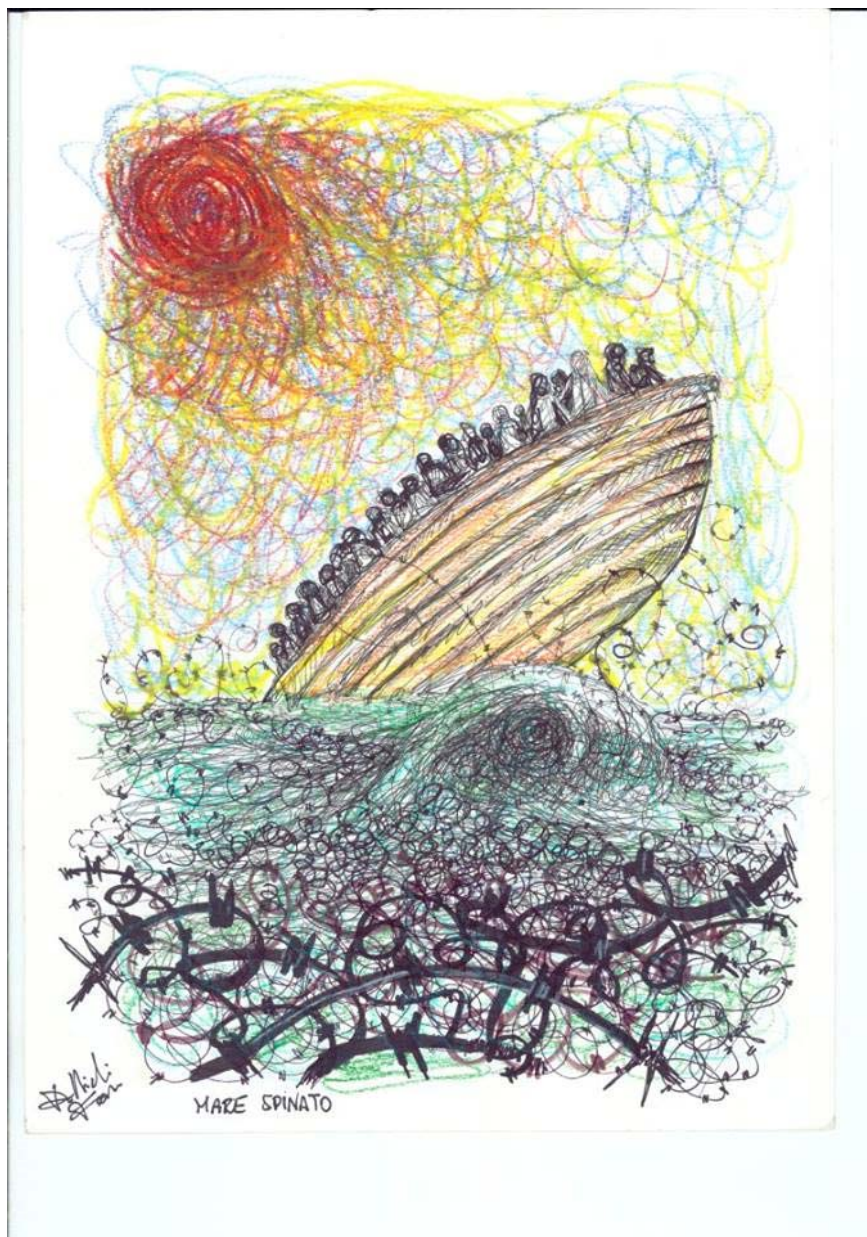


Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Francesco Piobbichi, *Sul mare spinato*, 2018

Anno XIII, numero 25 – Maggio 2023
a cura di Salvatore Margiotta e Mimma Valentino

Acting Archives Review

n. 25, maggio 2023

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Bent Holm (Università di Copenhagen), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Didier Plassard (Università di Montpellier), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaiolo (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Aurora Egidio, Salvatore Margiotta, Carla Russo, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Tutti gli articoli sono sottoposti a valutazione esterna double blind peer review, ad eccezione dei contributi di Salvatore Margiotta e Mimma Valentino e Serena Gatti.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

Sito: www.actingarchives.it

INDICE

ARTICOLI

- 1 Salvatore Margiotta e Mimma Valentino, *Per una lettura di AAR 25*
- 6 Claudio Vicentini, *La storia della recitazione teatrale dal mondo antico alla scena digitale, e gli studiosi*
- 15 Antonio Pizzo, *I luoghi del teatro LGBT nell'Italia del Novecento*
- 48 Fabio Acca e Lucia Amara, *Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci*
- 80 Roberta Ferraresi, *Dioniso altrove. Gian Carlo Celli oltre il Sessantotto teatrale*
- 119 Mauro Petruzzello, *Quando la scena suonava. Considerazioni sui 'dischi del teatro' (1980-1986)*
- 150 Daniele Vergni, *Sonorità della performance art italiana tra gli anni settanta e ottanta*

MATERIALI

- 169 Serena Gatti, *Drammaturgia onirica del paesaggio*

Salvatore Margiotta – Mimma Valentino

Per una lettura di AAR 25

Acting Archives Review è anzitutto una «rivista di studi sull'attore e la recitazione», vocazione che, dal 2011 a oggi, ha preso forma attraverso l'analisi e l'approfondimento dello specifico attoriale in relazione a contesti storico-artistici, prospettive metodologiche e latitudini temporali differenti. Tenendo fede a questa linea di ricerca, il presente numero muove dall'intenzione di coniugare un discorso di ampio spettro sulla recitazione nel corso dei secoli con la disamina di alcune esperienze fiorite nel corso del Novecento – e, principalmente, a partire dalla fine degli anni sessanta – in ambiti e cornici culturali diversi. Questo numero nasce, infatti, da un'idea comune dei due curatori: muoversi lungo i confini 'porosi' del teatro, attraversando territori e spazi di ricerca che oscillano tra specifici diversi, senza trascurare, però, la questione della recitazione. In questa prospettiva i contributi ospitati, nel rispetto della molteplicità dei piani linguistici che contraddistingue l'arte scenica, ambiscono a disegnare connessioni e far cadere ulteriori steccati (non solo di natura estetica), interrogando, al contempo, la dimensione interpretativa.

Dando spazio ad approcci e metodologie di lavoro differenti, il dossier lascia emergere, dunque, un'ampia panoramica del fare teatro, tracciando possibili percorsi o delineando traiettorie che consentano griglie di interpretazione non univoche. Nel nostro indice gli argomenti spaziano, infatti, da un discorso sull'arte e sullo studio della recitazione – che preannuncia l'uscita di un ampio volume dedicato al tema – a una ricostruzione dei luoghi che hanno accolto il teatro LGBT nell'Italia del Novecento, da una disamina del percorso artistico – in particolare, dell'attività pedagogica e produttiva – di Claudia Castellucci nell'ambito della danza all'approfondimento della vicenda del gruppo Dioniso (dalle neoavanguardie all'impegno politico), dallo studio dei 'dischi del teatro' usciti tra il 1980 e il 1986 all'analisi delle interazioni tra ricerca sonora e performance art in Italia tra il 1977 e il 1982.

Sullo sfondo di questa pluralità di sguardi e fuochi prospettici, che volutamente non va a comporre un numero monografico in senso stretto, affiora uno spunto di riflessione – o, se vogliamo, un'ipotesi di lettura – che, seppur declinato rispetto a contesti artistici e produttivi diversi tra loro, ritorna nell'intero numero: il tema dello spazio.

Inquadrati da una prospettiva d'insieme, i diversi contributi che compongono questo nuovo numero di Acting Archives Review

raccontano – al di là dei fenomeni presi in esame singolarmente – la parabola della trasformazione del luogo teatrale: a partire dalla scena quale luogo dello spettacolo fino alla sua smaterializzazione, sia dal punto di vista architettonico, sia da quello drammaturgico.

Nel suo *La storia della recitazione teatrale dal mondo antico alla scena digitale, e gli studiosi*, Claudio Vicentini ripercorre sinteticamente le tappe dell'evoluzione della nozione di recitazione dall'antichità ai giorni nostri. Questa ricognizione di forme espressive e stili, considerati in relazione alle diverse epoche storiche prese in esame, dialoga idealmente con un'idea di spazio teatrale in qualità di luogo convenzionalmente deputato ad accogliere le dinamiche performative e di conseguenza ad incarnare il territorio all'interno del quale viene predisposto, organizzato e allestito il fatto spettacolare.

Pratica scenica e contesto della cultura underground sono le coordinate sulle quali Antonio Pizzo costruisce sul piano artistico, culturale e politico il suo discorso relativo ad un'idea di teatro nei termini di spazio di elaborazione identitaria della comunità omosessuale. In *I luoghi del teatro LGBT nell'Italia del Novecento* l'autore ritesse l'itinerario dell'affermazione del motivo dell'omosessualità nelle dinamiche produttive e creative del teatro italiano. Partendo dalla ricezione di alcuni spunti tematici relativi alla 'diversità', veicolati in chiave parodica e ad uso e consumo della cultura di massa e borghese, Pizzo si concentra – in prima battuta – sul ruolo ricoperto dagli spazi teatrali alternativi a quelli ufficiali ('le cantine' come Teatro Esse, Teatro La Fede, Beat 72, Teatro La Comunità) nel processo rappresentativo e spettacolare della liberazione omosessuale. Affrontando il suo discorso di ricognizione in maniera esaustiva e dettagliata, lo studioso pone successivamente l'attenzione sui luoghi della formazione dell'istanza politica del movimento e della socializzazione LGBT. Viene così dato rilievo alle dinamiche con le quali tale fermento è andato – tra il 1976 e il 1986 – progressivamente imponendosi, a livello culturale ed artistico, nei luoghi extra-teatrali come circoli, spazi occupati, locali commerciali e discoteche. Un momento questo fondamentale, oltre che epocale, come premessa alla 'metabolizzazione' e all'approdo sulle scene istituzionali di autori e performer quali Mastelloni, Cohen, Rucello, Masina, Moscato.

Ad offrire un esempio del passaggio dalla messa in discussione dello spazio spettacolare alla fuoriuscita dal contenitore teatro-cantina è orientato il contributo di Roberta Ferraresi. In *Dioniso altrove. Gian Carlo Celli oltre il Sessantotto teatrale* la studiosa ricostruisce il particolare segmento storico della vita artistica del gruppo Dioniso all'interno del quale la formazione si contraddistinguerà per dare vita ad Orgosolo ad una pratica muralista quale conseguenza radicale di una ricerca nel campo della spettatorialità declinata sul versante della partecipazione popolare.

All'interno dell'articolo tale approdo è considerato come una naturale conseguenza dei risvolti politici vissuti dal gruppo, un dato costitutivo della propria esperienza creativa. Già a partire dal lavoro svolto all'interno dello spazio-cantina – il Dioniso Teatro Club a Roma – la formazione capitanata da Celli aveva infatti proposto un esempio di performance spettacolare dalla spiccata matrice partecipativa, caratterizzata dalla coesistenza di una componente poetica unita all'attitudine del teatro di guerriglia. Sempre più orientata al carattere interventista, la pratica compositiva del gruppo manifesterà un evidente tratto contestativo, andando ad innescare un processo di progressivo abbandono dello spazio spettacolare – per quanto *off* e alternativo alla scena ufficiale – in favore di una ricerca fondata da un lato sul superamento del teatro in qualità di luogo fisico, e dall'altro nel segno di un'esperienza incentrata sulla messa a punto dell'azione performativa dal taglio precipuamente politico.

L'idea di uno spazio non connotato fisicamente, ma dotato di tensioni e qualità transitorie e nomadiche sembra essere una delle premesse fondamentali alla base del progetto 'scuola' di Claudia Castellucci, all'interno del quale sono ridefinite le nozioni di ballo e composizione coreografica. In *Danzare con le gambe e con la testa*, Fabio Acca e Lucia Amara, oltre ad operare un primo tentativo di sistematizzazione del complesso percorso dell'artista nel contesto della danza, pongono particolare accento su una delle incarnazioni di questa operazione sia pedagogica, sia produttiva. Si tratta della Scuola Mòra: esperienza di creazione collettiva per la quale l'elemento luogo non rappresenta un dato preliminare determinante. I danzatori – formati ad essere 'popolo del tempo' e non dello spazio – sono infatti chiamati ad innescare un processo dello 'stare' che conseguentemente genera dinamiche di 'abitazione', indipendentemente da un luogo fisico-architettonico. Costruendo lo spazio relazionale, è pertanto la danza stessa ad impiantare la 'scuola' e ad edificare metaforicamente e idealmente un luogo per la problematizzazione dell'autonomia dell'opera.

Dedicato alla sperimentazione sonora è il contributo di Daniele Vergni. Incentrato su un periodo storico compreso tra il 1977 e il 1982, *Sonorità della performance art italiana tra gli anni settanta e ottanta* indaga il formato concerto e l'esperienza della performance da una duplice ottica: da un lato quella legata ai performer che compiono una ricerca progressivamente più specifica sul suono, dall'altro quella dei musicisti Punk e Industrial orientati ad alimentare sul piano performativo il proprio percorso musicale. Radio-performance, installazioni-performance sonore, *tape-networks*, rassegne rappresentano i punti cardinali del percorso di ricostruzione storico-analitica tracciato nell'articolo.

Nelle pratiche di scardinamento prese in esame è evidentemente presente l'idea di un definitivo superamento dei confini fisici dello spazio teatrale.

All'interno degli esempi presi in considerazione dall'autore, le coordinate materiali ed architettoniche del luogo scenico vengono infatti presentate come completamente erose dai processi di creazione sonora. La messa in crisi del dato spaziale (che sia *off*, extra-teatrale o occupato) viene raccontata come svuotamento sul piano del visivo dell'elemento 'contenitore' nel segno di una sua ridefinizione tracciata dalle traiettorie di attraversamento libere e mobili incarnate dalla pura sonorità.

Il definitivo approdo ad un teatro dematerializzato sul versante fisico-architettonico è una delle chiavi di lettura che è possibile cogliere all'interno del contributo di Mauro Petruzzello. Nel suo *Quando la scena suonava. Considerazioni sui 'dischi del teatro' (1980-1986)*, lo studioso affronta la questione dei 'vinili teatrali' da una duplice prospettiva. Nella prima parte dell'articolo si concentra sulle produzioni musicali di compagnie e collettivi (Magazzini Criminali-Magazzini su tutti) che progressivamente slegano le pubblicazioni dei materiali sonori originariamente nati in funzione degli spettacoli allestiti per pervenire successivamente alla creazione di oggetti discografici completamente autonomi rispetto ad una qualsiasi drammaturgia precostituita. Nella seconda parte del suo contributo, Petruzzello compie una ricognizione degli album che 'raccolgono' le drammaturgie sonore dagli accenti Post-punk e Dark Wave di cui si compongono alcuni degli spettacoli di ricerca tra i più paradigmatici del periodo (*Eneide di Krypton* di Litfiba, *Ai piedi della quercia* di Orient Express, *Il ladro di anime* di Daniel Bacalov, *Il cavaliere azzurro* di O.A.S.I per citarne alcuni).

Seguendo le coordinate tracciate dal contributo, sembra emergere una chiave di lettura attraverso la quale è possibile considerare il teatro - nei termini di fatto scenico - quale dispositivo drammaturgico che può rinunciare alla sua componente fisica (contenitore e contenuto visuale) per approdare ad una progettualità narrativa dal taglio specificamente musicale, sintetizzata sul versante strutturale nell'oggetto 'disco'.

In *Drammaturgia onirica del paesaggio* - contributo inserito nella sezione 'Materiali' della rivista - lo spazio in qualità di elemento cardine dell'operazione teatrale viene recuperato - infine - nell'ottica di un processo di composizione spettacolare *site-specific*. La questione è affrontata da Serena Gatti: autrice e performer di Azul Teatro, che ci offre - da una prospettiva interna - un'interessante testimonianza su *Sentieri*, un itinerario di ricerca curato dalla compagnia a partire dal 2012.

Il testo rappresenta una riflessione sui termini operativi alla base di quest'idea di teatro itinerante, che propone una riqualificazione in chiave poetica del paesaggio (luoghi extra-teatrali dimenticati, chiusi o abbandonati). Teatro, musica, poesia e danza sono gli strumenti di costruzione drammaturgica che la compagnia innesta nel luogo prescelto e nelle sue dinamiche, componendo un percorso performativo immersivo nel

quale lo spazio 'trovato' rappresenta – nei termini di condizione a monte del processo creativo – un elemento pivotale dalla forte incidenza espressiva.

Autori

Salvatore Margiotta è ricercatore in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo. È autore dei volumi *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* (Titivillus, 2013), *La geografia del Nuovo Teatro in Campania 1963-1976* (Terre Blu, 2019) e *Il teatro futurista* (Carocci, 2022). Ha scritto diversi saggi tra cui *La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta* («Culture teatrali»), *Il Living Theatre in Italia, Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro, La pratica dell'eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander, Il teatro di Lorenzo Gleijeses: un cantiere permanente aperto alla ricerca* («Acting Archives Review»), *Lo spazio-cantina come strumento di costruzione drammaturgica* («Sciami»), *La drammaturgia shakespeariana negli spettacoli della neo-avanguardia italiana*, («Rifrazioni»).

Mimma Valentino è dottore di ricerca in Storia del teatro moderno e contemporaneo. È autrice di diversi saggi: *L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi* («Acting Archives Review», 14, novembre 2017), *Le 'isole galleggianti' del Terzo Teatro* («Culture Teatrali», 27, 2018), *Il Nuovo Teatro in Italia: un'ipotesi di 'messa in storia', in Iorea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia*, (Akropolis Libri, 2018). *Il 'mosaico' di Anagor* («Acting Archives Review», 19, maggio 2020), *Process and product in Italian Theatre* («Eastap Journal», 2, maggio 2020). Ha pubblicato i volumi *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985* (Titivillus, 2015) e *Dal teatro analitico-esistenziale alla nuova spettacolarità. Le rassegne* (Terre Blu, 2023).

Claudio Vicentini

La storia della recitazione teatrale dal mondo antico alla scena digitale, e gli studiosi*

Edmund Kean, forse il più grande attore tragico della scena inglese dell'Ottocento, prima di rivelarsi nel gennaio del 1814 in una straordinaria interpretazione shakespeariana sul palco londinese del Drury Lane, si spostava con la moglie e i due figli nei teatri di provincia, nelle sale, nelle taverne, in locali di fortuna. Nella stessa serata poteva interpretare l'eroe di una tragedia, poi deliziare gli spettatori con una danza sulla corda e un incontro di boxe con un pugile professionista e infine recitare una pantomima. Si calava nella parte di uno scimpanzé ed era particolarmente apprezzato, riportava il cronista di un giornale locale, nella scena della morte della scimmia.

Non si trattava soltanto di espedienti per attirare un pubblico di second'ordine. Erano abilità d'attore di cui Kean sarebbe sempre rimasto orgoglioso. Diversi anni dopo, quando era ormai un'ammirata celebrità della scena tragica, non mancava di esibirsi in uno spettacolo in suo onore come imitatore, cantante, ballerino e la critica si rammaricava di non averlo potuto ammirare nelle vesti di Arlecchino in un salto acrobatico da una botola del palcoscenico perché si era slogata una caviglia nel corso di una danza.

Le più importanti sale inglesi nel Settecento e per buona parte dell'Ottocento presentavano comunemente serate composte da ineccepibili tragedie insieme a diversi altri numeri, non solo farse e balletti, ma anche esibizioni che oggi chiameremmo d'arte varia. Gli attori si specializzavano in un genere senza disperdere le proprie più ampie abilità. Le differenti tecniche, i repertori di gesti, movimenti, espressioni, si contaminavano fra loro. Una celebre interpretazione di Kean, la fine in battaglia del Riccardo III shakespeariano, ad alcuni critici del tempo sembrava riprodurre l'azione del personaggio di un noto *melodrama* impegnato in un «duello a terra», reso anni prima dal più famoso clown dell'epoca, lo straordinario Joe Grimaldi. Grimaldi, dal canto suo, proprio utilizzando le tecniche del clown poteva apparire un efficace interprete shakespeariano. Tra i suoi numeri più applauditi era una scena del *Macbeth*: nel suo bizzarro costume, con il volto imbiancato segnato da due mezzelune rosse e una strana cresta colorata

* Dall'*Introduzione alla Storia della recitazione teatrale dal mondo antico alla scena digitale*, Marsilio Editori, 2023, in uscita a ottobre. Per gentile concessione dell'editore.

piazzata sul capo, impiegando mosse e gesti silenziosi, emettendo pochi suoni incomprensibili, si calava nel personaggio de re assassino ossessionato da un pugnale immaginario, suscitando nel pubblico un reale terrore.

L'accostamento delle differenti forme di recitazione, se avveniva di fatto, non era per questo accettato da tutti. Tra attori e intenditori c'era chi si preoccupava di salvaguardare l'eccellenza delle forme 'alte' del teatro secondo una gerarchia che partiva dalla tragedia per scendere via via fino agli intrattenimenti adatti al pubblico dei mercati e delle fiere. Colley Cibber, tra gli attori inglesi più reputati del primo Settecento, si rifiutava di entrare in scena sullo stesso palco dove era prevista l'esibizione di alcuni funamboli, e il grande Garrick respingeva sdegnato l'idea di introdurre nel suo teatro, che definiva «la casa di Shakespeare», un celebre acrobata conteso dai maggiori impresari.

Gli storici del teatro fino a qualche tempo fa si schieravano senz'altro con Garrick e Colley Cibber. Un'opera fondamentale, *La sociologia del teatro* di Jean Duvignaud, apparsa nel 1965, negava il nome stesso di attore ai giocolieri, mimi, buffoni e clown per concludere che nel medioevo, per l'appunto, attori non ce ne erano stati. Che cosa potesse mai essere un attore, per Duvignaud e gran parte dei suoi colleghi era chiaro. Tutti i testi di riferimento per lo studio della recitazione, dai college dagli Stati Uniti alle università europee, in proposito non avevano dubbi: attore era chi sulla scena rappresentava un personaggio.

La recitazione teatrale degna di questo nome si riduceva insomma alla recitazione drammatica. Senza personaggio non c'era recitazione. Ma anche qui era poi necessario distinguere. Interpretare un eroe di Shakespeare sul palco del Drury Lane o un personaggio di Molière sul palco della Comédie Française era senza dubbio «recitare», calarsi nella pelle di uno scimpanzé in una taverna di provincia era probabilmente una faccenda diversa.

Tutte queste distinzioni si sono progressivamente radicate nella sensibilità teatrale dell'età moderna. Ma erano in gran parte estranee alla cultura del mondo antico, e nel medioevo la chiesa condannava allo stesso modo gli intrattenitori che si esibivano di fronte al pubblico con le loro abilità, quale che fosse la forma di recitazione impiegata. Tra i numeri di un giocoliere, le capriole di un acrobata o la rappresentazione di un personaggio o di una qualsiasi vicenda, comica o tragica che fosse, la dottrina cristiana non scorgeva alcuna importante differenza. Si trattava comunque, secondo gli insegnamenti dei Padri della Chiesa, dell'esibizione di un corpo umano in un'azione volta ad irretire i sensi e a turbare l'animo dei presenti. La recitazione non era insomma altro che un uso improprio e moralmente dannoso del corpo dell'attore.

Questo fino all'ultima stagione del Medioevo, quando iniziava a emergere una prima significativa distinzione tra le forme di recitazione che

impiegavano il canto, la musica e la parola, e potevano a certe condizioni essere ammesse, e le altre, praticate da funamboli, saltatori, prestigiatori, imitatori di suoni e voci animali, e via dicendo. Quanti si esibiscono cantando le imprese dei baroni e le vite dei santi, chiariva un celebre testo di Tommaso di Chobham della cattedrale di Salisbury, non sono necessariamente dannati, al contrario dei giullari che si trasformano in modi strani e sconvenienti il loro corpo.

Al di là del giudizio morale traspariva una precisa percezione degli effetti che la recitazione può produrre sul pubblico. Le esibizioni dei contorsionisti, degli acrobati, dei giocolieri, dei funamboli, dei domatori di animali feroci producevano reazioni immediate e istintive, essenzialmente riflessi di sensazioni del tutto fisiche. Le più raffinate esibizioni dei menestrelli e dei trovatori che impiegavano la parola intrecciando ad accordi e melodie la narrazione di nobili vicende e avventure agivano invece sull'immaginario e l'animo dei presenti sollecitando un ventaglio di sentimenti assai più ampio e sfumato, un tessuto di suggestioni fantastiche, di sottili richiami emotivi che potevano orientare la mente e la disposizione morale del pubblico esercitando, se ben dirette, un salutare effetto pedagogico.

La concezione che nobilitava la recitazione drammatica privilegiandola tra tutte le altre doveva però nascere solo tre secoli dopo, tra il Quattrocento e il primo Cinquecento. Nel fervore degli studi umanistici venivano recuperate le forme drammatiche dell'antichità classica ed erano tradotte e poi rappresentate e imitate le commedie di Plauto e di Terenzio, le tragedie di Seneca e degli autori greci. Per la disposizione degli spazi di scena costituiva una fonte preziosa il *De Architectura* di Vitruvio, mentre le regole della recitazione erano in larga parte ricavate dai trattati d'oratoria di Cicerone e Quintiliano. La nuova produzione teatrale era coltivata nelle scuole, nelle accademie e nelle corti e aveva ampie ricadute sulle scene del tempo. Ma soprattutto attribuiva un'indiscutibile dignità culturale alla forma drammatica del teatro e della recitazione, che doveva essere preservata e garantita di fronte alle altre forme di spettacoli e intrattenimenti, più incolti, bassi e volgari. Rappresentare un personaggio in una vicenda coerente e ben costruita accompagnando il gesto alle parole di un testo accuratamente elaborato diventava la recitazione per eccellenza, l'unica considerata capace di produrre risultati apprezzabili. Del resto la disponibilità di personaggi articolati, dotati di un preciso carattere, immersi in situazioni ben studiate, in complessi rapporti con altri personaggi, costituiva per l'attore una preziosa opportunità per mettere a punto tecniche di recitazione via via più raffinate.

La recitazione drammatica appoggiata al testo letterario si prestava quindi a essere osservata, seguita, discussa, documentata, mentre rimaneva assai scarsa l'attenzione per le altre forme di recitazione. Si apprestava così nel

corso del tempo, per gli studiosi, una zona di studio privilegiata, segnata da precisi confini, separata dall'intreccio dei rapporti reali, effettivi, che legavano le diverse forme dell'arte dell'attore, e un'intera area di tecniche elaborate dall'antichità, perfezionate, modificate, contaminate, vivacemente praticate dagli attori di fronte al pubblico nel corso dei secoli, diventate irrimediabilmente 'basse' o 'minori', spariva dall'orizzonte della riflessione. Ma si verificava un singolare fenomeno. Anche nel campo privilegiato della recitazione drammatica gli studi, dall'Ottocento fino a tempi recentissimi, sembravano muoversi con una curiosa difficoltà. Mentre venivano prodotti ottimi lavori sulla condizione sociale degli attori, l'organizzazione delle compagnie, viaggi, tournée, leggi e regolamenti, contratti, ingaggi, la ricerca sembrava incapace di studiare proprio *la recitazione*, ossia quello che l'attore fa concretamente quando si esibisce di fronte al pubblico, e quindi le forme e gli stili delle sue prestazioni che si sviluppano nel corso del tempo, la loro nascita, trasformazione, estinzione, e le caratteristiche che individuano le prestazioni dei diversi interpreti. Gli studi si concentravano altrove, sugli elementi culturali, giuridici, economici, sociali, che certo condizionano il modo di lavorare dell'attore sulla scena. Ma per spiegare in che maniera lo condizionano è indispensabile sapere quello che l'attore sulla scena effettivamente fa.

Il motivo di questo curioso scacco metodologico, lo slittamento del raggio di attenzione dal centro alla periferia dell'oggetto studiato, caratteristico dei lavori sulla recitazione, trovava una facile spiegazione: l'evanescenza dell'arte dell'attore. Mentre i quadri, le statue, i poemi, i romanzi, le poesie restano nel tempo e costituiscono oggetti concreti per l'indagine dello storico, le prestazioni dell'attore, si osservava, svaniscono nel momento stesso della loro realizzazione. Dunque ogni ricostruzione non potrebbe che restare incerta, ipotetica, se non addirittura fantasiosa, rispetto ai risultati che si raggiungono in altre più solide zone della ricerca storiografica. Meglio era dunque occuparsi di argomenti più stabili e sicuri, che riguardassero comunque il mondo degli attori, basandosi su dati oggettivamente accertabili, reperiti negli archivi, memorie, corrispondenze, registri parrocchiali, atti notarili, codici di leggi. Per quanto riguardava la stoia della recitazione quello che capitava davvero sulle scene, la recitazione viva e reale degli artisti di fronte al pubblico, era condannata a dileguarsi in una penombra, incompatibile con le esigenze di una ricerca seria e rigorosa.

Si trattava però di una convinzione inconsistente. L'evanescenza dell'oggetto, nella sua realtà materiale, è una condizione che caratterizza la ricerca storiografica in tutti i suoi campi. Gli studi sulla battaglia di Waterloo sono stati condotti quando la battaglia era finita da un pezzo, e non c'era più, e le biografie di Alessandro Magno sono opera di autori che non l'hanno mai

incontrato. Lo studioso ricostruisce l'oggetto della ricerca utilizzando i documenti di cui dispone, e lo stesso avviene per il teatro e per la recitazione. Eppure l'idea che le prestazioni degli attori fossero fenomeni storici più fragili degli altri sembrava affascinare tanto gli studiosi, tenacemente affezionati a un loro curioso complesso d'inferiorità, quanto gli stessi artisti del teatro. In proposito esiste una lunga e suggestiva tradizione letteraria, dal celebre passo shakespeariano del *Macbeth* sull'attore che incede e si agita e si consuma per una breve ora sulla scena e poi non se ne parla più, fino alla suggestiva visione dell'attore come un eterno scultore sul palco, ogni sera, una statua di neve. L'effettivo disagio, la sensazione di insuperabile incertezza nell'affrontare lo studio della recitazione era del resto un dato reale. Ma per quanto riguardava gli studiosi, nasceva da ben altro. Riguardava la qualità dei documenti disponibili.

Nella svolta della storia del teatro operata dalla cultura umanistica la figura dell'oratore si era imposta come modello del perfetto attore, la recitazione, nella sua forma più alta, era considerata una forma d'oratoria e l'azione dell'attore sulla scena veniva quindi percepita e valutata secondo parametri profondamente diversi dai nostri. Per questo le rare descrizioni che ci sono rimaste ci appaiono per lo più generiche o sfuocate. Da una famosa descrizione dell'arte scenica di Richard Burbage, il grande attore dell'età di Shakespeare, stesa da un autore teatrale del Seicento, Richard Flecknoe, tutto quello che riusciamo a sapere era che Burbage controllava egregiamente l'espressione vocale, animava efficacemente le parole con la dizione e la dizione con il gesto, e anche quando aveva terminato di pronunciare le sue battute non usciva dalla parte. Il che non è molto: erano formule generalmente impiegate per dire, all'epoca, che un attore era bravo. Nello stesso modo dai celebri insegnamenti impartiti da Amleto agli attori, nel terzo atto del dramma, assunti in genere dagli studiosi come preziosissima fonte per conoscere qualcosa della recitazione drammatica d'allora, si può soltanto ricavare che molti attori gridavano e si agitavano eccessivamente, e i buffoni interpolavano con invenzioni proprie, a sproposito, le battute fissate dall'autore.

Questa situazione era destinata a mutare solo nel Settecento quando nella cultura teatrale del tempo la figura dell'attore iniziava lentamente a staccarsi dall'immagine dell'oratore. Nasceva allora un'osservazione della sua azione sulla scena che ai nostri occhi appare molto più dettagliata, precisa, attenta alle varianti, alle sfumature, alle particolarità delle soluzioni stilistiche adottate dai diversi interpreti. Dal primo testo di moderna critica della recitazione in cui nel 1730 un autore francese, Jean Dumas d'Aigueberre, passava in rassegna gli attori della Comédie Française si arrivava ai capolavori delle recensioni teatrali ottocentesche di Hazlitt, Hunt, Lamb, Lewes. Dalla raccolta degli scritti teatrali di Thomas Davies, pubblicata nel

1784, si poteva conoscere nei particolari come una grande attrice del tempo, Hannah Pritchard, recitava la parte di Lady Macbeth; da una lettera di Lichtenberg il modo con cui, gesto dopo gesto, in un succedersi di espressioni, Garrick rendeva le reazioni di Amleto all'apparizione dello spettro del padre; da un prezioso saggio di Samuel Foote quale era lo stile, colto nella minuzia dei movimenti e delle espressioni, di quattro grandi protagonisti della scena inglese nelle parti di Lear, Otello, e Iago, e così via. Per gli studi di storia della recitazione questi materiali costituivano un'autentica miniera, e in effetti permettevano la nascita di opere capitali sulla recitazione drammatica, come il volume sulla recitazione tragica inglese, *The Tragic Actor* di Bertram Joseph, pubblicato nel 1959, che resta uno dei capolavori della storiografia teatrale contemporanea.

Ma proprio all'inizio del Novecento le forme rimosse della recitazione teatrale irrompevano nel recinto della recitazione drammatica. Era l'attività delle avanguardie che nel teatro come in ogni altro genere d'arte si impegnavano a mescolare forme 'alte' e 'basse', contaminare tradizioni, tecniche, stili. Sulla scena veniva valorizzata la sapienza tecnica degli acrobati, dei giocolieri, dei funamboli, dei prestigiatori, dei ventriloqui. Il tessuto drammatico di un'opera era distrutto e ricomposto da numeri di arte varia, una capriola da clown diventava il modo più efficace per rendere l'emozione di un personaggio, oppure le parole di un testo venivano risolte in suoni e spogliate di qualsiasi significato razionale.

La reazione degli studiosi era mantenere l'impostazione ormai consolidata del loro lavoro, preservandola intatta anche di fronte a questo genere di esperimenti, considerati magari interessanti ma certo marginali rispetto alla 'vera' storia del teatro. Un testo fondamentale per la formazione dei giovani studiosi italiani fino agli anni Settanta del Novecento, la *Storia del teatro drammatico* di Silvio d'Amico, si apriva con una solenne precisazione. L'opera non avrebbe trattato di canzonettiste, prestigiatori, acrobati, pagliacci, e neppure di gladiatori, giocolieri, ginnasti, cavallerizzi, ma solo del «Teatro-principe: il Teatro Drammatico» di cui, si sottolineava, «madre e sovrana è la Parola».

