diversi sono assunti a vita effimera e apparente. Lastre di lamiera trascinate al centro della pista e accostate con cura paziente costruiscono un paesaggio fantascientifico, irto di punte acuminate. Inquadrato da un cerchio di luce, come su una pista di lancio, compare sulla sinistra un missile-giocattolo pronto a decollare nello spazio.

Gli accadimenti si dispongono sulla superficie sotto il segno della varietas, di cui è possibile individuare una struttura di base fondata su elementi costanti. La messa in scena può essere infatti ricondotta a uno schema triadico in cui la trinità degli attori viene replicata nella tripartizione dello spazio ambientale e nella figura del triangolo, schema geometrico ricorrente: dalla forma del primo ambiente, alle lamiere, fino ai movimenti coreografici degli attori. Figura penetrante e ascensionale, il triangolo, o il suo derivato la piramide, ritorna nella definizione formale del missile, ma cerca nello stesso tempo di sottrarsi alla mala infinità unidirezionale combinandosi con la figura del cerchio che racchiude la

tripartizione dello spazio: orbita planetaria lungo la quale gli attori ruotano alla fine dello spettacolo con la felicità del circolo. Tre infine i colori — il turchese, il bianco, il rosso — tendenti anch'essi all'unità rappresentata dal colore di mezzo, il bianco della polvere gessosa in cui i personaggi si tuffano e da cui riemergono come in una rinascita. La messa in scena rivela così una profonda intenzione ludica, appassionata ed ironica: sicché l'universo angoscioso della "science-fiction" e l'estensione smisurata degli spazi cosmici, che essa ci lascia intravedere, vengono ridotti ad una dimensione familiare, alla *Kleine Welt* di un gioco infantile.

Dal Bosco-Varesco. A Hollywood a Hollywood

di Gianni Manzella

A Hollywood, a Hollywood. Il teatro di Francesco Dal Bosco e Fabrizio Varesco sta sotto il segno di una riflessione attenta su tecnica e mito del cinema americano. Partiti da ricerche comportamentali e minimalistiche vicine al campo "artistico", sul modello delle sculture viventi degli inglesi Gilbert & George, se ne distanziano progressivamente per tuffarsi in un confronto a distanze sempre più ravvicinate con il cinema. Proprio il grande cinema del mito hollywoodiano. Un richiamo presente del resto fin dagli inizi nei titoli dei loro spettacoli: dalla derivazione chandleriana del primo lavoro, *Addio mia amata*, presentato alla fine del 1976, all'omaggio al più classico dei generi, il western, trasparente in *Sentieri selvaggi*.

Con *Humphrey Bogart è stato qui* (presentato alla II Settimana internazionale della *performance* di Bologna, nel 1978) il confronto diviene esplicito. L'azione riproduce rallentata fino alla fissità una sequenza tipo da film hollywoodiano: due stanchi avventori appoggiati di spalle al banco di un bar, davanti ai bicchieri allineati di tutta la serata, immersi in fasci di luce rossa e verde e in una colonna sonora avvolgente. Del cinema si ricrea l'atmosfera, dominata da un *déjà-vu* dove si mescolano ricordo e nostalgia, desiderio e struggimento. Tutto è già stato visto e consumato, tutto appartiene a un universo di segni noti, *li* sono passati non solo Humphrey Bogart ma anche Marilyn Monroe e Francis Scott Fitzgerald, Jack London e Gregory Corso. E questa immagine, piena di rimandi e suggestioni, è ancor più "cinematografica" dell'altra che intanto scorre su una parete, pure rallentata e ingiallita, muta, reperto di classicità western nel duello fluviale fra Gary Cooper e il capo indiano.

Questa contrapposizione fra il frammento di film e l'azione

minimale dei due attori si sviluppa in pieno nel successivo *Miami*.

Protagonista è ancora un luogo-simbolo della letteratura filmica americana, rivisto alla luce di un altro mito, quello dell'epopea sportiva. Miami infatti vuol dire anche la sede dell'incontro di boxe "del secolo" fra Clay e Liston, ed ecco riversarsi su uno schermo le immagini di *Lassù qualcuno mi ama*. Della pellicola le azioni riprendono ossessivamente ripetuti ritmi e atteggiamenti.

Gesti lentissimi serializzati e sincopati, un ruotare del capo, un portare la mano alla bocca. Gesti però freddamente organizzati e rigorosamente stabiliti nella loro partitura, dove la scissione in frammenti del movimento determina scarti di velocità, diventa dilatazione temporale. Una volontà analitica che porta a privilegiare la posa fissa, la messa a fuoco del particolare, la visione per fotogrammi singoli.

Di derivazione cinematografica è pure la colonna sonora, sempre accattivante e evocatrice di ambienti e atmosfere prodotte dall'immaginario hollywoodiano. Dalle orchestre dei musical in *Humphrey Bogart è stato qui*, al più complesso montaggio di *Miami* dove un facile rock anni '60 si mescola a brani che spaziano da *Gold diggers of 1933* a *Casablanca* e *My fair lady*, intercalati dallo stesso parlato cinematografico. Fino all'insinuarsi, nell'ultimo spettacolo, *Stelle*, della traccia della musica disco-rock di Blondie o dei Knack tra i frammenti delle colonne sonore di vecchi film, cui fanno da raccordo brani di *Apocalypse now*.

Miami segna l'inizio di un processo di continua frammentazione e accumulo, in una serie di tracce sceniche e sonore che procedono contemporaneamente. Nato "in teatro", lo spettacolo si sviluppa progressivamente dapprima utilizzando come spazio le vetrine di un negozio, quindi con l'uso di esterni, inserendo anche un'automobile in movimento. La sequenza diventa l'unità base, al suo interno si creano piani e inquadrature diverse. Allo stesso modo si moltiplicano i filmati, anche nella versione "casalinga" di uno scorrere di liquidi, scarichi di acqua e flussi di sangue, come si moltiplicano gli oggetti-simulacro di cui si circondano, copertine di dischi o lattine di birra.

È un processo di espansione del cinema verso una terza dimensione che non è più quella temporale ma spaziale, che in *Stelle* si precisa e si fa più netto. L'uso del filmato (in questo caso i finali di *Viale del tramonto* e di *Sospetto* in parte proiettati sovrapposti) perde la funzione di contrapporre due linguaggi, quello cinematografico a quello teatrale, in direzione di una fusione finalmente compiuta che vuol ricreare l'illusione della stessa sala cinematografica.

Resta il rigore minimalistico dei secchi gesti, a far da contrappunto al vitalismo della colonna sonora, che il gioco del-

le luci colorate carica di effetti da discoteca, o all'accumulo delle presenze figurative: le foto di Cartier Bresson e una mazza da baseball, una radio, una sdraio, un televisore spento. E un raggio laser puntato verso le stelle, tecnologia da discoteca appunto, ma insieme preciso elemento di misura della distanza, che si offre e si nega alla spettacolarità. Un accumulo che porta inevitabilmente all'azzeramento di ogni segnale. La riflessione sul mito del cinema, scivolata nell'adesione totale, si avvia alla distruzione dello stesso mito.

Taroni-Cividin. Eccessi in indizi

di Rossella Bonfiglioli

In *Putredo Paludis* lo spazio dell'Out-Off è suddiviso in due piani: l'entrata ed il sotterraneo. Taroni-Cividin lavorano sulla possibilità di misurazione di questa verticalità e sulla diversificazione dei due piani in quattro ambienti: lo spazio "iconico" (in cui vengono date serie di materiali di studi precedenti restituiti in forma di video e di installazione di diapositive); lo spazio "codice" (una campata della galleria impacchettata con una camera di polietilene all'interno della quale avvengono azioni di "codificazione di elementi"); lo spazio "simbolico" (spazio che dà sui due lati della camera impacchettata dalla quale "sfora" una serie di diapositive che va a proiettarsi — nello spazio "simbolico" — su due schermi di plexiglas trasparenti. Fra questi due schermi è disposta una cuffia che restituisce il sonoro in forma privatistica. Il pubblico può ascoltare soltanto attraverso un rapporto diretto — ad personam — quello che avviene all'interno della cuffia; nel momento stesso in cui la indossa, lo spettatore si trova chiuso "a sandwich" dalla proiezione, mentre sui due schermi si forma la sua ombra. Le diapositive — parti del corpo simmetricamente divise in positivo/negativo, maschile/femminile — sono relative al testo a quattro voci, continuamente scomposto e ricomposto).

L'ultimo spazio è quello "indexicale" (spazio di riporto topologico dello spazio codice, dove l'appiattimento totale dell'ambiente sta a restituirne una fisicità del tutto concettuale).

All'interno di tutto questo Roberto e Luisa compiono un lavoro nell'istantaneità (le polaroid — lo svolgimento del tubo di plastica); sulla frammentazione (la restituzione di uno spazio reale per frammenti di visione); sul movimento (per tutta la durata della *performance* vengono proiettati nel piano di entrata quattro video montati secondo intervalli in relazione all'azione che si sta svolgendo nel sotterraneo); sul colore (rapporto fra colore, chroma e ambiente); sugli elementi tratti dalle arti visive (le diapositive); sulla ricerca sonora (la

musicalità della voce e quella del testo, l'audio dei video, i suoni in diretta, lo strofinio dei microfoni durante un'azione di incartamento, i madrigali, la banda sonora finale ottenuta attraverso esperimenti deformativi compiuti tenendo il microfono a stretto contatto dell'organo di informazione).

Se la matrice della *performance* e videntemente quella analitica ("Irruzione tautologica della semiotica del territorio teatrale... Con *Putredo Paludis* il teatro giunge al 'sensibile' e 'intelligibile' riportando tutto al terreno che analiticamente gli è proprio: quello dell'indagine materialistica"),¹ la presenza tecnologica ne traccia l'exkursus: l'azione viene ripresa tramite circuito chiuso e ridata in diretta nello spazio "indexicale". L'impossibile punto di vista dello spettatore (la telecamera è disposta su un pilastro che non permette la visione completa del video) e la serie di sfasamenti di immagini (ottenuta tramite ribaltamento bidimensionale) riportano al concettuale, insieme alla partitura del lavoro di tipo musicale, con una strutturazione per quattro spazi e quattro voci, matematicamente precisa. Procedendo, Taroni-Cividin riprendono questo ventaglio di ipotesi: il lavoro sulla diapositiva e quello sui video; la misurazione dello spazio e del corpo; l'analisi di positivo-negativo, trasparenza-ombra, luce-buio; la utilizzazione di sé come schermi; la ricerca sul rapporto fra "fiction" e "realtà", fra duplicazione, riflessione e simmetria, e sulla possibilità di sovraimprimere se stessi tramite l'immagine e viceversa. Ma essenzialmente il loro lavoro va strutturandosi sull'analisi dello spazio e sull'utilizzazione del suono (l'ambiente come cassa di risonanza, la misurazione di tutti i suoi elementi fisico-acustici e del suo vissuto temporale, la tensione verso la sua espansione e dilatazione).

Zero e l'inizio del respiro dura soltanto sette minuti. La realizzazione del progetto — basato su elementi di dilatazione, modificazione, duplicazione dell'ambiente — risulta nello spazio destinatogli dalla Galleria d'arte moderna di Bologna, effettivamente impossibile. "La dilatazione dello spazio avviene tramite un ritmico disvelamento (ottenuto spostando dei pannelli scorrevoli) della luce emanata da un film/proiettore e tramite la fuga di essa verso l'esterno (fuga di luce che, colpendo una cellula fotonica, permette una accensione/spegnimento di un tubo fluorescente in rapporto asimmetrico e asincronico con la fonte di luce ed i tempi del suo disvelamento).

"La modificazione avviene tramite spostamenti cromatici luminescenti (minimali) che agiscono come forzature percettive nel 'costante'.

"La duplicazione avviene tramite il riporto fisico/mentale

¹ TARONI-CIVIDIN, in A. e L. MANGO e G. BARTOLUCCI, *Teatro Analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980.

all'esterno dello spazio (considerato come matrice) della traiettoria di un fascio di luce e dell'adeguamento di un corpo umano ad esso."² Insistendo sulla primarietà del lavoro sull'ambiente *Quasi allo stato di quiete/Viaggio per rimemorazione*, segna un passaggio decisivo. Il cantiere di Trieste, all'interno del quale operano i due *performers*, ha la caratteristica di essere estremamente connotato sul piano fisico da una serie di azioni legate ad una stretta contemporaneità. Ciò che interessa è lo sviluppo attraverso la durata del lavoro, di una "contravvenzione" linguistica rispetto alle caratteristiche fisiche-temporali dell'ambiente stesso (la brevità, il passaggio, il flusso continuo di movimento), per serie di modificazioni minime ma continue.

L'espansione viene ripresa attraverso l'inserimento all'interno di uno spazio fittizio, aperto, della scatola di polietilene di *Paludo Paludis*, che qui tende a costituirsi in struttura in sé conclusa ma continuamente modificabile tramite valenze meteorologiche.

Viene ripreso il lavoro sulla dilatazione/duplicazione dello spazio, attraverso l'instaurazione di un rapporto analitico corpo/luce (la luce come elemento aniconico che non rappresenta nient'altro fuori da sé, come tipicamente è quella fluorescente che non permette l'ombra e che si espande nello spazio). Il lavoro sul suono in correlazione all'ambiente in *Quasi allo stato di quiete/Viaggio per rimemorazione* trova applicazione nella seconda parte della *performance* che viene eseguita negli scantinati di un edificio in costruzione: due spazi simmetrici rotti soltanto da una scala d'accesso. Il primo di questi spazi è completamente buio e l'invasione del suono vi avviene al massimo della potenzialità (azzeramento completo di qualsiasi percezione visiva e temporale — impossibilità di memorizzazione). Nell'altro spazio, perfettamente identico al primo, Taroni-Cividin eseguono un lavoro sulla virtualità delle posizioni di un corpo rispetto ad un punto fisso (la scala d'accesso con una serie di sbarramenti luminosi e di corridoi che restituiscono soltanto una visione con punto di vista privilegiato).

La correlazione (incontro/scontro-luce/buio) rende qui netta la divaricazione fra la fisicità dell'ambiente così come esso si dà, e la possibilità che ha la percezione di acquisirne una serie di dati attraverso una "artificialità" temporale-auditiva, e per misurazioni di frequenze.

"Il 'luogo' è il labirinto, l'ambito è quello del molteplice e il tempo è quello presente: in questo intreccio continuo le vie, i passaggi e le voragini spazio-temporali hanno come mo-

² Taroni-Cividin, appunti inediti per *Zero e l'inizio del respiro*.

mento di coesione l'autoregolamentazione di un processo dissolutivo fisicamente difforme e concettualmente eterogeneo.”³

Intervallo al Limehouse 1/2/3/4 si configura fin dall'inizio come un lavoro in “versioni”. Al di là del suo significato operativo-materiale (il presupposto di avere un oggetto di partenza “originale” e la possibilità di contravvenirne o di modificarne all'interno alcuni elementi), il termine “versione” si dà qui come fatto operativo-concettuale, poiché Taroni-Cividin ne eludono il problema fondamentale (quello dell'interpretazione) ponendosi come produttori ed interpreti contemporaneamente. “Non più attori quindi e neanche più spettatori, ma ‘attanti’ che vengono continuamente rimessi in circuito tramite questa pratica di autoregolamentazione e di perturbazione continua.”⁴

Dati alcuni punti fissi, le dinamiche di variazione che avvengono fra uno spettacolo e l'altro — come minime modificazioni — sono rileggibili soltanto mentalmente come “differenze” “assurde” ed “illogiche” all'interno di una serie di eventi che diventano luoghi materiali di decifrazioni e di ricostruzioni analitiche.

Dove la casualità determina un carattere di permutabilità, l'enfaticizzazione dello spazio è ottenuta sia attraverso una disseminazione di elementi-segnali (per eccesso) che per ripetizione metonimica di un movimento continuo e sempre differito.

L'operazione in questo caso porta in sé il carattere dell'azzeramento, poiché la permutabilità annulla la rappresentazione e conduce l'evento ad uno stadio di insensatezza totale, di completo mutismo. E questo è anche il modo di avvicinarsi al teatro di Taroni-Cividin; per mancarlo, per non arrivarci, per andarci oltre, per attraversarlo per linee diagonali. E di essere “attori” che non rappresentano, ma che attuano un'azione, che mettono in mostra qualcosa (“non spettacoli, ma malattie linguistiche”) in un tempo teatrale vissuto come istante, come pura forma vuota e quindi anche come possibile dilatazione infinita. “Usando una terminologia da detective potremmo dire che il teatro viene incriminato per mancanza di prove e che si autoregolamenta e si rilascia per eccesso di indizi. Ora, l'inizio è l'eccesso del non voler dire, il rifiuto della cosa, quindi il non voler essere una realtà immediata.”⁵

All'esterno di questo processo dissolutorio, la proiezione di uno dei sette fotogrammi del film *Mauvais-Movies* di Man Ray si caratterizza come momento di doppiaggio dell'azione, poi-

³ TARONI-CIVIDIN, *Indizi-Prove*, in “La Scrittura Scenica”, n. 20, Bulzoni, Roma 1979.

⁴ Per Cividin-Taroni, intervista con G. Manzella, *ivi*.

⁵ Taroni-Cividin, conversazione, giugno 1979.

ché “superficialmente” nel fotogramma (unità percepibile di linguaggio restituita in sequenza fotografica) l'immagine implode e giunge al mutismo. C'è nel lavoro un rapporto molto stretto fra sequenza “reale” e sequenza cinematografica: in *Intervallo al Limehouse 1* un passaggio di carrellata di 180 gradi dell'azione “reale” da un punto a sinistra a uno a destra dell'ambiente (attraversamento per orizzontalità) si sovrappone alle singole immagini — sequenze del film.

In *Intervallo al Limehouse 2* le due grate che all'entrata danno sugli scantinati di Sixto Notes sono ricoperte da schermi trasparenti e traslucidi. Nell'ambiente interno tre monitor mandano una immagini preregistrate (ripresa televisiva dell'uccisione di un cameraman a causa della disintegrazione di un Dragster in corsa); gli altri immagini in diretta riprese da una telecamera di volta in volta fissa nello scantinato, oppure mobile in mano ai due performers. Dall'alto il pubblico attraverso gli schermi vede nel primo scantinato un'azione di salto e sfondamento di una sedia. Un proiettore attaccato al corpo di Roberto trasmette su uno specchio un film relativo al taglio delle gambe di una sedia; a sua volta lo specchio rimanda il film sugli schermi trasparenti che coprono la grata. Nel secondo scantinato Luisa seduta su una sedia priva di gambe cerca un possibile punto di equilibrio adeguando il proprio corpo alla proiezione di un film “glamour”.

In determinati momenti viene proiettato un film deformato da una lente anamorfica sugli “Effetti Speciali”.

Nel cortile esterno due filmati (uno relativo alle corse dei Dragsters, l'altro ad un'indagine filmico-analitica di un salto) vengono proiettati su uno schermo posto su una vecchia automobile rossa. Un televisore — nel portabagagli illuminato da tre riflettori con tre differenti colorazioni di verde — difonde immagini in diretta. Una diapositiva (uno spazio illuminato di verde a Buffalo) è proiettata su una macchina bianca. Attaccata al corpo di Luisa una telecamera riprende il tutto in diretta fino a correre lungo le facciate dell'edificio e a riprendere l'infinito.

Il rapporto fra sequenza e sequenza viene qui realizzato tramite continui passaggi esterno/interno — sinistra/destra — attraversamenti/ravvicinamenti in tempi dilatati — schiacciamenti prospettici — misurazioni dello spazio di visione — minimi e massimi a contrasto — effetti di sovrapposizione — alterazioni, interruzioni, aperture, blocchi, accensioni. Le scelte appaiono funzionali ad operazioni di azzeramento, anche se il dato più immediato, rispetto al lavoro precedente, è il riversarsi della componente “fredda”, analitica, all'interno di una situazione più “calda” di tipo emotivo, che va concentrandosi in *Intervallo al Limehouse 4* — per stadi di elettrificazione e di visualizzazione intensa — in un incendio che ad un certo

punto — quasi ipnoticamente — comincia a bruciare interamente una macchina.

Rimane un uso freddo e analitico degli elementi visivi e sonori, che nega una qualsiasi ricomposizione della rappresentazione all'interno del lavoro; e che sottolinea — attraverso la ripetizione e la sovrapposizione — l'autoreferenzialità degli elementi stessi.

In *Intervallo al Limehouse 3* la colonna sonora (16 min. su 4 canali per serie di impulsi elettronici), passando da una cassa all'altra attraverso dei deformatori metallici, crea all'interno del teatro una sorta di "vortice sonoro": la sala viene ad essere completamente avvolta dall'audio emesso dai quattro diffusori acustici, che essendo attaccati a delle molle continuano ad andare su e giù per tutto l'arco dell'azione, imprimendo — per espansione verticale — uno sbalzo del sonoro verso l'alto.

Il soffitto della sala è abbassato all'altezza delle teste degli spettatori attraverso l'installazione di un telone (un foglio traslucido) che segue l'andamento della platea, costringendo il pubblico — per visione obbligata — a seguirvi la proiezione di un film. Il "vortice visivo" in questo caso è ottenuto tramite l'utilizzazione di una partitura per aumento-diminuzione di tre fonti luminose (un film "hard core", una serie di diapositive di Las Vegas, una lampada rotante).

Faccio riferimento per Taroni-Cividin ad un problema di "velocità": ad un lavoro cioè che, anche se apparentemente rallentato e bloccato (la nullità dell'azione), si struttura per spazi di accelerazione continui (la sequenza - il montaggio), su una velocità istantanea di esecuzione (il confronto fra gli elementi). Siamo al di fuori di una concezione "normale" del tempo (la sovrapposizione determina lo sfasamento e quindi il "bloccaggio" per istantaneità successive): l'"istante" che prevede al proprio interno un massimo di velocità non viene dato in senso cronologico, per costituirsi invece come momento di assoluta tensione.

