

All'ingresso della città, uno strano edificio senza capo né coda, senza stanze abitabili, ma non senza un che di grandioso, esprime l'anima della città, l'anima mutevole. Inoltre è un po' in demolizione e un po' in costruzione. Henry Michaux, *Altrove*

1. Vuoti

1.1 Horror vacui?

Nell'alternanza di vuoti e pieni con la quale si costruisce un andamento ritmico, il vuoto è un polo d'attrazione ambiguo, spazio da attraversare in fretta se non lo si conosce a fondo. In musica la cellula ritmica base è costituita da un vuoto, il tempo debole, che presuppone un pieno, il tempo forte, secondo un rapporto fisiologico che si ripete anche a livelli più complessi: la costruzione retorica di un discorso musicale ripropone sempre la necessità di queste alternanze. Ma per una breve aritmia, una svista, uno sgambetto o un imprevisto, il flusso di una performance ritmica può interrompersi e può rivelare una staticità disadorna e desolante - e allora, dopo che il flusso è interrotto, la performance artistica ne risulta compromessa, lo spettacolo screditato. "Degradato", verrebbe da dire.

Nell'estemporaneità di una performance d'improvvisazione, il baratro del vuoto parrebbe quindi assolutamente temibile. Valgono a scongiurarlo centinaia di frasi già pronte che ogni improvvisatore conosce a memoria e utilizza per rilanciare il gioco ogni volta che rischia di spegnersi. E il repertorio dei cliché non è utile solo per la sequenza di note di un'improvvisazione musicale, ma anche per lo sketch di un cabarettista, per la coreografia di un danzatore, per l'intrattenimento di un conduttore televisivo, e anche, volendo, per la comune performance sociale di una conversazione spigliata. Si tratta sempre di scongiurare l'incertezza, il "momento di vuoto". A livello formale, infatti, il rispetto di una griglia ritmica, costituisce già un elemento di pregio, garantisce un livello minimo di performance (lo sanno bene in televisione). Alla lunga una simile estetica del riempimento diventa un problema. Se la strategia per affrontare una situazione enunciazionale rischiosa è sempre quella di occupare il territorio, è possibile che tale territorio diventi un accumulo di ingombro eccessivo. Le frasi già pronte, fatte per ammobiliare velocemente le zone inesplorate, diventano ostacoli attraverso i quali non si riesce più a vedere l'orizzonte. La facilità di concatenare frasi con la stessa metodologia con cui si costruirebbe un puzzle (i pezzi di un puzzle possono essere tanti, ma sono sempre quelli, esiste sempre e solo un modo di comporli) porta al ristagno e alla monotonia. C'è un'ammirazione superiore per chi padroneggia i vuoti, ne controlla il ritmo. Chi ha imparato a togliere, si pone un gradino sopra a chiunque non faccia altro che accumulare, per quanto riccamente o velocemente.

Sarà forse fin troppo ovvio, ma probabilmente non si è sottolineato abbastanza che un grande poeta dei vuoti



Disordinati e straordinari. Spazi e pratiche della contro- programmazione artistica

Michele Pedrazzi

musicali, Sonny Rollins, fosse estremamente affascinato da vuoti spaziali. E il suo piacere nel suonare all'aperto, magari al cospetto delle onde dell'oceano (su cui aveva vagheggiato un progetto sonoro) pare ancora poca cosa rispetto alla scelta radicale che fece all'apice della sua carriera. Nel 1961, Sonny Rollins, il "miglior" sassofonista tenore del suo tempo, ancora giovane ma già corteggiato dai critici per lo stile originale, estremamente logico nella distribuzione delle pause e nell'utilizzazione dei silenzi, decise di ritirarsi totalmente dalle scene, per ripiegarsi su di sé, per ritrovare una poetica. In un certo senso (lo si sentirà quando tornerà a registrare), si ritira per ricominciare con lo strumento, in apparenza già abbondantemente domato, ma che in realtà stava cominciando a esercitare un eccessivo peso. Interessante è che per compiere questa operazione, Rollins non si ritira in un eremo o su un'isola deserta, ma si installa precisamente in quello che qualche decennio dopo (Augé 1992) riceverà l'appellativo di *nonluogo*: un ponte cittadino. Giornalmente egli staziona nelle zone afferenti al ponte di Williamsburg a New York, esercitandosi al sassofono - e in realtà il territorio da lui occupato, l'area urbana interstiziale che l'opera ingegneristica del ponte produce, è qualcosa di diverso dal *nonluogo* (in sé zona di passaggio e di sconfinamento). Spazio che la città fatica ad integrare, su cui in realtà nessuno vive, non a caso frequente scelta di *homeless* e altri utilizzatori di straforo, il territorio di Rollins è il *terrain vague* all'ombra del ponte. Certamente, a prescindere dalle attitudini spirituali del sassofonista, la sua tattica era molto prosaicamente volta a scongiurare le proteste dei vicini di casa esasperati dagli incessanti esercizi, ma è difficile pensare che egli fosse indifferente all'emblematicità della situazione (tanto alta da essere a tutt'oggi immagine da cartolina). Il ponte come luogo di ritiro è una forma di isolamento urbano, di emarginazione senza negazione radicale o vera fuga. È delimitare una zona *temporaneamente* auto-



