

Boxe

al cinema: due film italiani, «Pugni di rabbia» e «Crack» tornano a descrivere il mondo del pugilato tra emarginazione e voglia di vincere

Intervista

con Lina Sastri, in questi giorni protagonista a teatro di «Medea di Portamedina»
Il successo con la musica e la voglia di fare cinema

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Una società senza parole

Intervista a Jean Baudrillard
Comunicare? Un paradosso
Il mutismo di un mondo
esautorato da immagini vuote

«Il sistema dei media è sostitutivo della realtà che si esperisce con l'azione. L'uomo non sa più riflettere»

PIERO LAVATELLI

■ PESARO. «Tutte le immagini non-stop, tutta l'informazione intensiva che il mass-media riversano su di noi e che ci invade, integrandoci in un unico circuito, non è che uno scenario artificiale, una pura finzione che ci protegge dal vuoto. Il vuoto che altrimenti ci atterrirebbe se lo schermo televisivo fosse opaco e muto, immagine del vuoto che si aggira nella nostra mente. La scena dell'uomo seduto che contempla, in un alucinato bagliore, lo schermo senza immagini della sua televisione, fuori uso per lo scoperio, resterà forse la fotografia più sconvolgente dell'antropologia di questa fine ventesimo secolo».

Sono parole di Jean Baudrillard dell'Università di Parigi, il filosofo francese che più ha riflettuto sulla società del mass-media, la nostra. È a Pesaro, dove lo incontro, per un dibattito, promosso dal Circolo della stampa, sui paradossi della comunicazione. Un'occasione per fare il punto della sua ricerca sulla società del media. Si schiarisce: «Non ho fatto che verificare, osservando il crescente sviluppo del mass-media, le ipotesi di McLuhan». Ma continua: «Si dice che la comunicazione è vecchia quanto l'uomo. Ma non è vero; è un'invenzione recente. Compare, col termine che la connota, nei tempi moderni. Chi si sarebbe mai sognato di comunicare, nella stessa maniera delle società tradizionali? L'uomo si limitava a parlarsi, era più immediato, più facile. C'era una comunione di sensi, oggi andata perduta. La comunicazione sorge da questo lato, da questa cura. Quando viene meno l'atto del parlarsi, subentra la comunicazione che è un'operazione, dotata, non a caso, dei suoi addetti specializzati, gli operatori del mass-media. Del resto lo stesso termine comunicazione ha una pesantezza burocratica, l'elargenza di una pratica tecnologica. Così, nascendo dai com-
municazione è la non comunicazione».

Un paradosso. Di Baudrillard, non di McLuhan. Vediamo allora - gli chiedo - come si è sviluppato il sistema dei media. Mi risponde: «Come un sistema via via sostitutivo della realtà, di quella che si esperisce direttamente con gli atti di parola e le passioni, che nascono dal contatto con gli altri. L'universo del media sostituisce quell'universo reale. Tutti abbiamo visto la guerra del Golfo in tv; e immagini, trasmessi in tempo reale, ci hanno dato una simulazione immediata di quegli eventi, visti e filtrati dagli occhi televisivi. Si è stabilita così una comunicazione continua, un corto circuito tra processo reale e processo mass-mediale, con la caduta secca, per noi, della mediazione, cioè della capacità di sviluppare il nostro punto di vista, di riflettere, distanziando gli eventi ironizzandoli».

Ma c'è un punto di rottura in questo corto circuito mass-media-realtà che ci intrappola e non dà spazio al pensiero critico?

La comunicazione soccombe all'eccesso di comunicazione. L'esigenza che la percorre, di più fluidità, ci interaccia, di trasparenza, produce in realtà più ingorghi, dà vita a un sistema di una inutile complessità, votato a effetti perversi. È qui il «vanishing point» della comunicazione, il punto in cui essa si eclissa per eccesso e per saturazione. La comunicazione è una dose massiccia e che ci investe dovunque e di continuo, ingenera una specie di sponda senza difesa, la gente ne ha una parziale rigetto, diventa inerte, sazia, indifferente. Ma è una reazione solo in negativo, poiché non si esce dal circuito integrato del mass-media, per parlarsi.

La ricerca sulla società di massa, dominante negli anni Venti e Trenta, ha avuto una sua codifica significativa fi-



A sinistra la campagna pubblicitaria per l'edizione domenicale del Daily Mail, sotto un'immagine di Jean Baudrillard

no alla prima decade di questo dopoguerra, poi è come svanita, lasciando posto solo ad analisi settoriali, per esempio sulle comunicazioni di massa e simili. Come mai, dal momento che la società di massa è andata sempre più massificandosi?

