

- 1 INTERVENTI (a cura di Gigi Livio)
- 2 Umberto Artioli, *Femminilità e metafora teatrale in Baudrillard*
- 36 Francesco Bartoli, *Panottici*
- 58 Giuseppe Bartolucci, *Il moderno di domani*
- 64 Paolo Bertetto, *Osservazioni su spettacolarità e postmoderno*
- 69 Ruggero Bianchi, *La porta notturna di Judith: 26 appunti sul postmoderno*
- 85 Franco Bolelli, *Il dopo*
- 92 Maurizio Ferraris, *Divenire del postmoderno*
- 99 Achille Mango, *Il conflitto evitabile*
- 108 Paolo Meneghetti, *Direttrici del teatro tardo-moderno*
- 114 Enzo Restagno, *La musica e i problemi del postmoderno*
- 120 Renato Tomasino, *Il Laboratorio tra corpo e immagine*
- 126 MATERIALI (a cura di Ruggero Bianchi)
- 127 Gianni Colosimo (Torino), *Dal Teatro Ludico Libidinale al Teatro Monocromatico e oltre: note autobiografiche*, 127 - "I traditori del silenzio celeste", 130 - *Teatrografia*, 131.
- 132 Dark Camera (Roma), *Da "Prototipi" a "Executive"* (M. Sambati, M. Ciccolini, L. Mango), 132 - "Isole" (da): *verso le isole* (M. Sambati), 133 - "Executive" (M. Sambati), 133.
- 138 Gruppo di Ricerca Materialistica (Torino), *Note per un teatro filosofico* (G. Pagliasso), 138 - *Prolegomena "...Guarendo..."* (R. Ghiazza, G. Pagliasso, S. Saini), 139 - *Performances*, 140.
- 142 Krypton (Firenze), *Convenienze e passioni di un teatro tecnologico* (Valentina Valentini), 142 - *Per Krypton* (Lorenzo Mango), 143 - *Nota su Krypton*, 144.
- 145 Orient Express (Firenze), *"Ritmo Iconoclash"* (Barbara Pignotti), 145 - "Euritmia" (Cesare Pergola), 145 - *Lirismo Elettronico* (Cesare Pergola), 146 - "Ai piedi della quercia" (Cesare Pergola), 146 - *Nota su Orient Express*, 148.
- 149 Soc. Raffaello Sanzio (Cesena), *Picnic italiano*, 149 - *In anagogica contemplazione* (P. G.), 150 - *Presenze*, 151.
- 153 Antonio Syxty (Milano), *Non lasciarmi mai*, 153 - *Nota a "Copertine": dallo storyboard al teatro*, 157 - "Copertine": *schema di uno story-board per cosmesi*, 158 - *Teatrografia*, 159.
- 161 Roberto Taroni, Luisa Cividin, Maurizio Marsico (Milano), *Progetto per "Splatter"*, 161 - *Note di produzione*, 162 - *La regia e le ambientazioni*, 163 - *Note biografiche, performances e bibliografia*, 164.
- 167 VIDEOTECA OTTANTA (a cura di Achille e Lorenzo Mango)
- 172 DOCUMENTI (a cura di Ruggero Bianchi)
- 172 Falso Movimento, *Spostamenti progressivi del teatro*
- 197 Magazzini Criminali, *Verso la criminalità: una performance orale del Carrozone*
- 221 Matia Bazar, *La messinscena della musica*
- 245 PROPOSTE
- 245 Teatro Tangente (Moncalieri), *Discorso sul metodo: contestualizzazione delle tecnologie teatrali nello spazio scolastico* (Mia Peluso)
- 261 SAGGI
- 261 Achille Mango, *La morte dell'attore*
- 266 Gigi Livio, *Nasce l'industria teatrale in Italia: il regista contro l'attore*
- 297 NOTE
- 297 Gigi Livio, *Minima Theatralia 7. Il teatro di regia* (Temporale)

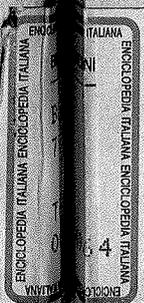
Il teatro postmoderno

7/8

In teatro, la Quarta Parete è un assunto erroneo, una falsa asserzione. La Quarta Parete è la televisione, la radio, i mass media, i giornali, le riviste, i dischi. La Quarta Parete è proprio lì. E si tratta di come la bomba atomica, importante governizzata. Il teatro, invece, è l'esatto contrario. (Peter Schumann, Bread and Puppet).

7/8

QUARTA PARETE QUADERNI DI RICERCA TEATRALE DIRETTI DA R. BIANCHI E G. LIVIO
TIRRENA STAMPATORI



Umberto Artioli

Femminilità e metafora teatrale in Baudrillard

“Non esiste più una scena; e neanche la più piccola illusione che le cose prendano un senso... Non c'è più speranza per il senso. Forse là dove il regno del senso si è stabilito, sterminandolo: nelle apparenze. Il senso è mortale. Io credo le apparenze immortali, invulnerabili al nichilismo stesso del senso e del non-senso. La seduzione?”¹

In questo passo di Baudrillard dedicato al nichilismo, qualcosa proposto in prima istanza come ineluttabile è poi ripreso in un cerchio di curiose esitazioni, come se contro questa ineluttabilità si potesse ancora lottare, reversibilizzando l'irreversibile, rianimando la spoglia cadaverica con un'iniezione di flusso vitale. Speranza e disperazione, istanze tanatologiche e contropunte salvifiche, inabissamento e risalita, tutto si mischia in valenze indecidibili quasi la soggettività interrogante, a disagio di fronte all'enigma dell'oggetto interrogato, sprofondasse nel dedalo di parvenze che da esso emana. Vertigine, affatturamento, polverizzazione dello sguardo incapace di rifrangere, di ciò che l'ossessiona, un'immagine dei contorni definiti: l'intero repertorio categoriale inventariato da Baudrillard a proposito della *seduzione* sembra congiurare contro il suo esegeta nell'atto in cui, moltiplicando le proprie strategie d'analisi, questi s'accanisce a interpellare la condizione post-moderna. In che cosa è fascinoso il nostro tempo se l'occhio che l'esplora o la parola che lo doppia affermano e negano contemporaneamente, richiudendosi sull'incognita di un interrogativo?

Ma seguiamo lo spezzone testuale. Si comincia col convocare una metamorfosi teatrale per confinarla nel registro dell'assenza. Il senso, vi si dice, è morto per eccesso di proliferazione; a furia di agnizioni, ritrovamenti, riconquiste più o meno laboriose d'identità, la scena che l'ha visto latore della peripezia drammatica si è incenerita; divenute del tutto trasparenti, oscenamente esibite, le figure dell'azione, perduto il loro carattere antagonista, si sono esautorate in quanto figure, divenendo i docili atrezzi d'una combinatorietà aleatoria e insensata. Cosa significa ciò? E soprattutto, a cosa inerisce il decreto di morte della scenicità se un termine come teatro è soggetto, in Baudrillard, a continue oscillazioni, quali la metaforica scenica fosse un atrezzo duttile, capace di definire, nel breve giro d'un tòpos o d'una figura retorica, assetti societari di tipo diverso e, con essi, una storia del potere, una peripezia del potere in tutto ciò che presiede alla sua comparsa e alla sua disparizione?

Perché se in Baudrillard esistono almeno tre flessioni della parola teatro, il teatro come *cerimoniale*, il teatro come *dramma*, il teatro come *fantasmagoria*, e solo la seconda interessa l'enunciazione di cui sopra, è anche vero che, in quanto stazioni d'un unico itinerario, continuano a rifrangersi di luce vicendevole. Figure solidali d'una stessa storia, nelle forme dell'avvento, dell'eclissi o della parodia, esse si affermano o si negano, giocano in superficie o in profondità, emergendo là dove non le si aspetta, scomparendo fulminee quando si crede di stringerle tra le mani. Addossarsi al loro ordito è davvero toccare il baricentro del pensiero di Baudrillard.

Il teatro come cerimoniale

Costituisce il referente privilegiato della teoresi baudrillardiana, il paradigma distintivo tra le società arcaiche, basate sulla reversibilità dello scambio simbolico e caratterizzate da un dispositivo ad implosione controllata² e la struttura esplosiva, espansionistica, accumulatrice, tipica dell'occidente moderno. Questo richiamo alla forma primitiva dello scambio, i cui protocolli sono stati messi in luce da Mauss in un celebre saggio dedicato all'istituto del *potlâc*³, serve a Baudrillard per scandire la sua ipotesi cruciale: tutte le analisi circa la struttura del potere nell'ambito delle società industriali avanzate sono destinate a un fallimento più o meno clamoroso sin tanto che, di ciò che fonda il potere, si continua a fornire un'esplicazione in termini d'economia. Al contrario l'essenza del potere, la sua possibilità d'erigersi o d'annullarsi, di fissarsi come residuo o reversibilizzarsi nello scambio, appartiene all'ordine del simbolico, di cui l'economia rappresenta solo un effetto collaterale, il simulacro dietro cui il potere s'agghinda per meglio preservare la sua fisionomia.

Nelle culture primitive, anteriori alla fase del contratto individuale, il meccanismo attraverso cui si consolida il potere viene a nudo in maniera perentoria: si capitalizza potere non con la concentrazione delle ricchezze, ma col dono delle ricchezze, con la prodigalità e lo sperpero più forsennati, sempre che questo sperpero e questa prodigalità si producano unilateralmente, senza essere reversibilizzati da un contro-dono che ponga fine all'istanza del debito. L'istituto del *potlâc*, e più in generale tutte le pratiche cerimoniali delle culture arcaiche, che un pregiudizio eurocentrico vorrebbe configurare nell'arretratezza d'uno stato di "natura", attestano invece un padroneggiamento del simbolico ben più acuminato delle cosiddette "civiltà" superiori. Là non ci si lascia fuorviare da una pretesa "realtà" del potere, non si interpella in termini di "verità", di "senso" e tanto meno di economia; si sa da sempre che il potere si gioca nel simbolico, è l'effetto d'una sfida che conosce in questa dimensione, e non altrove, la sua sfera genetica.

Si veda il caso del *potlâc*, in cui lo scambio riposa sul dono e sul carattere impegnativo, d'un'obbligatorietà inderogabile, che il gesto del donatore assume nei confronti del beneficiario della donazione. Poiché offrire

qualcosa a qualcuno, concedergli una parte delle proprie sostanze è, dal punto di vista del simbolico, sottoporlo alla propria soggezione (una voce come *potlâc*, oltre che il consumo, indica anche il nutrimento)⁴, l'esercizio del contro-dono è il protocollo equilibratore cui il donatario non può non assoggettarsi pena il rischio, disastroso per sé e per la propria comunità, di una perdita di prestigio dalle conseguenze incalcolabili. Dietro le parvenze dell'etichetta, l'istituto del *potlâc* dissimula così il suo carattere agonistico, di sfida al potere dell'Altro attuata tramite l'eccesso di generosità; il che spiega come, nella maggioranza dei casi, per rispondere alla scommessa inaugurata, il contro-dono sia replicato a usura, secondo desinenze maggiorative, da rilancio vertiginoso della posta in palio, che sovvertono ogni logica d'accumulo.

Se gran parte della ricchezza tesaurizzata viene d'un sol colpo dissolta, in aperto contrasto con ogni tipo di economia funzionale, solo grazie a questa fissipazione e a questa perdita apparenti si acquista di rango. Chi vince al *potlâc*, e cioè a questo gioco al rilancio che non ammette patteggiamenti o deroghe, ma solo l'alternativa tra la risposta immediata o la sottomissione, annienta il rivale: nella società arcaiche, le gerarchie non nascono dalla concentrazione dei beni, bensì dalla loro profusione sino al limite estremo in cui, incapace di replicare alla dismisura del dono con una contromossa equilibratrice, uno dei due contendenti rinuncia alla competizione, ammettendo la propria inferiorità.

Se la reversibilità, la capacità di scambiarsi e di comunicare, restituendo mossa contro mossa, dono contro dono, azzardo contro azzardo, sono i segni d'un uso "corretto" del simbolico, è lo stornamento di tale equilibrio, col suo capitalizzare residui non risarciti, a innescare il meccanismo del potere. Nelle società moderne, in cui la logica dell'accumulo assume i tratti d'una sequenza in irreversibile espansione, al fenomeno dell'implosione controllata, tipico delle culture arcaiche, subentra quello della concentrazione esplosiva. Sottoposte all'imperativo della crescita, tutte le energie vi risultano legate: proliferazione del capitale, in relazione alla dinamica del ciclo produttivo; irreggimentazione del tempo, sotto l'efida dell'idea di progresso; dilatazione del sapere, sull'incentivo dell'impulso alla "verità". Trasformati in ordigni produttivi, il vuoto, il negativo, la contraddizione, divengono il propellente del sistema, la sua riserva inaudita. "Non si distruggerà mai — sta scritto in *Lo scambio simbolico e la morte* — il sistema con una rivoluzione diretta, dialettica, dell'infrastruttura economica o politica. Tutto ciò che produce una contraddizione, un rapporto di forze, dell'energia in generale, non fa che ritornare al sistema e dargli nuovo impulso, secondo una distorsione circolare simile all'anello di Möbius... (Il sistema) non ha bisogno di violenza o di controviolenza reale, esso vive di violenza simbolica... Ciò che occorre fare è quindi spostare tutto nella sfera del simbolico, dove la legge è quella della sfida, della reversione, del rilancio. Tale che alla morte non si può rispondere che con una morte uguale e superiore. Qui non è questione né di violenza né di forza reali, è una questione di sfida e di logica simbolica. Se la dominazione proviene dal fatto che il sistema detiene

l'esclusiva del dono senza contro-dono — dono del lavoro al quale si può rispondere soltanto con la distruzione e col sacrificio e non nel consumo, che non è che una spirale in più del sistema di gratificazione senza sbocco, quindi una spirale in più della dominazione; dono dei media e dei messaggi, ai quali, dato il monopolio del codice, nulla permette di replicare; dono, ovunque e a ogni istante, del sociale, dell'istanza di protezione, di sicurezza, di gratificazione e di sollecitazione del sociale, al quale nulla permette più di sfuggire — allora l'unica soluzione è di ritorcere contro il sistema il principio stesso del suo potere: l'impossibilità di risposta e di ritorzione. Sfidare il sistema con un dono al quale non possa rispondere, se con la propria morte e con il proprio crollo. Poiché nulla, nemmeno il sistema, sfugge all'obbligazione simbolica ed è in questa trappola che sta l'unica possibilità della catastrofe."⁵

Per quanto molte delle ipotesi avanzate dal sociologo francese siano motivate, qui dal passaggio, avvenuto nel Novecento, dalla legge classica del valore (funzionale, determinata, di ascendenza dialettica) alla legge strutturale del valore (indeterminata, simulacrale, basata su un codice genetico), esse aspirano, con una perentorietà che non ammette deroghe, a una loro pregnanza assoluta. Tutti gli scritti di Baudrillard convergono su questo punto decisivo: l'idea d'un sociale redento dalle sue contraddizioni, restituito, grazie alla proscrizione d'ogni ambivalenza, all'identità felice di evento e senso — quell'idea che non cessa d'assillare l'immaginario moderno sotto il nome enfatico di *rivoluzione* — è del tutto corriva col sistema che intende esautorare.

Il comunismo può ben pretendere d'essere, del capitalismo, l'antitesi radicale, e tuttavia resiste, al fondo delle sue enunciazioni, quell'imperativo dell'"abolizione della morte, secondo il medesimo fantasma di progresso e di liberazione, secondo il medesimo schema fantastico d'un'eternità d'accumulazione e di forze produttive"⁶ che non pertiene soltanto al capitale, ma a tutte le forme di concentrazione del potere. A questo modello di rivoluzione che non rivolge niente, limitandosi ad assegnare forme diverse all'accumulo generalizzato, Baudrillard s'ostina a contrapporre il carattere ciclico, e cioè circolare e davvero rivolvente, della "rivoluzione" arcaica. In qualsiasi modo lo si interpelli, l'istituto della festa, così come ogni altro rito fondativo delle antiche comunità, è volto a scongiurare ogni principio d'accumulo, ogni ipostasi del Valore, grazie allo scambio fra i termini contrapposti dentro il medesimo ciclo.

In un perenne esercizio di simmetria rovesciata, al pieno si oppone il vuoto, all'enfasi della crescita la nientificazione mortale; le energie legate tornano a sciogliersi; ciò che è effetto da discontinuità, che è divenuto inerte a cagione della sua separatezza, riprende a vorticare. C'è molto di Artaud e di Bataille in questa interpretazione baudrillardiana del cerimoniale: d'Artaud che di fronte alla petrosità del proprio aggregato corporeo vuole ristabilire la continuità tra lo Spirito e la Materia e intende il rituale delle antiche civiltà come una sapienza segreta, un modo di riattivare l'energetismo perduto; di Bataille che alla discontinuità della sfera profana, sfera del lavoro, della produzione, dell'accumulo, oppone la sacralità della festa,

nel cui eccesso e nella cui prodigalità l'essere del limite è restituito ai furori dell'illimitato.

Non è un caso, del resto, che Baudrillard si soffermi ogni volta con simpatia su tutte le forme di pensiero agonistiche, duali, irriducibili all'istanza mediatrice della dialettica, e che analogo protocollo mentale sia riscontrabile presso i due grandi interpreti dell'eterodossia surrealista. L'icarismo di Breton, la sua volontà di ridar corso alla dialettica visibilizzando il latente, cercando "il punto in cui l'alto e il basso cessano di apparire come contraddittori"⁷ restano agli antipodi delle visuali di Baudrillard che, se in taluni snodi sembra rilanciare in blocco la strategia surrealista, ad esempio quando la definisce "il delirio ironico del principio di funzionalità"⁸, lo fa sempre per riconvocare, nei modi obliqui della parodia e della simulazione, il collaudato criterio della sfida.

Non stupisce quindi se, nel lessico baudrillardiano, una parola come cerimonia risuoni d'un'enfasi specifica, dove il richiamo al teatro concerne tanto l'apparato illusionistico che l'agone, con un nesso di reciprocità così tenace tra le valenze in gioco da lasciar supporre che a un di più d'apparato corrisponda un di più di conflitto e di posta il palio. Il che spiega, anche, come si tratti, qui, d'un conflitto assai particolare, dove i contendenti non sono forze opache, impermeabili l'una all'altra sino al momento del cozzo che deciderà della loro sorte, ma presenze indecidibili e ambivalenti, seduttrici e sedotte insieme, attratte sino in fondo da ciò che pure s'accingono a sfidare.

Sintomatica è questa volontà baudrillardiana di profilare i protagonisti dell'agone dentro una morfologia flessibile ed anfibia. Se essi possedessero un Sé, se fossero delle soggettività piene, il loro gesto, ispirato alla difesa d'un principio o d'un valore, si iscriverebbe dentro una procedura sequenziale. Un nesso di causalità legherebbe allora ogni singola opzione al fine che tutte le trascende, finè che si potrebbe raggiungere come mancare, ma che nondimeno includerebbe ogni fase della peripezia in un tragitto di senso. Occultata o esibita, a seconda della strategia sottesa a ciascuno dei contendenti, la finalità sarebbe comunque la petizione suprema, l'obbiettivo da raggiungere, l'istanza da capitalizzare.

Nulla di tutto ciò, secondo Baudrillard, nell'apparato di riti che presiede, nelle società arcaiche, al regime degli scambi. Se la fedeltà al protocollo vi assume una fisionomia obbligante, non è in forza del suo valore di "verità", cosa che implicherebbe il carattere sovversivo o trasgressivo della sua violazione. Ma la reversione è tutt'altra cosa della trasgressione: la prima annulla ogni ipostasi di Valore all'interno del medesimo ciclo, la seconda dà luogo a sequenze alternate, legate fra loro dal regime dell'antitesi. Bataille è, nella tarda modernità, l'esempio più tipico di questa direttrice. Ma Bataille, che pure ha restituito alle cifre della dissipazione e del vuoto una valenza intensiva, opposta all'anergetismo della freudiana pulsione di morte, è anche colui che, secondo Baudrillard, ha trasformato "l'allegria iniziale del sacrificio e della morte... nelle delizie del cristianesimo e della perversione - (in) una specie di dialettica oggettiva tra continuità e discontinuità, nella quale

la sfida lanciata dalla morte all'organizzazione economica si cancella davanti a una grande alternanza metafisica."⁹ Repertorio di forme cave, il cerimoniale non vincola con l'imperatività della Legge, che si pretende universale. La sua normatività è piuttosto di tipo "locale", impegna singoli gruppi, caste o gerarchie, è il presupposto affinché la sfida simbolica avvenga tra pari, contrassegnati dallo stesso reticolo di obblighi e di privilegi.

Ma questo stillicidio di segni senza referente, rappresentativi solo di se stessi, non è gratuito. Basata sull'idea che non si possa sfuggire alla seduzione del segno, che quest'ultimo disponga del potere - fatale o fatato - di attrarre nella propria orbita quanto lo circonda, la visione arcaica appartiene all'ordine della magia. Se qui esiste alea, non è nel senso d'una resa al caso, esso pure oggetto di seduzione, ma dell'impossibilità da parte di chi agisce di dirsi padrone della propria strategia: in ogni momento si può essere affatturati, medusati, catapultati là dove non si vorrebbe essere. Affine all'incantesimo o al sortilegio, la magia del cerimoniale non è captazione di forze, qualcosa che, avendo a che fare con la tesaurizzazione, rinvia a un'ottica di tipo funzionale. La maschera, il trucco, il tatuaggio, la parata, l'intero versante della teatralità nel suo versante illusionistico, nascono dalla convinzione che non il naturale, ma l'artificioso sia attraente, che ogni potenza possa essere esorcizzata tramite la magia.

In questo cosmo fluttuante e analogico, "interamente reversibile nei segni e sensibile alla seduzione", la quale riguarda "non solo gli dei ma gli esseri inanimati, le cose morte, i morti stessi, che è sempre stato necessario sedurre e scongiurare attraverso rituali molteplici, e affascinare con i segni per impedire loro di nuocere"¹⁰, il regime dello scambio risulta affidato a tutt'altra logica da quella, securizzante, del contratto. Che Baudrillard insista sui riti sacrificali, come fa per lo più nello *Scambio simbolico*, in cui il vero interlocutore è la morte nelle sue modalità di principio presidente alla disperazione o, come nella *Seduzione*, sposti il suo interesse sul carattere malioso e teatralissimo delle apparenze, è sempre la stessa costellazione del dono/contro dono a essere posta sul tappeto: il rituale arcaico è una sfida cui il partner è chiamato a rispondere non in termini d'accumulo ma di dispendio, non di forza ma di seduzione, un gioco al rialzo la cui posta è l'annientamento dell'Altro.

L'utopia è, di questo universo, il fondamento. E non nell'accezione banale, tipicamente modernista, d'un cosmo idealizzato, risarcimento immaginario delle latenze del reale, ma in quello, più addossato all'etimo della parola, d'un mondo privo di topiche, esente da luoghi separati, mobile, scorrevole e circolare perchè interamente consegnato al circuito della reversibilità. Si perviene così a una delle argomentazioni decisive messe in campo da Baudrillard: la scansione tra reale e immaginario, così come ogni altra scansione che solca il pensiero della modernità (vita / morte, maschile / femminile, conscio / inconscio ecc.) trae la sua origine da questo disconoscimento dei meccanismi di reciprocità simbolica che le culture ad implosione controllata, non affette dal fantasma dell'universale, padroneggiavano con estrema lucidità.

Quando, a partire dal '500, comincia a farsi largo in Occidente "l'ambizione demiurgica d'esorcizzare la sostanza naturale delle cose per sostituirla una sostanza sintetica...", la presunzione d'una contraffazione ideale del mondo che si esprima nell'invenzione d'una sostanza universale, d'una combinatoria universale delle sostanze"¹¹, il senso d'una reciprocità simbolica attuata qui e ora, nella pratica quotidiana degli scambi vivi, comincia a inabissarsi. Poiché *sintetico* designa, ora, non solo l'artificiale ma anche il totalizzante, ciò che riconduce ogni differenza alla filigrana vischiosa d'un equivalente generale, questa artificiosità — e la scena che ne deriva — non hanno più nulla a che fare con la sfida: appartengono invece alla volontà di controllo tipica d'ogni dispositivo di potere.

Nel suo delirio d'onnipotenza, volto a erigere nella storia una positività sottratta alla morte, il prometeismo moderno non può non liquidare, come stolte reliquie o stereotipi vani, le sopravvivenze cerimoniali del passato. Movimento cruciale, che scandisce, nel suo farsi, l'essenza del simbolico nel suo versante adulterato: poiché ogni accumulo unilaterale, non controbilanciato da un esercizio simmetrico di restituzione, promuove la sua autonomia sull'esclusione del principio opposto, quest'ultimo, non più immesso nel circuito degli scambi, si deposita nell'immaginario. Capita così che ogni forma di positività ingeneri il suo negativo, la sua controparte perduta e inconciliata, innescando il fantasma dell'alienazione e la peripezia che vi è peculiare: l'itinerario "drammatico" della riappropriazione.

Contrassegno del moderno, il dramma è, nei suoi protocolli più tipici, l'antipodo del cerimoniale arcaico. Là nessuna potenza poteva erigersi sovrana, assurgendo a una sorta di residuo opaco, immunizzato dal circuito degli scambi. Esclusa la capitalizzazione dei residui e, con essa, un'organizzazione economicistica nell'accezione forte della parola, il potere era solo "un manichino di potere...", la qualità effimera e mortale di ciò che deve essere sacrificato."¹²

Qui, dove vige la legge dell'accumulo e il cosmo è il luogo d'un investimento generalizzato, tutto invece congiura ad alimentare la spirale del potere. Non più reversibilizzati l'uno nell'altro, gli opposti si scindono in un attivo e in un passivo, in una polarità agente ed una agita, esposta al lavoro della dialettica. Addomesticare la morte, iscrivendola in un ordine di senso; negare, del femminile, la potenza d'alterità; visibilizzare l'inconscio iniettandovi la luce della coscienza, sono gli obbiettivi del moderno, i vettori della sua peripezia "teatrale". Alla scena come cerimoniale, scandita sulla reversibilità e sul ciclo, subentra ora una drammaturgia lineare, fatta di sequenze progressive, in cui l'incipit contiene le premonizioni del futuro, il primo atto la premessa (e la promessa) del compimento.

Il teatro come dramma

È, nella visione baudrillardiana, il protocollo distintivo del progetto moderno. a differenza del cerimoniale, fatti di segni senza referente, apparenze

pure, peculiare al dramma, come ha ben visto Hegel, è l'azione di "un fine determinato"¹³: "Il corso propriamente drammatico — sta scritto nell'*Estetica* è dato dal progredire continuo verso la *catastrofe* finale. Ciò si spiega semplicemente con il fatto che il punto cardine è costituito dalla collisione. Da una parte la discordia e la contraddizione di contrastanti disposizioni d'animo, fine ed attività, hanno comunque bisogno d'una soluzione e vengono spinti a questo risultato".¹⁴

Agonistico nelle sue fasi intermedie, mai nel suo epilogo, il dramma è, nella versione hegeliana, questo movimento verso la pacificazione, quasi il registro dell'agire incentivasse i suoi ritmi per trovare riposo in una quiete mortale. Quando nello *Scambio simbolico* Baudrillard interpreta il dualismo Thanatos, prospettandolo come una veriginosa affabulazione mitica, una sorta di grande *récit* dove a prendere quota è l'intero persorso dell'occidente moderno, non è disagevole cogliere il rimbalzo dello stesso schema: potenza fantasmatica, nata per esorcizzare la morte, Eros non farebbe che "erigere morte su morte", essendo "assillato dalla morte come dalla propria fine"¹⁵

È noto, del resto, come *esplosività* e *catastrofismo*, termini su cui indugia l'interpretazione hegeliana del dramma, siano ricorrenti in Baudrillard a designare la curva storica che dal '700 conduce al nostro secolo: mentre il primo designa l'età dell'oro del capitale, tanto più feconda quanto più il suo contraddittore è la penuria, età etica e scetica insieme, in cui il produrre ha un senso e una finalità *determinate*, il secondo indica un'accelerazione così iperbolica del processo produttivo da far smarrire, per eccesso di iper-telia, ogni finalità e ogni determinazione.

Rimosso ogni ostacolo che, con la sua resistenza, dava impulso alla peripezia, caduta ogni possibilità d'irradiamento e d'espansione, la catastrofe invocata da Hegel da un punto di vista schiettamente scenico diventa, in Baudrillard, la catastrofe che affligge il sistema, impleso su stesso per effetto d'inerzia. Sempre a proposito della peripezia drammatica, Hegel aveva scritto ancora che il divino, inteso come "totalità in sé", ne costituisce "l'intima verità oggettiva nell'oggettività esterna dell'agire"¹⁶: non può dirsi un caso se l'autore della *Seduzione*, ogni volta che ricorre a una metafora teatrale per designare il progetto moderno, è da questa istanza di "totalità" e di "verità" — verità da disoccultare, verità da visibilizzare, verità da produrre — che prende le mosse.

Luogo della messa in scena del senso, scandita sullo scarto tra significante e significato, la teatralità del moderno appartiene al genere della *rappresentazione*: in essa i segni non sono più liberi di fluttuare, associandosi o respingendosi in catene di tipo analogico, come nella ritualità arcaica basata sulla seduzione, ma provvisti di referente, immagliati entro grandi dispositivi polari, divengono gli ordigni per padroneggiare il mondo, restituendogli coerenza e significatività. "E dopo il XVIII secolo — sta scritto in *All'ombra delle maggioranze silenziose* — e particolarmente dopo la Rivoluzione, che il politico si ripiega in modo decisivo. Si carica di un referente sociale, il sociale lo investe. Allo stesso tempo dà inizio alla rappresentazione, il suo gioco è dominato da meccanismi rappresentativi (il teatro segue un destino

parallelo: diventa un teatro rappresentativo — lo stesso accade per lo spazio prospettico: da macchinario come era al principio, diventa il luogo in cui si iscrive la verità dello spazio e della rappresentazione). La scena politica diventa quella dell'evocazione di un significato fondamentale: il popolo, la volontà del popolo, ecc. Essa non lavora soltanto su dei segni, ma sul senso; di colpo eccola tenuta a significare nel modo migliore il reale che esprime, tenuta a divenire trasparente, a moralizzarsi, e a rendere conto dell'ideale sociale d'una buona rappresentazione."¹⁷

Che il segno inventariato qui, lungi dall'appartenere all'ordine delle apparenze, si fende nella diade di rappresentante e rappresentato, con una solidarietà indistrucibile tra le due valenze in gioco, attesta ancora una volta il grado di prossimità dello "scenario" così istituito con la peripezia drammatica hegelianamente intesa: "Il dramma — scrive Hegel — ...manifesta un interno e la realizzazione esterna di esso. Perciò l'accadere non appare sorgere da circostanze esterne, ma dal valore e dal carattere interni."¹⁸

Poiché in questo spazio l'apparire non è gratuito e ogni costellazione di segni, rinviando al referente che l'autentifica, diviene manifestazione della verità e iscrizione, di questa verità, dentro un universo discorsivo, non può stupire se Baudrillard, per designare il progetto moderno, ricorra altrove a una metafora epica: " (Della modernità) la storia era un mito forte, ... un mito che sottintendeva allo stesso tempo la possibilità d'una concatenazione 'oggettiva' degli eventi e delle cause, e la possibilità d'una concatenazione narrativa del discorso. L'età della storia, se così si può dire, è anche l'età del romanzo."¹⁹ Nella sua analisi delle strutture dell'immaginario, Durand l'ha mostrato chiaramente: in ogni Weltanschauung dominata dall'ossessione della sintesi, dramma e epopea sono dispositivi intercambiabili.²⁰ Capaci entrambi di instaurare una sequenza progressiva, una trama d'immagini rassicurante a cagione della sua stessa continuità, essi funzionano altrettanto bene nell'esorcizzare ciò che, di questa modalità dell'immaginario, costituisce l'affanno: l'incognita minacciosa del Tempo.

Fondato sulla dialettica, l'immaginario moderno non sfugge a questo protocollo: poiché importante, qui, è salvaguardare insieme le opposte valenze della coesione e della conflittualità, dell'armonia e del contrasto, la Storia, col suo carattere di peripezia figurata dove negatività si sovrverte in evento positivo, ogni antitesi è il supporto di una sintesi più elevata, diventa racconto di salvazione, fabula dentro cui collocare il sogno messianico d'una palingenesi ventura. Assumendo il teatro come *dramma* a metafora del progetto moderno, è il doppio statuto: in quanto *rappresentazione*, e cioè messa in scena d'un significante che si fa carico d'un significato profondo, il teatro è il luogo di produzione della verità; in quanto *peripezia* è l'itinerario attraverso cui questa verità, emancipandosi da ciò che le si oppone o, meglio ancora, assimilando ciò che le si oppone, arriva, con l'apogeo, allo splendore della trasparenza assoluta.

Si è già detto come, per il sociologo francesce, questo splendore sia uno splendore di morte. Ma questa morte silenziosa, non inserita in nessun punto del circuito degli scambi, questa morte che assila il contemporaneo nelle

forme desolate dell'entropia, non può far dimenticare le "energie favolose"²¹ e il pathos febbrile che hanno contraddistinto gli esordi del progetto moderno. La violenza dell'interpretazione, la volontà di scavare sotto la pellicola dei segni alla ricerca del loro significato latente o supposto tale, la frenesia di colmare ogni interstizio, ogni cavità, ogni bordura di vuoto per trasformare questa voragine silenziosa in eloquio, tutto questo sforzo per edificare una "verità" e un "reale" che, visti retrospettivamente, possono ben apparire come il più colossale degli artifici illusionistici, sono stati, di questo, l'essenza vitale. *Pro-durre*, una voce che Baudrillard riadossa al suo etico, insistendo più sulle valenze della messa in mostra e della visibilizzazione che sulla modalità del fabbricare²², è stato il compito della dialettica, la ragione del suo trionfo su ogni forma di reversibilità. Grazie alla sua forza di fagocitazione quel dis-valore che è il vuoto, quell'assenza di senso, di struttura e di potere che le culture arcaiche rovesciavano nei confronti di quanto pretende coesione e durata, ha assunto un ruolo nel processo produttivo.

Provincia da dissodare, lembo ulteriore di territorio da anettere all'impero, il regno delle apparenze — regno della superficie, della simulazione e dell'artificiosità, un'artificiosità che dissimula solo l'assenza di cui è cosparsa — è divenuto un'incognita da decifrare, una partitura da inserire in un dispositivo di senso. Come nel celebre passo del *Faust* in cui Mefistofele, non senza ambiguità, si autodefinisce "una parte di quella forza che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene"²³, il moderno, iscrivendo il negativo nel tragitto della rinascita, ha svilito la nozione arcaica di ciclo, degradandola a semplice anello d'una irreversibile progressione. Se "erettività, verticalità, ascendenza, crescita"²⁴, e cioè i vettori della scena falocratica, hanno preso qui prepotentemente quota, è perché questo movimento dal basso verso l'alto, riverbero gestuale dell'Albero della Vita, riflette la volontà di preservare, della ciclicità arcaica, il solo momento ascendente.

Dell'altro aspetto del ciclo, quello rovinoso e mortale, suntuario e reversibilizzante, non restano, su questa scena iperbolica, che gli sparsi lacerti. Nel momento stesso in cui il nulla diviene enigma da interrogare, extraterritorialità da riportare alla giurisdizione del territorio, inconscio su cui far piovere la luce della coscienza, il cosmo intero, assoggettato a questa volontà demiurgica di senso, assume le sembianze dell'officina e del teatro. Dell'officina, perché si tratta ovunque di lavorare energie, immagazzinandole in prodotti, congelandole in capitale, così da sottrarle al destino di morte che incombe su tutto il vivente; del teatro, perché tutto ciò che è pro-dotto, restituito all'orizzonte della visibilità, diventa esposizione, messa in mostra, spettacolo.

Si capisce così perché il negativo, nei modi del vuoto, della mancanza o della mancanza o della latenza, sia stata la leva del moderno, il propellente della sua fase eroica. Finché è esistito scarto tra reale e immaginario, finché qualcosa di alienato, di sottratto all'orizzonte della visibilità, ha potuto contrapporre la sua morfologia opaca al progetto universale di trasparenza: c'è stato spazio per la dialettica. Se l'inconscio ha potuto costituire, del mo-

derno, il mito estremo, è proprio in forza di questa *imagerie* esplosiva e irradiante che, volendolo inesauribile e illimitato, ha fatto delle forze sotterranee la riserva della luce, il feudo dell'accumulazione ventura.

Mito affascinante ma fallace, secondo Baudrillard, perché ogni energia, ogni desiderio, ogni pulsione, essendo orientati al proprio esaudimento, invocano, col fine, la propria fine, portano impressi nella loro stessa origine il marchio del morire. Nato per sfuggire alla morte, il moderno si è trovato così, al termine del proprio tragitto ascendente, ad edificare "un ambiente artificiale di morte"²⁵ una sorta di gigantesco sarcofago dove, per citare Artaud, "la vita vera sul piano della terra vera"²⁶ ci è stata sottratta e, al suo posto, vige un'esistenza tesaurizzata, securizzata, iper-codificata, in cui l'energia circola a piccole dosi, il tanto che basta a sopravvivere. *Quidquid latet apparebit*, come nel *Dies Irae*, può ben dirsi la parola d'ordine della modernità, l'epigrafe dentro cui solidarizzano, convergendo vertiginosamente, la sua genesi, la sua acme e la sua apocalissi. Quando tutto è stato restituito alla luce, quando superficie e profondità, incollati l'una sull'altra, divengono un nastro risibile, senza incognite e senza futuro, quando tutto s'immobilizza nell'asetticità d'un presente eterno, è inevitabile che ogni slancio prometeico finisca con l'ammutolire.

Esautorata l'era della produzione, di cui lo scarto tra significante e significato era l'anima e il sangue, comincia quella della ri — produzione indeterminata, senza scopo o fine perché ogni senso, ogni scopo e ogni finalità vi sono stati, insieme, compiuti e annientati.

Se il teatro come *dramma*, con la sua peripezia mitica e la sua ossessione d'una verità da rappresentare, iscrivendola nei circuiti d'un apparato discorsivo, era stato, del moderno, lo specchio e il sigillo, ciò che gli subentra nell'orizzonte del *post* è un altro tipo di spettacolarità, i cui protocolli sono dell'ordine della fantasmagoria.

Il teatro come fantasmagoria

Costituisce lo scenario del post-moderno, il luogo dove la catastrofe è già avvenuta e sulle spoglie d'un Reale mummificato regna sovrano il suo Doppio simulacrale. Qui dove il capitale ha consumato l'ultima delle sue rivoluzioni, passando dall'ordine della Legge, espansivo, conflittuale, inferiorito dal dinamismo produttivo della dialettica, alla neutralità del modello cibernetico, "la cui struttura è quella d'un codice micromolecolare di comodo e di controllo"²⁷, nulla resta del pathos drammatico. Se *dramma* significa etimologicamente azione e i suoi protocolli puntano, con una più o meno accelerata, verso il compimento di questo agire, l'epilogo dell'accadimento non può che darsi nell'inazione o, meglio ancora, nella simulazione dell'agire.

Si situa l'ultima risorsa del sistema spogliato, con la perdita di finalità, dell'energetismo che gli aveva dato impulso: edificare un nuovo congegno spettacolare che surrogi il movimento assente con l'illusione del movimento,

occultando la stasi con una finzione d'estasi. L'intera attrezzatura del vecchio congegno drammatico è piegata a questo "meraviglioso" del disincanto. Indifferenti a ogni idea di conflitto, prive d'un retroterra che le configuri entro una fisionomia sbalzata, omologate l'una all'altra nelle spirali d'un dispositivo cedevole e svaporante, le antiche figure del dramma possono scambiarsi morfologia e funzioni senza che nessuna tensione costruttiva, che non sia la volontà combinatoria del loro concertatore, assilli il loro agire.

Alla progressione ascendente del dramma, di cui la dialettica, col suo imprimere alla peripezia una traiettoria sensata, era il vettore segreto, subentra la fantasmagoria, la lanterna magica, la vertigine dello spettacolo puro: un teatro di icone aleatorie, di parvenze fugaci, addossate al bordo della scena quel che basta a produrre un effetto di superficie, pronte a metamorfosarsi in altre polluzioni, non meno inafferrabili e larvali.

La lucidità è l'essenza del moderno, il fulcro della sua discutibile magia. Se, nella sua vertigine commutatoria, ogni ente è intercambiabile, perpetuamente disponibile al gioco degli incastri e delle serie, è perché il valore, qui, non è la conseguenza d'una crescita, la posta in palio d'un agone, qualcosa su cui pesi l'ipoteca d'un fine o d'una fine: il valore è all'inizio, nell'onnipotenza del codice che governa la società cibernetica e che è una cabina di regia miniaturizzata, un elargitore non di segni ma di segnali, da cui procedono tutte le forme secondo modulazioni minime di differenze.

"Finito — scrive Baudrillard — il teatro della rappresentazione, lo spazio dei segni, del loro conflitto, del loro silenzio: soltanto la scatola nera del codice, la molecola che emette segnali da cui siamo irradiati, controllati senza interruzione dal nostro stesso programma iscritto nelle cellule. Cellule carcerarie, cellule elettroniche, cellule di partito, cellule microbiologiche: è sempre la ricerca del più piccolo elemento indivisibile, la cui sintesi organica si farà secondo i dati del codice. Ma il codice stesso non è che una cellula genetica, generatrice, nella quale miriadi d'intersezioni producono tutte le domande e le soluzioni possibili, a condizione (per chi?) di scegliere. Queste 'domande' (impulsi informatici e segnaletici) non hanno altra finalità che la risposta, geneticamente immutabile, o modulata da differenze minime e aleatorie. Spazio ancor più lineare e unidimensionale: spazio *cellulare* di generazione indefinita dei medesimi segnali, che sono come i tic d'un prigioniero pazzo di solitudine e di ripetizione. Tale è il codice genetico: un disco inceppato, immutabile, di cui non siamo più che le cellule di lettura. Tutta l'aura del segno, la significazione stessa è dissoluta con la determinazione: tutto è risolto nell'iscrizione e la decodificazione."²⁸

Si è voluta citare per esteso questa pagina dello *Scambio simbolico* perché tradisce, forse, la *facies* più vulgata di Baudrillard: il Baudrillard analista, malinconico ancorché affascinato, di un sistema declinante per eccesso di saturazione, il Baudrillard che, del contemporaneo, parla in termini di *bêtise*, di glaciazione, di siderazione, di deserto, alludendo all'irreversibile processo di necrosi che affligge un Reale iper-pessurizzato.

Dissugazione, disaffezione, desostanzializzazione, emblemi tutti della

perdita d'energia, del puro sopravvivere rispetto al pulsare intensivo della vita "vera", sarebbero, di questa condizione, gli ingredienti fondamentali. Poiché proprietà, specificità, determinazione, supporti dell'antica intellaiatura dialettica e della scena "rappresentativa" che l'esprimeva, sono esautorati, di ogni ente non si può dire, qui, quel che è o quel che non è, cosa che rinvierebbe a una resistenza, a uno spessore, a un requisito d'identità. Essere né l'uno né l'altro (*ne-uter*), e cioè essere niente, è il destino dell'ente nell'epoca in cui il progetto moderno, compendosi, ha realizzato il sogno demiurgico da cui aveva preso le mosse: quello di ridurre la policromia del mondo nel grigiore monocromo d'un equivalente generale, di sostituire il vivente col sintetico, contrastando le impazienze dell'organico con la duttilità superiore dell'inanimato. Se ogni cosa può assumere indifferentemente, qui, le vesti di un'altra, senza resistenze, ingorghi e nostalgie, è perché il fantasma di padronanza universale, connaturato all'occidente, può dirsi esaudito.

Trionfo fallace: nel momento in cui la forza dell'immaginario, forza che resta tale sino a quando conserva un margine d'alienazione, confluisce internamente nel reale, schiacciandosi sul polo che sino allora le era opposto, l'inerzia surroga, nel sistema, l'antica intensità. Poiché un reale interamente realizzato, senza enigma da decifrare, extraterritorialità da annettere, vuoto da esorcizzare, è "stoccaggio di materia morta, di corpi morti, di linguaggio morto — sedimentazione residuale"²⁹, l'immane impresa d'accumulo con cui in Occidente si è voluto stornare l'esercizio della morte finisce col discernere un mastodontico cenotafio.

A risuonare, qui, è il destino stesso d'ogni sistema di senso e della scena falloocratica che lo sostiene: volersi eterno, irreversibile, sottratto alla caducità, ed essere invece deciduo, fragilmente erettile, esposto all'eclissi e alla consunzione. Per tutto un versante dei suoi scritti, Baudrillard non fa che circoscrivere, delineandone modi e figure, lo scenario di questa involuzione catastrofica. Assoggettato al cattivo regime del neutro, in cui ogni posta in gioco è esautorata e, se esiste conflitto, questo appartiene all'ordine della simulazione, il post-moderno non ha nulla a che fare col "vero" teatro. A differenza del cerimoniale antico, basato sulla sfida, e della stessa peripezia drammatica che contraddistingue il moderno, progrediente in ragione dello scarto fra le opposte polarità, a vigore qui è una strategia dolcificata, una pratica molle di dissuasione di qualsiasi pronuncia antagonista. Poiché nulla permette di replicare al codice se non per sequenze incluse nel codice stesso, il cui iper-dirigismo consiste, appunto, nel precedere incessantemente ogni domanda, funzionando da principio e da fine del circuito innestato, la logica del contemporaneo resta quella del dono mai reversibilizzato, fondamento d'ogni potere.

Capita così che la condizione post-moderna sia assoggettata a una struttura paradossale: da un lato è un immenso apparato di regolazione in grado, con la sua miriade di tentacoli, di penetrare ogni interstizio del sistema, la cui capacità di controllo raggiunge livelli inauditi; dall'altro proprio questo eccesso di saturazione, impedendo alla dialettica ogni esercizio produttivo,

affida la sopravvivenza dell'intero organismo a una vertigine simulatoria. Il post-moderno non è più una scena se con scena si intende agone. Divenuti presenze indecidibili, gli attori della peripezia precedente sono quiddità fantasmatiche, amorfe pedine d'una regia puntigliosa che le spinge a ripercorrere, senza pathos né intensità, le stazioni del vecchio itinerario, quasi l'accelerazione del ritmo, il *flash-back* attonito, l'anticipazione folgorante e inattesa potessero suffragare l'emozione assente.

Convocazione d'apparenze spettrali, "meraviglioso" tecnologico in cui si compendia il gusto iper-modernista per il sintetico e l'artificiale, parata di segni inefficaci, privi di tensione: tutto, nella fantasmagoria, sembra contraddire la concezione forte, legata alla dualità e alla sfida, che Baudrillard ha del teatro. Non è un caso, allora, se nelle analisi baudrillardiane dedicate al contemporaneo, una voce come *neutralità* sia un termine chiave: sinonimo di pacificazione del conflitto, col suo apparato d'inerzia, d'indifferenza, di esautorazione d'ogni posta in palio, essa consegna puntualmente l'oggetto inventariato a una valenza antiteatrale: "I media non sono una scena dove avviene qualcosa — sono un nastro, una pista, una carta perforata di cui noi siamo ben più che spettatori: ricettori. Finita l'apocalisse, oggi siamo giunti alla promozione del neutro e dell'indifferenza."³⁰

"Assistiamo alla fine dello spazio prospettico e panottico... e quindi all'abolizione dello stesso spettacolare. La televisione... non è più un medium spettacolare. Non siamo più nella società dello spettacolo di cui parlavano i situazionisti, né nel tipo di alienazione e repressione che essa implicava."³¹ Finché, come fa Debord³² all'imbocco degli anni '70, con *spettacolo* ci si ostina a designare una realtà alienata, un universo del trucco e della sofisticazione cui contrapporre, grazie alle armi della critica, il tragitto invertito della redenzione, non si può che restare invischiati nel patetismo d'un gesto rétro.

Se il messaggio è divenuto un messaggio³³ e alla distanza dello sguardo — distanza critica, distanza produttiva, distanza dialettica — è subentrata la petulante invadenza di un universo tattile, fatto di prossimità e di controllo molecolare, come far ricorso al vecchio strumentario della peripezia drammatica, che già il sistema vanifica iscrivendola nella sua combinatorietà insensata?

Non è l'intero repertorio dei media il cosmo della fantasmaticizzazione, dove non esiste scambio, comunicazione, informazione, cosa che presupporrebbe l'instaurarsi d'una dualità, la presenza d'uno scarto, la possibilità d'un contraddittorio, ma un tragitto di sola andata, un movimento unilaterale che va dall'anonimia del codice all'anonimia del ricettore?

"L'irrealità moderna — scrive Baudrillard — non è più dell'ordine dell'immaginario, è dell'ordine del referente, più verità, più esattezza — essa consiste nel far passare tutto nell'evidenza assoluta del reale. Proprio come nei dipinti iperrealisti, in cui si può scorgere la grana della pelle d'un volto, microscopia insolita che non ha neppure il fascino d'una stranezza inquietante... Vi si "dà di più." Lo si constata già per il colore al cinema o alla televisione: vi si dà tanto, il colore, il rilievo, il sesso ad alta fedeltà, con

gli alti e i bassi (la vita diamine!) che non avete niente da aggiungere, cioè da dare in cambio. Repressione assoluta: dandovi un pò di troppo, vi amputano di tutto."³⁴

Ottica del dono sterminato, la cui munificenza mai risarcibile annichisce ogni risposta; assassinio del reale per eccesso di visibilità, per uno sguardo così ravvicinato da dissugare ogni segreto: né scena nell'eccezione magica e rituale delle comunità arcaiche, né dispositivo di rappresentazione e d'interpretazione drammatica, l'apparato perverso della fantasmagoria non è, per Baudrillard, riconducibile al teatro.

Ma se spettacolo e post-moderno sono categorie incompatibili, se nella lucidità che infesta il contemporaneo non hanno corso "le emozioni affettive, la sfida, la messa in scena"³⁵, perché altrove, con una ricorrenza che non ammette dubbi e spesso nel giro dei medesimi scritti, una parola come spettacolo torna a profilarsi entro valenze perentorie di fascinazione e di magia?

"È proprio per questo — che l'arte è morte; a questo punto di saturazione e di sofisticazione, tutta la gioia è passata nello *spettacolo* stesso della complessità, tutto il fascino estetico è monopolizzato dal sistema nel proprio raddoppiamento... Siamo tutti vittime della produzione diventata *spettacolo*, del godimento estetico della riproduzione delirante — e non siamo pronti a distaccarcene, perché in tutto lo *spettacolo* c'è l'imminenza della catastrofe."³⁶ "Le masse accettano tutto e deviano tutto, in blocco, nello *spettacolare*, senza necessità di un altro codice, senza necessità di senso, in fondo senza resistenza, ma facendo scivolare tutto in una sfera indeterminata, che non è neppure quella di non-senso, ma quella fascinazione/manipolazione in tutte le direzioni."³⁷

"Il pensiero critico giudica e sceglie, produce differenze, veglia sul senso con la selezione. Le masse non scelgono, non producono differenze, ma l'indifferenziazione — preservano la *fascinazione* del mezzo, che esse preferiscono all'esigenza critica del messaggio. La fascinazione, infatti, non attiene al senso, è proporzionale all'indifferenza per il senso. Si ottiene neutralizzando il messaggio in favore del mezzo, neutralizzando l'idea in favore dell'*idolo*, neutralizzando la verità in favore del simulacro."³⁸

"(Le masse) fiutano il terrore semplicistico che sta dietro all'egemonia ideale del senso e reagiscono a loro modo, rovesciando tutti i discorsi articolati su un'unica dimensione irrazionale e senza fondamento, là dove i segni perdono il loro senso e si esauriscono nella fascinazione: lo *spettacolare*."³⁹ "Che il sistema se la cavi molto bene in questo e perfino lo favorisca... non è essenziale, perché ciò che questo scivolare, questo sbandare inaugura a lungo termina — e già da ora — è la fine dell'economico, avulso da tutte le sue definizioni razionali tramite l'uso *eccessivo, magico, spettacolare*, distorto e quasi parodistico che ne fanno le masse."⁴⁰

Si noti, nella sequenza delle citazioni, il riemergere dello spettacolare negato e, fatto ancor più significativo, il suo contemporaneo addossarsi alle cadenze forti — magiche, agonistiche, eccessive — del cerimoniale arcaico. È come se una faglia segreta, lavorando dall'interno i testi di Baudril-

lard, rendesse di colpo bifronti tutte le categorie sin qui inventariate, esponendole all'assillo dell'interrogativo. L'indecidibilità del post-moderno, quel che nello *Scambio simbolico* è definito "il bordello generalizzato del capitale, ...il bordello della sostituzione e della commutazione"⁴¹, sarebbe forse di tutt'altra natura, avrebbe piuttosto a che fare col crepuscolo, di cui è impossibile dire se sia un cammino verso un di *più* o un di meno di *luce*?

Il regime del neutro è davvero il luogo della paralisi e dell'entropia, il contrassegno della fase metastabile raggiunta dal sistema che vi spofonda in una notte senza fine, o non indica invece la curva dove l'intero ciclo, invertendosi, rimette in gioco modalità esaurite? Non è possibile che i grandi sistemi di accumulo, giunti al punto estremo della loro parabola ascendente, che è poi il punto in cui la forza si contrae rovesciandosi in inerzie, comincino a seccare dal loro interno una sorta di contro-energia votate ad assorbire, con tutte le valenze d'una morte attiva e sacrificale, quanto tesaurizzandosi s'era impietrito?

"Può darsi — scrive Baudrillard — che ogni descrizione dei sistemi disincantati, ogni ipotesi stessa sul disincanto dei sistemi, sull'irruzione della simulazione, della dissuasione, sull'abolizione dei processi simbolici e sulla morte dei referenti, sia falsa. Il neutro non è mai neutro; è ricatturato dalla fasciazione."⁴² *Il neutro non è mai neutro*: e cioè una postazione nulla, senza tensione interna, senza interscambio, anche infimo, tra le opposte polarità. Nello stesso iper-reale, dove il reale muore per eccesso di prossemia, in quell'iper-reale definito "osceno" perché il segreto, fonte d'ogni magia, si estenua fino a svanire, resiste ancora dal fascino: il fascino dell'assorbimento e della perdita, l'incanto che piove da ogni forma offerta al morire.

Così è della simulazione. Gigantesca fantasmagoria messa in atto dal sistema per riconvocare i referenti perduti e dare una parvenza d'anima al ghiaccio e al deserto, può essere confutata da una simulazione maggiore: quella di cui sono latrici le masse, contagiate dalla malìa dello spettacolare. Qui, dove allo sperpero di forme cave sembra opporsi una voluttà di consumo ancora più grande, è forse all'opera un contro dono iperbolico, affine all'eccesso e alla frenesia che contraddistinguevano lo scambio arcaico?

"(Le masse) — scrive Baudrillard — hanno fatto del consumo una dimensione di *status* e di prestigio, di gioco al rialzo inutile o di simulazione, di *potlâc*... La vera e propria posta in gioco si trova qui, in questo scontro sordo, ineluttabile, delle maggioranze silenziose con il sociale che viene loro imposto, in questa ipersimulazione che raddoppia la simulazione e la stermina secondo la propria logica."⁴³

Il richiamo al *potlâc* — e alla sfida che gli è connaturata — non deve ingannare. Esso non delinea l'imminenza d'un ritorno, l'oggettività, improrogabile e fatale, della fine d'un ciclo entro cui l'irreversibile torni a reversibilizzare riattivando, con lo scambio tra i contrari finalmente restituiti a pari dignità, i caratteri duali dell'agone. Se tutto questo esiste nei testi di Baudrillard, scanditi sull'ipotesi che "al culmine del valore si sia più vicini all'ambivalenza, perché al culmine della coerenza si è più vicini all'abisso

di rivolgimento che assilla tutti i segni raddoppiati dal codice⁴⁴, lo è nel senso, lanciante e arrischiato, della scommessa: una sfida alla Sfida affinché si manifesti, una sfida al nostro tempo dedivinizzato affinché, al limite indefinito del deserto, o forse dal cuore del deserto stesso, risecerna il sacro delle apparenze.

Baudrillard può ben polemizzare con Foucault sulla struttura e l'essenza del potere. All'autore di *Le parole e le cose* lo imparenta qualcosa di più del semplice decreto di fine del moderno: nell'ipotesi d'un ritorno dell'origine, d'una rinconvocazione delle maschere, nell'idea d'una temporalità ricurva verso le forme primitive dello scambio, così ricorrente nei suoi scritti, pare a noi all'opera tutto un versante, non certo debole o collaterale, del pensiero di Foucault.⁴⁵ Che, simile a una catastrofe tellurica, un gigantesco *solve* liberi le energie legate restituendole alla loro intensità, che, nei modi dell'implosione, un rivolgimento ciclico metta fine all'unilateralità dell'accumulo, è l'apocalissi che Baudrillard non cessa d'opporre all'altra apocalissi — istante morto, istante del compimento — che ha sancito la fine della modernità.

Luogo dove massima è l'ipoteca della siderazione, dove il potere, persa l'égida della Verità, è un simulacro di potere, un brillio che arde solo per dissimulare l'assenza di cui è intriso, il post-moderno sarebbe, di questa grande fiammata, il presagio epocale, lo spazio, venefico e fecondo insieme, dove si sperimenta la morte in vita in attesa della morte che faccia vivere.

“Di questi processi d'inerzia — sta scritto nella *Seduzione* — non sappiamo niente, se non quel che li attende al varco dell'imbocco di questo buco nero: il punto di non — ritorno diventa, ancora una volta, quello d'una reversibilità totale, di una catastrofe in cui l'arco della morte si risolve in un nuovo effetto di seduzione.”⁴⁶

Qui sta la scommessa di Baudrillard, ciò che, surriscaldando l'analisi, la consegna all'orizzonte della profezia. Ma l'ambivalenza del nostro tempo — Baudrillard lo sa bene — resta indecidibile. Più, a proposito del post-moderno, egli s'addentra nell'investigazione dei protocolli che dovrebbero sancire, col massimo dell'irreversibilità, l'imminenza della reversibilizzazione assoluta, più si trova di fronte a segni ambigui che, nella loro partitura invereconda, doppiano tanto lo schema lineare che lo schema ciclico. Cos'è la simulazione? È la parodia del potere nel suo assetto forte e “determinato”, il segno del suo svuotamento irrimediabile, ma anche la parodia della seduzione in un nuovo apparato in cui al vuoto del potere fa da riscontro il vuoto delle masse, alla fantasmagoria del potere la volontà di spettacolo delle masse, in un nesso di fascinazione reciproca che, della “vera” seduzione, è il Doppio sposato.

Qui, dove il tragico della sfida si dissolve nel pulviscolo d'un'esteticità diffusa, dove un simulacro di scambio serve solo a preservare il fantasma d'un sociale defunto, si è più vicini o più lontani dal rivolgimento ciclico? La simulazione è la porta impervia dietro la cui soglia sta, in reverente attesa, qualcosa che ricorda l'agonismo del cerimoniale o, di questo cerimoniale, è la procrastinazione inaudita, giocata sul dilleggio e sulla profanazione?

Gli scarti che percorrono i testi di Baudrillard, esponendoli al bilico tra possibilità della sfida sacrificale e impossibilità d'ogni agone, riconvocazione dello “spettacolo” e suo proscioglimento, ripresa del circuito simbolico e suo ammutolire, dipendono tutti dalla natura indecidibile del simulare. Gesto con cui ogni distinzione tra superficie e profondità, autentico e artificiale, verità e menzogna, è destituito di fondamento, la simulazione sembra appartenere di diritto allo stesso ordine delle apparenze arcaiche: nulla che riguardi, qui, l'ordito del senso, con i suoi imperativi della disoccultazione e della produttività.

Ma se, come tutte le forme ispirate alla fascinazione del vuoto, la simulazione è magica, si tratta, anche, d'un vuoto inoffensivo, destituito d'ogni potere d'annichilimento, d'un magico senza intensità, che non designa più il cerchio ristretto dove due contendenti si danno battaglia uniti dalla passione del sedurre, cosa che presupporrebbe un valore da sottrarre, un pieno da stornare, una verità da mettere in iscacco. Niente di tutto ciò nella fantasmagoria del post-moderno dove offerta e domanda, coincidendo, vanificano ogni posta in palio e il fascino, risolvendosi in “manipolazione, persuasione, gratificazione, ‘atmosfera’, strategia del desiderio, mistica relazionale, tranquilla economia concorrenziale dei rapporti di forza”⁴⁷, non è che simulazione di seduzione.

L'intero reticolo opposizionale dispiegato da Baudrillard per distinguere una modalità “genuina” della seduzione (tragica, aristocratica, intensiva, fatale) dal suo contraltare post-moderno (ludico, estensivo, dolcificato, senza poste in palio, senza agone) deriva da questa necessità improrogabile: tener separato dall'*arché* il *démone* che, sotto sembianze del Medesimo, tutto confonde nella spirale dell'impostura. Rispetto alla forma “originaria” della seduzione, il simulacro è il falso pretendente, la mala copia che, sviando la potenza di sviamento, ne annichila il significato. Curioso esito platonico di Baudrillard: immorale, illusionista, ironica, capace di fare la parodia di tutto, la seduzione non sopporta che la si parodizzi. Reversibilizzata a sua volta, diventa un nulla: il nulla che infesta il contemporaneo dentro la vertigine (indecidibile) della neutralità.

Il femminile e la sfida

“Ogni discorso di senso vuol mettere fine alle apparenze: questa è la sua insidia e la sua impostura. Ma è anche un'impresa impossibile: inesorabilmente il discorso è abbandonato all'apparenza sua propria, e dunque alle poste in gioco della seduzione, e dunque al fallimento in quanto discorso.”⁴⁸

In apparenza vincente, il dispositivo della produzione, cui inerisce l'universo del senso, resta, secondo Baudrillard, fragile e necessariamente fallimentare. Fallimentare, e cioè fallace, fallibile, falloso: qualcosa di destinato a uno scacco più o meno precoce perché legato alla mancanza e all'errore. *Il manque à être*, la fobia del vuoto, che spinge l'energia produttiva a cercare nel pieno un impossibile risarcimento, è ciò che la perde; inevi-

tabilmente nell'attimo del compimento essa raggiunge, col fine, la propria fine, tornando preda del suo infido interlocutore. L'errore del produttivo, il suo fallo d'origine, sta nel ritenere la propria logica — che è poi la Logica per eccellenza — unica e inequivocabile. Poiché ogni altro protocollo mentale è ritenuto illusivo — mera parvenza o orrido simulacro — non resta che chiederne la proscrizione: è mediante questa cecità che la propria finzione può essere scambiata per “reale” e quel che pertiene alla soggettività più svagata può rovesciarsi nella quintessenza del “vero”.

Fallace, fallibile, fallosa, la logica del produrre ha a che fare col fallo, è maschile per eccellenza: si pretende unica, e pertanto esige che ogni differenza le sia sottomessa, tanto nei modi della disparizione che del corollario servile; crede nel vangelo della propria eternità, ignara che nel suo imperialismo arrogante sta l'ineluttabilità del proprio morire.

Pulsione, desiderio, senso, verità, potere, contrassegni di ciò che, espandendosi, obbedisce a una progressione lineare, sono le tessere di questa costellazione fallocratica: esigono l'apogeo, ma la verticalità che segna lo zenit del loro tragitto è una postazione effimera, un luogo già infestato da un sentore di morte. Nulla di tutto ciò nelle pratiche seduttrici, attestazione del celebre passo di Nietzsche secondo cui “la verità è donna”: una maschera o un velo volti a dissimulare, dietro il luccichio dell'orpello, l'inesistenza della profondità.

Poiché il vuoto non è, qui, la miseria del *manque* da esorcizzare con l'accumulo, e nemmeno l'enigma da combattere grazie alle armi dell'esegesi, ma l'incognita da preservare nel suo carattere d'incognita (se si manifestasse, verrebbe alla luce il nulla che l'intride), l'artificio, l'ornamento, il belletto, tutto ciò che pertiene alla teatralità dell'apparenza, ne sono le prerogative essenziali. Grazie all'iperbole del trucco il femminile alletta sviando ogni potenza dalla sua verità — verità dell'identico, verità del proprio, verità d'ogni figura nettamente scandita — per rovesciarla là dove non vigendo concentrazione o struttura, tutto volteggia nella vertigine della perdita. Potenza dell'anti-potenza, perfido gioco in cui ciò che è ripiegato su di sé esce dal proprio riparo, tentato dalla malìa dell'indecifrabile, e in questo movimento si offre al morire, la seduzione è “qualcosa di cui non c'è rappresentazione possibile, perché in essa la distanza tra il reale e il suo doppio, la distorsione tra il Sé e l'Altro sono abolite. Chino alla sua fonte Narciso si disseta; la sua immagine non è più ‘altra’, ma è la sua stessa superficie che l'assorbe, lo seduce; e così egli può solo avvicinarsi perché non c'è più al di là, come non c'è più tra lui e lei distanza riflessiva. Lo specchio d'acqua non è una superficie di riflessione, bensì una superficie di assorbimento.”⁴⁹

Risucchio, vertigine, annichilimento, la seduzione è il contrario dell'interpretazione, che richiede uno scarto tra guardante e guardato affinché l'ocularità possa procedere al suo esercizio di dissezionamento. Là la violenza della *techné* che esige, dal vivente, una conversione in materia morta affinché, sull'artificiosità così instaurate, si realizzi il suo sogno d'onnipotenza; qui un artificio maggiore che, attraendo ogni forma finita nel suo labirinto, ne dissolve la forza di coagulo. Volendosi immortale — un'iper-forma

affrancata dalle vicissitudini del *manque* — la produzione si sovrverte, al culmine della sua parabola, in un deserto di morte; superficie inghiottente, forma cava, bordo entro cui s'inabissa il tutto — pieno dell'accumulo, la seduzione è reversibile e mortale e, proprio per questo, “eternamente giovane e senza domani.”⁵⁰

Mentre nel dispositivo dialettico, che della produzione è l'avallo, il femminile sta al maschile come il negativo che va negato affinché si realizzi, col lavoro, il regno dell'universale, nessuna *Aufhebung* può, nel combattimento che la seduzione inaugura, consentire al vinto d'essere neutralizzato e, insieme, sollevato di rango. Se nell'agonistica quale la concepisce Baudrillard non esiste traccia di questo movimento verso l'alto (*auf*) a cui Hegel affida la sua sequenza progressiva, è perché il femminile, qui, non è un'energia selvaggia, una verità extra — logica, qualcosa che, avendo a che fare con la forza, risulta iscrivibile nell'apparato fallocratico.

Analoga semmai al “vaso cavo imbellettato” o all’“abisso allettante del nulla”⁵¹ cui si riferiva Weininger all'inizio del secolo, la femminilità non può essere destituita d'alcunché. È dal suo vuoto ineludibile, perenne attentato a ogni potenza maschile, che provengono invece destituzione e annientamento sicché, intervenendo sui protocolli della sfida, Baudrillard può sostenere che essa è “sempre lanciata da chi non ha senso, non ha nome, non ha identità a chi si avvale di un senso, un nome, un'identità” e che “soltanto questa reversione può porre fine al potere, al senso, al valore, e mai un qualche rapporto di forza... che ricrea per definizione un nuovo spazio di senso e di potere.”⁵²

Se in questa interpretazione baudrillardiana del femminile, polemica la sua parte nei confronti della letteratura femminista, c'è molto del Derrida di *Sproni*, curioso è risalire più a monte, a quel clima *fin de siècle* dove il *topos* della lotta tra i sessi è il fulcro d'un'attenzione febbrile, preludio della grande rilettura d'Artaud. In una nota di *Sesso e carattere*, pubblicato nel 1903, Otto Weininger, l'ostinato avversario della Donna, da lui definita un’“entità nebulosa”⁵³ un’*emide* priva di contorno e di coscienza, prototipo della materia nella sua ritrosia alla forma, scriveva significativamente: “Questa spinta a far acquisire statuto di realtà alla vita terrena è contraddistinto dal fatto che tutta la materia si contrappone *con la seduzione* ad ogni prendere forma; oppure, come l'ha indicato profondamente Platone, è l'ingannevole invadenza di Penia (la miseria, il vuoto, il nulla) nei confronti dell'ebbro, sognante dio Poro (la ricchezza).”⁵⁴

Per quanto sottoposta a una marca negativa, ascrivibile all’*horror vacui* che assilla il testo weiningeriano, presso cui l'indecidibilità, l'equivocità, il nomadismo, l'erranza, sono emblemi diabolici, specimini del non-essere che infetta la creazione, la sfida di cui è latore il vuoto è qui nettamente scandita. Non è un caso, allora, se l'intero repertorio lessicale utilizzato da Baudrillard per designare morfologia e funzioni della sua dualità agonistica, conosca in Weininger il suo precedente obbligato. Di fronte al femminile, “massa inarticolata”⁵⁵ e “senza nome”⁵⁶, “volontà del nulla”⁵⁷, assenza di “individualità” e di “proprietà”⁵⁸, “ridicola scimmiotteria del-

l'anima maschile", "parodia della libertà e del volere"⁵⁹, "simulazione"⁶⁰ iperbolica, capace di rivestire ogni forma perché esente da "qualità" proprie, il maschile è il polo dell'identità e del valore.

Rappresentante dell'essere a cospetto dell'inesserità femminile, l'Uomo è definito allora il microcosmo che "racchiude in sé tutto, il passato e l'avvenire, nell'eternità del suo acume spirituale; la sua coscienza d'immortalità è la più forte, perché anche il pensiero della morte non lo rende vile; si mette nella relazione più appassionata con i simboli e i valori, attribuendo un valore a ogni cosa interiore e esteriore, in questo modo spiegandola."⁶¹

È tuttavia tale dualismo metafisico, nato dal momento in cui "dallo stadio anteriore dell'essere, si staccano l'essere e il non-essere"⁶², può, secondo Weininger, che si rifà tanto a Platone e a Kant come a Paracelso e a Boehme, essere riassorbito tramite una pronunzia etica. Solo sottraendosi alla sfera malefica delle apparenze — sfera della seduzione, dell'incanto, dell'estetica, sfera dove a dominare è l'ordito ingannevole della bellezza — il maschile, detentore della libertà volontà, può reinfondere nel cosmo la luce dell'idea. Se si vuole redimere la Donna, riconsegnandola a quella Verità di cui è stata espropriata nell'atto della Genesi, l'Uomo deve rinunciare all'Eros che, persino nella sua versione angelicata, resta evento illusivo.