noma da sfruttare per esplorare il proprio spazio: per Rollins nel 1961 uno spazio sonoro già ricco, forse addirittura saturo¹.

1.2 Epifanie ai margini

Il tentativo di porsi a margine della “macchina produttiva”, di cercare una nicchia per coltivare la propria sensibilità è un *topos* artistico che si può confondere con una svolta misantropa o peggio con una banale posa *bohémien*. Ma al di là di “stili di vita” sbandierati, chi si pone volontariamente in una posizione di marginalità urbana compie una scelta esistenziale precisa. Come spiega bene Danio Manfredini, essa può coincidere con il tentativo di estrarre “da un mondo che ti avrebbe schiacciato, una forza, un punto di vista poetico, quella zona perdente che comunque rivela un aspetto della realtà” (in Ibba 1996, p. 169). Manfredini, attore e regista di teatro scelse infatti, all’inizio degli anni ottanta, di installarsi in una sala “pericolante” del centro sociale occupato milanese Leoncavallo, e da lì gestire laboratori, organizzare spettacoli, fare ricerca. “Un posto che nessuno sapeva che esistesse”, un posto di grande libertà, che poté costituire negli anni ottanta milanesi il serbatoio per tanta sperimentazione e divulgazione teatrale. Secondo il resoconto di Manfredini, l’esplorazione del vuoto della marginalità del centro sociale fu innanzitutto la ricerca di un silenzio, per ricreare un punto d’ascolto personale, una camera di riappropriazione dei sensi per avviare a una vera e propria “anestestizzazione” quotidiana urbana.

Simili preoccupazioni, alla fine degli anni ottanta, emergevano significativamente nell’ultima opera di Algirdas Greimas. In *Dell’imperfezione*, a fianco dell’incessante lavoro di ampliamento della propria teoria semiotica,

Greimas per la prima volta muove dei passi nella critica sociale. Accanto a visioni un po’ nere sul “crepuscolo di valori”, varie sono le metafore cui ricorre Greimas per spiegare che la frenesia moderna può nascondere una preoccupante staticità. La metafora che usa è quella del derviscio occidentale, soggetto cui non manca il *movimento*, ma che rimane privo di destinazione, abitante delle città contemporanee che vive un ritmo di pieni e vuoti oramai circolare, congelato, ritualizzato, in sostanza un modello in cui “ogni slancio verso l’estesia è minacciato da una ricaduta nell’anestesia, nell’ ‘uso e usura’ ” (Greimas 1987, p. 63). La proposta di Greimas per uscire dall’impasse verte sulla necessità di recuperare la disposizione individuale alla “presa estetica”; quel che è significativo in questa sede è che nel testo, gli spunti letterari da cui l’autore muove per costruire la sua argomentazione sono tutti relativi a situazioni di isolamento o di vuoto: la vita del naufrago Crusoe (Tournier), la meditazione assorta di Palomar (Calvino), l’esperienza dell’oscurità (Tanizaki), la lettura solitaria (Cortazar). Il momento dell’irruzione sensoriale che risveglia un’estetica nuova avviene quindi a condizione di ritagliarsi uno spazio di solitudine. Similmente, per la ricerca teatrale, il vuoto e gli effetti di spaesamento sono importanti in quanto preliminari alla creazione di un vero e proprio spazio di lavoro. Paradossalmente è necessario isolarsi per aprirsi, “hai bisogno, per un momento, di essere protetto, perché stai tentando di aprire delle porte e soprattutto perché sei nudo, senza pelle e vulnerabile” (Manfredini, in Ibba 1996, p. 170).