Questa posizione veniva definitivamente incrinata dal grande sviluppo della sperimentazione teatrale tra gli anni sessanta e ottanta. Di fronte all'evidenza che l'attore sulla scena metteva in gioco una rete variabile delle più diverse forme espressive, di comportamenti eterogenei, di stili altamente elaborati oppure scoloriti al punto di coincidere con le nostre normali attività quotidiane, con o senza personaggi, vicende, storie da rappresentare, diventava indispensabile riformulare la nozione di recitazione teatrale, se non altro perché conservandola sarebbe stato impossibile studiare quanto era avvenuto sulle scene teatrali negli ultimi decenni. Ma nel cosmo delle proposte, esperimenti, realizzazioni artistiche dei più diversi generi la

nozione di recitazione sembrava destinata ad allargarsi fino a perdere ogni riconoscibile confine, e quindi a diventare inutile per osservare e capire quanto un attore umano combinava sulla scena, o in qualsiasi altro luogo decidesse di esibirsi.

Nascevano così i tentativi di discutere la recitazione teatrale nella molteplicità infinita delle sue forme riconoscendo però che alcune forme erano «più recitazione» delle altre. Si diffondeva rapidamente la nozione di performer, l'operatore teatrale che fa di tutto, mente l'attore, in senso stretto, diventava un performer specializzato in alcune particolari, e più tradizionali, forme di recitazione. In proposito era illuminante l'intervento di Michael Kirby, tra i maggiori partecipanti e teorici della sperimentazione teatrale negli Stati Uniti, che in un breve saggio, *Acting and Not-Acting* apparso nel 1972 sulle pagine della «Drama Review» presentava la recitazione come una delle forme dell'«attività performativa», distinguendola dalle altre per le caratteristiche che le erano proprie: «rappresentare», appunto, e «impersonare».

La tendenza, più o meno nascosta, di riconoscere la recitazione drammatica come «più recitazione» delle altre, tenendole però presenti tutte quante almeno in linea di diritto, orientava ottimi studi di storia della recitazione apparsi negli ultimi decenni. Offriva infatti il filo rosso su cui era possibile coordinare il discorso sull'arte dell'attore nel corso del tempo, ma produceva un singolare fenomeno. Quando in queste nuove opere si arrivava alle vicende del Novecento emergeva una folla di «performer» e «attività performative» di genere differente, in gran parte forme di recitazione già ben presenti nei secoli passati e inspiegabilmente trascurate dallo studioso fino quel momento.

Per recuperare il tessuto autentico, complesso, della storia della recitazione appare quindi indispensabile procedere in modo diverso: accettare senza compromessi la visione della recitazione come arte di intrattenere un pubblico impiegando il corpo umano dell'attore con tutte le sue risorse, movimenti, gesti, suoni, parole, a volte intrecciati tra loro, a volte trattati come linguaggi autonomi e autosufficienti, senza cadere nella tentazione di individuare tra loro forme più o meno autentiche, "alte" o "basse" o che siano. Si schiude in questo modo un mondo di forme ognuna delle quali si distingue solo per la storia della propria evoluzione e per i rapporti che in situazioni diverse la può legare alle altre. Senza gerarchie precostituite, l'interesse per una forma di recitazione dipende esclusivamente dalla possibilità di individuare i modi e i caratteri del suo sviluppo nel tempo, accertare la sua permanenza e la sua scomparsa, osservare le varianti tecniche adottate per rispondere via via a nuove esigenze. All'interno della cornice di notizie indispensabili per capire i modi della loro azione, ciò che importa è individuare quello che gli attori hanno concretamente fatto di

fronte al pubblico, gesti, movimenti, espressioni, articolazione del corpo e della voce, maneggio di strumenti, oggetti, materiali, curando che il raggio d'attenzione non slitti su questioni d'altro genere che possono essere affrontate in modo più efficace da altre discipline, dalla sociologia all'economia, all'antropologia.

La storia della recitazione diventa allora un affresco in cui le forme si impongono o si ritirano nell'ombra a seconda della disponibilità e delle qualità dei documenti che è possibile studiare, senza che ciò comporti una valutazione della loro importanza. Inevitabilmente la recitazione drammatica emerge in primo piano tra il Cinquecento e l'Ottocento, e le sue convulsioni occupano buona parte della storia della recitazione novecentesca. In altre epoche la situazione appare differente. Non è facile sostenere che in età romana la perizia, le capacità spettacolari, il bagaglio tecnico, l'impatto emotivo dell'azione di un auriga o di un gladiatore fossero inferiori a quelli messi in campo nella rappresentazione di una tragedia o di una commedia.

Non resta che un'ultima considerazione sugli sviluppi della recitazione che si presentano oggi come materia di studio. Nel Novecento e nei primi decenni del Duemila si è verificata un'importante svolta che riguarda la presenza fisica, materiale del corpo dell'attore di fronte agli occhi del pubblico. Con la nascita del cinema, della televisione e l'avvento dell'era digitale è nata una recitazione di nuovo genere in cui l'attore impiega il proprio corpo e le sue facoltà fisiche per produrre un'immagine artificiale, il personaggio di un film, di un cartone animato o di un videogioco, che riproduce in maniera più meno elaborata la sua figura.

La presenza fisica, viva e materiale del corpo dell'attore ha assunto così un particolare significato come criterio cardine che distingue la recitazione che definiamo 'teatrale', di cui questo libro si occupa, dalle recitazioni d'altro tipo, sollecitate dai mezzi tecnologici. Quanto poi le tecniche di recitazione siano nei due casi più o meno differenti, si intreccino e si contaminino, è una questione ampiamente dibattuta. Ma ciò che qui importa è lo sviluppo nel mondo delle immagini artificiali di nuove forme di recitazione di carattere teatrale concentrate sulla presenza del corpo umano, materiale dell'attore, a volte esasperandola in maniera addirittura patologica in esibizioni di autentica tortura, altre volte sfumandola all'interno di un ambiente pervaso da effetti speciali, dove l'attore in carne e ossa si trova a giocare con riproduzioni e riflessi della propria figura, registrati o ripresi dal vivo, ingrandimenti e moltiplicazioni delle parti del suo corpo, scambi e dialoghi con personaggi digitali, a volte doppi di se stesso. In altri casi ancora è l'attore che di fronte al pubblico opera con strumenti digitali sulle immagini che lo circondano o invadono il suo corpo. È forse questa la frontiera più

avanzata su cui la recitazione teatrale tenta di rispondere alle esigenze caratteristiche della nostra epoca. Gli esiti restano ovviamente imprevedibili.

Abstract

This paper, from the *Introduzione to the Storia della recitazione teatrale dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, 2023 (courtesy of Marsilio Editori), initially describes the birth and development of the perspective adopted over the centuries by theatre scholars who have consistently regarded dramatic acting as the only form of acting worthy of study. The theatrical experiments produced from the end of the nineteenth century until the 1980s destroyed this perspective and the need arose to adopt a broader view of acting as “the employment of the human body and all its resources – movements, gestures, sounds, words – to capture live the attention of an audience, kindle its imagination, shape its feelings and thoughts” without singling out in the use of these resources, ‘high’ or ‘low’ forms of acting.

There arises the task of rewriting the entire history of acting by tracing the interweaving of the different techniques elaborated over the centuries, in acrobatics and contortionism, in athletic competitions as well as in singing, dancing, declamation and eventually the representation, through the actor's physical activity, of comic and tragic characters immersed in imaginary situations. A picture then emerges of a true acting civilization extending across the countries of East and West, while the schools and great figures of dramatic acting are placed in a more articulated context where the importance of forms of acting wrongly considered minor emerges, from the gladiatorial fights, the contests of the charioteers, the pantomime shows of ancient Rome to the art of tournament champions and court jesters, conjurers, horsemen, fencers, wrestlers, clowns, singers and castrati in sixteenth- and seventeenth-century Europe, circus performers and fairground shanties, to the unique new forms of acting that today see the actor's body engaged with the resources of the digital world, the effects of motion capture, and the presence of the ciborg on the theatrical stage.

Autore

Claudio Vicentini è Professore Emerito di Storia del Teatro moderno e contemporaneo presso l'Università di Napoli 'L'Orientale'. Ha scritto *L'estetica di Pirandello* (Milano, Mursia, 1970), *Studio su Dilthey* (Milano, Mursia, 1974), *La teoria del teatro politico* (Firenze, Sansoni, 1981), *Pirandello. Il disagio del teatro* (Venezia, Marsilio, 1993), *L'arte di guardare gli attori* (Venezia, Marsilio, 2007), *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento* (Venezia, Marsilio, 2012).

Antonio Pizzo

I luoghi del teatro LGBT nell'Italia del Novecento

Introduzione

Quando in *Un tram che si chiama desiderio* Blanche DuBois ricorda di aver gridato al proprio giovane marito «Ho visto! So!», ricorda di averlo sorpreso insieme ad un uomo ma soprattutto denuncia la gravità del passaggio tra il dubbio e la certezza dell'omosessualità. Tennessee Williams conosceva bene la brevissima eppur decisiva distanza tra alludere e mostrare perché nei suoi drammi l'aveva utilizzata come strategia di presenza dell'omosessualità. Williams, come tante altre persone omosessuali prima e dopo di lui, sapeva bene che la visibilità era un metodo di affrancamento ma anche un rischio laddove la situazione politica o culturale si dimostrava particolarmente avversa.¹ John M. Clum apre il suo volume *Still Acting Gay*, proprio con un capitolo sull'importanza del vedere, osservare gli atti omosessuali in scena mostrando così «il principio teatrale secondo cui i corpi contengono un enorme pericolo potenziale per il pubblico contemporaneo, e che il potere del teatro deriva proprio da questo pericolo».² Alan Sinfield ha dimostrato come le scene inglesi e statunitensi fornirono non solo un luogo di affermazione omosessuale in virtù della rilevanza sociale che i teatri avevano in quanto istituzioni culturali, ma anche uno spazio di elaborazione identitaria della comunità omosessuale: «il teatro è stato un luogo particolare per la formazione delle identità sessuali dissidenti».³ Andare a teatro e assistere a gesti, comportamenti, emozioni, che indicavano l'omosessualità diventava ancor più controverso quando quest'ultima non poteva essere 'detta' nelle parole a causa di censure e divieti; la possibilità di 'far vedere' diventava quindi un mezzo per aggirare questi divieti e, nello stesso tempo, proponeva una esperienza ancor più scabrosa e sconcertante in quanto implicava la co-presenza e poneva gli spettatori nell'imbarazzante ruolo di testimoni.

Anche in Italia, nel Novecento è possibile rintracciare un percorso di affermazione sociale dell'omosessualità all'interno delle strategie di

¹ Cfr. M. Paller, *Gentlemen Callers*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

² Cfr. J. M. Clum, *Still Acting Gay*, New York, St. Martin's Griffin, 2000, p. 7.

³ A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2020, p. 15.

rappresentazione nei luoghi teatrali. Per individuare i momenti in cui il teatro inteso come spazio pubblico sia capace di riflettere le direzioni politiche, le tensioni sociali e l'atmosfera culturale di un paese, ci accingiamo a tracciare una breve storia di come gli spettacoli di prosa e poi le performance del teatro off, abbiano presentato ai propri pubblici personaggi o temi omosessuali. Procederemo però inquadrando solo i momenti in cui l'omosessualità è stata presentata in modo più diretto (tenendo conto delle situazioni storiche), evitando di includere tutta la vasta e indefinita produzione spettacolare in cui la non corrispondenza alla norma binaria dei generi, la cosiddetta 'inversione sessuale' è soltanto allusa, magari utilizzata in modo irrisorio o come facile espediente comico. In sostanza cercheremo di ricostruire un percorso che individui un esplicito percorso di emersione, visibilità e affermazione, lasciando fuori tutte le numerose forme spettacolari in cui il travestimento, o la femminilizzazione dell'uomo o la virilizzazione della donna erano funzionali alla repressione o sfruttavano il fascino dello scabroso. Per questa ragione non terremo conto di tanta produzione spettacolare, come ad esempio le 'macchiette' in travesti di Nicola Maldacea nei primi decenni del secolo, e di tutto lo spettacolo di arte varia anche più recente, come il Bagaglino di Roma.⁴ Di certo si tratta di esperienze che meritano di essere osservate anche in una prospettiva di ricerca sulla rappresentazione dell'omosessualità ma bisogna anche notare che non c'è ancora una sufficiente letteratura che fornisca gli strumenti per leggere le forme della 'dissidenza sessuale' (per utilizzare il termine caro a Sinfield) in quel vasto mondo dello spettacolo dal vivo che includa anche circo, varietà, cabaret.

I primi accenni all'omosessualità nei teatri di prosa italiani

Molto probabilmente uno dei primi riferimenti espliciti all'omosessualità nel teatro di prosa italiano apparve in *Il Dio della vendetta* (*God of Vengeance*) di Sholem Asch, scritto nel 1907 e messo in scena, in prima nazionale il 3 novembre 1916 al Teatro Filodrammatici di Milano dalla compagnia di Alfredo de Sanctis, nel quale partecipò una giovanissima Paola Borboni nel ruolo di Rifkele figlia Yekel Shepshovitch tenutario di un bordello. Mentre il padre sogna per lei un matrimonio e un futuro borghese, la ragazza s'innamora di una delle prostitute, Manke. L'ambiente e il tema avevano sollevato i dubbi della censura milanese che nel 1907 aveva impedito alla compagnia Talli di rappresentare l'opera all'Olimpia. Il traduttore del dramma, O. Piltz, in una lettera al «Corriere della Sera», aveva perorato la causa del dramma mettendo in luce la punizione orribile sofferta dal padre nel vedere la figlia condannata a diventare preda di un «abbietto mezzano»

⁴ Cfr. A. Meroni, *Oh Gay! Al bagaglino. Uno spettacolo omosessuale di nome, ma non di atto*, «Mimesis Journal», 10,2, 2021, pp. 91-113.

Shloyme.⁵ Questi altri non è che il fidanzato e magnaccia di un'altra ragazza del bordello con la quale Rifkele e Menke si assoceranno per svolgere la loro professione più liberamente e sfuggire al rigore di Yekel. Ma La fuga è anche una scelta amorosa ed erotica che nel testo emerge chiaramente nella scena in cui Manke e Rifkele immaginano una vita da marito e moglie: Manke stringe a sé Rifkele, la bacia e le sussurra all'orecchio

«E andremo a dormire insieme. Nessuno vede, nessuno sente. Solo tu ed io...
Così (*Stringe forte a sé Rifkele*) Vuoi dormire così con me stanotte? Eh?».⁶

Quando l'altra accetta, diventa chiaro che la proposta è anche di un legame sessuale oltre che amicale. Lo spettacolo fu l'anno successivo riproposto all'Olimpia di Milano, e poi al Teatro Argentina di Roma, al Goldoni di Venezia e al Carignano di Torino. Certo in questo caso la relazione lesbica restava sommersa in un più ampio discorso sulla moralità, e possiamo supporre che apparisse oscura a coloro che non partecipavano in qualche modo di quei sentimenti. Una relazione che, infatti, resta obliterata anche agli occhi di Antonio Gramsci che, dopo aver visto lo spettacolo a Torino ritenne che la ragazza fosse «avvelenata dall'ambiente» e dal «contatto con donne della casa [che] hanno pervertito il suo spirito».⁷

La trama di *Il Dio della vendetta* si reggeva sulla figura del padre ed era logico che il pubblico fosse spinto ad osservare il contratto tra le sue aspirazioni e le condizioni in cui viveva, mettendo in luce proprio la tragicità di questo insanabile dissidio. Ciò non fu possibile due decenni dopo, quando Édouard Bourdet pose il lesbismo proprio al centro della trama di *La Prisonnière* (1926), un dramma in cui la giovane e volitiva protagonista Irene è presa da una cocente passione per un'altra donna Madame d'Aiguines. La storia si svolge a Parigi in un'ambiente altolocato; Irene è figlia di un diplomatico rimasto vedovo, ma sta facendo perdere la pazienza al padre perché non vuole seguirlo a Roma, sede del suo prossimo incarico. La ragazza fa di tutto per restare a Parigi, fino a millantare una proposta di matrimonio di un suo amico, Jacques. L'ignaro giovane la ama per davvero e quindi accetta di sposarla, ma poco dopo si rende conto che la moglie non lo desidera e anzi preferisce passare il tempo a casa Aiguines. Fin qui il pubblico poteva ancora immaginare un dramma di infedeltà coniugale e, quando il signor Aiguines arriva in casa, avrebbe avuto diritto ad aspettarsi lo scontro di due uomini che si contendono la stessa donna.

⁵ «Corriere della Sera», 23 settembre 1907.

⁶ S. Asch, *The God of Vengeance*, Boston, The Stratford, 1918, p. 63. Non abbiamo la traduzione utilizzata dall'edizione italiana ma il «Corriere della Sera» indica come traduttore O. Piltz. Esiste una traduzione recente di Sigrid Sohn pubblicata a Torino dalle edizioni indipendenti Free Ebrei nel 2019.

⁷ A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 253.

Ma invece la sorpresa è che il signor Aiguines, con un lungo monologo, svelerà a un incredulo Jacques la vera ragione delle assenze di Irene: la relazione con Madame Aiguines.

Il nome dell'amante di tua moglie? Essa non ha amanti. Sei contento? Ma forse, sarebbe meglio ne avesse uno! Di un amante, fosse il peggiore degli uomini, ci si libera, si guarisce, mentre essa... Non è la stessa schiavitù! E questa... Non soltanto un uomo può essere pericoloso per una donna. In certi casi, può esserlo anche una donna. È per una donna che essa piange.⁸

La pièce ebbe successo a Parigi, e in altri paesi europei. A Broadway suscitò tale scandalo che, dopo pochi mesi, la polizia fece irruzione in teatro arrestando impresari e attori. A Londra poté andare in scena solo nel 1934. La notizia arrivò anche in Italia dove il «Corriere della Sera» ne scrisse in un trafiletto in cui si chiedeva se il proibizionismo fosse diventato anche sessuale.⁹ Ma evidentemente nessun impresario italiano voleva correre il rischio proprio negli anni in cui il Fascismo stava ridisegnando i codici della virilità e della femminilità. Si pensi che proprio nel 1927 Arturo Rocco presentava il suo progetto di riforma del Codice penale in cui all'art. 528 (e per la prima volta) si punivano in modo esplicito gli atti omosessuali.¹⁰ Sebbene l'articolo non fosse poi incluso nella riforma, tutto sconsigliava di presentare una simile vicenda in scena. Il pubblico italiano dovrà attendere la liberazione di Roma per assistere, il 1° settembre 1944 alla prima rappresentazione al Teatro Quirino con la compagnia Maltagliati - Cimara e la partecipazione straordinaria di Gino Cervi e Vivi Gioi.¹¹ Non abbiamo molte notizie degli esiti ma supponiamo che siano stati soddisfacenti: non solo Evi Maltagliati mantenne l'opera in repertorio negli anni successivi (la propose ancora nell'ottobre del 1950 al teatro Odeon di Milano), ma nel 1946 la rivista «Sipario» pubblicò il testo italiano con un'introduzione in cui Maltagliati raccontava tutti gli sforzi fatti per portare in scena l'opera di Bourdet, senza dimenticare naturalmente di dichiararsi una «donna equilibrata e normale (la mia vita di sposa e madre lo dimostra)».¹² Fu la

⁸ E. Bourdet, *La prigioniera*, tr. it. non accreditata, «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 26.

⁹ *Proibizionismo sessuale sulla scena? Impresari e attori arrestati*, «Corriere della sera», 11 febbraio 1927.

¹⁰ L. Benadusi, *Il Nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 107-108.

¹¹ L'annuncio dell'inizio repliche appare su «L'Avanti» nelle cronache di Roma, 30 agosto 1944. «Il Dramma», in calce alla pubblicazione del testo fornisce una diversa distribuzione delle parti «Alla prima rappresentazione di questa commedia, le parti sono state così distribuite: Evi Maltagliati (Irenè); Mirella Pardi (Francesca); Paola Veneront (Gisella); Franca Bertramo (Signorina Marchand); Lia Giovanella (Giuseppina); Luigi Cimara (Aiguines); Augusto Mastrantoni (Montrel); Mario Colli (Giacomo); Giulio Galliani (Giorgio)». a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 35.

¹² E. Maltagliati, «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

prima volta in cui il pubblico del teatro di prosa poté assistere a una vicenda al cui centro c'era esplicitamente la relazione lesbica. Ma ciò avvenne solo a patto che quella relazione fosse chiaramente descritta in termini derogatori. Come nota Alan Sinfield, in questo testo le lesbiche «provano una ineluttabile compulsione a esprimersi; non è possibile cambiarle, e gli uomini che cadono nella loro orbita sono perduti».¹³ Sia chiaro che, in quegli anni, il tema era ancora considerato tra i più scabrosi, nella società italiana c'era ben poca attrazione per il gusto libertino e gli anni del Fascismo avevano ulteriormente irrigidito i canoni del binarismo di genere. Lo spettacolo poteva essere proposto solo come denuncia della depravazione e dei pericoli del desiderio omosessuale.

Eppure, la forza seduttiva dello spettacolo era proprio il brivido di vedere in piena luce della ribalta una figura che nella vita quotidiana era destinata all'ombra. «Basta guardarsi intorno; anzi senza nemmeno guardarsi intorno, giacché per noi donne, più spesso che non si creda, ecco apparirci davanti, all'improvviso, una 'Irene' [...] Basta chinare il capo, naturalmente, e quella 'Irene' passa oltre senza sfiorarci, cercando con l'ansia sua tormentata, un'altra 'Irene' su cui posare quello sguardo di orrore e di pietà».¹⁴ Se Maltagliati suggeriva una qualche compassione per il proprio personaggio, il redattore del «Il Dramma» indicava soltanto l'aspetto cupo e turpe della vicenda chiamando in causa il «peccato contro la normalità della vita animale prescritta da Dio» e sottolineando, infine, che proprio dove si parla di «invertiti e corrotti fra i corrotti» dove «si torce il dolore» la poesia vibra.¹⁵ Maltagliati chiude la sua presentazione del testo con una nota dai toni progressisti per quei tempi. Invocando per Irene lo stesso perdono che il pubblico ha concesso a Marguerite Gautier, riconoscendole l'unico peccato di aver molto amato. Dato il quadro in cui il lesbismo era inscritto, bisogna notare che teatri come il Quirino di Roma e l'Odeon di Milano hanno potuto accogliere la vicenda per due fondamentali intuizioni di Bourdet. La prima: collocare la vicenda in un ambiente altoborghese che copriva tutto con una patina di decenza e buone maniere (esattamente l'opposto di quanto avveniva con *Il Dio della vendetta*), e seducendo così il pubblico con un lesbismo meno riconducibile ai tratti del tribadismo promossi dalla recente sessuologia. La seconda: obliterare l'atto, nascondere alla vista l'attrazione lesbica; infatti, il pubblico non vide mai le due donne insieme perché Madame Anguines non appare mai in scena e la sua presenza è solo evocata dai fiori di violetta che Irene riceve in regalo.

I teatri italiani dovettero attendere un altro decennio prima di poter accogliere la tematica omosessuale sulle proprie scene e, ancora una volta, mediante la traduzione di un testo straniero. *La calunnia* (*The Childrens*

¹³ A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, cit., p. 379.

¹⁴ E. Maltagliati, «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

¹⁵ «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

Hours) di Lillian Hellman era stato un successo a Broadway già nel 1934, ma aveva anche suscitato non poco scandalo. La trama prendeva spunto da un processo in Scozia del secolo precedente in cui due insegnanti (Marianne Woods e Jane Pirie) fondatrici di un collegio per ragazze furono accusate da una studentessa (Jane Cumming) di intrattenere una relazione lesbica. Il testo teatrale ripropone la situazione mettendo le due amiche e insegnanti Marta e Karen di fronte all'improvviso annichilimento del loro sogno professionale e imprenditoriale a causa della calunnia di Mary Tilford, una ragazzina prepotente, nipote di una delle principali finanziatrici del collegio. Come nella storia originale, le due insegnanti fanno causa per diffamazione ma, al contrario di quanto avvenne nella causa scozzese, perdono e, poiché le famiglie hanno ritirato tutte le ragazze dalla scuola, devono avviarsi a trovare un'altra professione. Nel finale, quando le due amiche pensano a come affrontare il futuro, a come superare lo stigma dell'accusa subita, e quando Karen si rende conto che questa disavventura impedisce anche il coronamento del matrimonio con il suo promesso sposo, Marta ha un'improvvisa rivelazione e confessa (a se stessa oltre che all'amica) che quelle accuse hanno un fondamento di verità:

Ti ho amata nel modo che hanno detto loro [...] C'è sempre stato qualcosa che non andava. Sempre... per quanto posso ricordarmi. Ma non me ne sono mai resa conto fin che non è accaduto tutto questo. [...] Devi saperlo. Non posso più resistere. Devo dirti come sono colpevole [...] È così. Non so come, non so perché. Ma ti ho amata. Ti amo. Il tuo matrimonio mi irritava; forse perché ti desideravo; forse ti ho sempre desiderata; forse non potrei dare un nome alla cosa; forse è stato così fin da quando ti ho conosciuta... [...] Non ho mai provato questo per altri che per te. Non ho mai amato un uomo... (*si ferma. Piano*) Non avevo mai capito perché prima. Forse è così.¹⁶

Anche in questo spettacolo, nulla di scabroso accadeva di fronte al pubblico sebbene le due protagoniste spendessero molto tempo insieme in scena. La novità più sorprendente non era la manifestazione dell'atto bensì l'emersione della coscienza omosessuale. Come chiarisce Alan Sinfield, il problema del dramma è il riconoscimento del lesbismo in ciò che fino al secolo precedente poteva essere derubricato come amicizia romantica. A quell'altezza storica, sorellanza e passione sessuale erano due ambiti già chiaramente compartimentati: le due protagoniste «venivano colte come sospese tra il residuo delle visioni antiche della propria sessualità e quelle più aggiornate e in fase di emersione».¹⁷

In Italia il testo fu tradotto solo nel 1950 per andare poi in scena in prima nazionale il 6 dicembre 1955 al Teatro Manzoni di Milano con la

¹⁶ L. Hellman, *La calunnia*, tr. it. Giulio Cesare Castello, «Sipario», a. 5, n. 53, 1950, p. 64.

¹⁷ A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, cit., p. 131.

Compagnia de Lullo, Falk, Guarnieri.¹⁸ Fu riproposta durante tutta la stagione ed era al Carignano di Torino ancora nel febbraio del 1956. Il recensore della prima milanese si guardò bene dal nominare il tema e usò le solite parafrasi quali 'anomalia', 'colpa' 'inconfessata verità', ma ci teneva a che il tema fosse chiaro e pertanto chiamò in causa il dramma di Bourdet. Sembra quindi che lo spazio del teatro borghese riuscisse ad ospitare l'omosessualità solo se coperta dal manto della psicologia, così come era stata compresa dalla cultura di massa. Quindi la scabrosità del tema poteva essere alleggerita se contestualizzata come dramma psicologico, indagine dell'anima e dei suoi più reconditi recessi. Il recensore milanese però colse il tratto più inquietante del dramma: nel testo la piccola vipera Mary non vede o ascolta direttamente nulla, bensì le vengono riportati i brandelli di una conversazione tra Martha e sua zia, la signora Mortar, che l'aiuta nella scuola:

Tu vuoi più bene a Karen, e io so anche questo. Ed è innaturale, proprio innaturalissimo. A te non fa piacere che stiano insieme. Sei stata sempre così fin da bambina. Se avevi un'amichetta, andavi sempre su tutte le furie quando lei voleva bene a qualcun altro. Beh, adesso faresti meglio a prenderti un'innamorata tutta per te... una donna della tua età.¹⁹

Se una ragazzina riesce a riconoscere una relazione lesbica in queste poche frasi che altre ragazze le hanno riferito «quella sua prontezza nell'immaginare rivela un subcosciente turbato e acceso»²⁰. In scena Mary non pronunciava mai la calunnia ma la sussurrava alla nonna e il pubblico restava con in dubbio se la piccola avesse una reale cognizione degli atti ai quali alludevano le sue parole o se solo la più avveduta nonna ne riconoscesse la reale natura. Hellman costruì il dramma in modo che il pubblico dovesse fare ciò che fa il personaggio della nonna: sentire ciò che non è stato detto, vedere ciò che non è stato fatto. In sostanza sollecitava nel pubblico quel subcosciente 'turbato e acceso' senza prendersene mai direttamente la responsabilità. Dunque, il lesbismo restava negli occhi di chi guardava, almeno fino alle ultime scene in cui la calunnia si rivelava una realtà, lasciando doppiamente sgomenti gli spettatori. Eric Bentley lo aveva intuito quando scriveva che in questo testo c'erano due storie: una in cui la società borghese condanna una innocente e un'altra in cui condanna il lesbismo.²¹ Hellman si dedica per la maggior parte del tempo alla prima storia e comprime l'altra negli ultimi minuti; ma così facendo lasciava il pubblico impreparato ad associarsi alla condanna del lesbismo perché

¹⁸ E. Possenti, *La Calunnia*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1955. Nella messa in scena Rossella Falk interpretava Karen ed Elisa Albani aveva il ruolo di Martha.

¹⁹ L. Hellman, *La calunnia*, cit., p. 48.

²⁰ E. Possenti, *La calunnia*, cit.

²¹ E. Bentley, *The Dramatic Event*, Beacon, Boston 1922, 74.

aveva per molto più tempo simpatizzato con le vittime della calunnia. Resta il fatto che, nella migliore tradizione di quei decenni, il pubblico dei teatri italiani poteva tornare a casa rassicurato che la lesbica alla fine facesse una fine tragica, sebbene, allo stesso tempo, l'azione scenica gli avesse dato il gusto di simpatizzare con lei, almeno per una parte del tempo. Il recensore torinese testimoniò la buona accoglienza ma non nascose una certa diffidenza iniziale: «Certo la materia è scabrosa e quanto avviene sulla scena può giustificare lo sconcerto di alcune signore, affiorante nei commenti sussurrati durante gli intervalli. Ma si tenga conto che siamo nella terribile provincia americana dove l'educazione puritana e il gioco degli istinti repressi che si scatenano possono combinare brutti scherzi [...] Superato qualche attimo di perplessità, gli spettatori si sono resi conto dell'elevato valore del testo e hanno applaudito con calore».²²

Nonostante gli apprezzamenti della critica per la recitazione e per la regia di De Lullo, alla sua seconda prova, questa non fu tra le più fortunate produzioni della Compagnia dei Giovani, e per tutta la stagione fu proposta in alternanza con *Gigi* tratto dal romanzo di Colette. Il lesbismo aveva trovato di nuovo spazio sui palcoscenici borghesi italiani per la singolare combinazione tra un testo, in cui l'omosessualità era tematizzata nei termini di emersione piuttosto che esposizione, e un giovane regista omosessuale, che amava lavorare soprattutto sulla struttura drammatica dei personaggi piuttosto che sull'allestimento scenico.

Lo stesso recensore del «Corriere della Sera», qualche mese dopo, nell'aprile 1956, trovava ancora una volta scabroso, e simile a *La Calunnia*, l'argomento di *Tè e simpatia* di Robert Anderson presentato al Manzoni di Milano. Lo spettacolo aveva debuttato a Broadway nel 1953 e fu presentato in prima nazionale al Teatro Valle di Roma il 14 dicembre del 1955, prodotto dalla compagnia di Ivo Garrani, Aroldo Tieri, Olga Villi e Zora Piazza, con la regia di Luigi Squarzina, e con un giovane Luca Ronconi nel ruolo del protagonista Tom Lee. In effetti, il testo presenta alcune similitudini: si svolge in un collegio (in questo caso maschile), si basa su una diceria che colpisce il giovane Tom, accusato di essere poco virile e per questo tormentato da Bill, il direttore del suo dormitorio. L'evento scatenante è una gita al fiume che Tom ha fatto con un suo giovane professore; alcuni compagni però li hanno visti prendere il sole nudi e, considerate alcune voci sulla sessualità del professore, nel collegio si diffonde la calunnia che Tom possa essere omosessuale. Non c'è dubbio che in questo spettacolo l'elemento centrale fosse l'omosessualità perché era proprio il panico che causava nella società borghese a spingere l'intreccio. Però, al contrario di quanto avveniva nel testo di Hellman, qui la calunnia si rivelava tale e lo spettacolo si chiudeva con Tom che si

²² Vice, *Un angolo di provincia americana sul palcoscenico del teatro Carignano*, «La Stampa», 17 febbraio 1956.

accingeva a far l'amore con Laura (la moglie del direttore Bill) che era stata l'unica a stargli vicino e accudirlo durante lo scorrere dell'azione. Quindi il pubblico poteva assistere al brivido della perversione sessuale ma godere anche del 'pericolo scampato' e della ristabilita norma, grazie alla più consueta delle iniziazioni sessuali, in cui la donna materna e più matura insegna il sesso al giovane timido: «Fra qualche anno – diceva Laura nell'ultima battuta dello spettacolo – quando parlerai di questo... perché ne parlerai... sii gentile...».²³

Ma Anderson era riuscito a superare il bigottismo di quegli anni con una serie di espedienti drammatici che aprivano il testo a una ulteriore lettura. Tom è chiaramente presentato come un ragazzo che non corrisponde ai canoni tradizionali del maschio americano (ama il teatro più che lo sport, s'interessa di musica e di letteratura) ma è anche colui che nel corso della storia dimostra una saggezza e umanità che lo rendono di gran lunga più affascinante degli altri personaggi maschili che, al contrario, sono presentati come turbati, complessati, impauriti e anche inaffidabili. Insomma, è vero che l'orientamento sessuale di Tom è ristabilito in senso eterosessuale, ma la cosa più importante è che non ha pregiudizi e per questo potrà condurre una vita felice e appagante. Si tenga inoltre presente che negli Stati Uniti, in quegli anni, lo spettacolo appariva una poco velata allusione alla caccia alle streghe promossa da Joseph McCarthy, alla *red scare* che cercava di stanare i comunisti nella società, così come alla cosiddetta *lavander scare* che perseguitava le persone omosessuali (nel 1953 il presidente Eisenhower firmò un Executive Order che proibiva alle persone omosessuali di lavorare negli uffici del governo federale).²⁴ Il pubblico italiano non avrebbe avuto motivo per questa lettura allegorica del testo poiché in Italia il sistema centrista democristiano reggeva ancora contro la crescita del PCI e la società non manifestava quella sorta di psicosi anti-comunista che aveva colpito gli Stati Uniti. Ma proprio per questo, l'omosessualità restava l'unico argomento conduttore della vicenda, e pertanto rendeva lo spettacolo più scabroso. Tanto che Luigi Squarzina, traduttore del testo, stando alla versione pubblicata, preferì censurare la parola 'omosessuale', ed evitò di tradurre i termini *fairy* e *queer* (il cui significato in inglese, in quegli anni, era già ampiamente condiviso e decisamente inequivocabile) con i termini italiani (altrettanto diffusi, almeno nella parlata comune) 'frocio', 'checca', 'invertito', i quali avevano lo stesso tono derogatorio e offensivo, optando per il più generico 'smidollato'. La conseguenza era che al teatro Valle di Roma o al Manzoni

²³ R. Anderson, *Tè e Simpatia*, tr. it. Luigi Squarzina, «Sipario», vol. 11, no. 118, 1956, p. 56.