Anche quando non si risolve in una vicenda di copulazione e di sesso a cui la natura femminile attratta da tutto ciò che è "confusione", "indistinzione", è del resto votata, l'amore è una proiezione maschile, un delirio solipsistico di perfezione che non ha nulla a che fare con la figura amata. Mai nella peripezia laboriosa e infelice di Eros, con cui "l'uomo tenta di ridare alla donna l'anima rubata"⁶³, quell'anima, principio di fissità, che all'origine della creazione s'è tenuto per sé, precipitando la compagna nelle tenebre dell'indifferenziato — mai, in questo tragitto che pure tenta il Maschile come la più affascinante delle scommesse, la Donna potrà divenire quel che per natura non è: una soggettività.

A differenza dell'Eros, l'Ethos, affrancato dalla sfera sensibile, non si lascia irretire dalle apparenze, non si perde nel gioco di specchi che, facendo d'un'immagine maliosa il riverbero della divinità, espone chi la esperisce al versante diabolico del creaturale. Se la donna concreta non è mai, per intero, la Donna; se in essa convive, accanto alla tenebra predominante, un barlume coscienziale, dovere dell'Uomo, detentore della Luce, è solidarizzare con la compagna nell'itinerario verso la salvezza, valutandola "per amore dell'idea, del *noumenon*"⁶⁴ e non per il falso lucro della sua parvenza fenomenica.

Negare la differenza sessuale, far sì che l'eterna contesa tra i principi ostili possa risolversi in unità dando luogo, con la congiunzione di umano e divino, alla pienezza dell'essere, è l'ossessione di Weininger.

Poiché la Donna, nella sua versione archetipica, è l'insidia del vuoto segmentare, l'invadenza di Penia che induce a sfacelo tutto ciò che è forma, le rivendicazioni femministe sono meno da intendersi come emancipazione dell'uomo che come emancipazione da ciò che di più tenebroso la donna alberga in se stessa: la notte della propria femminilità. "Questa questione

della donna — sta scritto nelle pagine conclusive di *Sesso e carattere* — è antica quanto il sesso, né è più recente dell'umanità stessa. E la sua risposta è: l'uomo deve redimersi dal proprio sesso e così egli soltanto redimerà la donna. Soltanto la sua castità, non la sua libidine, com'essa crede, è la sua salvezza. Naturalmente, così, ella perirà come *donna*: ma soltanto per risollevarsi dalla propria cenere rinnovata, ringiovanita, come pura creatura umana... La morte durerà finché le donne partoriranno né la verità apparirà prima che i due siano diventati uno, che dall'uomo e dalla donna sia derivato un terzo, né uomo né donna."⁶⁵

Il *tòpos* alchemico dell'Androgino è il motore del testo weiningeriano: in luogo del sesso il regime dell'asessuato, in luogo della differenza l'identità, il luogo della generazione e del divenire l'erezione d'un presente eterno, tempo senza tempo. E tuttavia Weininger sa che contro la sua visione cosmogonica costruita su un'antiorità dell'Uomo rispetto alla Donna, su una filiazione, mutila e ingannevole, del principio femminile da parte di quello maschile, ne esiste un'altra — ricorrente con non minore assiduità nell'immaginario occidentale — che assegnando al principio tellurico il carattere dell'immortalità, relega l'uomo a creazione seconda, a evento assoggettato all'assillo del morire. Di quest'altra visione il *Mutterrecht* di Bachofen è una delle attestazioni esemplari: "La donna è il dato, l'uomo diviene. Dal suo grembo materno deriva poi la creazione visibile e anzitutto in questa si mostra un sesso dippiamente diviso: in lei viene alla luce la formazione maschile, uomo e donna non appaiono dunque contemporaneamente, non sono orientati allo stesso modo. La donna precede, l'uomo segue; la donna è prima, l'uomo sta nei suoi confronti in un rapporto filiale; la donna è il dato, l'uomo è appunto ciò che a partire da essa è divenuto. Egli appartiene alla creazione visibile ma sempre mutevole; giunge all'esistenza soltanto in forma mortale. Fin dall'inizio è presente, data, immutabile solo la donna; divenuto, e perciò in costante mutamento, è l'uomo. Nell'ambito della vita fisica, dunque, il principio maschile sta in secondo luogo; è subordinato al principio femminile."⁶⁶

Originaria, legata alla materia e alla sensibilità, *mater* nel senso forte della parola, la donna è, qui, la genesi stessa della Luce: solo attraverso di lei il principio maschile, che sotterraneamente opera come seme nelle sue viscere, si visibilizza nella creatura, la quale, deperibile come ogni creatura, deve patire l'affanno del morire per rinascere sotto altra forma. La doppia antiorità, fisica e metafisica, riconosciuta da Weininger al Maschile si trova confutata da un altro tragitto, in forza del quale "dal grembo immortale di Teti, attraverso l'azione di Peleo, viene generata la stirpe dei mortali. Il maschio porta la morte nel mondo. Mentre la madre per sé gode l'immortalità, dal suo corpo, suscitata dal fallo — deriva una stirpe che precipita sempre come un flusso nella morte, come il tizzone di Melagro che alimenta sempre se stesso."⁶⁷

Tutta la drammaturgia di Kokoschka, a cominciare dal celebre *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassino, speranza delle donne*, 1907), nasce all'incrocio di questa duplice costellazione: a differenza del caso femminile, in-

distruttibile e immortale, la volontà di forma maschile è inseminazione di luce, ma anche un protocollo effimero, sottoposto alla legge della caducità. Ne deriva che, non esistendo forma al riparo della diacronia, la lotta tra i sessi, ciclo che non si chiude pena l'isterilimento o la caduta nell'informe, va ripresa sempre, è un esercizio quotidiano cui l'uomo non può sottrarsi se non vuole tradire la propria "umanità".

"Nel mio primo spettacolo — scrive Kokoschka nelle *Schriften* alludendo al suo testo teatrale più noto — mi ero scagliato contro la svagatezza (*Gedankenlosigkeit*) della nostra civiltà maschile in base all'idea che l'uomo è mortale e la donna immortale, sicché solo l'assassino può, nel mondo moderno, invertire questa condizione fondamentale."⁶⁸

Non è il caso di riprendere in questa sede un'analisi della drammaturgia kokoschiana, già da noi esperita altrove. Significativo ci pare, invece, mettere a fuoco la curiosa convergenza tra il passo di Baudrillard citato in apertura, secondo cui "il senso è mortale, ... le apparenze immortali, invulnerabili al nichilismo stesso del senso e del non-senso" e quel che Kokoschka dice a proposito di un'opera scritta quasi ottanta anni prima, nel momento in cui, in base ai suoi testi teorici, uno strano "malessere" comincia a scalfire l'intero progetto moderno precipitandolo nell'impotenza e nella follia.

È noto, del resto, come il prometeismo, la *hybris*, l'eccesso di desiderio, la volontà di costruire un cosmo artificializzato, sovvertendo il nesso che lega la *natura naturans* all'uomo, sua emanazione filiale, siano per Kokoschka i vettori dell'avventura iniziata in Occidente a partire dal XVI secolo. Un'avventura che già nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, in piena epoca vittoriana, denuncia i sintomi della fine. Qui, dove la combinatoria degli stili del passato comincia a surrogare l'assenza d'uno stile proprio, quasi la molteplicità degli inserti museali potesse sopperire alle latenze d'un'ispirazione dimidiata, pesa sull'individuo, destituito dalle fonti della *dynamis* vitale, un senso di vacuità.

È come se il mito d'un progresso irreversibile, basato sulla possibilità di manipolare in vitro gli atrezzi della creazione per erigere, grazie alla *technè*, una realtà più consona agli imperativi del desiderio — questo mito che solca l'ottocento con tutti i crismi d'un'aspettazione febbrile — spalancasse di colpo la faccia occultata. Può dirsi progresso una civiltà che, sradicando la creatura dalla Grande Madre, semina ovunque aridità e soffocazione? Nel demone dell'universale che ossesiona il moderno, facendo del tempo una direzionalità coatta, priva d'enigma nella monotonia del suo progetto, non c'è defraudazione del presente, perdita d'ogni rapporto vivo tra il Sè e la temporalità? Non pertiene all'essenza stessa del Maschile cristallizzarsi in un'apparenza di morte, quando il suo erigersi, non più contrappuntato da una discesa nelle acque natali, diviene un'esangue ripersione dello Stesso?

Nata da queste meditazioni, la drammaturgia di Kokoschka vuole essere un cerimoniale del Ritorno: ritorno della comunità dei "dormienti" — tale è lo statuto dell'individuo nell'epoca della *Zivilisation* — alle fonti genuine del proprio esperire, a quell'*Erlebnis* in cui l'autore del *Mörder* intravede la nascita di un'altra ragione, estranea alle cadenze astratte della *ratio* illu-

minista. L'uomo della tarda modernità, il cui sguardo s'è ridotto a una superficie rifrangente, fatta di puro adattamento retinico agli stimoli esteriori, ha fame di immagini maliose che, irretendo il "piccolo io", lo rituffino nel regno delle Madri.

"La coscienza — scrive Kokoschka nel 1912 — vive senza barriere e dissolta nelle cose, vive come forza operante nelle visioni, avendo in comune con l'essere tutte le qualità della vita. Come il seme d'un unico albero, rimasto in vita dopo la siccità, contiene in sé tutti gli elementi da cui potrebbero germogliare le radici di tutte le foreste della terra, così, quando cessiamo di esistere e di essere nella coscienza, questa si ridesta in virtù d'una forza propria e non trova più posto dove posare il capo. Non esiste più un posto per la morte, perché le visioni possono dissolversi e disperdersi ma solo per riunirsi in altro modo."⁶⁹

Non c'è più posto per la morte: qui sta l'essenza del femminile come l'intende Kokoschka agli inizi del secolo, opponendo all'asetticità del Logos disincarnato, emblema dell'universale falocratico, l'idea d'un caos energetico, fatto d'immagini febbricitanti, mosse dal sempiterno fiotto della *natura naturans*. E tuttavia, come l'Artaud del *Teatro e il suo Doppio*, Kokoschka non assegna mai alla discesa nei limbi una desinenza unicamente salvifica. Momento del *solve*, in cui le energie prima legate, prendono a scorrere vertiginosamente, il femminile non è solo l'antipodo del carattere petroso della *Zivilisation*, presso cui il divenire, imbrigliato nei cardini del progetto, è un'iperbolica sequenza di nessi causali, una traiettoria prevista, senza margine d'incognita.

Se la mater-materia è liquame nutritizio, incandescenza trasfusa nell'inerte, essa è anche vagina dentata, cieca ferinità, orrore. Tutto il repertorio weiningeriano è convocato allora a designare questa modalità medusea della Donna, presentata volta a volta come il vuoto di senso che affattura con la seduzione, l'eco che stravolge mediante la parodia, l'erranza diabolica non suscettibile di fissità, il polo sfingeo che divora la coscienza, precipitandola nell'abisso sessuale. Né è un caso, allora, come dimostra il delizioso *Sphinx und Strohmann* (*Sfinge e uomo di paglia*), scritto lo stesso anno del *Mörder*, che il Witz sia, del femminile nel suo versante orrifico, l'artificio più insidioso: ingarbugliando l'ordito lineare del senso, inseminando non la pluralità dei significati, testimonianza d'una dovizia di senso, ma il cattivo regime dell'*equivoco*, esso inaugura ovunque la Babele della comunicazione.

Su questo bilico si situa l'umanesimo di Kokoschka, col suo persistente richiamo alla tradizione greca: depositari della forma e dell'informe, il Maschile e il Femminile sono polarità ostili che l'uomo può ridurre a misura umana solo grazie a un combattimento ripreso ogni giorno. Effimero e esile è l'equilibrio: sempre la forma può dissugarsi, cospargendosi d'inerzia; sempre l'informe può medusare lo spirito, rovesciandosi da fonte divina in gorgo fatale. Se la dualità va ricondotta a unità, non è nella desinenza fallace d'un gesto definitivo. L'acredine con cui Kokoschka guarda a ogni messianismo, lo si chiami metafisica, trascendenza, liberazione del desiderio o surrealtà, dipende dal fatto che, in ogni immaginario della palingenesi assoluta, a par-

lare è l'icarisimo dell'uomo. Dell'uomo che, cieco di fronte all'ineluttabilità del combattimento, vuole possedere le ali per fuggire altrove, nell'eden, nell'arcadia, nell'idillio, dimentico dei limiti che gli sono stati assegnati e che sarebbe follia valicare.

Il progetto moderno fa parte di questo immaginario demente. A chi vive entro il regime della *Zivilisation* si promette un futuro di felicità, consegnato al mito d'un'umanità redenta grazie alla tecnologia, e intanto, nell'orizzonte stucchevole di questa promessa, lo si sottrae al presente, riducendolo a cifra, a puro strumento d'un gioco che lo trascende. Più volte negli scritti teorici tardi, concepiti attorno agli anni '50, Kokoschka parla, a proposito del nostro tempo, di "deserto" e di "catastrofe", come se l'antica pronuncia espressionata, col suo sogno di riconferire magia vitale a un'epoca anestetizzata, fosse esautorata per sempre.

Su questi presupposti, non può dirsi una coincidenza se un autore come Baudrillard che alle soglie degli anni '80, nell'epoca post-moderna della fantasmizzazione, tallona le spie della perdita intensità, inciampi in un lessico kokoschkiano. Rifiuto dell'universale, agonismo, dualità, riabilitazione del tragico contro la peripezia "drammatica" del moderno sono, del sociologo francese, le coordinate fondamentali: non è disagevole riconoscere — dentro questa direttrice tesa a privilegiare, contro Hegel e l'interpretazione hegeliana della tragedia, l'elemento dell'agone — la tradizione della "crudeltà".

Ma per Baudrillard, che parla nell'epoca del tutto-pieno, in cui l'inconscio, da energia nascosta, seppellita nel ventre della *natura naturans*, è divenuto un flusso molecolare appartenente all'ordine della visibilità, una produzione, meccanica e macchinica, senza rito né teatro, il femminile non può più essere la riserva energetica invocata da Kokoschka. Fonte sempre di immortalità, non lo è per le sue quiddità nutritizie, assorbibili comunque dal potere, mai così a suo agio come quando esiste alcunché — una sostanza, una forza, un'energia — da circolare e circuitare: la sua immortalità appartiene all'ordine dell'apparenza, è la potenza d'assorbimento di cui è latore il vuoto.

Se sedurre significa sfidare con la malìa una forma ad essere tale, e cioè a persistere nella propria auto-sufficienza senza patire la vertigine del risucchio che la spinge a rovesciarsi, eccedendosi, sul polo che l'attrae, non troviamo qui, sotto le cifre d'un weiningerismo rovesciato, "l'ingannevole invadenza di Penia... nei confronti dell'ebbro, sognante dio Poro"?⁷⁰

Tutte le volte in cui Baudrillard fruga negli anfratti della post-modernità per cavare un emblema capace di reiterare, nei confronti del potere, il gesto della sfida, a profilarsi è lo stigma inconfondibile dell'*enide* weiningeriana. Cos'è, infatti, la massa, in *All'ombra delle maggioranze silenziose*, se non "una nebulosa opaca, la cui densità crescente assorbe tutte le energie", una sorta di "buco nero, dove il sociale s'inabissa"⁷¹, quella massa che è poi definita "senza attributo, senza predicato, senza qualità e senza referente"⁷², qualcosa che, non essendo una soggettività, non può essere iscritta in nessun sistema di rappresentazione?⁷³

Così dicasi del femminile, che "non è niente e proprio in questo sta la sua potenza"⁷⁴: potenza d'annullamento, potenza di diffrazione, potenza

mediante cui la forza maschile, che è sempre accumulato di valore, iperconfezionamento di produzione, è risospinta al nulla da cui ha avuto origine.

Weininger equiparava la Donna alla Materia, leggendovi un perenne attentato a tutto ciò che è forma. Baudrillard riprende questo reticolo analogico, agglutinando femminile, massa e materia in un'unica costellazione, presso cui la sfida alla legislazione falloocratica si presenta sotto forme ironiche, da simulazione inaudita: "In ultima istanza, forse, anche la materia è l'inanimato, tenuti a rispondere, nelle varie scienze della natura, negli stessi termini e secondo gli stessi procedimenti delle masse e dell'animato 'sociale' nelle statistiche e nei sondaggi, rimandano essi pure gli stessi segnali conformi, le stesse risposte codificate con lo stesso conformismo esasperante, incessante, solo per sfuggire meglio, esattamente come le masse, a ogni definizione in quanto oggetti. Ci troveremmo così di fronte a un'ironia fantastica della 'materia' e di ogni oggetto di scienza, come di fronte all'ironia fantastica delle masse nel loro mutismo o nel loro discorso statistico, talmente conforme alle domande poste loro, che raggiunge l'eterna ironia della femminilità di cui parla Hegel — l'ironia d'una falsa fedeltà, d'un eccesso di fedeltà alla legge, simulazione di passività e di obbedienza assolutamente impenetrabile e che, di rimando, annulla la legge che le governa, secondo l'esempio immortale del soldato Schweik."⁷⁵

Di qui la polemica baudrillardiana nei confronti della letteratura femminista. Poiché anche per lui, come per Derrida, il femminile non va tradotto "affrettatamente, con femminilità, la femminilità della donna, la sessualità femminile e altri feticci essenzializzanti..."⁷⁶, la strategia femminile, che è strategia nullificante nei modi del trucco e della parodia, non ha nulla a che fare con un *di più* di desiderio o con l'immagine, non meno energetica, d'un debordamento vitale. Il femminile non è un contro-principio "altro", ma non meno sostanzializzato del maschile: non è il "toccarsi d'almeno due labbra"⁷⁷, l'effluvio di "sangue rosso"⁷⁸ e nemmeno lo deriva dell'inconscio, la dovizia, silenziosa e inintelligibile, d'un'*arché* sepolta.⁷⁹

A questo sfondo biologistico, in cui l'anatomia si fa destino e il destino anatomia, Baudrillard non cessa d'opporre l'ipotesi di Freud: esiste una sola libido è, in quanto pulsione da effondere, godimento da riprendere, diritto da rivendicare, un'appendice del potere anche — e forse soprattutto — quando si manifesta come antipotere. Finché il femminile viene concepito in termini d'energia, per quanto fluida, esorbitante, inaccessibile al Logos, si resta nell'ambito del Reale e della regolamentazione che lo sottende: quella, basata sui rapporti di forza, inerente alla legge del produrre. Avendo invece a suo oggetto il simbolico, e cioè lo scenario da cui ogni Reale trae nullificazione o alimento, la virtualità antagonista del femminile si situa là dove la letteratura femminista la vuole proscrivere: nel versante "sacro" delle apparenze.

La *parade*, l'orpello, il mimetismo, tutto l'arsenale della teatralità che l'Irigaray, ossessionata dall'immagine della donna-dynamis, intende come meri surrogati — un'attrezzatura invalsa nella donna a causa della secolare oppressione maschile — diventano, per Baudrillard, le insegne "genuine" della

femminilità colta nelle sue valenze seduttrici: " Tutto quanto si produce, perfino la donna che si produce come donna, rientra nell'ambito della potenza maschile. L'unica e irresistibile potenza della femminilità è quella, inversa, della seduzione... L'ironia si perde quando il femminile si sostituisce come sesso, anche e soprattutto quando lo fa per denunciare l'oppressione. Eterna lusinga adescatrice dell'umanesimo illuministico, che mira a liberare il sesso schiavo, le razze schiave, le classi schiave, nei termini stessi della loro schiavitù."⁸⁰

Mimando una "verità" che non le appartiene, costituendosi come una specularità perversa che doppia, caricaturandoli, tutti i sistemi di senso, la donna non si prostituisce in quanto tale, cosa che avverrebbe a patto di supporre, sul retro della sua vernice ingannevole, le tracce d'un'essenza rimossa. Poiché invece non nasconde nulla, il gesto del simulare, con cui ogni scarto tra superficie e profondità è reso indecidibile, risulta il solo contrassegnato di questa superficie incantata. Donandosi, la donna non effonde energie, ma assorbe energie; la sua pratica non è il polisenso⁸¹, ma lo sterminio del senso; le sue figure predilette — il *Witz* o il *trompe l'oeil* — inaugurando il regime dell'*equivoco*, sono i protocolli dove ogni istanza a significare, si tratti d'un significato manifesto o latente, risulta azzerata.

Artificio puro, evenienza con cui il reale è sfidato a esistere, e cioè a mantenersi nella sua petrosità senza che la vertigine dissociatoria di cui è detentrica l'immagine seducente non ne fenda la forza di coagulo, il femminile è il *solus* nell'eccezione alchemica del termine. Non può stupire, su questi presupposti, se Baudrillard, appellandosi a colui che sull'affinità tra teatro e alchimia ha costruito la più audace fra le poetiche sceniche del Novecento, si rifaccia sempre all'Artaud degli anni '30, affatturato dal vuoto e della magia del cerimoniale, lasciando nell'ombra l'Artaud post-rodenziano, assertore d'un "corpo pieno e sempre pieno"⁸², nemico ostinato della "*parade scénique*."⁸³

Su questa soglia, dove le categorie del Vuoto e del Pieno impattano brutalmente, si gioca del resto la partita tra l'aruspice del desiderio liberato e il fautore delle pratiche seduttrici: tra Deleuze che, sulla scorta del *Van Gogh* artaudiano, esalta il corpo come "officina surriscaldata", negando gli ingombranti fantasmi della scena edipica, e Baudrillard che, della vertigine cerimoniale, sottolinea i caratteri, teatralissimi, di *parure*.

Ancora una volta seduzione contro produttività, artificio contro natura, simbolico contro reale. Ma se la simulazione costituisce, del sedurre, il protocollo più incisivo, se ad essa pertengono parodia ed equivocità, eclissi del senso ed elargizione delle apparenze, come distinguere, nella fantasmagoria del post-moderno, tra *buona* e *cattiva* simulazione, soprattutto come pensare che la seconda, la cui petulanza assilla il contemporaneo con tutti i crismi d'una purulenza oscena, possa erigersi a genesi della prima? Rimbalza, qui, l'interrogativo formulato alla fine del paragrafo precedente e che costituisce l'assillo dell'autore della *Seduzione*: "Ebbene, questa affermazione che designa la femminilità come qualcosa in cui la distinzione stessa tra l'autentico e l'artificioso è priva di fondamento, *stranamente* definisce anche lo spazio

della simulazione: anche qui non c'è possibilità di distinzione tra il reale e i modelli, con c'è altra femminilità oltre quella della apparenze. Anche la simulazione è insolubile. Questa *strana coincidenza* rimanda il femminile alla sua ambiguità: è contemporaneamente una testimonianza radicale di simulazione e l'unica possibilità di passare al di là della simulazione e cioè, precisamente, nella seduzione."⁸⁴

Strana coincidenza, imbarazzante per il suo esegeta. Perché Baudrillard sa bene, come lo sapeva il Bachofen del *Mutterrecht*, che l'irruzione del femminile dentro la scena fallocratica, coincidendo "dappertutto con il dissolversi dell'organizzazione politica e con la decadenza della vita statale", segna anche l'avvento, "in luogo d'un'organizzazione differenziata... della massa indifferenziata"⁸⁵: esattamente ciò che rende improbabile il ripristino della sfida nel senso, gravido d'incognita e di destino, che i suoi scritti vorrebbero perorare.

Alludendo al dionisiaco e al tratto orgiastico che lo sostiene, Bachofen parlava, altresì, di liquidazione d'ogni differenza nel regime dell'indifferenziato, di prevalere della "vita naturalistica", con i suoi corollari dell'eguaglianza e della sensualizzazione dell'esistenza, "di fronte alla vita civilmente ordinata."⁸⁶

Baudrillard sa invece che la "nebulosa" post-moderna, lungi dal presentarsi come un contrassegno di natura, appartiene alla dimensione della fattura — quasi certamente la fattura più iperbolica conosciuta dal genere umano. E tuttavia, di fronte all'estetizzazione "molle" e onnipervadente che affetta il contemporaneo, a quel che egli stesso definisce "la beanza indeterminata di una sessualità mobile e diffusa"⁸⁷, non può esimersi da un gesto di ripulsa.

Invano in questa infemminizzazione del mondo, produttrice d'un nuovo tipo d'orgiasmo — e l'orgiasmo, si sa, è il contrario dell'agone — egli ricerca le spie della "vera" femminilità, il cui potere di nullificazione è tanto maggiore quanto più prepotente è il suo antagonista. Ma a chi e come lanciare la sfida nel regime assessuato del neutro, dove servo e padrone si scambiano i ruoli e tutto si stempera in un magma dolciastro, in cui ogni conflitto si perde?

"Questa seduzione diffusa, estensiva, non è più quella, *aristocratica*, dei rapporti duali: è quella riveduta e corretta dell'ideologia del desiderio."⁸⁸

"Le figure dell'eterno ritorno sono due. Una è quella, statistica e neutra, piatta e oggettiva, secondo cui, in un sistema finito, le combinazioni, anche se innumerevoli, non sono mai infinite e, un giorno, la probabilità, percorrendo un ciclo gigantesco, riporta le stesse serie all'interno dello stesso ordine... L'altra visione è *tragica e rituale*: è la ricorrenza voluta, come nel gioco, di una configurazione di segni arbitraria e non casuale, all'interno della quale ciascun segno esige il successivo, inesorabilmente, come in una cerimonia."⁸⁹

Due serie in apparenza incommensurabili: da un lato aristocraticità, agnismo, morte sacrificale, destino, rito, protocolli del tragico; dall'altra massificazione, pansessualismo, "mistica relazione", proscrizione d'ogni posta e d'ogni alea, apoteosi dell'indifferenziato. Se la seconda, nel suo orgiasmo

e nella sua *bêtise*, è il riverbero, fragile e allontanato, di quel che Nietzsche diceva del dionisismo barbaro, di cui erano per lui attestazione le Sacee babilonesi, la prima è, nel suo umbratile splendore, la purificazione attuata dai Greci, per il tramite d'Apollo, del dionisismo "bruto".

Conteso tra disperazione e speranza, eguale tragitto sembra invocare Baudrillard. Possiamo davvero ritornare più greci, chinandoci sulle risorse matriciali del pensiero da cui abbiamo avuto origine, possiamo, dopo l'interminabile *détour* che ci ha portato, con la plenitudine del Senso al regno intermedio e indecidibile dei simulacri, rituffarci nella festa delle apparenze, dove "dal sommo della gioia risuona il grido di terrore o lo struggente lamento per una perdita irreparabile"?⁹⁰ Nelle opposte valenze di Apollo e di Dioniso, maschile e femminile vivevano, là, riconciliati. E non nel senso, specificamente post-moderno, della reciproca neutralizzazione, e nemmeno in quello "drammatico", attorno a cui s'è accanita la modernità, dell'agone produttivo, bensì all'insegna della reversibilità e dello scambio.

"Fu — scrive Nietzsche nella *Nascita della Tragedia* alludendo a questo evento memorabile — la riconciliazione di due avversari, con la rigorosa determinazione delle linee di confine che sarebbero state d'ora in avanti rispettate, e con lo scambio periodico di doni onorifici; in fondo l'abisso non era superato. Ma se consideriamo il manifestarsi della forza dionisiaca sotto l'influsso di quel tratto di pace, nell'orgia dionisiaca dei Greci ravvisiamo ora, paragonandola alle anzidette Sacee Babilonesi e al regredire in esse dell'uomo a *tigre* e a *scimmia*, il significato di festa di redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo in essa la natura raggiunge il suo giubilo artistico, solo in essa la lacerazione del *principium individuationis* diventa un fenomeno artistico."⁹¹

È lecito ritrovare questo varco o, divenuti, più che "tigri", "scimmie", tuffati nel sonnambulismo della simulazione, dobbiamo rassegnarci al deserto della *bêtise*? Interrogativo indecidibile che Baudrillard, dalla sua postazione d'attesa, rilancia al nostro tempo. Ma anche interrogativo in cui culmina una linea di pensiero che, dalla fine del secolo scorso, non ha cessato d'inquietare la nostra *ratio* demente e a cui i fantasmi di Weininger e Kokoschka, di Artaud e Bataille, ad onta del loro (apparente) riflusso attuale, continuano a dare alimento.⁹²

NOTE

¹ J. Baudrillard, *Trasparenza*, in: AA.VV., *Problemi del Nichilismo*, a c. di C. Magris e W. Kaempfer, Shakespeare and Company, Milano 1981, p. 105.

² Un termine come *implosione*, spesso utilizzato da Baudrillard per alludere al momento degenerativo del progetto moderno, non esclude una valenza positiva: "Ora, l'implosione non è necessariamente un processo catastrofico. Sotto una forma padroneggiata e controllata, essa è perfino stata la dominante segreta delle società primitive e tradizionali. Configurazioni, queste, non di espansione, non centrifughe: centripete — pluralità singolari, mai tendenti all'universale, incentrate su un processo ciclico, il rituale, e tendenti a involvere in questo processo non rappresentativo, senza istanza superiore, senza polarità disgiuntiva, e senza tuttavia neppure sprofondare su se stesse..." (J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, Cappelli, Bologna 1978 pp. 65-66).

³ M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 1965, p. 155 e segg.

⁴ Cfr.: *ibid.*, p. 162.

⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 51-52.

⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁷ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 61.

⁸ J. Baudrillard, *Della seduzione*, Cappelli, Bologna 1980, p. 92.

⁹ G. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 63.

Se, al pari d'Artaud, Bataille è un punto di riferimento obbligato per Baudrillard, è anche evidente il tentativo, da parte del sociologo francese, di superare il vicolo cieco della *trasgressività* batailliana anteponendovi il concetto di *reversione*. Mentre quest'ultima, essendo "ciclo e ricorrenza di procedure convenzionali", appartiene al campo della Regola, la trasgressione, assoggettata al marchio della Legge, di cui costituisce a un tempo la profanazione e la conferma, resta esposta all'ottica della continuità: "La Legge può e deve essere trasgredita, perché instaura una linea di spartizione. Di contro, non ha alcun senso 'trasgredire' una regola del gioco: nella ricorrenza di un ciclo, non c'è linea da oltrepassare (si esce dal gioco, punto e basta). La Legge, che sia quella del significante, della castrazione, o dell'interdizione sociale, instaura ovunque l'interdetto, la rimozione, e quindi la partizione tra discorso manifesto e discorso latente, poiché si pone come il segno discorsivo di un'istanza legale, di una verità nascosta. La regola, invece, essendo convenzionale, arbitraria e priva di verità nascoste, non conosce rimozione né alcuna distinzione tra manifesto e latente: molto semplicemente non ha senso, non conduce da nessuna parte; mentre la Legge ha una finalità determinata. Il ciclo reversibile e senza fine della Regola si oppone alla concatenazione lineare e finale della Legge." (*Della seduzione*, cit., p. 182).

Nella sua introduzione all'edizione italiana di *Oublier Foucault* (*Dimenticare il '68* in "Dimenticare Foucault", Cappelli, Bologna 1977, pp. 7-61) P. Bellasi tende invece a riportare la stessa *reversione* nell'ambito della *trasgressività*, leggendovi uno specimene dell'"ascendente sessantottardo" (p. 56) di Baudrillard.

Occorre dire che tale critica, nei modi in cui è proposta, e cioè a partire da un lemma utilizzato da Baudrillard nello *Scambio simbolico* (la presa di ostaggi come esempio di "irruzione del simbolico") e assunto a cifra ermeneutica superiore, non riesce persuasiva. Nella fattispecie Bellasi rimprovera a Baudrillard di fare, del simbolico, uno "spazio 'altro' rispetto a quello del capitale", una sorta di "doppio in negativo della simulazione" (p. 55).

In realtà non ci pare che la nozione di simbolico, come Baudrillard la configura nei suoi scritti e, in particolare nello *Scambio simbolico*, sia *altra*, esterna al capitale e tale da presentarsi secondo quel movimento dal fuori al dentro che Bellasi, ricorrendo a una faglia del testo baudrillardiano, deposita dentro la figura dell'*irrompere*. Per Baudrillard, al contrario, il capitale è talmente esperto nella pratica del simbolico da mascherare sotto la vernice ingannevole dei rapporti di forza, la peculiarità della sfida, sempre *simbolica*, da lui lanciata, e che consiste in un dono così iperbolico da non ammettere possibilità di replica.

Detto in altri termini, per Baudrillard, tutto si gioca nel simbolico nel senso che tanto la concentrazione del potere quanto la possibilità d'una sua esautorazione hanno in questo spazio la loro sfera genetica. Come esiste un uso "perverso" del simbolico, volto all'accumulo e all'espansione, così esiste un suo uso "corretto", tipico delle società ad implosione controllata, il cui protocollo è la restituzione del dono tramite la pratica del contro-dono.

A questa seconda modalità, ovviamente, vanno le predilezioni di Baudrillard che spesso, richiamando il lemma, lo cita *tout court* nella sua accezione arcaica, senza preoccuparsi di distinguere dalla sua versione adulterata. Riattivare il circuito degli scambi, far sì che la sfida lanciata dal potere, basata sull'ipotesi d'un simbolico inceppato, chiuso nella irreversibilità del dono non restituito, possa essere raccolta e reversibilizzata, è quanto ispira Baudrillard nelle sue analisi sul post-moderno.

È questo carattere anfibio del simbolico, adoppiabile in un'accezione positiva o negativa a seconda dell'uso che se ne fa, a consentire gli equivoci in cui, a nostro parere, cade Bellasi, e che del resto Baudrillard incoraggia tutte le volte in cui profila il lemma in questione senza gli opportuni "distinguo" categoriali. Nel passo incriminato, l'"irruzione del simbolico" (cfr.: *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 53) è, ovviamente, il ritorno del simbolico "genuino", la risposta alla sfida di cui è latore il sistema e che quest'ultimo, nella sua scommessa, presume irrilanciabile. Stessa cosa avviene per l'altro spezzone Baudrillardiano, citato da Bellasi a sostegno delle proprie argomentazioni: "Nel capitale attuale, gigantesca macchina polimorfa, il simbolismo (dono e contro-dono, reciprocità e reversione, spesa e sacrificio) non è più nulla." (*Lo scambio simbolico*, cit., p. 50). Solo che Bellasi incorre qui, in uno strano lapsus: nella citazione del brano, che pure è definito "un'affermazione di fondo conseguente a tutta la sua analisi" (l'analisi di Baudrillard), espunge la "gigantesca macchina polimorfa", nonché la pagina di riferimento testuale, (*Dimenticare Foucault*, cit., p. 40) Omissione decisiva se si tien conto dell'accanimento con cui Baudrillard denuncia il proteismo del capitale in quanto simulazione della *reversibilità* nel

suo versante "genuino". Si v., come esempio, le pagine dedicate al fenomeno della moda: "L'innocenza del divenire: la moda non ne è che la simulazione. Il ciclo delle apparenze: non ne è che il riciclaggio. Prova ne è che lo sviluppo della moda è contemporaneo a quello del museo... Mentre gli stili si escludono l'un l'altro, il museo si definisce attraverso la coesistenza virtuale di tutti gli stili, la loro promiscuità in una stessa super-istituzione culturale; meglio: per la loro comparabilità valutativa sotto il segno del grande tallone aureo della cultura. La moda fa lo stesso secondo il suo ciclo: commuta e fa giocare fra di loro assolutamente tutti i segni." (*Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 101).

Del resto, che il potere sia sfida simbolica, che il simbolico vi inerisca non come qualcosa di esterno ma di connaturato, Baudrillard lo ribadisce chiaramente in *Dimenticare Foucault*, l'opera prefata da Bellasi: "Né istanza, né struttura, né sostanza, né rapporto di forze: il potere è una sfida..., la sfida che il potere lancia all'intera società, e che è lanciata contro chi detiene il potere... Tutti i poteri si sono ingegnati a mascherare come rapporto di forze — dominante / dominato, sfruttatore / sfruttato — questa sfida fondamentale... Vi fu un tempo in cui il potere accettava di sacrificarsi secondo le regole di quel gioco simbolico cui non può sfuggire. Un tempo in cui il potere era la qualità effimera e mortale di ciò che deve essere sacrificato. Da quando esso ha cercato di sfuggire a questa regola, vale a dire ha cessato di essere un potere *simbolico* per diventare un potere *politico* ed una strategia di dominio sociale, la sfida simbolica non ha cessato d'insidiarlo nella sua definizione politica, di sfidare la verità del politico. Oggi, sotto i colpi di questa sfida, è tutta la sostanza del politico che crolla." (pp. 98-100).

¹⁰ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 246.

¹¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 168.

¹² J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault*, cit., p. 98 e segg.

¹³ W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1963, p. 168.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1307.

¹⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 168.

¹⁶ W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 1301.

¹⁷ J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, cit., pp. 22-23.

¹⁸ W. F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 1298.

¹⁹ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980, p. 12.

²⁰ "La seconda struttura ci sembra risiedere nel carattere *dialettico* o *contrastante* della mentalità sintetica. Se la musica è dapprima armonia, essa non è meno contrasto drammatico, avvaloramento uguale e reciproco delle antitesi nel tempo. La sintesi non è un'unificazione come la mistica, essa non guarda alla confusione dei termini ma alla coerenza salvaguardante le distinzioni, le opposizioni... Poiché questo contrasto che non è dicotomia, ma che si vuole unità temporale e, attraverso le immagini che si concatenano, vuole dominare il tempo, non è altro se non la peripezia teatrale o romanzesca. Ogni dramma, nel senso largo in cui noi lo intendiamo, comporta sempre almeno due personaggi: uno rappresenterà il desiderio di vita e di eternità, l'altro il destino che intralcia la ricerca del primo." (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1972, pp. 352-53).

²¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 67.

²² Un campione valido anche per l'accostamento alla metaforica teatrale: "Dal discorso del lavoro al discorso del sesso, dal discorso della forza al discorso della pulsione, corre lo stesso ultimatum di *produzione*, nel senso letterale del termine. La sua accezione originaria, infatti, non è quella di fabbricazione, ma quella di render visibile, di far apparire e comparire; oppure, come si dice di un attore, 'si produce sulla scena'. Produrre significa materializzare per forza ciò che è di un altro ordine, dell'ordine del segreto e della seduzione." (G. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 53).

²³ W. Goethe, *Faust*, trad. di B. Allason, Einaudi, Torino 1965, p. 40.

²⁴ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 43.

²⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 197.

²⁶ A. Artaud, *Letture de Rodez*, in "Oeuvres complètes", t. IX, Gallimard, Paris 1972, p. 81.

²⁷ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 69.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 69.

³⁰ J. Baudrillard, *Trasparenza*, in: AA.VV., *Problemi del nichilismo*, cit., p. 101.

³¹ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit., p. 79.

³² G. Debord, *La società dello spettacolo*, Vallecchi, Firenze 1979 (l'orig. francese è del 1971).

³³ È la nota formula di Mac Luhan che Baudrillard riprende un po' in tutti i suoi testi maggiori. Un esempio: "Tutta questa analisi rinvia direttamente alla formula di Mac Luhan: 'Medium is message'. È in effetti il medium, il modo stesso di montaggio, di sceneggiatura, di interpretazione, di sollecitudine, di ingiunzione da parte del medium, che regola il processo di significazione. Si comprende perché Mac Luhan vedeva nell'era dei grandi media elettronici un'era della comunicazione *tattile*. In questo processo, si è infatti più vicini all'universo tattile che a quello visuale, dove la distanziamento

è maggiore, la riflessione sempre possibile. Nel momento in cui il tatto perde per noi il suo valore sensoriale, sensuale... è possibile che esso ridiventi lo schema d'un universo della comunicazione — ma come campo di *simulazione tattile e tattica*, dove il messaggio diventa 'massaggio', sollecitazione tentacolare, test." (*Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 77).

³⁴ J. Baudrillard, *Dalla seduzione*, cit., p. 46.

³⁵ *Ibid.*, p. 221.

³⁶ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 206.

³⁷ J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, cit., p. 49.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 20.

⁴² J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 42.

⁴³ J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, cit., pp. 50-52.

⁴⁴ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 14.

⁴⁵ Foucaultiana, ad esempio, è l'ipotesi del moderno come dramma, con i suoi caratteri di peripezia, il cui motore è l'alienazione e il cui epilogo è il compimento, nel doppio senso di pienezza esaustiva e di svuotamento mortale: "Nel XIX secolo l'utopia riguarda la caduta del tempo più che il suo mattino: il fatto è che il sapere non è più costituito sul modo del quadro, ma su quello della serie, della concatenazione, del divenire: quando giungerà con la sera promessa, l'ombra dell'epilogo, l'erosione lenta o la violenza della Storia porranno in risalto, nella sua immobilità rocciosa, la verità antropologica dell'uomo: il tempo dei calendari potrà pur continuare; esso sarà come vuoto, dal momento che la storicità si sarà sovrapposta esattamente all'essenza umana. Lo scorrere del divenire, con tutte le sue risorse di *dramma*, d'oblio, d'alienazione, sarà captato in una finitudine antropologica la quale a sua volta troverà in esso la propria manifestazione illuminata." (M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, p. 284). Ma altrettanto foucaultiana è l'idea che la fine del "sonno antropologico", da cui è nata nell'episteme occidentale la figura effimera dell'Uomo, coincida con un ritorno agli inizi del filosofare, a quel sapere presocratico di cui la maschera nietzscheana è l'orizzonte e la promessa: "Si dirà che Hölderlin, Hegel, Feuerbach, Marx avevano già tutti la certezza che in loro un pensiero e forse una cultura trovavano compimento, e che dal fondo d'una distanza forse non invincibile, un pensiero diverso, una diversa cultura si avvicinavano — nel pudore dell'alba, nel fulgore del mezzogiorno o nel dissenso del giorno che finisce. Ma l'imminenza prossima, minacciosa, di cui oggi temiamo la promessa, di cui accogliamo il pericolo, è probabilmente di ordine diverso. Ciò che allora un tale annuncio ingiungeva al pensiero era di stabilire per l'uomo un sicuro soggiorno su questa terra da cui gli dei avevano distolto lo sguardo o erano scomparsi. Ai nostri giorni, e Nietzsche anche qui indica da lontano il punto d'inflazione, si afferma non tanto l'assenza o la morte di Dio, quanto la fine dell'uomo." (*Le parole e le cose*, cit., pp. 411-12).

E altrove, in uno scritto dedicato a Bataille: "La trasgressione si apre su un mondo scintillante e sempre affermato, un mondo senza ombre, senza crepuscolo, senza quello scivolare del no che morde i frutti e fa penetrare nel loro cuore la contraddizione con se stessi... Che la filosofia, la quale s'interroga sull'essere del limite, recuperi una categoria come questa, è evidentemente uno degli infiniti segni che il nostro cammino è vita di ritorno e che noi stiamo diventando ogni giorno più greci..." (M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 161).

⁴⁶ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 178.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁵¹ O. Weininger, *Sesso e carattere*, introd. di F. Rella, trad. di G. Fenoglio, Feltrinelli/Bocca, Milano 1978, p. 299.

⁵² J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, cit., p. 75.

⁵³ O. Weininger, *Sesso e carattere*, cit., p. 121: "Propongo l'adozione del termine di *enidi* per dati psichici che si trovano in quello stato molto primitivo della loro infanzia (da *en*, perché non vi si possono distinguere separatamente la sensazione e il sentimento, come due elementi analitici isolabili per mezzo dell'astrazione) da non lasciare distinguere alcuna dualità... È proprio del concetto di *enide* non poterla descrivere più da vicino che come un'entità nebulosa. È certo che poi seguirà la sua identificazione col contenuto completamente articolato, altrettanto quanto il fatto che l'*enide* non è ancora questo contenuto articolato, che se ne differenzia per un minor grado di coscienza, per la mancanza di contorno, perché lo sfondo è fuso ancora coll'elemento principale, per la mancanza di un 'punto fisso' nel 'campo visuale'... L'uomo ha gli stessi contenuti della donna, in forma più articolata: là dove la donna pensa più o meno in *enidi*, l'uomo ha già rappresentazioni chiare e distinte, cui s'annodano dei sentimenti che gli permettono di isolare le cose. Per la donna 'pensare' e 'sentire' sono la stessa cosa, mentre nell'uomo si

può sempre distinguere: la donna quindi ha una quantità di esperienze interiori in forma di enidi, quando nell'uomo il processo di delucidazione è da lungo compiuto." (pp. 121-123).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 454.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 300.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 338.

⁶¹ *Ibid.*, p. 184.

⁶² *Ibid.*, p. 328.

⁶³ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 339.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁶⁶ J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht, Eine Untersuchung der Gynaiokratie der alten Welt*, Stuttgart 1861, p. 35. La trad. è quella di G. Fenoglio in *Sesso e carattere*, cit., p. 454.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 165 e segg. In *Sesso e carattere*, cit., p. 427.

⁶⁸ O. Kokoschka, *Schriften*, a c. di H. M. Wingler, München 1956, p. 448. Per l'analisi della drammaturgia di Kokoschka, rinandiamo al ns.: U. Artioli, *Il doppio, l'ombra, il fantasma nel teatro di Kokoschka*, in: AA.VV., *Le figure dell'ombra* a c. di S. Sinisi, Officina, Roma 1982, pp. 41-64.

⁶⁹ O. Kokoschka, *Schriften*, cit., pp. 337-38, in: H. M. Wingler, *Kokoschka*, Mondadori, Milano, p. 91.

⁷⁰ O. Weininger, *Sesso e carattere*, cit., p. 456.

⁷¹ J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, cit., p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 10.

⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁴ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 25.

⁷⁵ J. Baudrillard, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, cit., p. 40.

⁷⁶ J. Derrida, *Sproni*, intr. di S. Agosti, Corbo e Fiore, Venezia 1976, p. 46.

Non pochi, in questa lettura derridiana di Nietzsche, sono i motivi di meditazione offerti al Baudrillard della *Seduzione*: "Se bisogna tenersi a distanza dall'operazione femminile (dall'*actio in distans*) — e questo non significa il semplice avvicinamento, a meno che non si voglia rischiare davvero la morte — ciò vuol dire che la "donna", probabilmente, non è qualche cosa, l'identità determinante di una figura che, questa sì, s'annuncia a distanza, a distanza da altra cosa, e da cui ci si potrebbe allontanare o verso cui ci si potrebbe avvicinare. In quanto non — identità, non — figura, simulacro, essa è forse l'*abisso* della distanza, il distanziamento della distanza, la forma del distanziarsi, la distanza stessa se si potesse ancora dire, il che è impossibile, la distanza *in sé*." (p. 40) "Non si dà essenza della donna in quanto la donna (si) apre — allontana spontaneamente. Essa inghiotte, fascia dal profondo, senza fine, senza fondo, ogni essenzialità, ogni identità, ogni proprietà.... Donna è il nome di questa non-verità della verità... Un frammento (di Nietzsche) raramente citato svolge questa complicità — piuttosto che unità — fra la donna, la vita, la seduzione, il pudore e tutti gli effetti di velo". (p. 42) "La 'verità' non sarebbe altro che superficie, e non diventerebbe verità profonda, nuda e cruda, desiderabile, che per effetto d'un velo: che cade su di lei... La 'donna' — la parola fa epoca — non crede di più nemmeno nell'esatto rovescio della castrazione, nell'anticastrazione. È troppo furba per crederci e d'altra parte sa... che un siffatto rovesciamento la priverrebbe d'ogni possibilità di Simulacro, sarebbe, in verità, la stessa cosa, e installerebbe lei, più saldamente che mai, entro la vecchia storia, nel fallogocentrismo assicurato dal suo complice... Ora la donna ha bisogno dell'effetto di castrazione, senza di che non saprebbe né sedurre né liberare il desiderio, ma evidentemente essa non ci crede." (pp. 49-50) etc.

È evidente, pertanto, come Baudrillard usi Derrida conto la Irigaray e, contemporaneamente, si accosti alle argomentazioni weinigeriane rovesciandole di segno.

⁷⁷ L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 20. Del resto, tutti gli scritti della Irigaray, a partire da *Speculum* (Feltrinelli, Milano 1975) sono oggetto di polemica esplicita da parte di Baudrillard (cfr.: *Della seduzione*, p. 18 e segg.) che, quand'anche esprime concordanza con l'autrice dell'*Amante marina*, lo fa a partire dagli effetti dell'operazione femminile, mai in base alla sostanza di cui tali effetti sarebbero la derivazione. Anche qui un esempio per tutti. Finché la Irigaray, in *Questo sesso che non è un sesso*, sostiene che "il suo (della donna) 'stile' resiste a, e fa esplodere ogni forma, figura, idea, concetto solidamente stabiliti" (p. 64) può esistere convergenza. Ma questa è destinata immediatamente a cadere non appena l'argomentazione dell'interlocutrice continua su questi presupposti: "Non vuol dire che il suo stile sia niente, come fa credere una discorsività incapace di pensarlo. Ma il suo 'stile' non può sostenersi come tesi, non può farsi oggetto d'una posizione." (*ibid.*)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁹ Sul rischio, da parte della Irigaray, di una fondazione metafisica della 'differenza' femminile, si v. il

recente: R. Leporati, *La verità è femmina?*, in "Aut Aut" nr. 187-88, Milano 1982, pp. 152-64, interessante, oltre che per l'analisi dello scritto che l'Irigaray dedica a Nietzsche (*Amante marina*; Feltrinelli, Milano 1981), anche per i riferimenti a Weininger: "Nel rivendicare un'altrità assoluta del femminile rispetto al pensiero — scrive la Leporati — Irigaray si trova sempre a un passo dal fondarne metafisicamente la differenza, appellandosi a una 'verità' irriducibilmente extralogica che funzioni da *ubi consistam* dell'identità della donna. Tutto il serrato confronto polemico dell'ombra con l'amante Nietzsche — Zarathustra si struttura sul ricorso ad una sorta di *archè* femminile, una materia — matrice originaria che si tratterebbe di andare a ritrovare, spogliandola di quei veli con cui è stato camuffato il vuoto lasciato dalla sua rimozione e che hanno vestito e allestito la sua immagine proiettiva." (p. 162).

⁸⁰ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., pp. 26-29.

⁸¹ La polemica di Baudrillard non va, nella fattispecie, solo alla polisemia, alla polivalenza, al polisenso o a ogni altro protocollo che, sotto l'etichetta dell'ambiguità, è rivolto ad accrescere l'orizzonte della significazione. Anche in talune forme d'analisi del linguaggio poetico più vicine all'asse della de-costruzione, ad esempio quelle promesse della Kristeva o, più in generale, da 'Tel Quel', resisterebbe un richiamo, sia pure occultato, alla dialettica, un tentativo di scongiurare quell'esercizio di reversibilizzazione assoluta che costituisce per Baudrillard, su presupposti batailliani, la peculiarità del "poetico" rispetto al "discorsivo". Sull'arg., si v. in par: *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 211 e segg.

⁸² A. Artaud, *Lettres de Rodez*, in "Oeuvres Complètes", IX, cit., p. 232.

⁸³ Ci riferiamo alla violenta ripulsa, tipica dell'ultimo Artaud, dell'idea di "spettacolo" in nome d'un teatro che non sia una "parata scenica in cui si sviluppa virtualmente e simbolicamente un mito/ ma questo crogiuolo di carne vera dove anatomicamente/ in un calpestio d'ossa, di membra e di sillabe/ si rifanno i corpi/ e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico di fare un corpo." (*Le Théâtre et la Science*, in "L'Arbalète", 13, Paris 1948.) Per un'analisi complessiva della poetica di Artaud, rinviando al ns.: U. Artioli — F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁸⁴ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 21.

⁸⁵ J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, cit., p. XXIII, in O. Weininger, *Sesso e carattere*, cit., p. 450.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 43.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 242.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in "Opere", a c. di G. Colli e M. Montinari, vol. III, t. I, p. 29.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² All'interno di questa direttrice si situa perentoriamente l'ultimo libro di A. Boatto (*Sguardo dal di fuori*, Cappelli, Bologna 1981), basato sull'ipotesi che nell'endoscopia del pianeta — Terra, capace, grazie ai satelliti artificiali, di cogliere riflessa per intero la propria immagine, si situi un evento epocale. Una figura lacaniana, quella del bambino giubilante di fronte allo specchio che gli rinvia per la prima volta il duplicato di sé in una ricomposizione esaustiva, sarebbe, per Boatto, all'origine di due modalità antitetiche dello sguardo, le quali spalancano, nella loro polarità, un crocevia già presente dagli spiriti più acuti del primo Novecento. Da un lato l'occhio glaciale, dissezionatore, tecnocratico, del *cosmonauta*, per il quale la terra è un micro — oggetto da sfruttare; dall'altro lo stupore dello *psiconauta*, per il cui nomadismo interiore il corpo della Grande Madre resta un luogo di riverberazioni magiche, come in tutti i rituali legati alle derive della seduzione. Se guardarsi allo specchio è *riflettersi*, nella doppia accezione del vedersi restituito il proprio semblante che del riflettere su di sé, l'autoscopia, il gesto con cui si scinde in guardante e in guardato, è anche un movimento di separazione, un'iniezione di estraneità.

In questo istante, in cui all'immediatezza dell'*in sé* si sotituisce il percorso rifratto del *per sé*, quel che si acquisisce in consapevolezza, lo si perde in spontaneità e innocenza. Lo sapevano bene i romantici, da Hofmann a Kleist, per i quali, a differenza di Hegel, la riflessione non era un mezzo per pervenire al Sapere Assoluto (l'unione di *in sé* e *per sé*), ma una perdita di origine, un distacco tra *homo* e *natura*, con tutte le sue conseguenze allucinatorie e dissociate. Non è un caso, allora, che la tematica dello specchio costituisca il nucleo del libro di Boatto.

Se il moderno è il regno del Doppio, e cioè della separazione nata dalla riflessione, il post — Moderno è, di questo straniamento, l'enfaticizzazione iperbolica. Là era l'animale più evoluto, l'uomo, a divenire, nella sua arroganza, oggetto a se stesso, generando sullo sfondo della *ratio* egemone i mostri dell'inconscio compresso. Qui è addirittura il pianeta intero, la Terra, a oggettivarsi in un processo di specularizzazione ecumenica, innescando il doppio movimento sotteso a ogni procedura straniante: la produzione di *enti* e la polluzione di *monstra*, il regno della luce su cui agire con l'asetticità della strumentazione tecnica e la sua controfigura simmetrica, l'arca della notte con le sue latenze. Latenze maliose, s'intende, che nell'ora dell'oblio più radicale sono barlumi di memoria, sommessi inviti al corpo della Madre mai così radiosa come nell'istante del possibile congedo. Con le sue antenne sensibili di malato dell'immaginario, ma anche con l'impassibilità del registratore di eventi, Boatto esplora la doppia partitura della post — modernità, rinvenendo, sotto la sua superficie in apparenza monolitica, fenditure inquietanti, cavità catacombali, lacerti che sono trasalimenti del sangue.

Francesco Bartoli

Panottici

1. *Asianesimo e naufragio*

La prossimità del teatro al cinema, la presenza dei media elettronici nonché il ricorso sempre più insistito, in molta spettacolarità recente, all'immagine pellicolare, gettata sullo schermo, costituiscono uno stato ormai "normalizzato" dello spazio scenico. Optare per l'ocularità diffusa, per il neutro¹ e l'indifferenziato dello sguardo, significa molto spesso dar credito ad una idea di parete, sipario, quadro teatrale: uno *screen* traslucido che moltiplica i luoghi, funzionante nella duplice valenza della parete divisoria e della superficie ricettiva. Lo schermo assicura l'impalpabilità e nello stesso tempo il movimento continuo dell'immagine. Non è un caso che proprio nello *screen* il panottico abbia trovato la sua culminazione. Che cos'era la scena cinetico-visiva del progetto moderno se non un perfetto congegno di schermi, *Schau-spiel* meccanico, tastiera di immagini in trasformazione?

Ancor prima di McLuhan, Benjamin si era soffermato su due decisive specificazioni dello sguardo senza distanza, attribuendo al cinema e all'architettura, due arti destinate alla disattenzione: il tattico e il tattile. Ed ora cinema ed architettura sono entrate nel corpo del teatro, ci sono entrate insieme, simultaneamente, costruendo una sorta di congegno a sequenza, una architettura cinematografica programmata elettronicamente. Struttura dell'evanescenza ma nondimeno avvolgente: là dove il flusso delle immagini non viene perimetrato dal silenzio delle pause, dove manca l'intervallo, l'occhio si fa onnivoro, ubiquitario, insinuante. È lo sguardo del "chirurgo" per il quale il segreto non ha più ragione di esistere e che penetra all'interno, per operarvi tatticamente da vicino, estrovertendo in superficie quel che, in altre visioni, è spessore e nascondimento.

Lo *screen* ha inoltre qualcosa da spartire con la sequenza e lo scorrimento a scatti dell'immagine, col taglio e la ripresa. Lo scatto opera una manovra di slittamento nell'indifferenziato. Artificializza ed accumula riserve di figure. Torna a combinarle. Non importa dove, purchè il gioco del montaggio possa continuare.²

Che il mondo si offra come un magazzino di effigi e che il viaggio attraverso il reale sia puramente illusorio poiché, di fatto, è il mondo che viaggia, vale a dire il repertorio delle immagini del mondo, l'iconosfera avvolta su se stessa; e che nulla resti da esplorare poiché l'esplorazione è già di per sé un

effetto di simulazione, o preda di quell'effetto, è conclusione cui la pittura, su certi versanti e da tempo, è pervenuta. Rauschenberg, Warhol o Schifano lo testimoniano e prima di loro la pratica del "trovare" in sostituzione del cercare, dell'artificiale al posto del naturale.

A questo proposito appare esemplare, in teatro, lo spostamento tematico del "Carrozzone"/"Magazzini criminali". Dalla metafora del viaggio che lo ha accompagnato fino al termine (o quasi) degli anni Settanta, è approdato ad una nuova mitologia, compiendo quel che è probabilmente un passo strategico nei confronti dell'esistente: il passo verso (contro) il tutto-pieno delle immagini, il magazzino, l'arsenale. L'antibiologico quotidiano. Il che vuol dire anche immersione nelle tecniche produttive del deposito, nelle viscere di quel panottico che la modernità ha ostinatamente inseguito; ed ancora significa confronto con la geografia assestata alle spalle del teatro tecnologico, la città, il territorio metropolitano.

Ma, a considerarlo dal di dentro, l'arsenale presenta poi connotazioni tutt'altro che rassicuranti. Badiamo all'aggettivazione che lo completa: camaleontico, frantumatorio, dissolvente. Il "magazzino criminale", a dire il vero, potrebbe esprimere due cose esattamente opposte, a seconda che l'accento cada piuttosto sull'uno o sull'altro termine della giuntura, sulla criminalità o sulla riserva. Giacché si pone l'alternativa: o il furto tessurizza il risultato della propria azione, oppure al contrario questo magazzino è un falso contenitore, uno spazio in negativox, dove avvengono dei crimini, delle condanne mortali.

Per trovare una risposta conviene vedere su quale sfondo si collochi il luogo della recitazione e come la città ne venga implicata. Dopo le mappe terrestri del primo "Carrozzone", da quando si è concluso il cammino attraverso i cicli stagionali e i segreti degli elementi, ecco sopravvenire al posto dei sentieri un sistema non meno intricato di itinerari.⁴ A diramarsi è questa volta la selva dell'elettrico, l'antinatura meccanica della metropoli intessuta di correnti artificiali: una galassia talmente compatta da interdire ogni movimento vitale. Non è l'officina del corpo⁵, l'inferno sottosuolo, ma il suo limbo, qualcosa di eternamente raffreddato e neutralizzante. Nell'iper-pieno della città l'occhio non fa esperienza. Osserva soltanto pellicole fantomatiche che mimano un falso respiro. È come se annegasse in oceano di vedute.⁶

Ben altra cosa è la città orientale evocata dai componenti del gruppo, quella configurazione dell'abitare dove l'esistere fa tutt'uno con l'esperienza ed il paesaggio si pensa per così dire nello sguardo che lo osserva, germina con lui, si trasforma.⁷ Qui il suo potere è magico ed ha una forza d'intrattenimento, d'intreccio, che non riguarda più le vedute. Pertiene piuttosto ai *miraggi*.⁸

Neppure più metropoli, ma "megalopoli", città dal disegno femminile, un nulla e un vuoto in cui le forme vengono dilapidate. Quando la prima è caratterizzata dal processo rettilineo di accumulazione, dal simmetrico riprodursi dei segnali per via di equivalenze, tanto la seconda viene lacerata dalle pause, dall'intervallarsi degli istinti. L'una è il territorio della logica, mentre l'altra ospita i costrutti impossibili della retorica: una retorica disaccumulante, sofisticata, orientale, demonica. "L'inferno della megalopoli è qui, in Asia, in Africa, città stese come tappeti, bruciate dal sole, imputridite dalla pioggia (...), nervose come fanciulle, instabili come adolescenti".⁹

Tutt'altro che dimenticato è perciò l'asianesimo che costituiva una delle radici del "Carrozzone". Meno ieratico, forse meno clamoroso di un tempo, si iscrive ora nella ritmica dissolvete, nella operatività "nera" del disgregare e del *solvo*.

Quel che importa è tuttavia stabilire delle zone di contatto fra mitologia ed esistenza, il calare della *città-tappeto* sulla metropoli. Non fuori, accanto, in parallelo all'universo tecnologico, ma dentro, nella geografia epidermica della città europea, per usare una metafora ricorrente. Quel che il teatro della "criminalità" sembra cercare è allora la presa, l'addentamento dell'immaginario sull'inerte e non una fuga, un viaggio lontano dai ghiacci della tecnica. Nonostante molte dichiarazioni possano indurre a pensare che il movimento sia di natura nomadica, volta all'accumulo "felice" di spazi biologici, la pratica del teatro nel suo insieme non prende corpo al di qua, prima, della barriera del Simbolico. Invertendo in qualche modo il tragitto positivante del surrealismo, teso ad elevare il quotidiano nel meraviglioso ed a chiudere cerniere di scala ascendente tra il reale e l'immaginario, qui i "vasi comunicanti", le sovrimpressioni, gli agganci forti, le morsure non imbiancano per niente la realtà. Il vaso comunicante, l'interconnessione, fa correre il vuoto, inietta una seconda morte nel solidificato.

Per quale ragione, altrimenti, i ritmi teatrali assumerebbero una così forte pronuncia antiorganico-frantumatoria? Che vuol dire in questi esercizi il delirio di un corpo spinto a guadagnarsi il morire? Che specie di meraviglioso sprigiona la fatica della marionettizzazione? Se un concetto come quello di "possibile" compare insistentemente nella poetica dei "M. C." (ed è concetto invariabilmente associato a meraviglioso e immaginario), le procedure che poi lo accompagnano spingono verso la rarefazione e il prosciugamento. Vien da dire allora che i "possibili" sono piuttosto delle rotture, degli scontri indirizzati a liquefare.¹⁰

Per un certo numero di anni il "Carrozzone" è stato rubricato fra i teatri della figuratività e dell'immagine, tra i più vicini, ed ancora lo è in parte, alle arti visive. Architettura, pittura, arte povera e minimal hanno lasciato tracce consistenti nelle sue tecniche spettacolari. Questo è vero, con una speciale predilezione per le configurazioni rituali, esoteriche, mentalizzate dell'immagine. Quell'emergenza iconica, però, si è data sempre con modalità essenziali, spesso per via di sottrazione e di stringata allusività. Anche il procedimento costruttivo a stazioni, per quadri e "studi" irrelati, aveva il compito di serrare dentro le reti degli elementi scheggiati e dei frantumi; serviva a corrodere l'immobilità delle figure oltreché a ritagliare, all'interno dell'azione dei *minima* figurali: minimi che lavorano in definitiva contro l'immagine; o meglio, la liquefanno, aprono dei precipizi. Se, ricorrendo a Deleuze e Guattari, lo scatenamento della visione viene iscritto in una esperienza che fa "senza l'immagine", cosa che la porterebbe al principio materno, a tutto favore di una ocularità selvaggia e straripante, di pienezza organica, una conseguenza potrebbe essere proprio quella di rifiutare il vuoto, l'annientamento dei liberi flussi immaginifici. Invece lo scheggiamento, il "punto di rottura", stanno a testimoniare una volontà di sperdimento. Viene perciò da supporre che il nomadismo, al pari del-

l'asianesimo in versione "barbara", non costituisca l'indiscusso e unico polo di lavoro e sia invece una delle componenti sulle quali viene giocata una azione più larga (e sostanzialmente più cifrata), uno scontro, vogliamo dire, fra immagini che fingono la vita e immagini (rigorosamente cerimonializzate) che intendono riattivare la tensione del morire.

È curioso che uno degli spettacoli più recenti, *Punto di rottura*, sia stato letto in chiave modernista come un evento di primitivismo meccanico, di magia e di "trance" a vantaggio della produzione costruttiva, come una "Cerimonia del Movimento e del Rumore", quando al contrario — e qualcuno non ha mancato di osservarlo — ciò che si annuncia è l'agonia del geometrico e l'invivibilità dei suoni e delle luci. Eppure quel giudizio coglie a suo modo nel segno poichè indica lo sfondo del conflitto, la vicinanza dei "M. C." al mondo della simulazione, il suo installarsi per spingerlo alle estreme conseguenze. La cerimonia c'è, ma antagonistica, ed il teatro indossa per celebrarla le sembianze dell'avversario. Decide — tatticamente — di assumere la freddezza dell'analitico.

Il teatro deve morire né sa se potrà rinascere. Quel che cerca è la necessità della fine. In un simile amor fati si sviluppano paradossi e contraddizioni, quel problematico incastro di mentale e di vitale di cui parlano le interpretazioni.¹¹ Intanto il teatro, "l'arte dell'istante" e della presenza del corpo a sé, devia nella parata scenica, diventa scenario, veduta, luogo "cinematografico" e pianoforte di luci. Introeletta fetici, macchine dell'apparenza eterna, moti perpetui, computer. "Corpo che seduce se stesso. Patinato lucido immortale, astratto, non logorato, senza orifizi...", come la moda.¹² La parodia del corpo glorioso non potrebbe essere più forte, se non fosse che ciò che si vuole parodiare in realtà è un finto organismo di gloria, una manifestazione evanescente di energia, un guscio inerte: il mondo del tutto-uguale, omologato dagli edifici della produzione estetica.

Artificializzazione poi del corpo. Non che l'attore adotti delle maschere o si occulti dietro corazze e costumi biomeccanici. Si dà come immagine piatta, riduce se stesso a figura che scorre, trucco e pellicola riproducibile. Cosmesi e travestimento, maquillage che ne doppia altri. Per derubarli, poichè un trucco più forte dà modo di incidere la normalità del simulacro, lo fissa nella sua più reale attitudine che è quella di essere una spoglia. Tutto viene in certo modo inchiodato alla propria superficie e sfidato ad esibire i sortilegi di cui è capace.

Se il "mondo vero è diventato favola"¹³, non resta che accogliere la favola, la maschera, il riflesso come dei possibili rapporti intensivi. Sarà anzi da fra tante favole, quale abbiano un più alto grado di trascinamento e sappiano forgiare la menzogna più forte; quali in definitiva custodiscano la tecnica del segreto, l'*ars* della tentazione, capace di affaturare, condurre a sé e stregare l'avversario, dentro il niente della propria macchinazione maliosa: in un vuoto che contagia. Segreto come arte del mettere in abisso, del dissolvere la proprietà (il dominio) delle figure, sventando il trabocchetto d'una presuntuosa perfezione nel quale ogni "mago", arrendendosi, rischia di inciampare.

Quest'artificiale non fa questione di inautentico o meno, collocato com'è oltre l'insincerità delle storie "che erano vere un tempo". Se di questo si trattasse, rispunterebbe fuori un nascosto che aspetta d'essere conosciuto o sareb-

be in causa un suo ritorno in qualche veste nuova; o anche una speciale verità della finzione che direbbe l'essenza del falso. Siamo oltre tutto ciò. È il macchinare del falso assoluto, dell'innaturale dell'arte, la magia del miraggio, quell'istinto che, leggiamo nel *Crepuscolo degli Idoli*, "comprende in sé anche il piacere dell'annientamento".

Dire che non v'è più posto per l'illusione "perché il reale non è più possibile"¹⁴, adottare la diagnosi di Baudrillard almeno su questo punto, significa cercare scampo nelle antiforze, dar fiato alla catena delle sperdizioni, e fare della presenza attoriale un detonatore di svuotamenti. Anche in lui stesso, poiché la "guerra" è rivolta fuori e dentro, contro le accumulazioni del corpo proprio, le crescite del biologico e dell'erotico. L'artificio si iscrive così nell'ordine sacrificale della Natura, nella messa a nudo e nella offerta (dissociativa) di frammenti, come avviene in *Punto di rottura*, dove immagini registrate — scatti e dissolvenze, tics fisiognomici — vengono ridati per videotape; e ancor più in *Crollo nervoso*, con l'impaginazione astrattizzante, ocularizzata, bidimensionale, combinatoria. Un massimo di visualità per assassinarla.

È una poetica che mentre inclina al *Schau-spiel*, alla festa dell'occhio, recita anche il funzionamento corrosivo, macerante dell'intrattenimento. L'attore governa le regole della sparizione e ne è a sua volta governato: ombra contro ombra, maschera contro maschera, finzione contro finzione. E nell'esistere come tale, non dietro ma *in* una maschera¹⁵, dimostra la sua attitudine obliqua la tradimento. Dada, il ladro, soprattutto. Ed ancora: Thanatos, quella pulsione di annientamento che s'annida nel ciclo biologico e costituisce l'antefatto (e l'antagonista irriducibile) del principio di verticalità. L'agguato dell'inorganico, secondo quanto suggerisce l'ultimo Freud.

Ci si chiedeva poco fa in quale regione questo teatro avesse scelto di operare. Una metropoli liquefatta dalla retorica asiana. Più precisamente, per stare ai termini della sua teoresi, le zone (e i tempi) di passaggio, gli intermondi dove le forme sono "ibridi", né notte né giorno, né altezze né profondità: lo spazio dove il fare è contemporaneamente disfare, soprattutto disfare.