L’artista nel suo rifugio urbano è quindi un naufrago volontario che, come il Robinson Crusoe di Tournier, cerca di riprodurre nella sua isola un’eterotopia, una miniaturizzazione metonimica dell’ordine sociale da lui conosciuto. Ma quello che l’artista insegue, forse più consapevolmente di Robinson, è il momento imprevedibile della presa estetica, in cui una circostanza aleatoria fa intuire una seconda possibilità, una seconda “isola” nascosta dietro a quella che lui si ostina a vedere. Oppure, per tornare ai vuoti urbani contemporanei, l’artista urbano si auto-impone l’esperienza del naufrago immaginato da James Ballard nell’*Isola di Cemento* (1974), automobilista che, in seguito ad un incidente, precipita in un’*isola* spartitraffico stretta tra autostrade convergenti e non riesce più ad uscirne né ad essere trovato dai soccorritori. In un simile spazio, interstiziale e non normato, deve fare i conti con un nuovo sguardo verso di sé e verso l’esterno.

Vagando attraverso i *terrains vagues* contemporanei, questo senso del possibile, questa fertilità sotterranea sottilmente inquietante, si impone come il tratto comune che accomuna a priori ogni tipo di territori abbandonato. Nel dibattito sui *terrains vagues*, raccolto negli atti del convegno *Senso e metropoli* (Marrone, Pezzini 2006), Tommaso Granelli nota come questi momenti di “*reframing*” e di conflitto siano estremamente fondativi e ricorrenti nell’esperienza del *terrain vague*, donandole

una certa peculiare (e per certi versi drammatica) qualità ‘epifanica’ ” (Graneli 2006, p. 10). L’esperienza di Manfredini nello spazio informale del Leoncavallo è proprio quella di una sensibilità che fiuta la possibilità offerta dallo spazio, in definitiva la possibilità di una nuova ispirazione. Lunghi quindi dall’affondare auto-lesionisticamente nel degrado, o di impantanarsi per una non meglio precisata apologia della decadenza, la necessità è quella di porsi nelle condizioni di creare, stando al riparo dal già formato, dal già regolamentato. “Il mio ideale”, dice ancora Manfredini, “[...] è stare in un posto dimenticato, dove poter lavorare. Un posto che non sottostà alle regole che ti impongono di vivere, quotidianamente, nella realtà istituzionale. Un posto dove puoi tentare di osare. I centri sociali a volte diventano questi spazi, perché di per sé stanno al di fuori di queste regole” (Ibba 1996, p. 170)².

Nei flussi e riflussi dei mutamenti urbani, come accade nel gioco del Quindici, le caselle vengono continuamente spostate e riallocate, ma una di esse rimane (deve costitutivamente rimanere) sempre vuota. Nella città, la casella vuota è per la pratica artistica uno spazio libero e risemantizzante (uno spazio *anomico*) e contemporaneamente spazio occupato e risemantizzato (uno spazio *praticato*).

2. Anima mutevole della città

Nella sua pratica di riappropriazione territoriale, diretta verso luoghi istituzionali o legati al potere, il centro sociale è una macchina risemantizzante che sovrascrive nuove pratiche e nuovi usi sopra i segni e le tracce di quelli vecchi. Ma soprattutto, nel riportare alla ribalta lo spazio abbandonato, mette in atto una denuncia implicita: come avviene per il vuoto nella performance, il vuoto urbano può smascherare una falla nel sistema, o comunque mettere in discussione la possibilità di un controllo senza soluzione di continuità. Una sorta di infrazione della sospensione dell’incredulità, come quando salta la pellicola in una proiezione cinematografica. Ma facendo un passo indietro, ben prima di essere rifugio o addirittura piattaforma creativa per chi si pone ai margini della città, il vuoto urbano è innanzitutto un terreno vissuto disforicamente dai cittadini. E tale disagio si manifesta da subito, poiché a fronte delle innumerevoli tipologie delle aree urbane dismesse, il primo tratto comune tra diversi *terrain vague* consiste proprio nel fatto di costituire una zona urbana di difficile definizione. Le proposte per una lettura semiotica del *terrains vagues* e della periferia urbana vertono proprio sulla sua configurazione come testo oscuro, difficilmente leggibile, nell’impossibilità di scorgerne il principio ordinante (Marrone, Pezzini 2006) e di conseguenza un programma d’uso.

2.1 “Un posto pulito, illuminato bene”

Nonluogo non significa estensione indefinita. Al contrario, si tratta di spazi ben segnalati e ricchi di istruzioni

d’uso, probabilmente più di qualunque altro spazio urbano. È lo stesso Marc Augé a sottolineare questo legame tra i *nonluoghi* (della transitorietà e della velocità) e la *surmodernità*, ovvero quella da lui definita come l’era dell’abbondanza, del pieno evenemenziale e informazionale.

I nonluoghi reali della surmodernità [...] hanno questo di particolare: essi si definiscono anche attraverso le parole o i testi che ci propongono; insomma attraverso le loro modalità d’uso, che si esprimono a seconda dei casi in modo prescrittivo (“mettersi in fila sulla destra”), proibitivo (“vietato fumare”) o informativo (“state entrando nel Beaujolais”) e che a volte ricorrono a ideogrammi più o meno espliciti e codificati (Augé 1992, trad. it. p. 89).