In *Intervallo al Limehouse 4* l'autoconsunzione della macchina tende all'infinito. Di fatto però esiste un momento finale (un fotogramma bloccato da un flash luminoso per riflettori e neon): l'istante in cui la macchina finisce di bruciare e la colonna sonora viene spenta. In questo senso nel lavoro di Taroni-Cividin la velocità è di tipo istantaneo: funzionale agli elementi ed alle azioni; dove il tempo non misura l'esistenza per secondi e minuti, ma misura soltanto se stesso.

Eclat, Profligate Ubiquity, Oh Wort, du Wort, das mir fehlt, As Diamond Cleanness segnano rispetto ai lavori precedenti un momento di capovolgimento di una determinata concezione dell'ambiente. In *Eclat* in particolare, vengono intesi come "luoghi" anche tutta una serie di elementi (oggetti-corpi-im-

magini) che non sono tanto contenuti in un luogo, ma che sono essi stessi luogo. "Dobbiamo imparare ad apprendere che le cose stesse, gli oggetti, sono i luoghi, e non solo appartengono a un luogo."⁶

Questo spostamento avviene essenzialmente attraverso un diverso uso dell'elemento luminoso (proiezione): la *performance* acquista in maniera evidente il carattere dell'installazione, tendendo tutta verso la parte finale, al bloccaggio cioè in fotogramma.

In *Eclat* viene inoltre portato avanti un lavoro sulla pornografia intesa non nel suo senso banale di rapporto coitale, ma utilizzata per i suoi elementi concettuali di fondo (la coazione a ripetere — il rapporto fra l'ambiente e la sua decorosità — gli sfalsamenti continui di piani — lo spostamento da una situazione di possibilità a una condizione di necessità). "Ci interessa operare una distinzione fra quella che si definisce normalmente 'pornografia' e quella che noi definiamo invece 'pornologia'. Sia in *Intervallo al Limehouse* che in *Tragica Sequenza* c'era un approccio alla pornologia, alla concettualizzazione cioè di quello che poi la pornografia realizza all'interno di un settore specifico. In *Tragica Sequenza* all'interno della stanza esisteva una mediazione fra elemento cinematografico e elemento fotografico basata su alcune caratteristiche pornologiche... in questo caso la mediazione non era assolutamente quella pornografica tradizionale (non si dava un film porno); ma si davano situazioni pornologiche."⁷

In *Eclat* durante la parte centrale dell'azione, un film viene proiettato — prima verticalmente poi orizzontalmente — su un vetro schermo posto sopra a un tavolo rettangolare. Il film ritrae Roberto e Luisa seduti ad un tavolo circolare tangente allo stesso rettangolo. Durante l'arco della proiezione, Luisa — con il volto diviso dalla proiezione di due differenti diapositive — è seduta su una sedia prima sospesa e bilanciata da una boccia contenente dei pallini di piombo. Contemporaneamente una serie di riprese televisive rimandano l'immagine di Luisa che opera sul proprio volto una serie di riferimenti ad azioni precedenti.

Il tutto viene ripreso in circuito chiuso.

Il film finisce — Luisa si alza velocissimamente — la sedia scatta in alto — la boccia cade ed infrange il vetro del tavolo che si spacca in frammenti. Il film ricomincia ed ogni frammento diventa schermo che riflette una parte di immagini e la rimanda quindi sulle pareti. Partono alcune diapositive che ritraggono frammenti di altre diapositive (frammenta-

⁶ Taroni-Cividin, cit. da Heidegger, conversazione, dicembre 1980.

⁷ Taroni-Cividin, conversazione, dicembre 1980.

zione reale/casuale più frammento fittizio/intenzionale): sulle pareti i vari elementi (dato reale e dato fictionale) si mescolano e si confondono. I pallini della boccia nel frattempo hanno invaso tutto lo spazio della galleria, determinandovi differenti possibilità di movimento rispetto ad una situazione iniziale (l'invasione modifica ogni dato del luogo).

L'oscillazione delle due casse sonore sospese con delle mole (una in fondo ad un lungo corridoio, l'altra alle spalle del pubblico) provoca nell'audio, a sua volta composto su due tracce, in modo tale da enfatizzare il momento della sfasatura, un movimento continuamente a-sincronico.

Eclat dura soltanto venti minuti: è rimasto il lavoro sull'ambiente ("spostamento" di luogo e sua invasione tecnico-sonora); ma ciò che qui acquista in interesse è la tensione verso la brevità dell'evento e verso l'assoluta concentrazione del fatto. E proprio su questa immediatezza, ad *Eclat* sono conseguenti *Profligate Ubiquity*, *Oh Wort, du Wort, das mir fehlt* e *As Diamond Clearness*, in cui la determinazione verso lo spostamento diviene asserzione di "ubiquità" sia in senso tecnico che esistenziale. La "possibilità di essere in più posti" contemporaneamente viene data in *Profligate Ubiquity* per sistema video, attraverso la disposizione di una serie di telecamere e la restituzione/composizione delle stesse immagini tramite una serie di monitor posti "a triangolo" rispetto al pubblico. Mentre il dato di ripresa "reale" è unico e non permette di immaginare una situazione differente da quella che si sta osservando, le molteplici restituzioni sul monitor date in circuito chiuso risultano rispetto a questa immagine del tutto sfalsate. Il punto fermo di visione si perde completamente; anche l'audio (quattro casse con quattro audio differenti che avvolgono il pubblico), che di per sé tende a portare lo spettatore al centro di un "vortice sonoro", risulta continuamente sbalzato dall'elemento video.

L'attenzione di Taroni-Cividin va verso un lavoro sull'immagine che prevede l'utilizzazione di tutti i dati acquisiti dalla tecnologia video, ed in particolare del generatore di effetti speciali. Il risultato è la proposizione di tre luoghi possibili (del tutto virtuali), realizzabili tecnologicamente (quindi reali).

Dove il finale tende a vivere come installazione, la composizione (azione - proiezione - sonoro) si sviluppa come disvelamento dell'immagine fino a divenire luogo reale di simulazione. E solo convenzionalmente la *performance* permette di dire "stop": poiché il fotogramma bloccato non si scambia più col reale, ma si scambia in sé all'infinito, per circuito ininterrotto di segni-segnali fuori da ogni referenzialità.

Ascari-Cristadoro. Quiescente, Obliqua

di Giorgio Verzotti

Anima mia, io ti insegnai a dire "oggi" come se fosse "un giorno" e "un tempo", e a danzare al di sopra di ogni "qui" e "lì" e "là" la tua danza circolare.

NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*

Alle più recenti esperienze artistiche è possibile assegnare lo spazio urbano quale rappresentazione precipua. La metropoli (quella reale e con tutta evidenza quella che l'epoca sogna) non è solo uno spazio fisico dove di un vissuto si danno connotazioni in senso forte, è anche uno spazio della teoria, una metafora che adombra, dopo la dialettica, il dissolvimento del soggetto.

Con ciò, la metropoli è il luogo emblematico di una perdita definitiva, quella della legittimazione da parte di ogni discorso concernente il fondamento.

Sarà pertanto possibile parlare di questo luogo come di una "scena". Nella scena esiste parificazione e non contrapposizione, e inoltre libertà di innesto di giochi linguistici. Alcuni contributi teorici (non ultime, per noi, le letture del "post-moderno" effettuate da Maurizio Ferraris alla luce di una teoria del simulacro in Deleuze) tendono a definire il nostro orizzonte operativo in termini di irrimediabilità da un lato e di apertura estrema dall'altro. Nello spazio urbano l'irrimediabile può diventare l'ansia del teatro, la *spettacolarità*, una urgenza cutanea che dice il godimento, la violenza, la morte. Viene in luce una soggettività animosa, una ipotesi esistenziale rischiosa. Ma un luogo della teoria non implica necessariamente il teatro come dimensione differenziata. Il teatro, la scena, sono altre metafore usate per dire del mondo vero diventato favola, di una intensità di superficie, ubiqua, pluri-direzionata.

Il lavoro di Ferruccio Ascari ha finora potuto esplicitare una motivazione diversa rispetto alla pratica della "Nuova Spettacolarità" tanto solidale, alla lettera, con l'idea così enunciata della metropoli. Questa spettacolarità comporta in fondo un pieno, l'idea della ricomposizione. Assolutamente contemporanea, essa prende alla lettera la cultura, o la decultura, dello spazio urbano e pratica la superficie in quanto territorio del godimento. Impegnata nel "consumo", tende ad essere effettuale, assegnandosi la vitalità delle derive, anche se fuori da ogni ipotesi di dirompenza. Il lavoro di Ascari condivide la metropoli come coscienza della non più possibile differenziazione, ma non le assegna alcuna effettualità; non è mimetico rispetto alla vitalità di un tale territorio, condivide la scena, il luogo teorico, la possibilità di un puro sperimentare. Il la-

voro non allude al pieno, alla soggettività, al vissuto, sia pure "contemporaneo" e quindi "destrutturato", ma si interroga sul vuoto, sull'assenza e su ciò che, nella teoria, li pensa e li definisce. Nessun "sogno" compone qui una spettacolarità. È da notare, per esempio, che gli strumenti utilizzati da Ascari appartengono alla tecnologia, ma non veicolano un suo immaginario, un'apertura al riconoscimento. La scena del resto non è più leggibile come sintomo; essa non è motivata da un'istanza esterna a se stessa; elude essa stessa, nel suo darsi, il senso di una tale dialettica.

Così il vuoto non è la vitalità del non essere e chi lo agita non è l'attore, cioè chi pratica una solidarietà con i simulacri. Lo spazio operativo dell'artista è un territorio specificamente delimitato dove articolare una proposizione logica che esterna e verifica le regole del proprio gioco. Si tratta di indagini dell'ambiente, in cui strumenti e modalità di lavoro appartengono al patrimonio delle arti visive, e ad un ambito collegabile alle ricerche concettuali, confinanti talvolta con la pura tautologia. La tautologia è lo sperimentare il linguaggio portandolo al suo limite estremo, contiguo al paradosso che ne misura una ineffettualità. Ciò comporta la dimensione dello spazio chiuso, che emblemizza l'ineffettuale, dove si dà implosione e autoreferenzialità, e non aperture verso l'esterno. Si misura così l'ambivalente atteggiamento, di fiducia e sfiducia insieme, che nei confronti del linguaggio esterna un soggetto, definito da nient'altro che dal linguaggio stesso. L'esperienza di chi indaga tale fattore di contraddizione è essa stessa l'esperienza di un limite, quello posto fra presenza e assenza, ed è anche la possibilità di attivare il paradosso con l'atto perverso della dispersione e dell'azzeramento. Dispersione di senso, "azzeramento" del soggetto; lavorare sul limite significa annunciare la critica del linguaggio in quanto potenziale comunicativo.

Il lavoro di Ascari concerne i presupposti classici della rappresentazione, la prospettiva, l'ambito della razionalità, e insieme la scomparsa del soggetto che la legittima.

Lo spazio (reale, operativo) viene dunque analizzato secondo coordinate cartesiane, che ne enunciano una definizione appunto classica, praticata però come fattore, appunto, di contraddizione, o per meglio dire come presupposto già contraddetto. La misurazione stessa, dandosi come virtualità pura, come astrazione, si esplica come limite tra senso e non senso, "avvicinato" per così dire dalla connessione inestricabile che si attua fra azione e presenza reali e loro doppio virtuale. La compenetrazione fra elementi visivi, sonori, cinetici, in cui si risolve la dimensione concettuale della installazione è elaborata, nella complessità, come inibizione, come fruizione impedita, o come totalità inattingibile di stimoli. Lo spazio inoltre

non comporta una fenomenologia, perché è il soggetto stesso che vi manca.

La pura astrazione è raggiunta in installazioni come *Untitled* (1977/'78) dove l'artista evidenziava la sezione aurea che definiva la struttura architettonica degli spazi (il settecentesco Collegio Cairoli a Pavia) tendendo corde di pianoforte, variate in lunghezza e spessore a seconda del variare dei rapporti spaziali. Una portata del classico, la "misura", è qui puramente visualizzata, non resa operativa, sottolineata per attivazione "astratta" degli elementi sonori, per apposizione di un'altra virtuale esatta struttura.

Nel caso di lavori come *Egitto, Egitto!* (1979), la modalità privilegiata di ricerca diventa la contiguità, la sottrazione di senso, lo scivolamento reiterato da possibili connotazioni. I soggetti dell'azione (l'artista stesso e Daniela Cristadoro, non diversamente da quanto avverrà in *Quiescente, Obliqua* per opera del danzatore Gustavo Frigerio) non intervenivano che come elementi della lingua, segni coniugati con altri segni, inseriti in una comune dinamica di relazioni grammaticali, a volte immagine, a volte schermo/supporto di altre immagini. Ogni elemento visivo veniva inoltre scardinato da una possibile gerarchia e inserito in una immissione circolare di segnali ottenuta col proiettare *slides* e filmati sulle pareti dello spazio da due proiettori su base rotante. Movimento circolare e simultaneità erano fattori tendenti al vuoto, perché, non lasciandosi percepire, contraddicevano il tempo lineare, la narrazione, l'accumulo.

L'idea del tempo ciclico e del moto perpetuo governa del resto installazioni come *Sans mot dire* (1980). Qui un *video-tape* registra la ripetizione ossessiva di un evento (una donna emerge dall'acqua di una piscina per subito rituffarsi), mentre una vasca di rame si bilancia sotto il peso dell'acqua proveniente da un rubinetto aperto, rovesciandola ritmicamente a destra e a sinistra. L'economia del tempo produttivo viene compromessa senza rimedio, se alla virtualità pura non si contrappone che il celibato della macchina, il dispositivo "inutile".

In *Quiescente, Obliqua* (1981) la virtualità posta in atto può essere colta nella sua attiva destrutturazione dell'architettura ambientale. L'oscillazione di segni luminosi e la combinazione di essi con la partitura danzata infondono effetti di illusorietà, come illuminazioni che scavano dentro una profondità fittizia. Il "concetto", la misura, messi in luce e attivati risultano ineffettuali perché procurano la perdita e non il senso.

La superficie è il foglio bianco, la neutralità; occorre un territorio neutrale perché si innesti l'interazione fra differenti strutture linguistiche, per la verifica dei giochi, l'attivazione di rapporti fra corpo umano, luce, suono, ambiente, concorrenti tutti, nella neutralità, a definire una combinatoria peraltro non casuale.

La struttura è stabilita perché se ne ricerca una definizione classica, impraticabile, ma possibile nel luogo della teoria. La scena non prevede l'aleatorio perché la proposizione enuncia la regola. Non c'è una identità al centro di questo operare, c'è, ai margini, una intensità che induce la contraddizione. C'è una produzione, perché è propriamente la mancanza come si può desumere da Derrida, che attiva, che fa funzionare la struttura. L'immagine, nell'ambiguità che reca con sé, è forse il tramite più pertinente al pensiero di ciò che viene definito l'indicibile, il presupposto del discorso. La scena dunque non è che il luogo, o il modo, di questo mostrarsi. Pensare la scena è una possibilità della teoria e, per quanto attiene a una pratica artistica, è la possibilità di una ricerca ineffettuale, interessata al formarsi e al disperdersi dei linguaggi, al luogo della loro origine.

Antonio Sixty. Cover boy

di Paolo Landi

C'è, negli spettacoli di Antonio Sixty, una componente primaria: la *falsificazione*. Che è qualcosa di diverso dall'ideologia della superficie, propria di tanti gruppi di teatro metropolitano. I *falsi* di Antonio Sixty non sono assolutamente *dimostrativi*, non spiegano niente se non il meccanismo ripetitivo e inutile di un gioco.

Intanto, la sua autobiografia: un insieme di notizie inventate, di dati anagrafici interscambiabili, di auto-descrizioni false. Pubblicate su *Lancio Story* innescano un processo di auto-mitizzazione, reso iperrealisticamente *vero* dalle migliaia di lettere che ragazzine quindicenni gli scrivono dalla provincia italiana. Il "nuovo prodotto genetico" Antonio Sixty, nato in Nuova Zelanda o in Louisiana fa veramente parte, nella vita, del mondo plastificato della moda, dei cover-boy, della pubblicità. Il suo teatro, come la sua vita, deve tendere a quella mescolanza di naturalezza e di finzione proprie delle sedute di posa fotografica. Non ci sono rimandi né presupposti teorici: in questa assenza di retroterra culturali, la *pratica bassa* del suo fare teatro assume significato, mettendo in circuito negazioni di negazioni. Come dice lui stesso: "l'operazione risulta pericolosissima, il medium non viene scardinato, leso o combattuto; viene utilizzato con l'aiuto degli esperti commerciali del settore (il pubblicitario, il fotografo, il grafico, lo stilista, il truccatore, il tourist operator) per arrivare a quell'identificazione che solo attraverso uno scarto analitico è possibile annotare". E questo scarto *deve* esserci, altrimenti il segno verrà frainteso (come l'organizzazione di

questo) nella paura che il teatro sia diventato *veramente* e per la prima volta *altro da sé*.

"Lo studio fotografico di moda è un ambiente solitamente caratterizzato da una 'zona' dedicata al lavoro che è appunto quella dove è sistemato il fondale e dove sono puntate tutte le luci, gli ombrelli, i flashes elettronici. Teatralmente parlando, esiste una 'zona della rappresentazione' usata e interagita in funzione di un obiettivo fotografico. E lui l'unico spettatore, ma ciò non esclude che in tale area non avvenga una vera e propria *performance* di lavoro, soggetta a tutte le regole del caso. Leggi precise regolano movimenti, posizioni, geometrie, quadri visivi in modo tale da farli risultare come 'reali' nella foto. Poiché non vi sono aspetti non finalizzati e tutto ciò che avviene potrebbe senz'altro essere definito come 'work in progress', il lavoro finalizzato della fotografia concettualmente riesce ad annullare il lavoro stesso. La *performance*, che non ha alcun valore per quello che è, conserva tuttavia gli elementi fondamentali e riconducibili a una *performance*" (Sixty).

In *Eloise, leggero vento, Eloise*, è importante il tentativo di ricostruire l'*ambiente*, la *situazione* della *performance* lavorativa, quella legata alla seduta di posa fotografica. Poiché tuttavia l'*ambiente* e la *situazione* devono essere *ricostruiti* (in teatro, appunto), e non si può parlare di identificazione totale, ci si trova di fronte a una banale riproduzione, una specie di natura morta, dove lo scarto analitico-concettuale assume importanza primaria. Non a caso, gli spettacoli di Sixty sono sempre accompagnati da un elenco dettagliato delle marche degli oggetti usati, sono indicati con nome e cognome gli stilisti, gli autori del trucco e delle acconciature, fino ad arrivare alla citazione delle marche dei profumi usati. Sixty rinnega l'origine concettuale dei suoi spettacoli per affermare invece il *basso uso degli elementi*; rivendica una fuga dai moduli narrativi intesi come *narrative art* o *narrative performance*, fuga dalla *body art* e da tutte le altre specie e sottospecie del caso. Come se nascesse improvvisamente da una terra bruciata, da un deserto, Antonio Sixty punta tutto sulla sofisticazione spettacolare, cosciente che ormai non esiste niente che il televisore non abbia già mostrato. E poiché lavora principalmente sulla moda e la moda ha moltissimi aspetti che la accomunano col *rito* (proprio perché il tipo di "funzionalità" della moda, come quella del rito, è una funzionalità il più delle volte antipratice, antiutilitaria) facilissima diventa la possibilità di depistare il fruitore, in bilico nell'incertezza di assistere a uno spettacolo teatrale o a uno short pubblicitario.

Con *Nuova Zelanda* nell'universo di Antonio Sixty irrompono l'esotismo, il relax turistico, il viaggio: ancora una volta ciò che sembra contare più del risultato propriamente teatrale è

l'apparato preparatorio (la collaborazione della Best Tour di Milano, dell'Air New Zealand, dell'ambasciata di Nuova Zelanda, di *Atlante*, di *Modasport*, di *Gente e Paesi*, di *Harper's Bazar*; compaiono anche Katherine Mansfield e E.M. Forster ma non certo a nobilitare, da letterati, il materiale triviale utilizzato: di Katherine Mansfield si riporta soltanto la frase "Vorrei tornare un anno in Nuova Zelanda").

Come in *Kennedy* era forse più importante dell'azione teatrale la mitizzazione della forza d'animo di Jackie, quel giorno terribile, e il ricordo del suo vestito rosa sporco di sangue, anche in *Nuova Zelanda* si procede per suggestioni, accumulo di immagini, sul filo conduttore di una compromissione sempre più smaccata con materiali il più possibile estranei a qualsiasi tradizione: *Nuova Zelanda* è ambientato nella discoteca Odissea 2001 di Milano, diapositive di luoghi esotici scorrono su una colonna di disco-music.