²⁴ Cfr. il paragrafo *Latenza* in A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, cit. pp. 267-277,

di Milano lo spettacolo eliminava le affermazioni o le frasi più provocatorie o le trasformava in pause ammiccanti e le allusioni.²⁵

Pochi anni dopo fu lo stesso Aroldo Tieri a interpretare un omosessuale latente (il giovane luogotenente Wicziewsky) quando, il 24 ottobre 1958 presentò al Teatro Ridotto dell'Eliseo a Roma *Sud (South)* di Julien Green nella traduzione di Raffaele La Capria. Il testo era stato allestito per la prima volta a Parigi nel 1953 ed era uno di quei casi in cui l'omosessualità non veniva mai nominata ma (se riconosciuta) sottendeva a una delle scene più drammatiche dello spettacolo. La vicenda è ambientata durante la Guerra Civile americana, e rappresenta i tormenti di giovani uomini che devono mettere a repentaglio la propria vita per difendere la loro società e i loro privilegi. Sono momenti di forte tensione che fanno emergere emozioni profonde e pongono gli individui di fronte a verità anche nascoste. Nel terzo atto Wicziewsky (per tutto il testo descritto come un outsider, uno destinato a restare estraneo alla società) discute con un altro giovane militare Mac Clure. Questi è un ragazzo semplice e diretto, innamorato di una ragazza alla quale non è ancora riuscito a dichiarare il proprio amore. Entrambi stanno per andare in guerra e sanno che rischiano di non tornare, e per questo emergono confidenze che non avrebbero altrimenti avuto il coraggio di confessare. Wicziewsky inizia la conversazione con un tono molto intenso come se si trattasse di una questione di vitale importanza ma non arriva mai al punto sebbene le sue parole alludano a qualcosa di personale e inconfessabile. Quando Mac Clure finalmente comprende che il tema sono di sentimenti interpreta che entrambi siano innamorati della stessa ragazza. Però Wicziewsky nega e diventa ancor più sibillino:

Mi avete detto che la persona di cui siete innamorato non sa niente di questo amore. Non siete stato tentato di rivelarglielo? [...] Non è forse perché non avete osato, perché vi è mancato il coraggio, perché avete tremato, per la prima volta tremato, davanti a un essere umano? [...] Concepite che un uomo manchi di coraggio al punto da non poter sconfessare il suo amore?²⁶

A questo punto forse Mac Clure intuisce qualcosa forse perché improvvisamente ricorda di un altro affetto maschile in un ambiente tipicamente omosociale

Tenente Wicziewsky qualcosa mi attira verso di voi, qualcosa che io stesso non saprei spiegare, perché in fondo non vi conosco. Ricordo che cinque anni fa, quando ero ancora in collegio, mi sentii legato da un grande affetto a un compagno [...] Credo che in circostanze più favorevoli, avremmo potuto essere amici, voi ed io, e rimanere amici per molti anni... Non lo credete? Perché non dite niente? Vi sembra indiscreto, forse?²⁷

²⁵ Cfr. R. Anderson, *Tea and Sympathy*, Samuel French, 1955.

²⁶ J. Green, *Sud*, tr. it. Raffaele La Capria, «Sipario», vol. 11, no. 121, 1956, p. 53.

²⁷ Ivi.

Il candore di Mac Clure imbarazza e quasi delude il luogotenente che impallidisce ma poi, preso dall'ira per l'ingovernabilità delle proprie pulsioni omosessuali diventa aggressivo, finisce per offendere l'amico mettendone in dubbio la forza dei sentimenti vantati, e dandogli in sostanza dell'imbelle. La situazione degenera e alla fine i due si confrontano in un duello dove Wicziewsky resta ucciso.

Ghigo De Chiara nella recensione su «L'Avanti» giudicò negativamente il testo anche perché non ebbe dubbi sul significato, notando con un certo fastidio che il giovane militare, pur circondato di belle ragazze «improvvisamente si accende per un uomo» e leggeva l'aggressività finale come dovuta alla «vergogna», al «senso di colpa», all'«orrore del peccato». A suo avviso il racconto «pure castissimo nella torbidezza dell'argomento» era «confuso, reticente, sfuggente», e forse proprio per questo offriva agli «spettatori meno sensibili alle tortuosità del sesso» una lettura più consolatoria «pensando che finalmente si morirà, nella Carolina del Sud, per qualche motivo più confessabile». ²⁸ Dunque, c'era un pubblico che avrebbe potuto seguire una trama di eroici combattenti per gli ideali del Sud, ma – evidentemente – c'era anche un altro pubblico, capace di cogliere, interpretare e apprezzare quelle 'tortuosità'. I teatri di prosa aprivano le porte a un pubblico eterogeneo all'interno del quale c'erano anche persone, più disposte a cogliere le passioni che non rientravano nella norma dei generi, che potevano seguire una trama nascosta e partecipare emotivamente con personaggi nei cui comportamenti leggevano un desiderio omosessuale mai chiaramente 'detto' dalle righe del testo. Se questo quadro appare plausibile sulla base del confronto tra gli spettacoli e la loro ricezione, resta difficile chiarire se quelle trame nascoste fossero il reale motivo della scelta da parte delle compagnie.

Una simile strategia di dissimulazione era presente in *Sapore di miele* (A Taste of Honey), scritto dalla giovanissima Shelagh Delaney, che aveva avuto successo nell'allestimento di Joan Littlewood in Inghilterra nel 1958. Il testo, tradotto da Gigi Lunari, arrivò l'anno dopo in Italia in prima nazionale il 23 novembre 1959, al Politeama Genovese prodotto dalla Compagnia Gioi-Giovampietro-Mainardi con la regia di Silverio Biasi. A dicembre dello stesso anno andò in scena al Teatro Olimpia di Milano, per poi proseguire nel 1960 al Valle di Roma e al Carignano di Torino. La vicenda è ambientata a Manchester tra condizione proletaria e ambizioni piccolo borghesi: la giovane Jo aspetta un figlio da un marinaio di colore che l'ha abbandonata; vive con la madre prostituta e semi-alcolizzata con la quale ha un rapporto molto conflittuale. La trama ruota sulla scelta di Jo, se porterà o meno avanti la maternità. Nel secondo tempo Jo vive da sola e nella sua vita appare Geoffrey Ingram, conosciuto per caso, con il quale

²⁸ G. De Chiara, *Un'ambigua scelta morale nel "sud" di Julien Green*, «L'Avanti», 30 ottobre 1958.

stringe una amorosa amicizia. Scorrono i mesi e i due formano una coppia atipica che immagina di formare una famiglia. Ma l'atipicità deriva dal fatto che i due non hanno alcuna relazione sessuale perché Geof è gay. Tutto di lui dice che è un bravo ragazzo, amorevole, assennato e responsabile, con un desiderio di famiglia e disposto ad occuparsi del nascituro. La pièce anticipa la contestazione politica degli anni a venire mostrando il desiderio dei due giovani di inventare una vita diversa dalla generazione precedente che, nelle figure della madre Helen e del suo nuovo compagno Peter, è rappresentata come volgare e corrotta. Nel testo l'omosessualità è presentata semplicemente, come un dato di fatto, e non è per nulla tematizzata. Geof non si dimostra particolarmente a disagio con il proprio orientamento ma certo aspira a una paternità all'interno della simulazione di una coppia etero poiché la società e le leggi gli impediscono altre strade. Anche qui l'omosessualità non è mai detta ma lasciata intendere dai comportamenti e da alcune allusioni: Geof ammette di non aver mai baciato una ragazza; si descrive come un'ottima moglie e immagina che lui sia stato cacciato dalla sua precedente abitazione perché trovato con un altro uomo; Helen lo chiama 'femminetta' e 'mezza femmina'.²⁹ Da un lato l'omosessualità non era presentata come 'il problema' della vicenda, dall'altro era un tratto fondamentale del personaggio. In questo modo si lasciava al pubblico la possibilità di riconoscerla o meno. Dalle recensioni si evince che l'interpretazione di Carlo Giuffrè nel ruolo di Geof era costruita su toni delicati, in cui si sottolineava la sensibilità umana del personaggio con atteggiamenti affettuosi, compassionevoli e vagamente femminili. Le stesse recensioni però si dividono tra quelle in cui questi comportamenti erano associati all'omosessualità e quelle che li interpretavano come i tratti di una generazione priva di sicurezze e ai margini della società. Questo spettacolo si colloca in un momento di passaggio e quindi c'erano coloro che, come Sandro De Feo su «L'Espresso» riconoscevano chiaramente «il personaggio dell'omosessuale» addirittura riconoscendo il ruolo positivo nella vicenda, c'erano altri (come Eligio Possenti sul «Corriere della Sera») che facevano allusioni a qualcosa di femminile, e c'erano infine coloro che sembravano non accorgersi di nulla, come ad esempio Vincenzo Talarico, su «Momento

²⁹ Le citazioni sono tratte da S. Delaney, *Sapore di miele*, tr. it di Gigi Lunari, «Sipario», vol. 15, no. 168, 1960, pp. 41, 42, 39, 43. Come spesso accade, la traduzione italiana utilizza 'femminuccia' per l'inglese *pansy* che pur ammettendo il significato di 'femminuccia' o 'mammoletta' è più vicino (specialmente in quegli anni) a 'checca' o 'finocchio'. Helen definisce Geof «This pansified little freak» oppure «Bloody little pansy», mentre il patigno Peter lo chiama «that little fruitcake parcel», S. Delaney, *A Taste of Honey*, London, Methuen, 1959, pp. 63, 79 e 68.

Sera» che vide in scena solo «un giovane, timido e ambiguo [...] spasmante sfortunato».³⁰

Arrivano i primi testi originali italiani sulle scene nazionali

Fino ad allora i teatri di prosa italiani avevano importato la tematica omosessuale mediante la traduzione di testi stranieri. Ma già nel 1955 ci fu un primo esempio italiano di inserimento di un personaggio omosessuale in un dramma serio, quando Eduardo De Filippo presentò a il 18 gennaio, al Teatro Eliseo di Roma la sua nuova commedia *Mia famiglia*.³¹ All'apertura del sipario il pubblico in sala assisteva al dialogo tra il giovane Beppe Stigliano e il suo amico Guidone che lo ha convinto a tentare la fortuna a Parigi come attore cinematografico, inviando alcune sue foto a torso nudo, a un tale Achille Sereno, detto Serené. Sebbene l'omosessualità non fosse nominata, tutto congiurava affinché il pubblico in sala comprendesse che Beppe stava trafficando con ambienti omosessuali. Nel testo, Guidone non perde occasione per definirsi 'sensibile' e aggiunge che Serené ha fatto «salti da cerbiatto» quando ha visto le foto, definendo il giovane come «un dio greco».

Quella di Guidone è una parte ampia in tutto il primo atto, ma fin lì il tema poteva rientrare nel più generale biasimo dell'ambiente giovane 'moderno', e così mostrare al pubblico la degenerazione dell'istituzione familiare (e con essa della società intera), vero obiettivo di tutta la commedia. Ma nel secondo atto la vicenda prende una piega più drammatica perché Beppe scappa da Parigi, e ritorna a casa, temendo di essere incolpato dell'omicidio

³⁰ Le scenografie dello spettacolo furono di Mischa Scandella il cui archivio è conservato dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e dal quale abbiamo tratto buona parte della rassegna stampa. A. G. Bragaglia, *Miele e teddy-boys per l'arrabbiata minorene*, «Lo Specchio», dicembre 1959-gennaio 1960; Anonimo, *La "prima" a Genova di "Sapore di miele"*, «Corriere d'informazione», 26 novembre 1959; E. Bertuetti, *"Sapor di miele" della ventenne Shelag Delaney*, «Il Gazzettino», 8 dicembre 1959; E. Possenti, *Un sapore di miele*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 1959; Anonimo, *Un fumetto arrabbiato*, «Corriere Lombardo», 21-22 dicembre 1959; Anonimo, *Al Genovese Sapore di miele*, «Il Secolo XIX», 24 novembre 1959; G. Prosperi, *Sapore di miele al Valle*, «Il Tempo», 13 gennaio 1960; G. De Chiara, *"Sapore di miele" di Shelag Delaney al Teatro Valle*, «Avanti!», 13 gennaio 1960; N.C., *"Sapore di miele" di Shelag Delaney al Valle*, «Il Paese», 13 gennaio 1960; Mario Roberto Cimnaghi, *Sapore di miele*, «Il Popolo», 13 gennaio 1960; A. Savioli, *Sapore di miele*, «L'Unità», 13 gennaio 1960; M. Raimondo, *"Sapore di miele" al Valle*, «La Giustizia», 13 gennaio 1960; R. Radice, *"Sapore di miele" di Shelag Delaney più che una protesta una prepotenza innata*, «Il Giornale d'Italia», 23-14 gennaio 1960; Vice, *"Sapore di miele" al Teatro Valle*, «Paese Sera», 13-14 gennaio 1960; V. Talarico, *"Sapore di miele" di Shelag Delaney ieri sera al Valle*, «Momento sera», 14 gennaio 1960; S. De Feo, *Adulterio e prostituzione*, «L'Espresso», 30 gennaio 1960; F.B., *Sapore di miele di S. Delaney al Carignano*, «La Stampa», 9 febbraio 1960; S. Surchi, *Più fiele che miele*, «Italia domani», dicembre 1959-gennaio 1960.

³¹ La commedia ebbe un'anteprima al Teatro Morlacchi di Perugia il 16 gennaio 1955, E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005; traiamo le informazioni sulla fortuna scenica dalla *Nota storico teatrale*, pp.1347-1370, e il testo pp. 1371-1449.

di Serené, trovato «in un lago di sangue... scannato come un capretto». Anche in questo caso il pubblico poteva ricordare i non rari articoli di cronaca nera di cui le persone omosessuali erano tragiche protagoniste. A quel punto dello spettacolo, il pubblico era indotto a considerare l'omosessualità non come una coloritura d'ambiente ma come una pericolosa devianza contagiosa. Corrado, futuro cognato di Beppe, ricorda: il morto «era amico di Guidone, e noi sappiamo di che panni veste Guidone»; ancor più esplicitamente suggerisce che Beppe potrebbe aver ucciso Serené perché questi avrebbe 'osato' sedurlo, e questa era la più diffusa descrizione - e giustificazione - degli omicidi a sfondo omofobico. Quindi, sulla scena il personaggio di Guidone è l'evento scatenante della disgrazia di Beppe, ed è anche il primo di una serie di 'corruzioni' che tormentano la famiglia Stigliano (l'infedeltà coniugale dei genitori, il mito di liberazione sessuale della figlia).

Il testo indica chiaramente che questa è la prima disgrazia che rompe definitivamente il delicato equilibrio di silenzi sui quali si reggeva la famiglia. Eduardo De Filippo, nei panni del protagonista Alberto Stigliano, recita uno dei monologhi più omofobi di quegli anni, descrivendo Guidone come un disgraziato, come l'ingranaggio di una setta diabolica mondiale, i cosiddetti 'raffinati' che si servono dell'arte per corrompere il mondo. Mentre sul piano dell'intreccio drammatico l'omosessualità ha una funzione rilevante, sul piano contenutistico resta un elemento superficiale, anche se Eduardo aveva pensato al «tema scottante della inversione sessuale» fin dalle prime idee di composizione.³² Il tema appare chiaramente strumentale ai fini morali della commedia eduardiana, tanto è vero che la vicenda lo abbandona appena può, e - sorprendentemente - il personaggio di Guidone non appare più, anche se un suo amico è morto e un altro è sospettato dell'omicidio. Eduardo aveva usato tutti gli strumenti per far balenare agli occhi del pubblico gli stereotipi della 'inversione sessuale' solo per costruire il proprio racconto morale, ma non riesce a trarne una qualche conclusione, tanto è vero che anche Beppe, nella vicenda scagionato dalle accuse di omicidio, sparisce dalla scena. Le uniche linee narrative che appaiono poi sufficientemente elaborate e portate a conclusione sono quelle della relazione di coppia tra Alberto Stigliano e la moglie, e quella tra la figlia e il fidanzato. In altri termini, Eduardo aveva coscientemente individuato un tema emergente in quegli anni ma poi aveva deciso di non farlo esplodere in scena, preferendo contenerlo nella funzione di espediente drammatico. Questa strategia di contenimento potrebbe essere avvalorata anche dalla scelta dell'interprete Giuseppe De Martino, caratterista che aveva lavorato al cinema nelle commedie con Renato Rascel e poi fu spalla in alcuni film con Totò. L'opzione comica è

³² Intervista a R. Radice, «L'Espresso», 22 gennaio 1953, citato in E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, cit., p. 1348.

ribadita anche dalla presenza di Pietro de Vico in una probabile successiva edizione, ma soprattutto trova conferma nell'interpretazione di Orazio Orlando che, nella versione televisiva del 1964, propose un catalogo dei cliché di effeminatezza, fatti di volteggianti movimenti delle mani e toni mellifluidi della voce. Queste scelte drammaturgiche e interpretative potrebbero anche spiegare perché, pur se in bella vista, l'omosessualità scomparve agli occhi della critica che, nella quasi totalità dei casi, eluse del tutto la questione, registrando velocemente solo «le cattive compagnie», gli «ambigui figure» e «i costumi equivoci».³³

Ma sappiamo anche che *Mia Famiglia* è un testo sull'importanza della parola, sottolineata dall'improvvisa afasia che colpisce il protagonista speaker radiofonico. Proprio questa attenzione alle parole, unita alla affettazione con la quale Eduardo caratterizza il personaggio di Guidone produsse, forse inconsapevolmente, il primo monologo camp al quale il pubblico potette assistere in un teatro di prosa italiano e in un testo di autore nazionale. Quando Guidone, improvvisamente si compiace dell'efficacia espressiva del termine appena pronunciato, «Frocoleaténne» si lascia andare a un fugace delirio sulla potenza espressiva del dialetto:

come se il mondo si frantumasse in minutissime scaglie di mica... Come se un'enorme torta millefoglie sparpagliesse felice le sue squame profumate alla vaniglia sulla tela di Penelope.³⁴

Nicola Di Blasi nota che con questo breve monologo Eduardo denuncia la perdita di senso del linguaggio, e nello specifico del dialetto come «strumento primario e spontaneo di comunicazione», mettendone in luce i caratteri artificiosi e falsi.³⁵ Ma sono proprio questi caratteri di artificiosità, estetizzazione, insieme al tono onirico delle immagini evocate, a denotare la matrice camp che in quegli anni appariva in tutta la sua chiarezza come cifra della subcultura omosessuale.³⁶ Se da un lato *Mia Famiglia* metteva in

³³ Cfr. A. Savioli, *Mia famiglia*, «L'Unità», 19 gennaio 1955, F.B. *Mia Famiglia an Carignano*, «La Stampa», 8 febbraio 1955; V. Pandolfi, *Mia famiglia*, «Il Dramma», anno 31, n. 221, febbraio 1955, pp. 49-50. Per una più ampio quadro dell'accoglienza critica si veda P. Quarenghi, *Nota storico-teatrale* in E. De Filippo, *Teatro*, cit. in cui si nota che Francesco Càllari è «uno dei pochi a citare esplicitamente, senza eluderlo, il tema dell'omosessualità», p. 1363.

³⁴ E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, cit., pp. 1383-1384.

³⁵ N. De Blasi, *Nota filologico-linguistica*, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., pp. 1471-1472; si veda la nota anche per altri riferimenti alle definizioni dell'omosessuale in questo testo.

³⁶ Il termine era stato introdotto da C. Isherwood, *Il mondo di sera*, Milano, Sugar, 1958 (ed. originale inglese *The world in the Evening*, 1954). Il termine inizia ad essere discusso a partire da un famoso articolo di S. Sontag, *Note sul Camp* del 1964, in cui è definito come qualcosa di esoterico, un codice privato che segnala l'identità di piccoli gruppi urbani; in Italia contributo appare come una serie di annotazioni numerate progressivamente nel volume di S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, tr. it. E. Capriolo, Milano, Mondadori, 1967. Per una

bella vista tutti i termini derogatori sull'omosessualità, e se dall'altro la comprimeva a pura funzione drammatica nell'intreccio, dette però la possibilità al pubblico di osservare, in un dramma serio, un carattere maturo nelle forme al quale mancava ormai solo la consistenza psicologica. Il 9 aprile 1960, al Teatro Donizetti di Bergamo, l'omosessualità fece ancora capolino in un testo originale italiano: *Anima nera* di Giuseppe Patroni Griffi, prodotto dalla compagnia De Lullo-Falk-Guardieri-Valli.³⁷ Lo spettacolo andò in tournée nei principali teatri italiani, al Manzoni di Milano, al Carignano di Torino, al Politeama di Genova, al Valle di Roma, ma anche a Firenze, a Pisa, raccogliendo molti consensi. Paolo Ferrari interpretava il protagonista Adriano, un bel ragazzo del sottoproletariato che, grazie ad alcuni debiti, era riuscito a organizzare un commercio d'auto usate e poi a sposare Marcella (Anna Maria Guarnieri), malgrado l'opposizione della famiglia borghese e benestante di lei. Ma Adriano nasconde un segreto che in breve riappare e mina la sua apparente tranquillità: il denaro che sta attendendo per saldare i debiti proviene dall'eredità che gli ha lasciato un ricco uomo gay con il quale «si era legato in un groviglio di viziosa lussuria», come scrive «Il Dramma» recensendo la prima dello spettacolo.³⁸ Come in *Mia famiglia*, l'omosessualità non è mai nominata esplicitamente nel testo, ma in questo caso non è nemmeno impersonata in atteggiamenti o figure, bensì allusa soprattutto nei ricordi di Alessandra, la sorella del defunto, che minaccia Marcella di rivelare i traffici di Adriano se questi non rinuncia all'eredità. Il nodo della vicenda è rappresentato dal prezzo che Adriano deve pagare (letteralmente il denaro dell'eredità) per accedere allo status borghese; ma quel misto di avventura picaresca e vizio morale dal quale deve affrancarsi è sostanzialmente riassunto nello stigma dell'omosessualità. Anche in questo caso, il tema era trattato come una minaccia latente, un male del quale non si può dire, e ripropone anche la questione delle 'degenerazione' questa volta attraverso il «mito della disponibilità, della purezza sottoproletaria, contaminata dalla corruzione delle classi più alte».³⁹ Si noti però che lo spettacolo era attento a non mettere mai in dubbio l'eterosessualità del protagonista, utilizzando lo

comprensione storica del fenomeno camp si veda l'importante raccolta curata da F. Cleto, *Pop Camp*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.

³⁷ Lo spettacolo fu ufficialmente presentato in prima nazionale al Teatro Comunale di Bologna per il "Festival della Prosa" il 16 aprile del 1960 e la rappresentazione di Bergamo doveva essere una anteprima di rodaggio, che però ebbe più eco di quanto la compagnia si aspettasse, cfr. A. Pizzo, *Teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. XIV-XVIII. Il testo è pubblicato in G. Patroni Griffi, *Tutto il teatro*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1999.

³⁸ G. G., *Anima nera*, «Il Dramma», n. 284, maggio 1960., p. 63.

³⁹ Riprendiamo qui un commento di Francesco Gnerre a proposito di *Ragazzo di Trastevere* (1955), un romanzo di Patroni Griffi in cui le relazioni omosessuali sono descritte in modo più esplicito; F. Gnerre, *L'eroe negato*, Roma, Rogas, 2018, p. 242; per *Anima nera* si vedano anche Ivi pp. 245-247.

schema che abbiamo già discusso per cui l'omosessuale è sempre 'l'altro'; in *Mia Famiglia* erano Guidone e Serené, in questo caso è la più oscura figura del benestante corruttore che fu puntualmente individuato dalla critica come «eccentrico», «invertito», «vizioso».⁴⁰ Ma la bellezza del maschio è un tema sempre scivoloso sul terreno della virilità; così come le foto a torso nudo di Beppe segnalavano un'affinità con i 'raffinati', così in *Anima Nera* il protagonista consapevole della propria bellezza, sempre occupato a pettinarsi davanti lo specchio, troppo preso del proprio potere seduttivo, feticizzava la propria mascolinità tanto da metterla in crisi. In questo modo, Patroni Griffi era riuscito a materializzare nel corpo di Adriano il fascino omoerotico del corpo maschile come oggetto di desiderio. Lo aveva capito Giovanni Calendoli che scrisse una recensione in cui definiva il dramma come «un documento raccapricciante» proprio a causa della natura e della morale incarnata dal protagonista; e lo aveva capito forse anche il procuratore di Milano Carmelo Spagnuolo che il 23 aprile del 1961 sequestrò lo spettacolo perché nella prima scena i due giovani protagonisti erano troppo discinti.⁴¹ Come spesso accadeva, l'omosessualità, celata nei testi e sulle scene, appariva chiara e palese agli sguardi più omofobi.

La tematica omosessuale esplose sulle scene italiane pochi mesi dopo, il 22 dicembre 1960, quando *L'Arialdia* di Giovanni Testori andò in scena al Teatro Eliseo di Roma, diretta da Luchino Visconti. Fin dalla concezione dello spettacolo, il tema aveva creato problemi e la compagnia Morelli-Stoppa dovette faticare per superare il divieto alla rappresentazione, ottenendo il permesso dopo circa due mesi e solo a patto che lo spettacolo fosse vietato ai minori di diciotto anni (primo caso in Italia).⁴² Dopo la prima romana, lo spettacolo andò al Teatro Nuovo di Milano ma il giorno successivo alla prima milanese del 23 febbraio 1961 subì un'ordinanza dal procuratore capo Spagnuolo che sequestrava il copione e impediva la rappresentazione su tutto il territorio nazionale. Quello fu il punto di partenza di un iter processuale che si concluse solo nell'aprile del 1964 con

⁴⁰ Le definizioni sono tratte da alcune recensioni: G. D'Arpe, *Conflitto di sensi e di coscienze in "Anima nera" di Patroni-Griffi*, «Gazzetta del Popolo», 16 aprile 1960; E. Grassi, *Anima nera di G. Patroni-Griffi*, «Il Roma», 21 maggio 1960; E. Ferdinando Palmieri, *Anima nera sì ma redimibile*, «La notte», 7/8 aprile 1961.

⁴¹ G. Calendoli, *In "Anima nera" un superomismo rovesciato*, «Fiera letteraria». 4 dicembre 1960; si noti che, dallo stesso articolo, si comprende che questa è la recensione del testo (pubblicato dall'editore Cappelli a Bologna nel 1960) e non dello spettacolo. Traiamo la notizia del sequestro dal «Corriere d'Informazione», 24 aprile 1961, e anche da altri ritagli di stampa (privi dell'indicazione di testata) *Vietate le repliche di "Anima nera"*, 24-25 aprile 1961; *Da stasera al Manzoni. Con una scena castigata riprende "Anima nera"*, 25 aprile 1961; i ritagli sono conservati presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

⁴² Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960*, Milano, Scalpendi, 2015, p. 31; a questo volume rimandiamo per la dettagliata storia del copione, dello spettacolo e della sua censura.

l'assoluzione piena dal reato di offesa al pudore per l'autore e l'editore (Feltrinelli) del testo. È singolare che lo spettacolo che in quegli anni suscitò più clamore intorno «alle manifestazioni note nella patologia [...] come espressione sintomatica dell'omosessualità» abbia però avuto una vita scenica molto breve, troncata dal sequestro.⁴³ Quello spettacolo che poche persone avevano visto, scatenò un esteso dibattito tra recensori, letterati, intellettuali, giudici, (puntualmente ricostruito da Federica Mazzocchi) che ci restituisce l'immagine di una società sul punto di cambiare. Sia il fervore censorio delle autorità, sia le diverse reazioni sugli organi di stampa, mostravano una tensione culturale tra conservazione e progresso, tanto più accesa quanto più il secondo conquistava terreno sulla prima. Erano gli anni in cui l'omosessualità usciva dai trafiletti di cronaca diventando tema sempre più appetitoso per i media. Nel 1959 Giò Staiano pubblicò *Roma Capovolta*, l'anno dopo iniziò l'inchiesta sui cosiddetti 'Balletti verdi', che si svolse quasi in parallelo ai processi che riguardarono *L'Arialda* e terminò nel gennaio del 1964, lo stesso anno in cui partì il famoso processo ad Aldo Braibanti accusato di aver plagiato il suo giovane compagno. Gli effetti di *L'Arialda* non si misurarono nella sua fortuna scenica, che fu per forza di cose brevissima, ma dal clamore suscitato negli ambienti politici e culturali nazionali. Le ragioni sono molteplici e dipendono, come abbiamo detto dal contesto storico, ma anche dalla notorietà dei protagonisti, primo fra tutti Luchino Visconti. Non ultimo però, il motivo risiedeva anche nei contenuti specifici del dramma, laddove l'autore aveva sviluppato un complesso discorso sull'omosessualità, che era descritta secondo i modelli derogatori della società ma anche mettendo in gioco l'omofobia interiorizzata dell'autore, alludendo così a un tragico dissidio che sottraeva l'omosessuale agli schemi di rappresentazione fino ad allora utilizzati nella drammaturgia italiana.⁴⁴

Nonostante la sua breve vita, *L'Arialda* fu il momento in cui la tematica omosessuale trovò inequivocabilmente sede anche nelle sale teatrali più tradizionali. Di lì a poco, dopo che nel 1962 fu abolita la censura preventiva a teatro, fu portato in scena quello che tuttora possiamo considerare il primo testo italiano in cui si mostra esplicitamente il desiderio omosessuale.⁴⁵ Nel 1951 Vitaliano Brancati aveva scritto *La governante* che però non aveva superato il visto della censura e potette essere presentata solo il 23 gennaio 1965 al Teatro Duse di Genova, diretta da Giuseppe

⁴³ La frase è tratta dall'ordinanza di sequestro pubblicata dal «Corriere Lombardo», 25-26 febbraio 1961. Ringrazio Federica Mazzocchi che mi ha permesso di consultare il documento.

⁴⁴ Per una più ampia discussione sull'omosessualità in *L'Arialda* rimando ad A. Pizzo, *Omofobia nell'Arialda di Testori*, «Mimesis Journal», 5, 2, 2016, pp. 55-65.

⁴⁵ Sulla censura teatrale cfr. F. Festa, *Teatro proibito*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.

Patroni Griffi alla sua prima regia.⁴⁶ Anche se erano passati solo cinque anni, l'argomento già appariva meno scabroso, tanto che Raul Radice, nella recensione alla prima, ipotizzava che il pubblico avrebbe potuto chiedersi «perché mai la censura si fosse per tanti anni accanita contro una commedia il cui tema doloroso, espresso con rigorosa castigatezza, da un paio di decenni alimenta invece, e nessuno vi si oppone, la trivialità di gran parte degli spettacoli di rivista».⁴⁷ Dello stesso parere era Giovanni Mosca per il quale i quattordici anni d'attesa avevano nociuto al testo perché «i tempi camminano velocemente» e «molto di quel che la censura vide come diabolico si rivela ingenuo».⁴⁸ La vicenda si svolge a Roma negli anni Cinquanta, in casa del siciliano Leopoldo Platania (interpretato da Gianrico Tedeschi), dove vivono agiatamente anche il figlio e la nuora. Con loro c'è Caterina (Anna Proclemer), la governante francese, donna colta e intelligente di formazione calvinista. Nel tempo la donna acquista un ruolo sempre più importante nelle dinamiche familiari, guadagnandosi la stima e il rispetto di tutti, finanche del cinico scrittore Alessandro (Giorgio Albertazzi); riuscirà finanche a far licenziare la giovane cameriera Jana alla quale Leopoldo è molto affezionato tanto da averla portata con sé a Roma dalla Sicilia. Jana è cacciata in malo modo perché Caterina l'accusa di avere desideri lesbici; ma alla fine Leopoldo, aprendo improvvidamente una porta, scopre la stessa Caterina in atteggiamenti intimi con la nuova cameriera. La fine è tragica perché Caterina, pur se 'perdonata' da Leopoldo, si uccide, distrutta dal senso di colpa dopo aver scoperto che Jana, tornando in Sicilia, è stata vittima di un incidente ferroviario ed è morta per le ferite.

Dopo Eros di *L'Arialdà*, il pubblico teatrale poteva osservare un altro personaggio inequivocabilmente omosessuale, ascoltarne la confessione e, questa volta, compatirne la morte. La presenza dello spettacolo sulle scene dei teatri italiani assunse il carattere di una di vittoria sulla censura; i quotidiani misero in evidenza la lotta condotta da Anna Proclemer, moglie di Brancati, per la quale era stato scritto il personaggio, ma segnalavano anche una certa morbosità che forse aveva attirato il pubblico. Mario Fazio notò che fuori al teatro Duse si era formata una fila fin dalla mattina per contendersi i posti della prima: «si fa la fila perché *La governante* è stata

⁴⁶ Cfr. A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...*, cit. Sulla censura del testo si veda S. Gentili, *Il male della banalità. Nuovi documenti su Vitaliano Brancati e la censura*, «Bollettino di italianistica» a. IV, n. 2. 2007. Sul teatro di Brancati cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, Lecce, Milella, 1972.

⁴⁷ R. Radice, *È andata in scena a Genova "La governante" di Brancati con La Proclemer e Albertazzi*, «Il Corriere della sera», 24 gennaio 1965.