La massa di oggi non è più reale, come lo sono state, un tempo, le masse storiche percorse da ideologie politiche, da culture popolari e di classe, partecipi di eventi rivoluzionari. È una massa invasa da media, dove si interfacce senza toccarsi, si interfacce senza vedersi. È una massa virtuale, di cui non si può dire - come del proletariato d'un tempo - che ha una coscienza. Una «coscienza di massa» è un mostro, ma ha infatti le caratteristiche di un oggetto virtuale, scientifico, di cui si può misurare con sondaggi, statistiche, curve di probabilità, qualche connotato comportamentale. Ma sulla massa diventa sempre più difficile, se non impossibile, applicare l'antica analisi politica, sociale, quale si dispiega, per esempio, negli scritti storici di Marx o altrove.

Quale è la reale situazione dell'individuo, pur così ossessato, in questa società mass-mediale?

Un tempo l'individuo poteva ancora mostrare un suo ambiente autonomo in quanto si opponeva alla massificazione, alla alienazione della società di massa. Oggi, invece, per quan-

to ci si accanisce tanto a celebrare i successi, non siamo più in presenza di una società individualista. Il nuovo individuo che è comparso, non si oppone più alla massa. È in un circuito integrato da cui riceve la cultura, le propensioni agli stili di vita e ai consumi, le sollecitazioni a vivere («o non vivere»). È un individuo, che non è più un soggetto autonomo, ma piuttosto un operatore individuale, con un suo programma da eseguire, che crede di avere scelto perché l'ha selezionato tra le varianti informative, fornitigli dal sistema del media.

Che posto ha la politica nella società mass-mediale?

La politica è diventata molto problematica. Prima si configurava per tratti ben noti, funzionava come un sistema di rappresentazioni e di rappresentanze, come strategia dei rapporti di forze, e così via. Oggi, si fa politica mediante l'immagine, i sondaggi e simili. Muta il senso dell'intero universo politico, da universo rappresentativo a universo di sfida e di immagine, di gestioni, di tecniche operative. La stessa politica non è più il mondo delle passioni, degli ideali, della volontà politica. Ma un universo trans-politico, operativo, di occupazioni e trasmutazioni dei posti di potere.

Che resta, allora, della distruzione tra destra e sinistra? Una politica di sinistra è ancora pensabile?

Almeno in Francia - dove co-

nosco bene le cose - la distinzione destra/sinistra non ha quasi più significato. Le decisioni politiche vertono su questioni tecniche o di occupazione del potere. Non c'è uno spazio autonomo a sinistra. Resta una ricerca del consenso che si muove in una situazione in cui le idee sembrano non avere più importanza, salvo quelle operative, gestionali. Non ci sono più privilegi storici per la sinistra, né si vede quali energie sociali nuove possono essere il soggetto storico di una nuova spinta trascendente e ideale, di nuove idee di libertà e sviluppo degli individui. Dove esiste una volontà del genere? Se ne possono trovare tracce più o meno forti nel popolo del Terzo Mondo, dove sono ancora aperti processi di liberazione. Ma da noi la situazione è opaca, bloccata. È la fine di una intera epoca storica. Lo stesso subbuglio politico nell'est europeo ne è un ulteriore conferma. Si è abbattuto il muro, il vecchio quadro comunista dominante, ma non si è sbloccata con ciò una situazione di estraneità della politica mass-mediale, non si è entrati con entusiasmo nel gioco politico, con nuove aspirazioni capaci di dar vita a una nuova politica democratica.

E nella cultura attuale, ci sono segni e spazi per una cultura critica, dialettica, umanistica?

Dopo la guerra ha via preso consistenza un cultura di massa nuova rispetto alla precedente, una cultura rock,



folklorica, percorsa da notevoli fermenti critici, ma ora sempre più priva di spontaneità, appesantita, ripetitiva, mero prodotto dell'industria culturale. Si fabbrica ormai qualunque prodotto culturale come fosse un qualsiasi oggetto meccanico. È questo universo culturale di media non è più aggredibile con i vecchi criteri. La cultura borghese di un tempo è alla fine, sulla difensiva, ne prende il posto una cultura di base che diventa subito antropologica, nel senso e nei modi in cui la civiltà primitive si servono del-

le loro culture nelle danze, nei rituali, nella gestualità quotidiana. Una cultura che - vedi l'uso degli auricolari - è anche una protesta che si aggiunge ai nostri organi, integrandoli nell'universo mass-mediale. Un universo in cui l'intelligenza artificiale ci sta liberando di quella reale, dell'ambiguità e singolarità del pensiero e dell'enigma insolubile del suo rapporto col mondo. Un mondo in cui distinguere l'uomo, le qualità umane, dalla macchina diventa sempre più indecibile.