Tra la parodia e l'oggetto parodiato c'è sempre uno spazio in cui si situa l'operazione critica, una esagerazione che segnala l'ideologia; se lo spazio diminuisce e i segnali si attenuano, resta comunque un riferimento di codice, una complicità col pubblico che rende possibile la lettura. Ma qui gli oggetti e gli eventi della moda non sono parodiati, sono semplicemente riprodotti; eppure essi devono presentarsi come altri, diversi: *finzioni*. L'arte concettuale degli anni '60 ci ha abituati a questi discrimini sottili tra un oggetto e la sua copia: in mezzo stava appunto l'operazione artistica, l'arte che parlava con se stessa. Era una riflessione sul mestiere, e come tutte le riflessioni era un fatto squisitamente mentale. Si sa che la mente può sentirsi libera in qualsiasi situazione, e lavorare all'infinito in uno spazio piccolissimo. Sulla scena però devono accadere dei fatti e i fatti sono irripetibili: rappresentano un'azione e si è costretti a scegliere, si fa una metafora sul mondo. Per questo gli spettacoli di Sixty (e non di lui soltanto) si rifugiano nella stereotipia, tra fatti che accadono e non accadono, tra corpi che non comunicano ma si mostrano. Ci si ritrae dalla drammaturgia perché non c'è un quadro ideologico cui fare riferimento; si riproduce perché non si sa criticare, perché i vecchi criteri di giudizio non funzionano più. Il rischio è quello di arrivare a coincidere con la realtà che ci ossessiona e ci ingloba.

Soprattutto quando la propria operazione artistica richiede un apparato tecnico altamente specialistico, la collaborazione di quelle stesse strutture economico-commerciali da cui si dovrebbe prendere le distanze. Il *rischio* (che è forse una parola-chiave per il lavoro di Antonio Sixty) è allora non solo di coincidere ma di svolgere una funzione di amplificazione: di essere la parte "nobile" di quei procedimenti commerciali, il loro fiore all'occhiello.

Sixty sembra deciso ad uscire da questo rischio buttando-

cisi a capofitto: vivendolo come incertezza sulla definizione stessa di sé come persona, intrecciando la finzione anche alla sua biografia. Le lettere delle ragazze di *Lancio Story*, se l'operazione non vuol essere semplicemente cinica, estendono la simulazione alla sfera dell'affettività e dei rapporti sociali. Qui è il limite, il punto critico: o ritrarsi o saltare.

Benedetto Simonelli. Sine nomine

di Achille Mango

Sine nomine è: indeterminatezza; apposizione della maschera; libertà di smascheramento; trasformazione; nascondimento; simulazione; seduzione; riferimento alla realtà; timore della realtà; mobilità del pensiero; possibilità di contraddirsi; necessità di contraddirsi; sfuggire all'interdetto; rifiutarsi all'inutile; aprire la porta sull'infinito; ribadire l'utilità del vaniloquio; ombra (contro) luce; nominare diversamente le cose.

L'accumulo caotico delle informazioni. I contrassegni di un tempo senza riferimenti precisi. Senza sicurezza. Senza: la sottrazione del senso. Una realtà che si esprime nella fuga spasmodica del tempo. Velocità portate molte volte al di là del suono. Mancanza di certezze. Sperimentare. Sperimentare la mancanza di certezze.

Ho fatto un sogno. Un deserto di oggetti attraversato da un'ombra, una figura che non riesco a vedere per intero. Un locale chiuso nel quale quest'ombra si introduceva misteriosamente, non so per quale sortilegio. Attraverso le pareti, come alle ombre compete. Probabilmente. Una strana sensazione di inconsistenza, di situazionismo sottrattivo. Un camminare in acque dense, alle prese con gli ostacoli invischiati che nell'acqua si possono incontrare.

Il rapporto dentro/fuori può avere diversi gradi e livelli di interpretazione. Essere, per esempio, un rapporto chiuso/aperto. Da soggettivo diventare oggettivo. Come spostare il discorso da un piano di livello speculativo a uno di sostanza rappresentativa. Non si sposta, semplicemente. L'esperienza un attraversamento del deserto. L'impossibilità di determinare una forma. Il farsi oscuro della modificazione che si esalta nel riconoscimento della modificazione. Il nascondimento o il tradimento o la simulazione, l'unico livello ancora accettabile/esistente del pubblico (VS privato). La doppia anima della realtà: necessità + paura = fuga. L'urlo delle contraddizioni è motivo permanente dell'esistere: la condizione naturale espressa attraverso il comportamento senza mediazione che diventa il livello edificante della finzione. La cancellazione del naturale/esistenziale. L'interdetto agisce come una chiave necessaria del potere quando agli idilli, passiva staticità di una

creatività congelata dai lunghi attimi dell'acquiescenza, all'ossequio si sostituisce il dinamismo sfrenato dei comportamenti irregolari. Chiamare le cose con il loro nome: stare al gioco. O forse nominarle variamente: uscire dal gioco. L'infinito, ovvero il senso del futuro, un modo di superare questi attimi immobili, di entrare nel sottile labirinto delle impressioni, delle implicazioni subordinate. Attività dell'attente. Passività dell'attente. Il doppio gioco delle figure retoriche. La forma e la sostanza dell'espressione VS, la forma e la sostanza del contenuto.

Smart Symphony una notte, al Beat 72. Tutta la vanità dell'odierno quotidiano, le esistenze più che le verità dette secondo gli spostamenti minimali che la teoria delle catastrofi ipotizza come elementi determinanti della nostra scarsa consistenza. Catastrofe: "un'azione che reca seco rovina e dolore" (Aristotele, *Poetica*, 1452b) o più semplicemente "rivolgimento", qualcosa che provoca modificazioni. La gabbia che ci obbliga rinchiusi → il mondo degli oggetti → gli altri uomini che incontriamo. Gli uomini almeno con i quali si stabilisce un rapporto. Vale la pena di stabilire un rapporto. Forse soltanto una forza della natura, la realizzazione del sogno di Frankenstein di prolungare la vita oltre la morte. L'aspirazione rimane inconseguita perché l'ansia della conquista e del potere si scontra con la distruzione che rimette ordine nelle cose con il proprio disordine. Al mostro non rimane, estrema consolazione, che trascinare tutti nel baratro. L'informe che è l'oggi contro la forma di ieri. L'apparente ordine celeste che cela il continuo muoversi della materia. Una creatività ricostruita e ridefinita per il tramite malleabile di presenze nascoste. L'onda scespiriana de "L'uomo non mi piace" sbattuta contro l'immobilità e l'indeterminatezza di segni rifrangenti. Il seme del piangere che si macera a contatto con il misterioso sale della terra. L'impero senza lotta. La subornazione senza difesa. Contrasto non di azioni o di parole (gli *Atti senza parole* e il *Godot* beckettiani) ma di situazioni rituali. In una situazione data e in presenza di determinati reagenti il precipitato non può essere diverso da quello che è. Ritualità del confronto → ritualità dei risultati. Ritualità della catena in un elemento organico.

La lotta rituale ancora in *La battaglia di Anghiari*. La liquefazione del colore succeduta alla follia leonardiana. Sperimentare nuove tecniche direttamente nell'opera. Straordinario viaggio di immagini, colori, suoni, gesti articolati/disarticolati. Una proposta di figuratività diverse. Sulle immagini fortemente concettualizzate. Una lotta ad armi pari combattuta senza contatto. Frontalità dei protagonisti. Visione, sonorità, confronto delle figure rimbalzanti le une sulle altre. Forme sempre più ingrandite. Trionfo di particolari. La linea dello spettacolo attraverso una teatralità addirittura esasperata.

Il viaggio, un treno. Il deserto divorato in un lampo con la macchina. L'ambiguità del suono. Vicino, lontano, vicino, vicino... L'immagine ricavata dalla esaltazione e la selezione di suoni e rumori. Le voci asettiche della stazione di Roma. Gli annunci ferroviari di treni in arrivo, di treni in partenza, il suggello al viaggio che si conclude con lo stesso esito catastrofico dell'affresco di Leonardo.

Senza titolo, sine nomine, senza forma. L'intreccio di tre definizioni onomastiche denegatrici dello stesso concetto di nome. L'artigianalità teatrale di *Smart Symphony* e *La battaglia di Anghiari* un punto di riferimento ancora preciso, restituzione di un senso di sicurezza, pur ridiscusso dall'inseguirsi di situazioni ansiogene. Senso di sicurezza che in questi due lavori discende dal confronto fra gruppo e spazio verificatosi in un ambiente definito. La gamma mobile dei colori accentua l'impressione di controllabilità secondo l'incidenza di riconoscibile/non riconoscibile che i colori danno l'idea di esercitare. Il nuovo lavoro di Benedetto ed Esmeralda è il contrario dell'artigianalità di situazioni comportamentali dei due spettacoli precedenti. Lo spazio immobile di *Smart Symphony* o quello bipolare di *La battaglia di Anghiari* diventa una struttura aperta deprivata di tutti gli orpelli sovrastrutturali che una scenografia anche mentale costituisce. Al colore ricco di mobilità ma equivoco, di quella equivocità psicologica riscontrabile nelle sue più disparate velocità, si sostituiscono il bianco e il nero, asettici certo, quasi spettrali, come le apparenze indefinite di un ectoplasma, ma sicuri, di quella sicurezza senza sfrangiature di cui la scienza non può fare a meno. La sicurezza del fare VS l'incertezza dello speculare. Tonalità del colore quelle dell'ambiente. Modificato appena da interventi polimorfici tecnologici e tecnici contemporaneamente: la statica dei diaproiettori; la dinamica dei proiettori cinematografici; l'iterazione del movimento nello spazio; la contrapposizione di positivo e negativo, dei tre attori da un lato, di tre manichini da un altro. Situazioni combinatorie di questi elementi, interscambiabilità dei ruoli, rassegne della fisicità dello spazio conseguita con un continuo andirivieni delle consistenze fisionomiche. Stabilire quale l'elemento positivo, quale il negativo. Allargando il discorso all'ambito teatrale, i manichini. Limitando alla vita, forse gli uomini. Ma non è certo, se non c'è un termine per definire precisamente quella figura con una testa, un tronco, due braccia e due gambe che chiamano l'uomo.

Il mondo è un canale eruttivo che sparge intorno materia senza forma, senza senso, senza titolo, senza nome. Dio chiamò l'aria aria, l'acqua acqua, la terra terra, il fuoco fuoco. Oggi l'aria non ha nome, l'acqua non ha nome, la terra non ha nome, il fuoco non ha nome. Le macchine tecnologiche, oggetto biologicamente perfetto dell'odierna realtà, non posso-

no chiamare le cose con il nome di un tempo. Il presente non ha cose e oggetti perché non ha nomi per indicarli. Il futuro non può essere intitolato. Gli enigmi non sciolgono il senso. Il mondo ci sfugge perché i ritmi di conoscenza e di vita che un tempo erano elemento di certezza oggi conoscono accelerazioni spaventose, gli oggetti e le figure gli succedono secondo fughe vertiginose perdendo la possibilità di essere identificati e indicati.

Senza titolo, senza nome. Luigi Brovadan, Benedetto Simonelli. Esmeralda Simonelli. Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

Marcello Sambati. Contatto zero zero zero zero
di Lorenzo Mango

La visione è un senso viziato. Esula dagli oggetti presenti nella incontenibile ricerca di nuovi spazi di autosignificazione. La città dimostra che la naturalità ha chiuso un ciclo, che il senso ha valenze meccaniche e tecniche. La vista è un senso vuoto. Non trattiene, rifiuta di memorizzare, assembla eventi possibili. Tutta la sfera sensitiva dell'individuo è protesa in questo sistema del possibile dove nulla ha statuto di esistenza in quanto presente. E un mondo nuovo, tracciato da segni veloci che si limitano ad autopresentarsi, ad inventare nuovi codici. La realtà cede il passo al vuoto, l'estetica alla riduzione dei segni/segnali.

È una situazione minimale. Asettico-Astratto-Astrale. La Terra è un pianeta morto. Sambati è un visitatore solitario. Tra i residui di vecchie macchine si cerca la tecnica nuova, la memoria tramandata dai nastri magnetici con cui creare nuovi ambienti. Situazioni vivibili.

Il viaggiatore si muove sempre ai confini, sempre sulla soglia del limite. Tra eventi futuri e presenze inquietanti, oggetti presenti solo come simulacri. Il teatro è d'altronde terra di rapina. Coagulo disincantato di messaggi multiformi, derive di estetiche e logiche. Di per sé luogo di frontiera, inganno permanente fra vita e finzione. Spazio deputato dell'estetica che mima naturalità di comportamenti. In realtà l'esistenza del teatro è proprio in questa simulazione estrema in cui finge fino in fondo ciò che non è mai esistito.

Spazio del teatro e spazio della musica concorrono a ideale/trovare mondi possibili dove il simulacro dell'estetica è il reale. La catastrofe è già avvenuta, le uniche tracce superstiti vagano nell'iperspazio. L'esplosione è stata così violenta da superare la velocità della luce. È ovviamente una finzione, solo per questo autentica. L'universo del possibile è uno schermo

vuoto su cui appaiono segnali isolati. La forma non è più in grado di riprodursi. L'unica visione possibile sul mondo è quella del monitor, riduzione degli oggetti a bit d'informazione.

Il teatro è nella zona franca, fluttuante, sulla soglia dell'amorfo (come dice De Martino). Assenza di senso pieno, disponibile a ipotetiche significazioni. La costruzione dello spettacolo è, per Sambati, il limite fra la costruzione del teatro (come teorema spettacolare) e la costruzione del reale (come teorema esistenziale). Riduzione della rappresentazione e della presentazione al grado zero. L'interesse si incentra sullo spazio. Sulla sua presenza. Nella zona cioè in cui è doveroso esistere e fingere. Il teatro si riduce a evento spazio-temporale a porzione di presente. E la logica dell'installazione, luogo possibile in cui si verifica una nuova logica spettacolare. È una strada che transita obbligatoriamente per la concettualità, per l'analisi. D'altronde la simulazione ed il minimalismo parlano una lingua di grammatica analitica. La finzione iper-reale del teatro per cui crei realtà nell'atto di fingerla vive di scarti analitici di linguaggio, di simulacri che interagiscono pur provenendo da territori lontani. E procedere per interferenze, per messaggi che si designificano per feed back negativi, proponendo sistemi di segni altri, La realtà conclude il suo ciclo non per assenza di presenza ma di comunicabilità. È l'esistenza del messaggio reale che perde credibilità.

Il segno vuoto consente slittamenti laterali continui, minimo di concretezza e massimo di ipoteticità. L'oggetto, allora, non è più il dato ma il mezzo. E qui la soglia della mimesi, qui la soglia della ipersimulazione, finzione parossistica.

Nella *Favola del cubo e del cielo* la concretezza minimale dell'oggetto (49 cubi e tre piccioni) è dato di presenza e di assenza di realtà effettuale. Lo spazio è il presente, l'ambiente che l'intervento estetico ha modificato. Eppure, 1) non è agibile (transitabile) perché porta in sé l'interdetto alla vita; 2) è continuamente altro. "La favola del cubo e del cielo è una tensione ritmica concentrata in un punto qualsiasi di uno spazio virtuale. Ogni battito d'ali è uno spostamento temporale non misurabile, 49 cubi e tre piccioni viaggiatori si incontreranno certamente da qualche parte" (Sambati). L'oggetto/opera si mostra possibilità in atto di uno scollamento di senso fra la presenza e l'assenza. L'intermedio è il vuoto. La *Favola del cubo e del cielo* è qui e altrove. Ipotesi di un incontro. È la condizione del viaggiatore al limite fra lo spazio/tempo e l'iperspazio. Contemporanea presenza fra le coordinate del determinabile e quelle del possibile. Quello che conta non è lo stazionamento nei due campi di tangenza ma la continua instabilità dell'istante di tangenza. Contraddizione di un istante iterabile. L'oggetto si nomina due volte: è *apparentemente* simile a se stesso ed *apparentemente* simile alla sua

assenza. Nell'essere qui e altrove si ferma sul momento di passaggio.

L'ambiente in cui si verifica questa interferenza ipertrofica è l'effetto inteso come nuovo sistema di segni estetico/pratici. L'installazione dimostra che lo spazio è al tempo stesso situazione, fulcro di una emotività cibernetica e non fisiologica. L'organismo acquisisce i modi di funzionamento dell'universo tecnologico. La tecnica è un surplus di informazione che diviene componente di tutti i processi. Così l'immaginario ne risente fino a riformularsi come immaginario tecnologico in cui il funzionamento della creazione non esula dagli strumenti di cui dispone. Creazione e funzionamento del processo sono sincronici.

La sensibilità viziata, allora, manifesta esigenze di esplicitazione tecniche. La vista/visione si risolve (tende a risolversi) nel massimo di astrazione dall'oggetto visto, nella ricerca di una forma vuota che le consenta di vedere il vedere. L'universo tattile perde spessore, la visione si concentra tutta nell'immagine immaterica fornita dalla luce. *Video-tapes*, film, diapositive. Fino alla realizzazione di un universo/luce totalmente autosufficiente come nei *Prototipi*. La creazione di un ambiente installazione che sia sul limite fra reale ed immaginario si manifesta appieno nelle possibilità dell'illuminazione. I *Prototipi* sono lavoro in vitro, settorializzazione della ricerca nella individuazione di nuovi materiali possibili.

Il massimo di vuoto possibile. Spazio buio intercalato dalla presenza di luci minime, colorate che si accendono componendosi secondo un sistema binario. Il silenzio dimostra se stesso come assenza di suono e la volontà scientifica/analitica dell'operazione. Gli sprazzi di luce mostrano le sagome di oggetti (un manichino, un soldatino ecc.). Un ambiente misterioso? Meglio un ambiente possibile in cui il vuoto cela presenze che lo negherebbero se non si trattasse di un luogo di frontiera dove la forma può passare senza bisogno di restare. L'apparizione indica l'epifenomenicità dell'oggetto. È un mondo fantastico (l'apparenza), una costellazione cromatica, un universo computerizzato. Cioè manifesta contemporaneamente l'universo della luce, quello del cosmo e quello dell'ambiente. È una situazione mista, difficilmente decodificabile secondo una sola direttrice che comporta, alla fine, spiazzamento.

Si è di fronte ad una nuova cosmogonia in cui gli eventi sono programmati in una geometrica coincidenza che fa pensare alla causalità. È un cosmo dai mondi misti in cui l'attrazione verso il buco nero del significato ha confuso irrimediabilmente i contorni degli oggetti.

Lo scarto è definitivo e da spaziale diviene temporale. La soglia ultima su cui ci si può attestare è quella fra l'oggi e il domani. Negazione ultima del presente come contemporaneo,

negazione del futuro come altro (fantascienza). Il punto situato fra l'oggi e il domani permette di individuare il futuro come presenza possibile. Cioè non manifesta ma sottesa al funzionamento del sistema. Le *Nature* sono lo spettacolo del passaggio continuo, dell'instabilità del divenire. Soluzione/effetto teatrale ed al tempo stesso concreta fisionomia di ambienti futuri.

Le *Nature* di Sambati sono utilizzabili, più l'ambiente si è manifestato possibile (quindi immaginario) più è attuale. Il pavimento sono lastre metalliche specchianti. Freddezza assoluta, finto liquido, specchio continuo. Delimitazione spaziale che qualifica per effimero proprio la zona del contatto sulla terra. Per lo spazio resistenze invisibili. Fonte di illuminazione, cosmoforesta dell'universo/luce. Proiettate diapositive di quotidiano esasperato nella sua superficialità e lucentezza di fenomeno. Ancora Sambati lavora sull'installazione ambientale, ancora una volta l'ambiente si modifica in situazione/evento. È l'assenza della materia, l'esaltazione del piano, fisico (luci e pavimento) e comportamentale (diapositive). Il contemporaneo è usato solo nella sua dimensione protesa ad una nuova natura, ambiente biologico per una ecologia dell'energia. Già l'espressione *Nature* indirizza verso un nuovo sistema di segni in cui l'artificiale è il quotidiano naturale.

I segnali del contemporaneo sono solo un territorio di confine, la zona dove il simulacro si presenta assoluto, senza bisogno di referenza esterna. La velocità percettiva della moda, dello sport serve ad attivare un sistema di segni che è diverso da quello di origine. In sostanza il teatro si qualifica come sede della differenza, simulacro esasperato proprio perché usa materiali che, in buona parte, sono già simulacri. Simulacro di simulacro, scarto semantico che nell'indicare possibile la diversità di segni nel panorama dell'immagine ne predica una condizione esistenziale assoluta. Questo è l'ultimo possibile, qui nasce l'ultima estetica possibile.

Nature resta un fatto essenzialmente teatrale, estetico che contiene in sé un'altra utilizzazione. Funzionale, in quanto spettacolo-ambientale come porzione di reale. La differenza è nella agibilità fisica o meno dello spazio. La sua vivibilità. Ed è ancora una questione di segni comunicativi. Nel momento in cui viene prodotto per essere visto *Nature* porta con sé l'interdetto alla vita. Nel momento in cui è prodotto per essere agito ecco che diventa una stanza funzionale all'abitazione. Lo scarto è proprio nel passaggio dall'oggetto/prototipo (assenza di aria, provetta) all'oggetto di uso (ossigenazione massima). Le *Nature* in atto sono la migliore soluzione luminosa per un locale notturno. Ma questo non può essere referente all'operazione, non la spiega. È una storia a venire, un evento possibile.

Lo spettacolo in Sambati si connota sempre più come

macchina, necessità di un funzionamento interno esatto. Programmazione ed improvvisazione si qualificano come costanti e variabili. La macchina prende vita altrove, nel gesto programmatore. Il suo funzionamento è dato dalla relazione fra gli eventi suono/luce/cosa. Il tutto determinabile freddamente nel laboratorio del ricercatore. Lo spettacolo vive nella manipolazione della centralina, la scena è una sua riverberazione spettacolare. Il teatro ha il suo motore dietro le quinte, nella miscelazione degli effetti. In questo simile, ancora, alla musica ambientale. Teatro ambientale. Tutto si qualifica nell'automatismo, allora, nella possibilità di un evento teatrale di riprodursi senza margine di errore (la devianza). La figura umana, come organico/fisiologico, diviene un intralcio se non soggiace alle regole del gioco. All'attore viene interdetta l'azione, il suo gesto diventa quello del visitare. Movimentare lo spazio. Tratarlo da concreto e da astratto. Nel campo di forze visivo che è la scena, l'attore si presenta come il dissonante (la differenza) che obbliga l'equilibrio elettromagnetico infranto a ricomporsi secondo nuove direttrici. Di nuovo come è un fatto di teatro in *Nature* lo spettatore è anche il primo abitatore dell'ambiente vivo. Si muove, però, fornito di respiratore.