⁴⁸ G. Mosca, *Un trionfo di Anna Proclemer. La calunnia*, «Corriere d'informazione», 25-26 gennaio 1965. Notare che il titolo si riferisca alla calunnia lanciata dal personaggio protagonista ma forse riprende anche il più antico e omonimo testo di Hellman.

proibita per tanti anni, e chissà quali sollecitazioni nascoste può offrire». ⁴⁹ I teatri di prosa potevano adesso utilizzare lo scandalo omosessuale come elemento di richiamo, liberi come erano dai timori di censura e avendo un pubblico per il quale il tema non solo era diventato ammissibile ma anche fonte di curiosità. I numerosi articoli che anticiparono la messa in scena sui vari quotidiani nazionali da un lato salutavano la liberazione dalla censura, dall'altro però depotenziavano la ipotetica scabrosità dell'opera e del suo tema. Lo spettacolo girò tutta l'Italia con successo durante l'intera stagione, arrivando a dicembre all'Odeon di Milano, per poi essere ripreso dalla stessa compagnia anche nelle stagioni successive (al Carignano di Torino nel febbraio 1970), riscuotendo ampio successo di pubblico e critica. ⁵⁰ Anche in questo caso però funzionava quel meccanismo che abbiamo visto nella commedia eduardiana, per cui l'omosessualità, pur esposta in piena vista, non era il tema dell'opera che invece era stata concepita per mettere in evidenza l'inadeguatezza della morale della famiglia Platania e, con essa, della società italiana. Se nel caso di *La governante* il personaggio omosessuale era protagonista e restava in scena per l'intera durata dello spettacolo è indubbio che il suo suicidio permetteva al pubblico, secondo un modello drammatico in auge in quegli anni, di partecipare emotivamente con un personaggio segnato dal 'vizio' ma di godere di una sorta di assoluzione grazie all'espiazione finale. Anche in questo caso, sale teatrali italiane poterono accogliere la versione nazionale del 'turpe vizio' grazie alla assenza di una sua reale tematizzazione poiché la vicenda lo utilizzava strumentalmente come metafora di una più ampia degenerazione della società; il pubblico in platea aveva così la possibilità di scandalizzarsi per la doppiezza morale, eccitarsi per l'erotismo lesbico e redimersi mediante il sacrificio del personaggio emblema di tutto ciò. Ma le cose stavano effettivamente cambiando, tanto che, pochi anni dopo, un'altra grande coppia di attori portò sui palcoscenici italiani *Il sottoscala* (The staircase), che Charles Dyer aveva presentato a Londra nel 1966. Paolo Stoppa e Renzo Ricci debuttarono, con la regia di Sandro Bolchi, il 3 dicembre 1968 al Teatro Eliseo di Roma rispettivamente ruoli di Harry Leeds e Charlie Dyer, una coppia di maturi uomini gay che gestivano un negozio di barbiere. ⁵¹ La vicenda si svolge tutta in un sabato sera durante il

⁴⁹ M. Fazio, *Nella "Governante" di Vitaliano Brancati il dramma di una società falsa e corrotta*, «La Stampa», 22 gennaio 1965.

⁵⁰ *La Governante* ebbe anche una trasposizione cinematografica nel 1974 per la regia di Giovanni Grimaldi e con Turi Ferro e Martine Brochard nei ruoli di Leopoldo e Catherine. Nel 1978 la Rai produsse la versione televisiva diretta da Giorgio Albertazzi riprendendo in buona parte il cast della prima versione teatrale.

⁵¹ La traduzione italiana del testo si trova in «Il Dramma», n. 280, agosto 1969. Anche se non firmata possiamo supporre che sia di Masolino D'Amico perché a lui è attribuita la traduzione per la messa in scena di Stoppa e Ricci, cfr. Al. Cer., *"Il sottoscala" all'Eliseo con Renzo Ricci e Paolo Stoppa*, «Corriere della sera», 13 novembre 1968.

quale, a negozio già chiuso, i due sono in tensione perché Charlie è stato denunciato per comportamenti impropri in un pub, dove ha fatto avances a un poliziotto. In un clima di attesa i due riflettono sulla propria relazione e battibeccano di continuo rinfacciandosi le proprie meschinità. Alla fine, arriva la citazione in tribunale e i due sono sempre più preoccupati per il proprio futuro ma rivelano anche una temprata solidarietà abituata al mutuo soccorso. Il tono generale è di commedia amara, in cui la sostanziale difficoltà ad accettarsi in quanto omosessuali è bilanciata dal gusto per la battuta camp e per la parodia melodrammatica. Stoppa e Ricci avevano avuto buoni motivi per cimentarsi con questo testo, sia perché a Londra era stato interpretato da Paul Scofield e Patrick Magee diretti da Peter Hall per la Royal Shakespeare Company, sia perché di lì a poco sarebbe uscita nelle sale la versione cinematografica con Richard Burton e Rex Harrison.

Se agli inizi degli anni Sessanta Stoppa era stato tra i protagonisti di *L'Arialda* che fece scandalo, pochi anni dopo partecipava a uno spettacolo su argomenti ancora più espliciti senza alcun problema e con grande successo. Ciò che era cambiato però non era il giudizio sull'omosessualità; sulle pagine dei giornali si parlò ancora di «falsi uomini [...] uniti dal triste sodalizio», «un vincolo [...] destinato tristemente e squallidamente a continuare».⁵² La novità era che questi personaggi, seppur ritenuti immorali, erano entrati a far parte del catalogo di varia umanità che il pubblico delle sale ufficiali era disposto a incontrare; cioè, era venuta meno l'irrepresentabilità sostituita da una visibilità parziale, a patto che fossero i comportamenti e la situazione a rendere visibile il tema, e non il discorso esplicito, e tantomeno la parola 'omosessualità'. Aggiungiamo inoltre che il tema poteva entrare nei teatri in modo più spudorato a patto che fosse trattato secondo i canoni della commedia brillante (seguendo lo stesso paradigma censorio che qualche anno dopo avrebbe permesso il successo di *La Cage aux Folles* a Parigi). Aggeo Savioli individuò puntualmente la strategia dell'autore quando lo accusò di barare: secondo il critico «la speciale condizione dei due protagonisti» aveva scarsa importanza sulla vicenda, e tra l'altro solo sulla sua parte aneddotta.⁵³ Infatti, lo spettacolo metteva in scena due uomini gay ma li 'travestiva' con i ruoli più consueti della vecchia e logorata coppia eterosessuale. E ciò ribadisce che l'omosessualità era diventata un espediente per attrarre il pubblico proprio perché 'scandalosa' ma era, in quel momento storico, anche 'addomesticabile' mediante il filtro della commedia o l'obliterazione della componente sessuale. La relazione omosessuale tra due persone trovava spazio sulle scene ufficiali solo nei termini della parodia dell'isolamento e

⁵² Ivi.

⁵³ A. Savioli, *È davvero una strana coppia?*, «L'Unità», 6 dicembre 1968. Le recensioni sono concordi nell'attribuire a Stoppa (Harry) il ruolo della 'moglie' e Ricci (Charlie) quello del 'marito', cfr. Mosca, *La barba non basta*, «Corriere d'informazione», 21 dicembre 1968.

solo facendo sparire la pulsione erotica e cancellare il desiderio sessuale. Ma lo spettacolo fu ben accolto nella tournée nazionale e Mosca, pur definendo il tema tra l'osceno e il pietoso, segnalò che aveva retto anche a Milano (Teatro Nuovo) che, memore della censura a *L'Arialdà*, è un «città notoriamente scomoda per il teatro immorale».⁵⁴

Spazi in movimento

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta la situazione volse verso un veloce cambiamento. In un'inchiesta su «Panorama» si dava conto del fermento negli Stati Uniti e, per quanto riguardava il teatro e il cinema, si richiamava un'opinione comune: «l'omosessuale viene presentato come anti-eroe; nei suoi confronti sta emergendo, nella finzione artistica, la stessa simpatia che ha trasformato banditi e capelloni».⁵⁵ In un lungo articolo su «Playmen» Fernanda Pivano raccontò della nascita dei vari movimenti di liberazione includendo un resoconto della famosa rivolta di Stonewall del 1969 e annunciando la nascita del primo movimento omosessuale in Italia, il FUORI, tra aprile e maggio del 1971.⁵⁶ Sebbene in quegli anni fosse opinione diffusa che i teatri avessero sovente ospitato la tematica omosessuale, e che in generale le persone omosessuali si muovessero con più agio e libertà nell'ambiente delle arti e dello spettacolo, era ormai giunto il momento in cui i fatti storici e i cambiamenti culturali operavano una pressione che non era più sostenibile nelle forme di rappresentazione fino ad allora utilizzate.

Una chiara cesura con il passato fu la messa in scena di *Persone naturali e strafottenti* di Giuseppe Patroni Griffi, (qui anche in veste di regista).⁵⁷ La commedia si svolge in epoca contemporanea, a Napoli, la notte di Capodanno; tutta l'azione avviene nel modestissimo appartamento dell'anziana Violante (interpretata da Pupella Maggio) che affitta ad ore al 'travestito' Mariacallàs (Mariano Rigillo). Di solito Maricallàs usa l'appartamento per portarci i propri clienti ma questa notte intende subaffittarla al giovane Fred (Gabriele Lavia) e al più adulto Byron (Arnold Wilkerson). Il primo viene da Roma ma è nato a Napoli, il secondo è un afroamericano in viaggio in Italia; si sono appena conosciuti in un bar e hanno bisogno di una stanza dove fare sesso. Da questo punto di partenza,

⁵⁴ Mosca, *Charles e Harry*, «Corriere della sera», 26 febbraio 1969.

⁵⁵ Anonimo, *Quei due, quelle due*, «Panorama», 8 gennaio 1970, p. 44.

⁵⁶ F. Pivano, *Le pantere rosa*, «Playmen» novembre 1971, pp. 117-127. Cfr. anche Paolo Bugiatti, «Happening» fra i grattacieli, «Corriere della sera», 14 settembre 1970. Per un sintetico resoconto della rivolta di Stonewall e anche della nascita del Fuori si veda Gianni Rossi Barilli, *Il Movimento Gay in Italia*, Milano, 1999, pp. 46-54; Su Stonewall si veda anche il resoconto in prima persona di E. White nel suo romanzo *La bella stanza è vuota*, Roma, Playground, 2013, pp. 263-268).

⁵⁷ Il testo è pubblicato in G. Patroni Griffi, *Tutto il teatro*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1999. Per una discussione più ampia sul testo e lo spettacolo si veda A. Pizzo, *Il teatro gay in Italia...* cit., pp. XXVIII-XXXIV.

l'intreccio si basa soprattutto sul confronto delle quattro diverse personalità. Le recensioni raccontano di una calorosa accoglienza di pubblico e sostanzialmente concordano nel giudizio positivo, a parte (prevedibilmente) «L'Avvenire» che scrisse di «viziosa inclinazione» e «cattivo gusto» secondo i consueti stereotipi clericali.⁵⁸ Comunque spettacolo suscitò un certo clamore per l'argomento e fu vietato ai minori di diciotto anni, ma «L'Unità» indovinò la futura popolarità del testo e soprattutto ne indovinò lo spessore non solo perché riconobbe la centralità dei personaggi di Fred e Mariacallàs, ma anche perché comprese la loro differente collocazione nel panorama di ciò che oggi individueremmo come orientamento sessuale e identità di genere.⁵⁹ L'interesse fu dovuto allo spazio che quei personaggi avevano sulla scena così come alla rappresentazione esplicita di atti omoerotici: Fred e Byron si spogliavano e si baciavano alla fine del primo atto, mentre il secondo si apriva con il ragazzo steso sul tetto e Violante occupata a fermare l'emorragia anale con delle pezze fredde. Ma è anche vero che quella fu la prima volta in cui i palcoscenici dei teatri di prosa ospitavano una articolata tematizzazione dell'omosessualità, non solo mediante la narrazione delle vite personali ma anche con un confronto/scontro tra diversi modi di vivere la propria sessualità.⁶⁰ Lo spettacolo si apriva a letture molteplici che eccedevano l'esposizione della tematica omosessuale, intrecciando le sessualità dissidenti con le radici culturali napoletane e la denuncia antirazzista: proprio questa nuova postura ne ha assicurato sopravvivenza nel tempo, al contrario della maggior parte degli altri casi che abbiamo finora preso in considerazione, e rendendolo uno dei pochi testi 'classici' della drammaturgia italiana a tematica omosessuale riproposto ancora in anni recenti.⁶¹

Lo spettacolo scritto e diretto da Patroni Griffi ebbe, infatti, una eco maggiore di quella che fu, effettivamente, la prima «commedia italiana tutta omosessuale»: *Ragazzo e ragazzo* di Riccardo Reim presentata con la regia di Dacia Maraini al teatro Tordinona a Roma il 13 ottobre 1972.⁶² L'opera di Reim metteva a confronto due modi opposti di vivere il proprio orientamento sessuale e si schierava apertamente per una scelta di libertà

⁵⁸ O. Bertani, *Un dramma di vite sbagliate*, «L'Avvenire», 13 dicembre 1974.

⁵⁹ A. Savioli, *Incontro e scontro di quattro individualità*, «L'Unità», 13 gennaio 1974.

⁶⁰ Sull'accoglienza della critica e sulla letteratura saggistica intorno a questo spettacolo rimando alla più estesa trattazione in A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit., pp. XXVIII-XXXIV.

⁶¹ Una traccia della specifica influenza dello spettacolo sul teatro LGBT la troviamo in un breve articolo di Leo Pantaleo, attore e attivista omosessuale, che ricorda come la messa in scena di Patroni Griffi lo avesse spinto a creare allestimenti dichiaratamente gay come, ad esempio una versione en travesti del *La dame aux camelias, ovvero la vera storia di Alfonsina Du Plessis*, «Fuori!» VIII, 19, 1978, pp. 4-5.

⁶² La citazione è della recensione di C. Augias, per «L'Espresso», 22 ottobre 1972; traiamo quest'ultima e le informazioni sullo spettacolo da R. Reim, *Teatro scelto 1972-2005*, Libreria Croce, Roma 2007.

contro l'oppressione della società benpensante. Questa impostazione implicitamente politica era favorita da un contesto teatrale che poteva contare su nuovi soggetti produttivi e nuovi spazi di distribuzione che offrivano inedite opportunità alle proposte drammaturgiche e registiche. Il Convegno di Ivrea del 1967 aveva già messo in luce la nascita di un Nuovo Teatro, alternativo a quello ufficiale, in cui emergevano luoghi atipici come «circoli di cultura, le Università, le fabbriche, le scuole, i teatri-club, le gallerie d'arte»⁶³. Nel passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta l'impeto di questa nuova sperimentazione teatrale aveva spesso esiti scenici che alludevano o ricorrevano esplicitamente alla sessualità divergente dalla norma eterosessuale, sia nei temi sia nei personaggi rappresentati. È pressoché impossibile ricostruire in dettaglio questo vasto repertorio: a titolo esemplificativo ricordiamo che nel 1969 il Teatro Esse di Napoli mise in scena *I negri* Genet per la regia di Gennaro Vitiello, con Leopoldo Mastelloni che interpretava il personaggio della Regina bianca; nel 1972 (17 febbraio) Giancarlo Nanni presentò al Teatri La Ribalta di Bologna la sua regia di *Risveglio di primavera* di Wedekind nel quale Vinicio Diamanti interpretava la Signora Bergman; alcuni mesi dopo (16 novembre) Giuliano Vasilicò presentò al teatro Beat 72 di Roma *Le 120 giornate di Sodoma* tratto da Sade, e in cui il personaggio del Duca imponeva varie sevizie sessuali a diversi giovanotti.⁶⁴ Sempre a Roma, negli anni Settanta, Dominot (nome d'arte del performer *en travesti* Antonio Jacono) collaborava a diversi spettacoli di Giancarlo Nanni al Teatro La Fede, ma aveva presentato anche alcune sue performance al cosiddetto Convento Occupato (Palazzo Silvestri-Rivaldi) per poi continuare ad essere l'animatore del suo locale Baronato Quattro Bellezze in via di Panico.⁶⁵

Negli anni Settanta, anche il pubblico delle sale teatrali tradizionali assistette al crescente successo di spettacoli di prosa, recital, performance nei quali il travestimento di genere giocava un ruolo centrale. A parte il consolidato successo di Paolo Poli, furono gli anni in cui prima Leopoldo Mastelloni e poi Erio Masina s'imposero come artisti *en travesti*.⁶⁶ Ma si ricordano anche i ruoli *en travesti* nei lavori di Roberto De Simone: in *La canzone di Zeza*, nel 1974, che diede vita alla collaborazione con la Nuova Compagnia di Canto Popolare; in *La gatta Cenerentola* che debuttò a Spoleto nel 1976 e divenne un successo internazionale replicato fino ad anni più recenti. Quest'ultimo non solo includeva due protagonisti *en travesti* (Peppe Barra nel ruolo della matrigna, e Patrizio Trampetti in quello della

⁶³ D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus. 2010, p. 232; a questo volume rimandiamo per una dettagliata descrizione del Convegno di Ivrea.

⁶⁴ S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus. 2013, p. 203 e p. 226.

⁶⁵ Cfr. M. Boggio, *Dominot. Racconto confidenziale di un artista en travesti*, Roma, Armando, 2016; in particolare il paragrafo *Gli spettacoli romani*, pp. 122-125.

⁶⁶ Cfr. A. Pizzo, *Professione Attrice. La carriera teatrale di Erio Masina*, «Acting Archives Review», IX, 17, 2019, pp. 84-109.

figliastro) ma anche il personaggio del ‘femminella’ interpretato da Giovanni Mauriello.⁶⁷

Dunque, da quegli anni in poi, nei teatri di prosa così come nelle nuove sale del teatro di ricerca, il pubblico poteva incontrare diverse proposte di spettacoli in cui l’identità di genere o l’orientamento sessuale diventavano fattori centrali nella drammaturgia e nella messa in scena. Dalla presentazione nel 1979 di *Bionda Fragola* di Mino Bellei al Teatro La Comunità di Roma, dalla prima di *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello il 1980 al ‘Na Babele Theatre di Napoli, e dal successo del personaggio di Mezzafemmena proposto da Alfredo Cohen, fin dal 1978, nelle sale romane e poi in giro per l’Italia, i cartelloni teatrali non hanno smesso di presentare personaggi e storie il cui nucleo drammatico si fonda sulla appartenenza alla comunità omosessuale o transessuale, o meglio a quell’ambito culturale e politico che poi sarà individuato dalla sigla LGBT. La rapida emersione di questa tematica fu tale che nei decenni successivi apparvero anche specifiche rassegne come il Garofano Verde curata da Rodolfo Di Giammarco a Roma o la più recente Illecite Visioni curata da Mario Cervio Gualersi a Milano.

C’è stato però un decennio, tra il 1976 e il 1986, in cui la tematica omosessuale a teatro non solo produsse una particolare combinazione di drammaturgia e spettacolo ma si saldò con i luoghi in cui il movimento di liberazione omosessuale stava formandosi. In linea generale questa saldatura si manifestò nella consuetudine di proporre eventi teatrali nelle numerose manifestazioni all’aperto, uscendo dagli spazi dedicati e occupando strade e piazze. Fu certamente una tendenza che seguiva i modi del Nuovo Teatro e che emerse anche grazie al confronto con le esperienze straniere; ma anche nello specifico della militanza omosessuale alcuni protagonisti ricordano quanta influenza ebbe su di loro, ad esempio, l’incontro con il Living Theatre, e come ciò orientò la pratica performativa nei gruppi teatrali omosessuali.⁶⁸

Negli anni Settanta, le manifestazioni e dei raduni della sinistra rivoluzionaria si moltiplicarono e divennero anche l’occasione d’incontro

⁶⁷ Cfr. A. Sapienza, *Il segno e il suono. La gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida 2006.

⁶⁸ Sulla presenza del Living Theatre in Italia si vedano i paragrafi ad essa dedicati in D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit.; sulle influenze negli anni successivi si vedano i puntuali riferimenti nelle attività dei gruppi italiani in S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit.; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015. La specifica influenza nelle pratiche spettacolari e performative dei gruppi LGBT è ricordata da: S. Malacarne (C. Grimaldi, *Il teatro en travesti del KTTMCC, alias Punitrozzole*, «Mimesis Journal 10, 2, 2021, p. 2014; F. Cossolo (J. Beck, T. Walker, Argento, Ilion Troy, *The Living Theatre, intervista a cura di Felix Cossolo*, «Lambda», 26, 1980, p. 4.). C. Tosetto ricorda la particolare influenza del Living Theatre citato come alfiere della liberazione sessuale dalla rivista «Lambda» che addirittura riprende l’alfabeto corporeo dello spettacolo *Paradise Now*, C. Tosetto, *Sesso, carta e palco*, «Mimesis Journal» 8,1, p. 80.

per le persone gay, lesbiche e trans, ospitando spesso le performance di artisti che hanno fatto la storia del teatro gay in Italia. Ad esempio, Alfredo Cohen, cantautore, poeta e attore, militante del FUORI, si esibì sul palco del Festival di Licola (Napoli) nel settembre 1975 dove presentò un recital di canzoni che fu «un altro fortissimo momento di sensibilizzazione sulla realtà omosessuale [...]».⁶⁹ Ma la piattaforma politica della sinistra non sempre si dimostrava aperta alle istanze della liberazione omosessuale, tanto è vero che Angelo Pezzana, fondatore del FUORI, sottolineò la novità della presenza di Cohen e dell'interesse verso la lotta omosessuale a Licola, rispetto ai precedenti rapporti con i movimenti proletari.⁷⁰ Del resto, anche a Licola le strategie performative di lotta omosessuale dei gruppi milanesi, «truccati in maniera violenta ed esagerata, con paillettes e i lustrini dorati», erano state accolte con qualche diffidenza.⁷¹ Il momento di conflitto più duro tra i gruppi milanesi e i militanti dell'autonomia ebbe luogo, probabilmente, alla 6° festa del proletariato giovanile organizzata da «Re Nudo» al Parco Lambro di Milano nel 1976, dove Mario Mieli salì sul palco per denunciare l'aggressione subita dallo stand dell'attivismo omosessuale. Questi raduni erano occasione per i gruppi e i collettivi omosessuali di elaborare il proprio attivismo secondo una strategia di visibilità nella quale le performance - spesso improvvisate ed estemporanee - erano politicamente orientate alla liberazione della sessualità. Nel tempo i gruppi omosessuali conquistarono una presenza più influente negli spazi di aggregazione che proliferavano all'interno degli ambienti della contestazione. Si ricorda il caso del campeggio 'La comune' di Capo Rizzuto, avviato su iniziativa di Felix Cossolo della rivista «Lambda» nel 1979, in cui la componente gay organizzò spettacoli e «deliranti sfilate di moda». Naturalmente, col passare degli anni, quegli stessi gruppi presero a organizzare specifiche manifestazioni al cui centro non c'era più la rivoluzione proletaria bensì quella (omo)sessuale. Ovviamente, in questi casi, le performance di matrice gay o lesbica avevano una maggiore rilevanza nel cartellone di eventi e azioni pubbliche: ad esempio, Ciro Cascina, attore e performer omosessuale, che rielaborava la figura del femminiello napoletano, si esibì in occasione della prima marcia contro le violenze omofobe a Pisa il 24 novembre 1979 e della giornata dell'orgoglio omosessuale a Bologna nel 1980, dando vita al monologo *Madonna di Pompei* che poi svilupperà e riproporrà anche negli anni successivi.⁷²

⁶⁹ Cfr. M. Bianchini, *Musica Politica e Sesso*, «Fuori!», 5, 15, primavera 1976, p. 18.

⁷⁰ A. Pezzana, *Editoriale. Il movimento degli omosessuali radicali*, «Fuori!», 5, 15, primavera 1976, p. 3.

⁷¹ Da una cronaca su «Il manifesto» (20 settembre 1975) citata da R. Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia*, cit. p. 77.

⁷² Sul campeggio di Capo Rizzuto e le altre manifestazioni si veda il reportage fotografico in G. Rodella, *Come eravamo. La presa di coscienza del movimento omosessuale italiano 1976-1983*, Firenze, Nardini, 2021. La prima festa dell'orgoglio omosessuale fu organizzata dal FUORI

Proprio perché cresciute al di fuori dei canali produttivi e distributivi ufficiali, le esperienze dello spettacolo militante di matrice omosessuale hanno difficoltà ad essere puntualmente ricostruite.⁷³ Del resto anche il panorama di attivismo al quale questo spettacolo partecipò appare altrettanto complesso, intrinsecamente connesso ai mutamenti politici e culturali della società italiana, a malapena riconducibile a una qualche unità. Tra la fondazione del FUORI a Torino nel 1971 e la nascita del primo circolo Arcy-gay a Palermo nel 1981, si sviluppò un percorso non lineare in cui emersero (e spesso scomparvero) diverse iniziative che hanno formato quel ricco arcipelago di movimenti che andrà poi sotto la sigla LGBT: collettivi, associazioni, circoli distribuiti in tutta la penisola.⁷⁴ Nei primi anni, specialmente con la moltiplicazione dei circoli del FUORI, le sedi coincidevano con quelle del Partito Radicale; a volte l'attivismo omosessuale si svolgeva all'interno dei luoghi della sinistra antagonista, ma nel tempo conquistò spazi autonomi e indipendenti, non di rado in edifici occupati e autogestiti. Erano punti d'incontro, di discussione ma anche di socializzazione, nei quali organizzare feste, eventi culturali e, non di rado, diventavano sale per spettacoli, o addirittura erano sale teatrali off che ospitavano l'attività dei movimenti.

Un caso esemplare è il Teatro Quarto (oggi Arsenale) di via Cesare Correnti a Milano che fu utilizzato dai Collettivi Omosessuali Milanesi dopo la loro uscita dal FUORI nel febbraio del 1976.⁷⁵ Proprio lì, il 9 marzo dello stesso anno, alcuni di loro, riunitisi nel gruppo Nostra Signora dei Fiori, presentarono *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì*. Nonostante le poche repliche, che inclusero anche tappe a Firenze e a Roma, fu un evento che ebbe molta eco tra gli attivisti e le attiviste. Lo spettacolo nacque anche grazie alla partecipazione di Mario Mieli, che ne ispirò le posizioni liberazioniste in seguito esposte più compiutamente nel suo volume *Elementi di critica omosessuale*.⁷⁶ L'eco dello spettacolo fu dovuta alla

ai Giardini Cavour di Torino, dove si esibì Alfredo Cohen in concerto, cfr. il catalogo della mostra a cura di R. Mastroianni, C. Miranda, *FUORI 1971-2021*, Torino, 2021, p. 78.

⁷³ La prima ricostruzione più organica di questo è apparsa nei «Quaderni di critica omosessuale», in *Teatri in delirio*, a cura di S. Casi, Centro di documentazione Il Cassero, Bolona 1989, in cui S. Avanzo propone una breve ricostruzione dello spettacolo LGBT in quegli anni, pp. 27-40. Cfr. anche A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit.

⁷⁴ Per una storia del movimento si vedano G. Rossi Barilli, *Il Movimento Gay in Italia*, cit.; M. Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio. Una genealogia dei movimenti LGBT*, Pisa, ETS, 2015; M. Cristallo, *Uscir Fuori. Dieci anni di lotte omosessuali in Italia: 1971-1981*, Roma, Sandro Teti, 2017.

⁷⁵ La fondazione dei Collettivi Omosessuali Milanesi e l'indicazione della loro sede sono dichiarate nel numero unico di «Il vespasiano degli omosessuali», 1976, p. 2 e p. 25.

⁷⁶ Cfr. M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi, 1977. Mieli è ricordato come uno dei più importanti militanti e teorici della liberazione sessuale in Italia, elaborata su basi chiaramente marxiste; è stata una figura di riferimento in tutti gli anni della sua militanza e, specialmente dopo la pubblicazione del volume, divenne un personaggio pubblico, intervistato dalla stampa nazionale e dalla TV.

capacità di far deflagrare la performance come potente pratica movimentista omosessuale. I due livelli, della rappresentazione teatrale e della manifestazione politica, apparivano clamorosamente complementari nella prospettiva del teatro LGBT in virtù del fatto che la questione della 'visibilità', o in altri termini il *coming out*, era centrale nella lotta per i diritti civili e per la liberazione sessuale. Questa complementarità, unitamente al più generale rinnovamento iniziato nella sperimentazione teatrale, indusse un forte vitalità nella produzione performativa LGBT, stimolando la creazione di molte e analoghe esperienze. Di questa vitalità si rese per primo conto Antonio Attisani che pubblicò un dossier nella rivista «Scena», da lui fondata e diretta, documentando l'emersione di questi nuovi gruppi con resoconti e interviste ai protagonisti, tra cui lo stesso Mario Mieli.⁷⁷ Erano esperienze che avevano fatto tesoro delle nuove pratiche performative di quegli anni e le interpretavano con grande libertà mescolando un festoso diletterismo con la serietà e l'impegno dei temi. *La Traviata Norma* ... era costruito come una parodia dell'eterosessualità, a partire da un meccanismo retorico di inversione di ruoli (le persone omosessuali rappresentano 'la norma' mentre quelle eterosessuali sono 'diverse'), e si articolava come un varietà militante in cui brevi dialoghi si alternavano alle dichiarazioni programmatiche, il tutto intervallato dalla rielaborazione di canzoni famose. Nei decenni successivi, *La Traviata Norma*... è diventata un caso di studio in quanto simbolo della lotta LGBT proprio perché è opinione condivisa che diede vita a una stagione, durata circa dieci anni, di esperimenti analoghi.⁷⁸ Ribadiamo però che la ricostruzione del fenomeno è parziale poiché si è conservata memoria soprattutto di quelle esperienze teatrali sorte all'interno delle organizzazioni che durarono nel tempo, o che con queste furono in qualche modo connesse.

Non ci sono, ad esempio, spettacoli o gruppi teatrali direttamente riconducibili all'attività del FUORI; ma in quella organizzazione aveva militato Alfredo Cohen e in quel contesto aveva costruito la sua carriera di cantautore, anche se la sua successiva produzione teatrale si sviluppò autonomamente e in modo non organico al movimento. Fu organica alla militanza, la produzione teatrale di Massimo Consoli che nel 1975, a Roma, aveva fondato il bollettino «Ompo» (Organo del Movimento Politico degli Omosessuali) e nel febbraio del 1976 inaugurò in via di Monte Testaccio 45, la sede dell'associazione Ompo's; qui organizzava conferenze,

⁷⁷ *Di che sesso è il teatro?*, a cura di A. Attisani, «Scena», 1, 1978.

⁷⁸ Lo spettacolo *La Traviata Norma*... ha ricevuto molta attenzione soprattutto nei decenni successivi, quando si iniziò a storicizzare in modo più strutturato il movimento LGBTQ+ in Italia. Tra i numerosi interventi che valorizzano quell'esperienza segnalò solo S. Casi, *Teatro performativo queer. Scene fluide degli anni Dieci*, «Mimesis Journal», 10, 2 (2021), pp. 13-40.

presentazioni di libri, mostre e spettacoli e, il 31 dicembre 1977, presentò una sua breve opera teatrale intitolata *Solo i froci vanno in Paradiso*.⁷⁹

Nel settembre del 1976, i Collettivi Omosessuali Milanesi occuparono la parte abbandonata di un antico palazzo del centro di Milano in via Morigi 8; questo fu il primo esperimento italiano di comune gay (che fu tale fino al 1978) e ospitò feste ed altri eventi pubblici, tra cui (il 21 maggio 1977) la prima rappresentazione di *Questo spettacolo non s'ha da fare: andate all'inferno*, del gruppo teatrale Immondella Elusivi, fondato da Mario Mieli dopo lo scioglimento del gruppo Nostra Signora dei Fiori.⁸⁰ Da questo spettacolo Mario Rovere trasse la sua reinvenzione camp dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria, che tornò a riproporre autonomamente durante la sua permanenza nella casa occupata.⁸¹ Nella stessa sede s'incontrava il gruppo 'Le Gaye', appartenenti al Collettivo Donne Omosessuali, che presentò due spettacoli *Io sono lesbica e tu?* e *Metti un Saffo a Spettacolo* (quest'ultimo al teatro CTH - Compagnia Teatrale dell'Hinterland milanese). Altri fuoriusciti del gruppo Nostra Signora dei Fiori, costituirono il Collettivo Caramelle al Mughetto e debuttarono nel maggio del 1977 a Milano con lo spettacolo *Al maschio non far sapere*.⁸²

Sempre a Via Morigi, il gruppo KTTMCC, nato all'interno dei Collettivi Omosessuali Padani, presentò per tre sere (15, 17 e 17 aprile 1977) *Pissi pissi bau bau*.⁸³ Lo spettacolo aveva debuttato il 3 aprile al Teatro Enal (oggi Teatro 2) di Parma. In questo stesso teatro, il 6 e 7 dicembre 1977, ebbe luogo la rassegna intitolata *Facciamo presente* organizzata dal gruppo padano (ampliato con l'aggiunta di alcuni componenti romani): il programma prevedeva, oltre a una rassegna cinematografica, proposte musicali (Ivan Cattaneo) e teatrali (il KTTMCC, Mario Mieli e il gruppo lesbico 'Le Gaye').

La storia del KTTMCC è emblematica della complessa rete di spazi nella quale si dipanò l'esperienza del teatro LGBT, non solo perché il gruppo è

⁷⁹ M. Consoli, *Solo i froci vanno in Paradiso*, in A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit., pp. 115-128.

⁸⁰ *Questo spettacolo non s'ha da fare! Andate all'inferno*, intervista di Antonio Attisani al Collettivo teatrale Immondella Elusivi, in *Di che sesso è il teatro?*, cit., pp. 8-10.

⁸¹ Un breve brano, da *Questo spettacolo non s'ha da fare...*, tutto incentrato sul personaggio interpretato da Mario Rovere, si trova in *Di che sesso è il teatro?*, cit., pp. 11-12 (si veda anche la foto in copertina del numero in cui Rovere è ritratto nei panni del personaggio). Un resoconto dell'esperienza di Via Morigi si può trarre dal romanzo di V. C. Pescatori, *La Maschia. La prima storia da una comune gay*, Milano, Re Nudo 1979.

⁸² Le informazioni sono tratte da S. Avanzo, *C'era una volta... Racconto per chi ancora non c'era, per chi non ha visto, per chi non se ne interessava, di qualche vicenda della storia del teatro del movimento di liberazione omosessuale in Italia*, cit., e da R. Polce, *Teatro gay in Italia (cronistoria e petteolezzi)*, a cura di A. Attisani, *Di che sesso è il teatro?*, cit., p. 6. Polce era tra i protagonisti di *Al maschio non far sapere*. Un riferimento al teatro del Collettivo Donne Omosessuali si trova in M. Rusconi, *E tu adesso non far tanto il maschietto*, «L'Espresso», XXIV, 2, 15 gennaio 1978, pp. 26-27 (consultato su < <http://www.leswiki.it/> > il 24 aprile 2023).