In mostra a Bolzano l'energia della luce per creare arte

ROSANNA ALBERTINI

■ BOLZANO. La luce nell'arte moderna dagli anni Sessanta ad oggi, è diventata la forma materiale di un'idea. Nel Museo d'Arte moderna di Bolzano, la luce è il filo conduttore di una mostra che organizza in un insieme vano e giocoso i tanti modi seguiti da artisti di tutto il mondo per rinnovare l'idea stessa dell'opera. Le idee di luce riportano in campo il disordine, il dubbio, la soggettività, l'evoluzione discontinua. Trionfa il valore d'uso? Bene, nell'uso che se ne fa, nello sguardo e nelle reazioni personali dello spettatore, risiede in buona parte il significato dell'opera. Quella che l'artista cerca è una funzione nuova per oggetti e materiali che ci accompagnano nella vita di tutti i giorni. L'artista li trasforma come se li incontrassimo per la prima volta. Così dicevano i ready made di Marcel Duchamp, così ripetono le opere concettuali. Nella mostra di Bolzano ce n'è una splendida di Joseph Kosuth, *L'aggettivazione nr 8, 1987*. È un grande pannello verticale formato parete nella parte alta da campie fotografate l'architettura simmetrica della casa di Freud, in basso l'ingrandimento fotografico della grafia dello scienziato. «Ma tu credi che su questa casa, un giorno, verrà affissa una targa di marmo con la scritta Qui, il 24 luglio del 1985, si rivelò al dottor Sigmund Freud il segreto del sogno», Kosuth ha preso alla lettera il suggerimento ironico, appendendo una copia della missiva, incorniciata, proprio al centro della facciata. Fin qui l'operazione dell'artista americano è tutta di carta, come il supporto tradizionale della scrittura. La funzione concettuale viene aggiunta, sull'erba in bianco e nero del giardino di Freud, con una frase al neon: *Mosus Operando*.

Come osservatori, o lettori, l'unico contatto possibile con l'opera è di sicura prendendola l'immagine alla lettera elementi che sfumano intorno al fuoco perfetto, e perfettamente centrato, dalla scritta al neon, che è il motore immobile di una macchina per fare arte che si chiama mente e appartiene sia all'artista che al suo interlocutore sconosciuto. Infatti, l'arte concettuale costringe a pensare, a rivedere la «ragione d'essere» delle cose apparentemente scontate, senza che ci si possa aggrappare alla rete dei rinvii logici o storici. La mia sola legittimazione, sembra dire il pannello di Kosuth, è la presenza istantanea (implicita nell'uso della fotografia) di un evento luminoso che si impone di fermarsi, come se inciampassi in una pietra. Non fornisco un servizio, non sono utile, esisto nel non essere al di fuori di me stessa. Sono soltanto un irrispettosa, compiuta tautologia.

Nel lavoro di un artista giapponese, Tatsuo Miyahama, *Harmony 700391230*, un'opera recentissima, del 1990, il modo di operare non è sostanzialmente diverso da quello di Kosuth, anche se cambia cambiano materiale e linguaggio. Sono appesi al muro due piccoli circuiti elettronici neri rettangolari, nudi. Percorsi in orizzontale da due serie numeriche che scattano diversificate sia per velocità che per matrice logica. La simmetria formale in effetti è illusoria, anche nel cervello. A destra, a sinistra, il funzionamento cambia e gli occhi, quando mai sono uguali? Le cifre del giapponese sono rosse, frenetiche, sangue della memoria computazionale, organi estrapolati dalla macchina, pura automazione di cifre inutilizzabili.

Davanti alle *Florentine Series* di Keith Sonnier, del 1983, o alle *Squadre plastiche* di Alfredo

Pirri, del 1988, la funzione della luce cambia, non ha un ruolo radicale di estraneamento come nei lavori di Kosuth e Miyahama, torna alla tradizione pittorica. Ma i colori si espandono fuori dal disegno diventano materia luminosa che sconfina nello spazio producendo un artificio curioso la distruzione dell'ombra. Quell'ombra che è sempre una duplicazione irregolare della nostra identità fisica e di quella degli oggetti. Senza ombra, le cose sono riportate all'idea dell'unicità, come se fossero gelose di una compattezza interna che non si riproduce.