La questione dell'installazione è dinamicamente al centro del lavoro di Sambati. È un patrimonio linguistico da cui partire. *Avventura* diventa la storia di una partenza, di un movimento. L'autore è un viaggiatore, un nomade; dopo lunghi esperimenti ha ideato una macchina mobile, un'installazione che è ambiente e narrazione. La direttrice di marcia, però, è sempre nello scarto, nello scollamento di senso. L'introduzione di un principio narrativo non è referenza, privilegio dato al teatro. Sambati si attrezza per un viaggio che è artistico e reale (perché possibile). In apparenza (o in realtà) nulla si muove, lo spazio non conosce spostamenti temporali. In realtà (o in apparenza) il tragitto è lunghissimo. L'oggi della Terra è sclerotico, la partenza è per un viaggio temporale (l'iperspazio) che presuppone spostamenti spaziali. Se l'oggetto sembra fermo è perché è così veloce che a muoversi sono le coordinate che lo determinano.

La narrazione entra come smania di avventura di ignoto, frantumata in una citazione minimale dei suoi elementi. Niente drammaturgia. Scomposizione di nessi logici, sensi vuoti, disponibilità continua all'evento. Nulla si dà come conseguente, tutto è un tragitto, percorso continuamente ipotizzabile nelle densità della materia colore. È un'indagine sullo spettacolo futuro, sulla discorsività futura. Proiezione di un desiderio troppo forte per essere esaudibile e troppo concreto per non manifestarsi. La volontà del viaggio avventuroso è nell'ansia di attraversamento dei materiali/materia. Non c'è sto-

ria, c'è racconto. Non ci sono personaggi, c'è il viaggiatore. Tutto si manifesta per parvenza, segnali incoerenti.

Avventura è un viaggio, mimesi di un viaggio, simulazione di un viaggio. Sambati procede per cesure. Tutto fa credere che la navicella sia pronta a partire, ne vedi già il tragitto, iperrealismo dell'azione, ma di continuo la traccia, l'indizio che in qualche maniera scopre il gioco, individua il territorio di mezzo dell'ipersimulazione in cui l'avventura è teatro ma anche dato di fatto. In realtà l'astronave era solo la parvenza di se stessa (l'invenzione di Morel). Proprio per questo è in grado di volare.

Alla fine il viaggio non è transito in spazi materiali ma cromatici. Il siderale si presenta come assenza totale di spessore (l'aria) e massimo di definibilità (il monocromo). Il dato cromatico è centro di vibrazioni spaziali ed emotive. Si tratta di un universo marginale la cui natura si è staccata dagli oggetti. Il colore è se stesso. Presenza atmosferica, opacità della luce bianca. Lo spettacolo si qualifica per una serie di definibilità concentriche. Al centro vi è la macchina vuota dello spettacolo, un funzionamento autosignificante. Il teatro diviene luogo di attrazione, di precipitazione. Buco nero del significato, crea vortici semantici. Le componenti dello spettacolo si organizzano secondo il vortice senza fine. Il buco nero dello spettacolo è modificazione irrimediabile di statuto, inversione dei rapporti massa-volume all'interno dell'opera. Precipitazione ordinata dalle leggi della soglia cosmica. Fase ultima in cui si perde il volume a vantaggio dell'energia. La variazione delle predominanti cromatiche che occupano, di volta in volta, tutto lo spettro segue le fasi dell'inversione di segno.

La macchina-il viaggio. Sambati inventore/visitatore di macchinari deve entrare in ballo in prima persona. Non più animatore di uno spazio ma viaggiatore spericolato. L'installazione ha subito un processo di accelerazione temporale che l'ha trasformata in altro dalla presentazione di se stessa. L'inserito narrativo dell'avventura presuppone l'avventuroso. Così l'attore acquista tutt'altra importanza. È, in fondo, il momento di maggiore diversificazione dall'oggetto spaziale dell'installazione. Personaggio senza spessore, silhouette di eroe cosmico. In realtà non accade nulla a questo personaggio se non gli accadesse tutto. Il minimalismo comportamentale conduce al contatto saltuario fra segmenti di viaggio e segmenti di personaggio. La storia che si avvia è solo un codice possibile di storia. La dimensione assolutamente spettacolare che sottende lo spettacolo di Sambati vive proprio in relazione al fatto che ciò che appare è il codice aperto, squadernato. Vuoto e disponibile ad accogliere tracce di significazione narrativa.

Avventura è l'ultima soglia ipotizzabile, l'ultimo confine dell'ipersimulazione. Il viaggio è possibile, il teatro pure. L'uno

svela continuamente l'altro accrescendo il ritmo della finzione complessiva. *Contatto zero zero zero zero.*

Manifesto per il Teatro monocromatico di Gianni Colosimo

Io sono uno spermatozoo blu. Nacqui dalla collusione con ovulo blu. La mia vita l'ho vissuta felicemente nel mare blu insieme agli altri miei fratelli spermatozoi blu che facevano tranquillamente giochetti amorosi con le ovuline blu. Io ero il mare ed il mare era me, io ero tutto ed il mare era niente, io ero niente ed il mare era blu.

Morii nascendo. Fecero una gran fatica a strapparmi per dividermi, perché il mio cordone ombelicale era invisibile. Impregnai di blu il sudario della mia morte. *Aspettando* il giorno della resurrezione morto-vivente trascino la mia ombra in questo cimitero troppo stretto. La resurrezione avrà luogo quando la terra come un'immensa tela sarà completamente impregnata di blu. La terra è come una spugna che attende il fluido fluidificante della pioggia blu. Cos'è l'apocalisse se non il ritorno nel ventre materno dell'universo? Tutto in tutto. Sciolti nel nulla noi diverremo così uomini aerei, conosceremo la forza d'attrazione verso l'alto, verso lo spazio, verso il nulla ed il tutto ad un tempo, dominata così la forza d'attrazione terrestre, noi lieviteremo letteralmente in una totale libertà fisica e spirituale! Il *Freud mein Freund* non era altro che il tentativo (fallito) di ricongiungermi alla vita, seguivo il filo invisibile del passato per riuscire a scorgere l'orizzonte del mare e confondermi nel blu del cielo infinito. Sapevo che per scrutare il pieno del filo invisibile occorreva rendersi invisibili, per cui escogitai l'uso della parola vuota (che non si vedeva) cioè, io mi mettevo in rapporto con me stesso nell'etere di una parola che mi era sempre suggerita e che mi sottraeva la cosa stessa con cui mi mettevo in rapporto. La coscienza di parola, cioè la coscienza tout court, era la non coscienza di chi parlava nel momento e nel luogo in cui la proferiva.

Questa coscienza era dunque anche e volutamente una incoscienza, un'irresponsabilità che diventava potenza ed origine della parola. Potevo gridare fin quanto volevo tanto "Lei" non mi sentiva e ciò era stupendamente bello. Per rientrare nel vuoto pieno di lei e riavere la felicità escogitai il trucco dello svuotamento e riempimento del latte da un recipiente ad un altro (per confondere le acque), in modo tale che una volta scioltomi nel latte "Lei" bevendolo mi avrebbe riportato nel cosmo del piacere.

Si ebbe il fallimento per il semplice fatto che non bastava

non farsi sentire parlando per riuscire a sciogliersi nel latte, l'invisibilità della parola non rendeva il corpo invisibile. La mia ombra era onnipresente e più la scrutavo e più diventava corposa e minacciosa, era il segno del mio fallimento. L'erezione del muro finale, a parte tutte le valenze metaforiche e simboliche, era anche l'ultimo tentativo estremamente disperato ed ingenuo di materializzare l'invisibilità.

Il risultato non era altro che rimanere irrimediabilmente invischiati e più soli che mai in questo carcere-cimitero. *Zombie tra zombies.*

L'altro tentativo (fallito) per materializzare l'immateriale e per rendermi invisibile fu *L'uomo di Cosenza*, dove credendo che nello spettacolo precedente il quantitativo di latte usato fosse stato la causa del fallimento dell'operazione, ingenuamente (anche questa volta) ne aumentai il quantitativo in modo tale da riuscire ad immergermi completamente nel liquido e quindi sparire con esso. Ne uscì fuori una decomposizione composta, uno zombie travestito da vampiro che si risvegliava da un lungo torpore e che credendosi non visto (perché invisibile) ripercorre non più a ritroso come nel *Freud mein freund* ma dall'inizio alla fine la sua vita nato-morto. Lo spettacolo finiva con un ballo struggente ed appassionato dove, credendomi di ballare nel vuoto infinito del nulla eterno, mi accorsi (ancora una volta) di aver ballato con la solitudine della mia ombra. Quest'altro fallimento veniva ancora una volta suggellato con la dimostrazione della propria impotenza. Quell'uovo sinistramente nero ne era il suo segno tangibile.

Non riesco a darmi pace, per cui decidemmo (io ed una mia compagna di sventura) di scavare nelle profondità del teatro, ma non metaforicamente, realmente. Circa 50 (cinquanta) metri cubi di terra inondarono con la loro superba potenza lo spazio teatrale. Più si scavava e più lo spazio si restringeva; il vuoto diventava pieno ed il pieno diventava vuoto. Bisognava continuare, continuare e non fermarsi mai per riuscire ad arrivare al centro della terra e scomparirvi definitivamente, annullarsi nel vortice di tutti i vortici per diventare (finalmente) vortice invisibile immensamente blu.

La terra è blu, il fuoco è blu, l'acqua è blu, l'aria è blu, noi siamo colorati! Il blu non ha dimensione. E al di fuori di ogni dimensione mentre gli altri colori, invece, ne hanno. Essi sono spazi psicologici, il rosso per esempio presuppone un fuoco che sprigiona calore. *Tutti* i colori conducono ad associazioni di idee concrete, materiali e tangibili, mentre il blu ricorda tutt'al più il mare ed il cielo, che sono quanto di più astratto esiste nella natura tangibile e visibile.

Il fuoco è blu e non rosso o giallo. Per averne la prova basta osservarne visualmente il cuore. Mi sono reso conto che il teatro è auto-annullamento ed è fatto da pittori che tendono

a diventare invisibili, ad annientarsi nel vuoto senza fine. Le povere possibilità della prospettiva in pittura, il *trompe l'oeil* come giustamente si dice, sono appanaggio degli impotenti, che si sentono scultori falliti. Il vero pittore-attore non vive che nel suo colore, e lo mescola, lo applica su tutta la tela, come per tesserla una seconda volta con tutta la scienza della tensione della superficie, che gli deve essere innata. Il teatro è autodistruzione, nel senso che si deve tendere al non esserci per essere più che mai nel pieno del vuoto infinito. L'unico vero erede del teatro di A. Artaud è senz'altro Yves Klein, molte di queste righe fin qui scritte e ancora da scrivere gli appartengono, gliele ho succhiate come normalmente si fa tra vampiri. Il teatro del vuoto di Klein era il teatro invisibile, immateriale, era il teatro della non rappresentazione. Gli unici pittori di teatro (che io conosco) che si sono avvicinati maggiormente a questa idea di teatro sono certamente l'autodiffamatore Simone Carella, l'eliminatore di odori (nel vuoto non c'è odore) Mario Romano, il tuffatore olimpionico (che si tuffa solo dai ponti blu) Dino Giacalone, e la Gaia Scienza (pesci del blu oltremare).

Esempi di lucidità è stato un tentativo (fallito) d'esplosione nel vuoto dell'infinito, per cercare poi di trovarsi immersi nel liquido amniotico di *Morte funesta* dove gli spettatori si muovevano come girini bersagliati dalle parole immateriali; splendido e lucido tentativo di dare alla poesia la sua piena interezza immateriale, pura energia della scrittura invisibile. Nell'illeggibilità teatrale il segno non è ancora separato dalla forza.

I miei prossimi spettacoli tenderanno verso il pieno dell'invisibile, del vuoto della scrittura, del grado zero del linguaggio. È nato il teatro blu, l'unico teatro autenticamente immerso nel vuoto pneumatico; il teatro dello zero indefinito.

Cos'è il Teatro monocromatico? Semplicemente una spugna immersa nel blu. Un enorme quadro blu, dove gli oggetti saranno completamente blu, così pure i costumi degli attori saranno blu come le parti del corpo che lo compongono. Il Teatro monocromatico è il teatro dell'invisibile dove un attore blu può essere tranquillamente una macchina per scrivere blu e viceversa, esso è il teatro dello scambio infinito, del movimento statico. Nel Teatro monocromatico gli spettacoli al chiuso si svolgeranno in spazi completamente dipinti di blu, con oggetti completamente dipinti di blu, con spettatori completamente vestiti e dipinti di blu, con attori completamente vestiti e dipinti di blu, l'aria che si respirerà, come ho già detto più sopra, è blu. Nel Teatro monocromatico il fruitore diviene dentro una di queste superfici colorate di blu materia "extradimensionale" a un tale grado, da essere "tutto in tutto", impregnato della sensibilità dell'universo. Il teatro blu

monocromatico è il teatro senza tempo né spazio, esso è sempre stato e sempre sarà.

Il Teatro monocromatico è l'eden terrestre della pura materia, del magma universale; acqua+terra+fuoco+aria irrimediabilmente immersi nel pieno del vuoto pneumatico addimensionale. Il finito infinito dell'infinito. Io non sono altro che l'artista del futuro di cui parlava Klein, quello che attraverso il silenzio, ma esternamente, esprimerà un'immensa pittura, cui mancherà ogni concetto di dimensione. Il Teatro monocromatico è l'arte assoluta! Essa fa la sua apparizione nel mondo tangibile, allorché io rimango in luogo geometricamente definito, sulle orme di spostamenti volumetrici straordinari, con una velocità statica e vertiginosa. Gli pseudoregisti ed attori partigiani della linea e della forma e del contorno sono generalmente i mediatori di un'ideologia tutelatori dell'ordine economico, i garanti e i gerenti del potere che tendono alla discrezione, separazione e accumulazione, capitalizzazione, ricerca di una garanzia. Il vero attore è come la pittura, prima di ogni altra cosa egli è il colore stesso, in sé. Questo colore sciogliendosi si rende invisibile, diventa pura materia senza alcuna connotazione antropomorfa. Così facendo egli si sottrae alle parole, al potere coercizzante del linguaggio, per riconciliarsi con il "divenire" e lasciarsi suggerire la propria parola e restituire l'immediata autarchia della propria nascita, del proprio corpo. Nell'illeggibilità teatrale il segno non è ancora separato dalla forza, ho già detto. L'immortalità si conquista in comune, è una delle leggi della natura dell'uomo in funzione dell'universo! E per finire un'ultima citazione del grande immenso poeta Yves Klein: "Un'era antropofaga s'avvicina, sconvolgente solo in apparenza, essa sarà la realizzazione pratica universalmente di queste celebri parole: 'Colui che mangia la mia carne e beve il mio sangue resta in me, come io resto in lui', parole spirituali, certo, ma saranno praticate certamente un giorno, prima dell'avvento dell'era blu di pace e di gloria in totale libertà riconquistata dell'uomo sulla terra, della sensibilità immateriale e universale." E io vi dico che: "L'essenza della presenza è l'assenza."

Falso Movimento mediateatro

di Rino Mele

In *Soft mediterraneo* di Mario Martone ed Andrea Renzi, il personaggio che ripete infinite volte il gesto stilizzato, grafito nell'aria, del giocatore di bowling sembra tagliare a metà la rappresentazione, analizzandola, recuperando una serie di segmenti addizionabili, aggressivi e definiti come un segno

grafico, e nello stesso tempo sembra esasperare la rappresentazione gonfiandola nella ripetizione. "La possibilità di rappresentazione diventa anche, per il segno, possibilità di rappresentazione [...] Il segno è dunque qualcosa che può sempre ritornare, ogni volta fisicamente diverso, ma ogni volta anche sempre il medesimo" (Bettetini, 1975: 49). Una ripetizione-rappresentazione che ci sposta immediatamente già nell'area degli audiovisivi, l'area dell'esibizione dell'oggetto, sotto il segno della processionalità, della mostra. Lo spettatore teatrale opera sempre su un piano di integrazione alla scena, è egli stesso, nella specularità ad essa, su una scena mancata, su una scena ribaltata. Il piano del discorso (Benveniste, 1966: 285) articola strettamente tra loro l'enunciazione, il testo che ne è la manifestazione, e lo spettatore, in un va-e-vieni proprio dell'interlocuzione, del discorso, della partecipazione, sul presente temporale della scena, nella costruzione di essa, e nella sua decostruzione.

In *Soft mediterraneo* la rappresentazione azzerata nell'aspetto-base di essa, la rappresentazione, esibisce contemporaneamente gli oggetti come mostra, come stemperati sulla pellicola della percezione, sull'esterno del quadro scenico: il senso è la traduzione di un rapporto tra pausa e mostra di oggetti, tra pause buie nelle quali la luce si inserisce per esporre non per comporre, per disegnare una finzione che assorbe il reale e lo cancella, il residuo reale di teatro nella nuova teatralità. "Negli audiovisivi l'induzione semantica agisce sul detto, il quale comprende la mostra organizzata dell'oggettività profilmica e i rapporti già esistenti al livello di questa mostra" (Bettetini, 1979: 78).

Come un animale fantastico (centauro o liocorno) si presenta il nuovo teatro legato ai media, un teatro dalla doppia natura, una ambiguità nella quale, come in un humus fertilissimo, i codici intrecciano una fittissima rete di corrispondenze, di richiami, di comunicazione allusiva ma anche ridondante. È una tappa della ricerca cui era inevitabile giungere: una tappa del lavoro di messa in scena espropriata dall'aggressività di una più forte ma più superficiale (nel senso di "più appiattita") comunicazione.

Il teatro come messa in scena è anche "messa in crisi continua delle proprie strutture e dei propri codici" (Bettetini 1981: 166). Intanto, l'ultimo lavoro che Martone sta preparando, *Controllo totale*, e che presenterà alla Galleria d'arte moderna in febbraio, è proprio uno studio interno alla comunicazione, un recupero analitico dei sistemi elementari, scarsamente complessi di comunicazione: quelli delle bandiere navali, dell'articolazione dei semafori ecc. Una discesa nell'analisi del segno che si rapporta per altra via all'elaborazione ludica della comunicazione. "Sono noti, ad esempio, i segnali a

braccia dei marinai, che essi fanno con una bandiera in ciascuna mano, tenendola in determinate posizioni. Questi segnali appartengono ad un codice composto da 26 semi, i cui significati si definiscono con le lettere dell'alfabeto latino. I segnali, in questo codice, consistono in determinate posizioni delle bandiere: i significanti sono quindi classi di posizioni delle bandiere" (Prieto 1966: 98).

Martone opera anche con i segnali luminosi degli aeroporti e realizza (scavando all'interno dei meccanismi di codici elementari) una scacchiera di movimenti che riproduce gli scatti elettronici, le ricomposizioni, gli scarti sempre uguali, dei video-games. Opera su classi di segnali, su apparentamenti resi necessari dalla costruzione di un intreccio senza storia, di rapporti iterati svuotati di senso narrativo eppure simultanti un racconto: un testo, infine, sul quale si muove, con geometrica precisione, la retorica di un racconto senza il racconto. "Il teatro di Martone si situa nell'area della televisione, dei video-games, lo spazio in cui il videoregistratore assume la dimensione totemica del dio che prende e trasforma ritrasmettendo: un intrico di sollecitazioni realizzato su una rete trattenuta dai fantasmi della visione, in una simulazione del reale che ha già preso il posto della comunicazione" (Mele 1981: 31).

È già all'interno del cosiddetto teatro-immagine che si sviluppano le due tendenze successive più autorevoli, il teatro analitico e quella particolare manifestazione della transanguardia che chiamo mediateatro. Se prendiamo, ad esempio, un classico del teatro d'avanguardia, *Pirandello, chi?* di Memè Perlini, possiamo trovarvi già in maniera più o meno latente le linee di forza che nasceranno, si ramificheranno sul grosso tronco del teatro-immagine. L'analiticità della visione, l'assunzione di segmenti spazio-temporali avulsi da qualsiasi contesto letterario, l'uso di un cinema povero fatto di segni di luce geometrizzati e sovrapposti a lacerti di oggetti, di corpi fatti emergere dal buio, come su uno schermo da rincorrere con lo sguardo. Certo l'analiticità del teatro come ricerca e l'uso (ancora povero, domestico) dei media erano solo coordinate che si sviluppavano verso la costruzione dell'immagine come progressiva metafora da decifrare. Era il segno teatrale portato a coagularsi sul più ampio disegno che in un continuo processo di esibizione non mostrava altro se non la propria presenza mostruosa-meravigliosa, mostrava l'esibizione, soffermandosi sul processo di produzione come tecnica e linguaggio del meraviglioso (più che come analisi autonoma dal risultato spettacolare) utilizzava i media, il cinema selvaggio (Mele 1974: 47) in *Pirandello chi?* o la televisione in *Tarzan*, ma non sentiva la necessità di quel ribaltamento operato più tardi del teatro nei media, ribaltamento che si è avuto, lenta-

mente, a strappi, con difficoltà, e che proprio la storia di Falso Movimento ci mostra in controtelaio come un processo contraddittorio.