Tali testi, che affollano uffici, centri commerciali, banche e strade, rappresentano interpellanze che presuppongono, anzi costruiscono un interlocutore poiché “mirano simultaneamente, indifferentemente, a ciascuno di noi (“grazie della vostra visita”, “buon viaggio”, “grazie per la vostra fiducia”); non importa chi di noi: esse fabbricano “l’uomo medio”, definito come utente del sistema stradale, commerciale e bancario” (*ivi* p. 92). Questa sicurezza di sentirsi interpellati come utenti è subordinata all’esistenza (presupposta), all’altro lato dello scambio, di un soggetto rassicurante e ordinante, il “soggetto collettivo produttore della città come enunciato globale” (Cervelli, in Marrone, Pezzini 2006, p. 182). Ma l’abbraccio di tale soggetto non arriva ovunque, si infrange ai confini dell’area metropolitana abbandonata. I suoi ultimi segnali, ai confini del suo dominio, sono segnali interdittivi, sono i cartelli *no trespassing*, “vietato l’ingresso” (magari con la specifica “ai non addetti ai lavori”, visto che lo slittamento semantico più plausibile è di spacciare la zona abbandonata se non altro per un cantiere). Difficile però persino limitare l’estensione dell’area interdotta, dato che raramente è possibile recintarla nitidamente, quando ad esempio le sue architetture si fondono in qualche modo con gli edifici circostanti: essa fa comunque parte del quartiere. E spesso sono le stesse recinzioni, barriere a maglie larghe e di facile superamento, a mostrare l’assenza di un soggetto occupante che difenda davvero i suoi confini. E all’interno, sono semplicemente i segni del tempo a denunciare l’assenza di un controllo che si occupi di preservare le strutture dall’usura atmosferica. La fatiscenza, assieme all’irriconecibilità dei manufatti, coperti da accumuli, spiazzati da svuotamenti, può rendere davvero difficile ricavare un’indicazione di coerenza, requisito minimo per presupporre una leggibilità dello spazio che si sta attraversando. Al disordine, all’assenza di un soggetto ordinante, si risponde con il disorientamento.

2.2 Dal disordine al degrado

Ad inglobare questo tipo reazioni vi è una categoria semantica che si è fatta strada dai testi di urbanistica per accedere all’uso comune: il *degrado*. A fianco di quar-

tieri ad alto tasso di indigenza, o bersagliati dalla criminalità, di zone colpite dall'inquinamento (già di per sé forme molto diverse di degrado), le ragioni per cui un terreno de-funzionalizzato viene incluso nel mesto elenco sono molto più ambigue. Esso non offre appigli, svia i tentativi definitivi, è pseudo-città (ex città) che non ci interpella come utenti, come cittadini³. Ma soprattutto, quello che appare più minaccioso sono le pratiche di riappropriazione imprevedibili, da parte di indefiniti soggetti alternativi, "presumibilmente" pericolosi, che sfruttano a loro favore la permeabilità delle barriere. E così il territorio scivola nel degrado, ovvero viene inghiottito dall' "antisoggetto tipico delle attuali città, tanto discusso quanto generico, attore esso stesso sfocato, *blurred* e non marcato" (Montanari, in Marrone, Pezzini 2006, p. 213), istanza ambigua e minacciosa alle porte delle città che funziona come il Nulla della *Storia Infinita*, che inghiotte lentamente pezzi di paesaggio. Nella sua indagine sul degrado urbano, Annalisa Pelizza (2006) studia accuratamente la genesi dell'area degradata, e ne individua il germe proprio in un effetto di perdita di coerenza, che in quanto utenti dello spazio ci costringe a rimettere in discussione il nostro ritmo, oramai a rischio di interruzione da parte di ostacoli o pratiche che non mostrano di essere armonizzabili con le nostre. In termini semiotici, il problema è quello di affrontare "programmi narrativi sconosciuti".

Non è un caso che negli spazi pubblici aperti e di passaggio (Strade, piazze, stazioni, autobus) si intreccino programmi narrativi il più delle volte sconosciuti ai soggetti osservatori, mentre negli spazi "privati" – per esempio all'interno dei centri commerciali – l'osservatore è in grado di ricostruire i programmi narrativi altrui sulla base della propria esperienza del mondo (Pelizza 2006, p. 7).