Val la pena di soffermarsi sulla mitologia del luogo-*inter*, *tra*, del mezzo e nel mezzo, che mette in situazione l'evento teatrale. Per un verso ciò che lo qualifica è la violenza delle traiettorie, l'incrociarsi disfrenato di rapine, per un'altro quest'irruenza che si dichiara selvaggia è tutta filtrata da una matematica interna, ipertecnica e siderale. Mentre si dà come *deserto* e *steppa*, nel medesimo tempo è come un impianto elettronico. Un'*astronave*. Occupa l'indifferenza ed il "neutro". Ed ancora: territorio di pestilenze, putrefazioni, contagi, quasi che l'inizio e la fine della storia vi si trovassero confusi.

Annotiamo la bivalenza messa in campo: pulsione e *téchne*, convulsività ed *ars*, primitivismo e regola. Forse nemmeno un fatto di popolarità, ma un'endiadi, un'interferenza di antitesi. Ancora una volta, come dire?, una inter-polarità, quale sarebbe una violenza ritualizzata o un "segreto", una "misura" mortale.

Se interroghiamo ora la tematizzazione più stretta del luogo scenico, l'intermondo si articola in una zona pneumatica, l'*empty/room*, "la stanza vuota"¹⁶, che rappresenta l'esito di una progettazione analitica in piena regola. Ha

alle spalle perfino l'acesi laica (la fredda *hybris* del costruttivismo) che alimentava l'arte totale degli anni Venti, compresa l'idea di una grammatica degli elementi primi e il rinvenimento delle figure fondanti il sistema scenico. Il concetto d'opera come organismo e struttura. "Ogni singolo 'spettacolo' è una parola in cui la lingua è teatro. Ora siamo più interessati alla lingua che alla parola. Vorremmo procedere in un lavoro in cui lo spettacolo-parola scompare per lasciar posto all'analisi della sua lingua-teatro"¹⁷. La conoscenza dello spazio, la misurazione dei rapporti d'ambiente, lo studio del "campo" hanno contribuito a dare al teatro la tagliente fisionomia del nudo congegno, uno scheletro minimal. Eppure la *machine à spectacle* non è vuota per questo, anche perché la levigatezza disossata del minimal, del primario ottico, è rimontata su ritmi sghembi, ipnotici, ossessivi. Né è vuota soltanto perché, a rigore, almeno ad un certo momento, nelle installazioni e nelle performance, la scena (nel senso alto del termine) si è allontanata, sopraffatta dall'esterno, dall'irruzione di immagini urbane. Lo è specialmente perché l'*empty room* smaglia la tessitura dell'azione, precipitando il racconto visivo nella parodia d'una spettacolarità di cui vengono intaccate le perfette giunture modulari, come stanno a dimostrare, per esempio, gli esercizi di disturbo della specularità e dei procedimenti binari di crescita, di coppia, di falsa somiglianza, aggrediti alla sorgente, nella logica combinatoria del computer: aggressione che si configura come uno svuotamento della ripetizione accrescitiva, dell'uno-due elettronico, ricondotto invece all'uno-zero da una controripetizione dissociativa, di timbro alcoolico, che non produce transitività, ma all'opposto rende cieche le simmetrie¹⁸.

"Stanza vuota" fa il paio con "magazzino criminale", definizioni entrambe dello spazio in cui l'aggettivo è più importante del sostantivo, poiché è l'aggettivo che si incarica — nel dibattito teorico — di esporre la natura dell'intervento. E se in altre dichiarazioni il perimetro del contenitore viene particolarmente sottolineato, questo "chiuso" non sta certo ad indicare dei procedimenti di conservazione quanto il chiudersi, il serrarsi della volontà operatoria dell'attore, la sua magia ("Il mistero della stanza chiusa"), analogamente a quel che avviene nel chiuso di un "esperimento" delimitato, nello spazio contratto di un miraggio, sulla tastiera circoscritta — chiusa — di pochi suoni.

Ora, proprio la stanza vuota, con le sue calcolate possibilità d'uso, con le sequenze esatte affidate ai monitor, questo luogo che ha un *ex-machina* ancor più imperioso, accoglie il corpo, anch'esso spinto a lavorare per figure, a partire da principi elementari, a patire-reagire al principio costruttivo. L'attore perde il corpo nel continuum ottico e si rilancia in una bidimensionalità scheggiata, distruttiva per sé e infine per la stessa immagine. Mentre assiste in certo modo allo svanire della propria presenza, mentre interpella e convoca il vuoto, getta tutt'attorno l'incantesimo dello zero. Monta dei drammi che sono ingloriosi per le effigi.

Quando si afferma che il "risultato è il melodramma quasi liturgico di una società di massa", veniamo a sapere che stiamo assistendo ad un quasi-sacro, ad una parvenza dimidiata di sacralità, anzi alla melodrammaticità di un quasi-sacro. A nessun'altra liturgia lo spettacolo fa accedere se non a quella debole di un dramma fittizio, di un evento simulato.

Un morto che sopravvive per spinta d'inerzia. Un *quasi* che sta dalla parte delle sembianze inerti e irrigidite.

Tutt'altra cosa del melodramma è l'esercizio spettrale della cancellazione, il restituire una peripezia nelle figure del riso e del lapsus. L'attore sta nel melodramma per disperderne la finta, risibile ritualità, ma dalla sua parte c'è qualcosa che al piacere melodrammatico risulta insopportabile ed è il rischio della morte reale, il pericolo del black-out definitivo. Deve attraversare il melodramma, condurlo a sé, se-durlo, rendere improduttiva la sua circolazione.

Spettacolo dunque arrestato, avente come posta la "morte negata"¹⁹, la fine dello spettacolo, il risucchiamento delle superfici.

Il vero "intermondo" dell'attore, costretto a giocare il ruolo della scimmia nel mondo della simulazione, non starebbe dunque sul versante dei non-nati. Deve innanzitutto vivere il morire. La recitazione riguarda l'altra parte, la creazione, l'entropia ridotta al punto zero. Il coma del pieno.

Naufragio energetico, accelerato e soprattutto padroneggiato. *Arte* del vuoto. Per questo si può parlare di rito del morire e di messa a morte²⁰. Se mancano i simboli della scienza sacra che il melodramma tiene a distanza, è ben attivo però il funzionamento della macchina di sparizione, la partitura del liquefare.

Congegno di vibrazioni, per di più ubiquitario, atmosferico, ambientale. Circo stanza, questa, non da poco, relativa al teatro "totale" dell'immagine e non a caso presente in altre teorizzazioni della spettacolarità astratta, per esempio in Bob Wilson; ed in genere invocata laddove la componente cinetico-visiva assume un compito centrale (o sia evocata sullo sfondo). Il che suggerisce una digressione all'indietro, negli anni cruciali della estroversione ottica.

2. trasparenze meccaniche

Un segno caratteristico del Venti, soprattutto nei primi anni, sembra risiedere nella stipulazione di un patto: il puro visibile si coniuga allo spazio denudato, ad un vuoto (chiamato "attivo") che significa caduta e "assassinamento" del mythos. Non si pensi ai dadaisti per via dell'assassinamento. Sono proprio i costruttori della modernità, gli "ingegneri della forma" a parlarne, dandogli una codificazione strutturale. A poco a poco ma inesorabilmente, dai Gabo, Pevsner e Moholy-Nagy vien fuori quella dinamizzazione macchinistica della luce nello spazio che mentre combatte l'orrore del *manque*, stato complementare al pathos prometeico di tanta parte dell'avanguardia storica, trasferisce nella metropoli il "vuoto" degli artisti visionari, interpellati anch'essi a sostegno della nuova dottrina.

Dal sacro al profano: la laicizzazione finirà con l'accelerare l'avvento della parata. Le "fonti", sia esoteriche che apertamente culturali, filosofiche e artistiche, vengono piegate allo studio della combinatoria compositiva. Domina la prospettiva del significante, con la conseguenza di annientare gli spessori iconologici della forma, contenuti e simboli.

È curioso osservarlo, ma Moholy-Nagy non dimentica affatto la tradizione pittorica dei "veggenti", anche la più ostica. La filtra nel suo progetto, di-

stillandone le grammatiche astrattizzanti per introdurvi un *télos* decisamente costruttivo. Il teatro dell'"alienazione lirica" di Stramm, per esempio, costituisce per lui un modello portante nella linea degli "attivisti"²¹. L'autore non distorce, ma dimentica parti del discorso.

Come chiamare un simile atteggiamento mentale? Rigorismo critico o effetto di distorsione? Volontà di chiarezza o crimine? Il fatto è che la cancellazione del mythos è il prodotto di uno sguardo a suo modo ingenuo e puro. Si direbbe perfino che non abbia avversari, visto che nelle dichiarazioni di principio assottiglia la parte polemica in favore di quella pedagogica. Questo modo di guardare un precedente non pare nemmeno sospettare il dissanguamento del proprio interlocutore. L'altro gli è letteralmente sconosciuto nella sua totalità o meglio gli è evidente solo quella parte, quella che dialoga — che si spinge strenuamente a dialogare, magari sacrificandosi — col "sistema".

Che cosa resta del divenire ciclico, della vita pulsante "senza scopo" nei ritmi della costruzione e della dissociazione tanto cari a Klee o a Malevic? Nient'altro, di fronte a questo sguardo, che un lascito romantico, una leggenda. Vecchia favola metafisica. Il caos, allorché se ne parla, è la congerie dei frammenti passibile di ricomposizione nella formatività lucida della creazione artistica. Il caos della metropoli moderna, l'agglomerato dei particolari abbandonati a se stessi, non meno — a quanto sembra — del disordine dell'inconscio, cui talvolta si fa cenno, può essere rifiuto nell'ordine della visione. Quando Moholy-Nagy parla dell'ineffabile — ed è raro — tiene bene a distinguerlo dall'intuizione per associarlo invece nel suo sistema della conoscenza circolare che si costituisce per gradi e gerarchie, al sentire che è indistinzione, anzi annegamento della coscienza nel mondo. Ecco come ne scrive in un passo dell'autobiografia: "L'intuizione può intendersi come una logica accelerata, subconscia, che corre parallelamente al pensiero conscio che differisce da quest'ultimo per la maggiore delicatezza e fluidità. Il significato più profondo che generalmente viene attribuito all'intuizione sarebbe più adatto a definire l'apprendimento sensoriale. E proprio qui sta il valore ineffabile"²². In tale modo il momento sussultorio ed eccessivo di ciò che non è visualizzabile resta fuori dall'esperienza formale, non rimane neppure — vogliamo dire — in controcanto ad essa. Il caotico, il vitale, l'a-priori della materia subiscono un'eclisse²³. Ciò che si indaga è il potere costruttivo della percezione.

Vien da pensare allora che il *dàimon*, così energicamente convocato da Nietzsche mentre invita, nelle notti socratiche, lo sguardo del ciclope ad esercitarsi nella musica non turbi più in alcun modo la lettura delle cose. S'è persa perfino la memoria dell'incubo. L'interpretazione scorre indifferenziata sui paesaggi roventi dell'espressionismo, uguaglia discorsi e controdiscorsi, traccia solidarietà ottiche fra Rembrandt, van Gogh, Munch, Cézanne e Kokoschka, considerandoli tutti portatori di un visivo in gestazione che viene laboriosamente in luce: navigatori che approdano alla chiarezza senza ritorno. "Esprimono", si dice, ossia liberano, portano all'aperto, nel mondo circoscritto del limite²⁴.

Vien teorizzata così la superiorità dell'occhio meccanico su quello biologico. Esso solo coglie l'infinitesimale nella struttura dei fenomeni ed è onni-

presente. Da lui dipenderà la trasparenza senza crepe dello spazio praticabile.

Proviamo ad osservare questo movimento all'opera, l'avanzare tagliente dell'interpretazione gestaltica mentre vibra uno dei suoi affondo. Introdottisi nel corpo della pittura preleva materie traslucide, superiori, sottili innervazioni, resecando di netto l'inassimilabile. L'icona che vi era custodita. Prendiamo il caso che sul tavolo dell'analisi si trovi, dopo Rembrandt o van Gogh, un'opera di Malevic, quel "quadrato bianco su bianco" che funziona da esempio prediletto per Moholy-Nagy, tant'è che più volte entra in scena nel corso della sua teoresi sulle proiezioni meccaniche. Invocato come prova autorevole del passaggio da un'epoca di declino all'età dei sistemi veloci e trasparenti, il quadro suprematista "costituisce chiaramente — scrive Moholy — il simbolo dello schermo cinematografico, il simbolo della transizione della pittura di colore alla pittura in termini di luce"²⁵.

Proposizione ineccepibile nella sua ultima parte se non fosse per quello schermo (per di più cinematografico) che precede la conclusione e se la "luce" non rinviasse in realtà ad un valore modulare, al codice degli standard. Considerata nell'insieme la riduzione è davvero drastica. Per quanto il testo parli di simboli, l'oblio cui soggiacciono non potrebbe essere più completo. Il "Nulla", il grande Indifferenziato dell'autore russo viene ricondotto alla neutralità effettivamente occupabile d'una superficie riflettente. Corpo non simbolico ma tecnologicamente funzionale all'attraversamento della luce elettrica, dal flusso intra machinas. Medium operativo da caleidoscopio. Resta in piedi il segno letteralmente dato che non esibisce più nulla da offrire all'"intrattenimento infinito". Lettera per niente rubata. Grazie al chirurgo cogliamo il codice manifesto, la struttura della percezione, la flagranza diremmo di Ruysbroeck e Boehme, che la conoscenza deve percorrere la via negativa della non-oggettività, bruciare gli enti per immergersi nell'universo adimensionale del "nulla emancipato", oltre le distinzioni stesse di finito/infinito, equilibrio/squilibrio, qui interviene all'opposto una tecnologia della articolazione "produttiva", della quale lo schermo, insieme allo scatto delle giunture e alla grammatica del montaggio, rappresenta l'ordigno infallibile. Sicuramente Malevic cerca il rigore dell'astrazione, riportando in vita le convenzioni figurali di una millenaria tradizione di icone religiose, ma i riti e gli artifici che riaffluiscono sulle tele, anziché inclinare verso il sintetico-plastico-artificiale dei costruttivisti, mostrano semmai d'essere vicini alle attrezzerie aeree dei "sogni" romantici, giacché la sua tèchne vuol riafferrare la vitalità profonda della vita naturale, non delle cose e degli enti, ma della physis. Il "cuore", la "pulsazione fondamentale", ecco quel che egli insegue. E lo dice rivivendo in un saggio famoso l'orrore tra schopenhaueriano e nietzscheano del velo di Maia, dei doppi e delle copie. "Nella vita agiscono manifestazioni vitali senza scopo, intelletto, riflessione, sapere e idee. È l'eterno battito del cuore, estraneo a ogni idea, senza cause e condizioni: è emozione e non-oggettività. Tutto può dunque esistere, anche ciò che non pensa"²⁶.

Ma dell'accostamento tra le due maniere di intendere l'artificio il pittore russo si era fatto in qualche modo partecipe, quando aveva dischiuso talune possibilità di lettura e certi sviluppi del fantastico urbano nel corso del suo in-

segnamento a Vitebsk, in un modo non dissimile da quello che, per analoghe ragioni didattiche, spingeva un Kandinsky o un Schlemmer a problematizzare sottilmente l'incontro con le esperienze scientifiche e con la Gestalt in particolare, a non dover più rinviare cioè un confronto divenuto storicamente ineludibile. Né molto diversa sarà di lì a poco la decisione di Benjamin (e di tanti altri), con tutti i risvolti della complicità involontaria, allorché metterà a tacere — almeno in apparenza — la propria memoria per interrogare il solo presente, il presente delle messe "rivoluzionarie", lui uomo della solitudine, ed anatomizzare l'esteticità aperta (ormai inarrestabile) dei media ubiquitari.

Il caso di Malevic, il suo "bianco su bianco" rappresenta un banco di prova effettivamente sintomatico, come vuole Moholy, benché il sintomo sia poi orientato in tutt'altra direzione.

Punto su punto l'inseguimento dell'ungherese tallona alcune proposizioni fondamentali della non-soggettività, coordinandole nella sintassi costruttiva e usando l'artificio di far emergere la lettera nella sua immediata evidenza. Non si tratta di vera e propria distorsione, ma — come si diceva — di un assottigliamento di spessore. Guidato da attitudini simili, El Lisickij fa la stessa cosa: nei progetti del Proun, dai teatri e delle città aeree, assembla per via combinatoria le levitazioni dei quadrati suprematisti e in certo modo le ri-forma, nel duplice senso che questo termine comporta, come si può constatare, per citare un esempio vicino al teatro totale, nella rielaborazione delle scene e dei costumi di un'opera transrazionale, la *Vittoria sul sole*, che è riedita contemporaneamente come nuova forma e azione costruttivamente riformata²⁷.

Punto su punto: abbiamo usato questa immagine con intenzione. Non c'è passo nei primi paragrafi del saggio di Moholy-Nagy del '25, *Malerei, Photographie Film*, fin nei titoli introduttivi, che non riprenda i principi di Malevic, venuti attraverso la mediazione di El Lisickij²⁸. Questo per dire, senza aggiungere ulteriori esempi, che tutta una serie di luoghi tematici vien fatta confluire nella "festa dell'occhio" e del suo meraviglioso, dentro l'utopia eudemonistica dello spettacolo (e della città) come architettura del gioco.

Gioco e culto, spettacolo e sacralità. I termini della partita sono riconducibili schematicamente all'allontanamento o all'integrazione del rito, all'oblio o alla memoria dell'evento culturale.

Che le ragioni della scena, nella teatralità di Moholy-Nagy, siano schiettamente metropolitane, di una metropolitaneità austera e sublimata, avente a che fare con lo spirito di "contestazione del protestantesimo", quintessenza — diceva Artaud — di una civiltà avversa allo spreco, tutto ciò è confermato, ci sembra, ad ogni passo. Contrariamente a quanto farebbero pensare le tumultuose poesie del '17 (scritte, si badi, negli anni eroici dello "Stura"), poesie nelle quali si sogna la luce del Tutto sulla umanità "mutilata" del Nulla, una luce che è "vita incalzante", energia "feroce" ed "ardente"; diversamente da quel grido, Moholy non pronuncerà più con "voce esplosiva il richiamo alla distruzione"²⁹. Questa, casomai, sarà l'ultima parola di Ady, l'ungherese visionario, il poeta degli incendi e delle devastazioni rigeneratrici che era stato una grande suggestione dell'epoca giovanile, insieme a van Gogh e Kokoschka. Ben presto infatti la loro fame di originario viene rimossa. Al suo posto subentra il

fascino di un'altra luminosità, quella dell'universo industriale e del primitivo urbano³⁰.

L'infanzia, il serbatoio delle energie è dunque orizzontale, fa tutt'uno con le espressioni lucenti della metropoli. Una fecondità piatta, fraterna, per nulla inumana e "feroce", provvista di uno splendore levigato che pare invocare un suo interprete, il portatore dell'ordine.

L'autentico demiurgo non è allora neppure la luce; o perlomeno ce n'è un altro accanto ad essa. Questo ruolo è svolto dall'occhio, l'occhio dell'arte, questa *macina dei sensi*, come si legge nelle memorie di Sibyl, con le sue macchine estetiche, erette per un'estasi finalmente *liberata*; con le sue officine, tra le quali il fervido laboratorio dello spettacolo.

Nella sequenza euforica delle invenzioni luminose, di "pinacoteche di casa", *Lichtspiel*, sculture mobili, sinfonie cromatiche, proiezioni, caleidoscopi e nastri cinematografici, il vuoto diventa lo spazio aperto da padroneggiare nello sviluppo della forma. Spazio e campo di relazioni.

Né lo si può chiamare "animato", giacché l'anima non c'entra per nulla. Non appena lo si enunci, questo tema risulta sospetto di attitudini superstiziose e regressive, congiuntamente ad altri motivi come "soffio", "respiro", "vita", "sangue", "circolazione". Di tutto il vocabolario espressionista resta in piedi una terminologia disincarnata, cambiata di segno, riformulata sotto il titolo dello spirito moderno. Non c'è coagulo fra il limite e l'illuminato. Anche il male è redimibile e sta qui, nell'"inconscio" non ancora purificato della produzione tecnica: regno dei possibili da cui l'impossibile è espunto. È l'applicazione occidentale dello zoroastrismo riformato di Mazdaznam, col suo passaggio unidirezionale dall'impuro al puro³¹.

I diari di Schlemmer e soprattutto di Schreyer stanno a testimoniare drammaticamente un simile spiazzamento³². Ciò cui Moholy vuole assistere è la nascita della spiritualità nelle produzioni, vale a dire un'entità pedagogica ed estetica più che religiosa, ancorché segnata da pronunce involontariamente ascetiche e contemplative. Lo interessano le idee, ma quelle che "ingranano come ruote dentate", che non creano dispendi, sprechi, opachi e inutili dettagli. Ossessione della scrittura perfetta, dello stile senza residui, panottico totale.

Che cos'è allora il mondo "nuovo" e quel riassunto del mondo che, nella concentrazione della propria forma, è il teatro? Ecco intervenire una nozione assunta dalla *Farbenlehre*, la meno simbolica e la più fisicamente determinata, forse, di quella dottrina, il concetto di torbidezza: l'idea del medium, della superficie trasparente che renda possibile il manifestarsi della luce nel limite. Un luogo operativo di trasformazione del chiaro e dello scuro, dove si coniugano la luminosità e lo sguardo, l'energia della città e lo slancio della forma, l'elettrico e il percettivo.

Il progetto di Moholy è di operare per addizione, con quanta più luce possibile, fino ai limiti della trasparenza. Sugli "orli" della luce piena. L'ombra, quando compare, è un accrescitivo della chairezza, qualcosa che la puntella e dentro cui trionfa. Tra le riflessioni di Goethe che più insistentemente ritornano nel corso dell'indagine hanno rilievo più che speciale quelle relative alla ri-

frazione. E se è vero che egli scrive: "Non c'è vita senza ombra", che cos'è però quest'ombra? Prevalentemente l'appoggio e l'incentivo del chiaro, una parvenza ridotta e supplementare, cui è demandato il compito di perimetrare le griglie del campo visivo.

Perciò il teatro, la rocca avanzata della città possibile, è un sistema diottrico di lenti, superfici neutre, incorporee, traversabili. Un *torbido* goethiano ridotto all'essenziale, il regno della *trasparenza* continua.

Non si può certo negare a Moholy, come d'altronde a Gropius, a Lisickij o a Schawinsky, la spinta della missione profetica. Da loro viene una sorta di irriflesso ascetismo³³, di impolitica dedizione all'umanità, e infine di neoclassicismo morale, quando per neoclassico si intenda l'accettazione dei valori interni di una civiltà, lo strenuo arroccamento nel finito e la trasformazione di questo finito nella regione del piacere regolato e della educazione alla forma: una misura "continua", economicamente avversa alla dismisura.

L'uomo della folla viene "formato" nella sua stessa vertigine. Anziché perdersi nell'inseguimento di oggetti sempre diversi, gli si dà da consumare la velocità pura delle immagini. Lo si nutre di fantasmagorie equilibrate. Dalla gestione affaristica della velocità dovrebbe redimerlo proprio la produzione, ma un produrre senza merci, senza referenti oggettuali, senza scopi al di fuori della sua bellezza. Di modo che, restando fedele alla passione centrale della sua esistenza, quest'uomo setaccia lo choc nel desiderio del gioco, evita la dispersione. Qualcosa come una *vaporisation* rimodellata lontano dall'angoscia.

I nervi baudelariani vengono così riassetati dentro l'astratto-equivalente della "composizione". I conflitti infatti non sono scontri irriducibili, cozzi mortali. La tecnica dei nervi si serve di immagini rimbalzanti, lancia le une contro le altre, fa uso degli effetti di contrasto spinti all'estremo, ma agisce in questo modo per riunirli insieme nello scorrere armonico delle sfumature. Il mescolamento calcolato obbedisce al principio della trasparenza sintetica. Suo scopo: il godimento dell'occhio. Non conta ciò che ciascun elemento potrebbe individualmente significare, ma l'attrattività dell'avvenimento "dinamico-ritmico", l'assembramento ludico. Ecco di che natura è l'estasi. Un uscire da sé e lasciarsi rapire, dimenticarsi nel vortice dei segni equivalenti. Comico e tragico sono, funzionalmente, la medesima cosa, purché creino il piacere delle misture. Tutto è debole tranne la volontà che trascina i dettagli. Né c'è bisogno di maschere terribili poiché ogni cosa, attore compreso, privo com'è di un referente di profondità, mette fuori causa l'idea di un ulteriore velamento. Oppure, per dirlo in altri termini, il maquillage è di per sé così assoluto, il convenzionalismo così dilagante, l'astrazione tanto completa da non lasciare posto ad un contro-maquillage che la metta in discussione. Le maschere normalizzate non hanno nulla da rivelare se non l'ebrezza del mescolamento accelerato e della compenetrazione.

Non così per Schlemmer. Mentre l'astratto di cui discorrono i costruttivisti non può che germinare dal terreno dell'attualità, sì che gli sconfinamenti dalla metropoli, quali che siano, vengono considerati latori di pericolose regressioni, per Schlemmer invece l'astratto ha origine dall'incontro di due mondi, è la coniugazione energetica, quasi il martellato incernieramento dell'epoca metro-

politana con ciò che, pur sottraendosi alla prigionia della storia, deve prendere corpo, rinascere e tornare a mostrarsi ogni volta nelle articolazioni del presente. È l'intermondo forgiato dal "grande stile". Se la città continua perciò ad essere, con le tensioni espansive e nella meccanica eccentrica che la caratterizzano, il terreno di intervento, quella prigione necessaria in cui è gettato il destino della forma, al medesimo tempo però essa fornisce il "contenitore" materiale in cui far zampillare le forze sconosciute della vita.

Situata non lontano dalle visioni mistiche della teatralità contro-modernista per il peso dato all'*Erlebnis* e al sacro, ma neppure coincidendo con esse, questo modo di pensare non cade nei mosaici dell'eclettismo. Le sue ragioni di interesse vengono dal fatto che assume come problema aperto la dottrina degli "ingegneri", facendone lo strumento di una "passione" rigenerativa. Una tappa. Il moderno-meccanico viene caricato di attese, finendo col perdere le connotazioni glaciali di cui è solitamente accusato. O meglio: il glaciale resta, il panottico rimane con la sua fredda natura "caleidoscopica" e con i suoi materiali traslucidi, con le sue operazioni analitiche; ma resta per essere "stregato" (verbo, questo, carissimo a Schlemmer) da uno stile superiore.

C'è una malìa della storia (il meraviglioso tecnologico) che mette in eccitazione il medusamento della vera forza. Lasciandosi investire dalla finitudine e dal travaglio della mancanza, il piacere dei sensi (assunto quale contrassegno dell'oggi) provoca il suo stesso superamento. Il grande "sogno" del *Balletto Triadico*, di cui gli esercizi strutturalisti al Bauhaus di Dessau costituiscono una *suit* per nulla contraddittoria nelle aspirazioni a largo raggio dell'autore, mette in campo nella tormentata serie delle riedizioni e nei pensieri che le accompagnano, proprio la volontà di cambiare di segno l'apocalittico spengleriano³⁴ e di cavarne, dopo essersi immersi nell'imperativo della tecnicizzazione, la piattaforma dello spirituale.

Quale spirituale? Anche la modernità possiede, per l'artista tedesco, dei valori speciali, ancorchè deboli e insufficienti: e sono la formalizzazione della macchina, il godimento libero dell'artificio tecnico nell'area del gioco, dello spettacolare, del tutto-sguardo: un gioco allontanato dal versante dei bisogni verso il piacere disinteressato. Nella prospettiva pedagogica di Schiller.

Schlemmer non appare mai irriducibilmente nemico dell'arte meccanica. Non la pratica ma neppure la nega. Appare piuttosto pensoso, interrogativo, insoddisfatto. L'esteticità diffusa della civilizzazione costituisce per lui un destino inquietante, non una realtà da respingere in blocco. Ecco perchè, a differenza di Schreyer o di Moholy che per convinzioni opposte reagiscono violentemente quando il costruttivismo assume un suono troppo pesante, egli può decidere di proseguire nello sforzo di trasformazione. Però sorprendere che egli sostenga le ragioni della scena astratta, interamente meccanizzata, e nei celebri talora — anche scrivendo di Piscator — lo sfarzo cromatico e luminoso, lui che pure sta da sempre dalla parte dell'uomo e non del robot, della marionetta e non del meccano; può sorprendere e far pensare che si tratti di concessioni, di mascherature. In realtà quel che attraversa non è una debolezza del suo pensiero, ma parte interrogativa di una diagnosi che nasce dalla constatazione che le cose stanno ineluttabilmente in un certo modo: uno stato irreversibile, dettato dalla disposizione spettacolare di un'epoca.

Innumerevoli volte, nei diari e nelle lettere, riprende questo punto: "Siamo innanzitutto uomini dell'occhio — scrive — e troviamo soddisfazione nella pura visibilità". Solo qui, in una simile fatalità, che non è mai euforicamente sostenuta ma severamente fissata, egli introduce un salto, la necessità di andare oltre.

Nel momento stesso in cui considera l'andamento, sia pure disinteressato, del gioco scenico, non riesce a vedervi nient'altro che uno splendido giocattolo, un oggetto di divertimento. È vero che gli allestimenti della trasparenza metamorfosano attori e oggetti teatrali in una "compagnia volante" capace di affascinare con le proprie invenzioni; ed è incontestabile che riescano anche a congegnare delle immagini finalmente sganciate da ogni obbligo quotidiano, basso-mimetico, gettando le basi del processo autopresentativo del segno. Cionondimeno il miracoloso giocattolo risulta povero se non vuoto. La sua potenzialità presentativa viene espressa ad un grado minimo, appena accennato, ancora allo stato embrionale. C'è l'apparato. La macchina gira. Ma questo basta?

L'interrogativo di Schlemmer riecheggia quello di Hölderlin: a che servono i templi, le apparenze del mondo, le forme quando gli dèi sono assenti? Che cos'è il movimento del pensiero se non confluisce e fa tutt'uno col respiro della vita? Sprigionata dal sentimento persistente dell'esilio, vien fuori la scommessa. Ad alimentarla è la percezione di trovarsi nel posto giusto, in un tempo di cui riesce però difficile decifrare l'enigma. Qual è il tragitto del destino e come lasciarsene afferrare? Come meritargli?

Già nel 1915, a proposito dei suoi disegni, Schlemmer era ossessionato dall'idea di non sapere, di essere tuffato nella *corrente*, trascinato da una barbarie impadroneggiata: nascono — scriveva — grafie senza senso, con l'unica speranza di divenire "così abituali nella loro insensatezza che un giorno o l'altro il senso forse vi irromperà"³⁵. Una analoga aspettativa è ora riferita alle costruzioni macchiniche: opere che paiono attendere una liberazione, nella solitudine misteriosa della loro "romantica inutilità". Ed ancora: "quest'epoca che uccide il sublime e non è capace di godere del gioco se non in senso erotico-realistico o eccessivo-artistico"³⁶, potrebbe essere l'involucro di riempire e rifare metafisicamente.

La "potenza dell'effetto visivo e del mondo delle apparenze", questa magia di superficie è forse rovesciabile in uno strumento di "lotta"³⁷, così da modellarsi, perdendo la natura edonistica, come ricettacolo per l'invisibile: un mezzo di fatica, una lima per il corpo decaduto, affetto dall'ottimismo biologico.

Se una tendenza fondamentale della modernità a teatro è orientata, com'egli ritiene, verso l'artificiale e la festa collettiva, occorre studiarne i gradi e i livelli differenti. Il problema è come trasfigurare la *tèchne* e convertire la debolezza, i modi del tramonto (la civilizzazione di Spengler), nella incisività di una grande "maniera". Per sostanziare il progetto del "salto" intensivo, Schlemmer considera tutta una gamma di possibilità linguistiche e retoriche e dopo aver valutato le molteplici malie che gli stili odierni sanno sprigionare, disegna un panorama in cui trova posto anche il gioco della combinatoria, la *koiné* sgargiante degli stili, il diorama. Al genere "misto" in particolare e ai suoi svolgimenti in chiave grottesca, che egli interpreta come procedure nichiliste

di scomposizione, vicine sia alla pirotecnia del cabaret che alle incisioni da nella *ville lumière*, affida il ruolo dell'incipit. Un compito in primo luogo ludico e subito dopo, quando il comico viene modellato nelle pariture esatte della scena cinetico-astratta, analitico, poiché contribuisce a saggiare il sistema teatrale, fissando le misure dello spazio e del movimento. Esperienza in conclusione fondante, grazie alla quale lo sguardo conosce l'incudine dello stile, mentre viene spiazzato il naturalismo del corpo. Per quanto ridotto ai minimi termini, per quanto imparagonabili alle scansioni del sublime, vi si può cogliere embrionalmente quel principio della danza, di quel sovrano stregamento dell'uomo nello spazio e dello spazio nell'uomo, che rappresenta l'obiettivo ultimo della sua trasvalutazione. Inizio ancora incerto e passibile d'altro canto di sviluppi formalisticamente sterili che potrebbero "derubare l'anima" e "uccidere l'inconscio"³⁸. Il cabarettismo, pur restando così sospeso tra l'inutile e i presagi di rinascita, scatena la fantasia dell'artificiale che è essenziale al teatro.

Il sintetico delle materie industriali non ha nulla da spartire con una simile artificialità, avvicinata piuttosto ad un'astrazione che, a sua volta, diventa efficace legandosi al sacro. Non è neppure l'astratto di Kandinsky o, pur così diverso, di Moholy, significativamente qualificato col termine di "informale" (leggi: anticlassico), di modernismo ad oltranza. L'astratto³⁹ qui in causa sta in presa diretta con la scrittura cerimoniale, ritualistica. E nasce dal lavoro di compressione cui l'erratico, sia biologico che meccanico, va sottoposto per essere distillato, ribattuto, ri-figurato. Nella *kunstfigur*, che ne costituisce la modalità scenica più stringente, si affaccia, come nel rito, l'originario: una energia scandita dalla potenza della cerimonia. Ed anche: un arresto della velocità superficiale, che intensifica la leggerezza e propizia l'avvento della grazia.

La freddezza dell'ironia, il gelo dei materiali, il decorso netto dell'azione, il clownismo "esatto" infine degli attori-funamboli servono a tracciare il perimetro, quello in certo modo esterno della scena futura, senza contare che nella pantomima sopravvive ancora un residuo dionisiaco che può funzionare da detonatore. Considerati nella sola immediatezza percettiva, potrebbero far innamorare lo sguardo che li osserva ed è contro un simile feticismo che vanno salvaguardati.

Come fare dell'"uomo metropolitano" un ricettacolo del vivente? La chiave di volta è rappresentata, come si sa, dalla discesa del soffio "nell'epoca determinata da tecnica e meccanica", dall'ingresso di un corpo danzante, tipizzato, che pratica la geometria "segreta" del cuore. Ai fini di questa inchiesta, conviene però insistere sulla chance attribuita alla scena visiva, o meglio alle grammatiche da essa filtrate, alla tabula rasa che queste istituiscono; e ribadire il carico di responsabilità che il nuovo stile può assumere, compreso l'invito a non rimuovere l'ombra. Non che il panottico diventi miracolosamente teatro nel senso forte, ma è una stazione, la prima di un percorso, quasi una soglia della soglia della scena vera. Tra quello e questa intercorre la distanza che separa il mito tecnocizzato di Hoffmann dall'immaginazione di Kleist, Olimpia dalla marionetta, la città dal tempio, il comico metropolitano dal comico-sublime e dall'astratto metafisico. Una distanza non del tutto incolmabile, quan-

do le stazioni si collochino lungo il medesimo viaggio di conoscenza e la prima di esse sia disponibile a sacrificarsi; quando il gioco e la festa inducano la spogliazione e si lascino abitare dall'attesa.

Che le sette scene del *Balletto Triadico* percorrano una scala ascendente e i primi quadri cadano sotto il segno del comico ha un significato indubbiamente iniziatico. "Ecco deve la propria origine — leggiamo in un dialogo — alla immaginazione ludica, ad un originario piacere della forma". Anche un'opera tanto esemplare, il lavoro di tutta una vita e costantemente *in progress*, racconta un tragitto dissigliato dal lapsus, una drammatica della salvezza propiziata dall'ironia.

L'autore, altrettanto lontano dalle irruzioni "barbare" (l'aggettivo è suo) del dionisiaco quanto dalle consolazioni del purovisibilismo, scommette sulla frizione delle due sponde: su una compenetrazione che egli pensa alla fine armonizzante, sintetica, unificatrice; e che, per essere conquistata, esige la fatica del cammino. Peripezia non tragica, ma appunto drammatica, ansiosa di possedere quell'ombra che "la forza trasfiguratrice di Apollo — come concludeva *La Nascita della Tragedia* — è in grado di dominare". Senonché, proprio nella tappa estrema, quella frase risulta mozzata di una articolazione essenziale. Laddove Nietzsche precisava che le due energie si scontrano "nella più rigorosa misura di reciprocità, secondo la legge dell'eterna giustizia", in quel punto si rinnova la tentazione dell'Immobile, l'orientalismo di specie buddista. Di nuovo le maschere della verità, ancorché faticose e martellate, risucchiano il mondo delle apparenze nella produzione verticale. E in questo Schlemmer aveva ragione di appellarsi alla grecità, una grecità però del compimento o, se si vuole, ad una modernità grecizzata nel principio conclusivo della grazia.

Eppure la vittoria non sta senza angoscia. Come spiegare altrimenti l'ostinato ricominciamento dell'itinerario da parte sua? Il tornare al grottesco per riconoscergli il diritto di affermarsi? E l'insistente domanda rivolta al "grande automa", la tastiera di El Lisickij, ironizzata sì ma sempre ripresa a partire dal *Gabinetto figurale*?

Non è il grottesco, il genere "misto", lo specchio rivelatore della città? L'unico spazio dove il conflitto gioca allo scambio? Lì il vuoto, inteso come dissipazione, può essere patito. Ecco perché il comico assume la doppia e scheggiata articolazione, metà-e-metà, dell'"abstractum metaphysicum" e del "baraccone". Spazio dello scacco o comunque della sospensione.⁴⁰ Accanto alla prossimità annientante del divino, prossimità questa "buona" e produttrice delle sacre follie di unificazione, v'è anche il "pericoloso enigma" della figura artificiale operante nel panottico: quel Schau-Spiel che minaccia rovinose cadute nell'automatismo sordo della macchina e che soltanto il respiro è in grado di contrastare: l'arte del clown traghettatore di ombre.

È lui la presenza arrischiante, sospesa tra il crollo e la speranza, cui è assegnata l'impresa di attraversare il deserto, demonica ma non ancora abbastanza sublime per entrare del tutto nel pathos dell'Uno.

Destato dalla provocazione dello spettacolo e pronto ad afferrare le occasioni di gioco, l'errante porta il battito dall'anima che incendia le arene vuote di senso. Innesca una pestilenza vitale.

Una *Panoptikunfigur* in sé e per sé non può essere scambiata per una creazione superiore dell'arte, confidava l'autore a Lothar Schreyer⁴¹. Il grande artificio nascerà soltanto dalla danza ritmica della figura e dalla luce, del suono e della parola.

Ora, volendo concludere il giro delle considerazioni intorno ad alcune dottrine della scena astratta, non può non essere registrata, lungo la linea cerimoniale, una posizione ulteriore, a tutt'oggi ricca di influenze sul metropolitano. Notevolmente diversa da quella di Schlemmer, di cui non condivide l'ipotesi dell'arroventamento in negativo e dall'esterno, e neppure l'idea della peripezia a stazioni, questa teoria prende quota nel cuore medesimo della modernità, dall'intimo delle macchine e della scienza.

Ogni spettacolo sarà un *rito meccanico* dell'eterna trascendenza della materia, una rivelazione magica, di un mistero spirituale e scientifico. (...) Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire".

Chi scrive è Prampolini, sul manifesto contiguo alla proposta del *Teatro magnetico*. Lo spettacolo non è affatto negato, non più contrastato negli inferi del comico, ma elevato ad essenza del teatro, anzi concepito come *mysterium luminoso* del contemporaneo.

Lo scarto anche rispetto a Moholy è notevole, poichè non di una sublimazione etica unicamente si tratta, ossia di una metamorfosi del tecnologico nell'imperativo morale della forma, ma di un incendio culturale. Il miracolo, ormai ben oltre la sorpresa e lo stupore suscitati dal "demiurgo dai mille occhi", è quello di una attualità fattasi cattedrale, custode di un *sancta sanctorum* a lei congenito.

È sintomatica la circostanza che, rispetto agli scritti di pochi anni prima, siano assenti i motivi parodistici e provocatori della scenotecnica, i divertissements contingenti del caricaturale, le burle e il lazzi di un'inventività memore della commedia "umile". L'accento batte sull'esattezza strettissima della messa in scena (cosa per altro ascrivibile alla conversione "costruttivista" di Prampolini) e, quel che più importa, sul carattere religioso di una siffatta precisione. Mentre, ancora nel '17, poteva dire, discorrendo della "scena illuminante", che vi avrebbero trovato posto anche gli scherzi, i rallentamenti di tensione e, se così vogliamo chiamarle, le pirotecnie scurrili di una spazialità plebea, ora tutto viene posto al servizio di una rivelazione posta "al di là dell'apparenza umana". È come se, sullo spartiacque del Venti, l'immaginazione si sacralizzasse vertiginosamente, alimentata da una volontà di assoluto. Può darsi che allo spostamento di tiro abbia contribuito il rapporto con Ricciardi, l'idea del teatro-tempio, ma è più persuasivo (e documentabile) che, essendo ora in questione non la scena per iniziati ma una grande architettura comunitaria, Prampolini abbia svolto fino alle estreme conseguenze una tensione oltre-umana già attiva nel futurismo, coniugandola con le ansie metafisiche riemergenti nel dopoguerra⁴².

V'è un passaggio nel testo appena ricordato che invita alla verifica. Che vuol dire "eterna trascendenza della materia"? Si potrebbe pensare alla ripresa di un luogo abituale del futurismo. La religione garantita dall'idolo meccanico era infatti risuonata da tempo negli scritti marinettiani, per non dire che anche

la materia vi era convocata, una materia cifrata al Maschile, diamantina, temprata e solare. Non è perciò la terminologia ritualistica, per quanto rovente, a poter decidere se sia in atto un cambiamento di rotta. In causa dev'essere un elemento più sostanziale.

Se l'inchiesta si allarga agli scritti ruotanti intorno all'*Atmosferica scenica futurista*, dal '22 (che è la data "storica" del convegno di Düsseldorf) al '25, vede subito che la conclusione del manifesto dal quale s'è estrapolata la citazione, non è una appendice isolata ma la condensazione d'una rinnovata serie tematica. Innanzitutto v'è il passaggio, più volte notato, dalla nozione di macchina come congegno a quello di organismo dotato di interiorità. E benché non si dimentichi mai la fenomenologia geometrica del moto, il suo darsi attraverso i congegni, l'essenziale è indicato altrove, in una sorta di profondità tellurica e cosmica della macchina.

L'automa di cui Prampolini va delineando il volto è anche l'emergenza trasfigurata di un principio vitale, miticamente ricondotto alla mater-materia: una forma "rastrellata" di Femminile⁴³, attivantesi nello spazio solare. L'incrocio dell'organico con lo spirituale nel corpo della tecnica. "Anime profondissime" e "cuori" delle macchine⁴⁴. Subito dopo vengono i richiami all'organico di Boccioni e a Bergson, ai pensatori della materia e del "mondo psichico delle cose". Non meno indicativo è il dilatarsi, al livello metaforico e tematico, della pittura verso gli archetipi della fecondità, con l'inaugurazione dei "paesaggi femminili", in cui opera l'anima, suscitatrice di infinite analogie e trasformazioni.

Anima, psiche, materia, cuore inducono coordinate inedite sulla scena. La macchina, in certo modo, è un'apparenza di cui occorre sondare il fluido sottostante, le correnti magnetiche che la agitano "sotto la pelle" (vien detto in una memoria su Kandinsky), in costante divenire.

Come si vede, l'istanza "futurista" viene riportata da un lato alle proprie origini esplosive, al molecolare, alla matericità non ancora canalizzata, specialmente nell'ordine dell'immaginario boccioniano, dall'altro si innesta il lavoro centripeto di purificazione che riecheggia l'Apocalissi radiosa dell'astratto. Ne scaturire un operare inverso a quello di Moholy: il mythos ritorna, ispessisce il tutto-visibile, ora architettato secondo la meccanica del fluido, con un suo nucleo pulsante che è il cuore della scena. Centro e periferia vengono a saldarsi nella "sintesi panoramica dell'azione". Evento corale dello spazio che può ben dirsi legato ad una cerimonia, poiché vi si celebrano le nozze, davvero miticamente universali, di materia e spirito, scorrimento e contrazione, caos e che dovrebbero suscitare, per analogia empatica, le altre e definitive nozze fra la comunità e l'artista.

Unione utopica e *mysterium* sostanzialmente legato alla "pietà" dell'artefice, consolante e senza residui, ma di cui importa rilevare la fiducia radicale nelle "riserve" del metropolitano, dotato di anima e di stile.

Il grido dell'automa di Heine: "Dammi un'anima!", sembra così finalmente raccolto dal suo creatore.

3. "Come se" e nichilismo.

Che cosa resta oggi del panottico nel tutto-equivalente delle copie?

Si è constatato, passando in rassegna talune modalità dell'astratto, che almeno due erano le direzioni forti di intervento: l'incentivazione della spettacolarità nella doppia versione della Gestalt e del rito, e lo scavo operato al suo interno dalle procedure grottesche, dall'ironia e dal lapsus, in modo da ricreare la scena nuda, lo zero da cui ripartire. In quest'ultima versione, la più densa di inquietudini e nondimeno orientata anch'essa verso la speranza, si riaffacciava il motivo dello scacco e del *manque*.

Lì dentro l'immagine, impotente ad elevarsi a figura piena, finiva col testimoniare un mondo pericolosamente incline a frantumarsi, rimettendo in piedi il confronto fra sguardo esterno e visione interiore. Ed anche la risalita, quand'era enunciata, scandiva passi faticosi e sofferenti.

Venuti meno i grandi racconti, le immagini predicano il proprio apparire e trascolorare, la velocità e il crollo, la forza infine di medusamento di cui sono capaci. Ma se il disincanto colpisce i sostegni, restano ancora in agitazione le vie stilistiche, le macchinazioni cui i simboli venivano affidati. Quando i "Magazzini Criminali" mettono in parete, verticalmente, una summa del mondo dechirichiano e inchiodano, ad esempio, l'intérieur di *Ebdomero* di fronte allo spettatore, compiono un gesto fortemente emblematico in una di queste direzioni. Ad un autore come De Chirico, assediato già per suo conto dall'assenza, inventori di simboli cavi il cui nostos per un'Ellade del tutto immaginaria esibisce la sovrana falsificazione dell'Auctor, aggiungono vuoto a vuoto. Se mai quella menzogna avesse preteso di dire una verità, se in qualche modo trascinasse ancora un'emozione malinconica, eccola costretta a spogliarsi e a dimostrare di saper morire. "Il Barbaro — leggiamo in una dichiarazione — occupa il mito greco e lo corrompe". Ed in aggiunta: "Noi siamo rispetto al mito corrotto concepito da De Chirico come ulteriori corruttori"⁴⁵.

Corrompere, vale a dire intensificare quel nulla. Incentivare l'energia di un miraggio che viaggia senza garanzie.

La sapienza del naufragio rientra fra le competenze dei "Magazzini". Ruba spazio alle icone, aggiungendo disfacimento a disfacimento. Invertito il tragitto, le tappe vengono confuse. E se il lusso dello spettacolo appare interamente esposto (lo sforzo ottico), il profondità immagini aprendovi ferite, spezzando gesti e suoni, ha un carattere da festa luttuosa. Segno che l'albero interno dell'edificio combinatorio va liquefacendosi, cola all'esterno.

Sulle facce del caleidoscopio programmato si tendono sì delle superfici, le infinite repliche di corpi artificializzati e sottratti per spaesamento, ma queste sinodochi aggrediscono i legami, portano brandelli d'un immaginario poleologico. Lo scarto inceppa il sistema.

L'altra via spinge invece al calor bianco l'hybris utopica. Prosegue per iperboli e accelera ancor più il sogno, dando quanto maggior spazio possibile alle componenti visionarie del progetto, all'irrealtà di cui era portatore il disegno di sintesi. E lo fa grazie alla finzione del *come se*. Invece di un campo segmentato dai furti, da ferite ed esplosioni a catena, estrae dalla metropoli quelle

virtualità che rimarrebbero altrimenti soffocate nelle contraddizioni, per lanciarle nel senza tempo del mito. Un mito, occorre dire, trascinate, cui non si può resistere; che fa saltare il reale mettendolo di fronte alla magia di un Doppio oltremodo resistente. Da lunare che era, riflesso di un altro, fa valere il diritto alla creazione. "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". L'utopia recita l'immortalità e difatti assume una latitudine planetaria "rovesciandosi sull'oggi e sul domani". Si affaccia dal futuro, dopo aver percorso l'intero ciclo del tempo. Generazione artificiale dal (e del) teatro, nascita sempre rinnovata, ripetizione da un *post: teatrogonia* appunto, come scrive Simone Carella.

L'azione gira su se stessa, lungo peripli interni, cifre cariche di sapienza. Non può contenerla che un'architettura poliforme e rarefatta, vicina a quel secentesco teatro della memoria di cui Giulio Camillo aveva tracciato la topografia immaginosa: omologo al mondo, o meglio capace di sostituirlo magicamente.

Come l'ars segreta domanda materie reali sulle quali esercitare le proprie virtù metamorfiche, così anche i fantasmi mentali di questa operatività innervata nell'*iper* e nell'*oltre* hanno fame di concreto, di cose, di fisicità. Chiedono di essere vissuti. Carella scrive: "materia delle idee"; oppure andirivieni tra le cose e l'immaginario. Viene alla mente la fecondazione prampoliniana, accresciuta di riprese e tradimenti produttivi di nuove fertilità.

Ognuno è invitato a riappropriarsi del Sé. Delle proiezioni illuminano le soglie del teatro.

Produzioni parallele dei soggetti, uomini e cose. Via affermativa.

NOTE

¹ Nel senso che manca di contrassegni distintivi. Uno spazio dove ogni immagine è intercambiabile. Tutto-uguale. Nella poetica del "Carrozzone-Magazzini Criminali" il neutro è omologato a "deserto", "indifferenziato", vale a dire ad una situazione che può convertirsi ancora in nuove realtà e partorire i possibili grazie all'intervento esplosivo dell'Immaginario.

² Percezione a scatti, sequenza di chocs. Cfr. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi e Il Pittore e la vita moderna*, Mondadori, Milano 1973, pp. 325 ss., 931 ss. W. Benjamin, i paragrafi centrali dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Einaudi, Torino 1966), insieme al saggio *Baudelaire e Parigi*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1976, spec. pp. 106 ss.

³ Il tema del viaggio è stato assiduamente commentato da F. Quadri, in molteplici interventi, compreso l'ultimo in *Frequenze Barbare* di R. Bonfiglioli, Casa Usher, Firenze 1982, pp. 7-9.

⁴ V. *Prima o dopo il deserto*, sez. "Materiali", in R. Bonfiglioli, op. cit., pp. 185 ss.

⁵ Tòpos arcaudiano mediato dall'*Anti-Oedipe*, tant'è che quasi sempre gli viene associato il nome di Deleuze (la sua parola reimpiegata) per introdurre il motivo della "crudeltà".

⁶ La "veduta", come altre immagini di *platitude* (ad es. "paesaggio"), viene affrontata agonisticamente. Assunta e contraddetta. Da un lato il corpo è messo a *plat* (fotografato, proiettato su uno schermo, ecc.), dall'altro la "pelle" si surriscalda e rompe il bidimensionale, tende al tattile ed all'avvolgente, inducendo l'atmosferico e, per usare una nozione particolarmente insistita, l'ambiente.

⁷ Visione come genesi delle cose, nuova nascita, indistinzione di soggetto o oggetto, secondo la lettura che di Cézanne ha svolto M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Milano 1962, pp. 27 ss. Riguardo al cinema, il tema è stato suggestivamente indagato da F. Trebbi, *La trasparenza cinematografica*, Patron, Bologna 1973, pp. 22 ss.

⁸ Ecco la veduta trasformarsi in ghirlanda, in una costellazione che dura un attimo ma è folgorante, nelle parole di Federico Tiezzi: "Una ghirlanda di vedute: e non di una sola persona ma bensì di più persone. Una ghirlanda non è una somma e nemmeno un insieme: è una quantità mobile in espansione. (...)

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" (*Il mistero della stanza chiusa - III*), in AA.VV., *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 208.

⁹ Sia Sandro Lombardi che Marion D'Amburgo. Cfr. *Paesaggio Metropolitano*, op. cit., pp. 200-203.

¹⁰ Tematizzati per esempio nel "surf", nella liquidità, nell'onda "come nuova coreografia". Energia trascinante ed espulsiva. Vomito. Cfr. "Materiali", in R. Bonfiglioli, op. cit., pp. 192, 193, 205, 206, ecc.

¹¹ Le "due anime" del "Carrozzone": cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia - (Materiali 1960-1976)*, I, Einaudi, Torino 1977, pp. 58 ss.; U. Artioli, *Il 'mentale' e il 'vitale'*, in *Pertinenze e impertinenze teatrali e non*, Circolo Ottobre, Mantova, 1978.

¹² In una dichiarazione di M. D'Amburgo.

¹³ F. Nietzsche, "Come il mondo vero finì per diventare favola - Storia di un errore", in *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 1971.

¹⁴ M. D'Amburgo, *Jang Quing*, in R. Bonfiglioli, op. cit., p. 215.

¹⁵ Cfr. L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 237.

¹⁶ Ricordata al significato originario della parola, allo stare della stanza, questa nozione corrisponde - come più volte fa notare S. Lombardi - ai concetti espressi con maggiore pregnanza dal ted. *Raum*, "camera" e "spazio" (ingl. *room*). La sua attivazione viene poi ribadita dalle associazioni con "atmosfera", "respiro", ritmo vitale, ecc.

¹⁷ Dichiarazione del '77 (S. Lombardi). Cfr. anche *Ipotesi di teatro analitico*, 1976, in F. Quadri, op. cit., pp. 529-31.

¹⁸ R. Bonfiglioli, op. cit., sez. "Materiali", p. 203. Significativo in questa pagina, anzi taccuino di lavoro, lo scarto fra Alighiero Boetti e F. Tiezzi (e il "Carrozzone") nell'intendere i ritmi binari di generazione della forma. Laddove Boetti "legge" organicamente, tra il visionario e il biologico, i tracciati di crescita, Tiezzi riformula il modello in chiave meccanico-elettronica, tenendo conto dell'infallibilità del computer, delle sue risposte preordinate e senza errore. Segno che l'avversario (il modello tecnologico) va introiettato nel programma dei movimenti sulla scena, senza lasciargli margini di salvezza.

¹⁹ M. D'Amburgo, in R. Bonfiglioli, op. cit., p. 215.

²⁰ Su questa linea, è per noi ricco di elementi *Lo sguardo dal di fuori* di A. Boatto (Cappelli, Bologna 1981). In particolare le pp. sullo sguardo "psiconautico" in quanto risposta profetica e reattiva dell'Immaginario all'imperialismo della tecnica; ed ancora la distinzione fra l'occhio e la lente, il motivo della sovrastazione ottica come effetto dello "spaesamento ecumenico della Terra".

²¹ "Attivista" nel senso di Mittner, per indicare un agire secondo principi esatti, da "geometra", fatti valere nel mondo concreto. In *Teatro, Circo, Varietà* l'artista ungherese ripropone così l'esperienza di Stramm: "Con August Stramm il dramma si evolve (...) fino a coincidere con un'esplosione di attività". Con lui "il teatro non offre più una storia da narrare, bensì azione e ritmo che esplodono senza preparazione, scaturendo dall'impulso e dall'istanza del movimento, quasi automaticamente, in sequenza precipite". Un automatico ed un esplosivo subito dopo avvicinati al Teatro futurista della sorpresa, a dada e Schwitters (in: O. Schlemmer - L. Moholy Nagy - F. Molinar, *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975, p. 42).

²² L. Moholy-Nagy, "Ritratto di un artista", in G. Rondolino, *L.M.-N., Pittura, fotografia, film*, Martano, Torino 1975, p. 73.

²³ Viceversa in altri pittori del Bauhaus (provenienti dal Cavaliere Azzurro o di estrazione espressionista), l'attenzione per l'informe, il pulsante, è sempre di grande rilievo. Oltre ad Itten e Kandinsky, naturalmente Klee. V. R. Barilli, *La poetica di Klee*, in *L'informale e altri studi di arte contemporanea*, Scheiwiller, Milano 1964, pp. 9 ss.

²⁴ Sulla riduzione dell'arte alla contingenza della vita rimangono tuttora esemplari le considerazioni di G. C. Argan, *Walter Gropius e il Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951; per il nostro assunto spec. pp. 31-84.

²⁵ G. Rondolino, op. cit., p. 114.

²⁶ K. Malevic, *Suprematismo*, De Donato, Bari 1969, p. 69.

²⁷ *El Lisickij*, Editori Riuniti, Roma 1968, pp. 338 ss.

²⁸ Principi poi eretti a cardine dello stesso Bauhaus con l'edizione tedesca di un testo redatto nel '23. Cfr. K. S. Malavic, *Scritti*, Feltrinelli, Milano 1977.

²⁹ I versi sono riprodotti nella monografia della moglie Sibyl Moholy-Nagy, *M.-N. / La sperimentazione totale*, Longanesi, Milano 1975, pp. 26-7. La poesia di Ady Endre cui si fa poi riferimento, *Visione sugli acquitrini*, è trad. in it. nel volume *Poesia ungherese del Novecento* di Mario De Micheli ed Eva Rossi, Schwarz, Milano 1960, pp. 45-6.

³⁰ "C'è - dirà più tardi Moholy-Nagy - una creatività inconscia nel modo in cui l'uomo moderno ha illuminato la città". (S. Moholy-Nagy, op. cit. p. 222).

³¹ A Berlino, nell'immediato dopoguerra, insieme agli intensi rapporti con Schwitters Moholy, seguì l'orientamento spirituale della riforma psicobiologica propugnata dal movimento tedesco di Mazdaznam,

una setta che intendeva rinnovare l'insegnamento dello zoroastrismo. Cfr. S. Moholy-Nagy, op. cit., p. 34-5.

³² L. Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, pp. 237 ss. L'autore ricorda, tra molti altri, un episodio: mentre stava parlando di "anima umana", Moholy lo interruppe dicendo: "Lei crede ancora a queste vecchie storie dell'anima umana? Quel che anticamente si chiamava anima umana altro non è che una funzione del corpo".

³³ V. G. C. Argan, op. cit. p. 27.

³⁴ "Lei conosce il *Declino dell'Occidente* di Spengler e quella sua frase dedicata ai pittori che più o meno dice così: l'arte di oggi non può più essere altro che eclettica, incapace di nuove creazioni, per cui un pittore oggi non può più essere altro che un ciarlatano o un buffone. La nostra epoca, secondo Spengler, vive all'insegna dell'industrialismo ed egli consiglia ai poeti di entrare in Marina e ai pittori di diventare ingegneri". Lettera a O. Meyer, 14 - VI - '21 (in O. Schlemmer, *Scritti sul teatro*, a c. di M. Bistolfi, Milano, Feltrinelli 1982, p. 201).

³⁵ O. Schlemmer, *Brife und Tagebücher*, A. Langen-O. Müller, München 1958, p. 36.

³⁶ "Ha dunque un senso, ed è una necessità, che l'arte di una nuova epoca si serva ovviamente della tecnica e dei materiali di nuova creazione per costringerli a partecipare, come forma e veicolo, a un contenuto che ha nome di spirituale, astratto, metafisico e infine di religioso" (O. Schlemmer, *La matematica della danza*, in H. M. Wingler, Bauhaus, Feltrinelli, Milano 1972, p. 140; il corsivo è nostro).

³⁷ O. Schlemmer, *Scritti sul teatro*, op. cit., pp. 167, 214.

³⁸ *Ibidem*, p. 176.

³⁹ V. F. Menna, *Teatro totale e catacomba grottesca*, in *Teatro del Bauhaus*, op. cit., p. 96.

⁴⁰ Ironia, grottesco e gioco appaiono quasi sempre associati da Schlemmer al comico, una nozione che oscilla alternativamente fra due livelli della comicità: come divertimento e come effrazione. La dissociazione "festiva" del comico assoluto è comunque ben sottolineata. Lo ha fatto notare G. C. Argan: "È l'ironia "mauetica" di Nietzsche, la via per la quale gli umani arrivano, oltre il velo di Maia, all'intuizione allegorica della verità: le idee, come le divinità dell'Olimpo, possono vestire sembianze terrene e scendere fra i mortali, ma non senza subire la contaminazione del reale e sfiorare (Demetra derisa) il ridicolo. Il comico, fino ad Aristotele, è ancora manifestazione del sacro, come il tragico, perchè nasce dalla casualità degli eventi e questi sono nelle mani e nel capriccio di Zeus. Questa è la doppia natura, astrale e mondana, dei grandi manichini di Schlemmer, atterrati sulla scena dopo un lungo volo nelle orbite rotanti degli spazi interplanetari" (*Oskar Schlemmer e il teatro*, in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 166). Sul carattere anti-sintetico del *Gabinetto figurale* si è soffermato M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, pp. 166 ss.

⁴¹ L. Schreyer, op. cit., pp. 179 ss.

⁴² Eloquenti gli incontri che accompagnano la "svolta". Per limitarci a pochi, ma essenziali, ricordiamo quelli con Walden e lo Sturm berlinese, De Stijl e Mondrian, Kandinsky (fittamente commentato) e il dada internazionale. Anche la meditazione sotterranea su De Chirico appare tutt'altro che episodica: cfr. F. Menna, *Enrico Prampolini*, Roma 1967, pp. 53 ss.

⁴³ E. Prampolini, *Architetture spirituali*, 1924, nel cat. *Enrico Prampolini*, introd. P. Bucarelli, De Luca, Roma 1961, p. 52.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁵ In R. Bonfiglioli, op. cit., p. 150.

Giuseppe Bartolucci

Il moderno di domani

I. Tradizione e avanguardia: è da un secolo che si confrontano e si debilitano a vicenda, la prima resistendo a se stessa, la seconda esponendosi a morte. Ma ambedue non rinunciano ai propri statuti, ai propri modi (nonostante travestimenti dell'avanguardia e aggiornamenti della tradizione). La messa a morte dell'avanguardia è allora anzitutto la messa a morte di se stessa, la ripetizione della tradizione è una simulazione rassicuratrice. A teatro, in casa nostra, c'è voluta la volontà soggettiva e la resa produttiva di Carmelo Bene per mettere in luce e far esplodere l'indifferenza della tradizione; e c'è voluta la prova demenziale e la resa deviante di Leo-Perla per mettere a soqquadro l'inerzia e l'impatto dell'avanguardia. Così il campo è diventato sgombro di equivoci e si è potuto per mezzo loro risalire ai nodi del moderno, della contemporaneità (in un orizzonte generale, e non in un impasto patriottico).

II. Ha detto Oskar Schlemmer splendidamente: *il contemporaneo è il moderno di domani*. Il qui ed ora è dunque in mano ai *Magazzini Criminali*, al *Beat '72*, alla *Gaia Scienza*, ed agli altri che seguono o sopravvanzano o stanno di traverso perchè il bello sta nell'avvicendamento e nel sorpasso delle esperienze e dei modi; e più che di bello si potrebbe parlare di irreversibile fortunatamente, di implosioni senza fine. Ciò accade non per una pretesa critica, per un'invasamento di gruppi, bensì per lucida consapevolezza del superamento di avanguardia-tradizione e dell'accettazione dello scontro informazione (mass-media) e rappresentazione (spettacolarità). I *Magazzini Criminali* passano dal deserto al *chiuso*, dal viaggio alla meditazione, con una sconvolgente presa di contatto dei segnali della contemporaneità; il *Beat '72* è così disponibile all'elargizione di questi segnali, da farne oggetto di produttività e di liberalità, in un raggio di alterità storica e di offesa di potere; la *Gaia Scienza* si destreggia per intrattenimento tra questi segnali, nascondendo e rivelando al tempo stesso un modo di vivere obliquo e di agire per energia dolce.

III. Questi segnali: che appartengano alla science-fiction drammaturgicamente, che si avvalgano del rock come sonorità-gestualità, che attraversino *moda e sport* spettacolarmente per scarti emozionali-freddi; è già un modo di imporsi oltre che di scoprirsi. Ed è una misura antinterpretativa di fondo che li salva e li compone, una qualità di gioco contro il profondo e lo spessore che li neutralizza e liberalizza al tempo stesso. Citare qui la simulazione di Baudrillard o la perdita di senso di Lyotard è qui sufluo seppur concordante; è tuttavia necessario immettere la processualità di questi segnali in una via ed in un viaggio

che non comportano privilegi nè marginalità; così essi godono di un potere di affermazione e di una loro non soggezione al sistema al tempo stesso. Questo gioco si applica ad un piacere di lavorare (spettacolarmente) ed a un rigore di comportamento (analitico) e fa sì che il *modo* proceda sicuro e lasci segnali rapidamente tutt'attorno (di qui lo sgomento e l'irrisione di che lo sotterra di citazioni antiche e di affermazioni storte).

IV. L'irrealtà (o apparenza che si voglia) della tradizione e dell'avanguardia permette all'irrealtà dell'informazione e comunicazione di oggi di esporsi nella sua stupidità e nella sua tragedia. Questa esistenza non si fa tutrice di rassicurazioni, non vive di utopie, non è legata al passato, non fa patti con il futuro; essa è di qui ed ora, si lega alle situazioni emergenti, le traversa e le ferisce, non si avvale di identità quanto di intensità, preferisce assalire e scomparire, non si insedia nè si privilegia. In altre parole siamo di fronte ad un'energia, ad un respiro che si avvalgono della *neutralità* per far saltar fuori gli scarti; alterna duro e leggero, soft e hard, dolce e amaro, negli atteggiamenti spettacolari e nelle riflessioni proiettive, con una aggressività confrontata da un lato dalla libertà di scegliere e di agire, e dall'altro lato difesa dal trovarsi in terreno nemico (metropoli-mass-media) e di padroneggiarli per seduzione-simulazione. La città antica, la metropoli industriale, la cosmopoli intercontinentale, la megapoli africana-asiatica sono sotto il tiro di immaginazioni e di copie, di padroneggiamenti e di elisioni (da parte di questo modo che non sai più chiamarlo, non estetico certamente, nè sociale comunque, ma tendenzialmente neutrale).

V. Paesaggio metropolitano: a questo punto l'identificazione con il blasé di Simmel è perduta nel tempo e può semmai avvalersi di proiezioni culturali; anche la perdita di aura benjaminiana rimane legata ad una *minorità* seppur vincolata ad una riproducibilità tecnica; e l'*America* di Kafka resta più una oggettiva fredda descrizione che una anticipazione della miscela dura contemporanea; semmai soltanto Nietzsche della *Gaia Scienza* resiste, con il suo comico destino e con la sua febbre iconoclasta (Zarathustra ci obbliga a ridere ed a sfatare, ad essere crudeli e gioiosi assieme, sempre). La metropoli angosciosa dell'intellettuale *negativo alto* si misura con la metropoli *piatta* della subcultura: il romanzo poliziesco sopravanza alla distanza la letteratura di denuncia e quella formula probabilmente; il cinema spettacolare da Coppola in giù, per miti di guerra americana e interplanetaria si fa immagine dell'immagine e ci trascina in una irrealtà dove la copia si fa copia, e l'esperienza è celata in più veli; e comunque l'informazione postumanistica irride alla inutilità dei generi della tradizione destinati a ripetersi e ad escludersi e fa a pezzi i formalismi della *negatività* con il suo profondo e con l'immaginario che gli stanno appresso. La *malattia* non è allora soltanto dell'intellettuale decadente ma della società tutta quanta, la resa artistica deviante è trascinata fuori dal compimento ed immessa nella consuetudine quotidiana.

La moda, il rock, lo sport per esempio fanno da ingrediente e da stesura per questa operatività postomoderna; e la tecnica che pur è insediata in questi modi è puramente rappresentativa, non certamente è interpretativa. La macchina in altre parole fuori da ogni mito ottimista postivistico dell'ottocento e da ogni ingiuria intellettualistica del novecento è sedotta e simulata anche per ra-

gioni pratiche (di inaccessibilità ai suoi prezzi, al suo consumo); più ancora le macchine è imitata e trasmessa per forme *micro*, per modi *minimi*, rispettando le une e gli altri, in modo da non rimanere ai margini della produttività ed esistere in negativo, ma da infierire concretamente sugli scarti, sugli esiti. In questa prospettiva c'è da aspettarsi parecchio: ma ciò è potuto avvenire in virtù di una *decisione* di neutralità e di liberalizzazione, dove il soggettivo, l'individualità rimangono come elementi in grado di provocare scompensi e di rilevare contraddizioni per immissioni di *energie barbare*, per velocità e per sorpasso. Il paesaggio metropolitano così è sottoposto a passaggi nomadistici, oltre che a trasversalità espressive, è tradito dalle sue definizioni stesse per ricomporsi in estensione ed in composizione.

VI. *Mille plateaux* allora? (per seguire l'ultimo Deleuze-Guattari). Con una punta gastronomica che non può dispiacere se ripercorsa in chiave di molteplicità di portate e di liberalizzazione di modi. Il modo sanamente provinciale del rock-metropoli del Teatro Studio o quello analitico-spettacolare del Falso Movimento? La seduzione a livello di moda di Antonio Syxty o quella immaginaria-fantastica di Dal Bosco-Varesco per *fissità*? La linea immagine-frammentaria di Taroni Cividin spostata sull'impossibilità di aderire ad un contesto che non sia mentale, o quella riflesso-corporea di Ascari-Cristadoro intesa a mediare passaggi tra l'elaborazione concettuale e la ombratura corporea?

Il buco nero di Sambati di discendenza da Carella con costruzioni minime e riproduzioni neutre, o il buco nero crudele e materializzato di Wright su una ricerca auditivo-visiva di natura scientifica e di trasversalità fisica? O l'energia infine di Simonelli in squilibrio mentale tra una fatica da compiere ed un viaggio da percorrere, tra materia e profondo, tra vita e mito, per impossibili impatti e per prove costanti? O se si vuole la tenera perdita di nostalgia di Ciullo non compensata mai a sufficienza da un attraversamento del qui ed ora? E il candore di Colosimo, e la misura del *Marchingegno* e la virtualità di *Spaziolibero*, tanto per non dimenticare i *piatti*, le *portate* che si hanno sottomano.