Il lavoro di Martone è cominciato con un *Faust*, da Marlowe e da Goethe, in cui il problema da risolvere teatralmente era quello della riproduzione dell'immagine, della specularità portata fino all'omologia. E su questo specchio, presente sulla scena senza esserci, in ogni gesto, si innestava un successivo problema: la riproduzione della riproduzione di un'immagine: il ciclo della storia di Sant'Orsola di Carpaccio ne era il banco di prova.

Dopo il *Faust* Martone presenta un'opera già matura e carica di presentimenti positivi, *Avventure di là da Thule*. Martone non stravolge, né aggredisce lo spazio, come in tanta spettacolarità d'avanguardia, ma lo analizza per romperne la prospettiva e il senso. Lo spazio di Martone è rovesciato al proprio interno in una serie di doppi e in un gioco di frammentazione. Uno spazio vissuto come area di echi da registrare, di percezioni da analizzare, di vuoti improvvisi da tenere sospesi, una serie di parentesi che disegnano una morfologia teatrale tesa verso l'assenza, verso il recupero dell'illusione percettiva come di un doppio del reale, come sovrapposizione di tipologie contrapposte che qui scoprono una loro impossibile complementarità. Lo spettatore entra subito in uno spazio dal tempo circolare, uno spazio vuoto e disseminato di memorie di azioni: un quadrato di luce, una scacchiera, frammenti di vetro (sotto la musica iterata di Stivell) e infine le immagini del "Vagabondo" di Charlot. Ma non è Perlino ad aver dato suggerimenti latenti al teatro di Martone; è Wilson, il Wilson di *Einstein on the beach*, con il suo bisogno di azzeramento dello spazio tridimensionale a spazio disegnato. L'inconsapevolezza di Wilson diventa consapevolezza di piccoli gruppi: ciò che per Wilson era oscura tensione alla pittura, al quadro, per Martone diventa tensione verso la superficie su cui la comunicazione scivola, si disperde, su cui i media tracciano, poi, senza ansia, in veloci automatismi atemporali, i segni del proprio onanismo, come un gioco elettronico, che simulano.

Ma prima di arrivare alla consapevolezza ("Ciò che avviene nell'unico spazio consapevole è una serie di spostamenti progressivi del linguaggio teatrale verso quello filmico", ha scritto in una nota Falso Movimento), al ribaltamento del teatro in mediateatro di *Rosso texaco*, Martone e i suoi collaboratori (Renzi, Curti, Mari, Della Ratta — con Renzi, poi, firmerà gli ultimissimi lavori —) passano attraverso l'utilizzazione dei media dall'esterno, come in *Segni di vita*. Un'ingenuità poi corretta, lentamente, appropriandosi dei meccanismi linguistici del nuovo teatro, passando per la porta stretta

dell'assimilazione di un linguaggio nuovo, difficile, improbabile.

Con *Segni di vita* Martone si serviva dei media immediatamente, nella loro utilizzabilità esteriore della radio, appunto, in *Segni di vita*, la radio come protesi, come prolungamento delle possibilità linguistiche del teatro. Una suggestione però presto rientrata. Da *Rosso texaco* in poi, Falso Movimento è entrato nell'area dei media senza difese, cercando di realizzare strutture percettibili come prodotte dai media (e prodotte dal medium mancato che, per essi, ormai è il teatro). Quindi non più solamente lavoro sulla luce, come su una sintassi che riconduca solo su se stessa il senso, ma la resa totale alla luce, ma l'accettarsi come destinatario. Col mediateatro il regista, gli attori, passano dalla parte degli spettatori, nell'impossibile attesa di un feed-back (impossibile).

Il gioco analitico delle bandierine, ormai, nell'ultimo Martone, è solo una simulazione di analisi, non analizza niente, è solo un ritmo che dà il tempo alla percezione nel gioco dei video-games, nell'iterazione cui è costretto l'occhio dello spettatore.

La differenza tra l'ultimo Carrozzone (*Crollo nervoso*) e l'ultimo Martone (faccio riferimento a *Rosso texaco*) è che nel primo si elabora una tesa rappresentazione dell'universo elettronico dei media, ridotto nel quadrato della scena; nel secondo la scena è ridotta alla superficie neutra di uno schermo: un tentativo di privare l'articolazione teatrale scena-sala (attore-spettatore) di uno dei due termini, il primo.

Riferimenti bibliografici

- EMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971 (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966).
- GIANFRANCO BETTETINI, *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano 1975.
- GIANFRANCO BETTETINI, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano 1979.
- GIANFRANCO BETTETINI, *Scritture di massa*, Rusconi, Milano 1981.
- RINO MELE, *Pubblicità e mediateatro*, in "Percorsi", n. 2, Magazzino editrice, Salerno 1981 (numero dedicato al Convegno sull'arte degli anni '80, con la partecipazione di F. Menna, M. Costa, H. Zabala, A. Trimarco, M. Perniola e altri).
- RINO MELE, *Il cinema selvaggio di Perlino*, in "Proposta", n. 12-13, Benevento 1974; poi in AA. VV., *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, a cura di G. Bartolucci, La nuova foglio, Macerata 1975.
- LUIS. J. PRIETO, *Lineamenti di semiologia, Messaggi e segnali*, Laterza, Bari 1971 (*Messages et signaux*, Presses Universitaires de France, 1966).

Teatro Studio Caserta. Per una "Theatre-Band"
di Gualtiero Peirce

Quando i ragazzi del Teatro Studio di Caserta iniziarono il loro lavoro più o meno intorno al 1977 si trovarono, senza mediazioni e in prima fila, all'interno della Postavanguardia. Ma, a differenza degli altri gruppi, non erano affatto dei consumatori d'arte, e del teatro analitico e concettuale ne avevano a stento sentito parlare o visto qualcosa.

Tuttavia fra coloro che in quegli anni scomponavano e smontavano il teatro, alla ricerca di una nuova forma che ne ritrovasse una ragione d'esistenza, fra coloro che, diagnosticavano la fine, compivano questa sorta di eutanasia artistica, loro furono i più scientifici, i più maniaci.

Come per un piano delittuoso, come in un super "colpo" da film, ogni spettacolo era preceduto da uno scrupolosissimo dossier: cartelle e cartelle di piantine, ogni passo, ogni millimetro della scena, ogni raggio di luce, schedato e calcolato: la pseudo-magia del teatro ridotta, in bianco e nero, a servire un lavoro che si azzardava caparbiamente come scientifico. Nel 1978 *Fogli da un sillabario di penombre* è preceduto da un comunicato: "il nostro lavoro parte dal considerare il teatro come scienza", se questa era la parola d'ordine, tutto il resto restava solo come necessaria conseguenza. Eppure, tutto ciò rispondeva ad una esigenza precisa ed aveva una ragione che si è conservata fino ad oggi: la solitudine personale e culturale di chi vive nel deserto della provincia. Se per gli altri gruppi della Postavanguardia, in prevalenza romani, la flagellazione e la scarnificazione del teatro, anche quando assumeva tensioni "patologiche", era fondamentalmente un meccanismo di carattere culturale ed artistico, per il Teatro Studio la mania millimetrica, l'intenzione di frantumare il teatro in pezzi così piccoli da farlo scomparire, autoemarginandosi da un pubblico che in fondo non esisteva, era una specie di reiterato suicidio davanti allo specchio dell'arte e della finzione scenica. L'eutanasia del teatro dissimulava il proprio bisogno di eutanasia.

Nel 1979 la rassegna "Passaggio a sud-ovest" organizzata a Caserta dal Teatro Studio insieme a Giuseppe Bartolucci, riusciva a raccogliere nella reggia tutta la Postavanguardia; a quel punto, così, grazie ai bottini artistici ottenuti, approdava a Caserta, nel deserto, il teatro che in quel momento era certo il meno provinciale di tutti: era il momento di non continuare più con i suicidi. Via libera allora alla spettacolarità, una spettacolarità immediata e manipolata a grosse dosi, improvvisa e repentina. *Lotus seven 2600* il titolo della loro performance e del modello d'auto da cui i cinque scendono vestiti di grintose divise alla moda con cravatta ultrasottile; insieme a loro musica rock, una splendida ragazza bionda ed una enorme

stella bianca a cinque punte, fondale eclatante e ambiguo: una stella che si annunciava come un simbolo, come una copertina, di un teatro né rinato, né tantomeno rinnovato, quanto piuttosto di un teatro "onestamente mistificato" dal paesaggio della carta patinata delle riviste, dalla vinilite dei dischi (rock), dai colori e dalle immagini di un televisore.

Il tutto così ben simulato che una foto dello spettacolo con un attore davanti alla stella a cinque punte non ha tardato a finire, forse rubata da qualche altro giornale, sul numero di "7 Aprile", la rivista dell'autonomia, che in quei mesi fu sequestrato.

Il "training" dell'analisi era finito e il risultato era la consapevolezza lucida ed affascinante che non restava al teatro che di avvalersi a proprio uso e consumo dello spettacolo continuato dei mass-media, fino a poco prima unico ed obbligatorio.

"Television fucks my show-my show fucks television" la nuova parola d'ordine: ovvero gettare in pasto all'immaginario dei mass-media il proprio teatro, azzardando una scandalosa e "spettacolare" contaminazione.

Propaganda allora, il loro spettacolo successivo che esplose a Spazio Libero, cantina napoletana per eccellenza, ancora intorpidita dalle ultime mosse della Postavanguardia.

Di lato, all'inizio c'è un attore: camicia e jeans bianchi e cravatta nera, è seduto con un ellepi in spalla, un raggio di luce "analitica" si infila preciso in una lente dei suoi occhiali scuri. Poi compare la stella, quella bianca a cinque punte, poi subito dopo, come a sfogliare le pagine di un'enorme rivista vivente, un'altra "star", in carne ed ossa, una splendida pin-up in costume bianco; poi, dopo di lei caschi da moto, sport, culturismo, teatralizzati e spettacolarizzati in un frenetico rimballo tra citazioni di realtà, di miti e luoghi dei mass-media da un lato e di simulazione e di teatro dall'altro in un ritmo "naturalmente" scandito da musica rock dura e commerciale. E tutto ciò, cosa impresumibile fino a qualche tempo prima, filtrato attraverso il corpo di attori ritornati perentoriamente a praticare la scena che era stata disertata. Tra loro c'è un protagonista dalle movenze anfetaminiche e sclerotiche, praticamente preso a prestito dai rock show, un personaggio che carica lo spettacolo di un'atmosfera demenziale che si intuisce subito che vale come condizione di esistenza, un novel-eroe tragico sopravvissuto alla scena della sua civiltà dei consumi. Così il tipo d'energia che alimentava lo spettacolo era in tutto simile, proprio a quello della "Propaganda", ovvero della "seduzione" continua che dà forma ad un paesaggio popolato innanzitutto di cariche di desiderio, destinato comunque (e in situazioni marginali, dove arriva solo il medium in maniera particolare) a potersi risolvere solo nel consumo di questa seduzione, un consumo evidentemente sterile. Così

all'interno di questa popolarità, sulla scena del Teatro Studio comparivano contemporaneamente una pin-up vera e tangibile, ma isolata e mai sfiorata ed un'altra, enorme, fittizia e proiettata sul fondo, ma contro la quale l'attore anfetaminico, con un microfono fallico fra le braccia, va a sbattere decine di volte, inutilmente e stupidamente, novello Tantalò nel Tartaro del 2000 d.C., fra spasmi fisici e culturali.

All'origine di questo teatro si intravedeva un senso di rivelazione, lucida ed istintiva al tempo stesso, innanzitutto esistenziale e in seguito artistica e culturale, rispetto al flusso a senso unico che costituisce, volenti o nolenti, il metabolismo dell'attuale ritmo quotidiano.

E la combinazione e la reazione di deserto culturale e consapevolezza artistica ha creato in loro un atteggiamento né "apocalittico" né tantomeno passivamente integrato così da produrre un teatro di poco scartato dal teatro della realtà, di una realtà a cui sempre di più va a costituirsi la finzione, la riproduzione fittizia, creando un paesaggio autentico, quanto di fatto è autentico un paesaggio di simulacri. E questo approccio incisivamente epidermico ha così sempre evitato al Teatro Studio i rischi di falsi "contenuti".

E in questa logica a *Propaganda* non è potuto seguire che *Propaganda 2*, una sorta di estensione e replica del primo che, come un *Superman 2*, giocava con cinismo e disinvoltura con il meccanismo produttivo della ripetizione, proponendosi "sfacciatamente" come una formula commerciale. *Propaganda 2* non fa che aggiungere altra campionatura alla precedente, ancora una volta tratta dalla reazione fra mondo della provincia e "miti d'oggi": il fotoromanzo dal parrucchiere o uno spaccato di festa da ballo, incisivo e melanconico, oppure perché no, anche qualche "gag" comica.

Il gioco è fatto, è scoperto: trovata ormai la formula, grazie anche all'eredità del linguaggio analitico, non restava che continuare a "sceneggiare", ad orchestrare scenicamente quel materiale, finché la cosa funzionava.

Ma ogni ripresa dello spettacolo in un anno di tournée ha mostrato qualche lieve modifica e con essa la tendenza del Teatro Studio ad andare avanti con la ricerca e la comunicazione. A poco a poco, di rifinitura in rifinitura, dopo un anno, all'originaria energia desiderante, esistenziale e anche erotica si è sostituita un'atmosfera più divertita anche se comunque accoppiata ad una completa partecipazione a volte, come è capitato in occasione di *Dissenterie estive*, una performance romana del settembre scorso, fortemente vitalistica. Eppure, magneticamente, di ripresa in ripresa, all'umore tragico del ritmo rock si è sostituito quello più a buon mercato del "funky". E insieme a ciò, progressivamente la loro spettacolarità, assestandosi, si è configurata in una forma inedita e particolare di "musical", di un "musical" infatti che si mette a

scappare sul palcoscenico da una realtà che è già palcoscenico giocando a questo vizioso e tragico rimpiattino. Energie e impulsi di spettacolo sembrano oggi aver preso stabilmente corpo in una maniera che è un tutt'uno con il loro comportamento "reale". Così oggi sono diventati una "banda" di una decina di persone, con gli ultimi attori reclutati direttamente in discoteca, a Caserta naturalmente, e quindi predisposti "fisiologicamente" alla scena del Teatro Studio; c'è anche una nuova attrice che ha preso il posto della pin-up, anch'essa come gli altri. Una nuova e perentoria dose di simulazione si accoppia ad una voglia energetica di divertimento per sé e per gli altri: oggi "i casertani" si mostrano sempre di più per quel che sono al di qua ed al di là del palcoscenico, non disdegnando di far spettacolo anche fuori del teatro.

Così, quasi per necessità, in questi giorni "Propaganda" ha trovato i suoi ultimi palcoscenici proprio in discoteca, in alcune "serate" con il Teatro Studio di Caserta e in qualche piazza dove, rapidamente, a bordo di una "Golf" nera targata CE, hanno portato qualche frammento del loro spettacolo, accompagnati da un grosso "Sharp", tentando di seminare il loro teatro proprio nei suoi elementi e pure cercando di fare un po' di "propaganda".

Questo loro teatro, così caratteristico ormai, pare indicare e in fondo ribadire che fra i gruppi ed i performers che compongono questo "Paesaggio metropolitano" il Teatro Studio (di Caserta!) è forse il più "teatrale" di tutti, quello con la mentalità produttiva più orientata verso una forte e giusta esigenza di pubblico, di alto potere di comunicazione, di "high audience" per dirla coi mass-media, e quindi alla ricerca legittima di grandi mezzi e spazi di lavoro, nella convinzione che per rimanere protagonisti in una società fondata sul consumo non resta che farsi consumare il più possibile, e per loro che si identificano con le adunate rock e con le discoteche l'unità di misura è, magari, mille persone.

Così oggi nel loro lavoro alla "preoccupazione" artistica si affianca una forte e perentoria ricerca di mestiere che li ha portati per l'una e per l'altra ragione, nonostante le evidenti difficoltà, a realizzare per quest'ultimo *Acquario*, di cui *Noi soltanto noi* sarà una sorta di show promozionale, una colonna sonora originale incisa in un ellepi, e li ha portati pure a risolvere definitivamente in coreografie gli impulsi da discoteca. Il massimo della simulazione lo si ottiene forse producendo direttamente.

E resta così ormai verificato che la spettacolarità limpida e ad alto volume del Teatro Studio di Caserta, proprio nella sua ricerca di arrivare precisa al bersaglio comunicativo, appartiene a quel territorio dell'arte ormai completamente "miscelato" negli impulsi che compongono la trasmissione no-stop della realtà. Di una realtà in cui a questo punto, come da più

parti si dice, il processo di produzione dell'arte è simile a quello che produce automobili, di una realtà, dunque, in cui il luogo del teatro è destinato a "compromettersi" con mille altri luoghi.

Real Time Enterprises. L'invasione della regione centrale/bunker

di Wright-Molajoni-Giordani

1. La Real Time Enterprises (iniziative in tempo reale) nasce come progetto di un gruppo informale e flessibile di specialisti di tecniche di elaborazione dell'informazione (sia il "software", contrapposto al possesso del canale e del macchinario o "hardware", nel vocabolario della elettronica). Tali specializzazioni sono: l'elaborazione del suono e dell'immagine, della parola, dell'ambiente mentre la rete di terminali attraverso cui viene di volta in volta veicolata l'informazione possono essere il teatro, il libro, la televisione, e qualsiasi altro mezzo che collassa nella grande palude dell'intermedia. Le collaborazioni tra gli "elaborati" o "partecipanti" sono libere e lasciate variare a seconda delle necessità di ricerca personali.

La formazione che ha realizzato "l'invasione della regione centrale"/"bunker" comprende Luca Molaioni (foto, televisione), Demetrio Giordani (ambiente), Massimo Villa (elaborazione del suono), Maura Misiti (distribuzioni statistiche), Giles Wright (elaborazione della parola). Il montaggio del materiale video è stato realizzato da David Bush, della SBP, Roma. Lo spettacolo è dedicato a Dino Giacalone, assieme a cui nacque l'idea di formare la prima agenzia di elaborazione elettronica.

2. Il nome *L'invasione della regione centrale* trae origine da un capitolo del libro del generale Hackett *La terza guerra mondiale* che mette in scena gli eventi che portarono al conflitto tra i due blocchi nel 1985 in Europa. L'esaurimento delle risorse, il sovraffollamento demografico e l'aumento delle tensioni che ne potrebbe derivare potrebbero portare a un conflitto tale da ritardare forse irrevocabilmente l'espansione dell'uomo nello spazio, l'unico territorio ancora aperto alle giovani generazioni di una razza altrimenti irreversibilmente degenerata.

3. L'evoluzione della tecnologia è stata così rapida che è fin d'ora possibile trasmettere il contenuto d'informazione di centinaia di migliaia di volumi nello spazio di pochi secondi. Il contenuto d'informazione del cervello umano può essere espresso con un numero che non è inferiore a quello di tutti gli elementi dell'universo conosciuto. In questo contesto, e nell'eventualità che venissimo un giorno in contatto con una

razza intelligente infinitamente più progredita di noi la possibilità di centralizzare l'informazione una volta per tutte e di imporre un controllo dell'immaginario e della percezione definitivo e totale è evidentemente risibile.

Eppure questa tendenza esiste, assieme a forme d'arte che sempre più assomigliano a forme di controllo sociale, piuttosto che a nuovi mezzi di liberazione e di immaginazione. L'idea di un'agenzia che centralizzi tutte le informazioni esistenti, e ancora per mezzo della scrittura, sia pure filtrata dall'elettronica, non è solo lievemente assurda, ma anche una fantasia pericolosa contro cui vale solo l'arma del ridicolo.

4. "Un'astronave non è altro che una stanza a forma di nave in un posto qualsiasi" (W.S.B.). L'idea di andare nello spazio non ci deve far dimenticare che nello spazio ci siamo già, in orbita vertiginosa attorno a una stella chiamata sole e che gli elementi stessi di cui siamo composti furono sintetizzati nel cuore di una supernova miliardi di anni fa proprio come lo furono i costituenti di eventuali intelligenze extraterrestri con cui ameremmo incontrarci. Vista con un po' d'ironia l'attuale scoperta che il teatro fa dei temi della fantascienza e della scienza sembra un po' come la scoperta dell'acqua calda.

Il Marchingegno. La ricerca sui limiti del possibile

di Gianni Pettena

Nelle ultime tendenze contemporanee della sperimentazione teatrale non solo italiana, l'attenzione verso i linguaggi visuali messi a punto negli ultimi vent'anni nell'arte sperimentale è continua e rilevante.

La critica semmai è sulla qualità delle citazioni e sulla sorta di "dipendenza" della sperimentazione teatrale da quella più strettamente e semplicemente visuale. Nulla di drammatico, dal momento che, ad esempio, il campo strettamente disciplinare della architettura non si fa scrupolo, si può dire dalla rivoluzione industriale in poi, di attingere dal vivace campo sperimentale delle arti visive, tutte le stimolazioni possibili, sia concettuali che di linguaggio.

Esperienze, anche se limitate nel tempo, e accadimenti relativi alle indagini di lettura e relazione con problematiche concernenti l'uso e la comprensione dello spazio fisico si sono offerti, negli ultimi venti anni, a colmare temporaneamente un gap che per l'architettura e altre discipline è sempre, purtroppo, esistito: la distanza cioè tra le trainanti arti visive e il resto. A cavallo tra gli anni '60 e '70 molto s'è fatto, dalla danza all'architettura, a dimostrare come tante "maniere" potessero essere superate, al fine di portare la disciplina, il campo specifico, verso una più stretta "contemporaneità" di

lettura di un reale in rapido divenire. La "radiocronaca" avveniva con entusiastiche adesioni nell'uso del linguaggio che si aggiornava. E mentre oggi si assiste al ritorno del più stretto disciplinare, ad una stanchezza di metodi e concetti, anche se all'interno di una grande vitalità produttiva, le ricerche de Il Marchingegno mi sembrano contribuire e non poco, in modo originale, a linguaggi e articolazioni che fanno del metodo di ricerca, e non del sensazionale, lo strumento operativo più adeguato ad una elaborazione paziente e rigorosa.