Il primo impatto con il degrado del vuoto urbano è semioticamente definibile come un "non sapere" che viene dunque vissuto disforicamente, per l'implicita tensione nei confronti dell'incontro con corsi d'azione estranei. Da qui un *non sapere* che adombra un *poter fare* dell'altro. Pelizza cita stralci della ricerca promossa dalla Commissione Europea *Survey on Urban Disorder and Feelings of Insecurity* (cfr. Pelizza 2006, p. 8), dove le zone degradate, al di là di qualsiasi categorizzazione morfologica o topologica, diventano *in primis* zone in cui si registra un timore di essere vittimizzati, per la presenza di persone "estrane e il cui comportamento non risulta prevedibile. [...] Tali persone sono ritenute estranee al decoro degli spazi pubblici e pericolose in quanto imprevedibili e capaci di tutto, eventualmente anche di commettere un reato". Da un certo punto di vista, e piuttosto banalmente, quello che impedisce al *nonluogo* di divenire *terrain vague* è proprio la resistenza di un apparato comunicativo, la manifesta intenzione di presentare delle modalità d'uso.

All'opposto, con uno stupefacente rovesciamento di prospettiva, quello che differenzia il centro sociale dal-

l'area degradata è la volontà esplicita di sfruttare il *non sapere* in primo luogo per dare origine a un nuovo *poter fare*. Lo straforo, inteso come manipolazione ai margini di un sistema, è il punto di partenza per costruire lo straordinario a partire dal disordinato.

2.3 Progredire e trasgredire

Ecco allora due maniere diverse di incontrare il vuoto urbano. Una, quella del disorientamento, della mancanza di riferimenti, che viene percepita come degrado anche al di là del dato meramente architettonico (edificio pericolante, non più funzionale). Dall'altro lato, il vuoto urbano esercita fascino per chi in esso cerca attivamente la stessa debolezza ordinatrice allo scopo di insinuarsi con un preciso intento creativo. Lo spazio vuoto è dove si generano le condizioni per le astuzie di una produzione "altra" in polemica con la produzione ufficiale. Là dove qualcosa non ha funzionato, dove i controllori hanno defezionato o si sono dati alla fuga, la città viene svelata, commentata e criticata. L'antagonismo del vuoto contro il pieno è l'inserimento di una discontinuità, un intervallo nella rappresentazione pubblica, per ricreare un ambiente autonomo, non privato, non pubblico, ma collettivo.

In piena accordanza con la ricerca svolta da Michel De Certeau (1990), che si impegna ad identificare le pratiche della massa degli *utenti* delle società contemporanee, l'interstizio vuoto viene sfruttato per porre in essere *tattiche* di bracconaggio creativo. Certamente, finché si tratta di un ristoratore che dispone di straforo i propri tavoli sul marciapiedi pubblico, ci collochiamo nell'innocua "invenzione del quotidiano", non percepita come degrado proprio per la presenza di un chiaro programma d'uso. Ma per De Certeau le *tattiche* possono essere proprio il tipo di atteggiamento estraneo e imprevedibile che il soggetto ordinatore non può neanche lontanamente immaginare.

Brillanti sono le intuizioni etimologiche di De Certeau: egli lavora su una concettualizzazione del *racconto* verbale come pratica di appropriazione spaziale, poiché il racconto, la *diegesi*, è un percorso, che esiste in nuce in qualunque forma di descrizione spaziale. Ogni luogo verbalizzato diviene per necessità racconto di uno spostamento ("entri, e sulla sinistra trovi la camera, poi a destra entri in bagno"), mentre sono davvero rari i casi di descrizioni spaziali basati su una prospettiva cartografica ("a nord-est del bagno, la camera da letto"). Il racconto è quindi movimento, appunto *diegesi*, "termine greco che designa la narrazione: instaura un percorso e passa attraverso ("trasgredisce")" (De Certeau 1990; trad. it. p. 190), e al contrario della mappa, che esiste per dividere il territorio, il racconto è strutturato per attraversarlo. Le delimitazioni di un racconto sono "limiti trasportabili": provocatoriamente De Certeau afferma come questa mobilità sia fatta per eludere i confini, *trasgredire* le barriere in maniera *delinquente*. "Se il delinquente esiste soltanto spostandosi, se la sua caratteristi-



ca consiste nel vivere non ai margini ma negli interstizi dei codici che elude e spiazza, se si caratterizza in base al privilegio del *percorso* sullo *stato*, allora il racconto è delinquente” (*ib.*).