⁸³ G. Bovo, M. Zanardi, *Pissi pissi bau bau*, in A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit. pp. 91-118.

stato tra i più longevi (nel 1979 cambiò nome in Pumitrozzole e restò attivo fino al 1986) ma anche perché ha incontrato tutti i luoghi della militanza teatrale omosessuale. Il gruppo iniziò a elaborare l'idea di uno spettacolo durante la coabitazione in via del Conservatorio 9 a Parma; nei primi anni di attività presentò i propri lavori nei teatri off, come il già citato ENAL, il Teatro la Ribalta di Bologna⁸⁴, il Cabaret Voltaire di Torino; fu anche invitato a manifestazioni (come la festa di Primavera organizzata dai militanti de «Il manifesto» il 11 e 12 giugno 1977) e festival (come a Santarcangelo nel 1980) e in seguito, negli anni Ottanta, divenne una presenza molto conosciuta nel giro delle discoteche con performance in cui presentavano imitazioni stravaganti delle grandi cantanti pop.⁸⁵

Nel passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta gli obiettivi della sempre più variegata comunità LGBT cambiarono. Da un lato iniziò a strutturarsi il rapporto con il Partito Comunista e il Partito Socialista, e con le loro diramazioni sui territori; dall'altro le visioni massimaliste e rivoluzionarie furono affiancate (se non soppiantate) da strategie che iniziavano a porre l'accento sulle azioni che favorissero la visibilità delle persone omosessuali e soprattutto fossero improntate alla costruzione di una convivenza civile che migliorasse il quotidiano dei gay, delle lesbiche e dei transessuali. Infatti, furono gli anni in cui la socializzazione LGBT lasciò i circoli e gli spazi occupati per svolgersi in locali commerciali, nelle discoteche in cui si organizzavano anche serate a tema e spettacoli. Anche il FUORI aveva creato una propria serata intitolata *Disco Dance Fuori!* Presso il club Fire di Via Principessa Clotilde a Torino. Alcuni locali divennero particolarmente famosi, come nel caso del Banana Moon di Borgo Albizi 9, storico locale freak-rock a Firenze, nel quale crebbero nuove tendenze musicali e di costume, e dove si incontrava spesso il teatro LGBT, come ad esempio il gruppo Immondella Elusivi che vi presentò il proprio spettacolo (11, 12, e 13 novembre 1977).⁸⁶ Di questa vitalità dà conto Cristina Tosetto in un suo recente articolo sul rapporto tra teatro e riviste LGBT, ricordando l'apparizione del foglio «Dalle cantine frocie», supplemento a «Stampa alternativa», dove si potevano trovare estratti di diversi spettacoli che

⁸⁴ Il teatrino del Dopolavoro della Provincia di via D'Azeglio, poi rinominato La Soffitta, cfr. V. Franceschi, *Non si uccidono così anche i teatri? Ovvero multi-usa e getta*, «Drammaturgia», 16/07/2002, 2002,

<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=1585>

⁸⁵ Per una ricostruzione della carriera del gruppo KTMCC (poi Pumitrozzole) cfr. l'intervista curata da C. Grimaldi, *Il teatro en travesti del KTMCC alias Pumitrozzole*, «Mimesis Journal» 10, 2, pp. 211-228. La presenza a Genova è ricordata in un articolo di G. Delfino, «Lambda» 7 febbraio 1977, p. 2; la presenza a Santarcangelo è riportata nel fascicolo del X Festival Internazionale di Teatro in Piazza, Santarcangelo di Romagna, 1980.

⁸⁶ Per la storia del locale cfr. B. Casini, *Banana Moon. C'era una volta un freak-rock club a Firenze, sul finire degli anni Settanta*, Arezzo, Zona, 2008.

animavano il movimento, e dove si faceva eco alla stagione teatrale delle cantine propria di quegli anni.⁸⁷

L'emblema di questa nuova tendenza fu certamente il Cassero di Bologna, insediatosi il 24 giugno 1982 nella sede di Porta Saragozza che il Comune (prima volta in Italia) aveva concesso a un'organizzazione LGBT (il circolo XXVIII giugno, precedentemente conosciuto come Collettivo Frocialista perché si riuniva in una sede locale del Partito Socialista). Grazie all'intensa attività dei gruppi omosessuali che avevano animato la città negli anni precedenti, e favorito dal posizionamento all'interno del centro storico, il Cassero divenne subito uno dei luoghi di aggregazione LGBT più famosi in Italia, proponendo attività di militanza e documentazione ma anche feste e spettacoli. Tra gli animatori c'era Stefano Casagrande che si occupava degli eventi culturali, organizzando feste a tema, brevi animazioni e dando poi vita al Cassero Gay Band & Ballet. Questo gruppo, il cui acronimo KGB&B era una evidente parodia dei servizi segreti dell'Unione Sovietica, fu uno degli ultimi nati nel panorama del teatro omosessuale, in parte erede delle esperienze precedenti ma più orientato a sviluppare il lato goliardico e comico del radical drag. Composto da un gruppo variabile in cui le presenze costanti erano Alessandro Fullin (che continuerà poi la carriera professionale in TV e a teatro) e Rinaldo Luchini, il KGB&B presentò diversi spettacoli che parodiavano in chiave camp i prodotti di intrattenimento di massa (*Danzing gays* del 1983), lo sport (*Sodomiadi* del 1984), l'opera lirica (*Laida* del 1985) fino al loro ultimo spettacolo, *Fascistissima* del 1986, che proponeva la delirante rivisitazione di una trasmissione EIAR.⁸⁸

Ritorno a teatro

Tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Ottanta, era cambiato l'interno panorama teatrale italiano, inclusa la nascita di nuove sale teatrali aperte alla sperimentazione dove trovarono ospitalità gruppi e artisti storici del movimento. Ad esempio, sia il KTTMCC, sia Mario Mieli (con il suo gruppo e poi da solo) furono ospiti del Cabaret Voltaire a Torino. Il cartellone di questa sala, creata e gestita da Edoardo Fadini, esemplifica la permeabilità tra Nuovo Teatro e lo spettacolo LGBT in Italia. Nel novembre del 1977 il teatro presentò una rassegna sulle 'devianze' in cui si proiettarono film e si ospitarono gli spettacoli di Mario Mieli e Paolo De Manincor.⁸⁹ Oltre alla specifica rassegna, sfogliando la programmazione

⁸⁷ C. Tosetto, *Sesso, carta e palco*, «Mimesis Journal», 8, 1, 2019, p.78. Per una breve introduzione al fenomeno delle cosiddette cantine si veda N. Viesti, *Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta*, «Prove di drammaturgia» VIII, 1, luglio 2002.

⁸⁸ A. Fullin, R. Luchini, *Fascistissima*, in A. Pizzo, *Il teatro gay in Italia...* cit., pp. 191-217.

⁸⁹ Cfr. O. Guerrieri, *Sesso "diverso" in teatro e film*, «La Stampa», 10 novembre 1977; Mario Mieli presentò *Questo spettacolo non s'ha da fare*; O. Guerrieri, *spogliarello con revolver*, e P. De Manincor presentò *Sesso forse un rito*; per gli spettacoli si vedano rispettivamente le due

dei successivi dieci anni, si riconoscono praticamente tutti i nomi della nuova generazione: Erio Masina vi presentò il suo successo di esordio *Duse Duse Duce Duce*, Alfredo Cohen la sua recente creazione *Mezzafemmina e za' Camilla*, il KTTMCC propose in sequenza il suo spettacolo di esordio e la sua reinterpretazione di Copi (*La difficoltà di essere omosessuale*), Dominot fu presente con *Naked*, e poi arrivarono, negli anni Ottanta anche Annibale Ruccello con *Le cinque rose di Jennifer* ed Enzo Moscato con *Occhi gettati*.⁹⁰ Ma a quell'altezza storica, le presenze di questi artisti non erano da considerarsi eccezionali; il circuito dei teatri off della penisola era già molto articolato, in ogni città era possibile trovare piccole sale nelle quali il pubblico incontrava (tra le altre proposte) la nuova drammaturgia LGBT. Anche le istituzioni ufficiali colsero il cambiamento aprendosi a proposte nuove. Forse il segno più evidente di ciò è il cartellone della Biennale Teatro di Venezia nel 1982, diretta da Maurizio Scaparro, in cui, nella speciale e ampia sezione *Napoli a Venezia* accanto ai grandi nomi come Eduardo De Filippo, Pupella Maggio, i Giuffré, trovarono posto la sperimentazione di Falso Movimento con *Tango Glaciale*, la nuova drammaturgia di Manlio Santanelli, ma anche spettacoli e figure che vent'anni prima sarebbero state definite 'scabrose': Leopoldo Mastelloni con *Pierrot Napolitain*, Alfredo Cohen con *L'albergo della Palomba*, Annibale Ruccello con *Le cinque rose di Jennifer*. Questi nomi, insieme a Erio Masina, Enzo Moscato hanno tutti iniziato la propria carriera professionale nel circuito dei teatri off e sono poi passati ai teatri di prosa più blasonati, con tournée che coprivano l'intero territorio nazionale. Al volgere degli anni Ottanta, gli spazi dello spettacolo a tematica omosessuale si erano moltiplicati e, anche se non esistevano teatri con una stagione specificamente orientata su questi temi, resta inteso che i teatri di prosa incorporarono sempre più nei propri cartelloni i temi e le figure che avevano fatto le loro prime apparizioni negli spazi alternativi, così come questi ultimi si organizzarono in modo da rendere più stabile e ufficiale la propria attività, restando un trampolino per le nuove generazioni di artisti e artiste LGBT.

recensioni P. Per., *Mieli provocatore* e O. Guerrirei, *Spogliarello con revolver*, entrambe apparse su «La Stampa», 15 novembre 1977. La recensione di Mieli è sostanzialmente negativa mentre quella su De Manincor è positiva e presenta un brevissimo profilo biografico in cui ricorda che si è laureato in architettura nel '68 per dedicarsi al teatro prima come scenografo ne *I masnadieri* dell'edizione Nanni e poi come attore nel *Crazy Freud* di Gaio Fratini e ne *La domanda di matrimonio* di Cechov. Anche il «Lambda» recensisce la serata ma con pareri opposti, G. Di Girolamo, *Com'è normale questa rassegna sulle devianze!*, 3, 10, 1978, p. 3.

⁹⁰ Per lo spoglio del cartellone del Teatro Cabaret Voltaire ringrazio il Dr. Gabriele Giannasca che ha condotto una specifica ricognizione sulla presenza della performance a tematica LGBTQ+ sul territorio torinese, nell'ambito di un assegno di ricerca dell'Università di Torino.

Abstract

The history of LGBTQ drama in Italy follows a pattern quite similar to that in other countries of the Western world. In the half of the XX century, mainstream theatres performed translations of plays that were already successful abroad and caused scandals. From the sixties onwards, we can expect a slow emergence of characters and stories by Italian authors in which the theme was the object of human and social reflection, even if it was usually controversial and often presented in derogatory terms. Later, in the seventies, a more politically oriented drama emerged, directly related to the growth of the gay and lesbian liberation movement in the country. Since then, and along the eighties, there has been a new generation of artists using the identity perspective as a tool of analysis, as well as the proliferation of discourses on homosexuality and transsexuality in the various genres and forms of live entertainment. This history can also be told by tracing the spaces in which LGBTQ drama was produced and distributed, and also by defining the elements that mark its correspondence with the development of experimental theatre and performance. While the first homosexual characters appeared on the stages of established theatres performed by leading companies in major cities across the country, later small groups of activists and small theatre companies found their way to general audiences in public spaces, political manifestations and newly created theatre venues. Later, from the nineties onwards, this stream of openly LGBTQ drama was reconnected to the official production circuit and settled in theatre seasons and festivals.

Autore

Antonio Pizzo insegna Teatro e Drammaturgia al DAMS dell'Università di Torino. Ha fondato e diretto il CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca su Multimedia e Audiovisivo, coordina il progetto Officine Sintetiche ed è responsabile scientifico del Laboratorio StudiUmLab dedicato alla ricerca e alla creatività digitale nell'ambito dell'audiovisivo e delle arti performative. È autore dei volumi *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, (Napoli, 1991), *Teatro e mondo digitale* (Venezia, Marsilio, 2003), *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo* (Roma, Bulzoni, 2009), *Neodrammatico digitale: scena multimediale e racconto interattivo* (Torino, Accademia, 2013). Studia i personaggi virtuali e le loro implicazioni drammaturgiche e ha partecipato allo sviluppo di una ontologia computazionale (Drammar) per la descrizione degli elementi drammatici in un testo o in una messa in scena (www.cirma.unito.it/portfolio_page/drammar). Sul teatro e la drammaturgia LGBTQ+ ha pubblicato diversi articoli su «Acting Archives Review» e su «Mimesis Journal», ha curato la traduzione italiana del volume di Alan Sinfield, *Out on Stage* (Rosenberg & Sellier, 2020) e ha realizzato la raccolta *Monologhi teatrali LGBTQ+* (Dino Audino, 2022).

Fabio Acca – Lucia Amara

Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci

Ora, nel vangelo dell'armonia musicale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai a brandelli davanti alla misteriosa unità originaria. Cantando e danzando, l'uomo si manifesta membro di una comunità superiore: ha disimparato a camminare e parlare ed è sul punto di volarsene in cielo danzando.

(F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*)

1. Prima premessa: le scuole di Claudia Castellucci

Claudia Castellucci, per chi ha sviluppato un interesse intorno al Nuovo Teatro e alla scena contemporanea degli ultimi quattro decenni, costituisce una figura al contempo 'nitida' ed 'esoterica'.

Nitida per il ruolo manifesto condiviso con il fratello Romeo, insieme a Chiara e Paolo Guidi, nella fondazione, nel 1981, della Societas Raffaello Sanzio, che possiamo con certezza unanime indicare tra le realtà teatrali più importanti e influenti della scena di ricerca italiana e internazionale.¹

¹ Ancora oggi in attività, nel 2006 la compagnia ha cambiato nome in Societas, dando luogo a specifici sviluppi per ognuno degli artisti fondatori, la cui azione comune, come si legge sul sito web della compagnia, «è basata sulla produzione distinta delle opere di ciascuno, sulla promozione di idee e azioni teatrali di altri artisti e su tutte le iniziative empiriche che vanno sotto il nome di Istituto di Ricerca di Arte Applicata Societas, apice delle molte esperienze didattiche che hanno come fulcro il Teatro Comandini di Cesena, sede della compagnia e degli Osservatori di Teatro, Danza, Musica da essa curati»; (www.societas.es/biografia-4/, ultima consultazione: 1 ottobre 2022). Per una storia del percorso artistico della Societas Raffaello Sanzio cfr. almeno: R. Castellucci, C. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992; R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere: il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001; R. Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri/Les solitaires intempestifs, 2003; J. Kelleher, N. Ridout, C. Castellucci, C. Guidi, R. Castellucci, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, London, Routledge, 2007; E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera: trajectoires de la forme. Tregedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008; A. Sacchi, *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio*, Pisa, Edizioni ETS, 2014; P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale: l'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio, 2015; D. Semenowicz, *The Theatre of Romeo*

Inizialmente, nella compagnia Claudia Castellucci agisce in particolare sulle funzioni dedicate alla drammaturgia, per sviluppare in seguito e parallelamente, dalla seconda metà degli anni Ottanta, un interesse sia per la ricerca metrica e melodica, sia per il movimento ritmico.²

La sfera esoterica tende invece a confluire dal 1989 in una progettualità più appartata, in qualche misura 'occulta' e 'iniziatica', «condotta in segreto per tanto tempo»,³ nel corso della quale un gruppo di giovani dalle provenienze più disparate, guidato dalla stessa Castellucci, si incontra con regolarità per cinque anni, un giorno alla settimana, al Teatro Comandini di Cesena, sede della Societas Raffaello Sanzio. L'obiettivo è «studiare la rappresentazione, studiando pure le regole dello stare insieme»,⁴ all'insegna della ginnastica e della pratica filosofica, senza obiettivi di produzione spettacolare. È la nascita della Scuola teatrale della discesa, atto costitutivo di quella che fino a oggi diventa per Castellucci, pur con le variazioni che osserveremo, la ciclica necessità di saldare la propria ricerca artistica a una dimensione didattica che trova soprattutto nella relazione scolastica la sua specificità, la sua raffinatezza, il suo campo di invenzione, alla stessa stregua di quanto può avvenire in una condizione artistica esplicitamente rivolta alla produzione spettacolare.⁵ Una scuola, dunque, non istituzionale, atipica, temporalmente definita, non funzionale alle necessità produttive della Societas.

Durante la Scuola teatrale della discesa, conclusasi nel 1999 dopo altri cicli triennali, Castellucci concepisce una ginnastica accompagnata al canto, introduce gli scolari allo studio e alla pratica metrica e melodica che sfocia

Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, from Word to Image, from Symbol to Allegory, New York, Palgrave Macmillan, 2017.

² Gli esiti di questa ricerca si depositano in maniera plasticamente riconoscibile negli spettacoli della compagnia: per esempio, in *La discesa di Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990), *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992), *Oresteia (una commedia organica?)* (1995). A Claudia Castellucci poi vanno attribuite le principali sequenze di movimento in *Giulio Cesare* (1997), di cui cura anche l'oratoria gestuale classica, e in *Genesis. From the museum of sleep* (1999).

³ C. Castellucci, dal discorso pronunciato dall'artista il 15 ottobre 2020 in occasione della cerimonia di consegna del premio Leone d'Argento per la Danza conferitole dalla Biennale di Venezia. La registrazione integrale della cerimonia e relativo discorso è pubblicata sulla pagina Facebook della Biennale di Venezia al seguente link: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=398713401254990 (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

⁴ C. Castellucci, *Una famiglia di piante estinte che riappare*, in *Tragedia e fiaba. Il teatro di Laminarie 1996-2008*, a cura di B. Gambarelli, C. Meldolesi, Corazzano (Pisa), 2008, p. 26.

⁵ La centralità di questo aspetto è evidenziato ancora nel 2013 dalla stessa Castellucci nel definirsi «una didatta, la mia opera è creare scuole»: C. Castellucci, *La mia opera è creare scuole*, a cura di M. Pascarella, «Artribune», 16 dicembre 2013; <https://www.artribune.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-creare-scuole/> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

nel movimento ritmico, e approfondisce l'oratoria gestuale classica e il canto fermo gregoriano.⁶

Dopo una pausa, Castellucci inaugura tra il 2003 e il 2008 un nuovo percorso scolastico quinquennale, la Stoa, scandita anch'essa da incontri regolari lungo tutte le stagioni dell'anno. Partendo dalla ricerca acquisita, l'artista si rivolge però più specificamente al movimento ritmico,⁷ ed è nel corso di questa esperienza che per la prima volta vengono realizzati – come vedremo più avanti – i cosiddetti 'balli', ovvero danze improntate a un'interpretazione del movimento su una musica espressamente realizzata nell'ambito della stessa scuola:

I partecipanti erano ancora più giovani, liceali o ai primissimi anni dell'Università. Man mano che si andava avanti, le persone aumentavano. All'inizio eravamo in 8, alla fine in 33. Con loro mi sono avventurata a esplorare il ritmo e ho iniziato a capire quanto fosse importante avere un musicista all'interno della scuola, perché la musica è talmente connaturata al movimento che, a un certo punto, la si cuce su misura del ballo e viceversa.⁸

Nel 2009, conclusa l'esperienza di Stoa, dopo ormai non pochi anni di scuola basata sul movimento ritmico e sulla riflessione teoretica, Castellucci prosegue il proprio percorso artistico dividendolo in due distinti indirizzi: in uno approfondisce le questioni implicite al ballo come disciplina praticata da danzatori esperti; nell'altro continua a perseguire la propria idea di scuola. Il primo indirizzo coincide con la fondazione di Mòra, sorta di embrionale compagnia di danza integrata stavolta alla Societas Raffaello Sanzio, basata a Cesena presso il Teatro Comandini; il secondo indirizzo prende il nome di Calla.

⁶ Alla fine di ciascun ciclo triennale, la scuola ha presentato comunque degli 'esiti' di natura performativa, variamente denominati: *Voce dell'animale. Manifestazione di un lavoro comunitario tra sconosciuti incominciato nel 1988* (1990), *Teresa Martin. La suicida della giustizia* (1992), *Keplero. Insieme di movimenti esplicativi circa le quantità delle relazioni possibili tra individui, sull'esempio delle rivoluzioni celesti e terrestri* (1995), *Eulero. Rappresentazione di movimento sistematico* (1998).

⁷ Come viene riportato nella biografia di Claudia Castellucci pubblicata sul sito web della Societas: «È allora che Claudia Castellucci intraprende studi particolari sul movimento ritmico circolare, in rapporto alla musica, avvicinandosi alle esperienze folkloriche più arcaiche. Un viaggio di studio al Tànchàztalalkozo di Budapest nel 2004 le fa scoprire i campi di ballo nella regione moldava della Romania, che frequenta in estate per due anni. È a partire dallo stesso interesse per il ritmo che incomincia lo studio del canto gregoriano con il prof. Nino Albarosa, già ordinario di paleografia e semiologia gregoriana all'Università degli Studi di Udine» (www.societas.es/biografia-4/, ultima consultazione: 1 ottobre 2022). I balli realizzati nell'ambito di Stoa sono stati i seguenti: *Cratilo* (2003), *Ballo individuale in circostanze costrette* (2004), *Ballo eccezionale degli incontri e delle esclusioni* (2005), *Ballo capace di agonia* (2006), *Pro loco isto* (2007), *Simiam Videbo* (2008).

⁸ C. Castellucci, *L'arte dell'incontro. Intervista a Claudia Castellucci*, «Theatron 2.0», 20 luglio 2020; <https://webzine.theatronduepuntozero.it/intervista-a-claudia-castellucci-leone-dargento-alla-biennale-di-venezias/> (ultima consultazione: 1 settembre 2022).

Ciò che in prima battuta distingue Mòra dalle esperienze precedenti è che, diversamente da queste ultime e in ragione dell'orizzonte professionale in cui ha in animo di collocarsi, si rivolge a persone con una formazione avanzata di danza e in particolare di balletto classico, laddove nella Scuola teatrale della discesa e in Stoa non era mai stata considerata necessaria una preparazione preventiva e vi avevano partecipato scolari provenienti da qualsiasi ambito. Con Mòra Castellucci intende sperimentare la traduzione dell'esperienza scolastica in una compagnia vera e propria, lavorando con artisti già formati allo studio del gesto atletico.⁹ Tale impostazione professionale di Mòra cambia in maniera significativa il mandato originario della scuola e la sua vocazione allo studio puro, e in questo assetto la compagnia realizza almeno due creazioni in forma di ballo: *Homo Turbae* (2009), su musiche per organo di Olivier Messiaen e *La seconda Neanderthal* (2012), su musiche di Scott Gibbons.

L'esperienza di Calla, invece, attiva tra il 2009 e il 2011, si propone come una nuova scuola di movimento ritmico rivolta a ragazzi dai 14 ai 18 anni. La scuola, però, pur producendo anche dei balli (*Nascita del Clan* e *Zarathustra invita alcuni viandanti a passare la notte da lui*, entrambi del 2011), dura solo due anni, a causa del numero scarso di partecipanti.¹⁰

Mòra e Calla, probabilmente proprio per questa convivenza ancora irrisolta tra polarità pedagogica e polarità produttiva, preludono a una lunga parentesi di ritiro dalle scene da parte di Castellucci. Sarà infatti solo diversi anni più tardi che sorgerà nuovamente in lei il pieno desiderio di ritornare a fare scuola. Ha così origine la Scuola Mòra, inaugurata l'8 aprile del 2015 e rivolta originariamente a danzatori scelti in base alla formazione (condizione che in seguito di fatto verrà ammorbidita). La scuola ha sempre luogo presso il Teatro Comandini di Cesena, con una cadenza settimanale di quattro ore per ciascun incontro, in tutti i mesi dell'anno. Ma nel 2019,

⁹ In realtà, lo specifico orientamento a partecipanti con un avanzato profilo professionale in danza si sarebbe parzialmente ridimensionato, per ricollocarsi nel solco di una accessibilità più ampia. Per una testimonianza su questo delicato momento di passaggio nella vicenda artistica di Claudia Castellucci cfr. C. Castellucci, *Homo Turbae*, «Altre Velocità», a cura di A. Cava, ottobre 2009

(<https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/3/vie-festival/24/2009/94/interviste/457/claudia-castellucci-homo-turbae.html>; ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

¹⁰ Ancora nel 2011 e in un ambito attiguo a Calla, Castellucci realizza anche *Sorties de la Caverne. Ecole du rythme de Bordeaux*, progetto scolastico della durata di un solo mese, con frequenza giornaliera, che ha presentato nella città francese delle azioni di intensità ritmica dal titolo *Celebrazioni Urbane*. Le azioni, realizzate in vari luoghi di Bordeaux, potevano essere aperte alla partecipazione dei passanti, oppure puntare «ad attribuire attenzione e solennità a tutti i più piccoli gesti quotidiani, quelli che solitamente compiamo senza dar loro importanza»; C. Castellucci, dalla presentazione del progetto, «inferno-magazine.com», 6 ottobre 2011

(<https://inferno-magazine.com/2011/10/06/evento-2011-michelangelo-pistoletto-directeur-artistique/>; ultima consultazione: 7 marzo 2023).

dopo i canonici cinque anni di vita, giunge con rinnovato afflato a costituirsi in compagnia:

Mòra ha determinato un cambio notevole nella cronologia della mia esperienza scolastica perché si è verificato una sorta di tradimento delle premesse, che ha creato una crisi in me e negli scolari stessi: io non ho mai selezionato, ha sempre funzionato l'autoselezione, ma a un certo punto ho sentito la necessità di approfondire la tecnica e quindi ho dovuto chiedere a delle persone di continuare e ad altre di salutarci, perché non avrebbero potuto seguire questo tipo di approfondimento. A questo punto, non bastava più una giornata settimanale, dovevamo incontrarci più spesso incaricando le persone di prepararsi, di conseguenza è sorta la necessità di passare dalla scuola alla compagnia e quindi ad un rapporto remunerato.¹¹

L'avvio della Scuola Mòra corrisponde a un momento tra i più fertili nella definizione sistematica dell'apparato teorico e pratico sviluppato da Castellucci nell'arco di tanti anni, ulteriormente rafforzato dalla verifica cui l'artista sottopone le creazioni coreografiche, sviluppate in un ambito che dalla scuola tende con sempre maggiore determinatezza a estendersi direttamente alla scena. Per questo le pagine che seguono si propongono di ricostruire alcuni dei principi più significativi sottesi al suo lavoro coreografico focalizzando in particolare l'attenzione proprio sul periodo di svolgimento della Scuola Mòra, la cui chiusura, durante l'evento finale *Summa Mòra* svoltosi a Cesena nel maggio 2019, ha dato corso alla costituzione della compagnia che coincide con la configurazione attuale del progetto.¹²

2. Seconda premessa: alcune considerazioni metodologiche

Nell'affrontare da una prospettiva storico-critica questa ricognizione, ci si imbatte però ancora una volta nella accennata presenza 'crepuscolare' di Castellucci rispetto alle dinamiche della scena contemporanea. Da un lato riconosciamo l'artista tendenzialmente solitaria, alle prese per lunghi anni con una ricerca condotta in condizioni di sostanziale separatezza dalla

¹¹ C. Castellucci, *L'arte dell'incontro. Intervista a Claudia Castellucci*, cit. Nell'ambito della Scuola Mòra sono stati realizzati i seguenti balli: *Verso la specie* (2016), *Fisica dell'aspra comunione* (2017), *All'inizio della città di Roma* (2018), *Il trattamento delle onde* (2019).

¹² La prima - e al momento unica - creazione della compagnia realizzata dopo lo scioglimento della Scuola Mòra è *La nuova Abitudine*. Si tratta di una danza nata in relazione alle matrici greche dell'antico canto corale liturgico ortodosso Znamenny. Preparata inizialmente da Castellucci con trenta allievi, nel settembre del 2020, in ambito seminariale, «da un insieme indiscriminato di persone in piena pandemia, all'aperto» (C. Castellucci, *La nuova Abitudine. Conversazione con Claudia Castellucci*, «Gagarin Magazine», a cura di M. Pascarella, 15 febbraio 2023; <https://www.gagarin-magazine.it/2023/02/incontro-ravvicinato/la-nuova-abitudine-conversazione-con-claudia-castellucci/> (ultima consultazione: 28 marzo 2023). Poi successivamente perfezionata, nel settembre del 2021, grazie a un mese di permanenza della compagnia Mòra a San Pietroburgo presso la sede dell'Orchestra MusicAeterna diretta da Teodor Currentzis.

coeva 'scena' del teatro e della danza, di silenziosa segretezza, che trova il suo punto di maggiore fusione nella densità di rapporto, di scambio e di conoscenza istituito dalla relazione scolastica, i cui esiti 'spettacolari' – i balli – quando esistono e sono accessibili a uno sguardo esterno, hanno una vita molto breve e una circuitazione necessariamente limitatissima. Dall'altro abbiamo l'artista unanimemente riconosciuta,¹³ premiata nel 2020 con il Leone d'Argento per la Danza alla Biennale di Venezia, uno dei massimi riconoscimenti in Italia dedicati all'arte della danza e della coreografia.¹⁴ Una contraddizione riconosciuta dalla stessa Castellucci, che nel citato discorso pronunciato il 15 ottobre 2020 in occasione della cerimonia di consegna del premio fa riferimento, secondo un'epica novecentesca e una dimensione di 'inattualità' di nietzschiana memoria,¹⁵ a quella parte della sua opera coreografica avvolta nel silenzio, non perché vuole darsi in segreto, ma perché si produce nel recinto della scuola:

¹³ Nell'ambito della danza contemporanea italiana, Castellucci ha contribuito a formare e sostenere alcune tra le più originali personalità delle ultime generazioni di coreografi. All'impronta della sua pedagogia non convenzionale e liberamente antroposofica e al suo interesse per il 'ballo', il 'passo' e il ritmo possono essere ricondotte, per esempio, le esperienze di Sonia Brunelli/Barokthegreat, Dewey Dell e Panzetti/Ticconi. Formazioni diversamente affascinate dalla dimensione auratica e pulsante del gesto in rapporto all'universo dell'arte e dei simboli, all'architettura, o ancora al comportamento animale. Per una sintetica mappa aggiornata dell'attuale geografia italiana della danza d'autore e di ricerca, rimandiamo a F. Acca, *Appunti per una lettura coreografica della scena italiana del terzo millennio*, «Hystrio», n. 1/2022, pp. 30-31.

¹⁴ Nelle motivazioni al premio, l'allora direttrice della Biennale Danza, Marie Chouinard, scriveva: «Da tempo conosciamo questa coreografa sobria, seria, minimalista ed esigente, che lavora con sacralità alla sua arte. Recentemente ci ha però stupiti con il suo lavoro sul *Catalogue des Oiseaux* di Olivier Messiaen. Probabilmente deve essersi stupita lei stessa perché emergono, con accenti sempre sobri, delle folgorazioni delicate, sempre pudiche, che ci riconducono alle origini della creazione e, in particolare alla casa madre dell'amore per la danza e per l'arte, in generale»; <https://www.labiennale.org/it/danza/2020/leone-d%E2%80%99argento> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

¹⁵ Ci riferiamo da un lato a quella consolidata linea critico-storica per la quale si può parlare del Novecento teatrale come il secolo dei maestri, dei registi-pedagoghi e della nascita di una cultura del corpo incentrata sulla trasmissione esperienziale tra maestro e allievo, che spesso si accompagna alla messa in discussione di una regolare produzione spettacolare. Dall'altro alla nozione di 'inattualità' elaborata da Nietzsche, secondo il quale, in estrema sintesi, operare nel presente comporta la consapevolezza di non feticizzare ideologicamente il tempo storico. E proprio per questo, attraverso lo scarto e la paradossale, anacronistica torsione che comporta uno sguardo gettato contemporaneamente sul passato e sul presente, si è più degli altri in grado di cogliere il senso e le contraddizioni dell'oggi. Una inclinazione che Castellucci ha chiarito nel 2008 in rapporto al lavoro della compagnia Laminarie e di Bruna Gambarelli, allieva della Scuola teatrale della discesa: «un principio di sopravvivenza che non sta affatto a significare una forma di resistenza, ma un programma di ripresa di ciò che è addirittura estinto, secondo il potere che ha l'arte di far rivivere le forme del passato attraverso una super-periodicità che, attraversando i secoli, le rimette in una circolazione nuova, non composta da reperti»; C. Castellucci, *Una famiglia di piante estinte che riappare*, cit.

Vi sono stati, in passato, artisti che non fatico a giudicare ‘eroici’ a causa del loro caparbio continuare a produrre, nonostante il misconoscimento del mondo nei loro confronti; artisti che in vita sono stati sostenuti da pochi amici, o da nessuno... Ve ne sono anche ora, ma parlo di quelli del passato, perché la loro testimonianza brilla soltanto ora, per noi.

La loro produzione continuò contro ogni evidenza, e l’evidenza era che il mondo la ignorava, in un modo che veramente poteva portare smarrimento.

Sono loro – oggi – quelli che voglio evocare, non perché io faccia parte di questi artisti misconosciuti o disprezzati in vita, ma perché un premio così, a una come me, parabolata qui dalla caverna, deve pur dire qualcosa. Quello che deve dire è che la rappresentazione del mondo, anche in una condizione di solitudine essenziale o assoluta, continua a essere compiuta, in un modo segreto, da persone misconosciute, e proprio questo è misterioso. Perché lo fanno? Non potendo contare sul consenso, essi, anziché rinunciare, ragionano e producono secondo un metro astronomico, cioè consegnato a un’umanità che non raggiungono – forse perché successiva – e così facendo influenzano tutto il tempo, anche il passato. Vivono la loro condizione, anche la più obbligatoria, come qualcosa da affrontare, e non come un condizionamento. Penso che soprattutto a loro, e al loro atteggiamento, oggi dobbiamo guardare. [...] Ho sempre pensato e danzato nei ‘recinti’ delle scuole che ho inventato. Luoghi separati da contesti teatrali e pubblici, e perfino didattici. Scuole, dove ci si trova per il piacere di studiare e danzare insieme, senza altri scopi. Le motivazioni che hanno spinto Marie Chouinard ad assegnarmi questo premio sembrano conoscere tutto il lavoro che ho condotto in segreto per tanto tempo. Ciò significa che anche soltanto una danza, come quella che daremo domani sera, qui, a Venezia, può rivelare molto passato. [...]

Quanto è stato importante, per noi, l’esercizio sul silenzio e sulla pausa, su quella parte della danza che può dirsi mancante, cioè quel restare fermi, in attesa, qui, sulla Terra, di cambiamento – perché questo, vuol dire la danza.¹⁶

Un analogo andamento contraddittorio investe anche la documentazione disponibile intorno al lavoro di Claudia Castellucci, che comporta per la nostra analisi una riflessione di metodo.