La vertigine dei loro equilibri e della loro lettura spaziale che si articola in trame esili e solide ci porta a considerare le loro architetture come luogo dinamico di riferimento. Se il radicale della fine degli anni '60 produce architetture in cui l'azione, la condizione teatrale veniva spesso suggerita, prevista, ma spesso non perpetrata, per Il Marchingegno oggi l'azione è matura e dichiarata. La dinamica staticità delle loro installazioni, recupera una architettura di sequenze, un modo di raccontarla mai forse così filigranato nel suo evolversi e divenire. I riferimenti più diretti di queste ricerche sono certamente i lavori di Richard Long e Maria Nordman, due artisti che, pur operando il primo in ambienti naturali e la seconda nelle attente e sensibilissime rivisitazioni di interni, ritroviamo nel lavoro de Il Marchingegno con le stesse attitudini di attenzione ad una indagine spaziale sempre più astratta e vertiginosa.

Evitando qualsiasi seduzione di contemporanei e iterativi sensazionalismi, gli operatori de Il Marchingegno costruiscono così sempre più analitici e rigorosi allestimenti dove il suono, la luce e il colore dan vita a queste architetture entrare, intese per non durare, che privilegiano quindi l'analisi di un divenire del linguaggio rispetto alle funzioni e ai meccanismi di una produzione di architettura "disciplinare" che, oltretutto, è spesso intesa come monumento definitivo, costretta a caricarsi di tanti significati supplementari (come quello di dichiarare in ogni modo lo "status" del produttore) e a degradarsi quindi in una accademica esercitazione di formule concettualmente invecchiate.

Il collegamento invece con le arti visive e le relative sperimentazioni, per Il Marchingegno, verifica da una parte la continuità con determinate intuizioni tipiche dell'architettura radicale e la assoluta necessità, dall'altra, di un coordinamento, anche di contemporaneità, con esperienze sperimentali, che, nelle arti visive, avevano il ruolo consueto invece di campo di rapina, abituale per gli architetti "progettuali", a corto di linguaggi. La speranza quindi che il gruppo incarna è quella di proseguire in una ricerca che dimostri la oggettiva possibile contemporaneità e continuità, nelle ricerche, nelle investigazioni e nella messa a punto di linguaggi di relazione con lo spazio e l'ambiente fisico, tra i campi teatrale, architetto-

nico e delle arti visive, che, a questi livelli di ricerca sperimentale, dimostrano l'artificiosità e la inutilità di tali operazioni.

Andrea Ciullo. Una figura del narcisismo

di Franco Cordelli

Vedo Andrea Ciullo quasi tutti i giorni da tre o quattro anni, ma confesso che non avevo mai capito niente di lui. Qualcosa ho cominciato a capire quando ho visto una sua foto a colori sull'"Europeo" (in un tondino, e lui lì, come un ex voto, giulivo e sfottitorio dietro i baffoni) e, diciamo pure, qualcos'altro ho capito tra lunedì e martedì sera vedendolo recitare nel suo grosso (dieci ore tutte da solo) e grande spettacolo del Quirino, *La grande immagine del lago*.

Che Ciullo fosse un pazzo e simili, lo dicevamo in tanti, così, per scherzo, con tutta l'ovvia superficialità e approssimazione dei nostri discorsi quotidiani; e che poi questa "pazzia" si sarebbe pienamente manifestata in uno spettacolo programmato sull'arco delle dieci ore, pensarlo diventava un'ovvietà, come diventava paradossalmente realistico quel nostro superficiale e approssimativo giudizio su di lui. Ma ora, dopo aver visto lo spettacolo, è comunque necessario cambiare registro: e torno a chiedermi: che cosa abbiamo davvero pensato di Ciullo? Quali straordinarie cose sono successe nella sua vita, in questi anni, che a noi sono sfuggite, come ci è sfuggita, frattanto, la sua evoluzione, la sua misteriosa capacità di maturazione, di sentimento e di intelligenza nel condensare in un'immagine spettacolare tutto ciò di cui più o meno consapevolmente lui è stato testimone?

E dunque: la prima illuminazione, dicevo, era venuta dalla foto. Non mi ero mai accorto che Ciullo fosse così bello! Ma guarda un po', mi sono detto: si discute tanto della bruttezza fisica o metafisica di Sanguineti e non ci si accorge più della bellezza, neppure quando la si ha in casa... Vuol dire che l'ansia di espiazione è proprio giunta ai limiti di guardia, che un nostro comune senso di colpa ha prodotto le devastazioni inarrestabili.

Prendiamo dunque Ciullo: ha la faccia di un clown giocondo e buono; e ha lo sguardo furbo, opportunista e generoso di una maschera della commedia dell'arte. Come non bastasse, ha quella lieve corpulenza (che ha anche Memè Perlini — per intenderci) di chi vuole che la vita si impossessi senza troppi ostacoli del proprio corpo, di chi lascia che la vita entri, senza nulla respingerne...

E là, sul palcoscenico del Quirino, Ciullo ha esibito proprio queste sue qualità, o difetti (per altri), e insomma tutto se stesso, senza beninteso ingenuità, e con tutte le trasposizioni

linguistiche che sono necessarie. In questo senso, descrivere lo spettacolo di Ciullo al Quirino, oltre che superfluo sarebbe impossibile. Sarà sufficiente dire che v'è perfino una pretesa di "fabula": quella di uno straniero esiliato dal suo paese e abbagliato da una immagine, anche se il lago invero è una palude che questo nuovo Ovidio tra gli Sciti vuole a tutti i costi trasfigurare (a scopo di consolazione residua) in un'immagine sublime di pace dopo la tempesta, di idillio dopo tutti gli incendi. E il senso del testo di Ciullo risiede essenzialmente qui, o meglio in due punti.

Prima di tutto nella forza davvero eroica (*La grande immagine del lago* viene definita dall'autore "sinfonia eroica") con cui Ciullo ha letto e riassunto il teatro di questi anni, dal teatro di post-avanguardia del Beat 72 al Terzo Teatro (si pensi alla scena in cui compare con un tamburo dietro le spalle e la chitarra in mano); forse per dimostrare che quel teatro è tutt'altro che asfittico, povero, inespressivo — un teatro di morte, un teatro della fine. Ciullo, piuttosto, ha voluto dire che quello è un teatro sulla morte e sul "senso della fine" (che è tutt'altro). In secondo luogo, da sottolineare il contenuto da lui immesso in questa forma altamente solitaria, mentale, apparentemente lontana dalla comune esperienza e in realtà assai comunicativa, perfino toccante e commovente. Ebbene: non ho dubbi che il contenuto trasmesso da Ciullo, là davanti ai microfoni, leggendo la sua prosa stralunata (dicendo drammaticamente cose prive di senso, o facendo dell'understatement su cose realmente drammatiche) o suonando la fisarmonica, o il violino, o il mandolino, non ho dubbi che il contenuto di Ciullo, che discende dall'aver trasformato il teatro concettuale in un teatro lirico-concettuale, sia il contenuto per eccellenza di quella che potremmo definire la "generazione del '77", la generazione della sotto-cultura, della violenza, dell'abbandono, della rivolta, della "sconfitta nelle vene": non avevo capito che in questi anni a Ciullo, e alla solitudine della sua generazione, era successo proprio questo, di decidere che non era più necessario vergognarsi della propria bellezza e del proprio *pathos*, che solo così ci si poteva sottrarre al conformismo ovunque e comunque indotto, trasformando quella solitudine in un fatto eroico, in una vittoriosa figura del nostro narcisismo, l'unico "valore" possibile poiché solo in esso coincidono arbitrio e destino.

Saporito-Fusco. High Level

di Giulio De Martino

Ideare insieme un paesaggio sonoro ed uno visivo. L'ambiente di 360° raccoglie e fa circolare la mente. Un alfabeto di

immagini transitive, segnali della natura: la macchina fotografica è il cristallo alchemico che irradia la luce degli astri.

E sottolineata la frattura fra cielo e terra: i bordi taglienti dell'orizzonte e l'aria colorata dell'etere.

Lo spazio, giustapposto al pubblico, ripristina una scena tutta di superfici e di sconfinamenti orizzontali: tra vuoti e pieni, fra parti variabili e invariabili di un discorso. Il cerchio si è fatto quadrato e sembra di cogliere un disegno armonico.

L'esprit de géométrie delle immagini, la loro diagonalità, si compone al carattere nomade e acentrico della musica. La metamorfosi ha luogo dentro la natura: dai monti ai cristalli, a rocce lunari, fino all'aria e al fuoco, con un elicottero apocalittico e oggetti volanti che tagliano il cielo come un diamante una lastra di vetro. Spontaneamente la figurazione ripropone ciò che la memoria e l'istinto hanno cercato e trovato: le tracce di una scrittura nel vivo corpo degli elementi naturali.

Al centro, consegnata alla contemplazione del pubblico, c'è la platea: un terrazzo metropolitano sospeso sulle luci artificiali al confine tra cielo e terra, città e deserto. Il pianeta è un cratere, le sue costruzioni sono cristalli di luce riflessa. La ricerca estetica che ha condotto l'obiettivo negli interstizi molecolari della luce (*Emanazioni, Concorde*) e sulle superfici della città (*Blue car*) in *High Level* riunifica i suoi oggetti attraverso un unico sistema percettivo e conoscitivo, un unico cervello artificiale, affettuoso satellite del nostro corpo.

Il sistema nervoso planetario.

Spazio libero. Sport-w(e)ar

di Giulio De Martino

Con la suggestione dolorosa di schiudere comunque un agone classico di eroi e semi-dei Lucariello mette in mostra (spiazzati su di uno sfondo metropolitano che la televisione e i giornali occultano limitando l'evento sportivo al "campo" di gara) i protagonisti dello sport. Con gioco linguistico accoppiato all'indefinibile suffisso "sport" le desinenze dell'immaginario pubblicitario e filmico: sport-wars, sport-wear...

Sport-w(e)ar è il metacontenitore in cui si possono inscatolare tutti gli spettacoli di Lucariello, dalle dialettiche oggettuali e concettuali di *Duchamp* (1978), alla corsa di motociclette nella Reggia di Caserta: *Magic record* (1979), ai pattinamenti di *Olimpus Cameras* in Start-Statt al S. Ferdinando (1980). Modelli del mondo sportivo, attori e attrezzi disposti in modo allucinato sulla superficie sensibile dello spettacolo.

Fino a questa *Sehnsucht*, di ascendenza romantica e classicista. Il linguaggio di Lucariello, le sue tormentate metafore, sempre rese parziali e straniate accennano a toccare un punto culminante. Il teatro di Lucariello in quello che ha di "metafisico" discende sempre da una "stortura" semantica, da un capovolgimento concettuale o da un concatenamento di metafore, discende, direi, in modo paradossalmente meccanico e scientifico.

Ready-made, l'ironia positiva dell'oggetto, magic record, la motocicletta, il pilota, Olympus cameras, gli eroi, il gioco, le corse, le battaglie stellari, la *sehnsucht* romantica e filo-ellenica, i manichini di *Killer* (1980) con metafora del "delitto" e dell'incidente, fino all'accostamento intuitivo e in via di realizzazione fra "sport" e "guerra".

E dal "nome" dello spettacolo, discende secondo una combinatoria linguistica il ruolo degli oggetti, delle citazioni di memoria artistica e culturale, il ruolo degli attori, il ruolo degli sportivi. Secondo una metaforicità spesso abissale e ombrosa.

La linea campione sportivo (pilota, giocatore, idolo) - attore-manichino e infine - strumento delinea il nesso prestazione sportiva-prestazione metropolitana, catastrofe del soggetto della vita cittadina e morte dell'eroe e del campione, sforzo atletico in laboratorio e vitalità simulata. Il paesaggio non è la vallata olimpica ma la "pista", la "strada", l'auto-dromo e la città luogo di diletto e di incidenti. Ma Lucariello rifiuta qualsiasi onirismo o dialettica dell'incubo e butta subito nel "freddo" della scena o nel "caldo" dei mass-media questi frammenti per sottrarli alla "psicoanalisi" e per mostrarli come "iperrealizzazione" del reale, di un reale che la "memoria" gli mostra identico alle allucinazioni, gli mostra come simulazione. L'attore/attrezzo, la scena campo sportivo/campo di battaglia e il reale della società come simulazione e spettacolo, in una circolarità di dentro e fuori che ha ormai unificato totalmente i due elementi rendendo così il "concetto" realtà e spettacolo, e raffigurando "ironicamente" l'artista come metafora del "reale" e non viceversa.

In *Sehnsucht* appare anche Zeus, anticipato dalla camera "Olimpus", dando un'allucinata profondità al cosmo saturnico di Lucariello (le foto sono di V. Saporito, a partire da un'immagine di Ingres). La superficie, la scena, è luogo di scorri-menti e di simulazioni, di oggetti celibi. Il mondo post-moderno, il paesaggio metropolitano colto da Lucariello è un confortevole monitor, una efficiente collezione di immagini e di informazioni invalidata però e sospesa da un procedimento oggettivamente che le distrugge. La *Sehnsucht*, l'intuizione mitica di Novalis, rinvia ad un panorama celibe.

Il teatro è allora conflitto con l'immagine post-moderna, letteralità allucinata, rigorosa delimitazione di un codice che

circoscrive in "contemporanea" il campo d'azione e la metropoli: la "regia" presiede al mixage.

Così è finita "Arte/teatro-Paesaggio metropolitano" di Giovanni Graia

A proposito di "Arti/teatro" "Paesaggio metropolitano" nuova spettacolarità/nuova *performance*, curato ed organizzato dall'Arci di Roma, dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dall'8 gennaio al 27 febbraio 1981.

Si può dire che da quarant'anni le scienze e le tecnologie cosiddette di punta vertano sul linguaggio: la fonologia e le teorie linguistiche, i problemi della comunicazione e la cibernetica, l'informatica, gli elaboratori e i loro linguaggi, i problemi di traduzione dei linguaggi e la ricerca di compatibilità fra i linguaggi-macchina, i problemi di memorizzazione e le banche dei dati la telematica e la messa a punto di terminali "intelligenti" ecc... Se ne può trarre la previsione che tutto ciò che nell'ambito del sapere costituito non soddisfa tale condizione sarà abbandonato, e che l'orientamento delle nuove ricerche sarà condizionato dalla traducibilità in linguaggio-macchina degli eventuali risultati.

I "produttori" del sapere al pari dei suoi utenti devono e dovranno disporre dei mezzi per tradurre in tali linguaggi ciò che i primi cercano di inventare e i secondi di imparare. Le ricerche su queste macchine interpreti sono già avanzate. Attraverso l'egemonia dell'informatica s'impone una certa logica, cioè un'insieme di prescrizioni fondate su enunciati accettati come enunciati "del sapere". (Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli). Quale migliore introduzione sulla spettacolarità urbana e postmoderna che superando la concezione heideggeriana della *polis* ci presenta le reali contraddizioni degli scenari notturni metropolitani fatti di beckettiane attese del nulla tra suoni di Eno/Fripp/Holiday/Gysin/Hassel/Miles Davis e David Byrne con i suoi Talking Heads e quale migliore presentazione per premonitrice visioni di pompe di benzina nel deserto arabico o di insegne al neon di negozi e discoteche metropolitane? Dunque la simulazione come condizione postmoderna nella spettacolare e contraddittoria civiltà tecnologica. La science-fiction, i paesaggi notturni della mega-città, la superficie dell'attore-campione-divo e l'invasione dei mass-media nel privato quasi a spettacolizzare ogni forma esistenziale nel trionfo dell'immagine e della sua pubblicizzazione.

Non è facile dire cosa è stato "Paesaggio metropolitano", questa Rassegna che ha attraversato in superficie gli scenari

rappresentativi dei deserti urbani ed ha messo a nudo in profondità emotività e sensazioni di mitizzazione e banalità che la postmoderna scence-fiction ci costringe ad assimilare attraverso i suoi modi ed i suoi luoghi di produzione quali gli studi fotografici-pubblicitari e cinematografici-visivi, il fenomeno moda-sponsorizzazione-sport con i suoi reichiani divismi di superuomini al volante e di superdonne accessoriate celebrati nei templi della moderna nuova spettacolarità di massa quali gli studi-autodromi e i concerti-sfilate di moda fotografate ora tra sfumati e nebulosi sfondi alla Hamilton ed ora tra vistosi e plastificati colori da Anas-autostradale o tra il glaciale candore di iceberg polari conditi da marines-Nato bianchi e blu, senza contare gli aperitivi bevuti su irreali sfondi tra palmizi e cammelli di improbabili deserti — o baie polinesiane.

Ed allora ecco cogliere tutto ciò ed il suo iperrealistico contrario, in figurazioni che potremmo paradossalmente definire di "simbolico verismo postmoderno", dai vari gruppi e performers snocciolati nei due mesi-maratoneti di "Paesaggio metropolitano"; esordio amaro e graffiante della Gaia Scienza con vecchietti ospiziati e forse simbolicamente post-terremotati uniti nelle danze ad una scalcinata twist-rock band anni 60/80 quasi a simboleggiare le fallite forme di assistenzialismo statale a cui è sempre sfuggito il problema generazionale liquidato con un generico "soldi sociali (pochi) agli anziani e soldi di stato (comunali?) ai concerti rock" tra lucidi "basta che non ci secchino con le violenze". Si continua con l'audiovisivo *Killer di primavera* dei milanesi Dal Bosco-Varesco, una sorta di telefilm da noiosa provincia altoitalica in cui il crimine e la violenza scivolano apparentemente incomprensibili nella quotidianità e nella banalità della vita di una piccola cittadina. Avanti con *Chiarità di diamante* del secondo gruppo milanese Taroni-Cividin in cui l'uso tecnologico dei materiali e l'incrocio teatro-arti visive si fa più evidente anche nella neutralità e freddezza drammatica (vedi la rottura della grossa lastra di vetro come climax dell'intervento) di stampo east-americano che appropriatamente Bartolucci chiama apparenza "di ingordigine di riferimenti e di rimandi, ma in realtà sindrome metalinguistica come segno di alterità", mentre tutto finisce in un Kodacolor 16 mm di sapore new-wave-punk newyorkese. Felicissimo, godibile ed intelligente il terzo appuntamento con Antonio Sixty, dell'Out-Off milanese in una sorta di entertaining-show con fotomodella (sexy) e cover-boy fotoromanzato tipo "Mani di fata", a comporre e scomporre, nelle gestuali e gergali fattezze di un pubblicizzato cupido post-moderno, le costruite seduzioni baudrillardiane (è demitizzantemente e lucidamente intervenuto anche Lui alla Rassegna) condite da un ironico e divertente finale-imitativo alla Fred Bongusto-cantante confidenziale pre-disco-music.

La Rassegna va avanti con l'ultimo nordico-meneghino Asca-ri che presenta il suo *Quiescente Obliqua* in una dimensione in cui l'elemento umano-corporeo gioca con il tecnologico ripetendo ed attualizzando le tematiche bauhausiane di Schlemmer in un rapporto di conflittualità spaziale tra il corpo ed i segnali che lo circondano in una odierna simbiosi di "eros e thanatos" fortemente inquietante che rinvia alle teorie semiotiche di Derrida e Barthes attraverso l'elaborazione di un'indagine spazio-temporale nel senso della misurazione dualistica del tempo reale e tempo virtuale. Ancora inquietante il segnale temporale, scandito incessantemente dall'orario telefonico registrato, del "Teatro monocromatico" del torinese Gianni Colosimo in cui l'attore-performer è assimilato nella monocromia della pittura (in questo caso blu) sciogliendosi e rendendosi invisibile come una spugna immersa nel colore sino a diventare pura materia e ad annullare ogni connotazione antropomorfa nella neutra e adimensionale oniricità del vuoto pneumatico.

In *Avventura* del romano Marcello Sambati il tema dominante è il vizio sensoriale delle visioni che, come dice Lorenzo Mango, "esula dagli oggetti presenti nella incontenibile ricerca di nuovi spazi di autosignificazione". Siamo in un pianeta morto alla Tarkovskij in cui il visitatore solitario-guida impone, nella fissità, la sua amorfa e simulacrale presenza a queste "nature morte del presente-futuro" per poi aggirarsi ed attivare un sistema di segni tra queste "rovine della modernità" in una sorta di esplorazione-indagine sullo spettacolo futuro. In questa *Avventura* il Sambati, a metà tra lo stalker scopritore di macchinari-ruderi e l'inquietante personaggio in parrucca verde, occhiali scuri e fiamma ossidrica alla Warhol, sembra volerci dire che "tutto questo" è l'ultima scelta ipotizzabile, l'ultimo confine dell'ipersimulazione. Il viaggio è possibile, il teatro pure. L'uno svela continuamente l'altro accrescendo il ritmo della finzione complessiva (L. Mango). Attese d'incertezze e di fughe, corse fra segnali di ombre e manichini, tronconi umani ed animali come qualcosa di perduto e solo sensorialmente afferrato, squarci e bagliori di filmati che tagliano e lacerano l'aria quasi a testimoniare l'impossibilità dei vincoli spaziali o riproduttivi-intenzionali per l'immaginazione "dell'artista", lotta senza speranza con "la macchina/mezzo meccanico" giochi di umanoidi vestiti per un'inutile catarsi, o premonitori segnali di passi e sconosciute presenze sul soffitto in un gioco di sottrazione della fisicità ridotta a pura sensitività emotiva, hanno caratterizzato l'intervento di Benedetto ed Esmeralda Simonelli come il più teatrale ed esasperatamente drammatico dei momenti presentati nella rassegna e come il più post-umanistico sia dal punto di vista tematico-concettuale e sia da quello scenico-figurativo dei contenuti.