Ma lungi dal fornire giustificazioni all’illegalità, De Certeau semmai ravvede nella delinquenza “vera” una specie di forma degenerata del racconto, una deriva troppo concreta dovuta alla mancanza di vie di fuga, laddove “la società non offre più uscite simboliche e aspettative di spazi a soggetti o a gruppi, laddove non vi è più alternativa se non la messa in riga disciplinare e la deriva verso l’illegalità”. Vie di fuga simboliche che l’arte va a cercare proprio negli spazi non normati e autogestiti, mettendo in scena le proprie narrazioni critiche. Rovesciando le prospettive comuni, il racconto in De Certeau è quindi una “delinquenza in riserva”, una forma di deviazione compatibile con un ordine costituito, a patto che quest’ultimo sia abbastanza duttile da “lasciar proliferare questa mobilità contestatrice, irrispettosa dei luoghi, volta a volta giocosa e minacciosa, che si estende dalle forme microbiche della narrazione quotidiana fino alle manifestazioni carnevalesche” (De Certeau 1990, trad. it., p. 191). E a partire da tale spunto può essere recuperata anche la *Temporary Autonomous Zone* di Hakim Bey, dove la riappropriazione vale come *festival*, secondo la tradizione di antichi concetti come quello di giubileo e *saturnalia*, programmaticamente proiettati fuori dal tempo, come del resto già mostravano i primi *rave* inglesi di fine anni ottanta (fonte ispiratoria implicita di Bey). “Che sia aperto a pochi amici, come una cena, o migliaia di celebranti, come un Be-In, il party è sempre “aperto” perché non è “ordinato”; può essere progettato, ma almeno che non “accada” è un fallimento. L’elemento di spontaneità è cruciale” (Bey 1991; trad. it., p. 21). *Fight for your right... to party*, lo

sberleffo del gruppo *hip-hop* Beastie Boys non vale come parodia della lotta radicale, ma come sua nuova manifestazione.

2.4 Sensi di vertigine

Nella pratica della performance artistica il vuoto quindi può essere vissuto disforicamente (paura di perdere la bussola, scontro con una *tabula rasa* da tappezzare di *cliché*) ma anche come oggetto di valore da inseguire, luogo di possibilità combinatorie incalcolabili. Nel 2002 a Bologna un’opera di teatro musicale di grandi proporzioni sintetizzava bene questa seconda possibilità. *Galleria S. Francesco*, di Tristan Honsinger e Ermanno Cavazzoni, proponeva durante il festival di musica contemporanea *Angelica*, una performance diluita in diversi giorni in cui musicisti e cantanti occupavano l’area del grande capannone del T.P.O. (Teatro Polivalente Occupato), lasciando il pubblico ai margini, come in una versione amplificata di uno spettacolo di strada. La loro performance, basata su una libera reinterpretazione di stilemi del teatro melodrammatico, è qui interessante in quanto costantemente e letteralmente in movimento. Tutto - attori, strumenti e supporti - era mobile, se necessario con l’ausilio di ruote. I cantanti occupavano liberamente lo spazio del capannone, il contrabbasso possedeva una rotella al posto del solito puntale, il pianoforte a coda era installato su un carrello abilmente manovrato da due macchinisti (anche se tra il pubblico c’è stato chi ha temuto di esser coinvolto – travolto – dal simpatico mezzo). Niente palco, niente quinte o scenografie, solo una superficie su cui turbavano questi musicisti *delinquenti*, rimbalzanti per il T.P.O. come particelle in moto browniano. L’intenzione ovviamente provocatoria era di “sollevare la convenzione teatrale”, poiché “mostrare al pubblico come si strut-

turano e destrutturano le cose è forse un modo alternativo per arrivare ad un nuovo coinvolgimento degli esecutori e della platea. Partire da uno spazio vuoto per costruire lo spettacolo sembra essere una risposta, oppure la domanda, che dà il via alla telepatia collettiva” (Honsinger, programma di *Angelica* 2002).

A tal proposito è nuovamente la teoria dell'improvvisazione che offre i concetti più adeguati. In una performance che costruisce lo spazio in cui si iscrive, le azioni non sono semplicemente governate dalle regole, ma sono gesti riproducibili secondo istruzioni che non hanno una validità semplicemente cognitiva, ma “una validità *prasseologica*”, una validità volta a garantire una coerenza delle azioni secondo una logica ricostruibile *a posteriori*. In altri termini, suggerisce Paolo Fabbri:

“anziché dire ci sono le regole e poi c'è il modo in cui leggiamo le regole, che è la vecchia idea del *bricolage*, possiamo sostituirla con l'idea che, al contrario, nelle realizzazioni e nella interazione soggetto-oggetto, soggetto-soggetto o oggetto-oggetto ci troviamo nella condizione della necessaria esplorazione della cogente contingenza di un ventaglio di realizzazioni che hanno una loro coerenza. L'improvvisazione nel Jazz è allo stesso tempo assolutamente improvvisata e, quando funziona, assolutamente necessaria” (Fabbri 2005, p. 7).