Il paesaggio metropolitano ecco allora dilatarsi e riversarsi in luci ed in ombre, in contraddizioni e ricomposizioni, in lacerazioni e ricuciture, per prove che si confrontano e per passaggi che si delineano (non costituendo paradigmi di ricerca nè bloccandosi nelle iniziative). È un paesaggio sentimentale alle volte, talaltra è un paesaggio crudele, e non è il caso di rifiutare l'uno in nome dell'altro. Questo è il senso di una strategia culturale e politica se si vuole per chi si trova a percorrere la contemporaneità e per chi vuole esporsi artisticamente oggi. Questo senso fa a meno dei luoghi comuni dell'idealistico modo della creatività in termini di classicità e di rivolta, fa altresì meno dei luoghi comuni dell'ideologizzazione preventiva e riduttrice della produttività in termini umanistico-naturalistici. Società post-industriale, società post-umanistica, postidealistica: su di essa si prega vivamente di non essere rozzi, quanto di agire barbaricamente, si prega altresì fundamentalmente di rispettare la propria soggettività per pratiche di alta frequenza non pratiche di passività.

VII. A questa stregua non soltanto si distanzia definitivamente l'ombra della tradizione dal punto di vista storico ma anche quella dell'avanguardia dal punto di vista drammaturgico. Si è costretti infatti beneficamente ad agire og-

gi ed a guardare al domani per esempio da quest'ottica nostra, senza aver alcun supporto rispetto alla tecnologia (e del resto che cosa è successo dopo Piscator se non un risalire agli anni venti di allora per tutto questo secolo?); e anche rispetto al teatro povero (per fare un esempio che ha beneficamente tra il sessanta e l'ottanta imposto tramite il Living e Grotowski, una povertà applicata al corpo ed all'anarchia in particolare; e se volete anche rispetto all'uso dell'immagine, su cui si sono giocati gli anni settanta, e chi oggi ricorda si fa per dire Wilson e Foreman, Perlino e Nanni, se non per accenni polemici di pubblico e per rivendicazioni di bravura?).

Insomma quel che viene chiamata rincorsa alla moda dai più non è altro che un passaggio vertiginoso e crudele, irreversibile e tramutante di paesaggio. Questo deve imporci un rispetto maggiore per il nuovo di cui non si sanno più i termini di esistenza o i motivi comparativi, nè per l'autentico di cui la privazione di esperienza è la matrice fondamentale lasciando senza speranza chi lo insegue a dire il vero quasi sempre poco innocentemente. L'interpretazione, dicevamo, ripetitiva ed in esaurimento, della tradizione si appaia allora alla ribellione alla drammaturgia dell'avanguardia storica in tutti i suoi aspetti oppositivi. Il rientro e l'oblio sono stati fatali per l'una e per l'altra, la gran cultura della tradizione e la esperienza diversa dell'avanguardia hanno finito con l'isolarsi e disperdersi, con l'essere arroganti e pazzi di volta in volta, geniali e professori, come ognuno sa. Questo paesaggio metropolitano sentimentale o sfasato che sia, percorso da nostalgie amare oppure buttato a capofitto nel tenero, è talmente appetitoso e privo di emozioni, è talmente marmellata e assieme sostanza, da permettere ad ognuno di trovarsi un'ombra, di farsi un buco, di infilarsi per interstizi, dal punto di vista produttivo. Che di nuovo spuntino poi da questo paesaggio abitudini e estetismi, compiacimento e ragionamenti, questo fa parte della nascita e dello sviluppo delle idee e pratiche artistiche e per il momento non toglie legittimità e emergenza a queste operatività che circolano un pò dappertutto come segno di esigenza e non di assuefazione.

VIII. Lo spazio mentale di questa ricerca metropolitana è fortunatamente più ampio e disteso di quello che troppi critici e cronisti in questa nostra specifica circostanza tentano di assaltare, di disturbare; altrettanto lo spazio fisico è così modificabile e indifeso da permettere utilmente un maggior numero di segnali di quelli che i gruppi attualmente sanno offrire e testimoniare attraverso queste ed altre prove. Voglio dire semplicemente che siamo alla presenza costante di una modifica dei *materiali* e degli elementi fisici e mentali, in virtù di una velocità di passaggi di azione e di un ricambio vertiginoso di informazione. Questo ci permette di non essere mai al centro di una situazione definitiva e tuttavia nemmeno ai margini di un'operatività. Certo le rimozioni non sono più possibili e nemmeno sono lecite le nostalgie, salvo ritrovarsi con un respiro e con un'intensità che non appaiono neutrali nè tantomeno passive e che quindi non sono assolutamente sognate, nè fantasmaticizzabili, intrise come sono di soggettività sotterranea e di esposizione latente.

La direzione di questa energia è bene non prevenirla nè predeterminarla. Ciò che ci sta davanti è da un lato un piacere, un desiderio finalmente scevro di malattia e di decadenza, e dall'altro lato una esplorazione interna e reale

dell'irrealtà del mondo di oggi. Staremo a vedere, nervi saldi, come ammoniva di recente un informatore non scevro di umanismo sia pure tragico. Se non c'è niente da migliorare e niente da peggiorare, come afferma Zarathustra, il destino della metropoli per lui non può che essere tragico sia pur per *riso*. Potremmo adesso anche cominciare un discorso che Cacciari ha formulato, e che non mancheremo di esporre alla fine di questa esposizione. "La Metropoli esiste. La sua critica è un'altra: è leggerne oggi le tensioni e contraddizioni che la condanneranno: la colonna di fuoco in cui sarà incendiata. La Metropoli ha certamente un destino ma essa stessa è un destino. E però nulla si può dire dopo la Metropoli. Ciò che possiamo dire oggi, sono le forze che la pongono come *attimo*". Per Cacciari si pone a questo punto la Metropoli ed il suo destino come *attimo* in veste di concetto politico. Ma siamo già su una strada che ci porta lontano, o indietro, non so. Non sarà del tutto inutile ricominciare allora da alcune conflittualità, da alcune vertigini, nel passaggio dalle Metropoli alle Megalopoli alle Cosmopoli come già è stato supposto in alcuni saggi di Perniola e di Rella.

IX. È stato appunto detto ultimamente da qualcuno nemmeno poi tanto ingenuo: sento spesso parlare di tutto ma di teatro no; quasi che non esista da almeno un decennio una destabilizzazione del teatro (e della cultura) e non si sia tentato di forare l'istituzione ed i suoi statuti, il linguaggio specifico ed i suoi ragionamenti, in un passaggio del dentro/fuori, dall'interno all'esterno, ed altresì del prodotto al processo, dallo spettacolo alla visione, che è davvero una sfida, un'avventura a più livelli e da più parti. È questa costante destabilizzazione appunto latente e reale che permette adesso oggi ad ogni *lettore* di teatro (e il termine è forse più appropiato oggi rispetto a *spettatore*) di non farsi incantare dai segni e dall'interpretazione, dai modi produttivi vecchi e dell'istituzione e delle opposizioni. Di contro ogni *attore*, (e in questo caso la nozione divora l'interprete classico e quello rivendicativo, per approdare a *portatore* di segnali, a trasmettitore di *scarti*), ogni attore portatore-trasmettitore dunque è in grado di mettersi in onda, di captare, di farsi in altre parole trasmettitore e ricevente, di una serie di segnali contemporanei, che sfuggono all'identificazione e che si insediano nell'intensità, che si impediscono di proceduralizzarsi, nei termini e nei modi di spettacolo e di produttività che conosciamo.

Diceva Michel de Certeau nel suo splendido "Invenzioni del quotidiano": "Nel Medioevo il testo si inquadra nella teoria delle quattro o sette *letture* di cui era suscettibile. Ed era un libro. Oggi questo testo non viene più da una tradizione. Esso è un libro referenziale ma la società tutta quanta diventa testo che fa della legge anonima della produzione una scrittura". Ora il problema è di *leggere* la mutazione di questa legge anonima, non di accoglierne semplicemente il manifestarsi; di qui lo scarto, la trasversalità, la obliquità, il riflesso, come modi di intervento di decifrazione e di prelievo assieme. Certo la pop art e l'iperrealismo per restare in ambito figurativo, hanno agito in questa direzione innalzando o piallando l'immagine; qui l'intento è di non perdere energia e piacere e quindi di non bloccare la realtà e l'attore, e la tendenza è di dare una trascrizione non una fissazione od un'esaltazione. Lasciare una traccia di lettu-

ra, una grafia insomma più che proporre un'operazione e imporre degli atti. Sempre per tener fede a De Certeau è la marginalità di una maggioranza che bisogna tener ferma, e quindi alle situazioni micro più che alle situazioni macro. Il passaggio dall'opacità della maggioranza è contrassegnato da *giochi* di lettura che appartengono allo spazio mentale e fisico assieme. L'invenzione del quotidiano è dentro questo *gioco* minoritario. L'imprevedibilità delle frasi di lettura allora diventa l'avventura, la sfida minoritaria. Così la lettura di quel che fanno i gruppi di questa esposizione è sottile ed astuta, nella sua opacità e nella sua trasparenza, nella sua invenzione umanitaria e nella sua pratica minoritaria. Vi passano desideri e scarti appunto che non sono determinati né captati dai sistemi in cui si sviluppano. Se il deserto metropolitano si è fatto allora opaco, non si tratta di scioglierlo ma di porlo in scarto; se la Megalopoli, la Cosmopoli ha riempito questo deserto di informazioni scambiabili, di situazioni riflesse, un respiro, un'energia qualsiasi dove le si può inserire e dove deporle senza restare minorità impotente e senza porsi l'illusione di un rovesciamento. Lo squilibrio è divenuto minimo, ma ad esso bisogna tenersi fermi. Un'operatività siffatta è strettissima, ma senza di essa l'avventura, la sfida si volatilizzerebbero. Questa *esposizione/paesaggio metropolitano* nei suoi scarti, proprio vuol tenere fede a questo mandato. Forse proprio per questo la si vuole ignorare e disprezzare nel momento stesso della sua oggettività, incisività, a guisa di trappola che scatta proprio in virtù della sua capacità di sottrarsi all'identificazione, alle letture.

In primo luogo bisogna sottolineare il fatto che, in realtà, il concetto di post-moderno è un concetto abbastanza ambiguo, perchè è stato teorizzato e utilizzato diversamente da autori differenti e ha conosciuto, già agli inizi degli Anni 70 con Hassan e poi con Jencks in America una certa popolarità. Successivamente ha avuto un rilancio molto forte in Europa e in Italia, soprattutto dopo l'elaborazione del testo di Lyotard sulla condizione post-moderna. Nell'utilizzazione del termine post-moderno con riferimento ai campi disciplinari singoli di cui si sono occupati i critici, c'è sempre, secondo me, un'ambiguità non risolta, che certamente non riuscirò a risolvere io e che però produce una serie di sfalsamenti nei discorsi elaborati.

Il post-moderno è un'epoca, un movimento e una ricerca, uno stile, una dimensione del linguaggio, una poetica disciplinare o è piuttosto una condizione, uno stato dello spirito? Ci sono, evidentemente, risposte diverse da parte dei teorici più significativi del post-moderno. Per esempio Lyotard parla non tanto di un'epoca o della possibilità di periodizzare il post-moderno con precisione, quanto del fatto che il post-moderno è piuttosto una condizione o uno stato dello spirito anche se poi Lyotard stesso indica all'inizio degli anni 50 la genesi di una condizione post-moderna, mentre invece alcuni elementi del discorso teorico elaborati da Lyotard e individuati poi come struttura del post-moderno potrebbero essere anticipati nel tempo. Per esempio il discorso sulla caduta della legittimazione dei metadiscorsi che Lyotard individua come aspetto essenziale della post-modernità, rilette secondo me, un processo che si attua già attraverso le esperienze dell'avanguardia storica e che quindi andrebbe se mai retrodatato. Se tra l'altro la caduta della legittimazione dei metadiscorsi dovesse diventare il principio fondamentale di individuazione del post-moderno, io credo allora che tutta una serie di esperienze che noi consideriamo come esperienze fondamentali del moderno andrebbero ricollocate nell'ambito del post-moderno oppure, se mai, si tratterebbe di criticare la coerenza teorica di questo concetto o di rivederlo e ristudiarlo più attentamente.

L'accezione del concetto di post-moderno che propongono invece Jencks o per esempio Bonito Oliva (sia pure quest'ultimo parlando di transavanguardia come forma della post-modernità) è invece completamente diversa. Ad esempio nell'ambito dell'architettura, il post-moderno teorizzato da Jencks è in realtà un rifiuto del moderno, non tanto e non solo nella linea del superamento, nella linea dell'andare oltre, ma anche secondo un percorso che riattraversa il

moderno e ritorna prima del moderno e quindi ricostruisce una struttura linguistica, un modello produttivo che è eterogeneo e si fonda su un eclettismo stilistico e insieme epocale, di modelli epocali. È evidente che in questo senso il concetto di post-moderno non va tanto nella direzione del superamento dell'esistente, della progettazione del futuro, non diventa un elemento di anticipazione futurologica realizzata nel simbolico, ma si presenta come un modo plurimo che investe processi più complessi di riattraversamento delle esperienze del Novecento, di riassorbimento, in fondo, di modalità, di proposte, di poetiche e di modelli che appunto sono anche precedenti il moderno.

Cosa significa dunque parlare di post-moderno nella spettacolarità? Evidentemente, a seconda dell'accezione che noi attribuiamo al concetto di post-moderno possiamo sviluppare discorsi differenti. Credo esista una condizione della spettacolarità e delle immagini nella civiltà contemporanea che presenta degli elementi di radicale novità. Tutti noi, credo, conosciamo la lettura che Baudrillard ha dato della metropoli contemporanea (soprattutto ne *L'échange symbolique et la mort*), ma sicuramente la metropoli è il regno in cui non ci troviamo più di fronte a un'immagine semplice, a un rapporto tra segno e referente, tra rappresentazione e modello, ma una realtà dominata da un'immagine riprodotta, duplicata, un'immagine che è sempre immagine di qualcos'altro, che ha perso l'autenticità e l'originalità, che non si pone più in rapporto con un'origine ma è invece sempre qualche cosa di multiplo, di duplicato, di stratificato. Questa dimensione di pluralizzazione dell'immagine è evidentemente il segno (o uno dei segni) dell'avvento di una artificialità diffusa che tende appunto a disgregare il reale, a distruggere la vecchia nozione di reale e a porci invece di fronte a nozioni diverse, più complesse. In tutto questo processo di sedimentazione del reale e di avvento della fantasmagoria è ovvio che la funzione dello spettacolo, dei media in genere è molto importante. È talmente importante che secondo me l'immagine prodotta dai media, diventa una sorta di dimensione essenziale che sta a fondamento e (per riprendere Morin) diventa l'atto costitutivo e simultaneo dell'immaginario e del reale.

Questo significa evidentemente che all'interno del linguaggio dell'orizzonte spettacolare, il processo di avvento del simulacro, di fine del reale, di produzione dell'immagine assume a volte una forma assolutamente esponenziale e centrale. Di tutto questo processo c'è, a mio avviso, una sorta di verifica nelle esperienze di un certo cinema, degli Anni 70, e io direi che è abbastanza singolare il fatto che questa verifica avviene non più come forse avveniva tradizionalmente all'interno di un cinema colto, di un cinema apertamente di ricerca, di un cinema con uno spessore umanistico-ideologico, ma invece all'interno del cinema che potenzia al massimo livello il suo carattere spettacolare: un cinema, cioè, fortemente commerciale, che trasforma la propria dimensione di merce in un modello positivo e si propone immediatamente come totalità spettacolare, come fantasmagoria e artificialità pura. Non a caso, è il cinema della nuova Hollywood a caratterizzare questa posizione. È un cinema che ha saputo assumere nella radicalità dell'esperienza epocale la caduta della comunicazione ideologica e nello stesso tempo — per quello che riguarda più specificamente la situazione americana — la caduta dei vecchi modelli spettacolari di

Hollywood, reinventando la propria funzione, la propria operatività in chiave totalmente fantasmagorica. È un cinema da civiltà matura dell'immagine ed è un cinema che produce in fondo uno spettacolo che è sempre riflessione sulla vita in quanto riflessione sullo spettacolo, trasformazione della vita in dimensione spettacolare, e utilizza veramente l'orizzonte dello spettacolo come orizzonte fondamentale entro cui si ridefiniscono i rapporti intersoggettivi e i processi storici.

Ci sono ovvi esempi in questa direzione da Altman a Bogdanovich, da Coppola a Kubrick a Spielberg a Lucas ecc. e sono tutte esperienze che operano una sorta di attraversamento della dimensione spettacolare e di sua esaltazione fino all'estremo. Bogdanovich produce film non sulla base di un rapporto eretto con il reale ma realizzando una combinazione di segni che sono già stati prodotti e spettacolarizzati, riscrivendo il già simbolizzato. Altman assume la dimensione dello spettacolo come unico filtro di interpretazione e di collocazione nell'immaginario dei rapporti esistenziali. Spielberg presenta i modelli spettacolari classici con un atteggiamento di disincanto totale e li propone come unica realtà organica di una civiltà in cui la dimensione dell'artificiale, della fantasmagoria, ha cancellato tutto il resto. Coppola in *Apocalypse Now* ci dà una lettura della stessa tragedia storica, della stessa barbarie della storia come evento totalmente spettacolarizzato. L'orrore della storia, il tragico vengono sostanzialmente depurati di quella che era la loro gravidanza umanistica e quindi della possibilità di sottoporli a una considerazione di carattere etico, e presentati in una sorta di fantasmagoria assolutamente anideologica e assolutamente spettacolare.

Questo tipo di operazione si avvale di una strumentazione tecnologica estremamente elaborata. Il cinema della nuova Hollywood si avvale di un altissimo livello tecnologico e comincia a sperimentare anche la strumentazione dell'elettronica per realizzare risultati più significativi e più nuovi. È un cinema che quindi riassume in sé, in un certo senso, quello spirito di sviluppo, di processualità continua, che era stato proprio del moderno, senza riproporlo come determinazione di poetica (sulla scia dell'ideologia dell'innovazione che era stata propria dell'avanguardia); la presenta soltanto come uno dei tanti elementi che produce questo insieme fantasmagorico nuovo. Io credo che se si considera il post-moderno come un concetto che coglie una condizione particolare della contemporaneità e della dimensione dell'immagine nella società metropolitana allora non esiste nulla di più radicale delle esperienze prodotte dalla nuova Hollywood.

Ma se in realtà noi volessimo pensare al concetto di post-moderno applicato alla dimensione della spettacolarità e del cinema, facendo riferimento al modello di lettura che ha proposto Jencks per l'architettura, oppure, in modo diverso, Bonito Oliva per le arti visive, io credo che — per limitarci sempre all'ambito americano — dovremmo parlare di cinema post-moderno per l'esperienza della New Wave newyorkese. La New Wave newyorkese è formata da serie di autori che provengono dal mondo punk-rock: Amos Poe, in primo luogo, poi Oblowitz, Manuel De Landa, Eric Mitchell, Melvie Arslanian, ecc. In che senso questo cinema può essere considerato post-moderno? Lo è nel senso

che si oppone per es. alla grande esperienza dell'underground americano, del New American Cinema che era un'esperienza di sperimentazione, d'avanguardia, di rottura radicale con i canoni comunicativi tradizionali, era la scelta per una sorta di contrototalità che si contrapponeva all'universo dello spettacolo. Il New American Cinema affermava principi compositivi assolutamente nuovi, imponeva l'autoespressione come dimensione assolutamente autosufficiente e proponendo quindi una linea che si inseriva nella più viva tradizione dell'avanguardia: era una forma del moderno. La New Wave, invece opera in modo diverso. Recupera elementi della scrittura cinematografica più tradizionale, realizza prodotti che sono delle macchine elettriche, eterogenee in cui compaiono modelli comunicativi tra loro diversi, che vanno dal film nero americano alla nouvelle vogue, a Godard, e al mondo del punk-rock, propongono un immaginario fondato essenzialmente sulle figure, i miti e codici del mondo dei media e soprattutto della televisione. Realizzano quindi un'operazione che tiene conto del problema della comunicazione e quindi della leggibilità, e pronta ad allargare il proprio pubblico per non rivolgersi soltanto a un pubblico di *happy few*, elitario, di persone che in qualche modo condividono le promesse di coloro che fanno i film (come succedeva più o meno nell'underground). Non disdegnano la narratività, la rappresentatività, una dimensione del linguaggio che tenga conto dello sviluppo progressivo di una *fabula* e quindi della necessità di articolare la comunicazione attraverso una serie di codici che vengono considerati fondanti, intrinseci all'assenza del cinema, ma vengono utilizzati perché possono essere utili, perché possono allargare l'orizzonte della ricezione. Infine propongono una sorta di soggetto metropolitano nuovo che vive in modo che potremo definire opaco, mediato, freddo, quello che era invece il progetto di trasformazione, l'esigenza di alterità dell'esperienza dell'underground. Un soggetto metropolitano che certamente non si integra nei modelli dell'American Way of Life, nelle strutture tradizionali proposte dalla vita americana, ma che nello stesso tempo non fa neanche della propria differenza, del proprio trovarsi fuori, un valore in sé, qualche cosa da contrapporre violentemente. È un soggetto che vive una sorta di nichilismo opaco, *cold*, che non ripropone nessun valore nuovo, ma che allo stesso tempo rifiuta sia l'inserimento sia la frequentazione eroico-patetica di una prospettiva di alterità totale. Questi elementi di superamento dell'avanguardia che non si preoccupa di recuperare anche quanto c'era *prima* dell'avanguardia, mi pare un percorso immaginativo e linguistico che molti elementi in comune con il post-moderno di Jencks o la transavanguardia di Bonito Oliva. Un discorso sulla spettacolarità post-moderno e sul cinema può assumere, a mio avviso, queste due articolazioni; ritengo quindi che anche per un discorso interno all'orizzonte teatrale sarebbe forse interessante, qualora il concetto di post-moderno sia veramente rilevante per definire le esperienze in atto, tentare di chiarire con maggior precisione qual'è l'accezione del termine post-moderno che viene utilizzata. Anche perché io credo che ci sia un'accezione non accettabile del termine post-moderno, ed è quella di considerare il post-moderno semplicemente come qualcosa che viene dopo il moderno e lo porta alle sue estreme conseguenze: il post-moderno implica invece un'indubbia svolta rispetto al moderno, propone un percorso

che non si presenta come sviluppo lineare ma come complessità processuale. Non è il nuovo-nuovo, è anche un nuovo-vecchio o la fine del nuovo come esigenza dell'arte. Non vorrei che nell'applicazione all'ambito teatrale il post-moderno venisse considerato semplicemente quello che viene dopo, ultima esperienza innovativa che si presenta sulla scena. Il post-moderno è invece un'avventura della simbolizzazione più complessa e meno lineare. Non è un'esposizione futurologica. È semmai, anche una forma di perdita d'attrazione del futuro.

Ruggero Bianchi

La porta notturna di Judith:
26 appunti sul postmoderno

We seem to stand, in regard to a theory of culture, where Bartok's Judith stands, when she asks to open the last door on the night.

GEORGE STEINER, *In Bluebeard's Castle*, 1971.

1. Non credo che il *postmodern* sia riducibile a un semplice discorso di stili. Ecco alcune possibili coordinate all'interno delle quali (o in rapporto alle quali) il fenomeno sembra prendere corpo e potrebbe quindi essere inquadrato: (a) il declino di una cultura in senso lato umanistica basata sul prestigio di un linguaggio verbale inteso come strumento privilegiato di comunicazione, di espressione e di sistemazione del mondo; (b) la consapevolezza e l'accettazione del disumano; (c) una concezione della musicalità (e, più in generale, della sonorità) come ambiente e come esperienza; (d) il diffondersi e l'imporre di linguaggi altamente elitari a base matematica, cui è deferito il controllo (e la responsabilità) delle nuove tecnologie e dei nuovi media; (e) la frantumazione della comunicazione in una serie di sub-linguaggi di gruppo; (f) l'accettazione della fattualità al di fuori di ogni sua possibile sistemazione in un progetto/modello logico/razionale; (g) l'assunzione della fantascienza come parametro del reale e del quotidiano; (h) il ridimensionamento del bello come termine di riferimento della produzione e della fruizione artistica; (i) la rinuncia all'elaborazione di modelli universali o universalizzabili e quindi l'indifferenza alle ideologie e alle utopie; (l) la nascita di un nuovo concetto del sacro legato all'elettronica e alle tecnologie avanzate e l'emergere di una ritualità laica. L'elenco è parziale e puramente indicativo. Dovrebbe comunque consentire di formulare una domanda di fondo: ha senso analizzare il postmoderno al di fuori di un discorso più globale sulla postcultura o, almeno, sul postumanesimo?

2. Scriveva George Steiner, una quindicina di anni fa: "L'Apostolo ci dice che in principio era il Verbo. Non ci dice nulla per quanto riguarda la fine. È giusto che egli abbia usato il greco per esprimere il concetto ellenistico di *Logos*, giacché è proprio all'eredità greco-giudaica che la nostra civiltà deve il suo carattere essenzialmente verbale. Noi diamo tale carattere per scontato. È la radice e la scorza della nostra esperienza e non ci è facile trasporre le nostre fantasie all'esterno di esso. Viviamo dentro l'atto del discorso." ("The Retreat from the Word", in *Language and Silence*, 1967). Secondo Steiner, in sostanza, la doppia identificazione uomo/parola e Dio/Logos/Verbum, per quanto organica a tutta la tradizione umanistica occidentale, ha tuttavia una sua validità esclusivamente "storica", al cui interno l'esistenza di un "prima" ("in princi-

pio") postula in se stessa la possibilità di un "dopo" ("alla fine"), cioè la possibilità dell'avvento di un qualche tipo di civiltà (e di cultura) non verbale, che trovi al di fuori della parola/ragione (Logos, Verbum) il proprio principio unificante. Ma è realisticamente ipotizzabile oggi una civiltà che non usi la parola? E che cosa può significare (ed essere) una civiltà e una cultura non verbale? A che cosa "serve" il linguaggio verbale: a pensare, a esperire, a comunicare, a sistematizzare, a significare? Nulla lascia oggi presumere una morte della parola, per sospetta o inquinata o falsa o inadeguata essa possa essere. Eppure "sentiamo", e "sappiamo", di vivere in un mondo diverso. Anche se l'editoria è in crisi perchè si pubblicano troppi libri (si scrivono troppe parole). Anche se, in questo stesso momento, io sto scrivendo (parlando).

3. In termini più laici, e con intenzioni meno sistematizzanti, William Burroughs elaborava negli stessi anni analoghi concetti: "In principio era la parola. Ma al principio di che cosa, esattamente? (...) Ciò che noi chiamiamo storia è la storia della parola. Al principio di *quella* storia, era la parola". ("operation rewrite", in *The Ticket that Exploded*, 1968). Sottrarsi alla parola significava per Burroughs (ma anche Steiner contemplava la medesima possibilità in un altro saggio di *Language and Silence*, "Literature and Post-History") entrare in una possibile dimensione post-storica. Anche in questo caso, tuttavia, la storia della parola cui si fa riferimento è la storia di una particolare interpretazione della parola: è la storia della *parola* come *Parola*. Come Verbo e come Logos (e forse anche come Fato). È la storia della Parola come sinonimo di Buono, Bello, Vero e Giusto, cioè della Parola come Dio (e, in via subordinata, anche come Letteratura, come *Humanae Litterae*). Cioè del Detto come certezza universale.

4. I livelli d'indagine sono pressochè infiniti. Ogni tentativo di formulare ipotesi generali risulta inadeguato. Ciò che si è costretti a lasciar fuori rischia di falsare il senso di ciò che si vuol dire. Steiner stesso ha scritto un libro di cinquecento pagine soltanto per tentare di tracciare una mappa del proprio territorio di ricerca (*After Babel*, 1975). Ma c'è riuscito solo in parte. In realtà, il suo volume resta un accorato elogio dell'umanesimo, una scommessa sulla sua sopravvivenza. Leggendolo, si ha la certezza di quanto sia difficile parlare dell'"oggi" e del "dopo" senza strizzare l'occhio alle vecchie ipotesi millenaristiche o alle varie interpretazioni del "tramonto dell'Occidente" o alle molte teorie fondate sulla contrapposizione dialettica di Oriente e Occidente.

5. Nemmeno il saggio di Richard Schechner sul teatro postmoderno, che pure è tra i più importanti che siano stati scritti sull'argomento, riesce a sottrarsi a questi riferimenti, nonostante il suo taglio più pragmatico e "duro". Scrive Schechner: "I linguaggi verbali — i veicoli della cultura, le basi della letteratura — vengono progressivamente sostituiti dai linguaggi matematici. Tali linguaggi, che si basano su bits d'informazione, sono universali e di élite. Come il sanscrito, i linguaggi dei computers sono del tutto artificiali e quindi perfetti dal punto di vista logico. Essendo artificiali, essi vengono compresi soltanto da una piccola parte della popolazione e sono parlati soltanto dai computers. Questi linguaggi perfetti e artificiali stanno tuttavia assumendo a poco a poco il controllo degli scambi economici. Tali scambi sono non-ideologici, se riferiti

al concetto di stato nazionale. [Sta emergendo] un linguaggio universale controllato da un'élite ma non parlato da nessuno (...) Accettare un quadro del genere significa la fine dell'umanesimo. L'umanesimo misura ogni azione in base a ciò che le persone possono immaginare di fare e/o fare. Il suo motto, naturalmente, è che 'l'uomo è la misura di tutte le cose'. L'umanesimo è un'ideologia arrogante, antropocentrica, espansionistica e dotata di un alto potenziale energetico. Sia il capitalismo sia il marxismo sono umanistici. La sociobiologia non lo è. La sociobiologia vede le fonti e i limiti dell'azione umana in termini di strutture genetiche. Ma la sociobiologia non è che uno dei molti sintomi (...) Altri sono i linguaggi dei computers, le multinazionali e la performance postmoderna. Essi hanno tutti in comune il rifiuto dell'esperienza, degli eventi ordinari che si svolgono secondo una sequenza lineare, della storia presentata alla maniera semplice del 'ecco che cosa è successo' o del 'c'era una volta'. Al contrario, questi sistemi in apparenza così diversi hanno una visione dell'esperienza simile a quella che l'induismo definisce *maya* e *lila* — illusione e gioco — un costrutto della coscienza. La 'realtà ultima' risiede altrove: nei geni, secondo la sociobiologia; nel flusso delle merci, secondo l'economia; negli scambi di informazione, secondo le multinazionali (...) Uno degli assunti di fondo del postmoderno è che gli incidenti non esistono. Ogni cosa è collegata a tutto il resto, ogni esperienza fa parte di un sistema. Il non pianificato = il terribile, il catastrofico. Tutto ciò che si aveva l'abitudine di considerare come non pianificato o caotico è adesso organizzato sotto la voce statistica di 'indeterminato'." (*The End of Humanism*, in "PAJ" 11, 1979)

6. Il saggio di Schechner è fatto di certezze, anche se restano in esso molti punti interrogativi. (Ma si tratta soltanto di caselle vuote che prima o poi dovranno essere riempite: come nella Tavola Periodica degli Elementi). Le intuizioni non mancano. Schechner è forse l'unico teorico del teatro (e teatrante) americano capace di partire dalle multinazionali, dalla sociobiologia e dall'economia politica per analizzare la performance postmoderna. Il richiamo alla teoria delle catastrofi è pertinente e c'è anzi da chiedersi se l'elaborazione stessa di tale teoria non sia uno dei segnali più vistosi dell'emergenza di una coscienza postmoderna.

E tuttavia, ecco il riaffiorare del modello orientale (in questo caso il *maya/lila*) come antidoto al malessere dell'Occidente. Ecco il tentativo di proporre nuovi modelli di universalità. Su un altro versante, il sovvertimento della sequenza lineare del "c'era una volta" e la visione dell'esperienza come "costrutto della coscienza" hanno salde radici in Occidente, rimandano a una scelta del tempo contro lo spazio che è uno dei grossi temi della riflessione occidentale contemporanea, almeno da Bergson in poi. Ed è poi vero che la performance postmoderna sia un sintomo (e non piuttosto una conseguenza) di una nuova sensibilità emergente?

Al di là di questi interrogativi, quale rapporto può esistere (se esiste) tra l'assunto di Schechner, secondo il quale tutto si sta muovendo verso un'"accettazione dei limiti", il cui punto d'arrivo è una "stabilità" non gradita alla sua sensibilità "faustiana e luciferina" ma resa necessaria e anzi garantita da una nuova *pax atomica*; e i timori di Steiner (cfr. *Language and Silence* ma

anche, e soprattutto, *In Bluebeard's Castle: Some Notes towards the Redefinition of Culture*, 1971), secondo il quale tutto sembra condurre al declino definitivo di una tradizione occidentale (quella, appunto, greca/giudaica/cristiana) "inimitata e inimitabile"?

7. Un rapporto esiste. Sia per Steiner sia per Schechner, la linea di demarcazione tra un "vecchio" e un "nuovo", comunque li si definisca, coincide di fatto con la Seconda Guerra Mondiale, che ha introdotto nella coscienza occidentale la realtà del disumano.

Per Steiner, la Seconda Guerra Mondiale segna l'avvento del disumano nel suo senso più tragico ma anche più letterale. Disumano, cioè inaccettabile alla coscienza etica dell'uomo, è tutto quanto sta dietro la realtà dell'Olocausto: la tecnologizzazione, l'ideologizzazione e la de-eticizzazione del genocidio e del massacro. Per gli stessi ebrei deportati nei campi di sterminio, "vivere era scegliere di diventare meno umani". ("Postscript", in *Language and Silence*). L'avvento (e la consapevolezza) del disumano sancisce la crisi definitiva dell'umanesimo, la sua assoluta inadeguatezza e non credibilità: "Noi veniamo dopo. Adesso sappiamo che un uomo può leggere Goethe o Rilke la sera, può suonare Bach o Schubert, e quindi, il mattino seguente, recarsi al lavoro ad Auschwitz..." (intr. a *Language and Silence*).

Per Schechner, essa s'identifica invece con la prima bomba atomica e segna quindi l'avvento del disumano nel senso del non-umano, dell'anti-umano o dell'alternativo all'uomo, cioè nel senso di una possibile scomparsa (autocancellazione) dell'umano: "L'equivalente di 'postmoderno' è 'postbellico'. 'Postbellico' indica tutto quanto è successo dalla Seconda Guerra Mondiale in poi. Si tratta verosimilmente di un termine adeguato, giacché la Seconda Guerra Mondiale è quella nel corso della quale è stata usata la bomba atomica, quella che ha dimostrato che la nostra specie è capace di distruggersi e di rovinare totalmente la biosfera (...) Ma rovinare la biosfera per chi? Alcune specie di insetti riuscirebbero probabilmente a sopravvivere in un ambiente altamente radioattivo. 'Rovinare' significa rendere inadatto alla vita umana" (*The End of Humanism*). Proprio il fatto che da Hiroshima (anzi, da Alamogordo) in poi l'ambiente ecologico sia stato progressivamente "rovinato" (consapevolmente e colpevolmente) dall'uomo giustifica, secondo Schechner, l'indicazione della Seconda Guerra Mondiale come momento inaugurale della "fase postumanistica". A partire da quel momento, l'uomo ha mostrato di voler rinunciare al "giardino" di cui era "signore". La sua decisione di inquinare e distruggerlo è stata, in primo luogo, un atto di abdicazione.

8. Tutto ciò ripropone alcuni problemi di fondo. E, anzitutto: qual è il rapporto tra postumanesimo (e/o postmoderno) e disumano? E qual è il rapporto tra disumano e linguaggio (in particolare, linguaggio verbale)? In una lettura ancora "umanistica" del postumanesimo (Steiner, appunto), l'avvento del disumano determina in primo luogo una fuga della parola (cfr. "The Retreat from the Word", in *Language and Silence*). È la parola stessa che si ritrae di fronte al "non-dicibile" (all'ineffabile perché inenarrabile) e che rifiuta quindi di usarsi. L'unica opzione possibile resta allora quella del silenzio: un silenzio attivo, che non è vuoto ma presenza; ma anche, sul versante opposto, un silen-

zio colpevole, una sorta di "amnesia" volontaria. In questa prospettiva, peraltro, l'alternativa del silenzio è rischiosa: accomuna chi non può dimenticare con chi non vuole ricordare. In ogni caso, il silenzio sancisce la colpevolezza della parola: inadeguata quando è usata per capire o per narrare, menzogna quando finge di non sapere e dimentica di ricordare. E, del resto, è davvero possibile il silenzio? La parola continua a esistere anche quando non sia parlata. "Viviamo dentro l'atto del discorso" (Steiner, "The Retreat from the Word"). "L'uomo moderno ha perso l'opzione del silenzio" (Burroughs, "operation rewrite"). Il silenzio può al più essere un'opzione intermedia e provvisoria, una tappa del viaggio verso altre frontiere linguistiche meno compromesse o inette della parola.

9. A un altro livello, in se stesso già critico nei confronti dell'umanesimo, emerge invece la prospettiva di una fuga dalla parola in linguaggi "altri" cui non sembra possibile attribuire connotazioni etiche di sorta: linguaggi "neutrali" che non pongano a nessun livello il problema del rapporto tra il dato enunciato e la sua eticità e consentano quindi di ignorare il discorso della "responsabilità". Tali linguaggi — matematici, tecnologici, elettronici — sono per definizione "non-umanistici" e "non-etici". Le loro enunciazioni sono puramente fattuali e non implicano (anzi escludono programmaticamente) ogni commento e valutazione morale. Il loro uso non presuppone una "fuga della parola" bensì una "fuga dalla parola". Una parola che, come dice Burroughs, è oggi diventata "un virus": "Può darsi che una volta la parola fosse una cellula neurale sana. Oggi è un organismo parassitico che invade e danneggia il sistema nervoso centrale..." ("operation rewrite"). "Parlare è mentire". ("Prisoners, come out", in *Nova Express*). Ritornerò su questo punto a proposito del rapporto tra pubblicità e teatro.

10. Ma che cosa significa "fuga della/dalla parola", in un contesto in cui essa continua a essere usata? Significa ovviamente, in primo luogo, sfiducia nella parola stessa e nella sua capacità di (e legittimità a) esprimere/comunicare certezze. Cioè crisi del modello della parola come Logos/Verbum: vera, buona, bella e giusta al tempo stesso e quindi "divina". Pur continuando a esistere, la parola è falsa e contaminata. Propaganda e contrabbando. Non è più credibile. Crisi del linguaggio verbale significa dunque anche negazione della posizione di privilegio e di predominio finora ad esso riconosciuta. E quindi negazione di una cultura storicamente basata su tale posizione di privilegio e di predominio. Cioè, appunto, della cultura umanistica. In questo senso, crisi della parola = crisi dell'umanesimo.

11. Ma, soprattutto, è l'avvento del disumano a sancire la sconfitta dell'umanesimo. Il disumano non rientra per definizione in un progetto umanistico del mondo, non è conciliabile con la certezza "arrogante" (per usare la definizione di Schechner) di poter comunque significare e sistematizzare (magari in negativo) il rapporto dell'uomo con il proprio mondo tramite un linguaggio verbale sottoposto a controllo etico. La messa in crisi dell'aspirazione (che, storicamente, si è fatta spesso certezza) universalistica della parola e l'avvento del disumano implicano l'impossibilità di formulare letture esaurienti del (passato e del) presente e di proporre modelli credibili di futuro. Escludono cioè non tanto le ideologie (che, al limite, possono "fidarsi" ugualmente della parola, anche se contaminata: si pensi al rapporto tra ideologia e propaganda), quanto

i sistemi filosofici e le utopie, cioè le classificazioni e le progettazioni che abbiano comunque pretese universalistiche o anche solo generalizzanti.

A un primo livello, l'utopia tende infatti a scontrarsi con la previsione (scientifica), producendo la risposta (tipicamente novecentesca, ma ancora tipicamente umanistica) della distopia. L'immaginario non si muove più nella direzione del sognato (la città ideale) ma del temuto (l'avvento del negativo). Qualsiasi progetto di futuro reale o ideale deve in qualche modo misurarsi con la concretezza di un presente che ha già la capacità — fattuale, più che concettuale — di dichiararlo, e renderlo, impossibile. (Occorre comunque ribadire che il rapporto umanesimo/postumanesimo non è affatto assimilabile al rapporto utopia/distopia, giacché, come ho detto, l'atteggiamento distopico è ancora squisitamente umanistico. Postumanistica è semmai l'accettazione del distopico come non-negativo. In tal senso soltanto, il rapporto del postumanesimo con la distopia può essere avvicicabile al rapporto che esso ha con il disumano).

A un livello più profondo, il postumanesimo sembra aver smarrito non soltanto la capacità di raccontare un progetto del mondo, ma anche la capacità di raccontarne in maniera sistematica le conoscenze e, quindi, la capacità stessa di raccontare il mondo. In questa prospettiva, può addirittura apparire legittimo il dubbio sulla proponibilità di una filosofia della storia e, soprattutto, di una filosofia della scienza. Come si può tradurre da un linguaggio che non si conosce? Uno dei caratteri del postmoderno è forse proprio la consapevolezza della (e l'indifferenza alla) intraducibilità reciproca dei vari linguaggi in uso nel mondo contemporaneo.

12. Il riferimento alla traducibilità può consentire una riformulazione di alcuni luoghi comuni riguardanti i linguaggi della tecnologia e, in particolare, i linguaggi dei computers. In un certo senso, ad esempio, non è affatto vero che essi siano "intraducibili" e/o "incomprensibili" alla grande maggioranza delle persone. Quando chiedo un'informazione a un computer (una bibliografia, un estratto conto, un calcolo), il terminale mi risponde nel mio linguaggio. Ciò che per me è incomprensibile non è la risposta in se stessa, bensì il percorso compiuto dal calcolatore per fornirmela. Così come mi sono incomprensibili i processi di elaborazione dei dati e i criteri di programmazione sui quali si basa la possibilità della sua risposta (e il postulato stesso della sua esattezza). In altri termini, ciò che io non capisco non è il linguaggio con il quale il computer comunica con me, ma il linguaggio con il quale il programmatore comunica con il computer e, soprattutto, il linguaggio nel quale il computer pensa. In realtà, io mi valgo (e mi fido) di un pensiero/linguaggio del quale ignoro la logica e i meccanismi, giacché il computer non "pensa" nel linguaggio che usa per "parlare" ("comunicare") con me: in lui il parlare non è più tutt'uno con il pensare, ma scaturisce da un pensiero "altro".

E tuttavia riconosco al computer una precisa "autorità", accettandone il "potere" con la stessa fiducia con la quale l'umanista accettava il potere del Logos. Uso delle conclusioni, ma non controllo in alcun modo i processi e le "realtà ultime" da cui scaturiscono. In questa prospettiva, il computer riproduce a livello tecnologico il modello di Dio. (Ma quanti altri dei esistono oggi?)

La civiltà dell'elettronica, dell'informatica, della telematica, dei mass media non ha forse creato una nuova società politeistica?).

13. Naturalmente, l'immagine del Dio/Macchina è una creazione e un mito della fantascienza contemporanea, almeno da Asimov e Van Vogt in poi. In ogni caso, il discorso non può certo porsi nei termini in cui l'ha formulato, ad esempio, Frederic Brown in *Answer* (1958), un brevissimo racconto nel quale è la Macchina stessa (formata da una rete di computers collegati tra loro) ad autoproclamarsi Dio. Il nuovo Dio elettronico non si è autocreato. È in primo luogo (anche se non soltanto) un'invenzione linguistica, che a sua volta è anche il prodotto di un processo di graduale settorializzazione delle conoscenze (giacché nemmeno l'universo elettronico si è creato in un solo giorno), la cui fase intermedia (tuttora in atto) è stata l'elaborazione di una serie di sub-linguaggi che sono al tempo stesso "criptici" ed "elitari" (cioè "di casta"), e quindi potenzialmente "sacerdotali", e che finiscono per assumere, fatte le debite proporzioni, valenze analoghe a quelle del *latinorum* di cui parlava Renzo: vale a dire, appunto, valenze di "potere".

Il dato è tanto più significativo in quanto ha il suo risvolto opposto e speculare nella tendenza di tutti i media (che non a caso sono a propria volta, contemporaneamente, prodotti tecnologici e fonti occulte di potere) alla semplificazione radicale delle forme di comunicazione, a un impoverimento massimo del linguaggio, che si giustifica come ricerca a oltranza dei minimi comuni denominatori linguistici del *common people*: cioè della massa dei profani (i fruitori, i lettori, gli spettatori, i consumatori, il pubblico) potenzialmente destinati ad assumere il ruolo di "fedeli" (il vocabolo "profano", del resto, contiene in se stesso la nozione di "sacro"). Il problema della comunicazione si pone oggi non già in termini di orizzontalità bensì di verticalità. Non si riferisce al concetto di area/superficie (gli stati nazionali e le loro lingue) ma di profondità/altezza (i diversi livelli dei linguaggi dei mass media e dei linguaggi dell'elettronica, dell'informatica, della cibernetica, ecc.).

14. Tale rapporto sacrale tra l'élite degli scienziati, dei tecnici e comunque dei "produttori" e la massa controllata dai media ha il suo risvolto "laico" e "basso" nel passaggio di potere dagli stati nazionali alle multinazionali e nella logica della produzione e del consumo. Qualunque prodotto può essere confezionato, distribuito, venduto e consumato. Il criterio principale della sua validità è dato dall'ampiezza della sua scala di diffusione. I prodotti della mente (e quindi tutti i prodotti culturali) non fanno eccezione. Significativamente, si parla oggi di "beni" e di "servizi" culturali. D'altronde, almeno da Benjamin in poi, buona parte del dibattito contemporaneo sull'arte fa perno sul problema della sua "riproducibilità".

15. Tutti questi fattori sono saldamente intrecciati tra loro. Il rilancio dei *dime novels*, la forte ripresa della narrativa rosa, il nuovo cinema d'animazione giapponese elaborato dai computers, la comicità bassa del cinema italiano più recente e via di seguito si giustificano in questa prospettiva. Il prodotto culturale, come qualsiasi altro prodotto, deve individuare le esigenze dell'utenza e rispondere alle attese del mercato. E, per una precisa legge matematica, quanto più aumenta il numero dei fattori presi in considerazione, tanto più

diminuisce il numero delle costanti rintracciabili al loro interno. Tutto ciò riproduce su basi economiche e politiche il processo in atto in sede linguistica: il dilatarsi dell'utenza comporta da un lato un elevarsi dell'indice di competenza tecnica (e quindi del livello di potere) di chi ne determina e ne controlla i consumi e, dall'altro, un abbassarsi del livello di conoscenza e di potere dei destinatari del prodotto/servizio.

16. Il punto d'arrivo pare chiaro. I modelli di riferimento di una produzione culturale di massa equiparata a tutti gli effetti a qualsiasi altra "merce" o "bene di consumo" sono i modelli stessi elaborati dai media per garantire ai prodotti la massima diffusione e il massimo smercio, cioè i modelli che la pubblicità elabora *all'interno di se stessa*. Si tratta di creare una "moda", "contenuta" dallo short o dal cartellone pubblicitario, in rapporto alla quale il prodotto reclamizzato risulti necessario o qualificante. L'"informazione culturale" passa oggi per i canali dell'"informazione pubblicitaria". La pubblicità è il denominatore comune della cultura di massa (come — in misura minore — la moda stessa). È, anche, l'unico tipo di "cultura" cui nessuno possa sottrarsi: nemmeno chi non vada a teatro o al cinema, nemmeno chi non guardi la televisione, nemmeno chi non legga libri o giornali. La pubblicità fa parte dell'aria che respiriamo. È l'unica forma di alfabetizzazione globale.

In rapporto al postmoderno, il fatto è chiaramente significativo: il discorso sugli "stili" che esso propone rimanda in primo luogo ai diversi stili pubblicitari. Il tentativo stesso del teatro postmoderno di riconquistare un pubblico che l'avanguardia aveva di fatto allontanato passa attraverso un recupero al proprio interno dei modelli della pubblicità e della moda, intesi appunto come spettacoli di massa (Antonio Syxty e Krizia, ad esempio).

17. Da un diverso punto di vista, la confluenza di tutti questi elementi introduce nella coscienza comune una nuova idea di "meraviglioso", una differente nozione di "spettacolarità" che ingloba e "positivizza" le sue stesse componenti "catastrofiche", "apocalittiche", o addirittura "disumane". Anche se va precisato che l'accettazione del catastrofico o del disumano come meraviglioso non ha nulla a che fare, nella coscienza postmoderna, con certe ipotesi primonovecentesche sorte attorno al mito/profezia del tramonto dell'Occidente: con l'attesa gioiosa di un W. B. Yeats, per citare un esempio soltanto, di un "Secondo Avvento" che si preannuncia crudele. (Essa presenta semmai qualche analogia con la "spettacolarità di massa" del nazismo e del fascismo, con le sue parate militari e i suoi saggi ginnici).

L'indice più significativo di tale diversità è forse rintracciabile nel rapporto che il postmoderno ha con la fantascienza. La fantascienza moderna, come ho accennato, ricorre alla distopia come estremo strumento di difesa di una civiltà umanistica. La catastrofe, per essa, è comunque e sempre una *colpa* dell'uomo. La distopia è la previsione di un futuro realizzabile o probabile o possibile che si vuole tuttavia esorcizzare attraverso la sua enunciazione. È un segnale d'allarme destinato al presente perché non si traduca in un certo futuro. Come tale, ha un suo preciso fondamento etico e un suo esplicito messaggio politico. Difende valori che intravede minacciati. Non accetta il futuro che presenta e anzi ne propone il rifiuto in nome di valori che considera acquisiti e condivisi.

Si preoccupa soprattutto, nel momento stesso in cui li lega all'interno di una previsione, di tenere il presente e il futuro concettualmente separati, di allontanare nel tempo il futuro quanto basta a consentirgli di smentire la previsione. E, infine, vede quasi sempre il "dopo" nella prospettiva del ripristino del "prima". La fonte più citata (direttamente o indirettamente) è il *Robinson Crusoe* di Defoe: si tratta di ripartire da zero per riprodurre un preesistente considerato di fatto ideale o comunque idealizzato. Il modello ricorrente è quello della riagggregazione e della riumanizzazione, della riconversione del "branco" in "popolo", della costruzione di un neoumanesimo dalla barbarie del dopo-catastrofe. La distopia tende insomma a vedere la catastrofe come momento di crisi e a insistere sui meccanismi della ripresa. (Si pensi, in rapporto al teatro, al discorso sottinteso dalla "zattera di Babele" di Quartucci, che non a caso ha lavorato a lungo sul *Robinson Crusoe*).

La nuova fantascienza, soprattutto in campo cinematografico, si sviluppa invece secondo altre direzioni. A un primo livello, tende a separarsi nettamente dalla realtà contemporanea e a riproporsi come "fiaba", riprendendo la vecchia linea di Campbell con gli opportuni aggiustamenti (cfr. i vari cicli di *Star Wars*, *Star Trek*, ecc.). Il fenomeno è interessante, non soltanto perché è riconducibile al processo di semplificazione dei modelli, delle forme e dei prodotti culturali cui ho accennato in precedenza; ma anche perché denuncia il carattere non realistico e magico di una certa tradizione fantascientifica negando ogni possibile significatività politica e, soprattutto, perché riformula in termini specifici il discorso del meraviglioso.

A un secondo livello, la nuova fantascienza ripropone l'equivalenza e/o la convergenza di tecnologia e di sacralità. L'esempio più evidente in questa direzione è naturalmente *Close Encounters of the Third Kind*, dove l'avvento degli alieni (che sono tali appunto in virtù della tecnologia incredibilmente avanzata di cui dispongono, e si rivelano, di conseguenza, una metafora) coincide con la ricomparsa della dimensione del sacro. Sacro, tecnologico e meraviglioso risultano in essa interdipendenti. (L'esempio recentissimo di *E. T.* pare confermare questa ipotesi).

Ma è il terzo livello, quello che maggiormente interessa nella fantascienza contemporanea: qui la SF appare come interpretazione non già di un futuro possibile bensì di un presente reale e, al limite, come portavoce di nuovi "valori" che, a una coscienza ancora "moderna" e "umanistica", potrebbero in realtà sembrare "disvalori" (*Interceptor 2*, per citare un esempio recente; ma già, in parte, anche *Rollerball* o *A Clockwork Orange*). Al suo interno, la stessa catastrofe non si presenta più come dato negativo che solleciti una qualche risposta positiva, ma come un "contesto" neutro che consente all'eroe una "barbarie" di segno positivo, forme di crudeltà e di violenza prive di connotazioni e di valutazioni etiche. L'"eroe" non è un umanista sopravvissuto che aspiri a realizzare un neoumanesimo, ma un selvaggio tecnologico, una creatura-robot che vive in simbiosi con le proprie appendici tecnologiche e il cui unico obiettivo è la propria salvezza/difesa, la propria personale "riuscita" all'interno di un mondo che è quello che è "adesso" e non è più quello di prima né mai potrà (e vorrà) esserlo. Ciò che nel suo mondo e nel suo comportamento

può apparire disumano dal punto di vista umanistico, risulta invece all'interno del racconto una realtà acquisita, che non induce la coscienza etica a pronunciare condanne ma che anzi sottintende e ottiene un'adesione emotiva. Significativamente, questo tipo di fantascienza non pone più il proprio discorso in termini di "tempo" e di "distanza", ma parla in primo luogo dell'oggi, proprio perché vuole rivolgersi a un tipo di coscienza che ha già assimilato questa logica e questa prospettiva. Sotto questo aspetto, non ci sono differenze di fondo tra *Conan the Barbarian* (il passato), *Night Warriors* (il presente) e *Interceptor 2* (il futuro): si tratta soltanto di tre modi diversi di raccontare la stessa storia, di attribuire una valenza positiva a una serie di elementi cui la tradizione umanistica ha sempre assegnato una valenza negativa. Nel film tratto dal romanzo di Burgess, ad esempio, l'eroe è uno stupratore e un assassino. Così come nel film tratto dal ciclo di Howard l'iniziazione di Conan il Cimero si realizza attraverso l'atrocità e il gioco dell'omicidio. Nessuno, del resto, ha mai pensato di esprimere "condanne morali" nei confronti del Soon 3 o dei Magazzini Criminali. Eppure i *performance landscapes* di Finneran (compreso l'ultimo presentato in Italia, *Renaissance Radar*) si costruiscono sul tema dell'assassinio per procura, facendo idealmente (e operativamente) coincidere la figura del performer con quella del sicario. Tutta l'evoluzione dell'ex-Carrozzone è un processo preciso verso la messinscena della criminalità o, addirittura, verso l'assunzione in scena di comportamenti criminali. E qui si potrebbe introdurre un discorso grosso, ma in parte ormai acquisito, sul tipo di atteggiamento che sta dietro ai *live acts* e, soprattutto, agli *S&M shows*. I casi di Richard Schechner (che si ispira al modello dell'esibizione sadomasochista per la messinscena di *Le Balcon*), di Elizabeth LeCompte e del Wooster Group (che concludono la loro rivisitazione di *Our Town* di Wilder con una lunga sequenza video imperniata su una scena *hardcore* che vede come protagonisti i membri stessi del gruppo) o dello Squat Theatre (che impernia costantemente i propri spettacoli su una esibizione esplicita ma non etica del rapporto tra violenza e genitalità) non costituiscono certo delle eccezioni nel panorama del nuovo teatro contemporaneo. (Si vedano anche, in questa prospettiva, le ricerche recenti del Cabaret Voltaire di Torino sul *Paradiso* e l'*Edipo*).

18. La messinscena della "criminalità" e della "barbarie" (recuperate come "positive") tende insomma a saldarsi, all'interno della coscienza e del teatro *postmodern*, con l'assunzione della fantascienza "moderna" come "dato" realizzato dal/nel presente, cioè nella prospettiva di un "domani" che sta accadendo "oggi". Il teatro postmoderno non può essere, per definizione, un teatro "sulla fantascienza" ma semmai un teatro in se stesso "fantascientifico". Il suo essere "fantascientifico" coincide infatti con il suo essere "contemporaneo", cioè con il suo essere l'espressione di un "presente" che soltanto agli occhi di un "passato" umanistico può risultare fantascientifico. La SF moderna, di conseguenza, può essere assunta unicamente come fonte o come riferimento: cioè, in ogni caso, come citazione di uno "stile" o di un "genere" che appartengono ormai al passato. Ciò che il Marchingegno presenta in spettacoli come *Space-Computing* non è un'ipotesi avveniristica: computers, lasers, fibre ottiche e strumenti elettronici non rimandano a qualcosa che avverrà ma a qualcosa che accade. Costringono gli spettatori ad affrontare il proprio mondo.

Capire (ed essere) il presente significa allora, per il postmoderno, misurarsi non tanto con il "Passato" nella sua totalità (ma anche nella sua astrazione) bensì con un "passato" di cui si è stati personalmente attori o testimoni, giacché è questo l'unico modo per acquisire la coscienza del *post*. In *Executive* di Dark Camera e in *Tango Glaciale* di Falso Movimento, James Bond appare come una sorta di preistoria, proprio come Superman. Il teatro accetta — non per rassegnazione o costrizione, bensì per stretta coerenza interna, e quindi senza rimpianti né trionfalismi ma con piena coscienza — non già di "rappresentare" i media ma di "essere" i media. Accetta cioè di misurarsi con (ed essere) la moda, la pubblicità, la televisione, il cinema di consumo. Ed ecco allora Antonio Syxty proporre in *Copertine* l'associazione teatro/cosmesi. Ecco il Teatro U! di Torino presentare in apertura di *Estasi Fisico-Magnetica* una sfilata di moda. Ecco Orient Express (uno dei due gruppi, con Krypton, nei quali il Marchingegno si è recentissimamente diviso) introdurre in *Ritmo Iconocrash*, un film/evento di Barbara Pignotti, moda e cosmesi come "trovati" equiparabili a un quadro di Magritte e quindi usabili a pieno diritto in un'analisi dei rapporti cromatici. Ecco le nuove rassegne di teatro intitolarsi *Collezione Autunno/Inverno* (la moda) o *Superfino Arborio* (la pubblicità: con in più, nel caso specifico, un riferimento "gastronomico" che va addirittura al di là di ogni possibile polemica antibrechtiana).

La nozione di "trucco", peraltro, non rimanda soltanto alla "cosmesi", cioè all'identificazione teatro/moda, ma anche al nuovo concetto di meraviglioso, inteso non soltanto come esibizione della spettacolarità ma anche, appunto, come "svelamento del trucco", cioè come esposizione dei meccanismi e degli strumenti della spettacolarità stessa. In *Fear & Loathing in Gotham* (1975, 1979), Ping Chong può così mostrare in scena gli "effetti" di *M* di Fritz Lang (un modo nuovo di "rappartarsi" a un film rispetto, ad esempio, a *Lazarus* (1972, 1978) dello stesso Chong, dove il riferimento filmico, nella circostanza *Beast from 20.000 Fathoms* di E. Laurie, era invece citato in una prospettiva più concettuale). Analogamente, nei suoi *performance landscapes* e in particolare in *Renaissance Radar*, Finneran può presentare come spettacolo gli *squid-blobs* (le vesciche piene di liquido rosso usate in campo cinematografico per simulare, con la loro esplosione, le ferite prodotte da un'arma da fuoco) o "svelare" la tecnica impiegata a Disneyland e Disneyworld per animare i fantasmi delle Haunted Houses. Allo stesso modo, il Marchingegno può non limitarsi a giocare con i raggi laser ma esibire come parte integrante del proprio ambiente/spettacolo le attrezzature che lo producono e il meccanismo del suo prodursi. Con minor dovizia di mezzi ma con maggior ironia, Marcello Sambati può addirittura reinventare l'effetto-laser in scena, usando semplici resistenze in tensione. (Il laser stesso è già dato come "citazione"). In direzioni analoghe si stanno del resto sviluppando gli ultimi lavori di Taroni/Cividin (*Splatter*) e di Antonio Syxty (*The Turn of the Screw* di Henry James).

19. L'arco di tempo cui attingere le citazioni tende progressivamente a contrarsi. I modelli di riferimento del teatro postmoderno sono quasi sempre reperibili all'interno del secondo dopoguerra o, al massimo, nell'ambito del Novecento. Falso Movimento cita *Taxi Driver*, *The Conversation*, *Live and Let*

Die o New York, New York. Cita anche Pompei, ma attraverso una battuta di Superman. Cita addirittura il teatro metropolitano. La necessità di essere e operare nell'oggi non consente più divagazioni, che sarebbero inevitabilmente "tematiche" e/o "ideologiche", sul domani e sullo ieri. Nel postmoderno, il tempo cessa di porsi come struttura portante. La cultura del postmoderno è una cultura dell'immediato. In questo senso, la tesi di Schechner, che recupera al postmoderno il lavoro di collettivi come il Wooster Group, non pare del tutto accettabile. La centralità (e il tempo) della coscienza individuale fa ancora parte della modernità, non del "dopo". È del resto significativo che operatori e gruppi come lo stesso Schechner, Elizabeth LeCompte o lo Squat Theatre (ma gli ultimi due solo in parte) si muovano tuttora in una direzione calda e *bard*, resistendo all'atteggiamento freddo e *soft* assunto di regola dal postmoderno. Ancora una volta, il discorso non è puramente stilistico: l'opzione del *soft* e del *cool* è anche l'opzione dell'indifferenza, dell'adesione totale a una diversità (un *post*, appunto) che non è soltanto accettata come "norma privata" ma è considerata a tal punto "la norma" da non dover più essere messa in discussione e da non esigere reazioni specifiche. *Congo*, dei Magazzini Criminali, non ha bisogno di giustificare o di sottolineare nulla, nemmeno la motivazione e il senso delle proprie immagini. Una Porche sfreccia nella polvere, dei bambini giocano al pallone, alcuni uomini si calano da un dirupo, dei ragazzi si dedicano al motocross, dei tubi fluorescenti si accendono illuminando un campo di tende, alcune creature scimmiesche rotolano nella polvere. Esattamente come in *Tango Glaciale* si susseguono le immagini dei vari ambienti di una casa: le stanze, il terrazzo, il giardino.

20. C'è dunque, nel teatro postmoderno, una "fattualità" che sgomenta l'umanista, un'assenza di radici (e di cultura in senso classico) che non riserva spazio ai rimpianti. La tecnologia ha portato a un'assunzione senza riserve del principio del *ready-made* e del "trovato". La messinscena si traduce in un lavoro di assemblaggio che può parere non selettivo. Non si tratta di rimettere in qualche modo insieme i frammenti di una coscienza o di un mondo disintegrati, ma di accettarne la disintegrazione come situazione di normalità: come qualcosa che non esige opposizione e nemmeno consenso, in quanto è ciò che è. In una realtà di frazionizzazione assoluta, nessuna scheggia è più importante o significativa di nessun'altra.

L'azzeramento di tutto implica naturalmente anche l'azzeramento dell'ordine estetico. La narrativa rosa e la televisione con i suoi messaggi pubblicitari, i suoi serials e le sue soap-operas sono sullo stesso piano degli insetti mutanti (cfr. Raffaello Sanzio) o della robotica; il teatro è allo stesso livello della (o, addirittura, è tutt'uno con la) pubblicità, la moda, lo sport; il bello non è preferibile al brutto o al disgustoso o al ripugnante; il conformismo e l'integrazione non sono distinguibili o separabili dalla barbarie, dalla criminalità, dal delitto; Tarzan e De Niro, Saffo e Superman non sono "assoluti" tra loro diversificabili e organizzabili in gerarchie di "valori", ma soltanto particelle di un particolare atomo, cioè di una particolare esperienza. De Niro in *Taxi Driver* e l'assassinio di Kennedy non sono che filmati che scorrono su uno schermo (*Dallas 1983* di Falso Movimento).

21. La visualità (la percezione del mondo filtrata dall'immagine, la coscienza della realtà come pura riproduzione di essa in immagini: non l'assassinio di Kennedy, ma il filmato dell'assassinio; non Robert De Niro, ma la sua presenza pellicolare in *Taxi Driver*) non è comunque, in se stessa, la caratteristica più rilevante del postmoderno. Più importante ancora è forse la nuova concezione della musica e della sonorità che ad esso si accompagna, il passaggio da una concezione sacrale del rapporto con la musica e con il suono a una concezione della sonorità come ambiente, se non addirittura come condizione di vita.

Storicamente, il rapporto con il suono ha sempre fatto cardine sull'ipotesi dell'*attenzione*. Si sta attenti a chi parla, si assiste a un concerto, si ascolta la musica. Spesso la si "guarda" addirittura: si osserva l'esecutore (il solista, il complesso, l'orchestra, il cantante) che produce il suono. Il concerto e l'opera hanno un loro rituale preciso, la cui premessa fondamentale è il silenzio del pubblico, che ha con essi un rapporto frontale, di separazione. Le variazioni di intensità del suono, inoltre, tengono conto delle necessità dell'udito (= gradevolezza): mai al di sotto dell'udibile, mai al di sopra di una certa soglia di resistenza dell'orecchio.

La sonorità contemporanea non rispetta queste norme. Il ricorso al suono prescinde dalla premessa dell'attenzione. Il suono stesso è, in primo luogo, una necessità "fisiologica". Entriamo in casa, portiamo al massimo la radio, la TV o l'impianto stereo, "sentiamo" i suoni (= ci viviamo dentro) ma non li "ascoltiamo". Il suono (soprattutto il suono musicale, ma non soltanto) è una condizione preliminare dell'agio, una necessità fisiologica che prescinde dalle sue connotazioni. È parte integrante dell'ambiente ed è, anzi, ambiente. È anche una condizione della comunicazione: il senso stesso è subordinato ad esso. Nei films di Woody Allen, ciò che importa è lo stratificarsi sonoro che si determina quando più persone parlano contemporaneamente. Il significato risiede nell'accumulo delle voci, non nelle cose che ciascuna di esse dice e la cui sostanza può anche andar perduta. Nei grandi raduni musicali, non conta tanto ascoltare i singoli brani quanto avere la possibilità di muoversi e agire entro l'aura sonora che viene a determinarsi.

Anche la realtà del suono come ambiente e come condizione del comunicare e del fare s'innescava pertanto sul piano della pura fattualità, non scaturisce da e non si sviluppa in teoresi, non si pone in termini motivazionali. E un discorso analogo si può fare, in altra prospettiva, in rapporto all'intensità (= volume) del suono. Il più delle volte, esso deve essere forte al limite della sgradevolezza, raggiungere e superare la soglia fisica di sopportabilità, urtare e ferire, essere a propria volta "criminale". L'esperimento tanto contestato dell'*Ecce Homo* del Cabaret Voltaire va visto anche in questa prospettiva: come un'operazione di autentica criminalizzazione del suono nella quale semmai l'unico limite teorico e operativo è proprio la coscienza di tale valenza criminale e quindi l'esplicita coscienza della violenza che si esercita sullo spettatore e l'esplicita volontà di esercitarla, con la conseguente sopravvivenza di residui ancora in qualche misura etici, assenti invece in eventi come *Iperurania* del Beat 72 (a sua volta, tuttavia, "esempio imperfetto" di postmoderno, per il suo proporsi in chiave fantascientifica, a livello sia di produzione sia di frui-

zione) o 4 *NU Led—Paesaggio Elettronico* del Marchingegno. (Esiste un segreto rapporto tra tutto questo e la decisione di Carmelo Bene di presentare recitals di poesia in spazi di grosse dimensioni e l'immediato successo della sua operazione?).

22. Alcune osservazioni marginali. L'idea della sonorità come ambiente e come condizione del fare/comunicare non nasce con il teatro postmoderno, il quale l'ha soltanto assunta e fatta propria. È a sua volta un "trovato", modellato sui *discoes*, sulle potenti radio portatili, sui grandi raduni musicali, ecc. È cioè (anche) una citazione: come, in altri contesti, sono citati son et lumière, gli spettacoli multimedia offerti ai turisti dal Rockefeller Centre di New York, il Radio City Music Hall, Disneyland e Disneyworld e, naturalmente, Hollywood e Broadway. Una volta ancora, si ripropone il riferimento a modelli vicini nel tempo, a una cultura che rimanda non alla tradizione umanistica bensì ai mass media.

23. Il diffondersi di un concetto (e di un uso) ambientale del suono è altresì uno dei momenti culminanti di due delle direttive più significative del nuovo teatro contemporaneo e, più in generale, della nuova spettacolarità. Da un lato, esso rientra a buon diritto in quell'interesse per il "luogo dell'arte" che è gradualmente subentrato all'interesse per il produttore dell'arte (l'artista), per il prodotto dell'arte (natura e funzione dell'opera d'arte) e per i modi di produzione e di fruizione del prodotto artistico (processualità, progettualità, percezione, ecc.). Dall'altro, esso rappresenta uno dei punti d'arrivo di una ricerca teatrale imperniata sulla spazialità, iniziata "fisicamente" nei tardi Anni Cinquanta con la fuga dagli spazi tradizionali, la scelta dell'off e dell'off/off, il teatro di loft e di cantina, lo street-theatre e il recupero degli spazi alternativi, e proseguita "concettualmente" con le diverse ipotesi dell'environment, dei location plays, dei performance landscapes, delle installazioni, ecc. Da tempo, ad esempio, vengono proposte *sound performances* imperniate su un'analisi del suono in termini di spazio (es. John Zorn, H. Lugas, R. Hayman, David Hykes) e, più di recente, *sound installations* (Max Neuhaus, per citare un nome noto anche in Italia). In senso strettamente tecnico, d'altra parte, la lettura del suono nelle sue valenze spaziali risale, per quanto riguarda il secondo dopoguerra, almeno a John Cage, a Mauricio Kagel e ai primi happenings "freddi", passando per Meredith Monk, Robert Wilson, Lucinda Childs e buona parte della *postmodern dance*.

24. Analoghi percorsi sono riscontrabili in rapporto a quasi tutti gli elementi emersi come in varia misura qualificanti all'interno di un'ipotesi di lettura della coscienza e del teatro postmoderni. L'uso dei *blindings* in Foreman, per esempio, può essere letto come un tentativo di "criminalizzazione della luce" parallelo ai tentativi di "criminalizzazione del suono" (anche se in Foreman i *blindings* si ricollegano al discorso della percezione e, in particolare, al problema della visione periferica). (Si veda d'altronde, in questa prospettiva, l'uso dei segnali di attenzione da parte di Peter Stein in *Klassenfeind*).