Ogni evento artistico produce una documentazione cui lo storico abilitato può accedere attraverso i tanti e diversi strumenti oggi a disposizione. Crediamo che nel lavoro di Castellucci tale aspetto sia piuttosto singolare e conferisca uno speciale carattere alla documentabilità di quest’opera in danza. La sua ricerca è accompagnata da una corposa produzione di scrittura in cui l’artista spiega i temi attorno ai quali vengono composte le danze, ma si tratta di un universo assai frammentato, sparso tra appunti personali, scritti inediti, annotazioni a uso interno, scritture manifesto, programmi di sala. Oppure legato agli sporadici e relativamente pochi momenti di visibilità pubblica cui è andato incontro il suo lavoro, in occasione dei quali Castellucci ha però rilasciato alcune significative interviste che toccano i nuclei importanti della sua idea di scuola e delle traiettorie di volta in volta sviluppate. È questa documentazione che il presente articolo vuole soprattutto valorizzare. Scegliendo per lo più –

¹⁶ Cfr. *supra*, nota n. 3.

anche in virtù di una prossimità di chi scrive all'artista in forme di collaborazione e osservazione in certi casi anche molto assidue – di non attingere ad altri riferimenti bibliografici e concettuali. Siamo infatti convinti che, almeno in questo primo momento di storicizzazione del fenomeno, la produzione teorica, scritta e orale, di Claudia Castellucci, contestualmente al tentativo di questo articolo di proiettarne una sorta di utile mappa o silloge, sia imprescindibile per analizzare la sua opera coreografica, oltre al fatto che essa possiede un valore autonomo da quest'opera. Per tali motivi si è scelto di lasciare ampio spazio alle citazioni, soprattutto da documenti inediti che l'artista ci ha generosamente concesso. Infine – e in questo caso è meno facile tratteggiare confini netti – attorno al suo lavoro Claudia Castellucci dispiega un panorama vastissimo di riferimenti, appoggi e leve che nutrono l'esperienza coreutico-scolastica in diversi modi e che compongono una costellazione nel senso concreto del termine: un insieme di corpi arbitrariamente raggruppati, tuttavia estranei alle danze in sé perché non ne influenzano né una possibile linea narrativa né una direzione di concetto, ma che ne illuminano il passo. Muovendosi in un arco di tempo storico che va dall'antichità a oggi, può trattarsi di opere scritte, saggi o scritture in versi, oppure di opere visive, tratte dalla pittura, dalla scultura e dall'arte contemporanea o classica, di produzioni musicali e di opere filmiche. In molti casi coincidono con le letture, le visioni e gli ascolti che l'artista di Cesena propone agli scolari negli incontri della scuola e nei seminari. Un numero consistente di questi riferimenti sono a noi estranei perché non esiste un vero e proprio diario di bordo della scuola, e vanno a confluire in quel particolare segreto che una danza scaturita da una scuola necessariamente trattiene alla sua fonte. Altri riferimenti, invece, sono esplicitati da Castellucci nelle note e nelle scritture programmatiche.

È importante ribadire che questo costante ricorso dell'artista a un ampio ventaglio di valori culturali non è vincolante per avere pieno accesso alle danze che, per la loro *evidenza ritmica*, quando vengono esibite non hanno bisogno di didascalie di concetto o di spiegazioni, né tanto meno di una preparazione preliminare da parte dello spettatore. Se questo per qualche motivo avviene, è a carico del soggetto astante, non appartiene a una cifra coreografica.

In una direzione di maggiore esplicitazione possono invece agire altre due tipologie di testi, accessibili perché editi. Ci riferiamo al documento *Bollettini della Danza. Argomenti della Scuola di Movimento Ritmico Mòra, Cesena. Vol. 1-5*, a firma della stessa Castellucci, che in una prima fase è stato stampato come materiale a uso interno della Scuola Mòra e poi è confluito in una pubblicazione ufficiale.¹⁷ Un posto a sé occupa, invece, il

¹⁷ C. Castellucci, *Bollettini della Danza. Argomenti della Scuola di Movimento Ritmico Mòra, Cesena. Vol. 1-5*, Faenza (RA), Edizioni Sete, 2019.

ponderoso volume *Setta. Scuola di tecnica drammatica*,¹⁸ un libro nel quale l'artista raccoglie una serie di esercizi, distribuiti nell'arco di tempo di 59 giorni e divisi in sezioni. *Setta*, anche se attinge all'esperienza coreutico-scolastica di Claudia Castellucci accumulata negli anni, non è un'opera scritta in funzione di una scuola e di Scuola Mòra nello specifico. È un'opera del tutto autonoma che si pone come obiettivo la presentazione di una pratica, di cui gli esercizi sono lo strumento principale. Nell'immaginare il volume, l'artista non ha pensato però tanto a una antologia, piuttosto a una scrittura in relazione a una lettura prossima a quella di un manuale, o di un prontuario, in funzione comunque sempre di un utilizzo pratico:

una lettura vicina a un esercizio o a un'immaginazione di esercizio, che potesse essere frequentato nella mente, non soltanto fisicamente. Si tratta quindi di una scrittura spettrale che riguarda sia chi in maniera pedissequa tratti questo libro come un esercizio da mettere in pratica immediatamente, sia chi tratti questo libro come una narrazione di atti che rimandano a pensieri. È stato per me importante scrivere questo libro come un andamento, accompagnando una continuità di scorrimento delle parole adeguata a un ritmo, che è quello della lettura. La preoccupazione principale di queste lezioni è quella di costituire un ritmo nella giornata scolastica; di conseguenza dovevo riuscire a ottenere la stessa qualità ritmica, dinamica, attraverso la lettura. Ho scelto le parole in base al ritmo, o, per meglio dire, la scelta delle parole si trova in una dimensione ancora più profonda. Prima di questo c'è la scelta dell'alternarsi degli esercizi e dei pieni e dei vuoti che le parole stesse portano e comportano, e del grado di attenzione che questi esercizi richiedono anche solo alla lettura; e anche di una certa ironia, nel senso strutturale della parola, non in senso scherzoso. Poi, c'è la scelta terminologica, che è per me fondamentale qui, come lo è nelle lezioni, per il semplice fatto che è indispensabile intendersi quando parliamo. Man mano che costruisco il libro, adotto dei termini e anche delle famiglie di termini che tra loro si rafforzano per costituire un panorama coerente, dove è possibile orientarsi.¹⁹

Proprio in quanto compendio di una pratica di lunga durata, *Setta* testimonia sia l'ampiezza dei riferimenti utilizzati da Claudia Castellucci; sia lo specialissimo lessico forgiato negli anni, in cui ciascun termine acquista una specifica profondità, un preciso peso, una giustezza ponderata su una comunicazione originalissima e mai convenzionale, di spessore insieme analitico e poetico, speculare all'analogo sforzo richiesto agli scolari nell'affrontare il linguaggio. Non è però nei nostri obiettivi soffermarci su quest'opera. Qui basta rilevare che la densità dei materiali che nutrono ed entrano in campo nel lavoro pedagogico-coreografico non

¹⁸ C. Castellucci, *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Macerata, Quodlibet, 2015.

¹⁹ C. Castellucci, *La scrittura e la scuola. Intervista a Claudia Castellucci*, «Teatro e Critica», a cura di G.C. Chernetich, 25 maggio 2017; <https://www.teatroecritica.net/2017/05/la-scrittura-e-la-scuola-intervista-a-claudia-castellucci-su-setta-manuale-di-tecnica-drammatica/> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

appesantiscono le danze, che anzi sembrano subire, nel momento della loro composizione e nella loro radicale semplicità, una sorta di processo di decantazione.

3. Il tempo della scuola e della danza

Dobbiamo subito notare come nella drammaturgia compositiva di *Setta* l'autrice metta in particolare rilievo la componente *ritmica* con una precisa aderenza funzionale non solo alla lettura del volume, ma anche alla definizione della stessa giornata scolastica. Nel rintracciare gli elementi che nel loro raccordo concorrono a formare, nel lavoro di Claudia Castellucci, un insieme riconducibile a un'arte coreografica e, conseguentemente, a un pensiero sul movimento, risulta appunto peculiare il trattamento del *tempo/ritmo* e, come suo ambiente, la scuola, il cui orizzonte ritmico si basa sulla frequenza settimanale assidua e distribuita in una lunga durata.

Proprio nel concetto di *durata*, che non è altro che la tenuta nel tempo, avviene il connubio tra 'regola della scuola' e 'segno coreografico', un'unione che si consuma con tale intensità da proporre un modello dello *stare*, tanto quanto un'arte del *danzare*:

La differenza tra il modo di creare all'interno di una Scuola e di una Compagnia consiste nel procedimento. La Scuola crea un ritmo di studio, ancora prima di causare la produzione di una danza, mentre la Compagnia affronta la danza direttamente. La scuola vive la danza come una rivelazione del tempo, nel tempo quotidiano, e la danza che sorge rappresenta la conclusione di una conoscenza, e non lo scopo che finalizza tutti i giorni di prova. La scuola non ripete in vista di un risultato finale, ma prova nella pienezza di ogni giorno. Perciò la danza è il prodotto decantato e impreveduto della Scuola.²⁰

Sin dal suo nome, la Scuola Mòra dichiara apertamente la dedica al tempo. Il termine *mòra* è tratto dalla nomenclatura fissata nel *De Musica* da Agostino di Ippona, dove *mòra* corrisponde alla più piccola pausa utile a distinguere due suoni. Nell'arte coreografica di Castellucci l'impronta agostiniana del pensiero sul tempo non è però solo nominale, ma sostanziale, punto di partenza del suo lavoro. Si può, infatti, aggiungere che *mòra*, è «quella durata minima che corre tra i singoli istanti di visione o di audizione, necessaria alla memoria per collegare tra loro questi singoli istanti in un'unica percezione».²¹ Il *De Musica*, però, è anche più estesamente il contesto dal quale Castellucci estrae altri «termini agostiniani» che «ritraggono il ritmo»:

²⁰ C. Castellucci, *Verso la specie. Seminario di danza sulla origine del movimento*, testo di presentazione, 2016.

²¹ Questa definizione è presente in quasi tutti i testi di presentazione delle danze e dei seminari di 'Mòra'.

Mòra: La durata minima, indispensabile alla memoria, per collegare due percezioni in una continuità. Corrisponde alla durata di una sillaba breve. Se la durata è troppo lunga, la percezione si perde, perché la memoria non riesce a collegare tra loro cose percepite a troppa distanza tra loro.

Piede: Ogni piede è diviso in due parti: una 'in battere' (*positio*, o *arsis*, o *tempo forte*) e una 'in levare' (*levatio*, o *tesis*, o *tempo debole*). Il termine deriva dall'uso greco di battere il ritmo con il piede, senza distinguere la musica cantata dalla danza. Per i Greci, tuttavia, il tempo forte era in levare e il *debole* in *battere*.

Memoria: Facoltà indispensabile alla percezione, è sempre dipendente dalla volontà, strettamente collegata alla sensazione, agisce per immagini. Produce: - *Phantasiai*, ossia immagini-ricordo. - *Phantasmata*, ossia immagini costruite sulla base di vari ricordi, ma senza riferimento a un ricordo particolare.

Silenzio: Tempo di pausa richiesto alla fine di ogni verso e tutte le volte che sia necessario 'restituire' a un piede un certo numero di tempi per la correttezza del verso e del metro.

Verso: Insieme di piedi chiuso da una pausa, caratterizzato da definite regole ritmiche e diviso in due parti o membra non interscambiabili.²²

Il termine latino *mòra*, oltre a 'pausa', significa anche 'arresto'; e vicino alla parola *tempus* indica 'sospensione' o 'differita', un arrestarsi che nei verbi derivati da *mòra* assume il significato di 'soggiornare'.²³ Se dunque possiamo affermare che il nome della scuola è programmatico nei confronti del modo di procedere coreografico di Castellucci, posizionando l'attenzione sul baratro che una pausa spalanca producendo il ritmo e sul quale a sua volta la coreografa impianta la 'corretta' sequenza dei movimenti e dei passi; entrando il termine *mòra* anche nel campo semantico del 'soggiornare', è come se ciò non potesse aver luogo senza *arrestarsi*. Quest'ultima è la funzione più profonda della pausa nell'arte coreografica e nel progetto scolastico Mòra: essa implica un *fermarsi*, un *andare* e poi *lasciare*, e questa caratteristica si imprime sia sulla sequenza dei passi nelle danze composte da Castellucci - sempre attenta al passaggio da una posizione all'altra - sia sulla qualità transitoria e nomadica della scuola. In questo senso, il progetto è l'esito di un «popolo del tempo» a cui è affidata la danza, e ovunque questa avvenga si fa luogo e si impianta la scuola:

Un luogo è un'abitudine fidata, ma la scuola deve anche poterne fare a meno. Occorre mantenere una distanza rispetto alle manifestazioni di difesa dei propri luoghi [...], un carattere della proprietà e del diritto di cui occorre tenere conto, ma l'insieme che la nostra scuola evoca è piuttosto *un popolo del tempo*, non dello spazio. Noi abbiamo bisogno di passare, cioè di andare e poi lasciare.²⁴

²² C. Castellucci, *Annotazioni sulla danza trapassante II*, in Ead., *Bollettini della Danza*, cit., Vol. III, p. 1.

²³ Abbiamo attinto a A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, Klincksieck, 2001 (prima edizione: 1932).

²⁴ C. Castellucci, testo di presentazione di 'Mòra - Scuola di movimento ritmico basata a Cesena', 2018. Il corsivo è nostro.

D'altronde la scuola, fin dalle prime realizzate, è sempre pensata da Castellucci come una sorta di organismo vivente nel quale è fatalmente iscritta una temporalità che prevede un ciclo di vita: una nascita o «slancio», una «invenzione», una «caduta» e infine una «estinzione».²⁵ È noto che, nel significato originario, il termine 'scuola', derivante dal greco *skholé* [lat. *schola*], designa il 'tempo libero' in cui si attende allo studio, origine che testimonia come, prima di divenire un istituto di apprendimento, la scuola fosse una *forma del tempo*. Nello specifico per quel che concerne l'antichità, esso coincide con il tempo dell'*otium*, opposto a quello del lavoro e dell'operosità produttiva rappresentato dal *negotium*. La scuola realizzata da Castellucci si rifà proprio a tale modello, fondato su una qualità del tempo condiviso, di piacere, tra gli scolari e tra costoro e la scolarca (così Castellucci definisce il proprio ruolo nella scuola).²⁶ Si tratta di un modello dotato di una certa elasticità, infatti ogni esperienza scolastica via via istituita ha avuto il suo proprio carattere ed è nata con caratteristiche proprie, perché cresciuta da impulsi generati da specifiche relazioni umane in rapporto a chi vi partecipava. Castellucci ha spesso parlato di una scuola che potremmo definire 'dialogica', in cui insegnante e allievi, durante il percorso scolastico, percorrono un confronto e una vita comune:

In alcuni momenti, si deve cercare di scorgere quale modello seguano gli scolari, e soprattutto si devono suggerire loro delle strade che li possano portare a verificare la fedeltà al loro modello. [...] Io parto sempre con un'idea molto chiara e al contempo suscettibile di metamorfosi, derivante dall'incontro con le persone che formano la scuola.²⁷

La condivisione dello stare insieme, l'invenzione – benché regolamentata – che la problematizzazione della libertà comporta nella sua dimensione relazionale, pone Castellucci nella posizione di rivendicare la parola *scuola* rispetto alla parola *metodo*. Nel suo caso non si può parlare di metodo, perché non comporterebbe sorprese e aderirebbe a un esaurimento preventivo delle traiettorie di lavoro. La scuola, invece, secondo Castellucci, si basa su tesi, non può definirsi sistematica: il sistema, se c'è, «è quello ritmico. Il ritmo è un sistema [...]. Quindi forse la differenza che c'è tra la parola scuola e la parola metodo è la stessa che corre tra ritmo e metrica».²⁸ La metrica «è basata su una regola normativa e normante,

²⁵ Cfr. C. Castellucci, *Ricercar su tempo e spazio con la Stoa: intervista a Claudia Castellucci*, «Krapp's Last Post», a cura di R. Francabandera, 20 maggio 2009; <https://www.klpteatro.it/claudia-castellucci-stoa-intervista> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

²⁶ Cfr. C. Castellucci, *Setta*, cit., pp. 138-139.

²⁷ C. Castellucci, *La mia opera è creare scuole*, cit.

²⁸ C. Castellucci, *La scrittura e la scuola*, cit. Alla stessa fonte vanno attribuite le citazioni contenute nelle righe immediatamente successive.

assolutamente regolare e fissata, prefissata [...]. Il ritmo è senz'altro regolare, metrico, ma è più libero del metro, perché poggiandosi sul metro realizza una nuova normativa, che è propria». La stessa cosa avviene per Castellucci con la scuola, «dove il motivo e l'orizzonte di questa riunione umana è legato allo studio e alla prova in comune». La pratica, dunque, della possibilità di invenzione che la scuola comporta, non lascia spazio al metodo come forma costringente. Ogni scolaro è libero di decidere quando sente esaurita la spinta scolastica e quando dunque abbandonare la scuola; oppure la fine stessa della scuola come organismo vivente comporta la possibilità della riapertura dell'esperienza scolastica con modalità analoghe ma differenti.

Tale direzione, benché appunto fondata sulla relazione, sullo stare insieme, sullo studio condiviso, in uno schema ritmico, non comporta nel modello scolastico di Castellucci un investimento necessariamente affettivo.²⁹ E soprattutto, non preclude quello che è il paradossale principio che anima chi ne fa esperienza: la *solitudine*, come percezione della finitezza fisica dell'individuo, «bruta presenza della fisicità».³⁰ Al contrario, quest'ultima va quotidianamente attraversata dallo scolaro al fine di comprenderla come condizione indifferibile di conoscenza personale, interiore e soggettiva.³¹ Per questo non si può parlare di una scuola in cui ci si aspetta che lo scolaro assuma una posizione passiva rispetto a un sapere preesistente, o funzionale a una trasmissione di dati da parte dell'insegnante. Piuttosto si tratta di un'esperienza di ricerca pura, nella quale è preponderante la *pratica* come strumento attivo di conoscenza e di apprendimento. Gli scolari studiano insieme, praticano insieme il movimento e il ritmo, in uno scambio reciproco continuo che coinvolge e comprende la scolarca, anche attraverso uno scavo di pensiero e una inclinazione di carattere filosofico, che per Castellucci è insita nella danza stessa, in una consonanza poetica e

²⁹ «[Se] si cominciano a caricare scopi quali la cordialità o la solidarietà o la fede o la militanza, si comincia ben presto a scivolare verso comunità nominali e personalistiche che fuorviano il piacere. La scuola è un'attività comune che non è detto generi amicizia, anche se di fatto un'amicizia sorge, ma non è del tipo di quella che comunemente si immagina. È più mirante a ciò che si ha in comune piuttosto che a se stessa. E ciò che si ha in comune è una sequela individuale che si compie assieme ad altri, non il mettersi al passo di un'identità da inseguire»; C. Castellucci, *La danza è un fatto. Conversazione con Claudia Castellucci*, «Gagarin Magazine», a cura di M. Pascarella, 15 luglio 2020; <https://www.gagarin-magazine.it/2020/07/incontro-ravvicinato/la-danza-e-un-fatto-conversazione-con-claudia-castellucci/> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022). Al tema dell'amicizia è dedicato anche il ventiseiesimo discorso in C. Castellucci, *Setta*, cit., pp. 305-306.

³⁰ C. Castellucci, *Setta*, cit. p. 69.

³¹ «A scuola si scoprono cose che risuonano in una maniera talmente intima che è impossibile condividerle appieno»; e ancora, nella scuola si esperisce «la consapevolezza di essere individui e di essere soli. [...] La scuola, più che fugare la solitudine, la rivela». Citazioni tratte rispettivamente da C. Castellucci, *La mia opera è creare scuole*, cit. e da C. Castellucci, *L'arte dell'incontro. Intervista a Claudia Castellucci*, cit.

sostanziale con lo Zarathustra di Nietzsche, secondo il quale l'uomo e la donna danzano «con le gambe e con la testa»:³²

Non vi è teoria, nella danza, vi è un fare che è già filosofia. Sono giunta alla danza in seguito al pensare. Ma a un certo punto non è più bastato: occorreva agire. Non ho trovato azione nella politica, l'ho trovata nella danza. Essa, per me, costituisce un agire che traduce immediatamente nel fare tesi, scelte e decisioni. Per questo considero la danza una vera filosofia morale.³³

L'inclinazione all'azione trasformativa dell'individuo sottesa alla pienezza di un'esperienza scolastica così concepita, che trova nella danza lo strumento principale di indagine, nelle intenzioni di Claudia Castellucci conduce lo scolaro alla consapevolezza di una prospettiva *etica*, nel poter non considerare la propria vita e quello che vi ha trovato come qualcosa di dato, di stabilito, di già deciso. Lo scolaro ideale è qui «qualcuno che abbia voglia di provare a inventare un altro tempo»,³⁴ qualcuno che consideri il lato paradossalmente *pragmatico* dell'utopia. L'impostazione didattica complessiva della scuola assume perciò una proporzione più ampiamente educativa nella misura in cui comprende sia il riconoscimento del quotidiano come campo di applicazione dell'arte, nell'ordine però di un suo – ancora una volta nietzschiano – superamento;³⁵ sia una estensione temporale che abbraccia tutta la quotidianità, dal giorno alla notte, comprese le diverse disposizioni del corpo nelle differenti condizioni: la luce, il clima, gli stati psico-fisici in rapporto alle ore, collocando così l'esperienza della scuola e della danza nella dimensione reale della vita giornaliera.

Castellucci definisce questo atteggiamento dello scolaro come un «porsi reale e attuale davanti a un fatto»,³⁶ un 'realizzare la danza come fatto'. E la danza come fatto è una condizione che libera il soggetto agente dalle parole, un «non sentire il bisogno di dire niente, e provare un senso di riposo e poi anche di soddisfazione nel pensare pensieri per cui non esistono – letteralmente – parole, ma soltanto comportamenti. La danza è sempre un fatto. La scrittura un dato di fatto».³⁷

³² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Longanesi, 1983, p. 292.

³³ C. Castellucci, *Perché sei qui? Una conversazione con Claudia Castellucci*, «Gagarin Magazine», a cura di M. Pascarella, 2 gennaio 2018; <https://www.gagarin-magazine.it/2018/01/incontro-ravvicinato/perche-conversazione-claudia-castellucci/> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022). Corsivi nostri.

³⁴ C. Castellucci, *La mia opera è creare scuole*, cit.

³⁵ Per queste consonanze nietzschiane dell'artista è utile fare riferimento alla video-intervista del 2012 a C. Castellucci, curata da R. Francabandera per la webzine «Krapp's Last Post», dal titolo *La seconda Neanderthal*, disponibile sul canale YouTube della medesima webzine al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=eUOifXpIF_Y (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

³⁶ C. Castellucci, *La danza è un fatto*, cit.

³⁷ Ivi.

4. Il tempo della danza e del ballo

Così come la scuola è scandita e organizzata da una temporalità periodica, per «porre un ritmo nel tempo, attraverso il quale si riesce a imprimere un freno all'indistinzione, all'indifferenza»,³⁸ allo stesso modo l'ordito coreografico delle danze, in particolare quelle realizzate nell'ambito di Mòra, è indissolubilmente legato al tempo/ritmo della musica.

Le materie di insegnamento, che Castellucci denomina «temi della didascalia fondamentale»,³⁹ non hanno alcun riscontro nelle regolari istituzioni accademiche. Fino ad alcuni anni prima dell'inaugurazione della Scuola Mòra, si incontrano materie quali la 'Posizione spaziale dei soggetti e ginnastica', a indicare l'importanza della consapevolezza soggettiva di abitare e stare fisicamente in un luogo, che l'artista mette in relazione particolare con lo studio, anche attraverso l'arte figurativa, della posizione eretta, che «di per sé è drammatica, non naturale», e che «fin dall'antichità, ha rappresentato un gesto di rottura rispetto al destino spaziale che prevedeva per noi, considerata la nostra struttura ossea, un andamento da quadrupedi». Perciò, «alzandoci abbiamo potuto vedere di più, l'orizzonte è diventato più alto, e al contempo ci siamo fatti vedere di più: siamo maggiormente divenuti prede». La ginnastica, in questa prospettiva, implementa nello scolaro la conoscenza del peso drammatico e drammaturgico che il corpo esercita sul palcoscenico: «un appuntamento con la verità: ci sono preparazione e ripetizione, ma in essa non si rappresenta, si fa veramente una azione».⁴⁰

Come si legge nel documento di presentazione del primo trimestre, la Scuola Mòra si propone, per esempio, di approfondire il concetto di 'durata', ovvero cosa significhi consumare il tempo in scena, un processo per il quale si condividono con lo spettatore un tempo e una linea dinamica di rappresentazione, che non coincidono col tempo del reale; oppure, il passaggio da una posizione all'altra tenuta dal danzatore, o «momento trapassante». I principi su cui si impernia la scuola vengono accuratamente enunciati in quattro punti:

1. *Danza ritmica circolare.* Si tratta di una danza metronomica, cui il movimento segue precisamente la battuta musicale. Occorre incorporare il ritmo con la consapevolezza di entrare in un grande movimento pre-esistente. Qui il tempo si presenta come qualcosa che può essere misurato a sua volta. Non è una danza esteriore.
2. *Il caso,* che spezza l'ordine, e che può provenire dall'errore o dalla combinazione di due o più elementi che si intersecano in modo aleatorio

³⁸ C. Castellucci, *La mia opera è creare scuole*, cit.

³⁹ C. Castellucci, dall'annuncio di apertura dell'anno scolastico 2018 di 'Mòra - Scuola del ritmo basata a Cesena', 2018.

⁴⁰ Per i riferimenti alle materie fin qui riportati, cfr. C. Castellucci, *La mia opera è creare scuole*, cit.

generando una nuova realtà. Considerare il caso, nella danza, anzi darle peso, educa alla risposta immediata. Immediata, ma non istintiva, nei confronti della novità. Si tratta il 'caso' come un movimento che lo estende, e non come una sua estinzione.

3. *La psicologia della durata*. Sono esercizi in cui è richiesto di compiere alcune semplici azioni facendo attenzione alla propria presenza, una presenza che non deve tenere in alcun conto alcuna prefigurazione, ma deve procedere istante dopo istante, consumando l'azione, semplicemente, cioè pensando soltanto all'azione da compiere. Si parte da zero e si procede nell'azione in rapporto al suo prodursi e in rapporto al suo estinguersi. Si vive quell'azione come una novità che si conosce attimo dopo attimo, assieme alla determinazione di chi già la conosce.

4. *La danza 'diabatica o trapassante'*. Un'attenzione specifica è rivolta a quella parte della danza che tratta il passaggio da una posizione all'altra. Il tentativo è quello di portare in primo piano il tempo in ombra del passaggio tra un gesto e l'altro, per vivere pienamente la durata del movimento.⁴¹

Nella scuola troviamo, inoltre, l'esercizio metrico, basato sui principali piedi della metrica greca; la ginnastica figurativa, basata su movimenti mimetici; l'esercizio ritmico; la teoria del tempo. Strumenti che, insieme ai principi, costituiscono letteralmente degli 'utensili' per eseguire le danze. La trasformazione da strumento puro e assoluto per l'esercizio scolastico a mezzo per creare ed eseguire una danza non è però un passaggio così netto: nella Scuola Mòra e nell'arte coreografica di Castellucci l'esercizio si travasa nella composizione e viceversa.

La Scuola Mòra non si pone nella generazione di saperi, per lo meno non nel senso tradizionale del termine, ma di fatto ciò che genera è l'apprendimento di danze, o meglio 'balli'. L'anno scolastico è così diviso in due parti: nella prima, tra gennaio e giugno, si studiano le sequenze di passi concepiti su brani musicali eterogenei e si sviluppano i «temi della didascalia fondamentale»; nella seconda parte dell'anno scolastico, invece, tra settembre e dicembre, tutta la scuola è orientata a costruire una coreografia. Quindi, se la prima parte dell'anno scolastico trascorre nell'apprendimento di danze che ancora non subiscono la pressione dell'appuntamento pubblico; la seconda parte dell'arco scolastico, invece, precipita nell'imbuto del perfezionamento in vista dell'esposizione. Come testimonia Alessandro 'Giovanni Campo' Bedosti, danzatore e coreografo che ha collaborato per diversi anni - e tutt'ora collabora - con Claudia Castellucci, «anche quando l'elemento dello studio in sé è più evidente, il segno compositivo è presente nella pianificazione ritmica della giornata di studio. Tutto è compreso nel ritmo organizzativo del pensiero di Claudia».⁴²

⁴¹ Mòra. *Esercitazioni ritmiche dirette da Claudia Castellucci*, documento di presentazione del primo trimestre della scuola, Cesena, 2015. Corsivi nostri.

⁴² Da un dialogo privato tra L. Amara e A. Bedosti, avvenuto a Bologna, nel marzo 2021.

La volontà di realizzare un ballo nasce inizialmente nell'ambiente scolastico di Stoa, come «verifica complementare rispetto a una ricerca essenziale al di là dell'esposizione pubblica».⁴³ A un certo punto il ballo sorge come esigenza di apertura e di manifestazione, un «destino»⁴⁴ dell'opera d'arte, affinché possa essere mostrata: «Esiste un patto planetario che vede disposte – una di fronte all'altra – due parti umane: una di chi guarda e l'altra di chi si fa guardare. I due fronti vanno insieme, e vanno insieme perché stanno di fronte. C'è un 'davanti' parteggiato che pulsa finché si dà».⁴⁵ A ridosso della chiusura della Scuola Mòra, nel 2019, Castellucci compendia i principi sottesi alla relazione tra scuola e ballo:

Il frutto è un ballo, parola antica che significa danza, dunque è una danza antica quella che sorge. Antica per il modo, che nasce dalla profondità di una relazione scolastica e non da una coreografia separata. [...] E sulla pausa è aumentato l'interesse e lo studio di questi anni, sulla pausa che è veramente il fondamento della danza, una specie di ombra precedente, una specie di notte che fonde, senza confondere, tutti i momenti, perfino tutte le presenze.⁴⁶

La scelta, in questo sistema, della parola 'ballo', comporta una distinzione lessicale risolutiva che la coreografa in diverse occasioni ha messo in rilievo per spiegare più adeguatamente la natura del movimento e della sua morfologia. Attingendo alle definizioni e alle caratteristiche che l'artista vede nel ballo, sparse in molti scritti e discorsi, è possibile provare a farne una sintesi.

Il ballo è una forma più semplice e modesta della danza, che può essere accostato ad alcuni fenomeni folklorici per la sua vocazione alla ripetizione incondizionata, periodica e stagionale. E può essere vicino alla ginnastica per l'aspirazione a una sorta di sacrificio di sé «auto-riflettente», perché votato a un atletismo privo di fini artistici o espressivi. Ciò che però soprattutto distingue il ballo dalla danza è la 'durata', simile a quella esperita dall'atleta prima del salto mortale:

Il ballo sviluppa i tre modi essenziali della lotta: con sé, con l'altro, con l'insieme. La morfologia cerebrale, scissa in due emisferi, cova il primo momento del duello.

⁴³ C. Castellucci, *Ricercar su tempo e spazio con la Stoa*, cit.

⁴⁴ C. Castellucci, *La seconda Neanderthal*, cit.

⁴⁵ C. Castellucci, *La danza è un fatto*, cit.

⁴⁶ C. Castellucci, *Summa Mòra. Celebrazione del compimento della Scuola di Movimento Mòra. Cesena, 29 Maggio 2019 e Forlì, 30 Maggio 2019*, foglio di sala, 2019. Ricordiamo che, a partire da Stoa, pressoché tutte le scuole istituite da Castellucci hanno generato forme coreografiche o balli. Non addentrandoci, nel presente studio, in una descrizione dei singoli balli, rimandiamo gli interessati alla documentazione piuttosto significativa, benché frammentaria, disponibile sul canale YouTube dell'artista, al seguente link: <https://www.youtube.com/channel/UCw3FnSoNeZ1ZPIWaLmgJS6g/videos> (ultima consultazione: 1° ottobre 2022).

I passi lo percorrono, spinti ora qua, ora là; i salti lo inalberano, in una magnetica incertezza terrestre. Il tempo non è più la misura di una distanza percorsa, ma è durata. Questo principio distingue il ballo dalla danza. La mente è già in danza. Non c'è bisogno di descrivere alcun movimento.

Il ballo vuole quindi considerare lo spazio non come un campo da solcare con traiettorie, ma come un recipiente che contiene già tutte le forme di cui è capace. E il ballo pure dovrà esserlo, capace, in quell'impassibilità dell'espressione che è agonia di tutte le prefigurazioni, come quella dell'atleta prima di un salto mortale.

La coincidenza tra mente e corpo è quella cui ambiscono il ballo e la ginnastica, discipline del tempo istantaneo e circolare. Il tempo di una meditazione distaccata, di un'espressione procurata e di una passione raccontata non c'è. Fare coincide col pensare.⁴⁷

Il ballo ha anche a che fare con la 'circolarità', ovvero con quella pratica primordiale «del girare coreologico intorno a un centro, cui le persone fanno da corona motorizzata»,⁴⁸ la cui pulsione originaria appartiene fin dalla notte dei tempi all'ordine cosmico della Terra. Essa è capace di amplificare uno spostamento che non comporta un cambiamento di spazio, rimanendo sempre sul posto pur con uno scarto di movimento ed esaltando in questo modo più la dimensione temporale che quella spaziale. La circolarità, inoltre, nella sua forma, richiama la dimensione dell'arcaico, ancora una volta l'universo folklorico, pur rimanendo estranea al folklore in senso stretto. Per esempio, uno dei balli spesso evocati durante le scuole è il 'ballo tondo' tradizionale della Sardegna, un ballo, secondo le parole di Castellucci, «fermo, collettivo», in cui ciascuno «entra dentro un solco, fa gli stessi gesti, ci si guarda nel volto mentre ci si muove, ed è eliminata ogni espressività esteriore personale. Perché l'interpretazione personale, che pure esiste, è tutta interiore».⁴⁹ Da qui l'impassibilità dell'espressione del volto assunta dagli scolari-ballerini, come essenziale principio dell'assetto del corpo. Infatti, i balli, come precipitato dell'esperienza scolastica, benché con varianti significative, sono accomunati da un'estetica in sottrazione, sobria ed essenziale, in cui è abolita ogni ingerenza psicologica di carattere rappresentativo.⁵⁰

⁴⁷ C. Castellucci, *Ballo capace di agonia*, foglio di sala, 2006.