Si cambia totalmente registro con *Controllo totale* del duo Martone/Renzi con il gruppo napoletano Falso Movimento; qui la mediterraneità fredda ed il delirio dei codici-segnali intermittenti da neon-discoteca e da Hi-Fi nippo/americana/partenopea si sposa con inevitabili (per generazione) influenze alla Wilson di *Einstein on the beach* o dell'ultimo surrealismo cinematografico americano alla "N.Y.-N.Y." di Francis Thompson o alla "Breathdeath" di Stan Vanderbeek (nessuno del gruppo parte dal teatro ma quasi tutti dalla pittura e dalla grafica). Qui è evidente l'uso dei codici visivi come processo d'immissione del reale urbano-metropolitano usandone immagini e movimenti e sottoponendoli ad un processo di velocità e scomposizione comportamentale che rende invisibile il messaggio attraverso lo schiacciamento bidimensionale dello schermo (vedi la scena dei telefoni volanti) ed il delirio visivo dell'immagine e della velocità sino all'alterazione finale del reale (vedi il gioco di simulazione analitica che riflette i ritmi di un video-game). Più formale e raffinatamente stridente il *Sehnsucht*, dell'altro duo partenopeo De Angelis-Lucriello che partendo da metafore meccanico-scientifiche discende attraverso una metafisica "di ascendenza romantica e classicista" arrivando ad analizzare il fenomeno-mito Attore/Campione sportivo/Idolo/Manichino visto come forma di un reale quotidiano metropolitano e come ruolo spettacolare nella società. La vitalità del nostro attore/campione (che non appare se non in filmati) costruita in laboratorio ci viene mostrata sulla scena/campo sportivo/autodromo/rally africano (in un significativo gioco al massacro di immagini di indifferenti negri pretecnicizzati ed accessoriatissime macchine da sahariane competizioni) ma anche più profondamente nel privato visto come reale metropolitano e come linea di congiunzione tra "prestazione sportiva-prestazione metropolitana, catastrofe del soggetto della vita cittadina e morte dell'eroe e del campione" (vedi l'azione spettacolare superficiale come forma di privato-pubblico nell'immagine del pilota che si brucia le mani). Il nostro campione/Rocky 2 comunque rimane sempre fisicamente invisibile, pur se contornato da polisportive ragazze pon-pon, aleggiando soltanto alla fine in un'aerea apertura del controsoffitto con apparizione di un mini aliante (sarà lì dentro?) e in una diapositiva proiettata di Zeus-statua tra splendidi gorgheggi di Berberian come a dire che "la superficie e la scena sono luoghi di scorrimenti e di simulazioni di oggetti celibi" (G. De Martino).

Si scende verso la fine Rassegna con il terzo gruppo campano del Teatro Studio di Caserta con il loro *Noi, soltanto noi, questo è l'inizio*, tratto dal loro ultimo lavoro *Acquario*, in cui, tra i ritmici movimenti di una sincronizzata Theatre-Band con tanto di ragazza pin-up in viola e tacchi alti, si dimena epilettico e demenziale, come un Celentano prima ma-

niera, un Toni Servillo in gran forma al limite di una ripetitiva e splendida stupidità vocale tutta giocata sui temi del piccolo (A ed O ripetute continuamente e con grande senso del ritmo). Lasciati alle spalle i modelli quali Bowie, Lou Reed ed i Devo i ragazzi del Teatro Studio fanno intenzionalmente il verso al cantante-showman televisivo di cui confessano un'inconscia ed inevitabile influenza ("mi piacciono immensamente le pubblicità televisive e le loro stupidità" mi dice sincero e divertito Servillo). Il rock non è più il momento demenziale e lo sfogo liberatorio, la superficie trionfa (così Servillo si tuffa in una vasca piena di pesci rossi perché lui è del segno dell'acquario ed ama lanciare messaggi al mondo animale) e la musica che preferiscono è quella che ha essenzialmente ritmo, ma dietro a tutto ciò si sentono i vuoti o serali scenari urbani di provincia passati in discoteca o a bordo di una "Golf" nera targata CE con stereo a tutto volume e soprattutto si sente un'intelligente rilettura critica della cultura americana conosciuta attraverso i dischi proprio in questa loro poesia-operetta musicale costruita sul tema della piccolezza, specialmente all'inizio dell'intervento quando uno di loro canta languidamente una vecchia canzone napoletana che parla del "terremoto".

Penultimo intervento quello del duo toscano Wright-Molani con *L'invasione della regione centrale: bunker* - Real Time Enterprises, futuribile ipotesi di catastrofe terzomondiale (ma non troppo visti i riarmi in atto) nella gelida ed agghiacciante neutralità di otto *video-tapes* sfornatori di dati biologici per sopravvissuti ad una terza guerra mondiale (oltretutto si mangerebbe molto male!). Scherzi a parte l'intervento, che prende il nome da un libro del generale Hackett su un conflitto tra i due blocchi nel 1985, ci sbatte freddamente davanti a problemi quali "l'esaurimento delle risorse, il sovraffollamento demografico e l'aumento delle tensioni che ne potrebbe derivare che potrebbero portare ad un conflitto tale da ritardare forse irrevocabilmente l'espansione dell'uomo nello spazio, l'unico territorio ancora aperto alle giovani generazioni" (Gli autori). Traetene seriamente le relative conseguenze.

Ultimo intervento in programma quello del gruppo fiorentino del Marchingegno con le sue *Emergenze architettoniche* scaturite da interessanti ricerche ed installazioni ambientali che attraverso la loro linea auditiva-visiva rasentano il limite teatrale rientrandovi poi egregiamente per l'uso intensamente "drammatico" dei materiali sonoro-luminosi. Finale dunque con le percezioni sonore minimali e massimali e le installazioni illuminotecniche stupendamente ossessive di un tecnologicamente scatenato Marchingegno il cui segnale-desiderio nascosto è quello di attraversare la città di Roma con un enorme neon da Prima Porta alla Prenestina.

Gran finale da out-sider fuori programma, dopo una confe-

renza-performance domenicale di Nicolini-Purini, di Andrea Ciullo al pianoforte. Meno "catastrofico" dell'enunciazione con cui presenta la sua tematica teatrale (Teatro della Catastrofe) ha commosso tutti con intensità drammatico-poetica (come a Pistoia) accompagnando, al piano ed in vestito nero senza cravatta, una bella poesia meridionalista di Elio Pagliarani a metà dal vivo e a metà in play-back.

Così è finita "Arti/teatro-Paesaggio metropolitano".

1. Sparse membra per Dal Bosco-Varesco di Franco Cordelli

Prima di tutto un dato di cronaca. Questo spettacolo del duo trentino Dal Bosco-Varesco è il terzo appuntamento alla Galleria nazionale d'arte moderna. Il primo, la scorsa settimana, fu per un maxi-convegno, al quale hanno partecipato quasi tutti quelli che oggi in Italia si occupano del fenomeno cui è intitolata questa Rassegna, "Nuova spettacolarità - Nuova performance". Il secondo fu per uno spettacolo della Gaia Scienza, uno dei gruppi romani che più significativamente operano in questo settore della ricerca teatrale. Dello spettacolo della Gaia Scienza non ci siamo occupati perché contiamo di parlarne in modo esauriente quando sarà riproposto a Spaziozero.

Dicevamo della rassegna promossa dall'infaticabile esploratore Giuseppe Bartolucci (che è Stanley e Livingstone contemporaneamente) e dal sovrintendente della Galleria, De Marchis, un critico che, a mio parere, non ha "prodotto" altro che cose egregie (a parte, forse, certe prove teatrali dedicate ad Apollinaire e al futurismo italiano). Ebbene: tanto il convegno quanto i due primi appuntamenti con gli spettacoli e l'intervento del filosofo Baudrillard ieri pomeriggio hanno fatto registrare un'affluenza di pubblico veramente impressionante. Dentro, la sala è sempre stracolma e fuori la gente fa a botte o cerca di corrompere i custodi e gli uffici stampa: e tutto solo per assistere a spettacoli che spesso, altrove, possono vantare un pubblico assai esiguo o che sono famosi per un loro presunto elitarismo.

Naturalmente, di fronte ad un fenomeno di interesse culturale così vistoso e in un certo senso sorprendente non possiamo non chiederci cosa stia succedendo. All'improvviso, anche l'avanguardia più sofisticata, anche la "terza generazione", quella che viene dopo Carmelo Bene-Mario Ricci e il trio Perlino-Nanni-Vasilicò, sta trovando il suo pubblico? O non è altro che il pubblico abituale della Galleria, che sappiamo be-

ne essere sempre affollata per ogni mostra, quasi che la "fame di cultura", oggi, si manifesti assai più nei confronti delle arti visive che verso il teatro o il cinema o la carta stampata?

Io credo, molto più semplicemente, che a catalizzare questo macroscopico interesse sia la formula, una questione di "sparse membra", ovvero di membra non più sparse. Quando questi spettacoli che oggi ci propongono Bartolucci e De Marchis vengono replicati nei normali teatrini non c'è l'etichetta rassicurante della cultura, il carisma di una cornice up-to-date, e dunque non c'è altro che il rischio dell'"esplorazione". Mentre qui a Valle Giulia, siamo in presenza della beatificazione — ed è giusto che i gruppi bramino ardentemente essere convocati da Bartolucci...

Avevo detto che prima di occuparmi di *Killer di primavera* avrei fornito alcuni dati di cronaca. Mi accorgo che è successo il contrario. Ora resta poco spazio per riferire della *performance*. Ma, tutto sommato, è giusto così. Perché, alla resa dei conti, l'esibizione di Dal Bosco-Varesco è stata alquanto deludente. E mentre Simone Carella, ha ancora una volta dribblato il discorso teorico annunciando la prossima trasformazione del Beat 72 in una Tv privata (annunciando cioè una metamorfosi radicale e totale), il duo trentino si è limitato a riempire uno spazio con un filmetto girato per una rete televisiva regionale. Dubito che si tratti di un apporto teorico, di una riflessione sul mezzo televisivo, o sui suoi rapporti con il mezzo teatrale.

In realtà, Dal Bosco e Varesco non hanno fatto che inserire un film autonomo in una cornice di rock spettacolare, con movimenti danzanti, duri, legnosi, burattineschi, da automi: e inserire tutto questo in un'altra più grande cornice, quella di cui dicevamo sopra, quella della Rassegna. Ma se ciò che si voleva stabilire è una connessione tra il meticoloso preparativo di un assassino, lo stereotipo hollywoodiano, la televisione attuale, la discoteca, il terrorismo e, magari, le rassegne di teatro, questo lo sapevamo già, che tutto si tiene, e che, volendo, tutto rinvia a tutto.

2. "Performance" d'autore ma sempre affollatissima

Quinto appuntamento con la Rassegna organizzata dalla Galleria di Valle Giulia e dall'Archi. Torno sull'argomento del pubblico, cui avevo accennato l'altro giorno, perché è quanto mi colpisce come spettatore abituale di questo genere di teatro. Giorni fa, Antonello Aglioti, il collaboratore di Memè Perlini, vantava le mille e mille presenze all'Eliseo per il *Mercante di Venezia*. Lo stesso, penso, potrebbe vantare Giancarlo Sepe con il suo *La casa di Bernarda Alba*. E lo stesso, o

quasi, da ora in poi, potrebbero vantare perfino Dal Bosco-Varesco o Cividin-Taroni...

Ma c'è una sfasatura, un'anomalia. Mentre è perfettamente naturale che la gente riempia dove si replica uno Shakespeare o un Lorca — poiché il teatro è prima di tutto informazione e non a caso appassiona in modo crescente più il pubblico dei piccoli centri che non quello metropolitano — è assolutamente innaturale che una rassegna allestita per esplorare il senso di questo paesaggio metropolitano sia frequentata quanto quei così diversi spettacoli che con il teatro hanno un rapporto assai relativo...

Voglio dire che ogni forma estetica esige il suo pubblico e la sua fruizione. Io non posso leggere ad alta voce *I fratelli Karamazov*; né posso vedere un film alla televisione. Al contrario, mi appassiona, in televisione, Mike Bongiorno, o una partita del Mundialito; o posso declamare una certa poesia di fronte a dieci persone e un'altra di fronte a diecimila. Che poi la gente, oggi, veda i film più in televisione che al cinema, o che corra a vedere uno spettacolo di Cividin-Taroni, questo è un altro discorso. Questo fa parte della follia del mondo, del fascino della modernità, del continuo rimescolare le carte ed esigere la produzione di mostri, di mostruosità biologiche, psichiche, estetiche.

In questo senso, suppongo che la freddezza emotiva, o il serpeggiare di una vena lirica sottopelle, tipiche del teatro di post-avanguardia, lo consegnino ad una sfera settaria, ecclesiale, sciovinista al massimo. E lo sottolineo non certo per rimpiangere i bei tempi passati (che poi sarebbero un mese fa, e che torneranno ben presto!). Lo dico perché è proprio difficile, in senso fisico, assistere a queste *performances* con un muro di persone davanti e con mille e mille distrazioni. Si passa il proprio tempo a chiacchierare, a passeggiare, a fumare, buttando ogni tanto un'occhiata, sbirciando qua e là.

Naturalmente, anche questo è un buon modo per assistere alle *performances* tecnologiche o a quelle liriche. Ma la distrazione, a volte, può essere accolta malvolentieri.

Per quanto riguarda *Come chiarezza di diamante*, comunque confesso che siamo ad un livello ben diverso dalla precedente esibizione romana di questo duo (fu al Tordinona), e ad un altro livello, anche, rispetto a Dal Bosco-Varesco dell'altro giorno (che accuso solo di negligenza, non certo di incapacità). Al contrario, qui l'impegno mi sembra massimo: ed è impegno critico, impegno distruttivo. Il duo Cividin-Taroni a quanto pare non ha fedi da esibire! Non crede in nulla, neppure nel proprio mezzo, che sarebbe la totalità tecnologica come totalità teatrale. La tecnologia non salverà né il mondo né il teatro: e le sventagliate di film sulle nostre teste sono paragonabili a sventagliate di mitra; e i pannelli su cui vengono proiettati altri spezzoni cinematografici, in un'altra sala,

Cividin

sciaguratamente s'incendiano; e il sottofondo musicale è in realtà un urlo lacerante, un ululato, come di sirena cittadina, o macchina della polizia, o ambulanza, o antifurto passistico. Tutto è instabile, tutto è inafferrabile, sfuggente, provvisorio. La minaccia del mutamento, cioè della catastrofe, incombe in modo addirittura provocatorio, se non imbarazzante, per la nostra salute mentale...

3. Ascari ce la fa anche da solo

Magia dei nomi. Non ci si può chiamare impunemente Riccardo Muti, avere un nome così pieno, così rotondo, così perfettamente dannunziano e non diventare... Riccardo Muti! A volte, tanto spesso, basta il nome: a sedurre, ad invischiarsi. E quando, giorni fa, dicevo che un merito della Rassegna in corso alla Galleria era quello di farci conoscere un gruppo di artisti non romano, intendevo dire anche questo: che il suo merito era quello di introdurci in un universo di nomi affascinanti. Ricordate? Antonio Sixty. Non è un nome così insolito da sembrare romanzesco, così nuovo da obbligarci ad una visita?

Lo stesso m'è successo con lo spettacolo successivo. La locandina annunciava, per la verità, una coppia (che a volte è anche più affascinante): Ascari-Cristadoro. Per tutto il giorno mi sono rigirato golosamente in bocca quelle sillabe: e grande è stata la mia delusione quando ho visto che Cristadoro non compariva più come co-autore. Ascari, forse, da solo non era sufficiente. È un nome che ci ricorda troppe cose, belle e brutte. Io sento Ascari e vedo ancora il volo della macchina di Ascari nel mare di Montecarlo. Sento Ascari, e un po' arbitrariamente, penso a Lucio Dalla e al suo album *Automobili*. Ce l'avrebbe fatta Ascari, tutto solo?

Ero scettico naturalmente; ma, alla fine, debbo dire, Ferruccio Ascari, milanese, ce l'ha fatta anche da solo. Certo, riverse sulla sua *performance* non posso non farne: ma il primo quarto d'ora di *Quiescente Obliqua* è quanto di meglio s'è visto finora nel corso della rassegna. Si comincia con un nudo di schiena, tutto muscoli e nervi, da studio anatomico, da artista rinascimentale. Poco a poco questo nudo maschile (è Frigerio) si anima: ma, miracolo, il suo animarsi non è tanto effetto di un movimento del corpo, quanto di un movimento della luce che cade su di lui, nel buio circostante: e sono, indubitabili, risultanze visive di tipo anamorfico, tutta una instabilità, tutta un'obliquità...

In un secondo momento, la parete di fondo comincia ad essere solcata da scritte infantili luminose, di color azzurro. E, davanti alle scritte, ecco un manichino, ed ecco una persona

di cui riconosciamo i contorni solo perché una stampella composta da tubi di neon ne segnala la presenza. E, ancora, ecco quella persona mostrarsi unicamente nel suo profilo, un profilo che individuamo, nel buio, dalla luce che si trascina dietro... Alla fine, tuttavia, la tensione di noi spettatori si allenta. Solo ora ci accorgiamo che eravamo stati con il fiato sospeso per la tanta eleganza, per il pizzico di mistero esistenziale che si indovinava dietro tutto quell'esibirsi e quell'improvviso nascondersi. Ma la tensione si è allentata non a caso. Indubbiamente quelle strisce di luce sul muro, verticali, oblique, orizzontali e incrociate; e quell'uomo con una specie di yo-yo luminoso non sono altro che citazioni (dal futurismo, dall'astrattismo, da Prampolini e da Atanasio Soldati), ora il teatro di Ascari è tornato ad essere ciò che spesso è questo teatro, come genere, quando è al suo meglio: sofisticazione, decoro, cultura.

4. L'immaginario sociale di Sixty. Cover boy

Sull'«Unità» di qualche giorno fa s'è letta una feroce stroncatura della rassegna promossa dall'Archi: una stroncatura strana, prematura, fondata su due soli spettacoli, i primi. Ora è più che legittimo che due spettacoli possano non piacere. Ma è meno legittimo condannare una iniziativa sui suoi risultati iniziali; ed è ancora più deleterio condannarla quasi aprioristicamente anche nelle argomentazioni, cioè senza argomentazioni, con più veemenza che analisi. Se poi pensiamo che il teatro di ricerca è condannato da tutta la critica (ovvero dai mass-media), ma che proprio ora, alla Galleria, si registra un fenomeno nuovo, quello di un'affluenza di pubblico (come abbiamo ripetutamente sottolineato), allora non possiamo non stupirci e tornare a chiederci perché.

Ad ogni modo, alle nostre stesse perplessità, quelle sollevate dallo spettacolo di Dal Bosco-Varesco, succede in primo luogo il bisogno di attenzione. L'altro giorno con Cividin-Taroni e ora con Antonio Sixty, un esponente dell'avanguardia milanese, proveniente dall'Out-Off (e sottolineo che un altro merito di questa Rassegna è proprio quello di spezzare il cerchio stregato dell'avanguardia romana, di provocare una diminuzione del senso di asfissia che qualche volta ci prende di fronte a sempre gli stessi nomi e gli stessi numeri).

E infatti, ecco che Antonio Sixty ci mostra finalmente dal vivo una delle tante ipotesi avanzate in sede teorica. S'è detto più volte che oggi il teatro fa suoi i modelli di comportamento provenienti dalla discoteca, dallo studio pubblicitario, dai fumetti ecc. E Antonio Sixty, puntualmente, ci introduce proprio in una galleria di codeste situazioni. Nella prima, su due

schermi giganti posti alle sue spalle, e sui quali viene proiettata una diapositiva che (credo) lo ritrae, il performer si adagia in un solo gesto, quello di chi, passivo o meglio neutro, bevendo da una lattina di coca-cola, ascolta della musica rock. Nella seconda, con maggior precisione Sixty sistema una sua partner che ha funzione di modella, cioè di cosa. Nella terza, la fotomodella cerca le sue pose risibili eppure assolute contro un telo giallo. Nella quarta (se non ho capito male) un black-out volontario. Forse un'allusione ai fatti recenti, forse una strizzata d'occhio: ma tutto si pone come tale, come strizzata d'occhio, come lieve ironia, come ricerca di uno scarto impercettibile tra il punto di partenza, quello del linguaggio dei media, e il punto d'arrivo, quello del linguaggio estetico, o meglio filosofico-spettacolare.

Ad ogni modo, la strizzata d'occhio si carica di ulteriore allusività quando vediamo accendersi al buio delle luci rosse, intermittenti. È evidente, a questo punto, che la disposizione di Sixty è fredda, analitica, concettuale come deve essere; ma è altrettanto evidente che con pochi segni, addirittura risalendo ad una tradizione di arte povera, è ancora possibile ritagliare un "immaginario" (in questo caso l'immaginario sociale, tutto indotto) e, leggendolo e rileggendolo, senza abbandonarsi ad alcuna emozione, ricavarne il principio di un "discorso".

5. Colosimo. L'uomo alle soglie della catastrofe

Il giovane filosofo napoletano Giulio De Martino per il contemporaneo teatro di ricerca teorizza spavalidamente, e niente meno, che l'amorfo: una figura che è là, ferma sulla soglia, ad un passo dall'annientamento, ma tenace nel conservarsi in vita, a costo di pagare qualunque prezzo. Quasi a dargli una mano, a convalidare nei fatti la teoria, ecco Gianni Colosimo, giunto da Torino a realizzare uno straordinario exploit alla Galleria nazionale d'arte moderna. L'exploit cominciò qualche giorno fa, quando su un quotidiano della capitale lo stesso artista torinese annunciava (a pagamento) che avrebbe... pagato i primi centoquaranta spettatori della sua *performance Il grande sonno della trapezista*. Cinquemila lire ciascuno: e se un centoquarantunesimo avesse voluto assistere comunque, avrebbe sborsato lui, come al tavolo dello chemin, settecentomila lire, e un centoquarantaduesimo il doppio, e così via.