Nell'opera di Alberto Biasi *Eco del corpo*, uno schermo a misura umana sottoposto a trattamento speciale, la nostra ombra entra nellos schermo, vi si imprime e, man mano che viene assorbita, sparisce. Bisogna avvicinarsi, mettersi a contatto della superficie e si resta stampati, sottorende alla luce una parte del suo potere. Ma staccandosi dallo schermo, è il nostro corpo che si sente deprivato in modo innaturale, abbandonato dalla propria ombra. Non c'è dubbio, l'arte fatta di materia luminosa spinge alla concentrazione, è una ricerca di interiorità. Gli esempi che risalgono agli anni Sessanta, in questo senso, sono perfino più efficaci di quelli recenti, che a volte si limitano a vanificare negli effetti giocosi la valenza scientifica dei materiali e delle tecniche.

Invece la *Lampadina* e le *Candele* di Michelangelo Pistoletto, rispettivamente del 1962 e del 1967, sono opere concettualmente ricchissime. Allo sguardo di oggi, non si presentano davvero corrispondenti alla classificazione che le condanna sotto l'etichetta di arte povera. La lampadina dorata con il portalampana di porcellana appeso al filo, è dipinta su una superficie di metallo riflettente. L'oggetto lampadina ha perso il volume, è una grafia appiattita sul corpo di un materiale estraneo. La fonte di luce è trasformata in un richiamo linguistico secondario rispetto alle proprietà autonome del foglio che la ospita. L'effetto riflettente diventa il messaggio. Le candele sono altro ancora. Cera autentica dotata di stoppino, cera che si consuma, in ordine seriale tipo minimal art, che racconta una storia da vandaanti sul profilo rettilineo di un foglio di metallo curvo, longitudinale, che si appoggia al pavimento e al muro della stanza addorcentone l'angolo. Le lingue della fiamma raccontano calore e un dialogo possibile con la materia fredda e grigia del metallo dove oscillano alberi di ombra, forme precarie, onde e tracce che si inscrivono nello spazio come le vibrazioni dell'eco. L'oggetto è una specie di tabacchiera musicale, le note di luce che suona brucerebbero qualunque pentagramma.

Nella stessa sala si apre l'opera di Gianni Colombo, *Ora - 220 Volt*, del 1977. Vista di fronte sembra formata da quattro pagine di un libro aperto, le due piccole incastrate nelle grandi, con la cucitura verticale in comune. In realtà le pagine sono scatole di legno illuminate dall'interno. In ciascuna, e su ogni lato varia continuamente l'intensità della luce. Il «modus operandi» è senz'altro plastico ma è difficile non pensare che questo tipo di ricerca sia collegata alla tentazione di inventare, anche in maniera primitiva, un linguaggio che sostituisca alle forme concrete il valore plastico dell'energia non importa se umana, elettrica o elettronica. Una energia che non sia più solamente idea, anche il concettualismo ha scoperto i suoi limiti, e che diventi realtà mobile di spazio e di tempo. Per un'arte «povera» che mai separa dalla vita.

Le invenzioni linguistiche della poesia comica

L'arte di far ridere in versi
I libri «Kukulatria» di Riviello
e «I violini del diluvio» di Scialoja
Un genere che unisce tradizione formale e versificazione sperimentale

LUIGI AMENDOLA

■ Due versi del Burchiello *E con tua poesia dura mi se' l'cantar delle cicale / esce del corpo o del cul o dell'ale*, e tre di Montale *L'angoscianche questione / se sia a freddo o a caldo l'ispirazione / non appartiene alla scienza termica*, servono a cercare la Musa ispiratrice dei poeti nel non definito, nell'intangibile, nel mutevole, dentro e fuori dal corpo. Perché se la poesia del sublime viene dalla testa e quella intimista dal cuore, da dove hanno origine i versi in punta di sorriso? Dove collocare l'ilarità scollacciata di Catullo e Giorgio Baffo?

Quella arguta di Salvatore Di Giacomo o l'ironia soave di Aldo Palazzeschi?

Poiché è assodato, ormai, che non è il «genere» a dare spessore alla poesia, ma la sua cifra formale e sostanziale, come coniare la grande tensione della poesia di derivazione classica con le invenzioni linguistiche della versificazione sperimentale? Come far convivere l'endecasillabo del sonetto con il verso epigrammatico? Certo uno stupore maggiore, una fruizione più libera e non preconcetta da parte del lettore (ma anche da parte del

poeta), darebbe una visione più oggettiva e meno settaria della poesia, specie nell'odierna società dell'immagine.