⁴⁸ C. Castellucci, *Setta*, cit., p. 230.

⁴⁹ C. Castellucci, *La seconda Neanderthal*, cit.

⁵⁰ «Per me la sobrietà è semplicità, laddove la semplicità non è un carattere, la descrizione psicologica di uno stato d'animo, ma è uno sforzo, uno scopo da raggiungere, per quanto riguarda un'essenzialità del gesto, o dello stare, o del movimento. Abbiamo scoperto nella scuola la potenza negativa: tirare fuori la massima potenza dal minimo gesto o dalla sottrazione. La danza tiene in massimo conto il volto, ma proprio per questo, proprio perché il volto, lo sguardo, è apicale, non va assolutamente caricato. Non spetta a noi. A noi spettano le direzioni, spettano i movimenti essenziali, sintetici, decantati. Perché è da lì che passa la commozione, non da altri carichi, né tantomeno dalla parola. Noi ci siamo liberati della parola»; C. Castellucci, *L'arte dell'incontro. Intervista a Claudia Castellucci*, cit.

In questa sua finitezza tecnica senza espliciti varchi concessi alla soggettività, in questa sua completa astrazione da un contatto con le incidenze occasionali della Storia, il ballo è paragonato da Castellucci a una forma sublime di attività sportiva o di artigianato: alla dedizione verso un attrezzo, alla decorazione dei vasi antichi, o alla tradizione del pizzo. E questo perché tali attività, «tale consacrazione atea del gesto specializzato»⁵¹, comportano, nella infinita ripetizione dei medesimi gesti, la manifestazione ‘organica’ dell’azione, una forma di *embodiment* o «pensiero incorporato», per il quale ci si pone «fuori dal pensiero, dal sentimento e dall’emozione»:

Il ballo è vicino allo sport, per il suo grado zero di poetica e di metafora; ed è vicino al pizzo: bello quanto vuoto (sebbene proprio i buchi diano rilevanza ai fili). [...] Se un quadro emoziona, un pizzo no. Se un attore sconvolge, un atleta no. Se una danza impressiona, un ballo no: ma quest’apatia è la misura della sua specifica qualità.⁵²

Per quanto riguarda, invece, lo schema coreografico del ballo, esso è inizialmente concepito e poi predisposto dalla coreografa in una partitura su cui vengono trascritti e riportati in modo preciso i passi, i tempi e le durate. In seguito viene affidato e trasmesso agli scolari di Mòra. Quando le sequenze si strutturano e si fissano in modo quasi definitivo, è il momento in cui interviene il musicista, Stefano Bartolini, il quale su quel tessuto ritmico-coreografico compone una musica originale, seguendo le strutture delle sequenze già esistenti.

La creazione coreografica sorge per decantazione, dopo un processo di studi liberi e un tempo lungo trascorso insieme a provare. Dopodiché si cominciano a isolare le parti reputate più interessanti, alcune si aggregano, altre si escludono, poi inizia il lavoro vero e proprio di coreografia. Ma come avviene, in concreto, la creazione e la trasmissione coreografica?

Prima di qualsiasi proposizione ai danzanti preparo un ballo che io stessa provo molte volte e mi presento loro con un foglio con le indicazioni testuali e pedissequa sul movimento, a volte corroborate da disegni e connotate di scansione cronometrica rispetto al brano musicale di riferimento. Mi attacco a questi fogli come boe mnemoniche. Preferisco la carta al video, perché si adatta meglio alla mia costruzione progressiva, fatta perciò di interruzioni date da ripensamenti e correzioni. Una volta che io stessa fornisco loro l’esempio, poi partono tutti gli adattamenti del caso e, con Mòra, la ‘politura’, che è l’operazione che mi mancava e che finalmente posso dire di aver provato, anche nella sua dimensione metafisica...

Anche il discorso con la musica è piuttosto semplice. L’inizio di tutto è la musica, qualsiasi musica, perché è la fonte della immaginazione del ballo. Si tratta di brani che vanno da un minuto a 13 minuti. Provo questi brani senza

⁵¹ Per questa e le citazioni immediatamente successive, C. Castellucci, *Setta*, cit., p. 232.

⁵² Ivi, p. 233.

pensare ad alcuna coreografia, ma soltanto a un'aderenza al brano stesso. Perciò quando ne provo più di uno, ho a disposizione una semplice collezione, senza alcun costruito coreografico. Qui c'è da notare la grande libertà del nostro prendere il movimento come il letto principale della scuola, quindi questo provare tutto apertamente concentrando lo scopo delle prove nella consumazione stessa delle prove.

La coreografia interviene quando abbiamo bisogno di creare una forma da tutte queste figure. Allora monto una costruzione ritmica dell'arco temporale e accosto i brani che si richiamano l'un l'altro e così comincio a occuparmi delle connesure, come a un'altra parte del ballo specifica e importante (non di servizio, rispetto ai brani principali). Direi che le connesure costituiscono una trama di tenore narrativo. A volte questo tenore narrativo è raccontabile, altre volte si mantiene auto-criptico. A questo punto interviene il musicista interno, un compositore che conosce perfettamente i balli, che spesso prova egli stesso per meglio incorporarli. Vogliamo cioè che la forma che stiamo costruendo sia salda e faccia corpo unico con la musica che dunque deve avere anch'essa un corpo autonomo. Altrimenti avremmo una lista di brani a casaccio, così come avviene nei divertimenti delle prime prove. Il musicista dunque cuce su misura la musica e dato che sta costruendo un corpo, avviene sempre un incontro con questo corpo che non lascia certo indifferenti. Occorre accoglierlo, o forse respingerlo, in ogni caso comincia un incontro di reciproci assestamenti... Nella Stoa il musicista era un danzatore in prima persona dei balli, con Mòra il rapporto è sempre integrato, ma non così assoluto.⁵³

Durante l'attività di Mòra, oltre al musicista, è costante la collaborazione di Bedosti in qualità di esecutore, designato anche come didatta coreuta e insegnante di ballo. Alla base di questo tipo di pianificazione, l'«ordine coreografico» richiede una concertazione, un «modo collettivo» in cui le istruzioni al corpo di ballo provengono e si trasmettono da differenti fonti. Ne consegue che l'interpretazione del danzatore sorge da un articolato processo coreografico «intersoggettivo»:

Questo modo è collettivo e segue le istruzioni di un direttore esterno, oppure di un insegnante interno all'insieme. Le istruzioni che seguono un ordine coreografico prestabilito sono predisposte e poi presentate al corpo di ballo da un direttore che appronta determinati strumenti di navigazione. Le istruzioni che seguono un ordine coreografico all'impronta sono invece impartite da un insegnante che si trova dentro il ballo stesso. Egli comincia a danzare, e tutti attingono ai suoi movimenti come posizioni da assimilare, fare proprie e condurre autonomamente. I ballerini colgono una provvigione, dunque una sostanza da metabolizzare, non da imitare; oppure agitano una corrente che l'insegnante rampolla; oppure fomentano le posizioni procurate dalla fiamma principiante, badando, in tutti i casi, di non interrompere il contatto primitivo, che deve trovarsi sempre a portata di mano. Nel modo Coreografico l'interpretazione si fa più complessa, perché correlata e intersoggettiva. Durante il ballo l'insegnante potrebbe suggerire connessioni estemporanee tra

⁵³ C. Castellucci, da uno scambio epistolare con L. Amara, testo inedito. Nello stesso documento, per ulteriormente rafforzare questo principio di dipendenza del ballo dalla musica, la coreografa parla di vero e proprio «dispotismo della musica», attraverso il quale la composizione coreografica deve tendere alla «saturazione del tempo».

diverse posizioni, o addirittura schemi canonici, perciò l'attenzione del ballerino è sempre vigile nei confronti dell'esterno e nei confronti della propria memoria motoria.⁵⁴

Nell'arco di tempo trascorso tra la fondazione della Scuola Mòra e la trasformazione e il debutto come compagnia – che ha di fatto segnato la fine dell'esperienza scolastica –⁵⁵ sono stati realizzati balli che testimoniano la complessità e la ricchezza delle forme generate dall'ambiente puramente scolastico quando affrontano il loro accadere pubblico.⁵⁶ Il lavoro coreografico si sviluppa, cresce e avanza all'esterno originandosi da quella

⁵⁴ C. Castellucci, *Bollettini della Danza*, cit.

⁵⁵ Va qui ricordato che la Scuola Mòra ha prodotto anche delle ramificazioni in forma di seminario, cioè periodi di studio rivolti per lo più agli stessi scolari di Mòra, che potevano approfondire alcune materie. In altri casi si è trattato di seminari aperti, in cui il modello scolastico cesenate veniva esportato in altre città o contesti e in cui si riproducevano parti delle danze. Quando, per esempio, nel primo ciclo scolastico di Mòra venne concepito il ballo *Verso la specie*, esso fu proposto sotto forma di seminario a un gruppo di danzatrici selezionate nell'ambito del progetto Biennale College-Danza 2016 di Venezia e, nella stessa forma, in novembre a Mosca al Nuovo Spazio Teatro delle Nazioni. Nel 2016 il ballo venne eseguito dagli scolari della Scuola Mòra, nell'ambito del Festival Mantica, a Cesena, poi nel gennaio del 2017 a Lecce, presso i Cantieri Teatrali Koreja. Da questo momento in poi si mise a punto un vero e proprio protocollo che prevedeva che la scuola e la danza in essa concepita formassero un nucleo mobile da cui si dipartivano altre forme di trasmissione scolastica e coreografica. Tali diramazioni di Mòra disegnano, nella percezione e nella volontà di Castellucci, la mappa di un viaggio le cui tappe costruiscono «una storia del ritmo in ambito occidentale»; C. Castellucci, *Verso la specie. Seminario di danza sulla origine del movimento*, cit.

⁵⁶ Quando nel 2019 la Scuola Mòra ufficialmente annuncia la chiusura durante la cerimonia *Summa Mòra*, la coreografa ripercorre i nuclei costitutivi delle quattro danze realizzate. Castellucci parla significativamente di «opera della Scuola Mòra»: «1) *All'inizio della città di Roma* assume i comportamenti iniziali degli uomini, alle prese con la formazione della città, nell'invenzione del diritto e nella necessità legale di trattare gli affetti. 2) *Verso la specie*, basata sulla riscoperta del ritmo nella poesia arcaica greca. È una prima rivelazione della parte in ombra della danza: il passaggio tra una posizione e l'altra. 3) *Fisica dell'aspra comunione*, è stata costruita seguendo pedissequamente alcuni brani del *Catalogue d'oiseaux* di Olivier Messiaen, nell'intento di comprendere fino in fondo il rapporto tra i colpi sul pianoforte e le pause. Si tratta dell'esercizio più spinto verso una danza pneumatica, totalmente satura di presenza, anche nei momenti sfuggenti di pausa e di passaggio. 4) *Il trattamento delle onde*. Questa danza sarà fatta fuori dal Teatro Comandini il giorno successivo, quasi a indicare la destinazione della scuola Mòra, che abbandona il proprio luogo per uscire nel mondo. È una danza eseguita con bastoni, al suono di campane registrate nel 1958 nel Monastero di En-Calcat, in Francia. Qui si avverte la presenza spettrale di un suono che si prolunga nei rintocchi futuri, e li influenza. È la danza programmatica e propiziatoria che la scuola Mòra ha praticato negli anni, nel grande ritmo stagionale dei mesi e delle settimane»; C. Castellucci, *Annuncio di conclusione della Scuola del movimento ritmico Mòra di Claudia Castellucci, il 29 e 30 Maggio 2019 a Cesena e a Forlì*, foglio di sala, 2019. Nell'ottobre del 2020, contestualmente alla già citata consegna del Leone d'Argento, Castellucci ha presentato alla Biennale di Venezia una configurazione finale di *Fisica dell'aspra comunione*, che ha previsto l'esecuzione della musica dal vivo del pianista Matteo Ramon Arealos.

sorta di 'alveo' che è la scuola. Proprio il termine 'alveo' si presta in modo particolarmente efficace a esprimere il senso di coabitazione, al contempo individuale e collettivo, che contraddistingue fin dalle sue origini l'esperienza scolastica. La struttura e l'esito corale, ovvero il potente senso di consesso che anima in egual misura l'ambiente scolastico e la composizione coreografica, non sminuiscono né cancellano il piano soggettivo dell'esecuzione e dell'operatività di ciascun membro che partecipa alla danza collettiva. L'alveo è, infatti, la «cella individuale»⁵⁷ in cui quel tempo collettivo si *informa* singolarmente per pervenire a quello comune. La coreografa colloca questa delicata istanza tra «insieme» e «confraternita»:

La relazione che caratterizza le persone della scuola può essere chiamata, problematicamente, un 'insieme'. La costituzione di un insieme produce azioni che possono essere compiute lontano dal proprio luogo di origine, perché comunque si tratta sempre di inventare un luogo.

La nostra scuola è – problematicamente – una confraternita, accompagnata dai testi di quell'area del pianeta che ha assorbito la sapienza giudaica, greco-romana, copta e musulmana; inserita nel ritmo vitale dei Paesi (lingua, musica, ornamento, profumo), e rispettosa dell'idio-ritmo, cioè della solitudine di ognuno nell'insieme. Sorge tuttavia la necessità di indossare una uniforme.⁵⁸

Le coreografie di Mòra, producendo un modello di collettività specularmente coltivato nell'ambiente scolastico, danno corso a un solido connubio tra visione coreutica e visione 'sociale' della danza, in grado di immaginare e trasmettere non solo un'idea di collettività ma anche di lavoro. In tal senso, la scuola, così come è progettata, corrisponde a un luogo di problematizzazione dell'autonomia dell'opera. In un'esperienza in cui la scuola allena a un 'dentro' e la composizione coreografica a un 'fuori', la dialettica tra questi due estremi porta la regalità dell'esperienza elettiva e pura di una scuola, e al tempo stesso tutta l'aporia che accade quando il corpo educando diviene esecutore e si predispone a una composizione conclusa e ripetibile nel tempo. Per questo l'uscita nel mondo si arricchisce di un suo proprio valore aggiunto a cui non sfugge nulla di ciò che nella scuola è generato.

Inoltre, innervare il tempo della composizione coreografica nel tempo della scuola è un'operazione non priva di conseguenze e ricadute non solo per l'arte in sé, ma anche sul piano dei modi di produzione e di distribuzione di un'opera coreografica così concepita. L'irregolarità produttiva – così potremmo definire l'anomalia che contraddistingue la danza creata in una scuola – non ha lo scopo di realizzare una forma di isolamento da un

⁵⁷ C. Castellucci, da un dialogo privato con L. Amara, Cesena, febbraio 2021.

⁵⁸ C. Castellucci, testo di presentazione di 'Mòra - Scuola di movimento ritmico basata a Cesena', 2018, cit.

sistema, piuttosto essa finisce per interrogarne le economie, nel senso più ampio che il termine possiede, e nello specifico l'economia di un'opera in danza. In quale 'luogo' del sistema-danza può collocarsi un'arte a tal punto legata a un processo di apprendimento? In che modo il 'tempo interno' della scuola può immergersi nel 'tempo esterno' del mondo? Nel procedere delle annate scolastiche, Mòra ha a tal punto problematizzato il confine tra dentro e fuori, da divenire in un certo senso un perno della riflessione coreutica che ha condotto Claudia Castellucci a intraprendere il progetto di una compagnia professionale, in cui lo scolaro si trasforma in danzatore stipendiato e lo spazio/tempo della scuola viene sostituito da quello allestito per le prove delle danze finalizzate agli 'spettacoli'. Eppure la cifra coreografica dell'arte di Castellucci rimane profondamente legata a quell'orizzonte scolastico da cui si è staccata.

Mòra non è dunque esattamente un luogo, ma si fa 'abitazione' perché è l'esercizio di stare all'interno della scuola che la costruisce e la edifica:

La Scuola Mòra settimanale è per me una specie di casa, un nido. Un ritrovarsi affettuoso e dedito con compagni cari. Io la vedo come il luogo dello studio e dell'ozio, in cui ci dedichiamo alla bellezza. È la risorsa sotterranea e magmatica che occorre per alimentare l'uscita nel mondo, l'incontro con gli altri, una dispensa che va tenuta al buio, segreta, una botte in cui il tempo fa diventare il vino buono e maturo.⁵⁹

La scuola, in quanto alveo, nella sua progressione può concepire una preparazione all'uscita, pur non contemplandola come obiettivo immediato e cogente. L'insieme di questi caratteri conferisce un timbro proprio e una grana speciale all'evento che si mostra in pubblico e che comunemente viene denominato 'spettacolo': si espone da un luogo accuratamente costruito nel tempo, dove si è composto un mondo organizzato, scandito e ritmico, ancor prima di comporre una coreografia scandita e ritmica. Anzi – come sappiamo, secondo le intenzioni di Castellucci – la coreografia non è neanche all'orizzonte durante lo svolgimento della scuola. Così l'artista nel preparare il processo creativo preferisce il ritmo della coltivazione piuttosto che il lavoro del frutto:

La *scuola* è una forma speciale di compagnia umana basata sullo studio e l'esercizio, incardinati su una relazione tra insegnante e scolari che si forma nel tempo. Il suo profilo deriva da chi la frequenta, perciò ogni scuola è diversa. È indispensabile notare che la parola scuola ha qui un significato di piacere della conoscenza, della pratica e dell'abitudine periodica dell'incontro. È anche un modo stagionale di produrre, in cui il frutto sorge sorprendentemente dopo un *lungo periodo di coltivazione*. Ma la scuola, a differenza del lavoro, non pensa al frutto, bensì alla coltivazione. Questa è già il suo scopo.⁶⁰

⁵⁹ C. Castellucci, corrispondenza con A. Bedosti, testo inedito, 4 gennaio 2019.

⁶⁰ C. Castellucci, *Summa Mòra*, cit.

Tuttavia, la possibilità che un tempo ben calibrato, scandito da una precisa pianificazione del lavoro, possa avere uno 'sfiatamento' nello spazio esterno, comunica ancora una volta all'insieme dell'operazione un senso di utopia, in cui è il tempo a immaginare lo spazio. Così Mòra, in uno dei passaggi forse più ispirati dell'intera escursione teorica di Claudia Castellucci, scritto in occasione di uno degli spostamenti della Scuola Mòra in Iran nel 2016, si spinge fino a vagheggiare il *deserto* come luogo in cui 'gittare le forme' delle danze:

Cercare il deserto per danzare, è cercare quella condizione in cui la mente è soggetta a tutto ciò che la popola. Prima ancora del paesaggio, il deserto restituisce la condizione individuale della mente e della fantasia mentale. La condizione di rarefazione visiva e antropologica obbliga a stare in compagnia soltanto con i prodotti della mente.

Il deserto fisico impone quella condizione mentale e psichica cui la danza è soggetta: se stessi, come unico – primo e ultimo – strumento, in vista di una metamorfosi. Forme inesistenti e irriproducibili se non attraverso se stessi.

Prima di essere una situazione spaziale, il deserto impone una condizione temporale. L'orizzonte è troppo lontano per innescare pensieri sul domani. Come inventare un ritmo, nella monotonia infinita e attuale del deserto? Questa è la domanda che ci facciamo per conoscere la struttura del ritmo, quando siamo nella condizione di una pausa immensa, quando è abnorme il lascito mentale delle rappresentazioni interiori.

Il deserto, qui, determina una danza dove il pensiero si preserva dal linguaggio e consta soltanto di rappresentazioni 'sentite', passate al setaccio della corporeità. Il deserto come sfondo supremo, dove ogni cosa – se c'è – è distesa. Una latitudine che acquatta le poche cose – inorganiche – che ci sono. Qui, l'organico è un grumo dei sensi che produce immagini e spettacolo di sé. Quando, qui, si parla di deserto, si parla di deserto vero, non di deserto metaforico, non di isolamento, non di solitudine: tutto il contrario. È il territorio della quantità. Qui viene chi tenta la scalata della quantità, il gelo della cima, l'orecchio destro che sta dietro e l'orecchio sinistro che sta avanti. Qui le immagini non sono vedute. Qui c'è la dimora del passato abissale, non c'è la solitudine della metropoli, consegnata al presente.

E poi, la dimensione massimamente elastica del tempo: momenti di attesa esasperante e momenti di repentina prontezza, simile all'esecuzione di un affresco, dove occorre attendere che si asciughi una campitura prima di cominciarne un'altra; dove occorre pre-decidere i punti di sutura; dove è necessario espandere in tutta fretta la campitura, prima che questa si depositi e segni confini fuori luogo. [...] Andiamo nel deserto per lottare a favore di una semplicità estrema, che il deserto non offre, ma turba al massimo grado. Verifichiamo la semplicità, come condizione desertica in noi, dunque come uno sforzo razionale teso a ottenerla, addolcito da istanti di abbandono.⁶¹

⁶¹ C. Castellucci, *Il deserto come condizione*, foglio di presentazione realizzato per il Seminario di studio e di danza della stessa Castellucci con A. Bedosti e altri tre danzatori della Scuola Mòra, 2016.

In tutta la vicenda artistica di Claudia Castellucci, sebbene mai apertamente esplicitato, scuola e comportamento sembrano andare silenziosamente di pari passo, a definire non solo e in maniera prioritaria una condizione tecnica di base, ma anche un fine – diremmo – esistenziale, «quello di formare un luogo, che è lo stare sulla terra ponendosi di fronte al destino»⁶². L'esperienza scolastica si fonda, per chi vi partecipa, su una pragmatica gerarchizzazione, quando non proprio contrapposizione, tra tempo individuale e tempo sociale, storico. Sono diverse e alquanto apodittiche le indicazioni circa la necessità, per lo scolaro, di contraddire le consuetudini, le «condotte convenzionali»,⁶³ appartenenti agli automatismi della vita quotidiana e all'ordine percettivo di quest'ultima, con l'obiettivo di interrompere drasticamente la tendenziale bulimia con cui oggi si consumano con indifferente disinvoltura immagini, suoni, parole, oggetti e tutto ciò che entra nel campo di attenzione di un individuo immerso nell'imperativo del *always connected*. La scuola, piuttosto, istituisce una condizione di ferma separatezza con la realtà sociale, che di fatto convoca, se non proprio una indicazione etica o morale, una sottile politica di resistenza, nella misura in cui suggerisce comportamenti antagonisti, un «venire meno del catalogo mondiale»⁶⁴, condizione nella quale il depotenziamento sensoriale e una certa iconoclastia divengono «una delle realizzazioni pratiche della critica a opera di questa scuola».⁶⁵

5. Il tempo della ricapitolazione delle cose

Giunti a questo stadio e nell'avviarci verso la conclusione del nostro excursus dedicato all'arte coreografica di Claudia Castellucci, riteniamo utile riproporre al lettore alcuni punti chiave già enunciati nelle pagine precedenti, ma 'aumentati' di alcuni nuovi riferimenti, al fine di poterli fissare con ancora maggiore pregnanza.

In una breve nota vergata nel marzo del 2020, Castellucci scrive:

La danza fu, personalmente, un'intuizione verso un movimento volontario, formale e profondamente silenzioso. La disciplina e il linguaggio specifico li ricercai nell'immenso spazio e, in misura maggiore, in un tempo pronto per la ricapitolazione delle cose. Non cercai né trovai nulla, nella tradizione. Questo delinea bensì i confini di una vertiginosa libertà e nudità.

Un impulso *morale* mi spinse a scrivere i movimenti. Una fiducia importante elesse la *musica* e solo la musica come origine del *ritmo* da seguire. Un interesse verso la semplicità radicale della *ginnastica* mi condusse a chiedere

⁶² C. Castellucci, *Una famiglia di piante estinte che riappare*, cit.

⁶³ C. Castellucci, *Setta*, cit., p. 96. Castellucci sintetizza questa tendenza in alcune nozioni particolarmente significative, come ad esempio la moda, «prodotto ossessivo della cronologia» (Ivi, p. 97), o «la calunnia del denaro» (Ivi, p. 134).

⁶⁴ Ivi, p. 156.

⁶⁵ Ivi.

ad esperti i rudimenti fisiologici dello stare e del moto umano. Un senso dello spettacolo mi spinse a creare una scuola, dove ogni cosa si riduceva a essere provata, osservata e posta di fronte ad altri.⁶⁶

Questa breve annotazione inanella uno dentro l'altro i temi che muovono i principi sottesi alla dimensione coreografica dell'artista, e con andamento cumulativo indica da quali presupposti quest'arte e la ricerca annessa prendono le mosse e verso quali lande si mettono in cammino. Affinché ciò si possa realizzare, Castellucci lavora in diverse direzioni, le più emblematiche delle quali sono:

- 1) intervento sull'equilibrio fisico-comportamentale dei danzatori e sulla memoria;
- 2) assunzione di una misura;
- 3) utilizzo della ginnastica;
- 4) utilizzo della forma del circolo;
- 5) processo di ripetizione e politura dei balli.

L'intervento sull'equilibrio fisico-comportamentale dei danzatori è uno dei principali compiti del coreografo:

occorre dare chiare indicazioni fisiche completandole di contenuti psichici di origine mnemonica. Si tratta di un lavoro di introspezione gestuale che è difficile comunicare, perché esula da una prospettiva espressiva. Si tratta di sperimentare la quantità del tempo, attraverso esercizi di psicologia della durata, basati su azioni molto semplici. Si tratta di decidere 'sul momento' la durata di queste azioni. Ciò che conta è essere presenti e attuali, liberi da qualsiasi modello esteriore (abilità, originalità...). *L'azione va consumata istante dopo istante. L'azione che si ha in mente, l'azione vera e propria e il giudizio sull'azione appena fatta, devono avvenire assieme, senza dividere mai questi momenti. Si parte immediatamente, senza preparazione, e si procede nell'azione in rapporto al suo sorgere e al suo estinguersi. È una manifestazione di sé a se stessi, mentre si avvanza nel tempo. Da un lato si è avvertiti di quello che dobbiamo fare, lo abbiamo nella mente; dall'altro andiamo incontro a quello che noi stessi faremo, 'gettandoci' in avanti con l'azione. Poi occorre 'comprendere' ciò che abbiamo appena fatto e 'tenerlo', trasferirlo nell'azione che ancora sorge. Ci lasciamo condurre da quello che dobbiamo fare. È un paradosso che comporta la coscienza di ciò che dobbiamo fare e l'azione immediata, che accade nel tempo incerto delle cose. Viviamo quell'azione che abbiamo in mente, attimo dopo attimo, nell'incertezza di come si svilupperà e di come andrà a finire, perché quell'azione non è determinabile che nel tempo. E il tempo cambia. Si prova una tensione tra la determinazione e l'indeterminatezza di un'azione che si sviluppa strada facendo: la accogliamo, la disponiamo, la trattiamo subito dopo che si è manifestata. Le due tensioni sono opposte, ma ciò nondimeno esiste tra di esse una correlazione fondamentale: l'una lavora nell'altra.⁶⁷*

⁶⁶ C. Castellucci, *Annotazioni sulla danza Marzo 2020*, testo inedito, 2020. Corsivi nostri.

⁶⁷ C. Castellucci, *Annotazioni sulla danza trapassante I*, in Ead., *Bollettini della Danza*, cit., Vol. I, p. 1. Corsivi nostri.

Le danze concepite nell'ambito della scuola sono balli corali, concordi e unanimi, i cui passi – abbiamo più volte segnalato – seguono la battuta data dalla partitura musicale secondo una regola che la coreografa definisce «metronomica». La musica è un parametro ineludibile, che insieme al vincolo esprime anche la libertà di contrastare il medesimo vincolo, è «un tempo creato [...] che contrasta il tempo cronologico, il tempo convenzionale, il tempo misurato e misurabile [...]». Musica, poesia e danza sorgono per significare un nuovo tempo, sorgono dentro al tempo normale, ma in questo tempo pongono un altro ordine, che è il ritmo». ⁶⁸

Una tale danza, che segue in modo infallibile la battuta musicale, richiede all'esecutore un alto grado di incorporazione e di memoria della sequenza. Al contempo, la ripetitività ostinata deve essere in grado di accogliere il caso e l'errore, evenienza possibile che chi danza trasforma dando una risposta vera, immediata e fisica:

La danza che qui descrivo è originata e scandita dalla musica. Il tipo di metronomia che ne deriva scaturisce da una conquista singolare e profonda, non da una semplice sincronia rispetto a un tempo dato. La congiunzione tra musica e danza si raggiunge dopo una specie di distacco dalla musica stessa, che è come un balzo di spinta in avanti. Questo abbandono temporaneo di un'ancora d'appoggio, porta alla luce il movente di ciò che si sta compiendo con la danza, che è sempre più *anteriore* rispetto a ciò che accade *durante* il tempo musicale, e non è una semplice sequela cronometrica. La danza sperimenta *realmente* e analiticamente tutta la storia del gesto e dunque si fa carico dell'origine: non può soltanto esibire il segmento finale di questa storia. I danzatori devono essere consapevoli di ogni movimento e, al tempo stesso, essere disposti all'avventura dell'indeterminatezza di ciò che sta capitando. La danza è un movimento che si compie in base a uno schema artefatto, ma al tempo stesso è caratterizzata da decisioni vere e attuali, cioè fisiche. ⁶⁹

Lo schema coreografico è simmetrico al ritmo esterno della musica ed è improntato a una misura,⁷⁰ perché rispetta la qualità numerica del ritmo e in certi casi in modo esplicito e letterale si ispira a un canone metrico, come nel caso del ballo *Verso la specie*, dove la scansione coreografica è dettata da alcuni metri della poesia greca antica; o come nel caso di un altro ballo, *Il*

⁶⁸ C. Castellucci, *Esercitazioni ritmiche di Lisbona*, 2019, intervento disponibile sul canale YouTube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=keehEMXrOi0> (ultima consultazione: 1 ottobre 2022).

⁶⁹ C. Castellucci, *Descrizione coreografica*, testo inedito, 2018.

⁷⁰ Ricordiamo che nella sua evidenza etimologica, *med*, la radice indoeuropea che ha dato luogo a 'misura', è la stessa ad aver dato origine ai termini *modus*, *modulatio* e *modestus*, attinenti al campo semantico della misura come moderazione, propria di ciò che stabilisce e assicura un «ordine negli affari umani, da quelli più alti a quelli più quotidiani»; É. Benveniste, 'med' e la nozione di misura, in Id., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee - Potere, diritto, religione*, Torino, Einaudi, Vol II, 1976, p. 377 (*Le Vocabulaire des institutions indoeuropéennes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969).

trattamento delle onde, il cui movimento è cadenzato dal rintocco delle campane. Inoltre l'assunzione di una misura, come precetto compositivo, richiede e produce al contempo un dosaggio di forze, elemento essenziale delle danze composte da Castellucci.

Le figurazioni che si generano da un pensiero coreografico basato sulla misura, modeste perché misurate e modulate, hanno una qualità esterna di austerità metrico-geometrica, per questo regolare, periodica e scarna. I corpi dei danzatori che partecipano alle coreografie di Castellucci sono strutturalmente omogenei e non mostrano connotazioni anatomiche, innanzitutto perché non è l'anatomia singolare ed espressiva del corpo il focus dell'artista, ma il ritmo e la durata. Il danzatore assume un ritmo che potremmo definire 'ateologico', secondo la definizione di Henri Meschonnic,⁷¹ divenendo/facendosi metronomo tendenzialmente inorganico. Questa qualità viene raggiunta attraverso un'operazione di asciugatura delle funzioni espressivo-psicologiche del volto dallo sguardo fronteggiante e costantemente rivolto a una linea d'orizzonte lontana. Allo stesso trattamento di neutralizzazione sono sottoposte le funzioni espressivo-mimetiche del corpo, procedura che si traduce nell'assunzione costante e tenuta della stazione eretta, in ragione di un asse virtuale e virtuoso che attraversa il danzatore e che dal capo giunge fino ai piedi. Ogni singola parte di questo asse concorre alla misura e all'esecuzione secondo la musica, perché il corpo si esprima attraverso di essa, e non il contrario. Da qui la funzione di uniformità (nel significato di 'omologante') assunta dai costumi, tuniche severe che richiamano rituali o appartenenza a sconosciute congregazioni. Infine, i corpi dei danzatori risultano omogenei nella volontà di eludere la legge di gravità, a cui l'ordinamento coreografico non dà alcun credito. Il comportamento antigravitazionale – così potrebbe definirsi questa attitudine – è quello descritto da Kleist nel saggio *Sul teatro delle marionette*, un testo che ha ispirato profondamente la coreografa, anche per la riflessione sui meccanismi attraverso i quali nel danzatore si manifesta e rivela la grazia.⁷²

Così come nella metrica della poesia antica, l'unità di misura delle coreografie di Claudia Castellucci è il piede. Sempre avvolti da robuste scarpe in cuoio, i piedi dei danzatori sono l'unica parte del corpo a stabilire un contatto con l'esterno, avendo nella maggior parte dei casi la funzione di scandire il ritmo della musica battendo il suolo con salti e passi. La

⁷¹ Cfr. H. Meschonnic, *Gloires, Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁷² «[...] quei fantocci hanno il vantaggio di non essere soggetti alla legge di gravità. Della pigrizia della materia, di questa fra tutte le proprietà la più avversa alla danza, essi non fanno nulla; perché la forza, che li solleva in aria, è maggiore di quella che li incatena alla terra. [...] Le marionette hanno bisogno del terreno solo, come gli elfi, per sfiorarlo e rianimare l'impeto delle membra col momentaneo arresto»; H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in R.M. Rilke, C. Baudelaire, H. von Kleist, *Bambole*, a cura di L. Traverso, Firenze, Passigli Editori, 1998, pp. 81-83.

superficie su cui posano però non è esattamente la terra, ma una sottilissima, ideale crosta occasionale, che serve solo alla scansione e battuta dei piedi o allo spostamento delle forze. Queste ultime non scaricano mai l'energia su un punto, ma sono trattenute dal corpo attraverso una concentrazione dell'energia nel plesso solare, che viene portato con regalità. «Solennità» e «desolazione»⁷³ richiamano nel lessico di Castellucci l'impersonalità di chi 'porta su di sé' la partitura coreografica. Per questo il danzatore può avere un atteggiamento simile al 'portatore', secondo la definizione che Aby Warburg utilizza nei *Frammenti di base per una scienza dell'espressione* in relazione alla figura in movimento:

Lo scopo della nostra economia delle immagini consiste nel porre il singolo in una (sicura) connessione dinamica, nel momento in cui assegniamo a quest'ultimo una collocazione determinata. Se si prescinde dal livello di forza del singolo, allora la direzione del movimento è determinata in modo duplice:
1) attraverso lo scopo che ci si è posti e 2) attraverso il vincolo sociale.⁷⁴

Il passaggio sopra riportato allude alla relazione duplice tra piano del singolo e connessione dinamica nella costruzione di un'immagine, indicando che la direzione del movimento si determina in modo duplice: tra ingaggio individuale e vincolo sociale. Infatti, a emergere, nei balli realizzati da Castellucci nel contesto della scuola, è quella che abbiamo definito una soggettività 'alveare', singolare e plurale insieme, che ha i caratteri della «cella individuale»⁷⁵. Al soggetto danzante o esecutore dei balli è richiesto un doppio piano di azione, tenere il ritmo e sorvegliare la struttura corale. In queste condizioni si può sperimentare il principio classico della consonantia, che consiste per gli esecutori nel rispettare la stessa matrice ritmica e che nel linguaggio tecnico della danza coincide con 'l'essere a tempo'.