La fattualità tipica del teatro postmoderno — per passare a esemplificazioni d'ordine più generale — pare derivare almeno in parte dalla poetica della processualità propria del teatro di ricerca: in un certo senso, la "fattualità" è una

"processualità non progettata" o, quanto meno, non motivata da ragioni metodologiche, etiche o estetiche bensì constatata nel suo puro accadere.

Il ricorso alle nuove tecnologie costituisce un'altra illustrazione vistosa di una derivazione che è, insieme, sostanziale differenziazione. Anche Ricci e Sudano (per citare due esempi sintomatici dell'avanguardia nostrana) usano in scena televisori e schermi video. Per entrambi, tuttavia, l'introduzione del televisore in scena ha ancora una connotazione profondamente umanistica. L'oggetto tecnologico è ancora l'oggetto "altro" ed estraneo, lo strumento che dichiara e/o sancisce l'alienazione dell'attore/artista. Oppure (come i microfoni e gli amplificatori nei lavori di Leo e di Carmelo) è lo strumento che consente la riemersione dell'attore. Ma negli spettacoli di Falso Movimento — come in quelli di Raffaello Sanzio o Antonio Syxty — l'introduzione dell'apparecchio televisivo risulta persino superflua: il palcoscenico stesso è infatti vissuto come un gigantesco televisore. Per Mario Martone, piazzare uno schermo TV in scena è addirittura controproducente e kitsch, è "il massimo dello svarione teatrale". Del resto, proprio un confronto tra il lavoro di Sudano e le produzioni della nuova generazione teatrale italiana mette in luce un punto fondamentale: Sudano imposta tutta la sua ricerca sul binomio assenza/assenza, avanzando l'ipotesi che il muoversi ai margini dell'"assenza" sia oggi l'unico modo di "essere" dell'attore, l'unico che gli consenta di salvarsi dal silenzio totale (la convergenza di Sudano con l'"umanista" Steiner è evidente: non a caso, del resto, il suo riferimento specifico è la tradizione del pensiero negativo e il suo modello fondamentale è Beckett); mentre il teatro postmoderno accetta senza traumi, nella più totale indifferenza, l'assenza stessa (l'impossibilità di esistere) del teatro (e dell'attore) al di fuori delle varianti spettacolari non teatrali (il cinema, la televisione, lo sport, le parate, i fumetti, i cartoni animati, ecc.).

Gli esempi di derivazione divergente potrebbero continuare in ogni direzione. In rapporto al rituale, la linea di sviluppo dalla ritualizzazione del corpo (attraverso la ritualizzazione dello spazio) alla ritualizzazione del mezzo tecnologico è fin troppo evidente; ma c'è naturalmente un abisso non soltanto tra il Living Theatre o l'Open Theatre e il Marchingegno o Falso Movimento o Dark Camera, ma anche tra il Wooster Group e il Soon 3 o Ping Chong o lo stesso Squat Theatre. La poetica del *ready-made* e del trovato si riscontra in tutto il teatro concettuale e minimal e ha anzi un campo d'applicazione talmente vasto da includere tanto Stuart Sherman quanto Tadeusz Kantor, con i quali tuttavia, sia pure per opposte ragioni, Antonio Syxty o Raffaello Sanzio non hanno proprio nulla da spartire. Il ricorso alla fantascienza è, soprattutto nel nuovo teatro americano, estremamente frequente: basti pensare a *Double Lunar Dogs* di Joan Jonas, a *Mr. Dead and Mrs. Free* dello Squat Theatre o a *Recent Ruins* e *Specimen Days* di Meredith Monk. Ma in tutti questi esempi (con la possibile eccezione, dello Squat) il rapporto con la catastrofe appare ancora in termini distopici. Non ha nulla a che vedere, per esempio, con certe ipotesi di postmetropolitano.

25. Il fatto che si possa parlare di una derivazione nella diversità è importante: non solo perché consente di seguire meglio un'evoluzione che è ancora

in atto, ma anche perché pare escludere ogni volontà di “gioco del massacro” da parte del teatro postmoderno nei confronti del teatro che l’ha preceduto e che tuttora convive con esso (il teatro d’avanguardia, di sperimentazione e di ricerca). Il gioco del massacro, d’altronde, non appare nemmeno conciliabile con il totale azzeramento di valori che caratterizza in maniera qualificante il postmoderno. Non desterebbe anzi nessuna sorpresa se i teatranti postmoderni cominciassero a citare come modelli stilistici le operazioni stesse di un’avanguardia ormai considerata *retro*. Se ciò finora non è avvenuto — o è avvenuto solo in pochissimi casi — è perché il teatro sperimentale non può ambire a porsi, per sua stessa natura, come “riferimento generalizzabile”, come dato acquisibile dalla coscienza di massa. E anche, naturalmente, perché è “fuori moda”.

Ma il fatto è soprattutto importante perché fa degli operatori *postmodern* i figli e i nipoti degli operatori sperimentali degli ultimi vent’anni. Tale enunciazione non è contraddittoria: si limita soltanto a constatare che la sensibilità postmoderna è (anche) l’esito di un processo (forse, nel suo svilupparsi, più rapido del pensabile) avviatosi nel secondo dopoguerra. E constata altresì, e riconosce, la capacità (e la volontà) delle nuove leve teatrali di pervenire a una sintesi non prevista (o magari intuita, ma paventata o esclusa) dalle generazioni che le hanno precedute. Nel suo presentarsi come una mutazione improvvisa e forse imprevedibile, va probabilmente identificata la qualità autenticamente “catastrofica” del postmoderno.

Dicevo, in un’altra occasione, che la guerra delle Falkland, tutta giocata sull’elettronica e la telematica, era in qualche modo figlia della prima bomba atomica. Lo è davvero, naturalmente. Ma è anche una figlia che non si riconosce più nelle “dimensioni etiche” della madre. A distanza di anni, Hiroshima e Nagasaki sono nomi che incutono ancora uno sgomento indicibile, parole nominate sottovoce perché sono il marchio di una colpa inespugnabile. Ma sto cercando nella memoria i nomi delle navi inglesi e argentine distrutte da missili che nessuno ha veduto — né chi li ha lanciati premendo un pulsante né chi ne è stato ucciso — e non riesco a ricordarli. Durante il suo svolgimento, la guerra delle Falkland l’abbiamo vissuta come un fantastico *war game*, gli occhi colmi di meraviglia e di stupore per i prodigi della nuova tecnologia. Come un gioco un po’ “crudele” e tuttavia “meraviglioso”. In quei giorni, i gadgets di James Bond ci sono parsi definitivamente superati. Siamo entrati nel mondo di *Blade Runner* e di *Tron*.

26. Ma perché partire da Steiner o da Burroughs per parlare del postmoderno? Forse perché citare lo ieri che parla dell’oggi aiuta a comprendere meglio l’oggi che parla di se stesso. Fa sentire in maniera più intensa il divario che ci separa da un passato recentissimo. Individua la piegatura nel grafo della catastrofe.

Why not?, direbbe Laing.

Franco Bolelli

Il dopo

Io vorrei riprendere il filo di alcune cose che già sono state dette prima e però portarlo proprio in un’altra direzione uscire cioè dall’alternativa che mi sembra in qualche modo si sia formata o comunque sia stata prospettata sullo scenario in questi anni fra la dimensione dell’umano e la dimensione del disumano in qualche modo ancora contrapposte come una dimensione di difesa di una vecchia identità umanistica da una parte e dall’altra invece di supremazia dell’elemento tecnologico del freddo del gelido con la sua meccanicità, l’automatismo ecc. ecc... Vorrei riuscire spero usando non una boutade, un gioco di parole, parlare semplicemente di post-umano, di post-umano nel senso... oppure no perché questa definizione dei post-qualcosa, il post-moderno e poi la crisi della ragione ecc. ecc... cioè tutte queste cose io credo che proprio dal punto di vista dell’ottica con cui li si affronta denotino qualcosa di sbagliato cioè io credo che ad esempio parlare di post-moderno o parlare anche di post-umano in questo caso sia ancora in qualche modo avere l’occhio rivolto a qualcosa che c’è stato prima. La stessa cosa è successa con la post-avanguardia che in molti casi si poneva il problema del superamento dell’avanguardia adottandone, per altro, perfettamente e specularmente una serie di comportamenti. Allora parlo di post-umano per cercare in qualche modo di banalizzare e di far capire in modo più efficace quello che vorrei dire però forse si tratta di parlare d’altro. Parliamo semplicemente puramente semplicemente di *dopo*, di una fase cioè che io credo sia già cominciata, di un *dopo* che non è il richiamo utopico a qualche cosa che verrà poi, rimando a qualcosa di successivo, non è la prefigurazione di un universo che chissà quando ci sarà ecc. ecc... vorrei parlare di un *dopo* come qualcosa che già esiste, qualcosa che già c’è nella pratica di questi anni e che è esattamente definibile come post-umano nel senso di una scelta di rottura totale con l’esistente, una scelta di autonomia dall’esistente, di chiamarsi fuori da tutti quanti i meccanismi le formule i modelli che regolano la realtà attuale, chiamarsene fuori non per andare in spazi appunto illusori o di tipo utopico, per opporre uno sdegnoso rifiuto a quello che esiste ecc. ecc... no, chiamarsi fuori perché io credo che c’è, da oggi, la possibilità di mettere a fuoco un tipo di orizzonte, un tipo di immaginario, un tipo di universo, che già in qualche modo fin d’ora credo fa respirare la propria aria, fa sentire il suo tipo di clima.

In qualche modo io credo che oggi noi siamo di fronte (e forse il paragone è poco attinente ma credo serva a far capire quello che voglio dire) a qualche

cosa che ha a che fare in qualche modo con una serie di eventi atmosferici.

Ci sono una serie di eventi atmosferici che si producono in conseguenza dell'alterazione di campi magnetici e di conseguenza dell'aria stessa che si respira. Io vorrei parlare di questo *dopo* esattamente in questi termini; credo cioè che oggi ci sia all'interno di questo esistente — ma al di fuori di esso della gente delle persone delle tendenze dei gruppi degli spettacoli delle cose dei libri e chi più ne ha più ne metta — qualcosa che in qualche modo sta già respirando un'altra aria, che in qualche modo — la vediamo all'interno delle cose, degli spettacoli, delle strade ecc... — ci sembrerebbe legata all'esistente, ma si sta muovendo io credo già al di là della forma dell'esistente, già al di là cioè di un rapporto con quella forma coesistenziale che la realtà è venuta ad assumere in questi anni. Questo per dire come io credo che oggi qualunque rapporto con l'esistente sia in sé rovinoso, porti in sé al fallimento immediato nell'arco di poco tempo di qualunque tendenza anche la più importante anche la più stimolante, e credo che di esempi in questi anni ne abbiamo avuti evidentemente molti. Da questo punto di vista parlare di post-umano che cosa significa? Significa, io credo, innanzi tutto questo constatare come il genere umano sia ormai inevitabilmente legato all'esistente, come noi possiamo configurare il genere umano come qualcosa che in qualche modo conserva, mantiene, tende a conservare, il proprio legame coll'esistente, il proprio legame col reale. Anche quando lo rifiuta, anche quando vi si oppone, anche quando strepita, anche quando usa una forma di trasgressione, la più dura la più violenta la più radicale, in qualunque modo però chi accetta di soggiornare nell'esistente, chi lo prende come proprio punto di riferimento, chi non sa pensare respirare vivere immaginare al di là delle forme coesistenziali che l'esistente sta proponendo, chi cioè non solo accetta l'esistente ma anche chi è contrario all'esistente ma non sa superarlo come proprio punto di riferimento, io credo che questo — e questo è il genere umano — sia inevitabilmente condannato al fallimento, alla rovina.

Penso cioè che se abbiamo sotto gli occhi una forma di rovina del reale che non credo nemmeno sia il caso di spiegare, perché mi sembra abbastanza chiara a tutti, il genere umano subisca proprio questa fine perché ha legato la propria sorte a quella dell'esistente, ha legato la propria sorte a quella della realtà così come si è venuta formando non come realtà particolare legata a un'epoca storica a una fase storica e così via ma proprio come processo, come modello di funzionamento di una realtà, come modello di funzionamento di sistema di potere che può anche cambiare e al quale non interessa assolutamente essere messo in discussione, essere negato, essere ululato, non so che cosa gli interessa, semplicemente esistere e perpetuarsi in qualche modo. Credo che, da questo punto di vista, cominciando a parlare di un *dopo* si debba parlare anche di un *prima*, un *prima* che probabilmente è quello che noi stessi abbiamo formato nel corso di questi anni, un *prima* che riguarda anche le cose di cui stiamo parlando qui cioè tutta una serie di spettacoli in quella dimensione che abbiamo detto di nuova spettacolarità o di musica o di mode o di film o di altre cose di questo genere. Io credo che questo *prima* sia molto simpatico se noi lo sappiamo intendere appunto come prologo del *dopo*, come

qualcosa che ci ha permesso di arrivare nella situazione nella quale ci troviamo attualmente. Grazie a questo *prima*, una serie di elementi che noi abbiamo utilizzato in questi anni per procedere e che abbiamo molto spesso usato in un modo prevalentemente tattico-metaforico, ci hanno portato finalmente a questo *dopo*, a respirare quest'altra aria, quest'altro clima di cui stavo parlando. Quando però questo *prima* pretende di continuare a imporre la propria identità, la propria presenza, in qualche modo il proprio dominio, ecco allora che io sento un enorme fastidio nei confronti di questo *prima*, a cui magari siamo anche affezionati, provo noia, spesso disgusto. Qui sto parlando di tutta una serie di cose che poi magari in questi anni abbiamo anche portato avanti dal rock a un certo rapporto con la moda, che credo sia una delle cose finite peggio fra quelle che la nuova spettacolarità in questi anni ha cavalcato, a una certa teoria del cinema di serie B e così via che se ha giustamente smantellato il problema delle gerarchie culturali, cioè di una prevalenza della cultura ufficiale o in qualche modo colta o accademica o ricca nei confronti di una cultura bassa e minore, una volta però che ha smantellato questo non è riuscita assolutamente a risolvere il problema della qualità e dell'altezza inventiva che credo non possa mai essere dimenticato. Una cultura fatta di video-game, di elettronica quotidiana, cioè quella da *personal computer* o di elementi che poi funzionano obiettivamente come un elemento di controllo e repressione delle potenzialità umane, credo che sia del tutto evidente che tutto questo scenario, tutto questo immaginario, sia abbondantemente finito e però ripeto è finito e noi possiamo guardarlo con molta simpatia e con molto affetto, tutto sommato, perché per certi versi è stato anche il nostro, ma lo guardiamo con molto disgusto e con molta noia nel momento in cui insiste ad esserci, nel momento in cui pretende di fermare un certo andamento delle cose e di ristabilire la propria presenza come momento che ormai è diventato semplicemente e assolutamente istituzionale sotto tutti i punti di vista. Credo cioè che in rapporto al *dopo*, in rapporto alla possibilità incondizionata, tutto questo il rock la moda i video-game ecc. ecc..., abbia assunto la stessa logica che è stata dell'avanguardia e che è stata sempre di tutta la cultura accademica; e cioè che al di là di una fase iniziale propulsiva e innovativa alla fine diventava a sua volta istituzione, diventava a sua volta una realtà estremamente prevedibile di mutarsi esattamente in un tassello dell'esistente. Io credo che sia esattamente questo il percorso che noi dovremmo cercare di evitare. Penso che questo noi lo vediamo in molte cose che ci circondano. Oggi dobbiamo fare anche molta attenzione a un discorso che negli anni scorsi abbiamo portato avanti molto che è quello della molteplicità e che è quello, famoso e per altro giustissimo io credo, del fatto che non ci possono essere centri, i centri vanno smantellati, vanno tolti di mezzo: è questo il problema della molteplicità. Io credo che tutto questo vada molto bene a una serie di condizioni che cercherò di specificare dopo, perché noi vediamo come una serie di atteggiamenti di fuga dai centri, di fuga dai poteri determinati e centrali o una serie di rifugi nel regno della molteplicità, in realtà siano perfettamente utilizzabili o comunque non si oppongano nella maniera più assoluta all'esistente, alle forme di dominio e di potere istituzionali; vediamo come oggi tutto funzioni in as-

senza di qualunque parametro ideologico da una parte e, dall'altra, di valore. Credo che nulla del potere e dell'esistente abbia in alcun modo oggi più da valorizzarsi, da gratificarsi; il potere non cerca gratificazioni, non cerca aiuto, non cerca di apparire più bello di quanto in realtà sia, non gli importa assolutamente nulla, questo lo vediamo dappertutto, gli basta esistere, e per esistere io credo che oggi sia arrivato a utilizzare anche l'aspetto della molteplicità che noi credevamo potesse insediare questa cosa proprio perché questa molteplicità è diventata 'pastetta', è diventata forma coesistenziale di tutto con tutto. E se questo, da una parte, è apparentemente una forma più aperta (sperimentiamo tutto, facciamo tutto) evidentemente, dall'altra parte, diventa però anche la caduta di qualunque criterio con cui affrontare la realtà. E non sto parlando di valori di identità, di messaggi, di sistemi determinati, sto parlando di una serie di principi che parlano di intensità comunque della scelta di stare dalla parte della sperimentazione e dalla parte del possibile in qualunque modo contro l'esistente e contro tutte le forme di istituzionalizzazione, anche sul piano del linguaggio. Proprio questa forma coesistenziale ha appiattito quest cosa, è diventato il coabitare di tutto con tutto, in una forma nella quale tutto alla fine risulta estremamente appiattito, estremamente basso, partecipa a questo modo di funzionamento determinato dalla dittatura della trasformazione veloce, della moda veloce, che se da una parte abbiamo utilizzato e possiamo ancora utilizzare senza grandi traumi, dalla altra parte, però è un meccanismo perverso proprio perché io credo porta all'assoluto appiattimento se non alla distruzione dell'elemento della qualità inventiva, dell'elemento delle possibilità che sul piano teorico inventivo formale linguistico ecc. ecc... possono essere tirate fuori. Io credo che questo sia l'appiattimento, proprio una forma di acquiescenza al reale; che quest'accezione della forma coesistenziale sia la sorte che tocca in qualche modo a chi rimane sul terreno dell'esistente, a chi cioè non pone se stesso e i propri punti di riferimento al di fuori da quelli di questa situazione che ho cercato brevemente di delineare. Penso cioè che chiunque si ponga oggi su questo terreno venga ad assumere la stessa funzione della bestia addomesticata, della bestia in gabbia che non ha alcun bisogno di essere realmente addomesticata per divenire docile e acquiescente a tutto: può anche urlare, può anche ruggire, può anche far la faccia feroce; viene messa in gabbia proprio per questo ed è anzi proprio stando in gabbia e facendo la faccia feroce che a maggior ragione ristabilisce il suo ruolo, la sua identità all'interno di un sistema di comunicazione che è quello che cercavo di spiegare prima e che proprio esso diventa in primo luogo prevedibile. Io credo che questa della belva addomesticata sia la sorte che dobbiamo evitare e credo che però è la sorte che sta toccando inevitabilmente a tutte quelle forme che si sono poste soltanto il problema della trasgressione nei confronti dell'esistente e non si sono poste il problema del superamento. Si sono poste cioè il problema di andare contro un determinato sistema di potere, di istituzione, ecc. ecc... e non si sono però poste, e questo era obiettivamente l'unica cosa importante, il problema del superamento, il problema di un *dopo*, il problema di un al di là del modello, della forma, del punto di superamento che cercavo di delineare. Un esempio esattamente opposto l'abbiamo con una cosa

che abbiamo chiamato musica per ambienti e che è fra le poche cose obiettivamente ascoltabili con un certo interesse che ci siano in circolazione in questo momento. Per dire come, all'inizio, l'elemento in qualche modo stupefacente di questa *ambient-music* era determinato, lo sanno tutti, sostanzialmente dalla musica, cioè dalla musica che si poneva come musica per determinati ambienti, aveva una sua qualità molto particolare. Chi ha sentito Ino sa bene di cosa sto parlando, con una certa sua aria estremamente particolare e estremamente diversa da quelle che si era abituati a sentire su altri tipi di musica. Credo che oggi questa cosa possiamo metterla a fuoco molto bene non dedicando minore attenzione alla musica ma spostando un attimo l'ottica sul problema degli ambienti, dicendo cioè come questa musica, proprio perché propone un tipo d'aria, un tipo di qualità inventiva, un tipo di immaginario che è completamente incompatibile con gli elementi esistenti, cioè questa musica, proprio attraverso il fatto di esistere nel modo con la qualità con l'altezza inventiva con cui è stata formata, pone il problema evidentemente di altri ambienti, pone il problema di un altro esistente, pone il problema di qualche cosa che nella realtà attuale non c'è, prova ne sia il fallimento di tutti i tentativi di ambientazioni musicali che tengano tutto sommato il riferimento della realtà così come si viene a configurare nel quotidiano. Questa è evidentemente una musica per ambienti, ma è una musica per ambienti possibili e non una musica per ambienti esistenti: questo è uno degli elementi da tenere in maggiore considerazione. Un'altra questione è quella che riguarda l'elettronica. Noi abbiamo assistito, in questi anni, a una serie di spostamenti abbastanza decisivi, al passaggio della sperimentazione in qualche modo alla sfera dell'avventura, cioè a una sperimentazione che si è sempre fatta e sta diventando sempre di più un terreno di avventura (avventura evidentemente come metafora anche se in certi casi soprattutto cinematografici ha assunto poi l'aspetto dell'avventura anche come *plot*, come trama, come racconto); quest'avventura, questo agire da avventurieri su certe frontiere su certi luoghi che di volta in volta sono stati superati, ha inevitabilmente preso i contorni dell'elettronica. Però questa elettronica, lungi dall'arrivare a proporre un tipo di soluzione che è quella che hanno immaginato sempre la fantascienza classica o le analisi sociologiche il dominio della macchina le cose il freddo il rapporto tecnologico ecc. ecc..., dal punto di vista dell'intensità sperimentale ci ha portato esattamente all'aspetto opposto, cioè alla dimensione del magico e del mito. Credo cioè che le uniche cose importanti a cui ha portato l'elettronica dal punto di vista della sperimentazione siano quelle che sono andate a parare esattamente nella dimensione del magico, nella dimensione del mito. Provo a fare un esempio esemplificativo di alcune cose. Evidentemente Eno mi sembra abbastanza chiaro, altrettanto evidentemente Spielberg piuttosto che Coppola una serie di romanzi tipo *Congo* o certe cose di fantascienza. Cose di questo genere dove cioè gli elementi all'interno del racconto, i più avanzati dal punto di vista tecnologico, portano inevitabilmente a una dimensione del racconto che è il massimo dell'immaginario e il massimo non del fantascientifico come siamo abituati a intenderlo di solito, ma che affrontano il nodo di una serie di elementi in qualche modo misteriosi, in qualche modo mitici, che appartengo-

no alla cultura anche millenaristica e secolare, a una cultura tribale, a una forma di cultura che è quella assolutamente non solo pre-elettronica ma anche pre-industriale, proprio perché credo che l'elettronica con la combinazione di tutti gli elementi sia proprio il punto della perfetta unificazione fra l'elemento dell'elettronica e l'elemento magico, fra l'elemento del freddo e l'elemento del caldo, fra l'elemento perciò del post industriale e l'elemento del tribale, dell'animistico ecc. ecc..., e del mitico. Da questo punto di vista il modello di elettronica che ci interessa è proprio quello che è arrivato a questa definizione, cioè un qualcosa che sulle ali dell'elettronica, sulle ali delle possibilità innovative e dell'elettronica vista dal punto di vista della sperimentazione, arriva proprio a questa dimensione del magico e del mitico che credo sia quella con cui stiamo facendo i conti con migliori risultati. L'elettronica in questi anni c'è servita per ciò che abbiamo definito diverse volte utilizzando la metafora dello sguardo della realtà e dell'esistente dall'alto, che è appunto un modo di esprimere l'autonomia dall'esistente, di chiamarsi fuori da una visione quotidiana e bassa e che impedisce di vedere tutte le connessioni che ci sono dall'alto; un punto di vista planetario quindi, uno sguardo che sia in grado di mettere a fuoco simultaneamente il caldo e il freddo, i tropici e le metropoli, ecc. ecc... Abbiamo parlato di questa combinazione, che è l'essenza dell'elettronica, di istantaneità e di infinitezza, di possibilità di agire istantaneamente su ogni angolo del pianeta e su ogni cosa e di infinitezza come orizzonte, come possibilità, come capacità di spaziare al di là di qualunque limite predeterminato, di linguaggio, di geografia, di quello che si vuole. Questa combinazione, che è l'essenza dell'elettronica, è l'elemento importante che i migliori esperimenti sul piano del linguaggio della forma, ecc. ecc..., sono riusciti a mettere insieme in questi anni. Allora io credo che è in questo punto di vista, è in queste cose che io cercavo di abbozzare il discorso per cui ha senso parlare di post-umano e ha senso parlare di *dopo*. Come cioè il problema del postumano nasca non a partire dal rifiuto dell'esistente o dalla ribellione dell'esistente (che non basta più nella maniera più assoluta perché anche, ripeto, chi si limita a trasgredire rimane pur sempre coll'esistente come proprio punto di riferimento) ma comincia al di là, comincia cioè su questa serie di cose che cercavo di mettere a fuoco e che io credo costituiscano un ottimo veicolo per il *dopo*. Da questo punto di vista c'è un altro discorso da fare cui accennerò brevemente. Queste caratteristiche in qualche modo determinate dall'immaginario post tecnologico, ecc. ecc..., e cioè combinazioni di istantaneità e infinitezza della dimensione magica mitica e così via, funzionano, in certo modo, come un mixer che è in grado di connettere costantemente cose, esperienze, realtà diverse fra loro passate in tempi e epoche diverse: questa è un'altra delle grosse scoperte che i mezzi elettronici ci consentono di fare. Credo però che tutto questo abbia un senso a una condizione che è quella della qualità dell'invenzione, della qualità dell'immaginario, della qualità della forma a cui si dà vita perché fuori da questo problema ogni discorso, sotto il profilo sperimentale, è completamente inutile. Da questo punto di vista c'è soltanto l'elemento della passione, soltanto l'elemento dell'intensità, a dover essere messo in primo piano in contrapposizione a tutta quella serie di grosse sciocchezze quali sono i discorsi sulla

freddezza, sul cinismo, su tutta una serie di modelli di atteggiamento che in questi anni sono passati, su un certo distacco, su un certo "chiamarsi fuori". Io credo che si possa essere veramente al di fuori dal reale, veramente fuori dalla trama dell'esistente, solo se incondizionatamente si è appassionati all'elemento del possibile e all'elemento dello sperimentale; credo perciò che tutta questa serie di atteggiamenti che sono quelli che ci hanno portato all'accettazione di questa forma coesistenziale appiattita della realtà quotidiana, siano quelli da battere e penso che ci sia un elemento che in qualche modo ci richiama a una serie di correnti storiche (Breton, per tutti). Da questo punto di vista, evidentemente, non è un problema quello di creare una tendenza o quello della propaganda di queste cose, e cioè di propagandare il *dopo*, anche perché se c'è una cosa che a me interessa pochissimo, e che ritengo irrilevante in quello che sta succedendo attualmente, è proprio il problema del pubblico, è proprio il problema del rapporto con la gente. Credo che se c'è una dimensione che la sperimentazione può avere anche in questo senso, che l'avventura può avere, che questo tipo di situazione può avere, è quella del segreto e non quella della spettacolarità. Se dobbiamo contrapporre queste due cose su questo credo di non avere il minimo dubbio: non c'è un problema di propagandare degli elementi di qualche cosa che deve venire, il *dopo* non ammette elementi di adesione da un punto di vista puramente ideologico, puramente di pensiero o di cose di questo genere, il *dopo* incomincia nel punto in cui comincia la fusione fra il momento dell'estasi e quello dell'estetica e incomincia con una forma selvaggia, perché io credo che oggi si tratti di essere in qualche modo i selvaggi di questo *dopo*.

Maurizio Ferraris

Divenire del postmoderno

Avevo intitolato questa mia relazione "divenire del post-moderno" nel senso che vorrei esaminare molto brevemente quali sono state le vicende di questo termine a partire dal momento in cui esso è stato lanciato, almeno nel dibattito teorico europeo, da Lyotard col suo libro *La condition postmoderne* nel 1979. Ora nella *Condition postmoderne* Lyotard asseriva — traendo anche le conclusioni di un dibattito molto precedente a quello che egli stesso poneva nel suo libro avvenuto per lo più in America e in Germania — che la tesi di base, ciò che definisce propriamente la condizione post-moderna, è il venir meno dei *grandes récites* dei grandi discorsi di legittimazione del sapere, non solo del sapere ma anche dell'estetico e del pratico, all'interno del vivere sociale. Lyotard isolava due *grandes récites* due grandi discorsi che avevano caratterizzato la modernità, modernità che Lyotard fa cominciare con la fine del settecento e l'inizio dell'ottocento, e vale a dire, da una parte il discorso dell'illuminismo e dall'altra il discorso dell'idealismo. Il discorso dell'illuminismo si caratterizzava per il fatto di legittimare il sapere in quanto attraverso un'azione congiunta di teoria, di prassi morale e politica, e di estetica l'umanità avrebbe potuto raggiungere il livello della propria emancipazione rispetto ai vincoli ideologici medioevali premoderni. Quindi il discorso illuministico era il discorso del progresso e era il discorso dell'unificazione, dell'unificazione delle pratiche teoriche, morali, politiche e estetiche nella finalità di un'emancipazione del folk, del popolo. Dall'altra parte c'era il discorso dell'idealismo per il quale il sapere era legittimo in quanto non aveva nessuna finalità determinata, mentre al contrario tutte le altre pratiche avevano delle finalità determinate, vi erano delle conoscenze legate a degli interessi. Il discorso idealistico, apparentemente, si opponeva al discorso illuministico ma, osserva Lyotard, in realtà questo tipo di opposizione non è poi tale dal momento che questi due discorsi confluiscono nel discorso del marxismo, perché il discorso del marxismo — terzo grande discorso secondo Lyotard, ibrido tra il racconto dell'illuminismo e quello dell'idealismo — unisce da una parte l'idea di una emancipazione e dall'altra l'idea di un sapere non strettamente ideologico (ideologico è il sapere della borghesia, il proletariato ha un sapere suo proprio che non è ideologico e su questa superiorità si basa l'emancipazione finale). Ora, indipendentemente dai caratteri descrittivi o da questi tipi sia di periodizzazione sia di caratterizzazione, quello su cui Lyotard insiste da molto, quello che credo caratterizzi propriamente l'idea di post-moderno sia questa nozione di

venir meno della totalità e di impossibilità di traducibilità. Sosteneva Lyotard: "Non è più possibile tradurre l'estetico nel moral-pratico, il moral-pratico nel teorico". Le cose si possono esemplificare molto chiaramente nel senso che un'opera non ha più un valore estetico a partire da criteri ideologici, per esempio e così pure un'azione può essere giusta senza per questo essere vera, e può essere vera senza per questo essere giusta. Cioè c'è questa non comunicabilità radicale all'interno delle varie pratiche, dei vari ambiti di azione umana, che deriva precisamente dalla rottura, dal venir meno dei grandi discorsi legittimati. Benché, appunto i *grandes récites* a cui Lyotard faceva riferimento fossero tre (illuminismo, idealismo e marxismo) quello verso cui Lyotard muoveva con maggior coerenza era il discorso dell'illuminismo, l'idea cioè di estetica pratica e teoria uniti in un discorso di emancipazione. Che fosse proprio quello il punto decisivo del dibattito lo si capisce bene dal fatto che l'anno successivo, nel 1980, in un discorso per il conferimento del premio Adorno, Jürgen Habermas accusò il post-moderno di neo-conservatorismo. Questo discorso, molto noto d'altra parte, s'intitolava *Il moderno progetto incompiuto* e sosteneva che questo progetto — che era il progetto illuminista di riunire tutte le facoltà umane in una prospettiva di emancipazione — era venuto meno ed era venuto meno non per cause sue intrinseche, come sosteneva Lyotard, bensì per l'affermarsi di criteri conservatori nelle pratiche politiche e sociali. È importante sottolineare che alla intraducibilità, alla frammentazione sottolineata da Lyotard, Habermas, opponeva l'idea di una totale traducibilità, di una unificazione delle sfere dell'estetica del pratico del teorico in una prospettiva di emancipazione. Ora bisognerebbe vedere a questo punto i pro e i contro di queste posizioni con un particolare riferimento all'estetica perché nei tre-quattro anni da quando è uscita *La condizione postmoderna*, si sono visti usi e abusi del post-moderno che adesso vorrei sottolineare e che in fondo lasciano il post-moderno in una situazione di indecidibilità. Per quanto riguarda Lyotard; i valori essenziali che poneva e che sembrano quelli a mio avviso più credibili e più utili per la definizione di una condizione post-moderna e per la definizione di una positività di questa condizione post-moderna, credo che siano essenzialmente tre: in primo luogo l'asserto, molto rigorosamente decostruttivo, del venir meno di questi grandi racconti, idealismo, illuminismo, ecc...; Lyotard, mostrandone la autocontraddittorietà, mostrava come non sia più possibile costruire dei grandi discorsi che abbiano quale funzione il legittimare il sapere entro le pratiche sociali. È questo il primo grande punto importante e credo anche facilmente verificabile a livello empirico nel senso che i dibattiti che si sono fatti anche molto prima dell'avvento dei dibattiti sul post-moderno, quali quello su arte e ideologia, per esempio, a quello su politica e giustizia, mostrano bene come sia difficile e, secondo Lyotard, impossibile trovare un grande racconto totalizzante che unisca tutte queste diverse istanze per cui un'opera non solo è bella ma è anche giusta ed è anche vera e così via. È questo il primo punto: la intraducibilità come stato di fatto e non solo come stato di diritto o volontà, aspirazioni post-moderne. In secondo luogo è molto importante vedere come Lyotard non considerasse propriamente il post-moderno come una condizione storica, ma — come è stato detto

più volte sia oggi che ieri — piuttosto, in senso heideggeriano, come una condizione epocale, come una certa eredità in cui tutti ci troviamo implicati sia che siamo post-moderni sia che non lo siamo, proprio perché non c'è un progetto, non c'è una filosofia della storia per cui ad un'epoca pre-moderna succede un'epoca moderna e a questa segue nuovamente un'epoca post-moderna, semplicemente il post-moderno non è nulla di positivo ma è solo il venir meno di quella filosofia della storia dell'unità e dell'emancipazione che caratterizzava il moderno. E anche questo è molto importante nel senso che mostra come nel discorso di Lyotard non vi fosse alcuna ambizione fondativa o rifondativa o di introduzione surrettizia di una filosofia della storia dissimulata: semplicemente, per lui, il post-moderno è un accadimento. Lyotard, è stato detto già più volte, periodizza questo evento ponendolo per esempio in Europa negli anni cinquanta, ma questa sembra piuttosto una registrazione empirica in quanto, verso gli anni cinquanta, vien meno un determinato progetto di illuminismo. D'altra parte, questa non è un'affermazione solo di Lyotard, una trovata, oppure una forzatura del divenire della storia, perché in fondo nella *Dialettica dell'illuminismo* Horkheimer e Adorno mostravano, attraverso le vie di una dialettica negativa, proprio la autocontraddittorietà del progetto moderno, del progetto dell'illuminismo, e questo rende già abbastanza strano il tipo di critica che Habermas, in quanto discepolo di Adorno, muoveva nel 1980 a Lyotard. Un terzo punto che mi sembra ugualmente importante nella posizione proposta da Lyotard era l'aspetto locale delle legittimazioni che lui proponeva, cioè, diceva, non è più possibile offrire delle legittimazioni generali attraverso dei grandi racconti però è ugualmente possibile offrire delle legittimazioni locali in determinati luoghi e in determinati momenti. Questo vuol dire che non è vero che sia venuta meno la possibilità del progetto in generale, è venuto meno l'asserto generale del progetto, la filosofia della storia, l'idea di un'emancipazione totale o di un'umanità redenta o di un'arte che sia uguale alla verità o cose di questo genere. Ciò non impedisce una serie quasi infinita di legittimazioni locali. Lyotard nella *Condizione postmoderna* faceva degli esempi magari un po' *outré* o eventualmente abusivi, riferendosi alla scienza moderna, esempi che però tutto sommato possono funzionare, si riferiva a Thom o a Prigogine e sosteneva che appunto la scienza moderna non è alla ricerca della totalità o della stabilità ma invece dell'instabilità (la "teoria delle catastrofi"); in maniera analogica e banalizzata è anche l'idea che ciò che è rilevante non è la totalità ma quella piccola catastrofe che mette in mora la regola precedente, così come obiettando ad Habermas diceva che l'obiettivo non era quello di una società trasparente e di un consenso, di un dialogo sociale, ma piuttosto che il consenso e il dialogo sociale è la condizione a priori di un dissenso. Questo dissenso, questa possibilità di dissenso, di progettazione minima è precisamente ciò che può caratterizzare una progettualità minimale all'interno del post-moderno. Questi tre caratteri quindi mi sembra che fossero gli aspetti veramente importanti, veramente decisivi del discorso di Lyotard. Il fatto è che il suo discorso, in questi anni, e per quanto invece riguarda il dibattito americano già anteriore a lui nel corso degli anni sessanta, ha subito dei fraintendimenti, ha seguito comunque dei percorsi che rendono in parte so-

spetta la nozione di post-moderno; direi che questi fraintendimenti, questi usi del termine sono sostanzialmente tre: il primo è quello di prendere il post-moderno come un'epoca storica; il secondo è, da un punto di vista assiologico, di vedere in questa fine dell'ideologie fondarsi una pericolosa ideologia della fine delle ideologie, che viene a risolversi come ognuno sa nel pragmatismo; un terzo aspetto è quello di vedere nel post-moderno una certa apologia della simulazione. Vorrei riprendere e articolare questi tre punti. L'esempio dell'uso del post-moderno come categoria storica credo che si possa vedere molto bene in architettura. In fondo quegli stessi architetti che avevano considerato il movimento moderno come un movimento che fa parte della storia dell'architettura e della storia in generale, hanno quasi 'introdotto' una specie di movimento post-moderno che seguirebbe al movimento moderno avendone le medesime caratteristiche il che è, semplicemente, ripristinare una filosofia della storia nelle pratiche architettoniche. Palesemente questo si vede in Gens che è assolutamente il più eccessivo in questo tipo di periodizzazione perché in apparenza Gens dice il post-moderno, come del resto Portoghesi, il post-moderno è il recupero di vari stili un certo gusto, però per esempio Portoghesi parla di barocco quindi ad esempio utilizza una categoria storica ben definita, comunque il recupero di vari gusti di vari stili contro il purismo e le volontà di progresso, l'ascetismo del movimento moderno. Ma sono cose abbastanza visibili ancora più visibili direi in Gens quando su argomentazioni assolutamente uguali a quelle di Portoghesi, fa l'esempio: "Quando è nato il post-moderno?" e nel suo libro sull'architettura post-moderna fa vedere una casa costruita a Baltimora nel 1830 che assomiglia a una tomba egizia, dice: "Bene qui incomincia il post-moderno"; allora, cosa è la storia del post-moderno? sarebbe nuovamente un lento processo che scorre lentamente, viene interrotto dal purismo del movimento moderno e poi, dopo, si rilancia nuovamente con il venir meno del movimento moderno, e si recupera non tanto alla totalità degli stili ma alla totalità della storia, il che è autocontraddittorio con l'idea del post-moderno inteso come venir meno di una filosofia della storia. Per quanto riguarda invece il secondo punto e cioè l'idea del venir meno delle ideologie, perché ideologie in fondo erano anche nell'accezione più bassa di questo termine i *grandes récites*, l'idealismo l'illuminismo il marxismo evidentemente, questa cosa viene cancellata e trasformata in un'ideologia della fine delle ideologie. Credo che un eccellente esempio di questa pratica sia dato dal transavanguardismo di Bonito Oliva. Nel senso che Bonito Oliva nella sua ipotesi di transavanguardismo dice: "Le avanguardie avevano delle velleità di purismo ideologico, introducevano l'ideologia dell'arte, l'arte in realtà non deve essere sottoposta a nessuna ideologia; finalmente ci siamo liberati da tutti questi valori surrettizi e possiamo praticare l'arte in quanto tale mescolando i vari stili e tutto il resto, ecc..." In vari interventi, Lyotard ha polemizzato con questo tipo di ideologia della fine delle ideologie. C'è in primo luogo una considerazione molto facile da fare: l'ideologia della fine delle ideologie è comunque una ideologia e ha nome pragmatismo. Lyotard lo dice molto bene in una sua polemica con Bonito Oliva, perché dice che, se in un paese totalitario come potrebbe essere un paese dell'est, l'ideologia è un'ideologia di Stato, in un paese capitalista del

mondo occidentale, l'ideologia è l'ideologia del capitale, e allora questo gusto del *patchwork*, della mescolanza degli stili e cose di questo genere, è precisamente l'affermazione di un'ideologia non, è assolutamente una condizione di libertà dall'ideologia.

C'è poi un'altra considerazione più profonda ed è quella per cui questa affermazione del disvalore si accompagna a uno strano recupero del valore, nel senso che Bonito Oliva nei suoi scritti sul transavanguardismo pittorico dice che noi stiamo recuperando dei valori, i valori del visibile, i valori plastici, i valori della corporeità e cose di questo genere, quindi evidentemente anche in questo caso si fanno delle nuove petizioni di valori proprio nel momento in cui l'assunto sarebbe di non utilizzare più valori, di non utilizzare più le ideologie. Un terzo abuso post-modernista, per così dire o almeno un terzo aspetto del divenire del post-moderno che rende sospetto il post-moderno stesso, è finalmente quello dell'apologia della finzione che si vede bene credo in Baudrillard (anche Perniola fa questo discorso ma con maggiori cautele). Dice Baudrillard: non c'è più referente, non c'è più origine, non c'è più fondamento, viviamo in un mondo di simulacri; ma questo mondo di simulacri viene trattato da Baudrillard come mondo vero. C'è questo famoso aforisma nel *Crepuscolo degli idoli*: come il mondo vero finì per diventare una favola. In questo aforisma Nietzsche — dopo aver percorso le varie tappe del divenire della verità da Platone attraverso la Scolastica il Cristianesimo fino a Kant dice: abbiamo perso il mezzogiorno dell'umanità, gran baccano degli spiriti liberi, è finita l'idea del mondo vero, ma se abbiamo perso il mondo vero che cosa c'è rimasto, forse il mondo apparente? No — continua Nietzsche — con il mondo vero noi abbiamo perso anche il mondo apparente. Evidentemente non si può conservare l'apparenza nel momento in cui è scomparsa la verità. Baudrillard si comporta esattamente come se esistesse l'apparenza in luogo della verità. È il discorso di Borges sulla carta "uno a uno" dell'impero, nel senso che noi copriamo l'impero con una carta uno a uno e quindi non esiste più l'impero, esiste al suo posto la carta, ci muoviamo sulla carta di questo impero esattamente come se ci muovessimo sull'impero; solo che rispetto alla realtà, col tempo, avevamo preso storicamente una serie di cautele, per esempio di non trovare la risoluzione di tutte le cose in un unico principio, sia esso la seduzione, l'implosione, il simulacro, l'impostura e cose di questo genere. Invece con il discorso della simulazione noi ci troviamo di fronte a questa realtà totale, a questa irrealtà totale che però viene trattata come realtà, e Baudrillard poi recupera tutte le possibili soluzioni che la metafisica per secoli aveva trovato in rapporto alla realtà cioè una spiegazione unica; un anno ci viene a dire che è implosione, l'anno successivo che è la seduzione, adesso invece l'estasi dell'oggetto; e di fronte a questo mondo di apparenze che però è mondo reale, perché nel momento in cui questo è diventato totalità si comporta come se questo fosse la realtà, ne trae conclusioni metafisiche, ecc...

Questi tre abusi — il primo di storicizzazione (l'abbiamo visto in architettura), il secondo dell'ideologia della fine delle ideologie (l'abbiamo visto in pittura e nel transavanguardismo), il terzo nell'apologia della simulazione (l'abbiamo trovato in Baudrillard) — mi sembrano tre abusi possibili del post-

moderno che sono talmente facili e talmente diffusi da rendere sospetta una nozione che appunto per questi suoi aspetti di epocalità, di località, quelli di cui avevo parlato prima, si poteva mostrare estremamente feconda. Allora quali possono essere le vie possibili per l'uscita da questo fraintendimento? Non credo si possa uscire da questo fraintendimento, ma penso che ci siano delle contro misure almeno, delle strade da seguire, che non siano quelle della simulazione, del transavanguardismo, del post-modernismo architettonico, ecc... Per fare, per dire questo bisogna forse ritornare a quello che era l'asserto di base di Lyotard e cioè quello per cui non esiste più un discorso legittimante. Ciò significa che non esiste più un meta-discorso, un meta-linguaggio, ossia un linguaggio entro il quale (sia esso la politica l'estetica qualsiasi cosa) si possono tradurre tutti gli altri linguaggi. Allora io credo che sia precisamente verso questa forma di intraducibilità, di incommensurabilità, di non comunicabilità delle pratiche che si può andare a un eventuale discorso sul post-moderno. Ci sono alcuni esempi possibili di questo richiamo alla intraducibilità. Prima di tutto per esempio il discorso di Derrida che è molto chiaro. C'è un saggio recente di Derrida che sarà presto pubblicato in italiano — il titolo è *Des Tourres de Babele* — che è su Benjamin e il problema della traduzione. Derrida insiste dicendo che la traduzione è impossibile cioè non si può tradurre perché l'idea della totale traducibilità sarebbe l'idea di una totale appropriazione del reale, appropriazione del reale che è un'illusione è una aspirazione metafisica poco realizzata poco credibile, e quello che invece costituisce il compito del traduttore è di indicare come c'è sempre un mandato di tradurre ma come la traduzione sia di per se stessa interminabile. E quindi questo rimanda piuttosto ad un'estetica della traccia che è l'estetica poi, evidentemente, di Derrida, cioè il fatto che noi non ci troviamo mai di fronte alle cose stesse, ma non ci troviamo mai neppure di fronte a dei simulacri; ciò di fronte a cui noi ci troviamo è la traccia di qualcosa di assente, di qualcosa che non è mai stato presente. E quindi bisogna insistere sull'aspetto di differenza che invece vien meno attraverso un discorso di mediazione universale quale sarebbe un metalinguaggio, il metalinguaggio della storia, il metalinguaggio dell'ideologia, insomma questi generi di metalinguaggi che erano i metalinguaggi del moderno e di certi usi per così dire pervertiti del post-moderno.

Una seconda via è quella frequentata da Vattimo che consiste nell'apologia del nichilismo non come apologia del disvalore, ma come affermazione della parzialità della contingenza del valore, del proliferare dei valori.

Una terza via, che è quella su cui ha insistito più recentemente Lyotard in campo più propriamente estetico, è quella di un'estetica del sublime. Lyotard dice che lo scopo di una possibile estetica post-moderna sarebbe quello di mostrare come vi sia dell'irrepresentabile all'interno della rappresentazione: egli osserva che questo è già un asserto ben chiaro alle avanguardie storiche, ma che si radicalizza che dovrebbe essere il *telos* la finalità di una possibile estetica post-moderna. Cioè nella nozione di sublime non bisogna tanto insistere su quel quid di misterioso che è il sublime, ma mostrare come non tutto si risolva nell'opera, come vi siano attorno all'opera dei parerga, attorno all'ergon, che è l'opera, una serie di parergon, di non detti o di frammenti che

non sono traducibili e che definiscono insieme la specificità dell'opera e la sua non totalità. I discorsi sulla frammentazione vanno benissimo purché appunto non divengano un metalinguaggio perché in quel caso divengono autocontraddittori; i generici discorsi sulla pluralità diventano dei discorsi sul *patchwork*, sul *tout ça marche*, un *laissez faire* generalizzato che è ugualmente un discorso sulla traducibilità non diverso dal discorso modernissimo, nel senso di moderno, dell'illuminismo, estetica, pratica, teoria, unite verso l'emancipazione. In questo caso magari non si dice verso l'emancipazione, si dice verso l'implosione, verso la fine, verso l'immaginario del *dopo*, cose di questo genere, mentre è proprio su questa nozione di intraducibilità che io credo si debba insistere. E questo spiega anche una serie di cose per quanto riguarda il discorso specifico di Lyotard, una serie di cose nel senso che Lyotard in un testo che lui stesso poi ha rigettato perché poneva molti equivoci — *Economie libidinale* del 1974 — sostiene che su quello però c'era un punto fondamentale che doveva essere tenuto fermo cioè il discorso dell'intensità. Il discorso delle intensità intese come intensità pulsionali non significava minimamente una specie di apologia dell'intensità dei desideri ecc..., perché lui stesso — e riferendosi a sé stesso e con una specie di autoironia e ammissione della manchevolezza di questa ipotesi — diceva che da questo poteva venir fuori una grande metafisica romantica del desiderio e che Schelling in fondo non aveva fatto nulla di differente. Però se invece assumiamo il discorso delle intensità come ciò che non è scambiabile, come ciò che resiste alla trasformazione metalinguistica quindi come questa forma di frammentazione di ogni grande discorso di ogni grande *récit*, allora è su questa intensità che bisogna insistere sia per una possibile estetica post-moderna, sia per un possibile divenire del post-moderno che non ritorni alle forme di intraducibilità di una filosofia della storia o di una ideologia della fine delle ideologie quale realmente poi si è data in questi ultimi anni.

Achille Mango

Il conflitto evitabile

“Già la sola acquisizione di nuove sfere tematiche esige il prezzo di una nuova forma drammatica e teatrale. Potremmo parlare di denaro esprimendoci in giambi? ... ‘Il corso del marco, ieri l'altro, a cinquanta — oggi già a cento dollari... ecc.’, sarebbe ammissibile? Il petrolio recalcitra contro i cinque atti, le catastrofi odierne non si svolgono più in linea retta ma in forma di crisi cicliche, gli eroi si alternano nelle varie fasi, sono intercambiabili, la curva delle azioni è complicata dalle azioni fallite, il destino non è più una potenza unitaria ma si è trasformato in campi di forza e correnti contrastanti, gli stessi gruppi di potenze non sembrano muoversi più esclusivamente l'uno contro l'altro ma anche ciascuno in se stesso, e via dicendo. Anche per la sola trasposizione teatrale d'una semplice notizia di stampa, la tecnica drammatica di un Hebbel, di un Ibsen sarebbe del tutto inadeguata”. (Bertolt Brecht, *Contenuti e forme*).

Questa lunga citazione brechtiana ha una giustificazione. Proprio perché osservazioni di così brutale realismo vengono da chi viene eletto oggi a campione di un immobilismo non solamente estetico (e certamente immobilista non era) risulta conveniente ripercorrerne il pensiero e indicare con le stesse parole e i medesimi concetti una situazione che per taluni riguardi si presenta radicalmente diversa. Rileggere le affermazioni sulla inattualità di generi letterari partoriti da epoche storiche ben precise citando il discorso che Brecht conduceva quarantacinque anni fa a proposito di Ibsen e della drammaturgia naturalistica significa soltanto confermare ciò che è o dovrebbe essere noto a tutti, e cioè che ogni epoca è caratterizzata da suoi segni particolari e che a essa corrispondono determinati generi letterari e non altri. Il che non vuol dire evidentemente la negazione dell'esistente in quanto stratificazione incancellabile di una cultura, bensì la rivendicazione del diritto che accanto a questo esistente si collochi con pari dignità ciò che comincia a esistere. Se non vado errato una considerazione del genere è stata già avanzata e con ben diversa autorità, evidentemente, da Martin Heidegger.

Se appare come paradossale l'affermazione che non esiste passato e non esiste presente, che tutto è in funzione del mondo che va avanti (ma il paradosso è più apparente che reale), altrettanto fuor di luogo è sostenere, come si va facendo o si ritorna a fare con prepotenza leggermente conservatrice da qualche tempo a questa parte, che la nostra esistenza e la nostra struttura mentale sono costituite esclusivamente di passato. Equivocando sulle ricerche e le attività dell'antropologo, che cerca nella preistoria dell'umanità soltanto il luogo

da cui provengono la nostra natura e la nostra coscienza, alcuni disinvolti atleti della più spericolata psicoantropologia continuano a cimentarsi in avventure storiche che di storico, poi, hanno soltanto la faccia. Fra l'altro la storia interpretando in misure addirittura aberranti dal momento che il senso stesso del tempo passato è stato profondamente modificato da recenti e per qualche verso sconvolgenti scoperte e ipotesi di antropologi di più avveduto comportamento. Di fronte a reperti, che la scienza definisce di umanoidi più per prudenza che per effettivo dubbio, risalenti a oltre quattro milioni di anni fa i quattromila di storia documentata diventano una appena pallida visione.

Ma c'è dell'altro e certo di più travolgente natura. In un volume pubblicato di recente negli Stati Uniti, Douglas R. Hofstadter e Daniel C. Dennet (*The Mind's I*) hanno ripreso l'ormai classico interrogativo di Alan Turing: pensano le macchine?, esaltando la risposta che Turing dava a suo tempo. "La conoscenza non è prerogativa di un certo meccanismo, ma di tutti i meccanismi che ottengono lo stesso risultato", per aggiungere più avanti che "La macchina che si comporta in maniera autonoma rispetto all'uomo, rivela di possedere una 'mente' altrettanto potente. Non solo: per esempio, può avere paura". La paura, ovvero una emozione, quasi un sentimento. Un paio d'anni addietro, sostenendo le parti di Mazinga in un convegno durante il quale un gruppo di studiosi discuteva contrapponendo l'eroe all'era spaziale al troppo casereccio e contadino Pinocchio, affermavo fra la costernazione generale che la macchina ha una sua biologia, si riproduce, quindi è come l'uomo, in un certo senso. Del resto, se è vero che esistiamo non possiamo escludere nessuna ipotesi circa le nostre origini, neanche di essere delle ex macchine. La frequentazione dei romanzi e dei film di fantascienza, si dirà. Ma la realtà si impone attraverso modi in cui c'è sempre più spazio per quelle immagini un tempo definite fantascientifiche, incaricandosi di smentire con la icasticità dei fatti i sorrisi di sufficienza degli idealisti e dei cosiddetti benpensanti. Ci aiuta a essere meno preoccupati di entrare in territori difficilmente percorribili e meno timorosi di avventurarci nel campo delle previsioni un libro dell'astrofisico americano Robert Jastro (*Il telaio incantato*, trad. it., Milano 1982), in cui si avanzano non soltanto considerazioni alle quali siamo ormai sufficientemente avvezzi, per esempio che il cervello umano procede per approssimazioni mentre il sistema di funzionamento di un calcolatore è assai più preciso anche se rigido, ma che in prospettiva i calcolatori rivaleggeranno con non pochi aspetti della mente umana e si impadroniranno di molti attributi della vita intelligente. Anche da un punto di vista creativo.

Sono queste le cose straordinarie avvenute nell'ultimissimo tempo e in analogia con esse, parallelamente ad esse, numerose le modificazioni estetiche. La velocità con cui le mutazioni avvengono, l'affermarsi su tutti i piani dell'esistere del principio di relatività in ragione del quale il tempo che per noi scorre con una determinata andatura, in altre situazioni è da rapportare alla velocità con cui gli oggetti si muovono, non consentono oggi di fermarsi sugli stessi momenti più di un attimo. Posizioni di questo genere rischiano di venir catalogate come pragmatistiche e indicate come l'ideologia della fine dell'ideologia, ossia esclusive di altri concetti. Può darsi che si tratti effettivamente di atteg-

giamenti pragmatistici, ma solo come constatazione che l'ideologia è finita perché concezione di esistenza che ne esclude, essa sì, qualsiasi altra. Con il trionfo della scienza e della tecnologia si prende atto che esistono tante possibili vie di sviluppo quante sono quelle offerte dal continuo progredire e di scienza e di tecnologia appunto, mentre l'ideologia non ne sa indicare che una ed esclusiva, incapace di spiegare le cose anche quando viene saggiamente ridotta a pura metodologia.

È forse proprio in ragione di questo rifiuto dell'ideologia come marca condizionante, oltre che per altri motivi magari anche di consumo, che insistere oggi su taluni eventi anche vicini di teatro non ha molto senso. Per un periodo lungo, anche se giustamente lungo, siamo andati teorizzando e discutendo di concettualità, di dinamiche analitiche ed esistenziali, di ritorno alla formula *hot* della spettacolarità, di una dimensione metropolitana considerata come fenomeno che scandisce i ritmi di un'incipiente e forse già superata età post-industriale. Abbiamo compiuto, anche quando non lo volevamo, la medesima operazione ideologizzante che, in altri campi del sapere e della vita, ha portato a forme di intolleranza più o meno sopportabili ma certamente mortificanti. Se guardo agli avvenimenti teatrali ai quali ho assistito nelle ultime due stagioni mi convinco sempre più che l'unica parola d'ordine ancora plausibile in un mondo che mette tutto in discussione è il vecchio assunto secondo il quale "Le armi, non i combattenti determinano lo stile del combattimento". Di fronte a dichiarazioni che tendono più o meno consapevolmente a ratificare in misure definitive linee di poetica consumate al punto da perdere pressoché completamente fisionomia e credibilità non rimane che affidarsi a una operatività anche selvaggia che, se non altro, avrà il merito di verificare nel concreto la propria eventuale validità. Un segno, questo, compatibile e coniugabile con la dinamicità, più prudente certo ma fino a un certo punto, della scienza. I ritorni al passato e peggio ancora le marce da fermo sono procedure assolutamente inutili. Non più tardi di qualche mese fa qualcuno riteneva di poter parlare addirittura ancora di rapporti fra teatro e arti visive, quasi che tutto il movimento compreso fra il '76 e oggi non abbia dichiarato battuta o quanto meno inattuale quella linea. Iniziative sul genere del riadattamento di scombinare archeologie o del recupero di fondamenti storici superati dal radicale cambiamento dei modelli di esistenza e dei rapporti intersoggettivi e di produzione in essi concepibili sono destinate a lasciare il tempo che trovano perché nella migliore delle ipotesi servono a codificare problematiche che la dinamica dell'artista considera superate. Che una esperienza venga considerata chiusa non può menar scandalo. La storia delle forme creative è intessuta continuamente di vita e di morte. Fenomeni che negli anni sessanta rappresentavano la punta di diamante del nuovo teatro oggi appartengono sì e no alla memoria storica.

Le armi di cui all'antica affermazione sono certamente gli strumenti che l'artista adopera o di cui è costretto a servirsi ma armi sono anche le persone e gli oggetti con i quali l'artista lavora. Ecco allora che nell'istante in cui è necessario raccogliersi nelle strutture e nelle pieghe del pensiero analitico per osservare i fatti che avvengono e tentar di immaginare a quali sbocchi preludano,

non riesce possibile disgiungere il momento produttivo da quello della fruizione, a meno che non si voglia ammettere, come pure si può essere sollecitati a fare, che la fruizione dei fatti teatrali non esiste e non è molto importante se non esiste. Per fruizione intendo qualcosa di diverso dal rapporto convenzionale (e confidenziale) fra spettacolo e pubblico in virtù del quale cento spettatori fanno un pubblico teatrale. Voglio intendere che la fruizione dello spettacolo oggi è di massa o non è. Pubblico si intendono i 50.999 spettatori che hanno assistito ai concerti di Bob Marley e di Peter Tosh o di altri protagonisti della musica rock; pubblico gli 80.000 assiepati sulle gradinate dello stadio Olimpico di Roma che, in un pomeriggio domenicale di cinque anni fa, hanno visto Mario Romano compiere un'azione durante l'intervallo di un incontro di calcio. E, quindi, pubblico le persone violentate da un avvenimento al quale non hanno scelto di partecipare. Come i cento signori che in una notte romana di qualche anno addietro, uscendo da un cinema di Piazza Cavour, vennero costretti in un certo senso ad assistere a uno spettacolo della Gaia Scienza. Costretti dal fatto che l'avvenimento era davanti a loro e che per il solo fatto di esistere esige un qualche modo di intervento. Si intitolava, lo spettacolo, prefigurativamente *La macchina del tempo*. Prefigurativamente perché al futuro, il tempo. Pubblico i 400 milioni di persone che hanno assistito nel settembre scorso alla ripresa televisiva di un avvenimento automobilistico. Le centinaia di migliaia che si pongono ogni giorno davanti al teleschermo e si distribuiscono fra i programmi delle emittenti ormai numerosissime fra pubbliche e private.

Fuggire da questi problemi significa unicamente nascondersi dietro illusioni romantiche che continuano a far credere verità ciò che, invece, non è neppure menzogna. Semplicemente non esiste.

Da constatazioni del genere discendono due possibilità, ambedue piene di valore anche se lontane fra di loro per le conseguenze che lasciano derivare. La prima è questa. Dobbiamo probabilmente immaginare un tipo di prodotto teatrale, chiamiamolo ancora così, che tenga conto di quanto sta avvenendo sotto i nostri occhi sul piano del consumo culturale e che non escluda i sistemi produttivi determinati dall'imperioso sviluppo della tecnologia. Pensare se non sia il caso di ipotizzare modelli di scrittura scenica alla tecnologia e a questo tipo di consumo rigorosamente correlati e che predeterminano modi di produzione e di canalizzazione del prodotto congeniale alle probabili forme del consumo futuro. Le ricerche condotte dall'industria americana sui videodischi e sui teleschermi giganti, per esempio, prefigurano già una situazione in cui il momento della privatizzazione nel modo di esistere avrà assunto caratteristiche dominanti, limitando consistentemente se non certo annullando le forme di socializzazione e influenzando in maniera non indifferente i sistemi produttivi dello spettacolo. Gli abitanti delle grandi metropoli troveranno sempre più complicato raggiungere i luoghi deputati dello spettacolo e più comodo trasferirlo nella propria abitazione. Fenomeno che nelle società più fortemente industrializzate si verifica già a livelli interessanti e da noi è considerato una curiosità quando non addirittura una stravaganza. Favorita dalla inesistenza di reti televisive private, la produzione delle videocassette ha raggiunto in Francia

un livello concorrenziale rispetto alla televisione. Quali che siano le ragioni che giustificano questo successo, si deve constatare che la produzione di videocassette su scala massiva ha messo in una qualche crisi i modelli tradizionali dello spettacolo. Nelle grandi città americane esistono ormai degli *shop* destinati esclusivamente alla vendita di registrazioni di spettacoli di ogni genere. La prefigurazione dei grandi magazzini, ma chiamiamoli pure supermarket, nei quali verrà venduto il prodotto teatrale del mondo di domani.

Non lasciamoci fuorviare da ritorni anche prepotenti di spettacolarità arcaica e dalla interpretazione critica secondo schemi romantici che in questi giorni è stata fatta di alcuni spettacoli sperimentali. Il caso riguardante l'ultima performance di Falso Movimento è esemplare. La critica ha assunto l'enorme successo ottenuto a Roma da *Tango glaciale* secondo stilemi convenzionali e piegando quel modello rappresentativo alle furberie mediatiche del vecchio teatro. Non si illuda nessuno. Lo spettacolo di Falso Movimento è dichiaratamente una ricerca sul linguaggio, anche se il grande agonismo interpretativo del gruppo sposta per un momento l'esigenza di ricerca sul piano della spettacolarità.

D'altra parte i livelli spettacolari raggiunti da strumenti dichiaratamente scientifici e tecnologici sono addirittura straordinari. Non parlo tanto della spettacolarità conseguibile dai lanci di satelliti, di navi spaziali, dalla ripresa diretta delle varie fasi del viaggio dello Shuttle, che è modo esterno di rappresentare le potenzialità spettacolari della scienza. Dico di fatti interni alla dimensione scientifica, di oggetti cioè destinati a un uso ben determinato che possono averne, poi, un altro. Diciamo pure teatrale. Tanto per fare un esempio, Musa ed Emma, i computer parlanti dei laboratori scientifici di Torino e Genova, posseggono in quanto macchine intelligenti, capacità straordinarie di ordine rappresentativo. Possono riassumere in poche righe messaggi e notizie di ben diversa estensione adoperando addirittura termini non contenuti nel testo. Oppure dialogare con due uomini contemporaneamente e adoperando la logica discorsiva degli uomini, al punto che l'interlocutore non sa mai con precisione se sta parlando con l'altro scienziato o con il computer. O cantare *La Traviata*. E compiere altre azioni denotanti una sostanziale autonomia rispetto al programmatore, come, tanto per citare, controllare altri computer. Azioni teatrali per qualche verso, bisogna dire, in quanto Musa ed Emma deputate a una funzione diversa da quella per la quale sono state immaginate e create. Teatrali, queste azioni, perché contenute in un'area squisitamente rappresentativa, dove rappresentazione è uguale a finzione, secondo il modello imperativo delle civiltà occidentali. Rappresentazione = straniamento = sostanziale, come straniamenti sono tutti i comportamenti che *mostrano* la cosa, gli oggetti, la persona che compiono quella determinata azione.

Nel nostro paese il fenomeno di cui si parlava poc'anzi, ossia della produzione di teatro tecnologico, è in fase appena di gestazione ma la concorrenza che le varie televisioni fanno allo spettacolo va tenuta nel giusto conto perché ubbidisce alla logica dettata dai modi di vita che cominciano a imporsi, quando già non si sono imposti. C'è stato addirittura il tentativo del Beat 72 di dar vita a una emittente televisiva destinata esclusivamente a programmazioni tea-

trali. L'iniziativa interessante in quanto rivolta al superamento dell'inconsumabilità del teatro, dall'altro dell'esclusività dei programmi televisivi è fallita perchè ha trovato nel suo stesso fondamento un limite insormontabile. L'attività del Beat è stata troppo condizionata, a mio avviso, dal fatto che la videoregistrazione non nasceva come scelta di linguaggio ma solo come allargamento della fruizione teatrale a un pubblico più vasto. Adoperando fra l'altro un linguaggio eccessivo rispetto al risultato che si intendeva raggiungere. E non sfruttando completamente le potenzialità che il modello della videoregistrazione offre.

A questo punto nasce evidentemente il problema del linguaggio. Ed è questione intimamente legata al mezzo adoperato. Sappiamo perfettamente come ogni mezzo suggerisca un suo linguaggio. Ma è proprio su questo concetto che le idee non sono ancora chiare. S'è fatto, per esempio, un gran discutere di questioni cinematografiche prendendo pretesto dalle più svariate occasioni, il cinema ha uno spessore produttivo molto consistente, del suo modo di essere e di esistere ci si interessa volentieri e più che di altri modelli rappresentativi. E proprio a proposito del cinema si sentono affermazioni quanto meno avventate e che tengono conto di strutture espressive e di condizioni fruibili passate, mai delle nuove, per non dire delle future. Pensare che la nascita e lo sviluppo della televisione abbiano da soli messo in crisi il cinema significa scambiare l'effetto con la causa ed è sbagliato ritenere che sia sufficiente impedire alle varie emittenti di trasmettere film per superare il problema. Il gran consumo di cinema teletrasmesso è soltanto l'effetto della inadattabilità del cinema al nuovo tipo di domanda. La ricerca della soluzione va orientata verso strade diverse, compiendo operazioni che conservando le definizioni fondamentali dell'antico linguaggio aprano il discorso su prospettive di ordine diverso. Insomma, traducendo questo discorso in termini teatrali, lo spettacolo teatrale può rimanere in una qualche misura lo spettacolo teatrale ma viene fruito ed è destinato a essere fruito sempre più in termini non teatrali. O, se si preferisce, anche in termini non teatrali.

Da siffatta ipotesi dipendono le considerazioni sulla seconda possibilità. Perchè se è valida la supposizione azzardata, e cioè che il consumo dello spettacolo è dipendente dagli strumenti tecnologici, bisogna inventare il linguaggio della tecnologia. Si tratta di una strada non priva di rischi in quanto le tecnologie posseggono solo il linguaggio che si resce ad assicurar loro. Non basta adoperare sulla scena un computer per aver creato il linguaggio dei computer. La Scala ne possiede uno dei più sofisticati ma non per questo sono cambiati i segni degli spettacoli che alla Scala vengono rappresentati. L'uso del videoregistratore in chiave creativa, cioè non più come elemento di documentazione di avvenimenti svoltisi in area espressiva diversa, è già un grande progresso perchè strettamente legato a un consumo del tutto autonomo che del nastro registrato si può fare. Ma è un fatto realmente originale, l'uso del videoregistratore, se è concepito in termini e in ambiti di completa specificità rispetto ai modelli tradizionali dello spettacolo. La ripresa pura e semplice di una rappresentazione non ha niente a che vedere con l'uso corretto della videoregistrazione. È uguale al sistema di computerizzazione delle luci, un fatto di razionalizzazione

tecnica, appunto come avviene con il computer della Scala. Niente di più, niente di meno.

Si deve tener conto, proprio alla luce delle affermazioni che sono state avanzate, che il problema dell'uso delle tecnologie non può essere posto solo come fatto di spettacolo. Esso va affrontato anche se non principalmente in quanto tema di ricerca teatrale. Noi non sappiamo come e in che maniera possano venir adoperate certe strutture effettivamente tecnologiche, perchè sia pure con qualche eccezione non ne abbiamo sperimentato le capacità. Né si può affermare che tecnologie siano i videoregistratori o gli altri mezzi più o meno rudimentali che vengono in qualche caso adoperati. Possiamo sì dire di un primitivo tecnologico, di tecnologia archeologica, di povertà tecnologica, di tecnologia rozza, assumendola in maniera non granchè diversa da come vengono assunte le altre strutture del teatro.

Per questa ragione bisogna rompere in due il discorso sul nuovo teatro e distinguere fra ciò che è realizzabile in termini già di produzione e quanto invece rientra nella sfera della ricerca puramente e semplicemente. E qui conviene dire subito che, al punto in cui si è arrivati, sul piano dello spettacolo può essere valido tutto. Del resto gli esiti delle ultime stagioni teatrali, le affermazioni che si sentono fare con maggiore o minore lucidità e credibilità, l'atteggiamento generale degli artisti e di una parte della critica lasciano presumere che nessuno se la senta di assumere atteggiamenti e posizioni considerandoli come definitivi, sebbene ognuno difenda giustamente i propri. Ma anche la professione di esigenze teoriche, in anni recenti il momento forse più straordinario dell'intero movimento teatrale, mostra oggi di essere scaduto a forme corrive di ideologizzazione e proprio per ciò è comportamento ormai insoddisfacente. È indubbiamente legittimo distinguere fra momenti di consapevolezza e altri di pressoché totale analfabetismo teatrale, sarebbe però inquinante pretendere di isolare i fatti fra di loro e stabilire con un colpo di invenzione che alcuni contano, altri non meritano nemmeno diritto di cittadinanza.