Fattori e maggiori esponenti della «parallela» strada comica sono due poeti che giungono al riso per strade diverse: Vito Riviello e Toti Scialoja. Riviello viene dalla militanza nelle scame file di letterati lucani, formati all'ombra di Sinigalli e Carlo Levi, mentre Scialoja proviene dalle arti visive di cui è artefice e docente d'Accademia. Proprio di questi autori escono contemporaneamente due libri, *Kukulatria* (El Bagatti) di Vito Riviello e *I violini del diluvio* (Mondadori) di Toti Scialoja.

Kukulatria è un agile volume che esordisce con una divertente nota di Paolo Mauri in cui viene spiegato allo sprovvisto lettore come *kuku* sia neologismo coniato da Riviello, a metà strada fra l'*haiku* giapponese e lo sberleffo. In effetti, i cinquanta

frammenti di cui si compone il libro sono degli epigrammi che ricordano gli *haiku*, ma affondano nella tradizione formale dei lirici greci, passando per quella popolare, quasi fumettistica. Il tono è apertamente ironico, burlesco, con punte di riflessione sulla questione meridionale *Fummo invasi da Tutti / barbari e rabarbari / circondati e distrutti / sia dagli Unni che dagli altri*. Il timbro stilistico è di una leggerezza apparentemente svagata, ma in cui s'avverte una filosofia minimale dettata dall'inevitabile storico, dall'inadeguatezza della vita umana in confronto ai tempi della Storia. Rispetto ai precedenti libri di Riviello, *Kukulatria* propone la sintesi e l'omogeneità come momento di grande lucidità di pensiero; il poeta è una sorta di grande occhio che domina l'esistenza e la scrittura cogliendone con esattezza i dettagli. Tutto il

tempo che ho perso / me lo ritrovo in versi.

Parlando di Vito Riviello non si può tacere, però, l'efficacia dell'oralità dei suoi versi: ascoltarlo leggere è assistere ad un vero e proprio spettacolo di cabaret in cui, alle poesie, si sommano gli aneddoti, le leggende, le tradizioni popolari, la continua consapevolezza della propria fugacità poetica ed esistenziale. A questi spettacoli, il pubblico partecipa con grande divertimento, stimolato a riflettere sulla propria condizione sempre con levità e pacatezza. Leggendo i versi di Riviello sembra davvero di sentire la sua voce un po' nasale sentenziare *Nascono nel qui pro qua / le ragioni di Totò* e scoprirne nei l'accostamento con il comico napoletano di quanta minore enfasi abbia bisogno la poesia oggi per arrivare davvero al cuore degli umani.

Nei *Violini del diluvio*, Toti Scialoja propone circa novanta brevi componimenti,

divisi in cinque sezioni, quasi tutti formati da due quartine. In questa misura formale è agevole riconoscere lo stile di Scialoja, mentre è meno facile capire dai contenuti che è lo stesso poeta dell'ironia e dell'ambiguità, a cui si aggiunge al nostro organi, integrandoli nell'universo mass-mediale. Un universo in cui l'intelligenza artificiale ci sta liberando di quella reale, dell'ambiguità e singolarità del pensiero e dell'enigma insolubile del suo rapporto col mondo. Un mondo in cui distinguere l'uomo, le qualità umane, dalla macchina diventa sempre più indecibile.

A differenza di Riviello, Toti Scialoja ha sempre cercato in se stesso la chiave di lettura della società, o meglio ha rapportato la propria interiorità agli esterni, in un gioco di

specchi e di riflessi a cui la sua cognizione pittonica non è certo estranea. Quello che stupisce, però, è questo echeggiare i poeti del Novecento (Gatto, Sinigalli, Penna, Saba?) in un autore che si è imposto proprio per la sua originalità. Probabilmente questo è un libro di passaggio che prelude ad altre imprevedibili soluzioni, anche se, talvolta, affiora lo Scialoja più ortodosso *Metto avanti le mani / come un cieco di scena / quando sento lontani / i gorgi della piena / i gridi delle rondini di Siena*.

In definitiva, *I violini del diluvio* sembra essere un libro d'attesa in cui rimane una sorta di soavità descrittiva del poliedrico artista Scialoja, che si fa apprezzare per l'omogeneità dei testi e per il sapiente uso dell'ossessiva rima alternata, ma che forse nulla aggiunge a quello per cui continuiamo a stimare Scialoja come uno dei più vitali manufatti di versi.