Lo strano annuncio (così ci viene riferito) da altri giornali fu addirittura rifiutato. Lo si ritenne "immorale" e si decretò il black-out. E in effetti, il "gesto" di Colosimo (uno dei gesti cui ci hanno abituato l'arte concettuale degli anni settanta e lo stesso Colosimo — che era partito da movimenti "spastici",

alla Bob Wilson, e che ora è arrivato a compiere solo gesti mentali, ad eseguire pensieri) risulta un rovesciamento totale, uno smascheramento ineluttabile e definitivo delle condizioni (di miseria) in cui prospera il teatro in generale, e il teatro d'avanguardia in particolare.

Dopo una fila di mezz'ora e una lotta tutt'altro che trascurabile per entrare, io sono risultato il novantottesimo. Voglio dire che questo è il numero che è stato scritto sul gigantesco fac-simile del biglietto che normalmente ci viene consegnato al botteghino del cinema o del teatro, quei biglietti che servono alla Siae per i borderò. Naturalmente, dietro il grande "cartone" c'era anche un fruscante foglio da cinquemila, con ogni evidenza appena uscito da una banca. E ogni spettatore, un po' incredulo, ha intascato, felice di aver ottenuto ciò che mai si ottiene, anzi addirittura il contrario. Non pagare, ma essere pagati per assistere ad uno spettacolo (e commentava Italo Moscati che, se Colosimo ci ha dato cinquemila lire, Squarzina ce ne dovrebbe dare almeno cinquecento!).

Che poi lo spettacolo non sia finito qui, ma sia continuato con un suo contenuto paradossale, è in un certo senso di minore importanza. E che ciascuno trovasse un precedente nella "cornice" o nel contenuto (chi in Kosuth, chi in Simonetti) anche questo è trascurabile. Ciò che conta è che Colosimo non si sia accontentato della "cornice" (come era proprio dell'arte concettuale) e non si sia accontentato, per esempio, del "contenuto", cioè dei filmetti con i quali, dentro una sala della Galleria, ci ha raccontato l'"Amleto" come potrebbe raccontarcelo un bambino deficiente e maniaco. Ciò che conta è che Colosimo abbia osato, sia pure citando questo e quello, congiungere e giustapporre; e che al grande movimento nostro, di noi "pazza folla", abbia osato contrapporre non tanto il gesto quanto l'assenza totale di gesti del se stesso dormiente, dominato dai "sonniferi": del suo corpo arreso, abbandonato, "offerto in ostaggio" — non tanto "uomo che dorme" quanto uomo "alle soglie della catastrofe", un amorfo "trapezista".

6. E con addosso la fiamma ossidrica¹

Molto spesso, nel teatro sperimentale, i titoli sono brutti. O meglio: quando l'autore di teatro sperimentale non si conosceva appieno in quanto autore, cioè nella seconda metà degli anni sessanta, i titoli erano decisamente brutti, o imprecisi: ad indicare un rapporto labile, incostante, sfocato. Con l'acquisto di una sempre più robusta consapevolezza, anche il livello dei titoli è migliorato: e adesso siamo a so-

¹ In "Paese Sera", 31 gennaio 1981.

fisticazioni tipo *Come chiarezza di diamante* (Cividin-Taroni), un titolo molto vicino a certi testi di poesia contemporanea (penso, per tutti, a *Una regina tenera e stupenda*, il sofisticatissimo titolo di un libro di Mario Baudino pubblicato dalla Società di Poesia).

In questo senso, per la *performance* di Marcello Sambati, basterà una breve analisi del titolo per definire l'atmosfera intellettuale in cui si muove questo autore. Da una parte c'è l'avventura. Non "una" avventura, che magari non sarebbe stata designata in modo esplicito, ma proprio "la" avventura: l'avventura che vale tutte le altre, il desiderio d'avventura. E dall'altra quell'"enne", quell'ennesima potenza, che sottolinea la volontà di potenza, il desiderio superomistico, la sfacciataggine (contro la cupezza d'una volta, contro la "malattia" che ci ha accompagnato quando ancora si progettavano battaglie e mutamenti istituzionali). Ma rinvia anche ad una area più o meno matematica, tecnologica, avveniristica, come in tante altre *performances* "fredde".

In *Avventura/Enne* di Sambati c'è tuttavia un elemento di novità che forse è compreso nel termine "avventura". E dunque: sette-otto assi luminosi formano una specie di gabbia, ciò che separa lo spazio scenico dallo spazio in cui siamo ammassati noi spettatori. Al di là delle sbarre c'è una sezione di cilindro, molto lunga. È un "corridoio della paura", uno "shock corridor". Per il momento siamo convinti che quel basso continuo (una frequenza sonora a tutto volume) e quelle luci giallo, rosso, blu, violetto che modificano l'assetto fisico del corridoio, tutto sommato non siano altro che una variazione su "temi fantascientifici" o su "temi patologici".

Invece, in fondo al corridoio, o alla cabina dell'astronave, c'è anche un pazzo, o un pilota. Naturalmente, che sia un pazzo o un pilota è molto diverso. Ma noi non possiamo stabilirlo né è semplice questione di ambiguità. Il fatto decisivo è che in una *performance* fredda è tornato l'attore, o meglio un contenuto. Cioè l'imponderabile, l'avventura, l'uomo in azione. E quest'uomo, poi, è un tizio che in un primo momento se ne sta laggiù, buono buono, perfino un po' meschino con la sua parrucca verde. Che cosa vorrebbe farci credere, di essere un marziano? Di essere un pazzo? Vorrebbe forse metterci paura? No, paura non ce la mette, e non credo che voglia. Però ci piace molto quando si alza in piedi, con il tubo della fiamma ossidrica in mano, e avanza verso di noi, lanciandoci la fiamma ossidrica. Si parla tanto di post-moderno e di una nuova cultura religiosa. Ma io vedo in giro, di nuovo, già tanti segnali che se l'idea di rivoluzione è morta, non è morta affatto un'idea, l'idea prometeica dell'uomo.

Temo che un certo senso di stanchezza per la "epicità" di questa manifestazione, che durerà due mesi, abbia stinto sulla *performance* di Benedetto Simonelli: non che in qualche modo ne abbia risentito Simonelli, ma gli stessi spettatori, soprattutto quelli abituali.

Simonelli è uno degli artisti di maggior talento e forza tra quanti agiscono oggi in Italia; e oltretutto fornisce un esempio incomparabile di irriducibilità al "Sistema teatrale" — che dunque lo espelle da sé, lo relega in condizioni di estrema "povertà" e solitudine. Ma il bello di Simonelli, poi, è proprio questo: che fa di questa sua situazione sociale e morale il punto di riferimento del suo agire. Simonelli non scantona, e fin dai suoi inizi s'è posto il problema dei contenuti che oggi molti altri *performers* cominciano a riconsiderare.

In termini formali, Simonelli è uno di quegli artisti che operano variando un tema. Quasi sempre i suoi spazi sono grandi o alludono alla ampiezza. Quasi sempre il suo agire è un viaggio. E ci sono sempre macchine (magari in certi filmati, che gira lui stesso), e bende intorno al viso, e scontri frontali, scontri con la realtà mai elusi o aggirati.

In *Sine nomine*, lo spazio della galleria adibito a queste manifestazioni teatrali è utilizzato in tutta la sua estensione. Due stanze, quasi a formare una "I". Dapprima, Simonelli lo percorre, a metà, su e giù, con un suo passo saltellante, claudicante, stanco. Ha il viso fasciato. Comunica un senso di malattia, ma anche di occultamento, di clandestinità. Infatti cade a terra, e continua la sua strada quasi trascinandosi, strisciando. Allorché, all'estremità del lato da lui non percorso, dalla porta che immette nell'esterno, compare un'auto, pensiamo che per Simonelli è giunta (come altre volte) l'ora decisiva, l'ora dello scontro finale. I due corpi, la macchina e l'uomo, si avviano lentamente, quasi seguendo oscure norme rituali, l'uno verso l'altro. Ma stavolta c'è una sorpresa (è questa la "variazione" più cospicua). Lo scontro, in un certo senso, non ci sarà. Proprio come quel vestito appeso ad una stampella e sospeso ad un filo sotto il quale procede la macchina, Simonelli si adagia sul tetto di questa: con dolcezza, lasciandosi trascinare via, per così dire, dalla corrente.

È ovvio che non si tratta affatto di un mutamento di rotta, di un invito ad abbandonare la lotta. Simonelli continua a non rifiutare la traiettoria che lo porta fatalmente all'impatto. Solo che oggi ha avuto il coraggio di raffreddare, di spegnere gli ardori.

8. Video-game e i bip di Falso Movimento

Forse non il piú importante, ma certamente lo spettacolo piú "bello" che si sia visto qui alla rassegna della Galleria. E *Controllo totale* di Mario Martone, del quale avevamo già visto, lo scorso anno, *Rosso texaco* alla Piramide.

E lo spettacolo piú bello per una doppia ragione. Perché Martone ha abbandonato qualunque volontà critica (nella presentazione Rino Mele sottolinea che il "gioco analitico delle bandierine è solo una simulazione di analisi, non analizza niente, è solo un ritmo che dà il tempo alla percezione nel gioco dei video-games"); e perché abbandonando questa volontà critica si lascia andare con piú libertà al flusso delle immagini, al gioco delle associazioni, alla pura folgorazione visiva.

Per un altro verso c'è da sottolineare che *Controllo totale* è anche uno spettacolo serio, riassuntivo. Ha un centro, un tema: e lo sviluppa fino in fondo. Questo tema è quello della comunicazione; e piú o meno come un romanziere d'altri tempi abbandonava la strada maestra del racconto per analizzare il suo mezzo, il raccontare, cosí, oggi, un regista di teatro ha la massima preoccupazione di controllare totalmente il suo mezzo, che è tra l'altro una potente calamita di tutti i mezzi di comunicazione di massa, quelli adibiti, quasi ontologicamente, al "controllo totale" della realtà.

Ma per tornare alla sostanza dello spettacolo, che è visiva edonistica e, ovviamente, un po' paradossale, i ventisei minuti del "testo" si dividono in brevi scene, collegate tra loro dal "bip-bip" di un video-game, che punteggia e scandisce i momenti di buio e silenzio. In un primo flash c'è un frammento di telegiornale (ma è il telegiornale dei sordomuti: qui citati, si capisce, senza neppure l'ombra della pietá conclusiva di Herzog nel suo *Il paese dell'oscurità e del silenzio*). A questo frammento si accompagnano i movimenti (spastici!) di alcuni attori.

Un altro flash mostra due diapositive: un cammello e la testa di un cammello inquadrata dal mirino del fucile. Anche il safari è un mezzo di comunicazione o, quanto meno, allude all'universo che lo consente come sport e turismo per tutti. In una terza scena sembra che, all'improvviso, tutto impazzisca. Tutto si mette a vibrare, ad accendersi, a spegnersi: le frecce, i pulsanti, i quadranti sospesi lassù. Tutto diventa pretesto di luce, vale a dire pretesto di segnalazione, di messaggio.

In altri due flashes, gli attori (con accompagnamento musicale adeguato: per esempio Robert Fripp) hanno in mano le bandierine dei marinai e, piú avanti, le sbarre luminose degli aeroporti (mentre, fuori, imperversa la grande glaciazione, premonitrice di un disastro irreversibile, nonostante avanzi verso di noi quel simpatico pinguino con gli occhietti rossi e

lampeggianti nel buio...). Ricordo infine la scena piú bella, salutata da un applauso, credo l'unico registrato alla Galleria. E quando, su un filmato ripreso da un aereo, piove dal fondo della sala un esercito telefonico tramite teleferica. Un esercito risibile, infantile eppure altamente guerrafondaio, come quello costituito da noi tutti, invasori dell'etere.

9. C'è ancora amore tra le rovine ma senza tripudio

La Rassegna della Galleria sta rivelando una realtà molto precisa: che la sperimentazione teatrale ha una sua fisionomia geografica. Una cosa è la sperimentazione a Roma e un'altra a Milano; una cosa a Torino e un'altra ancora a Napoli. In un secondo momento saranno rintracciabili modelli comuni: ma lo svolgimento e lo stile presentano analogie piú strette relativamente ai luoghi di produzione. Per esempio, Napoli e dintorni. Qui, l'impatto coi mass-media avviene in una civiltà piú disintegrata e caotica che non quella romana, per non parlare di Torino e Milano. E allora l'urto è piú profondo, piú profondi risultano gli squilibri e i traumi.

Il primo a registrare l'inconciliabilità tra una sensibilità mediterranea e folcloristica e tradizionale con i modelli della civiltà metropolitana è stato, negli scorsi anni, Vittorio Lucariello, che non a torto possiamo definire (e lo abbiamo già fatto in altra occasione) il padre della ricerca teatrale a Napoli. Ed è proprio questa sua posizione storica, direi, a spiegare lo spettacolo (*Sehnsucht*) che Lucariello ha mostrato ora a Roma (ne mancava da quattro anni).

In un certo senso, i materiali sono gli stessi che con estrema disinvoltura, e superiore libertà mentale, usano i registi e i performers piú giovani: il cinema avveniristico e del brivido (da *Guerre stellari* a *Grand Prix* a *Rollerball*), la musica rock, i modellini di oggetti incommensurabili, i fasci di luce ecc. E analogo è il procedimento stilistico: virate improvvise, brusche interruzioni, una frammentazione costante del discorso e dell'immagine.

Ma mentre i piú giovani sprofondano in tutto ciò, si direbbe, con estrema voluttà, come se fosse ormai un elemento naturale, Lucariello non può non nascondere il disagio, la propria origine per cosí dire aristocratica, elitaria. E allora il suo atteggiamento è duplice. In un primo tempo (basterà pensare alla scena delle ragazze pon-pon), con una mossa in piú, cioè piú vistosamente esibita, sulla strada dell'ilarità, della frivolezza, della leggerezza. Egli è un napoletano aristocratico, felice nel suo palazzo mentre il terremoto sventra e scuote la città. Ma felice non vuol dire arroccato: ed eccolo, allora, apri-

re le porte, eccolo lasciarsi invadere dalla gente e dalla storia, con suprema ironia.

In un secondo momento, da quando comincia il volo (penso alla scena dell'aereo), tuttavia è come se Lucariello decidesse, per un attimo, di mostrare il suo vero volto. Che cosa credevate? Ero allegro, giocavo con voi, vi ho dato una mano. Però, dentro di me, non ci credo. Ed ecco che se l'ultima immagine è quella di un reperto post-moderno (quasi a voler sottolineare che dall'oltraggio del vecchio *Lucky Strike* e dall'ironia positiva dello spettacolo dedicato a Duchamp siamo passati alla visione pop e distaccata), tuttavia il deserto in cui codesto reperto si profila è appunto un deserto, quanto resta dopo la catastrofe, dopo il moderno: c'è ancora bellezza in giro, e c'è perfino "amore tra le rovine", ma no, non potete pretendere che, in me, in noi, ci sia anche tripudio.

10. Signori noi e poi nient'altro

Ecco una formula felice, di quelle che fanno subito epoca: "comico demenziale". Ma che cos'è il "comico demenziale"? Ricordate John Belushi? E "The Blues Brothers"? Ricordate, in particolare, la scena, poco dopo l'inizio, in cui Belushi, appena uscito di prigione, sale sulla macchina del fratello e si accende la sigaretta con l'accendino automatico e poi lo butta dal finestrino? Ebbene: è, quella, una gag tipica. Ma la sua peculiarità consiste nel fatto di non avere alcun punto di riferimento. In altri termini: mentre l'universo gestuale di Harold Lloyd o di Buster Keaton aveva una sua coerenza, per così dire una sua logica, diversa dalla logica dei più, dalla logica "normale", ma all'interno del quale ciascun gesto aveva in fondo una giustificazione, in Belushi questo sistema, un qualche sistema di valori, è del tutto assente. La comicità di Belushi è pura e priva di causa (anche di causa invisibile).

Sembrirebbe impossibile un passo più in là. E invece no. I ragazzi del Teatro Studio di Caserta, diretti da Toni Servillo, hanno ampiamente dimostrato che, come in atletica, un passo più in là è sempre possibile. Loro, infatti, della formula in questione hanno preso in esame non il primo termine, "comico", ma il secondo, "demenziale": e così hanno ottenuto il loro piccolo successo.

Con ogni evidenza si sono detti: che bisogno c'è di far ridere? Non è già tutto così comico? Non è già tutto spettacolo? E in effetti, il comico pretende sempre, anche suo malgrado, di smascherare un precedente universo di valori — o di farlo smaschera. Ed è così perché il comico è un linguaggio, un codice "espressivo" inserito nel più vasto codice della "comunicazione" — rispetto al quale si pone in posizione di oltrag-

gio, di rottura dell'ordine. Il comico è sempre in opposizione, e dunque in relazione a qualcosa altro di analogo, di altrettanto "spettacolare".

Se, al contrario, non si ipotizza più la possibilità di evadere dall'universo spettacolare, da un codice preesistente e globale, ecco che tutte le nostre azioni risulteranno prive di senso, "demenziali"; e prenderle alla lettera sarà equivalente non tanto al prenderle sul serio quanto, forse, all'opposto — al mostrare la qualità di un procedimento, quello che si è messo sotto la luce di un riflettore.

E *Noi soltanto noi* è precisamente questo, e niente altro. *Noi soltanto noi*: al di là non c'è altro. Non per narcisismo, ma perché, dopo la catastrofe, non sono immaginabili metri di paragone, sistemi di relazione in cui qualcuno che non sia me stesso si riconosca. Io sono quello lì, io maniaco, che ballo, io che ascolto la musica in discoteca, io che mi muovo come un automa, io che affondo nel delirio dello ska — e, ancora, io che sono illuminato da una luce, io che mi sono messo in cornice, io che mi vendo, io che mi accetto come merce, io che cado, io che cado come uno scemo in quella piccola piscina — e che mi trasformo, all'improvviso, in un pesce, in un pesce citato perché quelli veri non ci sono più.

11. Umorismo freddo tra le stelle

Della Rassegna alla Galleria non restano che scampoli: conferenze, "interventi" ed uno spettacolo in arrivo da Firenze che, a causa di uno sciopero, frattanto è saltato. In qualche modo, dunque, la *performance* conclusiva è stata *L'invasione della regione centrale* — una chiusura che sarebbe stato difficile immaginare più degna e significativa. Gli spettacoli della Galleria hanno offerto diversi tipi di emozione. Prima di tutto, l'emozione puramente intellettuale (Colosimo). In secondo luogo, l'emozione visiva, sensuale, edonistica: un'emozione, cioè, che nasce dall'infoltimento della presenza (Lucariello e Martone). In terzo luogo, l'emozione che nasce dall'impoverimento, dalla riduzione, e che si traduce in un autentico brivido di piacere fisico (ed è il caso di ciò che abbiamo visto nel lavoro di Wright, Molajoni, Giordani e Villa).

L'emozione che preferisco, personalmente, è quest'ultima. Ciò che si ottiene lavorando a sottrarre. Il residuo ineliminabile, inattaccabile. E la sostanza più pura che si possa ricavare da un marasma di esperienze, di idee, di visioni. Più volte ho riferito che i modelli dell'attuale teatro di ricerca sono nella cultura di massa. Da una parte la "nuova spettacolarità" dei Magazzini Criminali e dall'altra la "fantascienza del cuore" del Beat 72. Ebbene: se i napoletani (Lucariello e Marto-

ne) si rifanno al modello della "nuova spettacolarità" (i pornofumetti, la musica rock), Wright e compagni imboccano senza trasalimenti la seconda strada, che in genere discende da un'autentica ossessione del futuro, dall'ossessione della fantascienza.

Ma in tutto ciò, quello che mi meraviglia di più è che, nonostante io non ami né i pornofumetti né la fantascienza (ri-tengo, al pari di Wodehouse, il *Mondo nuovo* di Huxley il romanzo più noioso che si possa leggere), *L'invasione della regione centrale* m'è sembrato uno spettacolo memorabile. Che cosa hanno fatto gli autori? Si sono limitati a piazzare, lungo il corridoio scenico, una fuga (un'invasione) di televisori, per la precisione otto. Questi otto televisori trasmettevano tutti la stessa immagine, contemporaneamente. E le immagini che si sono avvicinate, nell'ora di spettacolo, non erano altro che fondi di diversi colori (questi colori, la loro intensità e purezza, risultando del tutto essenziali) sui quali venivano trasmesse alcune notizie.

E se è impossibile descrivere la qualità della colonna sonora (di Massimo Villa) — tutto un "basso continuo" intervalato da rumori lontani di vita quotidiana, da rumori soffocati e sibilanti e sinistramente stratosferici — è difficile dire, anche, il modo in cui risultava umoristica la qualità di quelle notizie. Un umorismo che io riconosco molto tipico di Giles Wright, freddo e senza ghigno, di derivazione burroughsiana, e il cui contenuto non era altro che una serie di notizie sulla vita del nostro pianeta nell'anno Duemila e sulle diverse possibilità di vita a seconda delle diverse "invasioni" nucleari che vi si potrebbero scatenare. Niente altro che questo: ma la più grande liberazione concepibile da tutta la paccottiglia delle *Guerre stellari*, il più fulgido e luminoso esempio di una "fantascienza concettuale".