La macchina, però, non è amata, non può essere amata. Nei suoi riguardi c'è anzi un atteggiamento di sostanziale rifiuto o quanto meno si cerca di "umanizzarla" per avvicinarla sempre più alla dimensione e alle convenienze dell'uomo. Errore letale come l'altro di concepirla, la macchina, come un'essenza assolutamente autonoma. Al di là della fantascienza vecchia e nuova, che sceglie ora l'una ora l'altra linea, al fondo c'è la paura ancestrale dell'uomo che teme di veder soppiantati i vecchi modelli su cui ha basato presenza nel mondo ed esistenza. E allora fanno paura i 25.000 robot di cui si serve l'industria giapponese. Il sapere che fra due anni al massimo funzionerà la prima fabbrica completamente robotizzata. I mille miliardi che gli Stati Uniti spenderanno entro il 1990 per conseguire la completa automazione della produzione. Risputano le tentazioni luddiste, si cerca di bloccare qualsiasi processo di evoluzione produttiva, si rende improponibile qualsiasi soluzione che metta in difficoltà i modelli di comportamento, per superati che essi siano. La struttura mentale degli esseri umani non tiene dietro al progresso prepotente della scienza e della tecnologia. Come fingere che tutto questo non stia avvenendo e nascondersi dietro pretestuosi umanesimi fra l'altro continuamente contraddetti

da mentalità trogloditiche, come avvenimenti nostrani e forestieri tradiscono continuamente? Semplicemente attraverso la negazione. Di fronte alla testardaggine e alle difese ottuse di chi tende a predeterminare — ma inutilmente — il mondo di domani, bisogna dire che nonostante tutto l'analfabeta del 2000 non sarà chi, come quello di oggi, non saprà leggere e scrivere ma chi non conoscerà il linguaggio dei calcolatori elettronici.

Ma torniamo al teatro. Teatro tecnologico, teatro delle tecnologie. L'uno e l'altro plausibili. Il primo che spinge la propria evoluzione e le proprie arditezze fino a sovvertire totalmente i termini del rapporto teatrale, l'altro che porta i ritrovati più recenti della tecnologia al centro del linguaggio teatrale. Ambedue prefigurativi di situazioni future. Per indicare la necessità quasi fatale che il teatro riveda dal fondo il proprio istituto ricorrerò a una affermazione di Simone Carella, padre dell'attuale tendenza. Affermava Carella, un paio di anni fa, che "In realtà si deve cominciare seriamente a pensare al teatro del 3000". E aggiungeva subito dopo, con una battuta apparentemente apodittica, in realtà straordinariamente lucida per quell'essere legata terribilmente al reale, che "[...] se Beethoven avesse saputo che si poteva riprodurre milioni di volte quello che lui scriveva, probabilmente avrebbe scritto altre cose. Cioè oggi si scrive in un altro modo la musica, o si pensa, si progetta la musica in un altro modo proprio perché c'è il registratore, c'è il disco". Non c'è dubbio, le macchine esistono e per il solo fatto di esistere vengono adoperate. Il teatro ha subito trasformazioni radicali del proprio modello rappresentativo quando ha cominciato ad adoperare l'elettricità nella messa in scena. Non solo nessuno pensò allora di rifiutarne l'uso ma i più avveduti operatori assunsero l'elettricità come spunto per un rinnovamento davvero determinante della scena. Oggi sta succedendo qualcosa del genere con le tecnologie, solo che il modello borghese del teatro essendo minacciato più drasticamente, le resistenze sono più forti e disperate. Resistenze inutili, comunque.

Avviene però nel nostro tempo quello che accadde nell'altro, e cioè che per poter parlare effettivamente di teatro tecnologizzato devono esistere i presupposti di un consumo di questo tipo di teatro. Viviamo in una fase di puro sperimentalismo, probabilmente, nella quale non intervengono ancora livelli sufficienti di comunicazione e di fruizione. Sul piano meramente concettuale e tenendo presenti le evoluzioni verificatesi nel consumo di spettacoli si può ipotizzare che le attuali ricerche di teatro tecnologico abbiano un avvenire pressoché sicuro. Continuiamo a muoverci, in ogni modo, nell'ambito della ricerca ed è giusto e legittimo che ciò avvenga. Ecco perché nonostante che io continui a credere nella necessità e nel primato degli strumenti tecnologici, pure ritengo di non avere il diritto di emettere sentenze e affiggere manifesti di glorificazione o di condanna. Le mie scelte precise di poetica non mi impediscono neppure di frequentare con curiosità e in qualche caso addirittura con piacere spettacoli ed esperienze che con i miei progetti hanno poco a che vedere. "Certo niente è più pericoloso che parlare di un solo modello. A parte il fatto che diffondere esclusivamente un tale modello significa impedirgli di risultare abbastanza duttile, un unico modello non risulta in nessun caso sufficiente" (Bertolt Brecht. *Appunti sullo stile realistico*). Posso solo operare

delle scelte e verificarne eventualmente l'affidabilità critica favorendo l'attività di alcuni gruppi e artisti.

Per questa ragione non presento manifesti affermativi né recito atti di fede né mi chiudo nelle volute pretestuose della storia. Penso che la strada della tecnologia possa essere percorsa utilmente. Ma nello stesso momento in cui favorisco forme di intervento nelle quali si usano già strumenti tecnologici più o meno sofisticati, so che tutto ciò non è sufficiente. "Quella da noi percorsa è una delle tante vie. Gli esperimenti devono continuare" (Bertolt Brecht, *Il teatro sperimentale*). Gli strumenti che l'artista usa, sa usare oggi sono ben poca cosa rispetto a macchine di diversa e complessa struttura con le quali è forse possibile raggiungere risultati certamente ancora non immaginabili. Come dicevo prima, se al linguaggio elementare della macchina sommiamo un'altra elementarità, quella di chi la macchina adopera.

Il futuro del teatro si trova dunque nei laboratori di fisica e di cibernetica? Può darsi. Non lo affermo e non lo nego. Penso però con convinzione che siamo tornati, dopo stagioni di "riteatralizzazione" a ogni costo, i giorni della sperimentazione e della ricerca fine a se stessa. E che i gabinetti di fisica e di cibernetica possono essere luoghi dove si vive la ricerca teatrale. È per questo motivo che mentre nel laboratorio di ricerca costituito presso la mia cattedra nell'Università di Salerno un gruppo conduce una serie di esperimenti sull'uso creativo della videoregistrazione, un altro gruppo si appresta a scendere sul terreno della ricerca più spregiudicata intervenendo senza finalità rappresentative sui mezzi tecnologici messi a disposizione del laboratorio dell'Istituto di scienza dell'informazione. Se è vero, come è stato affermato anche di recente, che bisogna uccidere continuamente le idee per crearne di nuove, è altrettanto vero che è necessario avere il coraggio di uccidere prima di tutto le proprie.

Stendere la "Carta dell'Impero" del cosiddetto *teatro tardo-moderno* significa innanzitutto fare chiarezza su un panorama spettacolare che costituzionalmente si presta a letture superficiali e ad una sbrigativa ermeneutica formulistica.

Ciò non comporta smussare grossolanamente le sfumature della pratica artistica ma individuare, senza eccessive pretese esaustive, una griglia interpretativa costruita sull'inequivocabile intersecazione tra un pensiero teoretico ed una pragmatica spettacolare, intersecazione che da alcune parti è negata sulla base di un supposto primato della seconda componente ritenuta, stranamente, in grado di emanciparsi dalla teoresi in una sorta di miracolistica ed autoctona *self-creation*.

Il punto di partenza del proposito qui formulato consiste nel denominare le linee latitudinali della 'carta dell'impero' o, fuor di metafora, le ascisse della griglia che si cerca di costruire: tra le altre, tre dritte sembrano elevarsi a raffigurare le tendenze peculiari dell'avanguardia teatrale tardo-moderna. In primo luogo quella che è stata chiamata *mimetica di II° grado*, in secondo luogo la *vocazione antirappresentativa e parateatrale del rituale*, in terzo luogo la *fine della referenzialità linguistica*.

Il passaggio dalla prima alle successive componenti è, infine, scandito dall'asse delle ordinate costituito da una linea che va dall'*apatico* della mimetica di II° grado al *patico* delle altre tendenze segnalate.

A questo punto si tratta di esplicitare la griglia ottenuta tematizzando immediatamente la prima componente, mimetica di II° grado, che è, in altre parole, l'interessante osservazione¹ secondo cui la corrente cosiddetta 'metropolitana' del teatro tardo-moderno non farebbe altro che riportare sulla scena l'aspetto simulacrale che ordina il quotidiano. Vi è, cioè, l'ammiccamento a dei linguaggi che non sono propri dello specifico-artistico-teatrale, bensì peculiari di un'era letta come "società dei simulacri" in cui i *topoi* del Simbolo, dell'Unico, della Verità, del Senso scompaiono lasciando posto ad una *Trugbild*, ad una immagine ed una figurazione simulata.²

Moda, Sport, Musica Rock, Media, Tecnologia sono alcuni dei linguaggi oggetto della riproduzione estetica sulla scena che ha nel Falso Movimento, nel Marchingegno e nei primi lavori di Antonio Syxty gli esempi di più valida elaborazione spettacolare. Mimesi scenica di una immagine quotidiana che è già in sé simulazione, circolazione frenetica di copie. Tale operazione com-

porta un atteggiamento di totale apatia, mimesi di un reale letto nei termini di quel nichilismo contemporaneo la cui analisi è stata effettuata con grande acutezza da Perniola ed altresì, con qualche affermazione tematica, da Vattimo e Lyotard.

La convergenza tra la teoresi apatica e la corrente 'metropolitana' è stata esplorata in diverse occasioni³ e può essere introdotta in questa sede come l'apriori di quella mimetica di II° grado, prima tendenza del panorama teatrale tardo-moderno.

La seconda direttrice, la *vocazione antirappresentativa e parateatrale del rituale*, sarà oggetto, più avanti, dell'investigazione maggiormente approfondita.

La terza tendenza, infine, poggiante sulla *fine della referenzialità linguistica*, diviene importante nell'avanguardia contemporanea in relazione a quello che sembra un ritorno della parola come patrimonio espressivo dell'attore. Gli ultimi lavori dei Magazzini Criminali — *Sulla Strada* — e di Antonio Syxty — *Il grido. Bassa Marea* —, pongono con urgenza il problema di un recupero, dopo l'ostracismo degli anni '70, del *teatro parlato*, ma tale recupero sarebbe, a tutti gli effetti, scarsamente incisivo se non tenesse conto di un concetto basilare che si fa strada tra i teorici del linguaggio, la fine, appunto, della referenzialità linguistica.⁴

Il linguaggio è cioè tematizzato non più come veicolazione del senso o struttura comunicativa che presuppone un passaggio; in tale accezione ciò che viene negato è il rapporto con il reale, o meglio, la funzione referenziale secondo cui la parola, in chiave esplicativa, rinvierebbe al mondo.

Il linguaggio viceversa è assunto nella sua dimensione di *atto*: da Wittgenstein a Lyotard per arrivare a Fabbri esso acquisisce la valenza di una qualsiasi inferenza che l'uno rivolge all'altro. "Lo studio del linguaggio sta passando da una analisi nella quale la lingua si configura quale rappresentante del mondo e giudizio di verità nella corrispondenza tra lingua e mondo (vedi ideologia) ad uno studio della lingua come azione, cioè lingua come fare sull'altro, provocazioni, seduzioni, persuasioni, far credere, far sapere."⁵

In tale interpretazione il linguaggio diviene *strategia patica* laddove quest'ultima denotazione implica una vertigine, un'estasi direttamente consequenziale all'abisso del senso ed all'*aphanisis* del soggetto. La paticità del venir meno del soggetto, al contrario della passione pansoggettivista romantica, costituisce una sorta di *mot-clé* di una corrente teoretica del nichilismo contemporaneo, corrente alla quale il teatro tardo-moderno sta cercando di elaborare un riscontro spettacolare così come il 'metropolitano' rimanda al nichilismo apatico di un Perniola o di un Vattimo. Ora, la questione fondamentale è chiedersi se ciò che sembra emergere come propensione ad un versante 'più caldo' rispetto a al freddo simulacro metropolitano, sia come suggestioni esotiche (templi aztechi in "Sulla Strada"), sia come ritorno all'uso della parola possa essere analizzato nei termini di una teoria patica del linguaggio poggiante sulla fine della referenzialità linguistica.

In altri termini si tratta di chiedersi se le citazioni, provenienti da diversi specifici artistici,⁶ rivolte ai temi dell'Avventura, del Selvaggio, dell'Esotico offrano una soluzione alla vacanza del Teatro tardo-moderno sul versante

della teoresi patica o se non siano piuttosto l'evidenza di una fuga romantica e soggettivistica dalla glaciazione radicale che la società dei simulacri impone a istanze quali Senso e Soggetto.

Nel secondo caso ci si troverebbe di fronte ad un fenomeno di narcisismo soggettuale veramente banale, ma se fosse effettuale la prima ipotesi (ed è ancora presto per affermarlo), si avrebbero delle conseguenze interessanti per la critica spettacolare; non ultima si verificherebbe una clamorosa inversione di rotta rispetto alla soluzione dei riteatralizzatori del primo novecento (la teatrologia appiana in modo particolare), che nel tentativo di configurare una pratica teatrale proiettata al di là del semplice con riferimento di senso, hanno scartato la parola ritenuta troppo contaminata dall'imperativo significante, conferendo ad altri elementi (la musica) il primato dell'"espressione" pura.

La seconda direttrice proposta, la *vocazione antirappresentativa e para-teatrale del rituale*, rappresenta, come la precedente, una delle vie esplorabili nel proposito di elaborare una pragmatica spettacolare che in qualche modo si rapporti con quella teoresi che vede in J. Baudrillard uno tra i più interessanti autori. Per tematizzare tale rapporto si è scelto il concetto di rituale in quanto oggetto sia dell'analisi teorica del sociologo francese sia di parecchie teatrologie: il rituale per la sua assenza spettacolare è sempre stato un *point de repère* degli uomini di teatro, quanto meno negli ultimi decenni.

Si tratta di una direttrice centrifugata in quanto, come vedremo, la sua investigazione se compiuta radicalmente conduce a luoghi estranei rispetto all'assiomatica teatrale, perlomeno a quella che fa riferimento alla *boîte à surprises* quale elemento formale principale; d'altra parte il distacco della teatrologia dall'estetica della *boîte* non è, se vogliamo, cosa nuova: basti pensare ancora una volta ad Appia e Craig o anche, per ciò che concerne una nuova dimensione del rapporto pubblico/palcoscenico, a Reinhardt e Fuchs. Per una breve e schematica introduzione all'analisi baudrillardiana sul concetto di rituale si può avanzare un'ipotesi secondo cui il rituale stesso si traduce, per il singolo, in un'osservanza *desoggettivizzante e desensata di un ordine di regole obbligatorie, anelastiche, sacre*.

In tale osservanza, profondamente estranea al libero arbitrio, vi è una vertigine consequenziale alla perdita di centralità soggettiva, nell'affidarsi, cioè, del singolo ad un ordine di convenzioni la cui rigidità e "crudeltà" sono peculiarità imprescindibili. Ma la delega radicale del soggetto non costituisce per Baudrillard il presupposto di un'azione che veicoli senso, bensì una gestualità interamente al di là del dominio del principio di ragione. Quest'ultimo è lo scollamento più evidente tra la prospettiva antropologica e quella nichilista per ciò che concerne la valutazione della nozione di rituale: la prima ha cercato di rivalutare la nozione (contro un certo sociologismo tout-court alla Merton) puntando sulla potenzialità funzionale ed in fondo sensata del rito, la seconda ha operato una esegesi di quest'ultimo proprio come ambito eludente l'ordine del senso. Dalla prima ha attinto molti spunti la trasposizione teatrale del rituale proposta da Eugenio Barba soprattutto relativamente al rapportarsi dell'attore nei confronti dello spartito rituale che precede e legittima la sua gestualità scenica; si tratta, in altri termini, della relazione tra l'attore e la Regola, re-

lazione anelastica e obbligatoria secondo il nichilismo baudrillardiano e viceversa, fedele ad una concezione antropologica douglasiana,⁷ elastica e versatile per Barba. La Regola può anche essere trasgredita, secondo l'animatore dell'Odin Teatret in quanto "un attore che ha solo regola è un attore che non ha più teatro ma solo liturgia".⁸

Al contrario la seconda direttrice del teatro tardo-moderno, si muove nella direzione di una ricerca tesa ad elaborare un'attivazione teatrale del rituale a partire da una rigida e scrupolosa osservanza di regole. Uno dei riferimenti teorici più interessanti, oltre all'opera di Baudrillard, sono le analisi di E. Levinas incentrate sul dimostrare la pregnanza della Regola su un soggetto il cui imperativo deve essere "praticare quindi capire", conferendo così all'osservanza il tempo forte dell'esperienza umana. Levinas studia con interesse il mondo dell'ebraismo e più specificamente il *Talmud* come esempio di un codice di prescrizione assoluta esigente una pratica comportamentale non sottostante alla deroga del libero arbitrio.

Il *Talmud*, libro sacro dell'ebraismo in cui i dottori rabbini commentano la scrittura dei profeti, costituisce una fonte imprescindibile a cui riferirsi se si vuole comprendere l'inferenza dei rituali nella vita quotidiana e le loro indubbe componenti spettacolari. In tale contesto di regole assolute in cui anche la più semplice azione è sottoposta alla codificazione della legge, Levinas si chiede quale sia il fascino segreto dell'osservanza e che cosa faccia sì che la Legge non sia recepita come un gioco derogabile dalla necessità della vita: "Mais une loi absolue peut-elle se laisser suspendre? Peut-elle dans le judaïsme apparaître comme pur et simple joug que toutes les nécessités de la vie autorisent à se-couer?"⁹

Nel *Talmud* nessun atto, nemmeno la decisione politica del sovrano può emanciparsi dalla regola e darsi come autonoma ed arbitraria manifestazione della volontà di un soggetto: "Il (l'acte politique n.d.r.) ne se conçoit pas comme appartenant à un ordre autonome et libéré de sa finalité originelle. Selon la doctrine idéale, le Sanhedrin installe et contrôle le roi. Audessus de l'ordre qui comporte guerre, impôts, expropriation se place la Loi de l'Absolue qui ne disparaît pas après avoir suscité l'autorité politique, pour laisser, désormais inconditionnellement à César se qu'elle confie à César".¹⁰

In questo teatro sacro la pregnanza della Regola, come ha notato con acume Barthes a proposito degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola,¹¹ ha come effetto una *teatralizzazione* della scrittura e ciò che viene messo in scena non è altro che una attivazione del Rituale originante una sorta di *teatro involontario*, privato cioè di intenzionalità significante.

Come negli *Autos Sacramentales* barocchi, così nel *Talmud* l'osservanza desoggettivizzata di un cerimoniale costituisce un fatto di natura teatrale, in cui il Rituale non si dà come codice repressivo, né come ordinamento derogabile ma come rigida struttura di riferimento tendente ad una spettacolarizzazione. Nel *Talmud* molti sono i passi la cui assonanza alla teatralità è evidente: dalla gestualità liturgica relativa all'inchino durante la preghiera,¹² alla modulazione della voce nella recita dello "Ascolta",¹³ dallo stato emotivo necessario per la preghiera,¹⁴ alla concentrazione ed alla prescrizione gestuale.¹⁵ L'osser-

vanza scrupolosa del Rituale e la consequenziale teatralizzazione sono elementi basilari dell'ebraismo in cui, come nota S. Cavalletti, "...chi scruta la Legge — fosse anche un pagano — è considerato superiore anche al sommo sacerdote".¹⁶ Allora i Farisei, coloro che osservano ed applicano la Legge, diventano per Barba gli attori possedenti esclusivamente una liturgia, ma tale caratterizzazione non è forse proprio il motivo dell'interesse di un filosofo contemporaneo come Levinas per il Talmud? E non si tratta di riferimento isomorfo a quello che Baudrillard vede nei cerimoniali spagnoli degli Autos Sacramentales?

Chi insiste sulla spettacolarità di un rituale liturgico, quale quello in questione, è A. Mandel che, analizzando la molteplicità delle orazioni giudee, afferma: "Les moments dramatiques, au sens spectaculaire et théâtral, sont multiples et variés dans les usages et les traditions du judaïsme religieux"¹⁷.

Tutto ciò per dimostrare la valenza spettacolare del rituale tematizzato come consegna totale del sé alla Regola, conclusione questa attraverso la quale il nichilismo contemporaneo offre una diversa soluzione all'impostazione teorica presente nell'interessante testo di Caillois "i Giochi e gli Uomini". Come è noto Caillois analizza le varie modalità di gioco opponendo Agon — cioè l'agonismo soggetto ad una precisa normativa e quindi, più generalmente, la Regola — ad Ilinx, la vertigine, considerata effettuale solo in assenza di precise convenzioni¹⁸.

Baudrillard, ed ancor prima Levinas, dimostrano che può esistere una compatibilità tra Agon ed Ilinx nel senso che vi è una passione nella Regola: *la vertigine dell'aphanisis soggettuale*. Ma, tornando allo specifico del teatro tardo-moderno, si è parlato di vocazione antirappresentativa e parateatrale in quanto la spettacolarità propria del rituale tende a staccarsi non solo dall'estetica della *boîté* ma anche dai principi strutturali da sempre peculiari del teatro. Tra questi ultimi certamente fondamentale è l'essere, il teatro, luogo e tempo di una *rappresentazione*, anche quando si voglia rappresentare *l'assenza di un rappresentabile*. La pratica rituale si dà, viceversa, in una struttura estranea alla intenzionalità rappresentativa: essa è, per così dire *spettacolarità involontaria* nel senso che la prestazione artistica non è offerta alla recezione di un terzo estraneo alla prestazione stessa. Ora, se è accettabile una estensione del concetto di spettacolarità, si possono individuare molte pratiche rituali che in qualche misura propongono un'attivazione delle analisi nichiliste sul Rito. A titolo esemplificativo si può citare la situazione spettacolare del *Convegno*, elaborata altrove¹⁹, ed in questa sede citabile proprio per l'ordine in cui il singolo è iniziato ad una accettazione incondizionata della Regola e soprattutto della *struttura formale*.

D'altra parte il Rituale torna in una direzione centripeta rispetto al teatro se si analizzano — e qui il compito è più specificamente dello storico — nella storia del teatro quei fecondi episodi di incontro tra una pratica rituale propriamente detta e una dimensione spettacolare.

Allora, a partire dal Ditirambo e dagli Autos Sacramentale per arrivare ai Festspiele ai quali l'ultimo Appia ha dedicato così grande interesse, è possibile riprendere fasi della storia del Teatro, forse già esaustivamente elaborate, in-

quadrandole però in una ottica di continuità che poggia, in fondo, in una istanza individuata con lucidità da Max Reinhardt: *il rapporto pubblico-palcoscenico*.

In altri termini il contributo maggiore che la pratica rituale offre allo specifico teatrale è senza dubbio la proposta di una dimensione originale della relazione interponentesi tra la platea e la scena.

In conclusione la seconda direttrice, del rituale, che nella griglia proposta in partenza costituiva la seconda ascissa (e quindi istanza già attraversata dall'ordinata tendente al patico) si presenta da una parte come una sorta di punto limite del teatro tardo-moderno, limite in cui esso perde le proprie peculiarità strutturali — e dall'altra come istanza che ripropone l'opportunità e l'interesse di un percorso a ritroso nella storia del teatro le cui tappe obbligate non sono altro che le simbiosi molteplici tra la spettacolarità ed il Rituale.

NOTE

¹ L'autore di questa osservazione è Maurizio Grande nel suo articolo *Il caldo sociale e la fredda soggettività* su "Il Contemporaneo", inserto speciale di Rinascita, 1981/36.

² Cfr. M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna, 1980, pp. 15.

³ A questo proposito ci sembra doveroso citare il testo AA. VV., *Paesaggio Metropolitano*, a cura di G. Bartolucci, Feltrinelli, Milano, 1982. Ci permettiamo inoltre di segnalare il nostro: *Teatro metropolitano e discoteca: la festa nell'era post-moderna*, di prossima pubblicazione sul numero 2 di Media e Messaggi, Bloom Edizioni, Padova.

⁴ Per una tematizzazione più approfondita del concetto di fine della referenzialità linguistica, rimandiamo ai seguenti saggi di Paolo Fabbri: *Affetti/Effetti di senso*, in P. Meneghetti, S. Trombini, (a cura di), *Le Rovine del Senso*, Bologna, Cappelli, 1982; *La maschera e il patico*, su AA.VV., *Problemi del Senso*, Mantova, 1982.

⁵ P. Fabbri, *Affetti/Effetti di senso*, op. cit., pp. 124.

⁶ Un dato registrabile in diverse pratiche artistiche e che senza dubbio va al di là di una semplice coincidenza interdisciplinare e il ricorso a suggestioni esotiche ed avventurose che riportano il discorso ad una dimensione calda e passionale spesso richiesta esplicitamente dagli operatori. A titolo esemplificativo vale la pena ricordare "Sulla Strada" dei Magazzini Criminali, con musiche di Jon Hassel e scene di Tano Liberatore, dove "un romantico richiamo all'avventura riconduce a Conrad." F. Quadri, *Rubrica Teatro*, Panorama 21/6/82. Anche nel campo cinematografico si fa sempre più pressante tale citazione, basti pensare ai "Predatori dell'arca perduta" di S. Spielberg, film quest'ultimo oggetto di continua esegesi da parte degli operatori del teatro tardo-moderno. Infine anche la ricerca figurativa tende a superare il periodo concettuale e, sulla base di un ritorno della pittura/pittura (Biennale di Venezia '82), vi è in alcuni un chiaro richiamo ai temi del selvaggio e del patico. A tale proposito si veda: F. Caroli, *Magico Primario*, Fabbri, Milano, 1982.

⁷ Cfr. M. Douglas, *I Simboli Naturali*, Einaudi, Torino, 1979. In questo testo l'antropologa inglese sottolinea la necessità di operare affinché si possa "dare elasticità ai rituali", SN, pp. 211 sgg.

⁸ E. Barba, *La corsa dei Contrari*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 89.

⁹ E. Levinas, *L'Etat de Cesar et l'Etat de David*, su "Ermeneutica e Religione", Archivio di Filosofia, Cedam, Padova, 1972, pp. 72.

¹⁰ E. Levinas, op. cit., pp. 73.

¹¹ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino, 1977, pp. X-XVI.

¹² Le seguenti osservazioni sull'assonanza teatrale di alcune prescrizioni del Talmud sono tratte dalla seguente edizione: *Il Trattato delle Benedizioni (Berakhot)*, a cura di S. Cavalletti, Classici della Utet, Torino, 1968, pp. 278.

¹³ Ibidem pp. 220.

¹⁴ Ibidem pp. 247.

¹⁵ Ibidem pp. 250.

¹⁶ S. Cavalletti, *Introduzione al trattato delle Benedizioni*, op. cit., pp. 9 sgg.

¹⁷ A. Mandel, *Aspects Spectaculaires du Ritual Juif*, in Histoire des Spectacles, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, pp. 168.

¹⁸ Cfr. R. Caillois, *I Giochi e gli Uomini*, Bompiani, Milano, 1981, pp. 90-91.

¹⁹ Ci si riferisce al nostro *La Prospettiva Desensata*, in corso di pubblicazione per la Casa Usher.

DOCUMENTI

Falso Movimento

Spostamenti progressivi del teatro

Si riproduce in queste pagine un colloquio con i componenti del gruppo Falso Movimento di Napoli (Mario Martone, Lino Fiorito, Daghi Rondanini, Angelo Curti, Pasquale Mari, Andrea Renzi, Tomas Arana e Licia Maglietta), registrato al Teatro Eridano di Torino nel maggio 1982, in occasione della prima torinese di *Tango glaciale*. La conversazione non prende ancora in esame *Otello* (da Giuseppe Verdi e Arrigo Boito), presentato da Falso Movimento a Napoli, Castel Sant'Elmo, il 24 e 25 luglio 1982, nell'ambito della rassegna "Zona d'osservazione" dedicata alla Nuova Spettacolarità e, in una nuova edizione, al Teatro San Ferdinando di Napoli nel maggio 1983. *Tango glaciale* viene qui usato come campione specifico per un'analisi più approfondita delle linee teoriche e operative del gruppo.

r.b.

CURTI. Il gruppo è attualmente formato da otto persone: Mario Martone, che è il regista e l'autore di *Tango glaciale*; Andrea Renzi, Tomas Arana e Licia Maglietta, gli attori; Lino Fiorito, che si occupa delle parti pittoriche e degli interventi sulla scenografia; Daghi Rondanini, che collabora alla colonna sonora; Angelo Curti e Pasquale Mari, che curano le parti cinematografiche. Di queste otto persone, quattro (Martone, Curti, Mari e Renzi) fanno parte del nucleo originale del gruppo e ne hanno seguito le vicende fin dalla sua nascita. Il gruppo nacque più di cinque anni fa, nel 1977, con il nome di Nobili di Rosa, che è il nome di una moneta in uso presso gli alchimisti. Nella sua prima stagione (1977/78), si dedicò totalmente alla costruzione di spettacoli analitici che erano più che altro spunti sullo spazio. Erano spettacoli che variavano di volta in volta a seconda degli spazi in cui venivano rappresentati, e nei quali si cercava di arrivare a una destrutturazione degli elementi del teatro sull'onda delle ricerche condotte in quegli anni. Era, quella, l'epoca della post-avanguardia, del teatro analitico e concettuale, e il gruppo cercava di lavorare sugli elementi minimi dello spazio: sulla luce, sul suono, sui movimenti. Cioè sul rapporto tra lo spazio e i suoi elementi fisici. Tra le due correnti che allora si venivano individuando, quella dell'analitico/freddo e quella dell'esistenziale/caldo, Falso Movimento (che allora si chiamava Nobili di Rosa) imboccò quella dell'analitico/freddo, con un inserimento molto limitato del corpo, usato in prevalenza come segno, come una presenza segnica all'interno del lavoro scenico.

BIANCHI. Come avreste definito allora, o come definireste adesso, la qualità "analitica/fredda" del vostro lavoro?

CURTI. Nel senso che era un discorso in qualche modo scientifico. Anche il lavoro sull'attore non era un lavoro in cui il corpo dell'attore venisse usato per quella che era l'espressività. Non c'era una ricerca, un tentativo di calarsi in quelle che erano le profondità anche psicologiche dell'attore, di portar fuori, attraverso l'uso dell'attore, qualcosa che stesse dentro. Questo non ci interessava. Ci interessava invece il corpo dell'attore come segno, proprio come la luce o il suono. Naturalmente si trattava di un segno diverso, nel senso che non era controllabile o, almeno, non controllabile del tutto. Sotto quest'aspetto, era molto importante la funzione di Andrea Renzi, così com'è importante anche adesso, sia pure diversamente. Nel senso che Andrea, che allora era l'unico attore del gruppo, proprio per la sua capacità di stare in scena con una presenza molto forte, riusciva a conferire una carica e ad attribuire un senso in più alla creazione scenica.

BIANCHI. Nelle vostre analisi dello spazio, avete lavorato sia in interni sia in esterni, sia al chiuso sia all'aperto.

CURTI. Sì. Per esempio abbiamo lavorato in rapporto sia all'esterno sia all'interno in una performance presentata a Caserta nel 1978, *L'incrinatura*, che veniva vista dagli spettatori da uno spazio al pianterreno, con delle finestre. Gli spettatori la seguivano dall'esterno verso l'interno. Era lo spazio del Teatro Studio di Caserta: tre stanze al pianterreno che davano su due strade. E anche nel primo lavoro che abbiamo fatto come Falso Movimento, *Segni di vita* (il titolo era tratto dal film di Werner Herzog), abbiamo fatto qualcosa di simile. Qui ci interessava il rapporto con l'esterno, nel senso che la colonna sonora di questo lavoro era trasmessa da una radio libera e veniva quindi diffusa in tutta la città, senza alcun tipo di presentazione particolare, come se fosse un testo radiofonico. Una fetta del pubblico che ascoltava la radio era il pubblico che si trovava nello spazio dove avveniva l'azione e poteva quindi vedere anche quello che accadeva. Il rapporto esterno/interno, in questo lavoro, era anche giocato sul fatto che c'erano dei microfoni posti fuori che trasmettevano all'interno i rumori dell'esterno.

Naturalmente, abbiamo anche lavorato in spazi completamente all'aperto, per esempio nel corso della rassegna intitolata "Passaggio a Sud-Ovest" nel 1979. Facemmo in intervento nel parco della Reggia di Caserta. Avevamo distribuito agli spettatori delle magliette sulle quali era scritto il titolo dello spettacolo, *Theatre Functions Terminated*: una parola su ciascuna maglietta. La frase si riferiva all'ultima segnalazione del calcolatore in *2001: Odissea nello spazio*: "Life Functions Terminated". Era la terza parte di un ciclo che comprendeva anche *Theatre Functions Critical*, realizzato al Beat 72 di Roma, e *Altre circostanze*, un lavoro presentato a Basilea nel 1979. Lo spettacolo consisteva in questo intervento con le magliette sul pubblico, che componeva e scompondeva in tal modo il titolo dello spettacolo, e in un aereomodello che volteggiava sulla testa degli spettatori, guidato da un aereomodellista. Da qui abbiamo poi tratto un film che abbiamo presentato in diverse occasioni.

In *Theatre Functions Terminated* agivamo in uno spazio tutto aperto, mentre in *Theatre Functions Critical* agivamo invece in uno spazio tutto chiuso, con un lavoro estremamente scarno. Nelle sale del Beat 72 c'era un microfono

in ogni sala, il cui altoparlante si trovava nella sala di un altro microfono. Lo spettacolo si basava su una serie di sorgenti sonore che creavano un crescendo delle voci e dei passi, che venivano rimandati da un microfono all'altro, da un altoparlante all'altro, da una sala all'altra... Era una semplice intersecazione di suoni che alla fine venivano mandati fuori con degli altoparlanti che stavano in strada.

BIANCHI. Parliamo degli altri problemi relativi a *Segni di vita*, il primo spettacolo presentato con la sigla di Falso Movimento.

CURTI. In *Segni di vita*, lo scarto principale rispetto al lavoro di Nobili di Rosa è stato l'inserimento del rapporto con il cinema, che negli allestimenti di Nobili di Rosa non era molto presente. Il rapporto con il cinema è stato inserito a un duplice livello: il primo era il tentativo di prendere a prestito dal cinema alcuni moduli espressivi, di cercare di recuperare la tipica narrativa cinematografica, nel senso del ritmo e nel senso della costruzione della scena, costruite come se fossero delle sequenze, lavorando all'interno di esse come si lavora sul fotogramma e sull'inquadratura. E lavorando anche sul ritmo dello spettacolo, cercando di adoperare un taglio che potesse essere simile a quello del montaggio cinematografico. E poi, a un altro livello, cercando di usare *grammaticalmente* certi elementi squisitamente cinematografici. C'era per esempio nello spettacolo un gioco di tagli di luce nel quale si cercava di ricostruire tutte le possibili inquadrature usate dal cinema. Partendo da un'inquadratura in totale, si arrivava, attraverso una serie di diapositive tagliate, a un primo piano dell'attore. Il cinema è stato poi anche importante per le suggestioni che ci offriva. E se all'inizio poteva essere il cinema tedesco a creare in noi certe suggestioni, in seguito questa funzione è stata assunta dal cinema americano. Cercavamo di recuperare quello che del cinema appartiene all'immaginario nostro e degli spettatori.

BIANCHI. Perché il gruppo si è chiamato dapprima Nobili di Rosa e poi Falso Movimento?

CURTI. Nobili di Rosa è un nome scelto da Mario Martone in rapporto a quelli che allora erano i suoi interessi: alchimia e rituali esoterici. Gli sembrava che il lavoro che si faceva a teatro fosse in qualche modo simile a quello degli alchimisti. Destrutturare dei segni minimi e poi ricombinarli nel tentativo di trovare qualcosa di nuovo.

BIANCHI. Un discorso di rifondazione...

CURTI. Sì, appunto. In fondo, abbiamo sempre tentato di non fare qualcosa di diverso dal teatro ma, nello stesso tempo, di fare qualcosa di diverso dal teatro. La definizione che ci è sempre piaciuta di più è quella di "nuovo teatro", cioè non un teatro di avanguardia, un teatro che vuole dire le cose che dice il teatro in modo nuovo, ma un teatro che sia nuovo in se stesso, prendendo le sue caratteristiche da altri mezzi di comunicazione. Falso Movimento deriva invece dal film di Wim Wenders e mostra proprio quello che dicevo prima: come il cinema sia entrato di prepotenza nel nostro modo di organizzare gli spettacoli e di realizzarli. Abbiamo scelto come nome del nostro gruppo il titolo di un film che ci piaceva di un regista che ci piaceva. Un titolo, anche, che desse l'idea del nostro lavoro, del continuo attraversamento, dello spostamento continuo alla ricerca di una nuova forma spettacolare.

Come Falso Movimento, abbiamo fatto *Segni di vita*, realizzato in due gallerie, d'arte a Napoli e a Bari. Poi abbiamo realizzato *Altre circostanze* all'Art-Fiera 79 di Basilea. Nel 1979 abbiamo poi realizzato una serie di performances da soli. Io e Pasquale Mari facevamo delle performances che erano basate soprattutto su delle proiezioni di filmati in superotto, seguendo quella che è sempre stata la linea specifica del nostro lavoro. Andrea Renzi lavorava su un ambiente in cui c'erano azioni. E qualcosa di simile faceva anche Federica della Ratta, una ragazza che ha lavorato con noi fino all'anno scorso. Mario Martone presentò invece il primo nucleo di quello che fu poi lo spettacolo presentato da Falso Movimento nella prima parte della nuova stagione, *Dallas 1983*. L'intera manifestazione si chiamava *Falso Movimento Live!*

BIANCHI. Dunque il 1979 è stato anche un anno di sperimentazione e di studio in vista di lavori più impegnativi come, appunto, *Dallas 1983*.

CURTI. Sì. *Dallas 1983* aveva come sottotitolo *Violenza a un film*. In quello spettacolo comincio a lavorare con noi come attore Tomas Arana, perché era uno spettacolo in cui occorreva un attore americano. Era una strana storia, in cui si supponeva che fosse stato Robert De Niro a uccidere Kennedy. Era uno spettacolo in cui giocava molto la componente filmica, il film usato come sfondo, con sovrapposizioni di diapositive. E c'era molto l'idea del cinema americano, legata a *Taxi Driver*. Si trattava, infatti, di una sorta di fusione tra la storia di *Taxi Driver* e la storia di Kennedy. Lo spettacolo fu presentato all'Art-Fiera di Stoccarda e poi al Teatro San Carluccio di Napoli. Poi, nel mese di aprile, Mario Martone e Andrea Renzi realizzarono *Rosso Texaco*, uno spettacolo che ha accompagnato il gruppo per tutto il 1980 e che è stato presentato anche a Utrecht e a Rotterdam. Nel 1981, abbiamo realizzato *Controllo totale*, presentato prima in gennaio alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, poi a Rotterdam per una settimana, quindi alla "Settimana del Teatro Italiano", al Dramatisches Zentrum di Vienna, e finalmente a Napoli. È stato forse questo spettacolo a farci capire di più quali fossero veramente le possibilità di rapporto con il pubblico. Fummo infatti costretti a replicarlo immediatamente, perché c'era troppa gente che non aveva potuto vederlo. Dopo *Controllo totale*, abbiamo cominciato a lavorare a *Tango glaciale*.

BIANCHI. Parliamo dunque di *Rosso Texaco* e *Controllo totale*.

CURTI. *Rosso Texaco* era caratterizzato, informato come vissuto, dal cosiddetto paesaggio metropolitano: il panorama dello spettacolo era quello della metropoli, della città. In *Controllo totale* c'era invece un'apertura a un paesaggio diverso, al paesaggio del deserto, al post-metropolitano. L'idea di fondo di *Controllo totale* era quella di lavorare sui meccanismi di comunicazione non verbale. Veniva preso in esame il linguaggio delle bandierine navali, il linguaggio degli aeroporti, il linguaggio dei sordomuti. Naturalmente, erano linguaggi simulati, dei quali non c'interessava il significato specifico. Si giocava quindi su un doppio binario: da un lato c'era l'apertura sul deserto, con l'abbandono di quello che era stato il paesaggio metropolitano di *Rosso Texaco*, e dall'altro c'era questo nuovo tipo di comunicazione. E il deserto non era soltanto quello equatoriale, ma anche quello polare: il deserto caldo e il deserto freddo.

BIANCHI. Come vedete il rapporto tra *Rosso Texaco*, *Controllo totale* e *Tango glaciale*?

CURTI. Probabilmente *Tango glaciale* è un superamento sia del paesaggio metropolitano di *Rosso Texaco* sia del deserto di *Controllo totale*. In *Controllo totale*, rispetto a *Tango glaciale*, c'erano più attori in scena, nonché una maggior attenzione al movimento degli attori e alle coreografie. Gli attori venivano usati maggiormente in gruppi. C'era un lavoro qualitativamente meno intenso sull'attore e si mirava invece maggiormente a un lavoro coreografato, lavorando su più attori insieme. La struttura dello spettacolo era infatti costituita dall'alternarsi di coreografie sempre basate su questi tipi di linguaggi, nelle quali gli attori lavoravano assieme. Su queste scene, veniva poi fuori il paesaggio del deserto.

MARTONE. In questi tre spettacoli, che in realtà sono poi gli spettacoli più recenti di Falso Movimento, c'è probabilmente molta più parentela tra *Rosso Texaco* e *Tango glaciale* che non tra *Tango glaciale* e *Controllo totale*. In realtà, *Controllo totale* ha rappresentato per noi un episodio con il quale ci siamo un po' allontanati da quello che noi chiamiamo il *media-teatro*, cioè questo teatro che si trasforma in schermo, questo teatro che proprio linguisticamente si traduce in, si fa televisione. In *Controllo totale* questa ricerca è stata in parte abbandonata. Esploravamo un territorio più ambientale, dove il corpo era meno ombra, meno parte dell'immagine. In *Tango glaciale*, e anche in *Rosso Texaco*, c'è una maggior fusione di tutti gli elementi. C'è un'immagine, c'è un appiattimento bidimensionale.

BIANCHI. Quello che voi chiamate "media-teatro" è quindi una sorta di gioco pellicolare, un portar tutto in superficie, e non soltanto in termini visuali. Al tempo stesso, nei vostri spettacoli c'è anche un continuo tentativo di manipolazione dello spazio, a tutti i livelli. C'è uno spazio apparentemente fisso, anzi fisicamente "bloccato", che però viene costantemente inventato e reinventato, fino a riconquistare una sua profondità assieme reale e mentale, fisica e immaginaria.

MARTONE. Il media-teatro è proprio questo. È, in qualche modo, la possibilità del montaggio. Che, non a caso, è una tecnica che appartiene al cinema e alla TV ma normalmente non appartiene al teatro, a nessun tipo di teatro.

CURTI. Anzi, non parlerei nemmeno di appiattimento bidimensionale. Si tratta semmai di creare una nuova dimensione che non è tridimensionale ma che comunque non è appiattita, che ha comunque un suo spessore che le viene dall'intersecarsi di tutti gli elementi. Quando tutti gli elementi vengono fusi insieme, ne esce fuori qualcosa che non sarà probabilmente la tridimensionalità del teatro classico ma non è nemmeno una pura bidimensionalità di superficie...

MARTONE. Facciamo l'esempio della piscina. Nella realizzazione dell'oggetto/piscina questo discorso è abbastanza evidente. Quello che abbiamo cercato di fare è stato realizzare questa piscina, una piscina costruita in legno e altri materiali e quindi tridimensionale, conservandola però nella sua prospettiva interna: prendendola come un disegno di una piscina vista un po' da sinistra e dall'alto e mantenendola in tale prospettiva. E la piscina infatti è co-

struita così, allungata. Tutto questo gioco di prospettiva diventa allora un continuo entrar dentro e uscire fuori da quest'idea delle due o tre dimensioni.

BIANCHI. A livello più generale, questo gioco di prospettiva si verifica anche nel continuo rapporto/sfasamento tra spazio scenico e spazio filmico, tra lo spazio in cui agiscono i performers e lo spazio "inventato" dalle diapositive e dai filmati. Cioè nell'antagonismo continuo di spazi diversi. Voi usate ad esempio lo schermo anche come sipario. Lo usate vistosamente, e a vista, come tale. In certe sequenze lo schermo si alza e "svela" quanto sta dietro. Un certo punto di spazio che non esiste viene all'improvviso a esistere, si materializza di colpo. Un fatto illusorio si traduce in un fatto fisico, non soltanto visuale. Tutto questo mi sembra il segnale di un vostro problema specifico, di un aspetto fondamentale del vostro lavoro: il gioco della trasformazione e della metamorfosi. Una trasformazione che investe poi ogni settore della vostra operatività: che coinvolge, ad esempio, tutto il discorso delle luci e del rapporto tra luci, diapositive e filmati. Sono questi elementi a creare tutta una serie di ambienti che si pongono come paralleli, o s'intersecano, o si incrociano, o si alternano, o si cancellano a vicenda. Da un lato c'è insomma una trasformazione dello spazio fisico reale e, dall'altro, una trasformazione (che è sempre manipolazione) dell'ambiente introdotto come scena, cioè dell'ambiente interno alle diapositive e ai filmati.

CURTI. Gli ambienti cambiano proprio nel momento in cui passano dalle due alle tre dimensioni pur restando gli stessi. La scena dei tetti è anche emblematica da questo punto di vista. Qui è l'ambiente che determina lo spazio. È l'ambiente illusorio che incide sullo spazio reale, mentre prima, nei nostri spettacoli analitici (quando lavoravamo come Nobili di Rosa), i nostri ambienti erano determinati dagli spazi reali.

MARTONE. Per esempio, in *L'apprendista stregone* (uno spettacolo che appartiene a quella che noi chiamiamo la nostra età dell'oro, la stagione 1977/78, una stagione durante la quale sono emerse tutta una serie di esperienze, di accumulazioni di idee e di linguaggi teatrali, che sono poi il nucleo di quanto facciamo adesso), il rapporto era proprio questo. Era un lavoro costituito esclusivamente da alcune diapositive in bianco e nero proiettate in uno spazio bianco, una cantina fatta ad archi, abbastanza profonda e con delle scale laterali. Le proiezioni venivano sistemate in modo da proiettare una chiesa medioevale, sì da far sovrapporre gli archi delle diapositive agli archi reali, le scale illusorie alle scale reali. Per cui entrando nello spazio si aveva l'illusione dello spazio, tutto spariva. Quando gli spettatori si accostavano alla proiezione, non la coglievano più, sia perché usavamo una grana molto grossa per le diapositive, sia perché tutto veniva cancellato dalle ombre degli spettatori.

CURTI. Del resto, come hai detto, lo spazio è costantemente in rapporto alla luce. L'ombra degli attori, degli spettatori e dei pochi oggetti scenici interferisce e modifica tutto. C'è una relazione costante tra queste scenografie eterree e impalpabili, che sono la scenografia della luce — sia quelle delle diapositive, sia quelle determinate dalla scrittura scenica — e quelle create dalla presenza degli spettatori, degli attori e degli oggetti scenici.

BIANCHI. Dunque, mentre prima era lo spazio a determinare la scena e lo

stesso ambiente della scena, adesso il rapporto è in qualche modo capovolto.

CURTI. Sì. Forse per la prima volta in questo spettacolo, anche perchè è il primo che dispone di una sua scenografia fissa (e questo ci crea problemi, perchè non possiamo portarlo in qualsiasi spazio), è il linguaggio del teatro — l'insieme delle diapositive, della scenografia e delle luci — a determinare lo spazio. Anche in questo senso, quindi, il linguaggio si è rafforzato, è diventato più forte.

BIANCHI. Questo rimanda alla genesi dei vostri spettacoli. Uno spettacolo come *Tango glaciale* esige ovviamente un alto livello di progettualità. Esige di essere totalmente pensato e costruito a tavolino. Diverso è invece il caso delle performances di Nobili di Rosa, che dovevano concretamente rapportarsi con spazi specifici. In che senso allora si può parlare (oppure no) di una metodologia di lavoro costante nelle vostre operazioni?

CURTI. Forse il modo di lavoro è lo stesso, nel senso che è sempre diverso. C'è una fluidità che si mantiene all'interno di questo continuo gioco di rovesciamenti, una forte costante che ricorre quando prepariamo gli spettacoli, quando costruiamo le scene e così via. È un rovesciamento che può avvenire o al nostro interno o in rapporto alla priorità di un elemento rispetto a un altro.

BIANCHI. Parliamo allora in particolare di *Tango glaciale* nella sua fase "progettuale"

MARTONE. In *Tango glaciale* c'è stata una fortissima intenzione progettuale, portata addirittura all'eccesso. L'idea iniziale di questo lavoro risale addirittura a prima di *Controllo totale*.

ARANA. D'altra parte, seguendo *Rosso Texaco*, era quasi logico arrivare a *Tango glaciale*. Anche se abbiamo ritenuto di fare ugualmente *Controllo totale*, che nelle intenzioni era una performance destinata a durare due o tre sere soltanto. Invece qualcosa è scattato e ci siamo fermati un momento. *Controllo totale* è stato una sorta di pausa. Adesso siamo tornati sulla linea di prima...

BIANCHI. Mettiamola in termini più concreti. Tra le poche frasi dette dai performers, viene ripetuta a un certo momento la frase "C'è un'ombra che ti taglia la faccia!", che, come mi avete detto in un'altra occasione, è una frase di Lorenzo Mango. Se *Tango glaciale* fosse uno spettacolo di Richard Foreman, direi che la frase è stata inserita a posteriori. Che cioè un'osservazione tecnica fatta in sede di prova è stata, successivamente, assunta all'interno dello spettacolo e inserita nel copione, diventando in tal modo sia testo verbale sia spettacolo. Nel vostro caso, perchè e come è stata inserita questa battuta? È l'indice di un continuo interscambio tra ipotesi progettuale e scrittura scenica o è invece un dato stabilito a priori in fase progettuale e semplicemente "realizzato" a livello di messinscena?

MARTONE. Bisogna innanzitutto precisare che noi abbiamo costruito questo testo secondo un'insolentissima tecnica di assemblaggio. Noi lavoriamo "alla seconda". "Lavorare alla seconda" è uno dei nostri slogans. Cioè lavoriamo su quello che già esiste: immagini preesistenti, musica preesistente, ecc. Non mettiamo nulla. Non ci pare assolutamente il caso di mettersi a inventare niente. Ed è un lavoro alla seconda anche nel caso dei testi verbali. Un lavoro di rielaborazione e quindi di citazione. Un'altra caratteristica del nostro lavoro

è l'enorme quantità di scarto che esso produce. In *Tango glaciale* c'è una massa enorme di scarto — testi, idee, ecc. — che non è stato realizzato ma che tuttavia c'è e che fa parte del progetto. Il brano di Mango che hai ricordato fa parte dei materiali verbali che avevamo chiesto a Lorenzo. È quello che è rimasto di quei materiali. L'idea progettuale di *Tango glaciale* risale più o meno al novembre 1980. Da allora, c'è stato tutto un lavoro sul progetto. La dimensione progettuale di questo lavoro è stata assai faticosa. Il progetto, poi, è andato modificandosi continuamente. Infine, quando siamo passati alla fase di allestimento, questa in proporzione è durata ancor meno del previsto.

BIANCHI. Fino a che punto tutti questi materiali scartati possono poi riproporsi come nuclei di nuovi progetti?

MARTONE. In realtà si tratta di un universo, un mondo di immagini, di formazioni, di luoghi mentali, che costituiscono una sorta di paesaggio sul quale ed entro il quale si lavora. In *Tango glaciale* ci sono probabilmente molti residui di spettacoli precedenti. La scena della luna con il testo in tedesco, ad esempio; o la musica di Debussy, che avevamo addirittura già usato in *Musica da camera*, un lavoro che risale all'inizio del 1978.

BIANCHI. L'allontanarsi e l'avvicinarsi dell'immagine della luna, tra parentesi, viene realizzato zoomando una diapositiva, vero?

MARTONE. Sì, con uno zoom. C'è molto meno dietro, di quanto si possa credere. All'atto pratico, noi facciamo un teatro che fondamentalmente è abbastanza artigianale. Un teatro molto concreto, che si perde poco in sofisticazioni elettroniche, anche se in questo momento c'è un po' la moda dell'elettronica. Per noi, per esempio, è importante il modo in cui l'elettronica e la tecnologia entrano all'interno del processo di lavoro. La tecnologia non deve essere esibizione di se stessa, ma assimilazione di un procedimento. In questo senso, il procedimento che sta dietro a *Tango glaciale* è, se vogliamo, un procedimento paraelettronico, con tutta una serie di conseguenze anche linguistiche. Noi, per esempio, parliamo di "sequenze" e non di "scene". In sede di progetto o di realizzazione, se dobbiamo parlare di una scena, ne parliamo in termini di "sequenza laterale", "primopiano", ecc. Si tratta di assumere una tecnica, una grammatica che è in qualche modo paraelettronica e tecnologica. Ma è tutto un fatto interno. Alla fine, è come se la scena fosse un televisore, con dietro un tubo catodico e tutta una serie di attrezzature.

BIANCHI. Il vostro è tutto sommato un teatro "povero", naturalmente non in senso grotowskiano ma, se così si può dire, in senso tecnologico. C'è il tentativo di pervenire a un equilibrio tra una scelta relativamente "povera" in rapporto all'uso di strumenti tecnologici e una precisa tendenza a un certo tipo di spettacolarità. Non credo che, nel vostro caso, si tratti soltanto di un problema di costi. La mia impressione è che, anche se disponeste di finanziamenti più sostanziosi, probabilmente non usereste mai il laser o le fibre ottiche, come fa ad esempio il Marchingegno. Mi sembra, in altre parole, che la vostra "povertà", nel senso che ho precisato, sia quasi una scelta estetica.

FIORITO. Effettivamente direi che tutto nasce da una nostra disposizione. Non credo proprio che useremmo il laser, neanche se disponessimo di molti soldi. Non lo useremmo comunque. Noi, per esempio, non usiamo mai il tele-

visore in scena. Il televisore in scena è il massimo dello svarione teatrale, una cosa che proprio aborriamo. Il televisore in scena si mangia tutto, come succede con Mario Ricci. E giustamente, perchè è molto più forte lui della scena. No, se anche avessimo molti soldi, non useremmo probabilmente questo tipo di mezzi. Certo, potremmo migliorare la qualità tecnica di molte cose. E probabilmente avremmo anche delle possibilità maggiori, anche se devo dire che da questo punto di vista non ci risparmiamo mai: quando dobbiamo fare una cosa, la facciamo. Ma c'è in noi uno sforzo continuo per realizzare le cose non solo nella maniera più semplice, ma anche in quella più economica. Ed è questo sforzo che rende relativamente facile la fase di allestimento di uno spettacolo. La piscina, ad esempio, è pensata come quattro pezzi di compensato, ma riesce a essere abbastanza forte proprio grazie alla sua semplicità. È con pochissimi mezzi, che ottieni l'effetto migliore.

MARTONE. Quello che dice Lino mi fa venire in mente un'altra cosa. Tu prima parlavi di questa continua trasformazione degli ambienti, una cosa che crediamo sia molto nostra. Il nostro è un teatro in cui gli ambienti cambiano a grande velocità. Soltanto in *Tango glaciale*, ce ne sono almeno dodici o tredici diversi. Ora, proprio questa tecnica di cambiamento di ambienti — una tecnica che, se vogliamo, è assai sofisticata sul piano linguistico — avviene poi su un piano di totale clandestinità dal punto di vista operativo. Nella realizzazione tecnica, noi operiamo un poco da selvaggi, come in una guerriglia fatta con le molotov artigianali anzichè con i fucili automatici. Se non addirittura con le pietre e con le fionde. Questo piano di "selvaggità", di "bassezza" tecnica e operativa, è poi quello che ci consente delle scorribande sofisticate. E che ci consente anche una grossa libertà.

BIANCHI. A quella che tu chiami la vostra "bassezza" operativa, corrisponde però un background culturale abbastanza solido, ricco di modelli e di fonti, che del resto voi "citate" in continuazione nel vostro lavoro. Di questi modelli e di queste fonti (a prescindere per il momento da quelli cinematografici) diventa allora importante parlare un poco, anche per non dare l'idea che il vostro teatro si muova in qualche modo a livello artigianale. D'altra parte, il discorso dei modelli può aiutare a capire il contesto in cui vi muovete, il vostro rapporto con la cultura teatrale contemporanea. Al riguardo, naturalmente, io mi sono fatto qualche idea. Ma preferisco non influenzarvi e lasciare a voi la parola.

MARTONE. Prescindendo dunque per il momento da specifici modelli cinematografici, una caratteristica del nostro gruppo sta nel fatto che ciascuno di noi proviene da (e quindi usa) esperienze di tipo diverso. Ciascuno di noi dà un apporto specifico di tipo disciplinare. Nello specifico, ad esempio, Angelo Curti e Pasquale Mari sono due filmmakers, che contribuiscono a Falso Movimento con la loro conoscenza della grossa produzione cinematografica ma anche del cinema indipendente. Quest'ultimo, soprattutto in rapporto alle sue tecniche di lavoro sul singolo fotogramma.

CURTI. Un influsso di cui risentiamo nel nostro campo specifico è senza dubbio quello di Peter Kubelka, un filmmaker austriaco che ha lavorato molto a New York e che si ricollega in qualche modo a un'idea di cinema assai asce-

tica e particolare. Anche per lui l'elemento fondamentale del cinema è il rapporto tra suono e immagine e il ritmo determinato dalla successione dei fotogrammi. Quello che conta, per lui, è la pellicola attraversata dal fascio di luce del proiettore e quello che la successione dei ventiquattro fotogrammi proiettati al secondo riesce a creare sullo schermo. Kubelka ha realizzato pochi films nella sua carriera, films che durano pochi minuti. E anche lui ha lasciato molto scarto. Per realizzare il film che è considerato il suo capolavoro [*Unsere Afrikareise*, 1961/66], che dura circa dodici minuti, è stato per diversi anni in Africa e ha girato chilometri di pellicola. Kubelka ha influenzato molto l'articolazione linguistica del nostro lavoro come filmmakers, che poi si è riflesso nel lavoro di Falso Movimento. Un rigore assoluto nella costruzione delle scene, badando a non eccedere mai, sempre facendo attenzione a quello che è il prodotto finale, senza sbavature. Naturalmente, il fatto che qualche anno fa Kubelka abbia tenuto a Napoli un corso che noi abbiamo frequentato, ha avuto la sua importanza. Kubelka ci ha colpito forse più ancora del New American Cinema, in quanto abbiamo avuto modo di assistere personalmente alle sue lezioni e al suo tipo di lavoro. E poi, naturalmente, c'è stata l'influenza del cinema underground americano tra gli Anni Sessanta e gli Anni Settanta. Nei procedimenti di lavorazione della pellicola, ad esempio.

BIANCHI. Direi che questo è abbastanza evidente nella sequenza giocata sul filmato azzurro variabile, che pare quasi una visualizzazione dei suoni bianchi che giungono da una radio.

CURTI. Sì. Anche se lì il lavoro è in un certo senso più funzionale e serve a tagliare il ritmo dello spettacolo. Certo, quella è la scena filmata che assorbe maggiormente al proprio interno il corpo dell'attore. C'è un appiattimento delle immagini degli attori. E poi c'è questa idea dello schermo televisivo, come se all'improvviso le immagini che si stanno guardando impazzissero e richiamassero a sé gli attori. Come se, quando nel televisore salta la frequenza, gli attori che vengono fuori dallo schermo fossero richiamati e riassorbiti dal televisore stesso.

BIANCHI. Qui si apre tutto un discorso che riguarda il rapporto, e anzi l'interazione, tra immagine visuale e corpo del performer, nel senso di un preciso intervento non solo dei filmati e delle diapositive sullo spazio scenico in senso specifico, ma anche dei performers sui filmati e le diapositive stesse. Mi riferisco da un lato alla sequenza delle diapositive tagliate con effetto/ascensore e dall'altro, e soprattutto, alle diapositive che vengono letteralmente "potate" dai performers in un'altra sequenza. Ma è un discorso che vorrei riprendere in seguito, in quanto, poichè quasi sempre le diapositive riproducono disegni e interventi grafici, è forse necessario esaminare prima, accanto ai riferimenti cinematografici, anche i riferimenti visuali e pittorici del gruppo.

MARTONE. Di questo dovrebbe parlare Lino, che è pittore e lavora sul décor. Come dicevi prima, tutto il nostro lavoro riflette certe nostre tendenze specifiche e quindi anche il lavoro scenografico risente di determinati riferimenti.

FIORITO. In *Tango glaciale*, i riferimenti sono in primo luogo al futurismo, soprattutto a Boccioni. E questo per due motivi: perchè nel periodo in cui ab-

biamo lavorato a questo pezzo mi stavo interessando in modo particolare al futurismo, e perchè il futurismo presenta molte caratteristiche teatrali, anche in virtù del suo discorso sul movimento. E anche per i tagli. I tagli di triangoli, ad esempio, o i tagli della casa stessa, oltre a risentire di un mio interesse specifico per il décor e per un certo tipo di design alla Mendini, risalgono anche al design futurista e a un certo tipo di "architettura" futurista.

BIANCHI. È interessante il tuo riferimento ad Alessandro Mendini, che non a caso ha lavorato con un altro gruppo dei tardi Anni Settanta che, per certi aspetti, agisce in direzioni genericamente avvicinabili alle vostre. Mi riferisco ad Antonio Syxty e a certe operazioni come *Famiglia Horror*. Vorrei però continuare il discorso sul futurismo. In un certo senso, ci sono due modi di leggere il movimento da parte del futurismo. Da un lato, il movimento viene per così dire "caricato" sull'oggetto e sulla sequenza dell'oggetto raffigurato. Dall'altro viene invece reso attraverso una sovrapposizione di immagini. Boccioni, appunto. Ora ho l'impressione che voi abbiate lavorato soprattutto sul primo.

CURTI. Per questo lavoro, abbiamo lavorato soprattutto sul primo. Ma, più in generale, abbiamo lavorato su tutte e due le anime del futurismo. Vi sono per esempio dei miei lavori nei quali ottengo un movimento all'interno di una tela o di un disegno solo opponendo più volte l'oggetto che presento. Ve ne sono altre in cui mi sforzo invece di creare questo movimento semplicemente con un gioco di linee, con giochi geometrici che circondano per così dire l'oggetto. In altri casi ancora, ricorro semplicemente all'inserimento di macchie di colore all'interno di un discorso preciso di disegno.

BIANCHI. Prendiamo un attimo in esame le due sequenze di diapositive in apertura e in chiusura: l'avvicinamento di campo all'inizio, dal campo lungo al primissimo piano della casa e dei suoi locali, e l'allontanamento finale, dal primissimo piano della cucina al campo lungo dell'environment roccioso, montagnoso, ma anche desertico, nel quale si colloca la casa. In queste due sequenze (ma ve ne sono molte altre ugualmente interessanti; da questo punto di vista, quali quelle che si riferiscono alla serie di trasformazioni mentali, immaginarie, della nozione e della valenza stessa della casa: la casa che, al limite, diventa carro armato, o motoscafo, o addirittura astronave, ecc.) si gioca moltissimo sulla trasformazione: un'idea che, evidentemente, si lega anche al discorso del movimento. Si tratta infatti anche qui di un'immagine apparentemente fissa che si muove, si sviluppa e si stratifica. Ora a me interesserebbe sapere in che misura tutto questo gioco sul movimento/trasformazione delle immagini è preventivato, come nasce e come si sviluppa. È una premessa o una conseguenza dello spettacolo?

FIORITO. Il gioco sull'immagine, in *Tango glaciale*, è preventivato in partenza. Per esempio il processo di zoommata all'indietro che consente di entrare nella e uscire dalla casa, progressivamente.

CURTI. E anche all'interno della casa, nell'attraversamento degli interni...

BIANCHI. Appunto. Anche qui si ricrea l'interazione di cui parlavo, che in questo caso è un'interazione tra l'immagine della diapositiva e la superficie/schermo sulla quale l'immagine si posa. Nel momento in cui lo schermo/sipario viene sollevato o calato, ad esempio, l'immagine/casa tende a trasformarsi

pur restando identica. Si trasforma, perchè cambia il fondale/supporto sul quale l'immagine/casa si posa fisicamente.

CURTI. Esatto. Cambia la materia.

MARTONE. Riferendoci all'immagine progettuale di cui parlavi prima, diciamo anzitutto che questo carattere si riflette anche all'interno della struttura e della composizione dello spettacolo, che è molto precisa. Il lavoro, in qualche modo, è diviso in due parti. E questo è un discorso nostro, tutto interno: non credo infatti che questa divisione esista agli occhi dello spettatore. Le due parti presentano l'una i rumori del vento e l'altra i rumori del mare, che hanno un po' questa logica delle due posizioni della struttura. Cioè, se sipario calato e sipario alzato sono due posizioni che indichiamo con A e B, allora in una la sequenza è ABA e nell'altra è invece BAB. Di queste due parti, la prima inizia appunto con la carrellata esterna di avvicinamento alla casa e va dall'immagine della facciata all'entrata nell'interno e ai primi tre ambienti: il salotto, le colonne e la stanza con le serrande dove avviene il tango. Sono tre momenti in qualche modo consequenziali, tre piccole parti che formano un unico blocco da dove si vede l'ascensore, la salita, che poi si conclude sul tetto.

BIANCHI. Ti riferisci alla sequenza di diapositive tagliate (parte bassa del piano superiore e parte alta del piano inferiore) che mostrano appunto queste effetto/ascensore.

MARTONE. Sì. Dunque la prima parte è una salita, con un suo senso verticale, e naturalmente anche con un suo sonoro specifico, che si conclude poi con il primo "fiato sospeso". E qui devo, appunto, chiarire che cosa intendiamo con "fiati sospesi", un'altra espressione chiave nel nostro lavoro. A un certo punto, eravamo arrivati a una fase in cui il progetto ci convinceva ma avevamo ugualmente l'impressione che qualcosa mancasse. L'idea della casa pura e semplice ci sembrava in qualche modo limitata e sentivamo il bisogno di produrre anche un senso diverso. Sono allora venuti fuori questi che noi chiamiamo "fiati sospesi", con un doppio riferimento: uno al fatto che in questi momenti lo spettacolo "tira il fiato", proprio rispetto all'andamento circolare dell'attraversamento della casa; e l'altro al fatto che questi momenti sono legati alla discesa dall'alto del sassofono, appunto uno strumento a fiato, che diventa così letteralmente un "fiato sospeso". E in tutti e due i casi si tratta di citazioni cinematografiche: la prima da *New York, New York* di Scorsese e la seconda da *La conversazione* di Coppola. La prima è al termine di questo andamento verticale, cioè dopo questo arrivare da fuori, arrivare alla facciata, entrare dentro, salire l'ascensore, raggiungere il tetto, salire alle stelle, trasformarsi delle stelle nelle *stars* di Hollywood e Broadway. E proprio a questo punto s'inserisce questa vertigine su *New York, New York*, questa vertigine di memoria, che ha un suo taglio preciso. Infatti il balletto degli attori è esattamente la scena in cui Robert De Niro sorprende la coppia di ballerini che ballano davanti al treno — niente musica, solo movimenti —, che è una delle sequenze più belle del film. E questo balletto non l'abbiamo inventato o coreografato noi. È esattamente quello. C'è voluto un mese per riprodurre esattamente sulla scena un pezzo di pellicola. A volte mi verrebbe quasi voglia di proiettarla in simultanea — anche se in realtà non significherebbe nulla — per

dare proprio questo senso di specularità. Ed è a questo punto che interviene il primo fiato sospeso. C'è infatti la scena del sassofono che cala dall'alto e che viene suonato da Andrea nella scena del balletto. E, in questo caso, il riferimento è al sax di De Niro.

Inizia quindi la seconda parte, che noi chiamiamo "i rumori del mare". Questa volta è tutto molto più terreno: quindi la Cina, il giardino, le piante che si trasformano in giungla e poi la cucina. Tutto avviene su un piano molto più terreno, mentre la prima parte è molto più "a salire", molto più verticale, anche più astratta, se vogliamo. La seconda ha invece riferimenti più concreti ed è più "di terra". E si conclude con il secondo "fiato sospeso", che segue alla distruzione della cucina. Sulla cucina distrutta s'inserisce il finale di *La conversazione* di Coppola, in cui Gene Hackman suona il sax nella casa da lui distrutta alla ricerca di microfoni nascosti. Sono proprio questi due "fiati sospesi", queste due aperture, che finiscono per dare il taglio risolutivo dello spettacolo, proprio a livello di ritmo, a livello di senso. E anche, se vogliamo, di spiazzamento e di seduzione. Sono le due scene che hanno maggior impatto seduttivo.

BIANCHI. La tua schematizzazione di *Tango glaciale* è molto utile, oltre che interessante, perchè mostra la base sulla quale — tematicamente, ritmicamente, tecnicamente — interagiscono e si fondono le varie componenti del vostro lavoro. Non solo il processo di trasformazione risulta, per così dire, il telaio tematico e ritmico di tutta l'operazione, ma consente di capire meglio in qual modo filmati, diapositive, disegni e azioni (e naturalmente luci, suoni, ecc.) realmente interagiscano creando qualcosa di nuovo che non è la semplice somma degli elementi che lo costituiscono.

Del resto, tutto questo avviene già, per fare degli esempi specifici, all'interno dei disegni stessi, in rapporto a quelli che voi chiamate i "graphic environments", gli ambienti grafici. C'è ad esempio un chiaro rapporto tra le immagini di derivazione futuristica (ma anche, a volte, mi sembra, metafisica: alla De Chirico, per intenderci) e le immagini derivate invece dai fumetti, che ricompaiono del resto non solo nelle diapositive ma anche nei filmati. A volte addirittura come citazioni dirette ed esplicite: la tigre di Tarzan, Superman, ecc. Vorrei sentirvi parlare un po' di tutte queste interazioni.