Quindi non si tratta di cercare un sistema che vada poi sofferatamente ricollegato alla prassi tramite istanze di mediazione, ma probabilmente organizzare un *corpus* di regole con validità “prasseologica”, una condizione di attuazione come necessaria esplorazione della cogente contingenza e la scelta di un ventaglio di realizzazioni che hanno una loro coerenza. Il senso emergente di un'improvvisazione si spiega proprio a partire dall'incompletezza intrinseca dell'insieme di regole, che obbliga ognuno dei partecipanti all'interazione ad un'esplorazione della cogente contingenza (*ib.*). O in altri termini, come intuisce Honsinger, “quando manca un ordine prestabilito, gli esecutori e il pubblico collaborano nella ricerca di ciò che accadrà. Spero che questo evento servirà a tenervi svegli e vigili” (programma di *Angelica* 2002).

L'artista che si ritira nel rifugio urbano non rifiuta il sistema d'espressione, ma cerca di darne una nuova interpretazione. Necessariamente è qualcuno che in qualche modo si è già impadronito di un linguaggio, ma che cerca una nuova mediazione tra la lingua e la sua individuale enunciazione. Nell'ambiguità delle regole d'uso, nella libertà dalle istruzioni pre-iscritte nello spazio, è qui che si trova l'*altrove* dell'artista in cerca di sensi di vertigine, di vie di fuga, di racconti mobili. E la lingua di queste narrazioni assomiglia a quello che Ludwig Wittgenstein chiamava un *linguaggio privato*: la costituzione di un proprio set di regole, in cui egli non può sbagliare così come non può essere nel giusto, visto che sta *configurando* il proprio dominio. Sempre nell'*Angelica* 2002 (più densa di un trattato di estetica), nello spazio

del T.P.O. Dietmar Diesner marciava col sassofono in mezzo al pubblico, delimitando l'area della sua performance (per nulla definita a priori) producendo un'unica nota-linea ininterrotta. Nell'instabilità degli apparati para-testuali, l'ansia da applauso si modificava, la soglia del palcoscenico appariva costantemente mobile, la performance, pur così semplice, svelava una profondità quasi mistica.

3. Opposizioni

Quando nel 2002 la potente associazione Umbria Jazz, che da tempo esporta fuori Perugia le proprie competenze nel business dei festival musicali, ottenne l'appalto per organizzare anche il Bologna Jazz Festival, tra i musicisti bolognesi vi fu una piccola sollevazione. “Contro-festival” fu la parola d'ordine, e il risultato fu un cartellone di talenti del circuito *offe underground* esplicitamente contro-programmato ai concerti del Bologna Jazz. A luoghi borghesi (il teatro classico) e orari prudenti (concerti rigorosamente alle 21) venivano opposti spazi “occupati” (i centri sociali) e appuntamenti dilatati (concerti estesi ad oltranza, ospitate a sorpresa). E ad una programmazione fatta di artisti di rilievo globale (quell'anno: McCoy Tyner, Brad Mehldau - ma anche Renzo Arbore) vennero opposte una varietà di situazioni che coinvolgevano scuole di musica locali, associazioni bolognesi, sperimentatori radicali in *tour*.

Al di là del merito estetico, l'interesse dell'operazione stava proprio in un gioco di molteplici opposizioni che coinvolgevano sia l'urbanità (città istituzionale / città marginale : festival commerciale / festival *underground*) sia i luoghi e le modalità delle pratiche artistiche (luoghi deputati all'arte / luoghi di recupero : *mainstream jazz* / improvvisazione radicale). Nel gioco di tali opposizioni, la grande *kermesse* agiva a cavallo dell'istituzionale (patrocini comunali, striscioni in centro), con pochissima contaminazione locale, sia per quanto riguarda l'apparato organizzativo sia per gli artisti convocati, mentre la piccola forza, nella più classica gestione tattica, agiva ai margini della grande operazione strategica, nello straripamento dello spazio illegale e dell'affissione pirata, sfruttando al massimo le forze locali (artisti e pubblico, quasi compenetranti). Al centro di queste pratiche erano ancora una volta i luoghi *occupati* - *delinquenti* e *degradati* - a mostrare una feconda malleabilità.

Il centro sociale, il luogo ufficialmente non riconosciuto, non istituito e “da sgomberare”, viene invaso senza problemi dall'arte, si presenta davvero come palinsesto pronto ad ogni riscrittura. Lo spazio riconvertito fornisce una scenografia nuda che attrae il gesto di chi vuole creare senza il peso di tradizioni ingombranti - o forse anche l'incongruità del luogo garantisce una salutare deriva degli interpretanti. In questo modo la performance artistica trasforma il territorio dis-ordinato in territorio stra-ordinario, e sembra farlo molto volentieri.