FIORITO. Facciamo due esempi, la cucina e la casa. La casa io mi sono limitato a disegnarla, come semplice progetto di casa, mentre a realizzarla, come a realizzare i cartoons, è stato Daniele Bigliardo. E questo per una serie di ragioni squisitamente tecniche. Io lavoro soprattutto a tempera e a olio. Per fare le diapositive della casa — che si devono poter ingrandire molto, perchè devono essere zoommate — abbiamo dovuto realizzare un disegno piuttosto grande, di circa un metro e mezzo per due. E questo anche per la zoommata finale, con il deserto, le montagne, ecc., che è basata su un altro disegno abbastanza grande. Lo stesso vale per la cucina, dove il disegno dev'essere tale da poter essere fotografato bene. Mentre la prima diapositiva è la fotografia di una cucina reale, quella di Licia Maglietta, riprodotta così com'è; per l'immagine della cucina distrutta abbiamo preferito rivolgerci a Daniele, il quale, come tipo di tratto, è sotto certi aspetti più "fumettistico" e insieme più "reali-

stico". La diapositiva con il Discobolo e l'altra statua è invece la fotografia di un collage, tratta dai fumetti di Superman. L'interno della casa "pompeiana" è l'interno di un fumetto di Superman, ingrandito e modificato. Sull'interno, siamo intervenuti mettendo ad esempio il televisore a una certa altezza e montandoci sopra particolari di cartoline, poi evidenziati con l'evidenziatore. Le statue, ad esempio, sono due cartoline ritagliate. Invece, per la casa nel suo insieme, c'è questo modello di casa abbastanza normale, con i vari ambienti, che noi abbiamo fotografato e riprodotto nelle diapositive con vari tagli.

BIANCHI. Passiamo alla colonna sonora e alle musiche. Anche qui funzionano gli stessi principi?

RONDANINI. Anche per la musica, valgono i discorsi che abbiamo fatto in precedenza. Anche per la colonna sonora abbiamo lavorato "in seconda" su materiali non originali, con l'unica eccezione dei Bisca, che però hanno lavorato a loro volta in seconda sul tango di Gazzoni. I Bisca sono un gruppo napoletano emergente. Si tratta, una volta ancora, di lavorare su materiale che già esiste e di trattarlo in maniera tale da farlo di ventare nuovo, dopo averlo sottoposto a una sorta di maquillage. Lo stesso vale per il concetto di trasformazione e di mutazione. Lavorando su materiale preesistente, abbiamo ottenuto in sala registrazione, con una tecnica di sovraincisione, veri e propri cut-ups musicali. E c'è un altro punto importante. Come lo spettacolo nel suo insieme ha avuto questo allargamento di respiro e non si è limitato ad ambienti o scenari particolari, quali ad esempio il paesaggio metropolitano, superando per così dire ogni frontiera al punto da permettersi di fare una serie di citazioni, come nella scena della Grecia classica con le statue; allo stesso modo, in campo musicale, ci siamo permessi di contaminare tutta una serie di generi e modi musicali. C'è musica classica ma, per esempio, c'è anche un pezzo jazz di Duke Ellington, trattato a sua volta con procedimenti particolari: il brano di Ellington, infatti, è citato nella prima metà a velocità dimezzata e diventa quindi irriconoscibile. Poi, quando attacca il balletto, torna invece alla sua velocità normale. Allo stesso modo, nel secondo fiato sospeso, viene usata la musica di Bizet trascritta dall'autore stesso dall'ouverture dell'*Arlesiana*. In questo caso, oltre a intervenire con alcuni strumenti elettronici, io e Mario abbiamo anche utilizzato una piccola ricerca fatta da me sull'uso del sassofono nella musica classica. In base a questa ricerca, risulta che il brano di Bizet è il primo in cui il sassofono venga utilizzato come strumento solista nella musica classica. Va detto che io non sono un musicista, ma solo un cultore di musica che si interessa a tutti i generi musicali. Anche per questo ho potuto agire dal di fuori, nel senso che ho potuto maneggiare i materiali senza alcun tipo di condizionamento, come sarebbe invece accaduto se fossi appartenuto a una qualche scuola musicale. Il mio è un approccio "sentimentale" alla musica.

BIANCHI. È un fatto, peraltro, che la colonna sonora è molto compatta. I materiali musicali, per quanto eterogenei potessero essere, sono stati resi omogenei tra loro. Come è avvenuto questo processo di uniformizzazione?

RONDANINI. È andato avanti in parallelo rispetto al progetto di lavoro, nel senso che, come si andava avanti con la scena, così si andava avanti con le musiche. Anche se va detto che spesso la musica precedeva lo studio del movi-

mento degli attori. Cioè gli attori non provavano certe scene finché la musica non era pronta. La colonna sonora è quindi concepita, all'interno del progetto, come una delle sue strutture di base. Soltanto in seguito si comincia a lavorare a livelli paralleli: con le immagini, con gli oggetti, con gli interventi pittorici, con la musica, ecc. Ma, naturalmente, la musica è legata a doppio filo con il lavoro degli attori. Di conseguenza, se è vero che per certe scene la musica arrivava prima per consentire lo studio e lo sviluppo dei movimenti, è altresì vero che certi movimenti hanno dovuto per così dire aspettare la verifica della musica, nel senso che c'erano già idee di movimenti per cui occorreva una musica specifica.

BIANCHI. Ci sono costanti, criteri fondamentali di intervento, nella manipolazione dei suoni e delle musiche?

RONDANINI. No, anche se — proprio come il progetto ha dei precisi ritorni: ad esempio i fiati sospesi — anche per le musiche vi è qualcosa del genere: citazioni, ad esempio, di generi etnomusicali, o del tango. Per il resto, la musica seguiva il progetto di tutto il lavoro. La compattezza della colonna sonora è stata ottenuta in sala registrazione. Si trattava di un puro problema tecnico.

BIANCHI. Vediamo analiticamente l'uso delle musiche nelle varie sequenze di *Tango glaciale*.

RONDANINI. L'introduzione è un brano di John Bischoff, musicista dell'area lovely, eseguito da Gentile, anche lui della stessa area. Anche qui, come in altri casi, abbiamo usato la tecnica del taglio e della giunzione. Poi si passa a Peter Gordon, che ci è stato molto utile anche in un paio di altre scene e che appartiene a sua volta all'area lovely. Nella scena delle statue, abbiamo usato un brano dei Tuxedo Moon. Poi c'è un brano di un gruppo giovanissimo inglese, i Bow-ow-ow, molto semplice e molto fresco: un ballabile, che ha però tutta una sua struttura dietro. Il brano del tango è di Astor Piazzolla, riarrangiato, nella seconda parte, dai Bisca. Nella scena sui tetti ritorna Peter Gordon con due inserti: un notturno di Debussy e un pezzo della colonna sonora di *Live and Let Die* di Paul McCarthy. Qui c'è un riferimento molto scoperto a una musica conosciutissima. Tutta la scena poliziesca, del resto, è uno scoprire esplicitamente il gioco. La prima parte si chiude con il primo fiato sospeso, dove abbiamo usato Duke Ellington nelle due velocità.

Nella seconda parte, il brano iniziale è di un gruppo canadese ben inserito nella "new wave" musicale, Martha and the Muffins. Segue un brano di un gruppo olandese, How to get rich in Rotterdam, che è il titolo del brano e anche il nome del gruppo, che usa una base elettronica. Su tale base, non troppo sofisticata del resto, abbiamo lavorato noi con il Rap nella scena della piscina. Il Rap è un'altra forma espressivo/musicale molto nuova. Le parole, nel brano, sono di Tomas stesso. Di solito il *rapping* si fa su una base di disco music, mentre noi l'abbiamo fatto su una base elettronica. Se vuoi, è un altro esempio di trasformazione nel contesto di un lavoro di seconda. Per la sequenza dalla piscina all'altro esterno, con il giardino e il sogno/divagazione dal giardino alla giungla al giardino, abbiamo usato due brani della Penguin Café Orchestra, un gruppo inglese emergente tra i più interessanti. Usano per la maggior parte strumenti tradizionali, creando una sorta di etnomusica con interventi

tecnologici. Non è cioè musica elettronica, finalizzata al mezzo che usa, ma etnomusica che utilizza il progresso tecnologico. Nella cucina, le fasi musicali sono tre. L'introduzione con la mosca che disturba l'attore; quindi la fase centrale, con un certo ritorno, anche nei costumi, a certi Anni Sessanta (vedi il bianco e nero degli oggetti e dei costumi); quindi la cucina sfasciata, una scena molto dura. Per la mosca, abbiamo usato il gruppo svizzero degli Yello. Per la fase centrale, il brano di un gruppo nuovissimo che però si rifà in maniera quasi letterale a un brano degli Shadows, questo gruppo mitico degli Anni Sessanta. Per la fase hard, abbiamo preso infine un brano dei Chrome, un gruppo di San Francisco. Un brano duro per una scena abbastanza dura. Nella fase finale, collegata poi anche al secondo fiato sospeso, dopo una piccola introduzione di un brano pseudoelettronico di un gruppo inglese, gli Hot Gossip, inizia la fase del sassofono solista e di Bizet, dove siamo però anche intervenuti con strumenti elettronici. Per la zoommata finale all'indietro dalla casa alle montagne, abbiamo ripreso il brano di Martha and the Muffins, che oltre a essere per sua natura un brano che "chiude", in quanto sfuma molto, ci è stato molto utile anche in fase testuale, in quanto ripete all'infinito la frase *This is the Ice-Age* ("questa è l'età del ghiaccio"), che riprende perfettamente il titolo. L'epilogo è il *Libertango*, un brano di Astor Piazzolla cantato da Grace Jones, usato qui come sigla a fine spettacolo.

MARTONE. A proposito del discorso che si faceva sulla manipolazione, le citazioni, ecc., possiamo legare al discorso sul sonoro il discorso più generale del testo e dello spettacolo. In realtà, come risulta anche dalle musiche, lo spettacolo, pur essendo compatto, manca di una chiave unitaria di manipolazione. Ogni scena è stata in realtà studiata, costruita, riferita a un certo stile, collegata a riferimenti diversi con tagli diversi: il poliziesco per la scena del tetto, ad esempio, o lo psichedelico e gli Anni Sessanta per quella della cucina. Questo anche a livello di riferimenti visivi, ad esempio l'uso del bianco e nero nella scena della cucina. Lo stesso vale in rapporto alla colonna sonora e al testo. Vi sono due soli brani in tutto lo spettacolo che sono cantati, e il testo delle canzoni è stato assorbito all'interno del testo dello spettacolo. Questo vale sia per il brano del gruppo inglese che segue a quello dei Tuxedo Moon, sia per quanto riguarda il finale. A volte si tratta addirittura di manipolazioni fonetiche. Ad esempio, l'espressione "*final time*" della canzone diventa il "*faimetai*" con cui si apre il brano di Saffo. C'è un continuo riverbero interno. Anche nella scena sui tetti la manipolazione è feroce: il brano di Gordon è completamente mixato, piegato totalmente alla coreografia. Ogni scena e ogni sequenza hanno insomma stacchi e stili diversi. Manca un punto di riferimento, una logica. Noi non vogliamo più logiche unitarie, logiche da seguire per tutto lo spettacolo.

BIANCHI. Questo vale anche per gli attori, che citano spesso modelli e fonti estremamente differenziati. Prima di questo colloquio, del resto, Tomas mi diceva che gli attori vogliono essere definiti, appunto, "attori" e non "performers". Perché questa sensibilità alle etichette?

ARANA. Perché noi recitiamo. Io vengo dal cinema e dal teatro. Sono di San Francisco, sono cresciuto lì. E ho studiato recitazione classica con l'American Conservatory Theatre. Ho anche lavorato con loro. Poi sono andato a

New York, dove ho lavorato, sia pure molto marginalmente, con il National Arts Theater, con il Bond Street Theatre, con l'East 4th Street Theatre. Inizialmente, il mio sogno era interpretare Shakespeare. Poi ho scoperto Falso Movimento e un nuovo modo di fare l'attore. All'università, per esempio, ho fatto il *Macbeth* e cose del genere. Tu mi chiedevi quali sono gli attori ai quali mi riferisco. Anche qui i miei modelli sono abbastanza indicativi: Fred Astaire, Marlon Brando, Klaus Maria Brandauer e Louis Falco per il movimento. E c'è anche un attore del New York Shakespeare Festival di cui però non ricordo il nome, un attore di Joe Papp.

BIANCHI. Come mai, partendo da un'impostazione di tipo classico, basata sulla parola, sei arrivato a un tipo di recitazione basato essenzialmente sul gesto e sul movimento, in certi casi addirittura sulla danza?

ARANA. Siamo arrivati a un punto in cui la parola, così come è stata e viene usata, non ha più, almeno per me, molto senso. Il teatro di parola è un teatro che mi annoia, sia a farlo sia a vederlo.

BIANCHI. Voi vi definite attori, ma si possono cogliere nel vostro spettacolo precise reminiscenze di tecniche e modelli wilsoniani. Ora, per molti, anche se io non sono totalmente d'accordo, Wilson è il classico regista che usa l'attore come oggetto, come puro esecutore, cioè appunto come performer. Voi stessi, del resto, avete citato Wilson in precedenza. In che rapporto, allora, vi ponete con lui? Qui naturalmente ritorna tutto il discorso della bidimensionalità, legato anche al rapporto spazio/tempo/memoria, che in Wilson è fondamentale.

ARANA. Io non ho mai visto Wilson, purtroppo.

MARTONE. Nel nostro lavoro, c'è indubbiamente un certo amore per il teatro americano degli Anni Settanta, almeno per quanto ho potuto vedere di nuovo teatro americano in Italia. Di Wilson mi ha molto impressionato *Einstein on the Beach*, l'unico suo spettacolo che ho visto, soprattutto per la sua capacità bidimensionale. Sono andato a vederlo a Napoli, pensando che fosse l'ultima cosa che potesse interessarmi, e sono rimasto sconvolto dalla sua capacità di far diventare quadro l'immagine. Di Wilson, resta quindi in me questa dimensione bidimensionale. Ma che cos'è che, pur prendendo le mosse da Wilson, finisce poi per andar oltre? Il fatto che, agendo secondo logiche e tecniche che sono quelle degli Anni Settanta (incluse quelle usate con gli attori), Wilson non poteva scoprire tutto quello che c'era dentro al suo teatro. Non poteva capire come le due dimensioni non volessero in realtà dire necessariamente "quadro", ma potessero invece significare fondamentalmente "schermo". Non mi pare che Wilson sia arrivato a questa consapevolezza. Non si tratta cioè di "pittura", bensì di "cinema". Con tutto questo, c'è sicuramente molto di Wilson in me. Esiste sicuramente un procedimento analogo in regia.

BIANCHI. È anche vero, tuttavia, che i punti di riferimento wilsoniani nel lavoro teatrale sono forse, più ancora della pittura, l'architettura e la danza. Questo mi sembra importante. Proprio come, ad altro livello, il suo interesse per il tempo e per la memoria: un argomento, tra parentesi, che vorrei poi discutere con voi. In rapporto all'uso dell'attore, il riferimento temporale è comunque un dato importante. È anche di lì che deriva la tecnica dell'iterazione,

della ripetizione, della ripresa e del rallentamento. Tutte caratteristiche tipiche di Wilson, ricorrenti nel suo lavoro, che contribuiscono a spiegare il suo uso apparentemente oggettivo dell'attore come performer puro. A parte, naturalmente, casi come quelli di Lucinda Childs, Christopher Knowles, etc. Ma questo è un altro discorso.

MARTONE. Per me tuttavia il problema centrale in rapporto a Wilson resta quello della consapevolezza dello schermo. È di qui che deriva una diversa impostazione del lavoro dell'attore. In Wilson, all'interno della scrittura scenica, gli attori sono manipolati. Nel caso nostro, dove le due dimensioni rimangono ma diventano schermo, c'è un'immediata apertura a ventaglio, a livello di immaginario, totalmente diversa. Non è più la fissità dell'immagine pittorica ma è immediatamente il movimento, il ritmo cinematografico. Anche il discorso del tempo, allora, si trasforma. Il lavoro sul tempo di Wilson è in qualche modo fisso, siglato da questa lentezza che è, per così dire, interna al quadro, allo spostamento minimo, alla traiettoria molto curata rispetto al tempo, ecc. Nel nostro lavoro tutto questo salta, perché s'intreccia al discorso del montaggio, del ritmo cinematografico.

BIANCHI. Il vostro lavoro presenta un aspetto molto strano. Da un lato è tutto giocato su astrazioni paraconcettuali, sugli stili, sulle citazioni, sulla destrutturazione, la decontestualizzazione e la ricontestualizzazione dei vari elementi, sullo spiazzamento sia in rapporto al pubblico sia in rapporto a quanto avviene in scena. Dall'altro, tuttavia, ha una sua precisa qualità descrittiva, al limite, addirittura una narrazione: il fatto stesso, ad esempio, che vi sia un preciso percorso interno ed esterno alla casa, a una casa rapportata con un certo paesaggio/environment. E vi sono poi richiami molto vistosi: *Live and Let Die*, *The Conversation*, *New York, New York*, ecc. Ma tutto questo ripropone il problema dell'attore. Ammesso che gli attori "recitano", il loro "recitare" non è un normale "rappresentare" ma un tipo di recitazione per così dire astratto, una specie di meta-recitazione. Iterazione, stilizzazione, ripetitività ecc. non si riferiscono tanto, infatti, a dati tematici o descrittivi quanto, soprattutto, a modelli stilistici. Qual è il meccanismo che porta l'attore a muoversi verso questo tipo di astrazione? Tenuto conto anche del fatto che vi è un preciso lavoro fisico degli attori, nel vostro gruppo, quasi a livello di training di laboratorio.

RENZI. Il discorso degli stili e delle sequenze vale anche per il gesto e il movimento. Passiamo, per esempio, dal riferimento al telefilm a quello al jazz di *New York, New York* o a De Niro. Si tratta di una sorta di "ginnastica mentale", per dirla con Bartolucci, oltre che fisica. Di questa serie di passaggi, di questi percorsi, di queste onde, a me come attore, mentre vivo lo spettacolo, interessa il fatto che questa struttura precisa, questo percorso, questa linea, questo attraversamento perfettamente coordinato, viene però poi filtrato da un mio dato interno. Non vive cioè per "imitazione" del poliziesco, del musical, ecc., ma per un filtro che passa attraverso il mio modo di sentire il reale, di sentire il teatro. Un dato "interno", che è poi un dato importante di tutto lo spettacolo, che non si ferma a certi ambienti, a certe scene, a certe sequenze di interni o di esterni.

BIANCHI. Resta però il fatto che l'attore non recita tanto un personaggio quanto un modello recitativo. Recita un'interpretazione. Non un personaggio creato da Marlon Brando, ma Brando che fa quel certo personaggio. O, da un altro punto di vista, recita delle "associazioni" con un attore anziché con un personaggio. Anche qui, dunque, il gioco è sul linguaggio. Tutto questo rende difficile capire in qual modo l'intervento degli attori possa essere un intervento per così dire "caldo". Anche perché il vostro, per certi aspetti, è uno spettacolo decisamente freddo, almeno a livello compositivo: logico, razionale, costruito, progettato.

ARANA. Per noi tre è emozionantissimo. Certe sere arriviamo a piangere. Io sono sempre enormemente preso da quello che accade in scena. Prendiamo ad esempio la scena del balletto tra me e Licia: in quel momento, sulla scena, noi siamo davvero amanti. Per questo ho citato tra i miei modelli Fred Astaire e Louis Falco. Fred Astaire è un riferimento allo stile, ma Falco mi affascina per come ama i suoi partners in scena. Per me, questa scena è un contatto tra amanti. E c'è molta gioia. Anche se la partitura è molto precisa, ed esige una grossa coordinazione che va studiata scena per scena, movimento per movimento, essa riceve poi come un'iniezione, si carica di "caldo".

RENZI. Io ho iniziato cinque anni fa come unico attore di Falso Movimento e devo dire che il riferimento all'attore come performer/oggetto non mi scandalizza affatto. Del resto, in una certa fase della vita del gruppo, c'è stato un uso dell'attore come puro oggetto: un uso dell'attore come figura e ombra, come silhouette e sagoma, tale da non prevaricare in alcun modo una luce, una lampada, una diapositiva o un altro oggetto scenico. Adesso però, nella partitura stessa, c'è un elemento di calore e di emozione, anche se controllato come tutti gli altri elementi scenici. Non direi tuttavia che tutto questo vada nella direzione del new romantic.

MAGLIETTA. Per me, comunque, a volte è assai difficile. C'è davvero questa ginnastica di cui parlava Andrea. Anch'io vivo certi momenti a un livello assai emotivo. Ma ci sono anche dei momenti in cui sento come un totale raggelarsi di tutto. Per esempio nei momenti in cui, come nella scena di apertura, i movimenti di noi tre sono perfettamente coordinati. Questi per me sono momenti totalmente raffreddati".

BIANCHI. Momenti nei quali scatta il vostro controllo.

MAGLIETTA. Esatto. In questi momenti, in nessun momento anzi, l'attore è mai completamente "perso", nel senso che non si abbandona mai alla scena totalmente. È uno starci dentro, controllando però continuamente quanto si fa.

BIANCHI. Tutto questo, in un certo senso, ci riporta a Wilson. Una cosa che Wilson dice spesso è che non vuole che i suoi attori "recitino" una storia. Lui vuole soltanto che "dicano" certe battute. Per lui la "storia" è in un certo senso qualcosa che viene costruito a posteriori — dal pubblico, dal regista, dagli attori stessi — sulla base del semplice "dire" degli attori. Resta tuttavia il fatto che sovente i suoi attori non riescono a non caricare in qualche modo, a livello emotivo, interiore, le proprie battute. Qualcosa del genere mi sembra venga fuori anche adesso. Da un lato è innegabile — ed è anzi addirittura ovvio — che l'attore a volte è usato (deve essere "usato") come oggetto, se non addirittura

come strumento. Al tempo stesso però l'attore — e voi me lo confermate — non può evitare di caricare in qualche modo il proprio fare di fattori emotivi, di introdurre una propria creatività. È in questo senso che prima mi riferivo all'introduzione di un elemento "caldo".

MARTONE. È vero, ma tutto questo presuppone l'interpretazione di un progetto che sia in qualche modo "interpretabile". Può essere utile in questa prospettiva vedere la fase di preparazione di *Tango glaciale*. Ripetevo spesso di come volessi fare un lavoro proprio sui rapporti personali, individuali. Questo perché eravamo stanchi, per certi versi, di esplorare soltanto un paesaggio esterno. Il paesaggio interiore non è mai stato esplorato a fondo dal nuovo teatro, se si esclude un certo tipo di avanguardia degli Anni Settanta, anzi, la vera "avanguardia", che però si pone il problema in termini di rapporto tra teatro e psicoanalisi. Foreman, ad esempio. Tutto un filone dell'avanguardia che si pone il problema individuale, personale, mediandolo e filtrandolo con la psicoanalisi. Ma a parte questa linea, che a noi non interessa, tutto il resto è esplorazione di esterni: esterni come ambienti reali, o superfici, o immagini. Sentivo dunque molto questo desiderio di rovesciare tutto all'interno, di legare questo lavoro di scomposizione dell'ambiente esterno a un lavoro sull'ambiente interno. È stato anche questo desiderio a spingerci oltre il metropolitano. E non soltanto in senso geografico, fisico, ambientale, ecc. *Tango glaciale*, ad esempio, è stato inizialmente progettato per quattro o cinque attori. Cercavamo soprattutto un'attrice. E qui, l'arrivo di Licia è stato determinante. La sua storia, sommata ad altre due storie, quella di Andrea e di Tomas, è stato uno stimolo importantissimo. Tre storie ma anche tre forme diverse. Tre culture, anche a livello di movimento, così diverse ma anche così assimilabili e unificabili. Tutto ciò ha fatto sì che avvenisse uno scatto verso il paesaggio interno. A questo punto bastavano tre attori. Si poteva lavorare su una situazione di triangolo interno, di equilibrio interno umano e personale.

ARANA. In tutte le scene, nei movimenti e nelle coreografie, c'è sempre, in *Tango glaciale*, una diversità delle coppie, fino al tango tra i due uomini o al ballo con l'aspirapolvere. C'è sempre una contrapposizione tra una coppia e una terza persona da sola.

MARTONE. Questo fatto del 2 più 1 è molto importante. Per noi, 3 non è mai 1 più 1 più 1, ma sempre 1 più 2 o 2 più 1... Il problema è proprio quello di capire quale sia veramente la coppia. E io credo che il nostro amore per *Tango glaciale* finirà soltanto quando avremo veramente capito qual è la coppia vera, nel senso più nascosto e segreto.

BIANCHI. Torniamo un attimo alle fonti e ai modelli recitativi. Non abbiamo parlato di De Niro.

MARTONE. Andrea, soprattutto, è legato a De Niro. De Niro è un attore di Falso Movimento da parecchi anni, sia come modello per Andrea sia per l'uso frequente di immagini filmate in cui lui è protagonista. De Niro è un attore che lavora con lo stesso procedimento di Falso Movimento. È fondamentalmente se stesso in tutti i films che fa, sia che faccia il prete in *L'assoluzione*, sia che agisca in *Toro scatenato*, riuscendo però a trasformarsi di sana pianta, con un alto grado di stanislavskismo stoico e paradossale, tipicamente ameri-

cano. Questo per noi è importante in lui: questo suo riuscire a essere sempre due cose insieme.

BIANCHI. Sempre parlando di modelli, a parte certi riferimenti ai Magazzini Criminali, che mi sembra qualche critico abbia già sottolineato, mi è parso di cogliere in *Tango glaciale* qualche punto di somiglianza con il lavoro del Soon 3 di Finneran.

MARTONE. Il lavoro del Soon 3 l'abbiamo visto a Polverigi prima di *Tango glaciale*, ma devo dire che proprio non ci interessa. È tutta fredda tecnica e basta.

BIANCHI. C'è però tutta una serie di affinità, se non emotive, almeno sul piano delle tecnologie usate. Non soltanto, ovviamente, tutto il ricorso a tecniche di mixed media e la precisa confluenza di fattori teatrali e cinematografici, ma addirittura l'assunzione stessa del cinema hollywoodiano, accettato e smascherato al tempo stesso.

CURTI. Tutto questo è qualcosa di non voluto, se c'è. Mi riferisco al rapporto con il Soon 3. Il cinema hollywoodiano appartiene al nostro immaginario, come De Niro.

MARTONE. È proprio qui che si ritorna alla memoria, sia personale sia collettiva. Memoria nella ricostruzione esatta, quasi impressionante, di alcuni tratti, ad esempio da *New York, New York*, ma anche in certi scarti improvvisi. Perché la memoria ti tradisce anche, arriva anche all'improvviso, e ci sono quindi anche spiazzamenti e vertigini. E allora tiriamo fuori l'occhio che vede, l'uomo senza memoria, ecc. Un fatto che ha avuto molta importanza per noi nella fase analitica e nel lavoro sulla percezione è stato una trasmissione scientifica che vidi alla televisione sul funzionamento dell'occhio, sul fatto che l'immagine reale percepita dall'occhio è soltanto un microscopico quadratino di pochi centimetri e che è poi il movimento successivo dell'occhio a collegare tra loro una miriade di quadratini e a comporli insieme nella memoria. L'occhio coglie i quadratini e la memoria li collega tra loro e forma l'immagine. Ora, in rapporto agli scarti e ai passaggi dalla nostra fase analitica a quella attuale, questo è molto importante. Mentre prima ciò che ci affascinava era eliminare la memoria e quindi la percezione; ora è rimasta la percezione ed è riemersa la memoria, ricomposta in un altro modo. La nostra fase analitica e quella attuale sono in qualche modo speculari.

BIANCHI. Dunque citazioni, modelli, fonti, memoria. Dunque il cinema di Hollywood non imitato ma citato e ricordato, quasi come immagine onirica, memoria inconscia collettiva. Il fatto è molto importante, se si tiene presente che voi vivete tutti a Napoli, che siete tutti napoletani di nascita o di adozione. Mi chiedo infatti (a me pare di sì) se esista nel vostro lavoro un filtro "napoletano", un riferirsi o un alludere alla realtà specifica di un territorio, quello di Napoli appunto, che tra l'altro vive in un suo modo particolare questa mito dell'americanità e della stessa Hollywood. Mi chiedo se il vostro interesse per il metropolitano non sia anche un interesse per il "mitico" metropolitano, per un metropolitano più pensato e immaginato e non quindi soltanto reale e fisico.

MARTONE. Napoli è una di quelle metropoli spontanee che sono diventa-

te appunto "metropoli" soltanto adesso, dopo l'assunzione di criteri metropolitani diversi. Cioè non soltanto nel senso della metropoli come città di grattacieli o come spazio sovraffollato. Soprattutto dopo il terremoto (e non a caso), Napoli è ormai una città dove sono arrivati tutti i terminali dei media, una città totalmente tecnologizzata, in senso tecnico, da questi terminali. I quali però vivono e operano in un paesaggio che è, per così dire, totalmente "africano", dove manca ogni possibilità di controllo, di manipolazione, di razionalizzazione di questi media. Da questo punto di vista, Napoli è una città affascinante. Ma anche completamente "perduta". Anche in virtù della sua posizione tra l'orientale, il levantino, l'africano, ecc., Napoli viene a essere una sorta di punto di incrocio, attraversato da tensioni di tipo diverso. E una di queste tensioni è appunto l'americanità, che del resto esiste anche nei fatti, storicamente: il dopoguerra, la Nato, ecc.

BIANCHI. Mi chiedo se, in questo contesto, la risonanza di una certa produzione hollywoodiana, almeno a partire da taluni musicals degli Anni Cinquanta e Sessanta, non abbia finito per creare, proprio a Napoli, una sorta di coscienza collettiva all'interno della quale rientra un'immagine mitica dell'America, che però deve misurarsi al tempo stesso con una frequentazione concreta di una certa americanità: gli alleati, le basi americane, la NATO, ecc. Non a caso, del resto, il titolo della recensione di Franco Cordelli a *Rosso Texaco*, su "Paese Sera", era *Quell'America napoletana sempre stata cosa nostra...*

MARTONE. Tutto questo è qualcosa che appartiene ormai al nostro immaginario. Noi siamo nati e cresciuti proprio mentre Napoli diventava in qualche modo una "città americana". Il riferimento, di conseguenza, forse non è troppo esplicito o scoperto proprio perché appartiene al nostro mondo. Questa colonizzazione inconscia deriva anche dal fatto che, secondo me, Napoli è una città praticamente priva di modelli culturali. Modelli reali, contemporanei. Pur essendo ricca di riferimenti e di tributi a una napoletanità di cui tuttora si vanta e si ammanta. Ma si tratta di modelli morti: modelli eroici che non sono riusciti a sopravvivere e a trasformare, com'è avvenuto invece in altre città italiane con modelli più modesti. A Napoli, i modelli non sono sopravvissuti, nemmeno impoverendosi o intristendosi come altrove. A Napoli, rimangono lì come nostalgia, come memoria, come Eduardo. Assolutamente non trasformabili. E questo significa il vuoto. C'è un vuoto di immaginario, nella testa di Napoli. Non si sa come vivere, come adeguarsi. Questo vuoto diventa terra di nessuno. E allora si assume tutto. Si assume, naturalmente, anche l'America.

BIANCHI. Stando al vostro spettacolo, si direbbe che nemmeno l'America possa essere immaginata liberamente, ma debba esserlo invece attraverso certe presenze e certi condizionamenti. Attraverso certi films e certe presenze mediate. Ritorniamo, una volta ancora, ai modelli di costruzione del vostro spettacolo. Come un certo film è citato attraverso un certo attore (ad esempio De Niro), allo stesso modo mi sembra che, all'interno dell'economia dello spettacolo, un certo film sia citato anche attraverso un certo mito, attraverso un certo modo di ricezione e di risposta collettiva al film. E, quindi, non tanto come oggetto quanto come ricordo o sogno o memoria onirica o immagine collettiva.

Del resto, questo è forse palese anche in altri settori. Nella parte finale di *Tango glaciale*, ad esempio (ma il discorso è estensibile ad altre sequenze), c'è un richiamo addirittura esplicito a un tipo di movimento che rimanda ai caratteri della Commedia dell'Arte e della commedia napoletana in particolare o, se preferisci, a una certa tradizione di comici napoletani. Totò, per esempio. Fino a che punto si tratta di un riferimento consapevole e pertinente? Quale valore attribuisce il gruppo a questi lampi di mimo usati in chiave di pura astrazione? Il vostro uso del mimo — che non è mimica né pantomima — vuol forse essere una nuova citazione, cioè muoversi, una volta ancora, in una direzione strettamente linguistica?

RENZI. Il discorso di Totò è un discorso strettamente pertinente, che abbiamo affrontato in maniera specifica. Totò ci interessa come attore perché nei suoi films, come ripetiamo spesso, ha un suo uso del corpo come segno astratto. È, lui stesso, un segno. E questo procedimento ci interessa. Lo stesso vale, sia pure in altra misura, per Jerry Lewis. Ci interessa, ma non come parola, bensì come immagine in movimento. C'è per esempio in *Controllo totale* un movimento che è tratto direttamente da Totò.

ARANA. Totò mi interessa per la sua espressività, molto più di Jerry Lewis. Ricordo a Roma nel 1978, quando andavo a vedere i suoi films. Non capivo una parola di italiano, ma rimanevo ugualmente impressionato per quanto esprimeva con il corpo. La parola non contava più, ma contava l'immagine, il movimento, l'espressione. Anche psicologicamente, ciò che si ricorda di più è l'immagine in movimento, non la parola. In questo senso, Totò è un grandissimo maestro.

BIANCHI. Passiamo a un diverso tipo di citazione: Pompei.

FIORITO. Forse più che una memoria, quella è una profezia. È ispirata da uno spazio alle porte di Napoli, che abbiamo nella mente non tanto come ricordo, quanto come immagine di un nostro futuro prossimo, come apertura mentale. Anche qui, comunque, interviene del materiale preesistente, tratto da un fumetto di Superman. Anche la frase ("E mi redimerò per non essere riuscito a salvare Pompei") viene da Superman, che di fatto compare poi piccolissimo al centro del colonnato.

MARTONE. Rientra comunque anche nel lavoro che stiamo conducendo sul tempo: non sul tempo in astratto, bensì sul tempo come memoria. C'è questa idea della vertigine, del millennio, del trovarsi alla fine di un'epoca e all'inizio di una nuova era. È un'immagine che abbiamo visto e continuiamo a vedere sempre con l'occhio rivolto in avanti, benché adesso ci faccia piacere vederla anche con lo sguardo rivolto all'indietro. E per occhio rivolto in avanti intendendo la tecnologia, l'elettronica, ecc. Adesso però amiamo anche la direzione che si muove verso il passato. Se è una vertigine, ha pur sempre un avanti e un indietro, un passato e un futuro. E l'indietro è anche, ad esempio, il richiamo agli Anni Quaranta, che emerge ma senza nostalgie, perché scaturisce dalla stessa vertigine che ci porta verso l'elettronico e il sofisticato. Per questa ragione, in *Tango glaciale*, vi sono questi inserimenti sulla Grecia e sulla romanità, e dunque anche su Pompei. Ma senza nessuna cura filologica, tant'è vero che troviamo insieme Saffo e Pompei.

BIANCHI. Qualche parola sul pubblico.

MARTONE. Il rapporto con il pubblico è per noi d'importanza fondamentale. È importante avere una risposta intensa del pubblico, proprio sul piano emozionale. Questa dimensione di intensità che il pubblico riesce ad avere con lo spettacolo è per noi il segno di come quest'idea di media-teatro si sia realizzata. C'è un rapporto diretto tra spettatore e spettacolo, uno spettacolo basato su immagini con le quali occorre relazionarsi e che quindi si svolge in gran parte nella testa degli spettatori. Questa sorta di feedback è qualcosa di molto simile a quello che può essere il *feeling* in musica, anche se diverso, in quanto qui c'è anche una sorta di "tornare". C'è un segnale che parte, arriva, torna indietro, si ritrasmette. E quanto più lo spettacolo è fatto dagli attori con intensità e con forza, tanto più il pubblico reagisce in termini emotivi, al di fuori di ogni banalità, cioè in termini di segnali che vanno e che tornano. E questa è una possibilità di risposta che normalmente non appartiene a un certo tipo di teatro. In generale, la fruizione dello spettacolo teatrale da parte dello spettatore è molto "contratta". Intervengono molte mediazioni: intellettuali, culturali, persino emotive. Ci sono migliaia di mediazioni ed è difficile che si instauri un rapporto diretto, un segmento autentico, un vero e proprio cavo attraverso il quale il segnale possa andare e tornare in continuazione. Questo segnale si ritrova normalmente nel rapporto con lo schermo, con lo spettatore cinematografico o televisivo. Persino con lo spettatore del concerto, anche se su un piano diverso che è quello del ritmo. *Tango glaciale* è uno spettacolo che riesce in qualche modo ad avvicinarsi a quest'idea di linea retta che caratterizza la risposta e il rapporto del pubblico a/con il concerto o lo schermo. Tutto ciò ci dà un'idea di forma realizzata, di risultato raggiunto. La risposta del pubblico è un test, una verifica, che ci dimostra che, se schermo doveva essere, schermo è stato.

BIANCHI. Resta tuttavia l'impressione di un vostro divertimento in qualche modo interno o segreto, di una vostra offerta di complicità al pubblico. Come se a volte voi voleste cercare di far capire al pubblico che, in certi momenti, sta caricando di significati qualcosa che voi sapete esserne privo...

MARTONE. È un fatto che si tratta comunque di uno spettacolo che "appare" e che non è quello che il pubblico crede che sia. Certo, c'è una forma di complicità con il pubblico, giacché questa linea diretta è anche una linea di complicità. C'è un assorbimento, per così dire, di scena e platea. E c'è poi un ritmo talmente serrato da non consentire, ad esempio, allo spettatore l'applauso a scena aperta e, quindi, nemmeno di riflettere su ciò che vede. Tutto è giocato su una sequenza di stacchi rapidissimi.

BIANCHI. E si ha anche l'impressione che voi siate perfettamente consapevoli di "controllare" la reazione del pubblico in qualsiasi momento, di prevederne le reazioni. E quindi di giocare su questa vostra consapevolezza nel gioco dei ribaltamenti, dei tagli, degli spiazziamenti, ecc. Pur attribuendo allo spettatore la capacità di capire, a propria volta, che voi lo state controllando.

MARTONE. Lo spettatore prende tutte e due le dimensioni. Prende la dimensione "fredda", giacché *Tango glaciale* è uno spettacolo freddissimo per come è organizzato, progettato, condotto, strutturato. Ma prende anche la di-

mensione "calda". Il senso del ritmo, ad esempio. Nella sua coscienza, e quindi nel suo darsi allo spettacolo, sono presenti tutti e due i passaggi.

ARANA. Nella scena del balletto, quando ci togliamo l'impermeabile, c'è un momento in cui io e Licia ci guardiamo e poi guardiamo il pubblico in faccia, quasi per dire: "Forza ragazzi, adesso ci divertiamo!" In questo senso, forse. Ma, naturalmente, anche qui si tratta di una citazione: è un riferimento a quanto accade nei musicals di Broadway, un tentativo classico per far entrare subito il pubblico nella scena.

BIANCHI. Ancora una domanda. Perché usate ancora il nudo? Non è un po' "retro", in uno spettacolo come *Tango glaciale*?

ARANA. Non si tratta di un nudo che mira a scandalizzare, come nel vecchio teatro di avanguardia. L'idea è quella della doccia, dell'acqua che brilla su un corpo nudo, del corpo vestito di luce. È un fatto, quindi, più che altro visuale. Sei vestito di luci che brillano. Sei una piovra di luci. Un brillio.

Magazzini Criminali

↳ *Verso la criminalità: una performance orale del Carrozzone*

Il testo che segue riproduce una conversazione/performance con il Carrozzone di Firenze, in occasione della presentazione al Cabaret Voltaire di Torino di *Presagi de vampiro (studi per ambiente)* (1976/77). Il colloquio si suddivide in tre parti: 1) un esame ravvicinato di una sezione dello spettacolo, lo "Studio n.10", usato come campione di lavoro per uno studio del processo operativo del gruppo e della sua componente analitica; 2) un dibattito sul tema della "criminalità" e sulla componente esistenziale e patologica, fondamentale nella teoria e nella prassi del Carrozzone e palesemente importante in rapporto alle scelte successive dei "Magazzini Criminali"; 3) una discussione su alcuni dei principali nodi teorici del nuovo teatro (comunicazione e linguaggio, spazio, rapporto con le arti visive, ecc.). Alla sezione finale del dibattito hanno preso parte anche Sergio Putatti, un artista torinese, ed Edoardo Fadini, direttore del Cabaret Voltaire. Proprio con due lunghi interventi di Fadini, che tentano un primo bilancio generale del processo di sperimentazione e di rinnovamento in atto nel teatro italiano, il discorso termina senza tuttavia concludersi. Al colloquio (registrato nei locali del Cabaret Voltaire di Torino tra il 6 e l'8 gennaio del 1977) hanno preso parte, per il Carrozzone, Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Pierluigi Tazzi, Luca Abromovich e Teresa Saviori. Per uno schema sommario di *Presagi del vampiro*, cfr. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960/1976*, vol. II, Einaudi, Torino, 1977, pp. 522 ss. Sul lavoro, cfr. altresì Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, La Casa Usher, Firenze, 1981.

r.b.

1. La componente analitica: lo "Studio n. 10"

BIANCHI. Prendiamo dunque in esame lo "Studio n. 10" e ricostruiamone la "regia" a tavolino.

TAZZI. Lo "Studio n. 10" è nato come decima sequenza nella progressione del nostro lavoro. Naturalmente, io posso parlare soltanto della mia azione, perchè è l'unica che io seguo. Come in tutte le altre cose che noi facciamo, ognuno è responsabile del proprio percorso e anzi lo "domina" in maniera esclusiva: naturalmente, all'interno di un percorso molto più articolato che è fatto da altri, di cui può sapere o non sapere. Certi eventi o certi avvenimenti succedono cioè proprio come in un mondo o un universo di atomi, nel quale a un certo punto due atomi arrivano a coincidere o si incontrano, e ne scaturisce l'evento, nasce la cosa, nasce l'oggetto, oppure, in questo caso, nasce l'azione. Le mie azioni, così come io le ho schematizzate dopo, sono in realtà un'unica azione divisa in vari momenti. Io sono seduto su una poltrona, bevo del latte,

mi alzo, faccio un percorso attorno al letto, metto a posto l'orologio (cioè sposto la lancetta lunga sul numero immediatamente precedente a quello che indica il tempo reale: al massimo, sono cinque minuti di spostamento). Quindi, dopo il percorso attorno al letto, mi fermo in piedi vicino a una donna seduta al capo del letto. Mi siedo, mi tolgo una scarpa, mi infilo una scarpa da donna a punta con tacco a spillo. Appena ho calzato la scarpa, mi blocco e guardo il pubblico, cosa che avevo già fatto prima di bere il latte (un altro momento di "bloccaggio"). Poi mi sfilo la scarpa da donna, mi rimetto la mia, mi piego in avanti per metterla, restituisco il latte sul ventre della donna, mi alzo, prendo l'ombrello, mi blocco, guardo il pubblico, apro l'ombrello, la donna grida, alla fine del grido lancio l'ombrello. Inizia allora la fuga che si divide in tre movimenti: il primo, che mi trova bloccato sulla sedia; il secondo, quando la manica destra della giacca si sfilava, tirata dal filo il cui capo è in mano alla donna (la sedia nel frattempo cade a terra con rumore: questo rumore dovrebbe essere l'unico in tutta la sequenza); il terzo, quando la giacca mi si sfilava completamente dalla spalla e io mi rifugio dietro la porta. L'azione a questo punto si interrompe. Io mi rivesto e torno al posto. Le azioni successive portano ogni volta all'eliminazione di un gesto, a partire dal momento di contatto con la donna, cioè dal momento in cui lei grida quando io apro l'ombrello. Via via, in successione, si elimina l'apertura dell'ombrello, si elimina il latte, si elimina la scarpa, si elimina l'avvicinamento, si elimina la prima parte della fuga (caduta della sedia), la seconda (manica sfilata) e la terza (rifugio dietro la porta). Alla fine, l'unico gesto che rimane è lo spostamento del tempo. A questo punto l'azione è bloccata e io guardo il pubblico.

BIANCHI. C'è naturalmente un rapporto tra il ridursi del tempo della tua azione e il dilatarsi del gesto della donna, che si allunga invece nel tempo in senso inverso.

TAZZI. Naturalmente. Il gesto della donna si dilata non soltanto nel tempo ma anche nello spazio. Mentre infatti all'inizio io sono seduto sulla poltrona e la donna è seduta al capo del letto, alla fine io sono fermo accanto all'orologio e la donna è seduta sulla sedia. C'è quindi anche questa direzione obliqua e trasversale che ci oppone, sia all'inizio sia alla fine, attraverso un'azione regressiva mia e un'azione progressiva sua.

BIANCHI. Vediamo adesso i movimenti della donna.

MARION. Io sono seduta all'angolo del letto. Inizialmente ho in mano un filo che mi collega all'uomo. Come prima azione, mi tolgo una scarpa che si trova in diagonale rispetto alle scarpe che misurerà l'uomo. Alla prima azione dell'uomo, cioè quando lui è di nuovo ritornato sulla sedia e ha compiuto il suo percorso, io, in concomitanza con una luce al neon, mi alzo e rimango vicino al letto. Anche perché questa azione dovrà essere progressiva. L'alzarsi comporta un mio sbilanciamento, dovuto al fatto che non ho la scarpa. Ritorno quindi in posizione seduta. Riprende allora l'azione dell'uomo (avvicinamento, fuga, ecc.). Io mi sposto dalla mia posizione iniziale sul letto, faccio due passi, mi ritrovo sbilanciata e ritorno alla posizione iniziale. Azione dell'uomo. Mi avvicino alla sedia che l'uomo ha lasciato cadere e faccio il gesto di afferrarla, senza entrare in contatto con l'oggetto. Ritorno alla mia posizione iniziale, di

spalle. All'azione successiva dell'uomo, mi avvicino alla sedia e la prendo. Poi la sedia cade di nuovo a terra e io torno indietro di spalle. Azione dell'uomo. La sedia questa volta viene alzata. Ritorno di nuovo in posizione di spalle. Azione dell'uomo. Alzo la sedia e ritorno di spalle. Azione dell'uomo. Riparto, faccio il gesto di sedermi ma non completo il gesto. Ritorno, questa volta frontale. Azione dell'uomo. Mi siedo sulla sedia. Prima guardo di fronte a me, poi, quando l'uomo si è alzato e si è avvicinato all'orologio, guardo gli spettatori. Guardiamo tutti e due gli spettatori. Nelle prime due sequenze — va precisato — quando l'uomo restituisce il latte io giro la testa.

BIANCHI. La corda, nella sequenza, è dunque anche una misurazione di spazio.

MARION. Sì, sostanzialmente è una misurazione di spazio. Viene però tenuta in tensione esclusivamente nel momento della fuga.

BIANCHI. Quando è in tensione, la lunghezza della corda è sempre la medesima? In altri termini, fai perno su un punto fisso della corda o la fili, variandone la lunghezza?

MARION. La lunghezza varia. A mano a mano che l'uomo elimina gesti e movimenti nei tre movimenti della fuga, si ha un accorciamento.

BIANCHI. Quanti movimenti e quante variazioni ci sono nella sequenza?

TAZZI. Sono in tutto otto azioni e sette ripetizioni/variazioni. Otto azioni dal momento fermo iniziale al terzo movimento di fuga. Otto movimenti con sette variazioni.

BIANCHI. Passiamo alle diapositive.

TIEZZI. Le diapositive da un lato hanno la funzione di calarsi dentro il gioco dei due attori. Mentre per quanto riguarda i due attori ognuno di loro ha un'azione che l'altro ignora o può ignorare, le diapositive devono invece collocarsi specificamente nel gioco degli attori. Essenzialmente, la diapositiva vuole occupare lo spazio quando questo si trova bianco, quando cioè Pierluigi ne esce al di fuori completamente. Di conseguenza, a parte il primo momento, quando cioè rimane la diapositiva bianca anche quando c'è lo spazio libero, sicché la prima diapositiva illustrante qualcosa appare di fatto soltanto alla prima fuga (quando Pierluigi scappa e lascia libero il campo); per il resto le diapositive sono matematicamente proiettate nel momento in cui c'è lo spazio bianco. Cioè arrivano dopo che Pierluigi ha rimesso a posto l'orologio e quindi libera lo spazio di fondo e, successivamente, nel momento in cui scappa. La diapositiva viene tolta quando l'uomo rientra in campo per avvicinarsi alla donna. In questo senso, dunque, le diapositive stanno dentro al movimento degli attori. Dall'altro lato, esse regolano la sequenza crescente della donna con il loro stesso spengersi. Cioè nel momento in cui non c'è né diapositiva/immagine né diapositiva bianca ma la macchina si spenge. È proprio un segnale, un punto di partenza per il movimento crescente della donna, che si svolge con luci al neon, perché contemporaneamente allo spengersi totale del proiettore c'è l'accensione di due tubi al neon. Le diapositive, inoltre, sono delle fotografie di Bruxelles e costituiscono una narrazione. È l'unico elemento narrativo in questo studio, che è proprio quello nel quale più violentemente è stato abolito qualsiasi elemento narrativo, quello che più risente di una disgregazione che c'è stata.

BIANCHI. Qual è il senso dell'intrusione di questo elemento narrativo all'interno dello Studio n. 10?

TIEZZI. Forse per rimarcare meglio lo sfalsamento di tutti i piani narrativi. Una specie di slittamento. Del resto, pur essendo un elemento narrativo, è sempre una cosa ripiegantesi su se stessa, cioè molto simmetrica, dove il narrativo cede molto il passo al simmetrico, appunto. C'è infatti la diapositiva di un incendio, che è quella centrale, e poi ci sono quelle prima e quelle dopo.

BIANCHI. Si può parlare, anche in questo caso, di un lavoro di cancellazione?

TIEZZI. Certo. Una cancellazione dove al posto delle macchie che compaiono ad esempio in un'altra sequenza e che sono una cancellazione più "fisica", una cancellazione vera e propria, si ha invece una cancellazione che consiste nel formalizzare al massimo la narrazione, nel renderla assolutamente simmetrica. Naturalmente, vi è anche qui una cancellazione reale, che è la cancellazione dell'Esposizione di Bruxelles attraverso un incendio.

BIANCHI. Lo Studio n. 10 ha un suo tempo particolare.

TIEZZI. Il tempo di questa prima sezione dello Studio n. 10 è vertiginoso, provoca una vertigine mentale in se stesso, perchè al decrescere dell'uomo corrisponde il crescere della donna. Il tempo rimane sempre lo stesso, quattro minuti circa, anche se il numero delle azioni dell'uomo diminuisce. All'interno di questo tempo, la regressione, che prima era l'azione più lunga, diventa quella più breve; mentre la progressione, che all'inizio era un semplice alzarsi, diventa sempre più lunga. Da una parte ci si riduce all'immobilità, dall'altra si va invece verso il movimento e la conclusione del gesto. Cioè la conclusione avviene da parte dell'uomo nell'immobile, da parte della donna attraverso il movimento. L'uomo conclude per immobilità, la donna conclude completando. Da questo scarto di tempi tra le due persone nasce una specie di vertigine visuale e anche mentale, logica. E quindi anche di vertigine astratta: come si può avere in una progressione di numeri, in una progressione pitagorica. Qualcosa di cerebrale. Il piacere che alla fine si può trarre dallo Studio n. 10 è un piacere puramente mentale, che corrisponde al lavoro che è stato fatto: un lavoro a sua volta mentale, astrattizzante. È in questa direzione che va cercato il senso dell'eliminazione del narrativo, dell'eliminazione del racconto, dell'eliminazione dello spettacolo. In vista di una riduzione — riduzione amplificante, però — del rapporto tra lo spazio e il tempo.

BIANCHI. Esistono tuttavia degli elementi — per la maggior parte oggetti scenici — che possono introdurre una suggestione di tipo narrativo: il bicchiere di latte, il cappotto che la donna continua ad aggiustarsi addosso, e così via.

TIEZZI. Non a caso noi definiamo questo lavoro "analitico/patologico/esistenziale", dove il "patologico" fa da collegamento tra l'"analitico" e l'"esistenziale". L'introduzione del latte — del vomito del latte sulla donna — è, diciamo, un dato puramente personale. In effetti, tutto questo Studio è partito essenzialmente da una serie di fatti personali. È questo, il punto di partenza: qualcosa che tu dai e che tu fai personalmente. In questo processo astrattizzante e regolarizzante di cui parlavamo, quelli che tu citi come elementi narrativi o descrittivi sono gli ultimi residui di un materiale di partenza personale.

BIANCHI. E che quindi viene a sua volta filtrato e/o cancellato.

TAZZI. Certo. Tutta la mia azione, così come l'ho descritta all'inizio, potrebbe del resto dare adito a tutta una serie di spunti narrativi e simbolici, che tuttavia vengono via via cancellati ed eliminati, finché da parte mia si arriva all'immobilità e, da parte della donna, si arriva a un gesto che è lo spostamento da un punto a un altro, cioè dal capo del letto alla sedia. L'eliminazione del narrativo e la destrutturazione del simbolico avvengono dunque a vista.

BIANCHI. Contemporaneamente alla sequenza dell'uomo e della donna, altre persone si muovono in scena. Vediamone i movimenti.

SAVIORI. Io sto seduta su una sedia le cui gambe posteriori sono state tagliate, sicché la posizione è obliqua e non naturale. Provo quattro scarpe, compiendo quattro volte un gesto completo e accrescendo ogni volta di un gesto dal punto di partenza, che è il movimento del capo da destra a sinistra rispetto al pubblico, cioè, per me, da sinistra a destra. Volto dunque la testa, accavallo la gamba, mi piego, prendo la scarpa, l'avvicino al piede, la calzo di punta, la scalzo, la calzo intera, la scalzo e poi la tengo al piede, una volta raggiunto il movimento completo. L'unica variazione si ha per la quarta scarpa, allorché la gamba, anziché venire accavallata, ha un movimento diverso, cioè viene portata in avanti. Gli intervalli sono sempre regolari. L'unico momento in cui faccio delle pause è in rapporto al movimento dell'uomo e della donna. Si tratta di pause ben precise, che sono poi le pause di Pierluigi, quando beve il latte e guarda il pubblico e quando si blocca con la sedia, e le pause e i blocchi di Marion. In questo momento, compio per così dire un'azione di "spionaggio" nei riguardi della loro azione. Questo è l'unico momento di contatto. Alla fine, quando l'uomo e la donna guardano il pubblico, io, tenuto conto del tempo che impiego a compiere quattro volte l'azione completa con le quattro scarpe, mi trovo a guardare il pubblico nello stesso momento in cui lo guardano loro.

BIANCHI. A un certo punto, tu rimani con tre scarpe calzate una sull'altra nello stesso piede...

SAVIORI. Sì. Tre e non quattro perchè il movimento della gamba fa sì che la quarta non ci stia. Le scarpe sono sovrapposte sullo stesso piede, perchè il movimento non è mai cancellato, ma è accresciuto ogni volta di un gesto. Per cui non mi tolgo la prima scarpa che ho calzato, ma ricomincio da capo per calzare la seconda e così via.

BIANCHI. Resta quindi la traccia del gesto.

SAVIORI. Sì, la traccia del gesto precedente, sul quale si sovrappone un gesto nuovo.

BIANCHI. Passiamo alla quarta persona in scena.

TIEZZI. Quello che faccio io prescinde sostanzialmente da tutto il resto. Io non ho nessun rapporto né con la donna seduta alle mie spalle né con la scena degli altri due. Sono seduto su una sedia obliqua e misuro lo spazio attorno a me, tenendo come punto di base l'immobilità del busto, del mio tronco, mentre sto seduto sulla sedia. L'unico mio tipo di mobilità è quello della testa, delle braccia e delle gambe. Questi misurano lo spazio che possono misurare, in altezza, lateralmente e in avanti. I tempi sono essenzialmente miei, cioè

variabili. Nei momenti in cui ho voglia di muovere le braccia le muovo, e nel momento in cui ho voglia di muovere le gambe le muovo.

BIANCHI. Esiste un qualche rapporto tra questa misurazione da seduto e la misurazione eseguita in un'altra sequenza dello spettacolo dal personaggio con gli occhiali seduto su una poltrona?

TIEZZI. Sì. Solo che la prima misurazione è un misurare tutto lo spazio, tutto lo spazio fisico. Mentre io posso misurare soltanto nella mia immobilità. Io misuro il mio spazio soggettivo, mentre l'altro misura uno spazio oggettivo, tutto lo spazio, complessivamente. Può perlustrarlo.

BIANCHI. Uso delle luci.

TIEZZI. La luce sulle sedie rimane immobile, sempre immobile. È puramente illuminante, cioè serve soltanto a illuminare ciò che deve illuminare. La luce sulla fuga dell'uomo e sulla donna seduta (che è solamente luce di neon) riguarda solo la seconda parte. Nella prima parte, infatti, la luce viene data dalla diapositiva, sicché anche il rapporto tra la figura e la fonte luminosa è di controllo. Poi, una volta spento il proiettore, viene acceso un neon, che illumina il pezzo in maniera "altra". Anche la donna nel suo movimento, di conseguenza, ha una luce sua, che è una luce bianca, fredda, senza ombre. All'interno di queste luci, come all'interno di certi eventi simbolici, ci sono poi anche delle ragioni non tanto narrative quanto personali. In rapporto al neon, per esempio, ci sono anche ragioni di squallificazione dello spazio. Ragioni esistenziali, mnemoniche. È la memoria che, per esempio, ti riporta alla luce di un pisciattoio pubblico o di un ospedale. La luce al neon, come certi vestiti o il latte stesso, non ha un valore narrativo ma di reminiscenza, un valore più personale. C'è una ricerca di recupero personale, continuamente. In questo studio, per esempio, c'è il ragazzo che misura lo spazio nella sua immobilità e misura solo quello che può arrivare a misurare con il proprio corpo: rimanendo immobile, allunga quegli elementi di se stesso che possono arrivare al di là del punto fisso: le braccia, le gambe, la testa.

BIANCHI. Un riferimento anche leonardesco.

TIEZZI. Certo. Proprio il leonardesco è citato inizialmente nel ragazzo che misura lo spazio attraverso le braccia e l'apertura delle gambe. Ma va anche detto che questo Studio era partito da un volume sugli atti della morte di Roussel. La porta che compare nella sequenza deriva anche da lì. Dal volume, ma anche da una particolare esigenza personale dell'uomo che compie l'azione, il quale riteneva che, nella sequenza, fosse necessaria una porta. Ed è questo, il meccanismo. A quel punto, Roussel è stato completamente dimenticato. Il fatto che Roussel avesse messo il materasso davanti alla porta o a chiusura della porta, ha perso la sua importanza. Non ha più contato nulla. Ha solo funzionato da stimolo nei confronti della creazione di quella sequenza. Anche la restituzione del latte è un elemento puramente personale. Io infatti la chiamavo "vomito", ma la persona che "fa" (nel senso di *poiesis*), cioè che compie materialmente l'azione, la chiama invece "restituzione". E quindi è già tutta un'altra cosa. La donna nuda, l'uso della pelliccia, l'uso anche squallificante del corpo non hanno un valore essenziale in questo pezzo. Ma, dal momento che ci sono, hanno una determinazione precedente; e anche questa volta si tratta

di una determinazione personale. Noi battiamo molto su questo dato personale.

BIANCHI. Il punto di partenza è dunque l'attore in quanto persona specifica.

TIEZZI. Esatto. Non si tratta di un attore che presta il suo corpo per la dimostrazione di una formula matematica, di un semplice teorema geometrico, qual è ad esempio quello dell'accrescimento e della diminuzione; bensì di un attore che riporta di straforo anche tutta una serie di elementi personali che lo riconquistano, oltre che come attore, come persona. Come in particolare "quella" persona. Non a caso noi parliamo di "nominalismo". Perché il nominalismo enuncia il dato attraverso il nome. Cioè quella persona è proprio quella e non può essere un'altra. Questa persona è Pierluigi, questa è Luca, questa è Marion e questa Teresa.

BIANCHI. Questo pone un problema solo in apparenza marginale. Certe sostituzioni o inversioni di ruoli che si sono verificate nelle sere successive alla prima, aldilà dei vari problemi economici che vi hanno condizionato, risultano essere un'infrazione a questo principio. A rigor di logica, ciascun attore avrebbe dovuto fare determinate azioni, le proprie. Non dovrebbe essere prevista alcuna intercambiabilità di ruoli.

TIEZZI. È vero, non è prevista nessuna intercambiabilità. Però, nel momento in cui avviene lo scambio, in cui per esempio un ragazzo prende il posto di una donna, il ragazzo Luca porta al posto della ragazza Luisa tutto un suo mondo diverso e un suo modo di agire e di fare quel determinato pezzo. Prendiamo ad esempio lo Studio della Finestra, che è una dimostrazione del problema della specularità, del diritto e del rovescio. Quando lo fa lui al posto di un altro, porta tutta una serie di elementi (al di là della dimostrazione in senso tecnico, che resta la stessa) che nella donna non c'erano. Rimane la dimostrazione teorematologica del tutto, precisa, geometrica, perfetta. Realizzata però attraverso un'altra persona. Certo, a rigor di logica, dovrebbe essere un altro Studio.

BIANCHI. In quanto il nuovo attore dovrebbe lavorarci sopra, adattarselo e appropriarsene in rapporto al proprio vissuto...

TIEZZI. Certo. Perché la persona che lo fa porterà sempre se stessa, personalmente, a tal punto nominantesi, da trasformarlo in qualcosa di completamente diverso da ciò che era prima.

BIANCHI. Torniamo allo Studio n. 10. Qual è il rapporto tra i due momenti che esso presenta? Che cosa vi ha indotto a farne uno Studio unico e non due momenti separati?

TIEZZI. Essenzialmente una ragione di spazio. La prima azione occupava la parte destra della scena, sicché la parte sinistra rimaneva squilibrata. Si è inserita quindi questa seconda parte. Questa è la ragione iniziale. Che poi invece, a posteriori, Teresa (la ragazza che si prova le scarpe) sia arrivata a un rapporto personale con l'altra parte, giungendo a spiare quanto avviene nell'azione che ha luogo sulla destra, è un dato non previsto, un fatto che è avvenuto nello svolgimento stesso del pezzo. Inoltre, non si trattava soltanto di una ragione puramente formale di sistemazione dello spazio, anche se questo è importante, giacché la sistemazione dello spazio è fondamentale in pezzi come questo. È anche una questione, per così dire, di rapporto. Sulla parte destra ci sono due figure che, comunque sia, si muovono. Che poi una delle due si riduca al-

l'immobilità e che l'altra invece compia definitivamente un gesto, arrivi alla conclusione di un gesto, questo è un altro discorso. Comunque stiano le cose, i due si muovono pur sempre.

BIANCHI. Escludendo infatti il punto di partenza e il punto d'arrivo, la scena è tutta giocata sul movimento.

TIEZZI. Non direi tanto "movimento" quanto "mobilità". Mentre quanto avviene dall'altra parte è, comunque sia, giocato sull'"immobilità". Anche se le due persone in scena compiono a loro volta dei gesti, quali provarsi le scarpe o misurarsi lo spazio, loro sono comunque fisse, inchiodate a un punto dello spazio. Ed è questo rapporto che si ripropone continuamente; il rapporto tra mobile e immobile.

BIANCHI. Nello Studio n. 10, si ha dunque una sequenza giocata in chiave di sovrapposizione incrociata a destra (gesto progressivamente compiuto, più gesto progressivamente cancellato). Si ha poi, nella figura femminile di sinistra, un processo di ripetizione, nel senso dell'accumulazione/stratificazione. E, sempre a sinistra, la figura maschile di schiena, che si muove da seduta entro un variante di cerchio leonardesco. Per quale motivo quest'ultima, pur essendo limitata nei suoi movimenti, agisce in chiave di libertà, *scegliendo* i propri tempi e movimenti?

TIEZZI. Appunto *perché* è l'unico elemento che agisce in chiave di libertà. All'interno di tutto questo movimento calcolato, dimostrativo, esiste anche un altro piano. È una specie di anticorpo. E ce ne sono altri, di queste specie di anticorpi, introdotti per così dire "a stimolo di reazione". Per esempio la presenza di una diapositiva verticale in una sequenza interamente formata da diapositive orizzontali. È un po' la stessa cosa della musica di La Monte Young. Proprio come la sua musica si basa su un'iterazione e una ripetizione nelle quali viene introdotta la variazione — una variazione che, rispetto all'iterazione che la precede e la segue, può essere concepita come un anticorpo, un anticorpo in qualche modo "esplosivo" rispetto all'iterazione — così anche in questo pezzo vi sono degli anticorpi che interrompono la ripetizione: uno è la diapositiva verticale, l'altro è il movimento "libero" del ragazzo. E ce n'è un terzo, che è l'ultima proiezione: non una diapositiva variata o una diapositiva bianca, ma l'assenza stessa della diapositiva, l'assenza del riquadro stesso provocato dalla diapositiva vuota e quindi la pura emissione di luce del proiettore, cioè l'assenza completa. Il ragazzo è dunque un elemento di variazione. C'era tutto un pezzo, uno Studio in preparazione, che doveva essere costituito da una serie di suoni continui e da una persona che compie gesti reali: bere una bottiglia di vino, ad esempio. La bottiglia di vino, anche se il gesto di bere da essa è sempre il medesimo, provoca delle trasformazioni fisiche sulla persona che beve. Se tu bevi del vino, dopo mezza bottiglia hai per esempio le gote in fiamme, o hai gli occhi che ti lucono, ecc. Alla fine di questa azione, scende un pannello con tutta una serie di segmenti orizzontali. Sotto questo pannello, che viene successivamente levato, c'è un secondo pannello perfettamente uguale al primo, il cui elemento variante è un segmento che è leggermente obliquo. È proprio su queste variazioni all'interno di questi rapporti (tra il suono che provoca lo scendimento del velario e la variazione nel velario, tra il gesto continuo e ite-

rato del bere e la variazione che esso introduce su un altro piano, quello fisico e fisicamente personale di chi beve) che nasce, alla fine, lo Studio. Tu puoi poi dedurre da questi pezzi tante formule geometriche, tante forme matematiche. Ed è questo il loro unico scopo.

BIANCHI. C'è quindi anche un tentativo di realizzare sulla persona, a livello di corpo, un discorso che normalmente, nel campo delle arti visuali, viene fatto sull'oggetto.

TIEZZI. Esatto. Del resto, per fare altri riferimenti, qui c'è anche la citazione della body-art. La body-art ha un grandissimo pregio. Tu puoi citare. E noi facciamo uso della citazione programmaticamente. La si usa non come copia (nel senso, ad esempio, che voglio fare anch'io una certa cosa), ma come citazione di una performance avvenuta, proprio perché quella performance ha il vantaggio di esserti in qualche modo segreta finché tu non la conosci personalmente. E non la conosci personalmente con il tuo proprio corpo se non rifacendola su di te.

BIANCHI. Non pensavo soltanto alla body-art ma anche a certe ricerche nel campo dell'arte seriale, al discorso modulare, ecc. Volendo, anche al costruttivismo e al neocostruttivismo. Mi riferivo cioè a un possibile tentativo di applicare certe tecniche tipiche dell'arte costruttivista, riferendole al corpo. Che non è body-art in senso stretto.

TIEZZI. Non è facile rispondere. Anche perché qui si va sulle etichette. Secondo Lea Vergine, sarebbe body-art anche questa. Trisha Brown è body-art, secondo lei. Comunque, c'è senz'altro anche un atteggiamento un po' più analitico di quello presente nella body. Non vorremmo però che tutto questo fosse scambiato per una sorta di "biomeccanica".

2. La componente esistenziale e patologica: la criminalità

BIANCHI. Parliamo un po' del Carrozzone.

TIEZZI. Il Carrozzone si è creato, anzi "autocreato", tra alcune persone che avevano rapporti personalissimi tra loro. Rapporti "criminali", realmente "criminali". Nel senso che queste persone — e non lo dico tanto per dirlo, ma perché voglio che anche queste parole siano, come trascrizione, una *performance* in se stesse: io che racconto un pezzo della mia vita — queste persone avevano tra loro un rapporto inizialmente "criminale", che era quello del furto. Del rubare e del vendere per vivere. Una cosa molto semplice. Queste persone si sono assunte su di sé le conseguenze di tutto questo, per esempio il processo giudiziario. Ora questo gruppo, costituito da quattro elementi — da me, da Alessandro Lombardi, da Marion d'Amburgo e da Vera Bemoccoli — ha, a un certo momento, codificato un linguaggio. Avevamo io diciotto anni, le ragazze diciassette e sedici, e Alessandro diciannove. E abbiamo creato *La donna stanca incontra il sole*, che è diventato uno dei momenti essenziali di questo teatro etichettato come teatro/immagine. In seguito, tra queste persone è avvenuto uno scontro interno. Nella creazione di altre cose, nel servirsi sempre dell'immagine come elemento costitutivo del linguaggio espressivo, si è arrivati a un

momento in cui l'immagine non funzionava più. In cui c'era troppo divario, o troppo nascondimento, cioè troppo travestimento, di una realtà personale. Di questa realtà, per esempio, criminale, o di una realtà crimino-sessuale, di violenza personale, di sadismo, di masochismo, di stupro. Sentivamo quindi una separazione schizoide tra quello che facevamo e noi stessi. A un certo punto, quindi, abbiamo come chiuso. Ci siamo sentiti falliti, inadempienti nel linguaggio che usavamo. E ci siamo quindi trovati in un momento di apertura in cui sono arrivate le altre persone: Teresa e Luisa Saviori, Luca Abromovich e Pierluigi Tazzi. L'arrivo di queste persone ha provocato in qualche maniera la crisi. Il loro intervento è stato l'intervento di un corpo estraneo all'interno di un'entità già stabile, già costituita. E proprio come funziona un anticorpo in medicina, all'interno di un organismo, hanno provocato una malattia, hanno fatto esplodere una malattia ancora una volta "criminosa". Criminosa, perché per esempio Luca Abromovich ha portato con sé una parte strettamente "malata": cioè un'ossessione tutta sua per la morte, per il dopomorte, per i vermi, per le viscere, per il sangue. Questo stimolo ha provocato un andare verso questa direzione da parte di altri membri del gruppo che oggi costituiscono, se si vuole ancora una volta far ricorso a etichette, la parte "patologica" del gruppo. Anche se poi queste distinzioni non sono così drammatiche e precise ma hanno sempre una loro dilatazione. Ora come ora, il gruppo si fonda su uno scontro tra quelle che Quadri ha definito "due anime": un'anima razionale, logica, precisa; e un'anima invece totalmente irrazionale, esistenziale, disperata, criminale. Se vogliamo far nomi, da una parte Alessandro Lombardi era stato il momento di questa anima logica e razionale; dall'altra, Federico Tiezzi e Marion d'Amburgo erano stati il primo momento di quest'anima disperata, esistenziale. In seguito, l'arrivo delle altre persone ha provocato delle aggregazioni. Teresa Saviori e Luisa Saviori, per esempio, si sono inserite in quest'anima logica, fredda, matematica, portandola avanti; mentre, dall'altra parte, Luca Abromovich ha sposato, insieme con Marion d'Amburgo e Pierluigi Tazzi, quest'anima tutta teologica. Nello stesso tempo, però, la presenza di Pierluigi Tazzi ha provocato a sua volta, oltre a uno slittamento nel patologico, anche uno slittamento, una volta ancora, attraverso il patologico nel logico. C'è stato quindi tutto questo incontro, per cui, ora come ora, il gruppo è diventato davvero un "laboratorio", nel senso per esempio in cui Fadini ne ha parlato tempo fa a Firenze.

TAZZI. La mia presenza nel gruppo credo sia l'unica presenza non teatrale. In precedenza, io ho avuto pochissimo a che fare con il teatro. Il mio curriculum riguarda infatti più le arti visive che altre cose. La mia presenza nel Carozzone, di conseguenza, oltre a essere una presenza (e a offrire un apporto) di tipo ideologico, è una presenza di natura fisica. Ciò che a me interessa di più in questo tipo di cose è forse l'analisi di un linguaggio, che in questo caso è un linguaggio teatrale ma potrebbe anche essere un qualsiasi altro linguaggio, e la performance, nel senso che è stato dato a questa parola nelle arti visive dal comportamento, dalla body-art e anche, in parte, dall'arte concettuale, per quello che riguarda appunto l'analisi dello spazio...

TIEZZI. Ecco, sarebbe importante che oltre a Pierluigi ciascuno di noi

dicesse i propri motivi, a livello di scelte personali e di interessi. Sarebbe un po' la giusta conclusione di tutto questo discorso... Cominciamo da Marion d'Amburgo.

BIANCHI. Benissimo. Quali sono le tue matrici e i tuoi "moventi", Marion? Prima di questo colloquio, mi dicevi ad esempio che studiavi antropologia...

MARION. Sì. Ma diciamo che i miei interessi antropologici hanno costituito delle motivazioni per un tipo di teatro che si faceva in precedenza. In questo momento, le cose che veramente mi interessano in rapporto alla mia presenza sono degli stravolgimenti miei personali che, in questo momento, ho soltanto voglia di seguire e che in pezzi sul tipo di quelli di cui si parlava prima trovano una loro razionalizzazione. Pure in altri pezzi, questo stravolgimento è così completo, così forte, da darmi la possibilità, proprio a livello esistenziale, di continuare e di lavorare con gli altri. Sono cose di cui non mi piace molto parlare di fronte alla gente, anche perché è un po' una profanazione. Ciò che mi interessa è farle, queste cose, e avere voi spettatori come voyeurs che guardate e che mi entrate dentro, e io che vi butto fuori...

TIEZZI. Voyeurs nel senso patologico del termine. In qualche modo, il voyeur sessuale "penetra" assistendo alla penetrazione.

MARION. Esattamente.

TIEZZI. Nello stesso momento della penetrazione ha questo "doppio". E nello stesso tempo, però, rimane esterno. E poi, credo, c'è un atteggiamento infantile non solo nel voyeur ma anche e soprattutto nell'attore che cerca il voyeur...

MARION. Certo. In effetti questa parola è usata molto, ma in genere forse è usata nel senso sbagliato.

TIEZZI. Già. Nel senso in cui la usa il Living e Julian Beck, ad esempio.

MARION. Sì, e quel senso non mi interessa.

BIANCHI. Ricorrete spesso a questo termine? E perché?

TIEZZI. Come ho detto, c'è un atteggiamento essenzialmente infantile in tutto questo, come nell'uso stesso di questa parola. In questo senso. Quando cadevi da piccolo e ti facevi male, ti mollavano uno sganassone. Ora io parlo di certi pezzi che, per esempio, facciamo sulla nostra pelle, Marion o io. In essi, c'è un gusto sadico di fare un atto criminale o masochista con la gente che ti guarda. E più è crudele e più stanno a guardare...

MARION. E più tu lo fai. Ne sei costretto. Cioè, tu stai facendo qualcosa che più che altro riguarda un "buco" nella tua infanzia. E questo può essere uno dei motivi. Il pubblico stesso è costretto a guardare tutto questo. E io mi trovo bene in questo.

BIANCHI. Già in questa fase, dunque, vi è una componente sadomasochista. Masochista nei confronti di se stessi, sadica nei confronti degli spettatori.

TIEZZI. Esatto. Specificando però, come fa anche Lea Vergine, che pure il masochista è un criminale: cioè non è una persona che "subisce" il crimine.

MARION. E questa io la trovo una delle definizioni più belle che lei abbia dato.

TIEZZI. Il masochista è una persona che nei confronti di se stesso è criminale, al pari del sadico.

MARION. È una persona che il crimine lo tira fuori.

TIEZZI. Per esempio a Salerno, nella presentazione di uno Studio, c'era un ragazzo che si tagliuzzava le braccia e faceva scorrere il sangue. Era uno studio sui vari piani del simbolico rappresentato e del reale, giacché c'era sangue finto (quello di scena), vino e sangue vero. In esso, il ragazzo faceva vedere il braccio a una ragazza con la quale aveva avuto dei rapporti personali e le diceva: "Guarda, mamma, che cosa ho fatto". E questo è un po' quello che facciamo noi davanti al pubblico, quando Marion e io compiamo un'azione in qualche modo più violenta, un'azione realmente "criminale". È proprio questo "Guarda, mamma, che cosa ho fatto..."

MARION. Esattamente. Solo che nel momento in cui la si compie si ha questo aspetto conoscitivo, questo penetrarci dentro completamente. Nell'infanzia non c'è questo senso di "afferrare" il fatto. Tutto passa quasi sempre come fatto inconsapevole. Qui no. Qui lo afferri.

BIANCHI. Cioè lo razionalizzi. Ne fai un vissuto cosciente.

MARION. Esattamente. È sempre acquisito, anche se poi passa.

BIANCHI. Passiamo ad Alessandro Lombardi.

LOMBARDI. Sto nel gruppo fin dalla sua fondazione. Ultimamente, ho avuto questo desiderio di tirarmi fuori, pur rimanendo dentro. E quindi mi sono tirato fuori proprio nella fase creativa, nella fase di spettacolo. Non faccio niente se non cose tipo lavorare sulle diapositive e così via. (*Proteste ed esclamazioni di stupore di Marion d'Amburgo e Federico Tiezzi.*) Fatemi dire, scusate. Se no, parlate voi... Nel senso, come dicevo, di fare, anche creativamente, cose che si calano all'interno di un'operazione altrui e che magari servono a regolarizzarla e a precisarla.

TIEZZI. Sì, però non puoi negare che... Voglio dire: io trovo che quello che dici è interessante, Sandro, perché può anche servire a concludere... Diciamo che è la prima volta che possiamo fare non tanto un'intervista — ne abbiamo fatte tante — quanto un discorso di un certo genere. Per questo mi interessava. Non puoi negare, per esempio, di essere stato anche tu un elemento di messa in crisi del linguaggio precedente, di quello che usavamo prima. Non a caso certi nostri scontri...

LOMBARDI. ... tra l'altro volevo andarmene...

TIEZZI. Ecco, non a caso volevi andartene...

LOMBARDI. Certe cose non m'interessavano più. Certo, posso essere stato il primo ad accorgermene.

BIANCHI. Dopo *La donna stanca incontra il sole*.

LOMBARDI. Sì, essenzialmente dopo *La donna stanca*. Cioè la fase dopo *Lo spirito del giardino delle erbacce*. Forse me ne sono accorto prima di altri, non so, o sentivo più di altri il desiderio di cambiare strada.

BIANCHI. *Lo spirito del giardino delle erbacce* è stato il fattore, la causa della crisi, o è nato dalla crisi?

MARION. È nato nella crisi.

LOMBARDI. È nato nella crisi e ha portato a maturazione tante cose.

BIANCHI. Per quali motivi volevi toglierti?

LOMBARDI. Non ci credevo più. Proprio non ci credevo più. Non credevo più in quello spettacolo, assolutamente.

BIANCHI. E che cosa ti ha indotto a rimanere? Perché adesso sei qui?

LOMBARDI. Perché c'è stato un cambiamento totale. Anche di linguaggio. Un cambiamento espressivo, di interessi, di direzione.

BIANCHI. Nei confronti del quale ti senti però ancora un po' nella posizione dell'osservatore.

LOMBARDI. No, no. Mi sento molto dentro, ma mi piace avere questa posizione di...

MARION. ... di spia...

LOMBARDI. ... in termini spiccioli, di non-attore.

TAZZI. Però per esempio quando Sandro dice che non partecipa alla creazione di queste cose, non è assolutamente esatto. Io penso che, proprio per la parte creativa, il contributo inventivo e creativo, proprio di "materiali", che porta Sandro all'interno di questo spettacolo non solo non è marginale ma è fondamentale. La parte relativa alle diapositive e all'uso che se ne fa appartiene totalmente al suo intervento e credo che, all'interno di questo pezzo, il suo contributo sia determinante.

LOMBARDI. È proprio quello che volevo dire. In quel senso lì. Cioè una fase creativa che era non "marginale" (non è questo che volevo dire) ma "al di fuori" della cosa.

BIANCHI. Cioè che non ti coinvolgesse come "attore"...

LOMBARDI. Che mi coinvolgesse soltanto a livello di interazione con determinati materiali. Che poi sono sempre materiali come i camici, o sono le diapositive, o sono materiali musicali. C'è per esempio uno Studio nuovo che vogliamo preparare e che ha tutta una base mia, che però è una base in cui mi do non nella mia persona — ed è proprio il contrario, quindi, di quello che fa Marion — ma in una scelta di materiali, di immagini, di musiche, ecc.

BIANCHI. La domanda è un po' tendenziosa, se rivolta a un gruppo come il vostro. Tutto questo non potrebbe essere un passo verso un'assunzione di "ruoli" specifici all'interno del gruppo: "attori", "regista", "scenografo", ecc?

TIEZZI. Assolutamente no. C'è un pezzo, per esempio, che consiste nell'apparecchiare e nello sparecchiare delle tavole, la cui *idea* (tra virgolette) è stata data da Sandro. C'è però un'altra persona, Luisa Saviori, che "fa" questo pezzo. Ora, è proprio questo "fare" che è importante, che non è semplicemente un incarnare un'idea registica ma è invece il passaggio dalla programmazione all'atto. È il "fare".

LOMBARDI. E il "fare" è molto più del mettere in scena una proposizione. È, appunto, il farla. Non essendoci Luisa Saviori, infatti, il pezzo quasi non esiste. Anzi, non esiste più. C'è per esempio un problema di ritmo, che è fondamentale. Se non c'è Luisa, il pezzo non esiste più, benché rimanga l'idea. Ma non perché manchi l'attrice. Perché abbiamo Marion, abbiamo Teresa. Ma è la presenza fisica di quella certa ragazza che ha creato il pezzo. L'ha creato assieme a lui. Punto. E non c'è stata una diversificazione di ruoli.

TAZZI. Io anzi penso che ad andare contro la diversificazione dei ruoli siano non solo le nostre "funzioni", ma proprio le nostre "disfunzioni": è proprio quello che "non" facciamo oppure "non" realizziamo, che ci porta a un autentico abbandono dei ruoli. Voglio dire che i "ruoli" di regista, sce-

nografo, ecc. hanno dei livelli specifici proprio perché “funzionano” in un determinato modo. Io penso che noi non possiamo arrivare a una distinzione di ruoli, proprio grazie alle nostre disfunzioni esistenziali e ideologiche.

BIANCHI. Se è vero che non c'è una definizione di ruoli al vostro interno, c'è però il contrapporsi di una componente razionale e di una irrazionale.

TIEZZI. Sarebbe forse meglio dire, anziché razionale e irrazionale, logica ed emotiva.

BIANCHI. D'accordo. Marion, per esempio...

MARION. Già, ma io prendo sempre tutto il lato irrazionale di Sandro, che si sposta completamente... È un piano che è come “spostato”. Sul piano del lavoro, Sandro è di una razionalità paurosa. Al di fuori di esso, è di una irrazionalità mostruosa. Cioè, ci scambiamo questi ruoli. Io prendo e lui prende.

BIANCHI. Ma chi lavora in scena si assume le valenze esistenziali. E questa è già una diversificazione di ruoli.

TIEZZI. Non direi, perché c'è un passaggio continuo. Per esempio, il mio emotivo, ciò che io ho di rabbioso e di disperato, lo do a Sandro o a Teresa, cioè lo do al razionale di altri. È un problema di stimoli.

TAZZI. La mia presenza nel gruppo, per esempio, è dovuta in particolare a Federico. Il mio agire — non il ruolo mio, ma la mia azione all'interno di questo lavoro — è dovuto molto allo stimolo suo, cioè al coinvolgimento cui sono stato portato.

BIANCHI. Che però ha sollecitato la tua creatività.

TAZZI. Certo. Una creatività completamente autonoma.

BIANCHI. Sulla quale lui però può intervenire in una fase successiva, usando a sua volta come stimolo.

TIEZZI. Questo è chiaro. Il bello di questi pezzi è che non esistono tanto registi o attori, quanto dei rapporti creativi tra persone che hanno stimoli diversi.

TAZZI. Infatti. Quando ti dicevo per esempio che l'autore del mio coinvolgimento è Federico, avrei dovuto precisare che i miei rapporti sulla scena non sono affatto con lui, ma sono quasi esclusivamente con la donna.

LOMBARDI. E, limitatamente, con me.

TAZZI. E, limitatamente, con Sandro.

LOMBARDI. Anche se in realtà sono più miei con voi, perché nell'azione voi mi ignorate.

BIANCHI. Sotto questo aspetto, il vostro lavoro è dunque un autentico work-in-progress.

TIEZZI. Sì, anche se non dovremmo usare questa definizione. È un laboratorio. Quando Bartolucci, nel convegno cui hanno partecipato anche Quadri, Lea Vergine e altri e che è stato dedicato al nostro lavoro, diceva che questo è il vero laboratorio, non Grotowski o Barba, credo che intendesse proprio questo.

BIANCHI. Non è a questo che mi riferivo. Mi riferivo a un lavoro che non solo non parte da un qualsiasi copione, ma nemmeno da una situazione di base in qualche modo teatrale. Il lavoro cioè viene costruito, e non è mai lo stesso, non perché ci sia un gioco cerebrale sul fare in modo che tutto sia diverso ogni

volta, bensì perché gli stimoli continuano ad agire ininterrottamente sul lavoro e sulla sua elaborazione.

TAZZI. Esatto. E il nostro momento maggiormente creativo è quello che si realizza proprio durante il lavoro. In altri termini, i nostri rapporti personali sono estremamente importanti, però il vero momento creativo è quello che si manifesta come lavoro.

TIEZZI. Giriamo adesso le domande a Teresa e a Luca.

ABROMOVICH. Non so nemmeno da che parte cominciare. Non mi va di parlarne. Essenzialmente perché trovo difficoltà a parlarne, in quanto è qualcosa di personale. Si entra troppo nel personale.

TIEZZI. Anche noi siamo entrati nel personale. E questo qui è un momento unico, Luca, per parlare di queste cose.

ABROMOVICH. Sì, lo so, ma io non sono riuscito a entrarci. Questo è il problema.

BIANCHI. Partiamo da una sorta di scheda personale, che può essere la formulazione più neutra e superficiale del punto che stiamo cercando di affrontare. Parliamo di che cosa significa per te il gruppo, di che cosa ti dà e di che cosa gli dai, del senso che ha per te starci dentro.

ABROMOVICH. Il discorso è inevitabilmente personale. Essenzialmente, c'è un bisogno proprio esistenziale mio, come di tutti penso, che mi dà la possibilità di esorcizzare la paura di esistere, la rabbia che ho dentro e così via. Questa opportunità mi è data dal gruppo, nel senso che mi aiuta a uscirne fuori e a farle uscire fuori. Tutte queste cose.

BIANCHI. E se tu dovessi indicare qual è la tua incidenza sul gruppo, a livello di stimolo, di lavoro, ecc.?

ABROMOVICH. Non saprei.

TIEZZI. Non puoi però negare che è notevolissima, che ha un peso.

ABROMOVICH. Non saprei.

TIEZZI. Forse non te ne accorgi. Non è soltanto uno stimolo continuo di forze interagenti che si scambiano all'interno di ogni momento in cui ci contattiamo lavorando, cioè facendo teatro. La tua è una presenza che “esiste”. E poi non puoi negare un rapporto puramente “ossessivo”, “patologico”, “malato”, di dati privati. Non puoi non dire che certi temi sono proprio venuti da te. Certi temi di ossessione e di morte.

ABROMOVICH. Sì, però non riesco a formularli verbalmente.

BIANCHI. Vuoi dire che tu porti delle esigenze talmente pressanti che il gruppo le percepisce e le usa, ma che però non ti riesce di verbalizzare e di razionalizzare. Qualcosa, comunque, di molto importante, se agisce su tutto il livello emotivo del gruppo e su tutta la sua situazione psicologica di base.

ABROMOVICH. Sì, emotivamente me ne rendo conto. Nel momento in cui avviene, sì. Ma a posteriori, a parlarne, non riesco assolutamente a razionalizzare la cosa.

BIANCHI. Per esempio, in fase di elaborazione, tu agisci soltanto o intervieni a livello di ideazione dei pezzi e degli studi?

ABROMOVICH. Non penso che si possa fare questo tipo di discorso. Nel momento in cui io sono là, ci sono e faccio.

LOMBARDI. Nello Studio che in questo spettacolo è presentato come penultimo, quello del letto con la donna distesa e l'uomo con la lampada, si può vedere quello che dice Luca. Quello studio l'ha fatto lui, insieme con una mia diapositiva e con Marion che si è distesa sul letto. Anche lì, nessun altro potrebbe sostituirlo. È una presenza fisica quasi magnetica, che è sua e nient'altro che sua.

TIEZZI. Facciamo parlare adesso Teresa, sorella di Luisa Saviori, che manca ma che avrebbe avuto da parlare per mezza giornata.

SAVIORI. Io non voglio proprio dirle queste cose, non voglio assolutamente parlarne, proprio come scelta. Perché le so solamente io. Piuttosto, rivolterei la domanda agli altri, per sapere da loro qual è il ruolo che io ho nel gruppo. Per l'altro risvolto della domanda, io veramente non voglio che si sappia...

BIANCHI. Ma ne avrete già parlato, tra voi, di queste cose.

TIEZZI. No, assolutamente. Questi ruoli non si discutono, si scontrano.

SAVIORI. No, perché i ruoli mi mettono in crisi. Perché nel momento in cui ci sono, qualcosa faccio. E diventa il mio modo di espressione. E non voglio assolutamente usare nessun altro modo di espressione. Soprattutto quello verbale.

TIEZZI. Si può dire, tra l'altro, che l'anno scorso, in *Lo spirito del giardino delle erbacce*, Teresa è stata la vera "criminale" della cosa, perché era lei il guerriero che compiva questo tragitto ancora una volta mitico. Solamente che lei ha compiuto su di sé un atto veramente criminale, che era quello della cecità completa. Teresa aveva davanti al viso un panno, un panno di cinque metri, che l'avvolgeva completamente e non le permetteva né di respirare né di vedere. Ora la sua criminalità — questo suo atto criminoso, incredibile, mostruoso veramente — è stata di perdere davvero la vista, progressivamente, a causa di questa cecità indotta. E nel fatto di non respirare davvero, di rischiare ogni sera la soffocazione reale. Da questo suo atto criminale sono venuti fuori tutta una serie di pezzi violenti, violentissimi, nei quali lei questa volta era ridotta a pura spettatrice. In un pezzo che facevamo io, Luca e lei — un pezzo in cui Teresa, vestita da sirena, assisteva a Luca che si cospargeva di vermi e a me che dicevo Racine, un pezzo della *Fedra*, che riguardava i padri, i padri teatrali e no — lei, in quella circostanza, era l'"assistente", proprio come noi, l'anno prima, avevamo assistito al suo crimine. Tutto questo, ancora una volta, è inscindibile. In quel caso, si trattava di un rapporto mutato, di un rapporto che quella volta si era capovolto. Lei, con la sua presenza fisica, aveva stimolato l'anno precedente noi stessi a un crimine, che ha aspettato un anno a venire, e tutto è scaturito di conseguenza. Ecco, questo è un esempio, uno dei tanti esempi che si potrebbero fare.

LOMBARDI. Al di là dei ruoli, giacché non vi sono divisioni in ruoli o in sottogruppi all'interno del gruppo, vi sono però una serie di valenze e di correnti reciproche, che possono essere più o meno intense, tra ciascuno di noi. Mi riferisco in particolare alla situazione di Teresa: è una presenza, la sua, che io personalmente "sento" molto, che ha una particolare valenza nei miei confronti.

3. La componente visuale: lo spazio e il rapporto con le arti visive

BIANCHI. Affrontiamo ora il problema delle "competenze" da un altro punto di vista. Ciascuno di voi ha un suo background culturale specifico. È un dato importante, in un gruppo che ricorre di frequente alla tecnica della citazione. È possibile avere un quadro di queste "provenienze" culturali e/o professionali?

TIEZZI. Tra noi vi sono degli architetti, un critico d'arte, un'antropologa e uno storico dell'arte. Queste provenienze provocano degli scontri tra le varie persone. Si tratta però di scontri a volte inconsci. Per esempio, le citazioni. Come avvengono? Personalmente, per me si tratta esclusivamente di citazioni che io posso dedurre a posteriori. Alcune di queste, almeno. Per esempio la citazione di un ritratto di Pontormo. Sono citazioni totalmente "a posteriori", delle quali io mi accorgo soltanto dopo. Per esempio attraverso lo stimolo di un volto qual è quello di Luca, che mi ricorda da vicino Lorenzo Lotto, o quello di Sandro, che può ricordarmi invece Tiziano o il Pontormo, ecc. Per quello che riguarda invece la citazione dell'arte contemporanea, essa è a volte assunta programmaticamente: ad esempio lo studio della body-art, l'amore per Gina Pane, l'amore per Ketty La Rocca, l'amore per la narrative-art e per certi suoi tentativi di trasmettere tutto quello che non c'è più attraverso foto di famiglia o di ambienti nei quali sono stati tolti mobili e letti che però hanno lasciato una traccia, e così via, sono tutti stimoli attraverso i quali tu arrivi a lavorare in una direzione e in un senso. Questo amore ti può portare anche a una citazione, cioè all'assunzione su di te di un dato che ti è rimasto in qualche maniera estraneo, perché non l'hai vissuto fisicamente su di te. Perché, alla fin fine, non l'hai fatto tu. Sono quindi delle motivazioni alquanto illogiche, alquanto personali, alquanto irrazionali, se vuoi. Non sono una derivazione, non sono la continua discussione, per esempio, di certi linguaggi delle avanguardie storiche, del Dada, del Futurismo e anche un po' del Surrealismo.

TAZZI. Prendiamo per esempio la porta, che è nata come un'esigenza mia personale ed è stata poi trasformata nel "dentro e fuori" di Duchamp, nella porta duchampiana. Come un'altra citazione da Duchamp — che è puramente iconografica, e non quindi una citazione concettuale — è la proiezione della sedia durante il volo degli uccelli. L'ombra della sedia equivale a un'opera di Duchamp e Man Ray, che è la proiezione di uno degli oggetti ready-made di Duchamp, *L'attaccapanni*, che è proiettato proprio con questa ombra che sfugge su un vetro. Questo richiamo a Duchamp, per esempio, porta anche a connotare in maniera "criptica", come in una specie di crittografia, quei pezzi narrativi che ci sono nel pezzo mio e di Marion, questa volta però con riferimenti precisi al *Grande Vetro*, cioè al rapporto tra *La Femme Mariée* e *Le Celibataire*.

TIEZZI. Questo finale, per esempio, era un dato assunto. Così come può esserlo lo studio prospettico voluto da Sandro riguardo a certi fatti: uno studio della prospettiva come "altro", della prospettiva che arriva a essere qualcosa di "altro" dalla pittura in se stessa, in quanto la prospettiva diventa un gioco logico in se stesso, come nell'uso delle prospettive di Devries: post-dü-

eriano, olandese, che usa queste cose per la loro valenza matematica, per la loro totale assenza narrativa. La prospettiva non serve più a narrare o a inserire in uno spazio un'azione, ma serve puramente per se stessa, come puro elemento logico, speculativo. E l'intervento che è stato fatto — la cancellazione del fuoco prospettico — ha delle motivazioni che dovrebbe precisare Sandro ma che poi per me sono diventate delle motivazioni personali, perché per me sono diventate delle cancellazioni di una forma simbolica, cioè della forma simbolica prospettica. Delle cancellazioni, in fin dei conti, dello spazio. Questo però è un dato posteriore. Il momento creativo è stato quello di Sandro. Inoltre, si tratta di vedere in che cosa si riflette l'uso delle arti visive. Essenzialmente nell'uso dello spazio, sempre. Quando io dico che il teatro, lo spazio teatrale, dovrebbe essere simile allo spazio della galleria, è perché lo spazio in cui ci si trova ad agire di continuo ha un'importanza fondamentale, non puramente strumentale com'era precedentemente. Il teatro all'italiana e lo stesso Grotowski usano lo spazio per la rappresentazione, per una rappresentazione che deve avvenire in esso. Se Grotowski fa una rappresentazione disponendo in maniera diversa gli spettatori, provoca pur sempre uno sviluppo nella direzione del teatro all'italiana: il teatro a scena fissa, quello che viene definito nel Settecento con platea e palcoscenico in un certo rapporto. In questo nostro lavoro, il problema è diverso. Paradossalmente, in un certo senso, ogni volta si dovrebbe preparare un pezzo diverso per ogni spazio nel quale ci si trova ad agire; invece di adattare ogni volta, per ragioni puramente pratiche di borderò, quello che si fa allo spazio che esiste. Lo spazio ha cioè valenze diverse. Ha per esempio una grandezza che non è mai misurata nella sua estensione, nella sua altezza. Uno "spazio" si trova in un "posto", che può essere, come in questo caso, una casa (il Cabaret Voltaire) o una palestra o qualcos'altro.

BIANCHI. Lo "spazio" insomma è "collocato" in un luogo.

TIEZZI. Sì, appunto, collocato. E nello stesso tempo è collocato anche in un luogo, che è la città, per esempio. E tu devi tener conto di tutte queste cose, sia a livello essenzialmente personale sia nella strutturazione di questo spazio, che da spazio astratto diventa spazio come ambiente, spazio fisico e quindi ambiente. È per questo che la cosa migliore sarebbe che le gallerie facessero teatro. Che proponessero il teatro e non solamente le performances di certi artisti che usano il movimento o la danza in modi che possono essere intesi come teatrali. Che usassero programmaticamente il teatro. Oppure che i gestori dello spazio teatrale scegliessero di trasformare il loro spazio, di azzerarlo, per renderlo plasmabile. Per renderlo, appunto, spazio e non stanza.

PUTATTI. C'è una differenza fondamentale, tra il vostro comportamento e quello delle arti visive. Il problema non è tanto lo spazio, perché le azioni a volte, anche nelle arti visive, avvengono "nello spazio". E infatti tu parlavi di Gina Pane. A Bruxelles, proprio Gina Pane ha fatto un'azione. Era un'azione spettacolare, nello spazio. Al terzo piano di una casa, la Pane faceva la stessa vostra azione, o meglio, un'azione parallela a quella che fate voi con la finestra. Lei si trovava all'esterno e guardava un'ipotetica scena che avveniva all'interno di una finestra. Conoscendo Gina Pane e il suo comportamento, la differenza fondamentale mi sembra che sia nella vostra coralità. Mentre

nelle arti visive prevale l'individualismo esasperato dell'artista, del singolo artista, e non esiste coralità (per cui anche i discorsi interindividuali sono assolutamente diversi), in voi c'è invece questo modo di coltivare il vostro rapporto, di integrarvi continuamente, che vi differenzia in assoluto. Ora, la galleria vive in rapporto all'individuo/artista, cioè all'individualismo dell'artista, quindi non può essere aperta, oggi come oggi, alla comprensione di un problema di coralità. E dalla coralità non le viene niente. Ecco perché la rifiuta.

TIEZZI. Già il gruppo stesso può essere un individuo. E non è un paradosso, ma una realtà. Qui il gruppo è un individuo proprio come lo è Gina Pane. Infatti ci chiamiamo "Il Carrozone" e non "Il Teatro X diretto da Y". Per il resto, hai ragione quando dici che all'interno delle arti visive c'è questa individualità esasperata; ma l'individualità esasperata c'è anche all'interno di questo gruppo. Esasperata davvero. Il gruppo è un momento di raccolta di energie. È, in se stesso, uno "spazio". Uno spazio fisico.

PUTATTI. C'è pur sempre una differenza tra il pagare fisicamente di persona e il pagare collettivamente, sia pure in un gruppo. È vero che il gruppo può essere inteso come persona unica, ma ci sono delle differenze fondamentali. Gina Pane, che nella sua esasperazione è arrivata addirittura all'autoleisionismo e a infilarsi i vermi nella carne ferita, in queste azioni, che lei considerava assolutamente "sue", si proponeva sempre con una propria carica soggettiva, esasperata, senza aperture. Sarebbe semmai interessante un confronto tra l'individuo-gruppo e l'individuo-individuo, nei termini in cui tu l'hai proposto.

TIEZZI. Il nostro modo d'agire non mi sembra poi tanto diverso dal modo d'agire di Gina Pane. A prescindere dal fatto che in questo lavoro possono mancare dei pezzi in cui questa esistenza viene più individualmente ed esplosivamente fuori (mancano ad esempio dei pezzi di Luca, o dei pezzi di Marion, ecc.); anche in questi pezzi, tuttavia, per quanto così "astratti" e così "razionali", io ci trovo ugualmente certe cose. Non a caso noi abbiamo continuato a parlare di "esistenza". Proprio per il suo carattere di "individualità". Secondo me, la differenza sta nel fatto che Gina Pane agisce nelle arti visive mentre qui, comunque sia, noi facciamo uso del linguaggio teatrale, che, per esempio, ha bisogno di una serie di persone. Cioè ha bisogno di una serie di persone per esprimere quello che Gina Pane può esprimere da sola. Però, individualmente, ognuna di queste persone è una Gina Pane.

BIANCHI. Per quale motivo un gruppo i cui interessi vanno essenzialmente nella direzione delle arti visive, dell'architettura, dell'antropologia, ecc. ha scelto come proprio strumento privilegiato, in sede espressiva e a livello di comunicazione, lo strumento teatrale, pur continuando a fare costante riferimento a strumenti e modelli che vengono dalle arti visive? In altri termini, come vedere il rapporto tra le vostre matrici e la vostra scelta teatrale?

TAZZI. Per quanto mi riguarda, la mia risposta, del tutto personale, è questa. Io ho lavorato per molto tempo all'interno delle arti visive, non come artista ma come critico e quindi come fiancheggiatore di operazioni di gruppi, a livello di gestione del prodotto artistico. Cioè come scrittore, o relatore, o cronista. La mia adesione al gruppo l'ho spiegata prima in qualche modo. Il mio

interesse, in una fase di questo genere, è proprio per la sclerosi che esiste oggi all'interno delle arti visuali, cioè per la ghetizzazione di un determinato prodotto all'interno dello spazio della galleria e del museo, cioè ancora per l'assenza di una verifica che non sia quella del mercato in senso ampio e quindi per il grado minimo di informazione e di comunicazione che si attua all'interno di questo campo. Che poi, da un punto di vista esclusivamente di linguaggio, le arti visuali siano avanti rispetto al teatro, rispetto al cinema e soprattutto rispetto alla letteratura, questo è un altro discorso. La mia scelta all'interno di questo gruppo, cioè la mia adesione al gruppo e la mia scelta operativa (e quindi "io assieme a loro" e non più "io staccato"), va vista proprio in questo senso: per sfuggire a questa forma di ghetizzazione, a questa forma elitaria e autoritaria, proprio perché l'artista visuale opera in proprio e quindi con tutta l'"autorità" dell'individuo, in senso ancora romantico (ma anche di tipo capitalistico); mentre, all'interno del teatro, non mi sembra che questo si verifichi.

BIANCHI. Si tratta di conseguenza di una scelta non tanto tecnica quanto politica.

TIEZZI. Certo.

BIANCHI. Le tue motivazioni sono condivise dagli altri?

TIEZZI. No. Io ne condivido la prima parte. Però poi io porto tutto quello che c'è di romanticamente autoritario, di stravolto, di disperato, di individuale, di personale. E non so esattamente perché m'interessa il gruppo teatrale, il teatro. Questo è il fatto. Anche la mia è una scelta politica. Uguale alla sua, ma per ragioni diverse, che sono poi ragioni di espressione e, forse, di non solitudine. Come diceva Braibanti, "gratificazione e non delusione". Vorrei usare proprio queste parole di Braibanti, allorché in un suo lungo discorso disse di voler arrivare alla gratificazione e alla non delusione. Ecco, è la non delusione che mi permette il teatro, proprio per l'assunzione dell'individuale nel gruppo. Nel teatro c'è un "alleviamento" di questa specie di carico/scarico, nel senso di scarico fecale romantico. C'è un alleviamento di questo dolore esistenziale, un alleviamento dell'impotenza. Ma non è vero che questo dolore e questa impotenza io ogni sera non li riviva personalmente, anche se tutte le sere non li "esibisco".

PUTATTI. Forse proprio qui è la differenza di fondo. Perché mentre il rapporto dell'artista visuale è un rapporto con se stesso, individuale, e quindi anche un rapporto, al limite, di laboratorio e di studio; per voi è invece un rapporto col pubblico. Esiste pur sempre un pubblico potenziale. Anche la sera in cui non reciti, hai un pubblico.

TIEZZI. Anche l'artista ce l'ha. A me sembra semmai che il dato fondamentale sia quello che hai introdotto all'inizio. Il parlare dell'individualità. È un discorso che sotto certi aspetti può essere giusto, ma che secondo me va specificato in questo senso: io non parlo del "teatro" in genere, ma parlo del "Carrozzone", che fa questo teatro che "si nomina questo teatro".

BIANCHI. Vorrei sentire Marion. Tu parti invece da una prospettiva più "antropologica"...

MARION. Diciamo che c'è una mia adesione a certi interessi. Tutto lì.

BIANCHI. La domanda specifica si riferiva alla domanda generale rivolta a tutti voi, cioè al rapporto tra certi interessi di fondo (nel tuo caso l'antropologia) e la scelta del teatro come terreno di lavoro specifico.

MARION. I due dati potrebbero anche essere completamente staccati. Prima, nel teatro che facevamo in precedenza, c'era questa confluenza di dati antropologici precisissimi. Diciamo però che le due crisi — quella "teatrale" e quella "culturale" — sono venute di pari passo. E la scelta del teatro riesce forse, in questo momento, a illuminarmi quell'altra strada.

BIANCHI. Due crisi parallele, quindi, che hanno trovato un momento di confluenza.

MARION. Esattamente. Con un esito forse più illuminante nel teatro che non nell'altra direzione.

LOMBARDI. Quanto a me, è una domanda che non mi ero mai posta. Mi sembrava scontato far teatro e non occuparmi di arte visive o di altre cose. E questo per una possibilità di confluenza. All'interno di un'attività teatrale possono confluire tante cose. Anche se poi, nel momento stesso in cui dico questo, mi rendo conto che si potrebbe dire la stessa cosa anche di un'attività artistica visuale. Diciamo che abbiamo cominciato dicendo di voler fare teatro, e avendo voglia di farlo, anche se poi i riferimenti erano ad altri campi e anche se in questo momento c'è un interesse in qualche modo interdisciplinare. Ma quello che è fondamentale è che certi discorsi, certi lavori, certe operazioni si fanno proprio nello spazio del teatro. È proprio lo spazio del teatro che a me interessa.

BIANCHI. La domanda, per certi aspetti, andava al di là delle vostre esperienze e scelte specifiche. È un fatto, ad esempio, che oggi molti degli esperimenti teatrali più interessanti sono attuati da persone che hanno una solida formazione nel campo delle arti visuali. È un tipo di problema che mi interessa da tempo. Per esempio, il discorso che si faceva prima, dello spazio galleristico che può (o addirittura dovrebbe) diventare spazio per una certa ipotesi di teatro, mi pare importante. È un'esperienza che, se non erro, voi avete fatto.

LOMBARDI. Certo. Noi abbiamo cominciato in galleria, sia pure soltanto per motivi pratici. Non avevamo possibilità di avere degli spazi aperti all'interno delle strutture teatrali, mentre attraverso conoscenze, amici, ecc., avevamo la possibilità di fare i nostri pezzi in galleria e quindi li abbiamo fatti in galleria. Ma non perché facessimo delle performances. Facevamo degli spettacoli.

TIEZZI. Non si trattava soltanto di amici. Ma anche di persone (e parlo soprattutto di Firenze) che si accorsero prima degli altri che un certo tipo di lavoro poteva interessare anche in galleria.

BIANCHI. Prima però avete detto che la galleria è per voi uno spazio più funzionale.

TIEZZI. Lo diciamo ora.

BIANCHI. E avete anche precisato prima come lo spazio incida sull'azione, come l'azione debba nascere e/o modificarsi in rapporto agli spazi specifici. Perché allora scegliete spazi teatrali e non pensate invece a un recupero, in questa nuova prospettiva, dello spazio galleristico, anche in considerazione

della vostra matrice essenzialmente visuale e dei vostri interessi specifici nel campo delle arti visive?

LOMBARDI. È un punto cui abbiamo pensato e cui stiamo pensando. È qualcosa che è in fase di progetto. Fermo restando, comunque, il fatto che a me personalmente interessa lo spazio teatrale.

TIEZZI. C'è anche un altro punto da considerare. Non è facile avere proposte dalle gallerie, forse perché noi non siamo "mercato". In fondo, ho in parte sbagliato, quando ho detto che gli operatori teatrali dovrebbero andare verso le gallerie. In realtà dovrebbe essere l'inverso.

LOMBARDI. Lo spazio teatrale dovrebbe in qualche modo modellarsi su quello della galleria, ma solo dal punto di vista della disponibilità pratica, della funzionalità fisica dello spazio, non dal punto di vista di certe leggi di mercato o comunque "interne".

FADINI. Vorrei porre anch'io una domanda, in rapporto al problema del teatro come strumento conoscitivo. Nella discussione che ha seguito lo spettacolo, qualche giorno fa, sono venute fuori certe domande che, nel loro orrore, avevano una giustificazione sul piano della comprensione. Lasciamo perdere la solita domanda banalissima del tipo che viene a dirti "che cosa mi hai voluto raccontare?". Resta comunque il fatto che, trovandosi di fronte a questo tipo di lavoro, la gente si pone un problema di significato, si pone un problema di messaggio, si pone un problema di comunicazione e, a livello magari un po' più alto, si può porre anche un problema di lavoro sui significati, sul linguaggio, sulle forme espressive, ecc. Ora questo pone immediatamente il problema del dove collocare questo tipo di lavoro, che non è la sperimentazione sul nuovo prodotto, ma è proprio la messa in opera di un autentico meccanismo di laboratorio, per analizzare a livello di pura teoresi il lavoro teatrale. Perché in questo caso, se vogliamo usare i termini tradizionali, il vostro lavoro rientra nella pura teoria e non nella pratica. Questo se vogliamo dirlo in soldoni, per farvi capire dagli altri che dicono di non capire. Allora, sul piano della teoria, è interessante vedere tutti gli elementi che rientrano nella cosiddetta teoria. E uno di questi, uno dei principali, oltre all'espressione di sé, all'analisi di sé, all'approfondimento di sé, ecc. ecc., è un procedimento conoscitivo. A questo livello del procedimento conoscitivo si situa, secondo me, anche il problema dello spazio di cui sento parlare adesso, per esempio. Perché, se si parla di spazio, perché parlare soltanto delle gallerie e non parlare degli spazi antitradizionali che sono quelli sui quali cade in crisi la società e che sono, tra l'altro, proprio quelli "vietati", giacché un lavoro di questo genere è ampiamente censurato e autocensurato spesse volte da parte dello stesso operatore proprio nei confronti dello spazio vietato, o che si dà per vietato, come per esempio il refettorio di una fabbrica, o la scuola, ecc. Tutta la struttura scolastica, per esempio, è totalmente esclusa da un fatto di questo genere, perché la teoria, da questo punto di vista (e qui si fa un discorso politico grossissimo), la teoria non è permessa. Un lavoro di teoria, a questo punto, nell'ambito di un lavoro specifico come quello artistico, è permesso soltanto nella misura in cui serve al prodotto. Cioè la Carlo Erba che fa gli esperimenti per il prodotto farmaceutico. Siamo esattamente allo stesso livello. Te lo vietano,

nel senso che dicono "non mi hai dato l'aspirina". Questo è il punto. Allora sarebbe molto importante chiarire, da parte dell'operatore stesso, quali procedimenti conoscitivi ritiene di dover mettere in moto o ha effettivamente messo in moto, e qual è il suo interesse al riguardo. Io ho trovato per esempio l'altra volta al C.R.T. di Milano Eugenio Barba, che non vedevo da qualche anno. E mi ha terrorizzato nel momento in cui ho constatato che finalmente Barba si è bloccato. E dove si è bloccato? Sui sistemi di comunicazione. Non si è aggiornato minimamente. Cioè tutte le norme di lavoro che lui aveva elaborato sul piano della teoria, giustamente, per riformare il rapporto tra gli attori, consentire loro di elaborare i loro propri mezzi, sviluppare l'analisi interiore, ecc., sono rimaste ferme, ancorate a un procedimento conoscitivo che non è andato oltre il semplice fatto della messa in causa del problema del linguaggio. Punto e basta. Quando Barba è andato a recuperare certi schemi, che sono per esempio quelli sardi o pugliesi, li ha poi "ridati" come puro e semplice problema interno, senza un aggiornamento a quelli che sono i reali problemi di comunicazione dei nostri giorni, dell'era tecnologica, la quale sembra non interessargli per niente. I problemi dell'era tecnologica rientrano anche nel problema degli spazi nei quali tu devi agire. Perché se tu ti poni dei problemi di galleria, ti poni dei problemi di linguaggio, di un certo modello; se tu ti poni i problemi della scuola, te li poni secondo un altro modello. E lo stesso per la fabbrica, o per le piazze, o per le sedi comunali non utilizzate. Questo, secondo me, è un problema che non è soltanto linguistico, teorico, ecc.; ma è un problema strettamente politico, se per politica vogliamo intendere la pratica della relazione sociale: come collocarsi e come poter lavorare, tra l'altro, anche sul piano pratico. Perché, in realtà, tu sei vietato. Questo è il fatto. Cioè, è da quello che sta dietro che partirei, proprio per chiarire quella che è la domanda sul piano conoscitivo. È come quando si parla del "razionalismo di Strehler". Il razionalismo di Strehler è una palla, perché nasce su una struttura vecchia che utilizza quei certi sistemi di comunicazione. Per cui a me il razionalismo strehleriano non interessa per niente. È invecchiato, morto, sepolto. Chi si pone dei problemi di tipo diverso a livello teorico, facendo un laboratorio sul tipo di quello che fate voi, si pone dei problemi di spazio, di comunicazione, di sistemi, di modelli, ecc. proprio perché, al punto cui è arrivato, ha messo in causa la teoria stessa e la possibilità di farla, prendendo in considerazione il divieto. Un divieto basato sul fatto che quello che ti viene richiesto è il prodotto.

TIEZZI. Non credo che questo discorso esiga una risposta. È tutto così "logicamente adeguato" a tutto il lavoro che abbiamo fatto. Però, parlando di gallerie, si parlava più che altro di uno "spazio azzerato", cioè di uno spazio — che poi naturalmente potrebbe anche essere una palestra, o dovrebbe essere lo spazio dell'università, o la fabbrica, o il capannone in disuso — che c'interessa proprio nelle sue valenze spaziali.

FADINI. Questo tipo di spazio, però, ti si esaurisce immediatamente. Quando tu hai fatto la scelta della cantina, negli Anni Sessanta, hai fatto una scelta di azzeramento. In realtà, quello che non si dice mai è proprio questo. I Carmelo Bene ecc., avevano creato una situazione di azzeramento. La scelta si

è esaurita molto rapidamente. Il '68 l'ha spazzata via. Perché quel tipo di azzeramento non aveva fatto in tempo, per esempio, a mettersi nel contesto giusto, se vogliamo usare un termine del sinistrese. Comunque sia, lo spazio azzerato doveva pur sempre avere una sua rifunzionalizzazione, per continuare un discorso sul piano linguistico. Se il teatro è considerato sul piano linguistico. E ancor più, per conto mio, se lo è sul piano antropologico. Comunque sia, secondo me, la rifunzionalizzazione viene subito dopo. Tanto è vero che lo spazio di per sé e i processi di azzeramento, di moltiplicazione, di destrutturazione, ecc. hannò dovuto poi continuare con un confronto di tipo diverso e ponendosi a un livello che non è un diverso livello ma è semplicemente il proseguimento di un'operazione di pura logica. Perché siamo nel campo della logica, anche. Quindi, quando tu mi dai il capannone vuoto di cui parla Quartucci per esempio, mi dai qualcosa che a un certo punto non può non esaurirsi. L'operazione *Camion* è venuta fuori con uno spazio che tentava daccapo l'inserimento. E così tutta una serie di crisi. Carmelo Bene, a questo punto, dove ha scelto il suo "esaurimento" personale, con una consequenzialità logica che ha comunque un suo significato? Nella ripresa del ruolo dell'attore, in qualsiasi ambiente purchessia, fondato su una struttura di carattere ufficiale. E questa sua scelta è altrettanto provocatoria di quella della cantina, secondo me. E forse lo è ancora di più. Mantenendo però la cifra letteraria di tutta la sua operazione linguistica, perché lui si basa sulla letteratura. Però ha un suo proseguimento. Non è servito a nulla il fatto che lui facesse certe cose. Ha dovuto rifare un *Amleto* praticamente alla Scala, per poter continuare ad avere o riavere un determinato ruolo. Si tratta di vedere se questo è stato un suicidio o meno, ma questo in questo momento non interessa. Interessa invece da un punto di vista teorico il proseguimento logico dell'operazione linguistica. A questo punto, la scelta dello spazio, si tratti di uno spazio letterario o di uno spazio fisico, di operatività, o, al limite, grotowskianamente, di uno spazio biopsichico, ha pur sempre una sua logica interna, di procedimento, progettazione, ecc., sulla quale soltanto una presa di coscienza di questi fenomeni di carattere logico permette poi di rispondere a certe domande, se vogliamo becere, ma che hanno una loro ragion d'essere, emerse nel dibattito al termine dello spettacolo. Perché il docente del Politecnico, ad esempio, ti dice: "Vieni da me al Politecnico e io 'ti insegno' come si fa una pila". Lui ragiona su uno spazio strutturale. E questo spazio strutturale è, nel suo caso, il Politecnico.

Matia Bazar

La messinscena della musica

Il rapporto e l'interscambio tra musica e teatro tende, in questi ultimi anni, a rinnovarsi e ad arricchirsi di nuove valenze e nuove dimensioni. La nuova spettacolarità orbitante nell'area del postmoderno (o comunque connessa con particolari sensibilità, climi e paesaggi che al postmoderno paiono per un verso o per l'altro rimandare) ha ad esempio, nei confronti dei modelli della discoteca e del concerto rock, debiti vistosi, non meno evidenti di quelli che ha nei confronti della moda, della pubblicità e dello sport. La produzione di "dischi" con musiche originali è ormai diventata un momento non secondario nella pratica operativa di numerosi gruppi squisitamente "teatrali" (si vedano gli esempi recenti dei Magazzini Criminali e di Orient Express); mentre è in netto rilancio l'ipotesi di nuove forme di "teatro musicale" se non addirittura di recupero del melodramma (si pensi, per citare due casi estremi, a *Splatter* di Taroni/Cividin e a *Otello* di Falso Movimento, con musiche di Peter Gordon). A livello più generale, l'interesse per uno spazio sonoro non meno importante dello spazio visuale si è imposto da tempo come vero e proprio assioma, come costante caratteristica all'interno di un nuovo modo di intendere il lavoro teatrale.

È in questo contesto che trova una sua precisa ragione d'essere l'inclusione, in un volume dedicato al teatro e alla spettacolarità postmoderni, di un'équipe come il Matia Bazar che, anche in sintonia con il suo recentissimo cambio d'immagine, tende a proporsi, almeno a livello di intenzioni e di programmi, non tanto come "complesso musicale" quanto come autentico "gruppo teatrale". Ciò che pare particolarmente interessante nel gruppo della Ruggiero e di Stellita è il fatto che il Matia Bazar non ambisce soltanto a stabilire (sia pure in termini che esigono tuttora una più precisa definizione e una più accurata messa a fuoco) una forma di "comunicazione totale" tra scena e pubblico che investa da un lato tutte le capacità e i modi espressivi dei performers e che assorba dall'altro la globalità dell'esperienza (percettiva, sensoriale, emotiva, visionaria, memoriale) degli spettatori; ma si pone altresì — fatto abbastanza infrequente per un gruppo di musica leggera — il problema del privilegiamento o almeno del potenziamento di una visualità intesa non già come semplice "interpretazione" o trascrizione letterale di "contenuti" musicali e/o verbali (cioè come banale descrizione o illustrazione — mimetica, naturalistica o impressionistica che sia — o, comunque, traduzione della "canzone") né, meno ancora, come pura e gratuita "spettacolarità" non motivata al proprio interno e quindi finalizzata esclusivamente alla "seduzione" del pubblico e per ciò stesso avulsa da una precisa realtà musicale; bensì (almeno concettualmente) in termini di rigorosa "equivalenza" tra esperienza visuale ed esperienza sonora, se non addirittura, in una prospettiva più strutturale, di reciproca interdipendenza e sottrazione di autonomia, di mutua subordinazione, critica e indicazione dei rispettivi criteri di lettura. Al punto che, in determinate circostanze, la musica può idealmente "declassarsi" da fatto primario a elemento di appoggio e acquisire di conseguenza una valenza riduttiva di "colonna sonora"; proprio come la voce può farsi fatto gestuale più che musicale o come le componenti visuali possono sopraffare (alterare, contrapporsi a, cambiare il senso di) la

² Abbiamo rimandato al teatro americano degli Anni Settanta (cfr. Ruggero Bianchi, *Autobiografia dell'Avanguardia*, Tirrenia-Stampatori, Torino, 1980, e *Off Off & Away*, Studioforma, Torino, 1981), in quanto da esso abbiamo ricavato le tecniche prettamente cinematografiche del montaggio come regia e quindi come elaborazione del codice. Svincolati dalla "fedeltà" al testo o al copione, rivediamo, confrontiamo e discutiamo le singole scene in modo tale che ricavino dal discorso la loro qualità segnica. Un lavoro che ha destato molto interesse sul piano tanto didattico quanto teatrale è stato l'uso, polisegnico e polisemico, che il TT ha fatto di talune sequenze/chiave in più spettacoli (cfr. ad esempio la scena del concepimento in *La città del sole* e *Our Town*; la scena dell'ermafrodito in *Nostro Cugino Mr. Poe* e *Our Town*; o, in altra prospettiva, la scena della danza in *La Classe Morta* del Cricot 2 di Kantor e in *Our Town*). L'uso della citazione e persino dell'autocitazione è un'altra costante del lavoro del gruppo. Per un'analisi più dettagliata di questo problema, rimando a un mio manuale di prossima pubblicazione sull'uso didattico delle tecnologie teatrali nella Scuola Superiore.

³ Si è inteso fornire alla didattica una sorta di palestra di verifica, o di aggancio del pensiero speculativo al vissuto o, meglio, alla problematizzazione del vissuto. Secondo Deleuze (*Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 1967), vivere è pensare, ma pensare è tradurre un geroglifico, interpretare: il torto della filosofia consiste unicamente nel "presupporre in noi una buona volontà di pensare, un desiderio, un amore naturale del vero". Per questa ragione la filosofia, e ancor più lo studio della storia della filosofia, arriva soltanto a verità astratte, che non compromettono nessuno e non sconvolgono nulla. Sempre secondo Deleuze, attraverso Proust, della cui opera conduce l'analisi, all'idea filosofica di metodo viene sostituita la duplice idea di costrizione e di caso: la casualità degli incontri e insieme la violenza del segno che è oggetto di un incontro, esercitano su di noi una costrizione che induce a interpretare, decifrare, tradurre il senso del segno, di "quel segno" determinato. In questo senso, funzione del docente diviene trovare, o creare, il segno, lo "specifico" segno. Poiché ogni segno è nel tempo e in vari livelli temporali, il confronto diviene filosofico e storico insieme, in quanto tentativo di interpretare il segno nella storia e di saldarlo al suo — o a un suo — significato, estrapolandolo coscientemente dalla storia.

La proposta di un esercizio di questo tipo, volto a misurare le nozioni in concreto, non è così eretica come può apparire a prima vista. Come rileva ancora Deleuze (*op. cit.*, p. 95), Platone, nel libro settimo della *Repubblica*, distingue nel mondo due specie di cose: le prime, semplici oggetti di ricognizione, sono immediatamente riconoscibili e lasciano il pensiero inattivo; le seconde sono segni incontrati, "percezioni contrarie nello stesso tempo", che costringono, attraverso la pressione della sensibilità, il pensiero a pensare, secondo quella forma di violenza che abbiamo ammesso come principio di una filosofia che divenga pensiero attivo e partecipe di sé nella ricerca. Secondo Deleuze, infatti, Platone "ci offre un'immagine del pensiero sotto forma della violenza (...) in quei tre grandi studi sui segni che sono il *Convito*, il *Fedro* e il *Fedone*. E Socrate si pone come l'urto e la costrizione: simile alla torpedine marina, mette in crisi chi l'avvicina, ma il suo esercitare l'ironia è anche il segno di un'intelligenza che previene, organizza e pianifica quegli incontri che, casuali per gli allievi, rientrano invece in un piano la cui logica coerente è pienamente architettata dal maestro". Semmai, se ci poniamo su un piano d'analisi coerente con la tradizione greca, il metodo si complica e si stratifica: tentare di "esercitare" lo spirito critico ci induce alla filosofia come a un "esercizio volontario e premeditato del pensiero per mezzo del quale arriveremo a determinare l'ordine e il contenuto delle significazioni obiettive", in cui per "esercizio volontario e premeditato" s'intende la pianificazione del maestro alla maniera socratica, oppure che l'intelligenza segue in ogni caso, come lettura e interpretazione dei geroglifici, come esercizio di saldatura di senso a segno? (dal quaderno del TT dedicato a *Our Town*, 1982).

SAGGI

I due articoli che qui si pubblicano sono il testo delle relazioni tenute, il 23 aprile 1980 a Salerno, nell'ambito del convegno *La cultura italiana negli anni '30-'45* e che verranno pubblicate negli Atti del convegno. Alla sezione teatrale di quell'incontro partecipava anche Ruggero Jacobbi alla cui memoria Achille Mango e Gigi Livio dedicano queste pagine.

Achille Mango

La morte dell'attore

Il tema di questo intervento mi è dettato da una serie di considerazioni che vado conducendo da tempo sullo spettacolo contemporaneo e probabilmente dalla speranza o dal desiderio che il teatro raggiunga finalmente il livello della precisione e riproducibilità conseguito, nei termini in cui è stato conseguito, dalle altre forme espressive. Affronto il tema sul piano delle problematiche odierne, come è corretto fare, a mio parere, sebbene senza dimenticare le particolari situazioni in cui la questione ha cominciato a delinearsi. Immagini abbastanza simili a quelle costruite a suo tempo da Edward Gordon Craig suggeriscono la sistemazione dello spettacolo teatrale sul livello della maggiore automazione possibile attraverso l'uso di strumentazioni tecnologiche che rendano la messa in scena libera da quel senso di aleatorietà e precarietà che ne è caratteristica troppo a lungo conservata. Contro l'imprecisione e l'imperfezione dell'elemento umano, la precisione e la perfezione di quello meccanico. Del resto, il teatro ha sempre cercato di conseguire la rappresentazione del cosmo e per farlo si è servito volentieri e probabilmente necessariamente della macchina, a cominciare dal mondo greco che ne aveva di sufficientemente elaborate per arrivare alle idee e costruzioni dei grandi artisti rinascimentali, ai Gesuiti inventori della scenotecnica moderna, per finire ai grandi operatori di oggi: Ronconi, i concettuali, i tecnofili che usano tranquillamente strumenti sofisticati come programmatori, multivision, sintetizzatori, laser. E di rappresentare la realtà con gli stessi mezzi per i quali la realtà esiste.

Dunque, la morte dell'attore. Lo statuto di non perfettamente definibile assegnato al teatro, di copia imperfetta, di non riproducibile dipende in buona misura dall'impossibilità da parte dell'attore di determinare il prodotto del suo lavoro in termini di non modificabilità. Impossibilità dell'attore prima e più di altre pur conclamate impossibilità. Secondo alcuni rispettabili frequentatori di cose teatrali questa irripetibilità costituisce il fascino principale e la natura stessa, l'essenza del teatro. Dissento radicalmente da una siffatta

impostazione, venata di una leggera ma ben visibile (e irritante) aura romanticheggiante e mi fa fede del disagio in cui l'operatore di teatro vive sotto questo profilo la ricerca che egli compie di mezzi attraverso i quali superare tale instabilità. Oggi parliamo facilmente di strumenti tecnologici, dell'eliminazione dell'attore o di una sua presenza contraddittoria nei riguardi della precisione della macchina e possiamo farlo in quanto al processo di evoluzione speculativa si accompagna la prepotenza dello sviluppo della tecnologia che rende verificabile ciò che un momento prima verificabile non era. Ma ieri quando il pensiero teatrale precedeva immensamente qualsiasi tipo di progresso scenico e la poesia era l'unico modello di prefigurazione del futuro, le risoluzioni sul piano della messa in scena si distaccavano per segni impercettibili dalle formule precedenti oppure erano destinate a rimaner confinate nel mondo senza sesso dell'utopia, come è intervenuto nel caso di Craig, forse la mente più illuminata del primo novecento teatrale, o ha subito le più cocenti mortificazioni, come nel caso di Enrico Prampolini e più ancora per l'invenzione di Achille Ricciardi. E queste forme impercettibili, ma neanche poi tanto se si deve far conto dell'evoluzione della scena a partire dall'ultimo ventennio del secolo scorso, appartengono all'avvento sempre più consistente fino ad apparir dominante della figura del regista. Quando si parla di costruzione dello spettacolo teatrale nei termini della minore irriproducibilità ci si riferisce inevitabilmente all'opera del regista, non perché la sua presenza nella dinamica dello spettacolo sia risolutiva ai fini della cosiddetta riproducibilità ma perché essa tende almeno a limitare la prepotenza dell'attore, il cui stare sulla scena nei termini della creatività è l'elemento più dannoso ai fini della "regolarità" della rappresentazione, a limitare questa prepotenza e ad adoperarla a vantaggio dell'equilibrio e della normalità dello spettacolo. Un attore che riesca a realizzare direttamente questa serie di situazioni è un regista che recita.

Che l'anelito alla norma sia stato un itinerario percorso da tutti coloro che hanno inteso lo spettacolo come un dosaggio delle parti fra di loro e non lo scoppio di incontrollate nature, come doveva essere ed è stato per buona parte dell'ottocento, è testimoniato con sufficiente autorità dalla ricerca che i teorici del teatro e della recitazione hanno condotto proprio sul piano della tecnica interpretativa. Teorici che in buona parte dei casi contaminavano l'attività speculativa con la pratica operatività. Basta pensare ai due più noti studiosi/registi del novecento: Stanislavskij e Brecht, che hanno costruito sistemi teatrali analoghi se non altro per le finalità a essi assegnate; e, per venir più vicino a noi, a Jerzy Grotowski, le cui ipotesi sul teatro dell'attore registrano, nella apparente libertà all'attore attribuita, il rigido rispetto di tecniche di preparazione ubbidienti in prima istanza a una concezione teatrale fin troppo pienamente rappresentata. Non è un caso che il pensiero di Grotowski discenda molto direttamente da quello del suo illustre predecessore russo.

L'attore, perciò, come un oggetto; l'attore condizionato e uniformato da altre componenti del linguaggio teatrale; l'attore eliminabile dalla scena; l'attore surrogabile dall'immagine, dal suono, dalla luce, dal colore, infine dalla macchina. Processo che oggi ha conseguito livelli di realizzazione effettivi ma ha radici speculative ben profonde nel tempo. Io non insisterò, come qualcuno

ha fatto non senza fondamento, sull'affermazione che il teatro ha avuto una esigenza organizzativa da quando esiste, affermo soltanto che tale esigenza è diventata profonda a partire dall'ultimo ottocento, allorché l'invenzione della luce elettrica e il suo uso sulla scena ha radicalmente modificato la struttura dello spettacolo e, di conseguenza, ha cambiato segno alla funzione dell'attore fino ad allora unico protagonista della rappresentazione. La luce elettrica, ovvero una tecnologia raffinata per quel tempo. È da questo momento che si può e si deve parlare dello spettacolo teatrale come di un fatto assolutamente autonomo dalle tante schiavitù fino ad allora impostegli dalla comune concezione del fenomeno. E non è detto che l'elemento condizionatore sia di necessità individuabile nella parola. Secondo l'indicazione artaudiana, esso può essere riconosciuto con altrettale facilità nel modello interpretativo che la scena era venuta ereditando acriticamente e aveva trovato nella tradizione del grande attore all'italiana una espressione a quel modello del tutto coerente. Cambiare di segno alla tendenza prevalente del primato dell'attore ha significato dare al teatro un prepotente e vitale giro di vite, un'accelerazione che lo ha avviato verso le modificazioni radicali che caratterizzano il tempo nostro. L'insofferenza di Stanislavskij verso le strutture organizzative e interpretative del teatro russo della fine dell'ottocento è il segno della necessaria razionalizzazione della scena, il trionfo del regista che Stanislavskij impone all'intero mondo teatrale dell'occidente il segno di un cambiamento addirittura indispensabile per la sua sopravvivenza. Più tardi le indicazioni provenienti dalle trasformazioni in senso materialistico previste e dettate da Brecht si muoveranno nella medesima direzione imposta da Konstantin Sergeevič. La regia è l'ordine; l'ordine è la ripetibilità; la ripetibilità il primato assegnato alla tecnica. La tecnica dell'attore come oggi la tecnologia e le macchine. Il metodo Stanislavskij è l'imposizione di questa tecnica.

Più modestamente di quanto non abbia fatto Artaud dal punto di vista speculativo ma forse in maniera più incisiva sotto l'aspetto realizzativo, Silvio D'Amico è andato sostenendo fin dagli anni venti la necessità di cambiar senso allo spettacolo teatrale per consentirgli una sopravvivenza non consegnata unicamente a quei luoghi talvolta privi di significato che sono i luoghi dove si realizzano certi spettacoli teatrali. In un articolo pubblicato in "Idea Nazionale" nell'agosto del 1924, egli andava sostenendo da una parte la realtà rappresentata dalla crisi dell'interpretazione, dall'altra la necessità che "[...] accanto ai teatri dove si trovano ancora di cotesti comici, ne sorgano degli altri che siano strumento degli autori. Dei teatri il cui repertorio, scelto con criteri artistici e non secondo la vanità personale dei 'mattatori', trovi finalmente degli interpreti, e non dei formatori (sia pur genialissimi); trovi quella esecuzione d'insieme, quella piena fedeltà di traduzione scenica, quella messinscena, che nei teatri italiani oggi paiono un mito [...]" (*Per un teatro degli autori ossia: per un teatro d'arte*, 9 agosto 1924). Di fronte al teatro dell'attore quello dell'autore rischiava addirittura di assumere un carattere innovativo. E poteva qualche anno più tardi sostenere, il D'Amico, che la fine della tradizione del teatro all'italiana non derivava tanto dalla mancanza di talenti interpretativi, che al contrario abbondavano, ma dalla non necessità di queste grandi

figure negate a una concezione dello spettacolo come un fatto di insieme, di equilibrio e di organizzazione delle diverse parti (*Il tramonto del grande attore*, 1930). Ma già prima di lui Piero Gobetti, implacabile fustigatore delle cattive abitudini del teatro italiano, aveva scritto pagine di fuoco a proposito del vezzo che uno dei più acclamati e celebrati attori dell'epoca, Ermete Zacconi, tradiva regolarmente, di essere cioè non il perno ma addirittura l'unica ragione dello spettacolo.

Ora non c'è dubbio che la trasformazione del teatro fino ad arrivare a essere ciò che oggi è, ossia la rappresentazione e la scansione del tempo nostro ma attraverso l'esplicitazione della sua essenza autentica, e la riproduzione dei codici comportamentali e non più l'indicazione dei principi estetici e delle ideologie, che è modo di concepire e imporre le convenienze delle classi dominanti, passa inesorabilmente attraverso la distruzione della figura che gli ha impedito finora di sollevarsi ad altezza creativa vera e propria: l'attore. Processo che a metà degli anni venti era già in fase di speculazione teorica avanzata se Enrico Prampolini poteva scrivere tranquillamente: "Io considero l'attore come un *elemento inutile all'azione teatrale*, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro. L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie. Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella preposizione [sic] scenica, l'attore rappresenta sempre il lato *relativo*. Infatti l'*incognito* dell'attore è quello che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. *Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento di interpretazione, sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro*" (*L'atmosfera scenica futurista*, 1924). Che è modo di affermare in maniera diversa quanto Gordon Craig aveva scritto una quindicina di anni prima: "Recitare non è un'arte; è quindi inesatto parlare dell'attore come di un artista. Perché tutto ciò che è occidentale è nemico dell'artista, l'arte è in antitesi assoluta con il caos, e il caos è creato dall'accozzaglia di molti fatti accidentali. All'arte si giunge unicamente di proposito. Quindi è chiaro che per produrre un'opera d'arte qualsiasi, possiamo lavorare soltanto con quei materiali che siamo in grado di controllare. L'uomo non è uno di questi materiali. Tutta la natura umana tende verso la libertà, perché l'uomo reca nella sua stessa persona la prova che, come *materiale* per il teatro, egli è inutilizzabile" (*L'Attore e la Supermarionetta*, 1907). E, se si vuole, le stesse cose che, partendo da motivazioni diverse, aveva affermato la "grande attrice" Eleonora Duse: "Per salvare il Teatro, bisogna distruggere il Teatro, gli attori e le attrici devono tutti morire di peste [...] Essi rendono l'arte impossibile". La Duse era probabilmente troppo grande per essere veramente attrice.

Nel periodo fra le due guerre e con maggiore accentuazione negli anni trenta il compito di affrontare il tema della trasformazione del teatro viene affidato, anche in Italia, alla figura del regista. Il processo si verifica in un mare di contraddizioni determinate in primo luogo dalla stragrande vitalità dei cosiddetti grandi attori e dalle conseguenti cattive abitudini del mondo teatrale italiano sia sotto la specie organizzativa sia sotto quella del consumo. In secondo luogo dalla presenza solo relativa di registi di qualità, fenomeno al

primo strettamente collegato. Si può dire che per un periodo non breve di tempo gli unici registi che siano riusciti a operare con continuità sui nostri palcoscenici siano stati Guido Salvini, Tatiana Pavlova, Pietro Sharoff, Anton Giulio Bragaglia, portatori di idee teatrali sufficientemente diverse ma comunque sostenitori insieme dello svecchiamento delle abitudini del teatro all'italiana. Per difficile che sia stata la loro esistenza di creatori di spettacoli (ma Bragaglia ha avuto a disposizione per le sue invenzioni prima gli Indipendenti poi le Arti, e siamo arrivati al 1943), essi hanno lentamente ma inesorabilmente fatto passare la linea dell'autonomia dello spettacolo attraverso il processo di liberazione della schiavitù all'attore. Che si sia trattato di un'operazione piena di rischi e non facile è testimoniato dal significato contraddittorio assunto dagli interventi di registi di valore assoluto come Max Reinhardt e Jacques Copeau. Un artista della finezza e della cultura di Luchino Visconti ha dovuto condurre in Francia il necessario apprendistato. Ma è indubbio che, nonostante tale difficoltà la pratica della regia ha fatto breccia sia pure in maniera lenta, al punto che a partire da un certo momento il teatro senza regia non sarà concepibile più. Il fenomeno, è vero, non passa senza contraddizioni o episodi addirittura denegatori. La permanenza dei grandi interpreti di stampo antico è avvenimento antinomico rispetto all'avvento del regista, ma è evento legato esclusivamente a una generazione di attori che ancora calca il palcoscenico. E, infatti, quando questi grandi protagonisti spariranno dalla scena, nessuno ne prenderà il posto. La genia dei mattatori morirà con loro. Ruggeri, Zacconi, Gandusio, De Santis, Falconi, Picasso continuano per tutti gli anni trenta a sfornare spettacoli incredibili, ma sono i colpi di coda di un mostro colpito a morte. Un po' alla volta anch'essi vengono costretti a dare un ordine alle loro messe in scena, magari ricorrendo ad artifici e a figura di compromesso per non accettare presenze considerate fastidiosamente imperative. Ordine: la parola, la brutta parola che ha fatto pensare talvolta a una funzione repressiva da parte del regista e alla derivazione del suo ruolo dalla matrice di principi autoritari. Ma l'ordine è la legge che regola i comportamenti della natura, e in mancanza di ordine è improbabile si verifichino gli eventi che noi chiamiamo l'arte. Da qui l'esigenza di ciò che può essere plasmato in qualche modo e organizzato in una dimensione definitiva, per dirla ancora con Craig. Che sia il regista a condurre l'operazione, come è intervenuto negli anni passati, o la macchina, come nei nostri, il risultato certamente non cambia.