Il Nulla ha una terribile forza d'attrazione.
Michael Ende, *La Storia Infinita*

Note

¹ Dal ponte, come è noto, il sassofonista farà ritorno con un nuovo suono e un nuovo disco, *The Bridge*. Non fu la sua unica volta, né fu il primo nel suo genere. Che esista nel gergo jazzistico una lessicalizzazione di questa specifica attività è significativo: *woodshedding* significa ritirarsi dalle scene per lavorare sul proprio stile, in una più o meno metaforica “capanna” (altro ritiro celebre: Charlie Parker che, dopo uno smacco subito in una delle prime *jam*, si ritira sulle Ozark Mountains). Il *woodshedding* non è apprendistato, è un passo successivo, una scelta consapevole del musicista già alfabetizzato (cfr. Sparti 2007, p. 76).

² L'esperienza degli anni '80 in un centro sociale va minimamente collocata (Moroni et al. 1995; Ibba 1996; Dazieri 1996; Membretti 2003). In generale si concorda nel ravvedere tre grandi periodi. Quello delle origini post-1968, fatto sui luoghi di “rappresentanza del potere”, espropriati all'uso sociale, occupati, trasformati e riaperti alla collettività. Una seconda fase, aperta dal periodo della lotta armata (a volte la degenerazione violenta del “servizio d'ordine” del centro), che porta alla chiusura delle frontiere, a una “rinuncia al mondo rimanendo ben vivi nel mondo”, esemplificata dal fenomeno del punk (Montanari 2002, p. 56). Infine, una terza ondata a metà degli anni '90, quando le occupazioni e le manifestazioni tornano alla ribalta e i centri sociali attivi in Italia diventano più di cento (Dazieri 1996). Il nuovo centro riapre a tutti, si ibrida con il volontariato *non profit*, ma soprattutto è decisamente calato all'interno della scena culturale cittadina, producendo eventi, mobilitazioni, concerti, i cui utenti non sono più per forza militanti o attivisti. È un dato di fatto che il centro sociale contemporaneo “che funziona” oggi più che mai è un luogo dove si organizzano eventi culturali e spettacolari. E forse l'unico residuo del vettore “contro-culturale” è proprio nella proposizione di un “controprogramma” nella scena culturale cittadina.

³ Non si tratta solamente di una segnaletica verbale. Pesa l'assenza o l'incoerenza degli inviti d'uso (ovvero panchine, vialetti), delle prospettive visive offerte (che svelano un piano urbanistico): quando mancano tutti questi segnali, il soggetto ordinatore sembra venire meno.

Bibliografia

- Augé, M., 1992, *Non-lieux*, Paris, Seuil; trad.it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Ballard, J. G., 1974, *Concrete Island*, London, Jonathan Cape; trad. it., *L'isola di cemento*, Milano, Anabasi, 1993.
- Bey, H., 1991, *T.A.Ž – The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia; trad.it. *T.A.Ž – Žone Temporaneamente Autonoma*, Milano, ShaKe, 2007.
- Dazieri, S., 1996, *Italia overground*, Roma, Castelveccchi.
- De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien. I - Arts de faire*, Paris, UGE; trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Fabbri, P., 2005, “Istruzioni e pratiche istruite”, in *E/C*, www.

cc-aiss.it.

- Granelli, T., 2006, “Per una semiotica del *terrain vague*: da luogo anomico a *dérive* passionale”, *E/C*, www.cc-aiss.it., ora in Marrone, G., Pezzini, I., a cura 2008, *Linguaggi della città*, Roma, Meltemi.
- Greimas, A., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad.it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Ibba, A., 1995, *Leoncavallo. Venti anni di storia autogestita*, Genova, Costa & Nolan.
- Marrone, G., Pezzini, I., a cura, 2006, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Atti del XXXIV Congresso AISS, Roma, Meltemi.
- Membretti, A., 2003, “Centro Sociale Leoncavallo. The social construction of a public space of proximity”, in *Republicart*, www.republicart.net.
- Montanari, F., 2005, “No sex, no drugs, no rock'n roll. Il paradossale caso dell'ascetismo vitalista punk” in Marrone, G., a cura, *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Roma, Meltemi.
- Moroni, P., Farina, D., Tripodi, P., a cura, 1995, *Centri Sociali: che impresa!*, Roma, Castelveccchi.
- Pelizza, A., 2006, “Spazi pubblici a un bivio. Per una interpretazione del ‘degrado’: un esempio tratto dal PSC del Comune di Bologna”, in *E/C*, www.cc-aiss.it.
- Sparti, D., 2007, *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Torino, Bollati Boringhieri.