Nelle coreografie di Castellucci questa istanza è strutturalmente esperita dalla forma del circolo. Si tratta, per il lavoro dell'artista, di una forma basilare, che ha la stessa funzione di un colore primario in pittura, nel senso che si tratta di una configurazione generatrice di altre figure: sia per addizione, quando viene tenuta come elemento su cui aggiungere i passi e

⁷³ C. Castellucci, *Una certa desolazione occorre. Spunti di riflessione per occupare e ornare uno spazio*, pubblicato nel catalogo *Live Arts Week - Gianni Peng I*, a cura di Xing, Bologna, aprile 2012, pp. 85-89.

⁷⁴ A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, a cura di S. Müller, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, Fr. 139, p. 222. I *Frammenti* di Warburg dovevano preludere a uno studio scientifico sull'espressione umana e sul movimento nella storia dell'arte. In realtà le annotazioni di Warburg, proprio perché si appuntano sui meccanismi con cui si produce la figura in movimento, si prestano a illuminare molti principi soggiungenti ai procedimenti della composizione coreografica fino a sfiorare in certi casi un livello di analisi che potrebbe essere molto vicino alla filosofia della danza.

⁷⁵ Cfr. supra nota n. 58.

le figure; sia per sottrazione, quando la figura viene sciolta e abbandonata. La forma del circolo è la figura più adatta a sperimentare la «danza metronomica», un «movimento che stabilisce un fronteggiare continuo e antispaziale».⁷⁶

È l'insieme di queste qualità a conferire al segno coreografico e alla presenza dei danzatori l'alto grado di «nudità» che Castellucci ricerca nei balli e a cui concorre il ricorso alla ginnastica che viene praticata giornalmente durante la Scuola Mòra:

Quando comincio una Scuola ogni volta ritorno a pensare alla ginnastica. Il suo carattere è la *nudità*. È un atteggiamento di spogliazione. Retrogradare la nostra posizione fino a quando siamo nati, fino al punto della coscienza senza pensieri, essenziale, collegata alla solitudine, alla nudità, diversa da quella animale perché coscienza di essere nati. Un tempo i ginnasti (da γυμνός *gymnós* - nudo) si allenavano nel ginnasio completamente nudi. I ginnasti erano giovani maschi nudi. Bisogno di ginnastica, bisogno di nudità. Il giovane nudo esprime il tema della bellezza. La ginnastica greca è giovinezza, acme della vitalità, nudità, contesa, lotta con i propri limiti. È *individuale*, prima di tutto. Si fa ginnastica perché si ha bisogno di vivere i propri limiti. Anticipazione sfrontata dell'altra contesa col limite della morte. Quando facciamo ginnastica, la facciamo per stare nella nudità che è sensibilità, percezione estesa in tutta la superficie. Si tratta di esercizi che necessitano di un allenamento, una ripetizione, un'insistenza. Sono poveri di sorprese. La ginnastica è *drastica*. È efficace e agisce nella realtà. Questa Scuola è quindi un *ginnasio*.⁷⁷

Nella Scuola Mòra vengono eseguite differenti forme di ginnastica, che nel pensiero della coreografa non hanno soltanto la funzione di preparare i corpi al ballo, ma anche di ricapitolazione, per il semplice fatto che tale disciplina si pone a cavallo tra 'regola della scuola' e 'segno coreografico', in quanto prepara a quella fase di *politura* e di affinamento in vista della composizione finale dei balli e della loro esposizione pubblica. La ripetizione è ciò che accomuna la *ginnastica* a questa fase del processo coreografico: «La strettoia di ripetizioni continue serve a un'altezza e una nitidezza da raggiungere e serve anche a dirimere il perfetto equilibrio tra l'insieme e le individualità».⁷⁸ In questa direzione lavora l'immagine, a cui l'artista piace fare spesso ricorso, dell'esercizio alla trave di Nadia Comăneci durante le Olimpiadi del 1976, in cui ogni istante è culmine di attenzione e moderazione, due elementi fondamentali nell'esecuzione dei balli. Ripetizione ostinata e sacrificio di sé fanno dell'atleta un modello per

⁷⁶ C. Castellucci, *Descrizione coreografica*, cit.

⁷⁷ C. Castellucci, appunti per la prima lezione annuale della Scuola Mòra, gennaio 2017, inedito. Sul valore della ginnastica cfr. anche C. Castellucci, *Setta*, cit., pp. 200-202.

⁷⁸ C. Castellucci, corrispondenza con A. Bedosti, cit., dicembre 2016.

il danzatore, nel ricercare la tensione del corpo e la semplicità dell'esposizione nel presente dell'azione. «Tuttavia l'abilità atletica da sola non basta»:⁷⁹ il danzatore, a differenza dell'atleta, per eseguire la partitura coreografica deve allenare quelli che Lévinas chiama gli «scadimenti temporali della presenza, capaci [...] di recuperare questa presenza sotto forma di presenza pensabile e precisamente suscettibile appunto, in tutti sensi del termine, di ri-presentazione».⁸⁰

Perciò, e in conclusione, nella semplicità radicale della ginnastica la coreografa ricerca i fondamenti fisiologici dello stare e del moto umano, che illuminano contemporaneamente anche l'origine stessa delle forme del linguaggio. La scuola e i balli che vi si realizzano conducono così a ciò che Claudia Castellucci chiama «senso dello spettacolo», ovvero il passaggio dal 'dentro', dove ogni cosa viene provata e osservata, al 'fuori' in cui viene «posta di fronte ad altri», che è la forma più elementare dell'esposizione pubblica e che convenzionalmente chiamiamo, appunto, 'spettacolo'. L'artista, con il suo lavoro straordinario di tanti anni, testimonia la possibilità che una danza così concepita, grazie al modo peculiare con cui i corpi degli esecutori vengono 'formati' dall'esperienza scolastica e immergendosi nell'immensità dello spazio e del tempo da cui trae la disciplina e il linguaggio specifico, assurga a condizione di sperimentazione della creazione tout court, di ricapitolazione, appunto, delle cose, nel modo in cui la coreografia 'getta' le forme nel tempo e nello spazio. Per dirla ancora con Nietzsche, un'arte come forma di generazione, come «volontà di potenza».⁸¹

Abstract

The article represents the first attempt to systematise Claudia Castellucci's complex artistic career in the field of dance. In particular of the historical and theoretical aspects that concern, from 1989 to the present, the Cesena artist's projects around the notions of school, dance and choreographic composition. Through the comparison and analysis of published and unpublished texts, which comprehensively gives a rich set of documentary references, the authors address the two main polarities of Castellucci's artistic activity, the pedagogical one and the more properly productive one, focusing especially on the period of the Mòra School. A picture of strong theoretical intensity emerges. If, on the one hand, choreographic art and thought on movement tend to converge towards the key concepts of time and rhythm, on the other hand, school and behaviour tend to define, for its participants, not only and primarily a basic technical condition, but also an existential horizon, a subtle politics of resistance.

⁷⁹ C. Castellucci, *Bollettini della Danza*, cit., Vol. I, p. 1.

⁸⁰ Il passaggio, tratto da *Il tempo e l'altro* di Lévinas, è citato in C. Castellucci, *Bollettini della Danza*, cit., Vol. I, p. 2.

⁸¹ In considerazione della complessità di tale nozione, che esula evidentemente la trattazione di questo saggio, e del valore puramente indicativo della menzione in rapporto all'indubbia importanza che il filosofo tedesco ricopre nel discorso teorico di Claudia Castellucci, ci limitiamo a ricordare in questa sede che la nozione di 'volontà di potenza' viene menzionata originariamente da Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*, per poi essere ripresa in molte sue opere successive.

Autori

Fabio Acca è curatore, critico e studioso di arti performative. Dal 2001 al 2022 ha svolto attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo (poi delle Arti) dell'Università di Bologna. Dal 2022 è ricercatore presso il dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, dove insegna Teatro sociale. Ha pubblicato articoli, saggi, curatele e monografie, in un orizzonte di interessi centrato soprattutto sugli aspetti storici del Nuovo Teatro e della Nuova Danza in Italia. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo: *Fare Artaud. Il Teatro della Crudeltà in Italia 1935-1970* (Editoria & Spettacolo, 2019); *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente* (in "Culture Teatrali", n. 30, 2021).

Lucia Amara dopo la laurea in Lettere Classiche a Firenze e poi al DAMS di Bologna, ha svolto un dottorato in collaborazione con Paris VII e un programma post-dottorale a l'Ecole des Hautes Etudes a Parigi con la direzione di Georges Didi-Huberman. La sua ricerca si focalizza sulla vocalità, sui linguaggi performativi e su alcune forme irregolari dei linguaggi letterari, in un percorso costante tra teoria e pratica. Tra le ultime pubblicazioni: *Utopie Vocali* (Mimesis, 2015); *Teatro Infantile. L'arte scenica davanti agli occhi di un bambino*, con Chiara Guidi (Sossella, 2019). Ha insegnato Teoria e Pratica della Performance presso la Libera Università di Bolzano e insegna Arte Drastica presso la Scuola Conia, fondata a Cesena da Claudia Castellucci.

Roberta Ferraresi

Dioniso altrove. Gian Carlo Celli oltre il Sessantotto teatrale

0. Introduzione

Due scenari e un trait d'union

Situé dans la montagne, difficilement accessible, Orgosolo offre un spectacle inattendu en milieu rural : les portraits de Lénine, de Rosa Luxemburg, de Gramsci, de héros antifascistes ornent les rues ; des scènes de manifestations de 68, de luttes contre les dictatures d'Amérique latine, contre les guerres impérialistes occupent les places et le Corso central. Vers le village, semblent converger des flux d'images surgies des quatre coins du monde, venues d'époques révolues mais aussi d'une actualité immédiate.¹

Un tunnel lungo una trentina di metri e largo cinque o sei metri, il soffitto a botte, le pareti di pietra che trasudano umidità, il pavimento di cemento. Al fondo di questo tunnel c'è un arco che immette in un buco senza finestre abitato dai topi e dagli scarafaggi. In questo teatro-tunnel il palcoscenico è un piano rialzato di assi sconnesse. [...] I riflettori sono appesi ai chiodi, e tutti insieme non possono superare i duemila watt. [...] Gli attori per vestirsi e cambiarsi sono costretti ad ammuccchiarsi in un unico camerino, che è poi quel buco abitato dai topi di cui parlavo prima.²

Sembrano due immagini che non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, e in un certo senso è così. Siamo sempre in Italia, ma la seconda viene da Roma, una delle prime metropoli delle neoavanguardie, i cui locali underground hanno cambiato la storia (quantomeno del teatro) fino a infrangersi sui movimenti della contestazione fra gli anni sessanta e settanta; mentre la prima è di un centro di poche migliaia di abitanti nel cuore della Sardegna, dove quella stessa temperie, vissuta in termini di lotta politica, ha lasciato tracce indelebili sui muri di tutto il paese. Difficile pensare a qualcosa di più lontano, sotto tanti punti di vista. E, invece, questi due luoghi-immagine almeno una cosa in comune ce l'hanno. Il trait d'union - uno fra i vari possibili - è Dioniso: nel significato ampio e metaforico del teatro, che nel periodo in questione ha impattato in maniera decisiva su entrambi i contesti; ma anche in un senso più specifico, tenendo

¹ B. Fraenkel, *Préface*, in F. Cozzolino, *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*, Paris, Karthala, 2017, pp. 7-10:7 (ove non altrimenti specificato le traduzioni sono a cura di chi scrive).

² D. Maraini, *Fare teatro*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 131-132 (la descrizione è del Circolo La Fede, riportata in vari studi sulle 'cantine').

conto che il termine è il nome di una delle realtà più particolari del Nuovo Teatro italiano e dei coevi movimenti di contestazione. Dioniso fu un gruppo al tempo stesso artistico e politico: parti, come molti altri, dall'ambiente sperimentale delle 'cantine romane' e, in coincidenza con lo snodo del Sessantotto, anziché frantumarsi, andò a rifondarsi completamente, compiendo, come altri in quel periodo, un tragitto che va dal 'teatro con partecipazione attiva all'atto politico' – per citare il titolo di un testo retrospettivo, autoprodotta alla fine degli anni settanta.³

In Sardegna e a Orgosolo in particolare, il gruppo è ben conosciuto, così come nel campo degli studi storico-artistici ed etno-antropologici sul fenomeno del muralismo degli anni sessanta e settanta, di cui Dioniso è considerato fra i fondatori; in questi ambiti, la sua vicenda 'comincia' nel 1969 e la provenienza teatrale, pur attestata, non viene quasi mai approfondita in dettaglio. Viceversa, in contesto storico-teatrale, il percorso del gruppo è tutto sommato ben conosciuto fino al 1968, dopodiché le testimonianze si affievoliscono sempre più, fino a che le sue tracce si perdono a Milano nell'autunno di quell'anno – non ancora 'caldo' ma sul punto di diventarlo –, o forse addirittura un po' prima. Pure in questo caso sembra di trovarsi davanti a due soggetti completamente differenti; e, anche qui, in parte è così. Ma – di nuovo – può risultare di un certo interesse osservare ciò che si trova *in-between*: in quanto ci può raccontare molto sia di cosa sia successo in quel periodo, sia, più ad ampio raggio, delle sue ricadute a lungo termine. Anche perché, come vedremo, la vicenda di Dioniso è del tutto singolare, per certi versi estrema, ma non è unica nel suo genere: è storia di molti e di molte fra anni sessanta e settanta, su di un crinale di mutazione tanto decisivo quanto complesso, in cui affondano le radici – fra l'altro – sia la nostra disciplina sia una buona parte del nostro presente (teatrale e non solo). E, perciò, provare a seguirla risulta per tanti versi necessario.

Altrove. Oltre il Sessantotto teatrale

Ricostruendo ciò che è accaduto al Nuovo Teatro intorno al 1968, Marco De Marinis scrive:

³ Cfr. G.C. Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, dattiloscritto inedito, datato a febbraio 1979 e citato in varie fonti fra cui A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, in G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 105-161. Il documento ripercorre retrospettivamente la vicenda del gruppo e – a causa dei numerosi riscontri incrociati – si può identificare alla base dei vari studi che nel tempo si sono occupati di Dioniso e che citeremo in questo saggio (forse potrebbe essere addirittura quel «volume manoscritto che Celli stava approntando» a cui fa riferimento Achille Mango in *La morte della partecipazione*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 26).

Si tratta di un percorso di fuga dal teatro o, per essere più precisi, di una ininterrotta e via via crescente tensione al superamento dei limiti storicamente imposti alla scena occidentale [...]. Ma tensione verso *dove*, verso *cosa*? Diciamo verso un *dopo*, un *aldilà*, un *oltre* il teatro, che per alcuni non avrà più niente a che vedere con il teatro stesso [...] e per altri sarà invece un teatro talmente trasformato nelle sue modalità e, ancor di più, nelle sue funzioni che non si riuscirà più a riconoscerlo come tale *restando al di qua di quei limiti*.⁴

Il libro in questione termina proprio con questo tipo di percorsi, ridefiniti complessivamente sotto l'egida del 'Sessantotto teatrale'; e, anzi, come testimonia l'autore, tende verso quel punto di non-ritorno, che rileva in comune ai vari casi esaminati nel volume.

Com'è noto, il passaggio ha provocato anche in Italia una frattura sotto tanti punti di vista: naturalmente in campo artistico, fra un 'vecchio' e, appunto, un Nuovo Teatro in fase di emersione; ma anche, di conseguenza, nell'ambito della critica e degli studi;⁵ e, non da ultimo, a livello politico. Su tutti i fronti, il 'giro di boa' è comunemente considerato il Convegno di Ivrea: ormai valutato in termini simbolici oltre che fattivi, più in quanto approdo di percorsi già in essere che come innesco di nuove iniziative, continua a rappresentare storiograficamente un evento-cardine condiviso. Anche in tale contesto si manifestano varie spaccature, anzitutto fra due diverse modalità di concepire e concretizzare i processi di rinnovamento teatrale a cui faceva appello il convegno: da una parte, un versante più strettamente e/o letteralmente engagé, in rapporto alle lotte politiche in corso; dall'altra, una serie di esperienze maggiormente mirate alla rifondazione del linguaggio performativo, dei modi creativi e produttivi, della politica artistica in senso lato.⁶ Di lì in avanti, nella nostra cultura teatrale, la dimensione estetica e quella socio-politica rappresenteranno per lungo tempo due polarità distinte, nei migliori casi in dialogo; ed è, questo, un principio dialettico fondamentale, strutturale e strutturante per il percorso che ci apprestiamo a svolgere.

⁴ M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 6-7 (l'ultimo corsivo è mio).

⁵ Cfr. R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia, 2019.

⁶ Per un approfondimento sul *Convegno per un nuovo teatro* (Palazzo Canavese, Ivrea, 9-12 giugno 1967) cfr. almeno: D. Beronio e C. Tafuri (a cura di), *Ivrea 50. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (atti del convegno, Palazzo Ducale, Genova, 5-7 maggio 2017), Genova, AkropolisLibri, 2018 (in particolare, sui temi in questione cfr. G. Guccini, *Ivrea '67. Dopo l'enigma, Quadri*, pp. 65-78); M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit.; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015; D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010. Ringrazio inoltre Donatella Orecchia per il confronto sull'argomento, nonché per avermi stimolata a un primo contatto con Dioniso in occasione delle ricerche svolte per Ead. e C. Sylos Calò (a cura di), *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022.

Tuttavia, se la storiografia ovviamente è concorde nel considerare – in un modo o nell’altro – l’impatto deflagrante del Sessantotto teatrale, risultano però meno scontati e ben più rari gli studi che si sono cimentati nel seguire fino in fondo quei percorsi ‘dopo’, ‘al di là’, ‘oltre’ il teatro. Rientra in tale casistica la vicenda di Dioniso, «non abbastanza ricordato allora e troppo presto rimosso dalle successive ricostruzioni di quelle stagioni teatrali» (nonché, pare, anche negli ambienti politici);⁷ forse perché troppo eccentrica fu la sua traiettoria per l’una e l’altra prospettiva, dalle ‘cantine romane’ all’entroterra sardo, dalla neoavanguardia alla contestazione. Aveva colto nel segno Giuseppe Bartolucci quando, ricordando Gian Carlo Celli poco dopo la scomparsa alla fine degli anni Settanta, motivava simili allontanamenti riflettendo su come l’artista e attivista in quel frattempo fosse stato «altrove».⁸

Ad ogni modo, l’obiettivo del presente articolo non è così ambizioso: la ricerca è appena avviata e, se una qualche forma di ricostruzione complessiva e dettagliata sarà possibile, al momento è ancora di là da venire. Il proposito è decisamente più circoscritto ma – spero – comunque utile, almeno in parte. Seguendo il percorso di Celli e di Dioniso, l’intenzione è anzitutto quella di condividere alcune questioni emerse nelle fasi di ricerca e studio: con quali strumenti storico-teatrali prendere in carico in concreto il Sessantotto teatrale; come cambiano in quel giro d’anni le nozioni e le prassi dello spettacolo, in particolare – stante anche il contesto in cui scrivo – per quanto concerne la figura, la presenza e il lavoro attoriali; quali fonti, prospettive, modalità rendono possibile lo studio del teatro oltre quel punto; che tipo di ricadute tali oggetti manifestano sul nostro modo di approcciare l’arte scenica e la sua ‘messa in storia’,⁹ che conseguenze hanno esercitato ed esercitano le nostre letture sul passaggio in oggetto; e in verità, molto più in generale, se e come tentativi di questo tipo possano avere una pertinenza storico-teatrale o quantomeno una loro utilità in tale ottica... La vicenda di Dioniso fra anni sessanta e settanta conduce a individuare vari problemi di ordine storiografico: su tutti, pone il problema dei gruppi oltre il Sessantotto, della opportunità di continuare a seguirli, del significato di una simile scelta qualora si decida

⁷ C. Valenti, *Laboratorio di trasformazione*, «A. Rivista Anarchica», XVIII, n. 159, novembre 1988, pp. 23-26:25. Cfr. Z. Carloni e A. Paoletta, *Giancarlo Celli, l'uso libero e il gruppo Dioniso (1972-1977)*, «Bollettino Archivio G. Pinelli», ILX, n. 1, 2022, pp. 19-22 (i documenti citati in questo articolo sono disponibili all'indirizzo web: <https://www.centrostudilibertari.it/it/immipot-celli-dioniso-usolibero>, consultato il 12 aprile 2023).

⁸ Cfr. G. Bartolucci, *Due non-divi sepolti dalla stampa*, in «il manifesto», 6 settembre 1979 (il corsivo è dell’autore).

⁹ Cfr. L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in D. Beronio e C. Tafuri (a cura di), *Ivrea 50*, cit., pp. 43-57.

‘d’intraprendere’ assieme a loro strade che rischiano di portare molto, forse troppo lontano.

Dioniso: lineamenti e fondamenti di una possibile storia

Cominciamo da ciò che si sa del gruppo Dioniso, che non è molto. Nasce su iniziativa di Gian Carlo Celli, laureato in Legge a Bologna, dove ebbe le prime esperienze teatrali con il Cut locale negli anni cinquanta; queste proseguirono poi a Roma – dove l’artista si cimentò in altri ambiti, dalla poesia al cinema – ma poi Celli si spostò a Milano, per un lavoro nel campo della pubblicità.¹⁰ Riapprodò infine nella Capitale in cui, a metà degli anni sessanta, creò un gruppo che cambierà molto nel tempo, anzitutto nella composizione, e che – nei suoi dieci anni di vita o poco più – ebbe a incrociare innumerevoli personalità del ‘nuovo’ (teatro, arte, cultura), dal Gruppo 63 al Beat 72, dalla poesia sperimentale alla Nuova Musica, da Giuliano Scabia a Gian Giacomo Feltrinelli, e così via.

In proposito, con particolare riguardo all’ecllettismo, all’apertura e alla pluralità che affiora dall’immagine condivisa intorno all’esperienza in oggetto, è necessario fare alcune precisazioni in via preliminare.

C’è chi ha notato come nelle varie metamorfosi di Dioniso ci sia una sola costante: Gian Carlo Celli stesso, sottintendendo che la vita del gruppo abbia perlopiù coinciso con quella del suo fondatore;¹¹ in realtà, da questo punto di vista la vicenda non è molto diversa da quella di altre realtà omologhe negli anni sessanta, un decennio che – a differenza del successivo – in campo politico come artistico o culturale pullula di nuove formazioni che si creano intorno a esperienze o propositi specifici e spesso si disperdono repentinamente, anche nel giro di brevissimo tempo. Dioniso non fa eccezione: si forma e si ‘ri-forma’ ogni volta attraverso nuove adesioni in base alle diverse fasi del progetto e ai vari luoghi – concreti e/o ideali – in cui via via si andrà a radicare (ovviamente anche in relazione al percorso dei suoi componenti, ma non soltanto). Inoltre, sempre come altre realtà affini, il gruppo non nasce come compagnia teatrale: viene fondato come ‘Cooperativa di spettatori’, sulla scia degli innumerevoli Circoli

¹⁰ Tutte le informazioni sono tratte da: Balbus <Luciano Balborini>, *Quelli del Dioniso*, «A. Rivista Anarchica», X, n. 83, maggio 1980, pp. 15-20, ora in http://www.arivista.org/index.php?nr=83&pag=83_06.htm (consultato il 9 maggio 2023; l’autore ha fatto parte del gruppo fra il ’68 e il ’70); M. Celli, *Il Gruppo Dioniso: un’esperienza di teatro politico del ’68*, Tesi di Laurea in Scienze e tecnologie della comunicazione (relatore: Prof. A. Piersanti), Consorzio Nettuno - Sapienza Università di Roma, a.a. 2007-08 (per via delle varie concordanze in alcuni passaggi, si può ipotizzare che entrambi i saggi, pur non citandola esplicitamente, facciano in diversi punti riferimento alla medesima fonte-base, di cui alla n. 3). Esistono ulteriori indagini sull’argomento, fra cui un’altra tesi di laurea attualmente non consultabile, presentata da Arianna Massimi, sempre alla Sapienza, nell’a.a. 2015-16, e un correlato focus in preparazione per il portale web «Sciami» (ringrazio Valentina Valentini per le indicazioni in questione).

¹¹ Cfr. Z. Carloni e A. Paoletta, *Giancarlo Celli, l’uso libero e il gruppo Dioniso (1972-1977)*, cit.

(culturali, giovanili, politici etc.) che sorgevano all'epoca nell'intenzione di promuovere un'attività ben più ampia della sola produzione di spettacoli; e, nel momento in cui s'innesterà esplicitamente nel settore delle arti sceniche – con la creazione di Dioniso Teatro –, si proporrà anzitutto come un luogo fisico (teatrale e non solo), non come una compagnia, nel quadro di quell'arcipelago di spazi underground, all'epoca ancora in via di formazione, che sarà poi noto con la formula di 'cantine romane'.

In secondo luogo, va anticipato che Dioniso è prevalentemente riconosciuto e ricordato per le sue sperimentazioni via via sempre più radicali nel campo della spettatorialità che vengono concretizzate in ottica partecipativa, come in molti casi analoghi in contrasto al dilagare dello spettacolo mediatizzato. Ma, come ricorda Cristina Valenti, il gruppo ha inoltre «condotto le esperienze più estremiste nell'ambito della ricerca per una ridefinizione in senso libertario del ruolo dell'attore».¹² Affiorerà su questi versanti l'altrettanto straordinaria mutazione della figura attoriale che si esprime fra gli anni sessanta e settanta in senso relazionale, e che rappresenta uno dei retaggi più durevoli del Sessantotto teatrale all'interno della nostra cultura performativa. Gli attori e le attrici che hanno fatto parte di Dioniso sono innumerevoli: contando solo coloro che sono stati accreditati come 'interpreti' nelle teatografie ufficiali,¹³ si tratta di quasi un'ottantina di persone in meno di dieci anni – molte, forse troppe. Alcune sono state coinvolte *una tantum*, in collaborazioni occasionali o estemporanee, altre magari non hanno nemmeno continuato a fare teatro – non è un caso, e scopriremo come, quanto e perché ciò sia rilevante all'interno di questa storia. Potrà sembrare scontato, ma nel quadro della presente introduzione va ricordato: la coincidenza temporale a dir poco fatale fra questa come altre esperienze del Nuovo Teatro coi movimenti della contestazione manifesta una speciale convergenza – fra le altre cose – rispetto ai temi del coinvolgimento diretto, della parità, della democratizzazione. Da tale incrocio, però, non si origina solo una diversa concezione di spettatore (appunto, attivo); ma, se *Tutto il mondo è attore* – come recitava significativamente il titolo di una importante trasmissione del Terzo Programma nei primi anni settanta¹⁴ –, di conseguenza sorge

¹² C. Valenti, *Laboratorio di trasformazione*, cit., p. 25. Cfr. G.C. Celli, *Teatro assemblea, attori e spettatori 'alla pari'*, «Cinema Nuovo», XVI, n. 186, marzo-aprile 1967, pp. 86-87 (il testo, pubblicato nella sezione «Lettere al direttore», non è un vero e proprio articolo ma, appunto, una comunicazione scritta dall'autore al giornale diretto da Guido Aristarco).

¹³ È questo il termine con cui vengono definiti gli attori e le attrici, i performer e anche i partecipanti in genere nella teatografia pubblicata in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. II, pp. 615-619.

¹⁴ Cfr. *Tutto il mondo è attore. Ipotesi per un'indagine interdisciplinare sull'attore*, «Terzo Programma», XIII, nn. 2-3, 1973 (il volume deriva da una trasmissione diretta da Alessandro d'Amico, Gerardo Guerrieri e Ferruccio Marotti).

anche e soprattutto un approccio completamente nuovo alla questione dell'attorialità.

Infine, va segnalato che i vari studiosi che hanno affrontato nel complesso il percorso di Dioniso e di Celli hanno spesso tentato di suddividerlo in diversi momenti, in relazione all'uno o all'altro evento artistico oppure personale o politico. Nessuno di questi criteri e soluzioni sembra reggere al confronto con la pluralità e varietà della vicenda in questione. Così, ho deciso di strutturare il nostro itinerario a partire da uno dei pochi punti fermi: la produzione teorica del gruppo, estremamente consistente in termini sia di quantità che di continuità. I testi, i manifesti, le dichiarazioni ne accompagnano l'intero cammino, quasi si trattasse di un piano di creazione parallelo, seppur 'immateriale' e talvolta utopico, in contrappunto alla pratica dell'arte e/o dell'attivismo. Certo, non possono testimoniare direttamente tali esperienze concrete, e men che meno oggettivamente. Però, com'è stato notato altrove per la produzione teorica in contesto teatrale, si tratta di fonti che possono almeno raccontare qualcos'altro: la visione, l'immagine, l'utopia di teatro che animava gli autori di quei testi, aspetti che – soprattutto in determinate epoche – risultano almeno altrettanto importanti delle realizzazioni effettive.¹⁵ Il corpus teorico prodotto nel tempo dal gruppo e dal suo fondatore consente inoltre di individuarne la traiettoria, quantomeno per come loro stessi l'hanno percepita: *Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*. Nonostante il fatto che giungeremo infine a mettere in crisi la rigidità di una simile linea evolutiva, è questo il percorso che seguiremo, scorporando la vicenda nelle due fasi che compongono la formula in questione e che ritornano anche in altre auto-dichiarazioni: un *prima* e un «*dopo l'attività nel campo teatrale*».¹⁶

1. Prima parte: Dioniso nel (nuovo) teatro

Le nascite di Dioniso: per un 'teatro con partecipazione attiva'

Il primo lavoro di Dioniso è *Prove d'iniziazione per i Pa v Pn* e racchiude in nuce tutti gli elementi che segneranno il percorso del gruppo nel suo primo periodo di attività e oltre: in questo senso, è quasi un manifesto. A partire dalla decodifica del titolo, che significa 'per un pubblico attivo o nessun pubblico': infatti, qui si presentano già le varie tattiche che saranno

¹⁵ Tale tipologia di fonti, ri-concepita anche nei termini di vero e proprio oggetto di studio in sé (oltre che di documento-strumento di ricerca), risulta estremamente ricorrente nelle prime fasi della teatrologia italiana fra anni sessanta e settanta. Cfr.: F. Marotti, *Prefazione*, in Id., *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 9-11; nonché R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia*, cit., p. 209 sgg.

¹⁶ Cfr.: G.C. Celli, *Dioniso*, cit. (corsivo di chi scrive); *Dioniso Teatro Club (Roma)*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 614 (anche il volume è una delle fonti che presumibilmente riprende il documento di cui alla n. 3).

sviluppate in seguito al fine di coinvolgere gli spettatori nella performance – la dimensione ludica, qualche eccesso provocatorio, lo strumento della *poetry session* preparata e/o improvvisata – e, più in generale, l’obiettivo della partecipazione, rispetto al quale la messinscena rappresenta appunto una sorta di graduale ‘iniziazione’. Inoltre, compare la modalità di ‘reclutamento’ di nuovi attori e, dunque, la dinamica di rifondazione continua del gruppo a cui abbiamo fatto cenno. Sullo sfondo, ma in maniera decisiva, si staglia infine l’ambiente della neoavanguardia italiana: i rapporti col Gruppo 63, la sperimentazione nel campo della poesia, le relazioni col Nuovo Teatro Musicale e soprattutto il ruolo, in un simile contesto, del circuito delle ‘cantine romane’, al tempo in stato di emersione.¹⁷

¹⁷ Il lavoro, concepito per «‘iniziare’ gli spettatori alla partecipazione attiva», consisteva in una serie di esperimenti sulla possibile interazione, fra cui «presentazioni, domande e scoperta di sé/dell’altro, canto corale spronato dagli attori, giochi di ruolo», «blande situazioni drammatiche utilizzate a supporto delle domande e dei giochi» e addirittura – ricorda uno degli interpreti, Valentino Orfeo – un lancio di «verdure sul pubblico» da cui partiva «un gioco di reazioni» (le citazioni, nell’ordine, provengono da: M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 93; A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, cit., p. 130; V. Orfeo, intervista cit. in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 65). Così Mirandolina Celli descrive il meccanismo – poi confermato in episodi e fasi seguenti – del coinvolgimento di nuove figure e attori in relazione al primo lavoro e alla fondazione del gruppo: «si era creato [...] un interesse da parte di un gruppo di spettatori che, attirati dalla struttura ‘aperta’ del testo e soggetta agli ‘apporti’ dei partecipanti, tornava quasi tutte le sere» (fra questi, anche Lydia Biondi; cfr. *ivi*, p. 93). Tutte le fonti concordano sul fatto che la performance fosse accompagnata – prima o dopo – da una *poetry session*, che il gruppo continuerà a testare lungo tutta la sua prima fase di attività nei termini di «un’altra modalità attraverso la quale verificare se la presenza di una persona che legge le sue poesie – senza l’intermediazione di un attore – poteva riuscire a invogliare anche altri a fare altrettanto», al fine di creare «momenti di comunione molto intensi» fra artisti e pubblico (*ivi*, p. 95); per un approfondimento di tale attività, delle innumerevoli figure coinvolte e delle modalità performative attuate cfr. P. Echaurren e C. Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 123-124 (al volume – che è fra i pochi a valorizzare e dettagliare il ruolo di Dioniso negli anni sessanta – più in generale si rimanda anche per la ricostruzione del contesto storico-culturale-artistico generale del periodo, nonché di conseguenza degli aspetti più strettamente collegabili al percorso del gruppo che stiamo esaminando). L’attenzione per la dimensione poetica – presente fin dagli esordi teatrali di Gian Carlo Celli negli anni cinquanta con La Cantina e Fiammetta Selva – rappresenta un legame con l’humus della neoavanguardia italiana, all’epoca irradiantesi intorno al Gruppo 63; in questo contesto va infine considerato il rapporto con il Nuovo Teatro Musicale e in particolare la collaborazione con Domenico Guaccero, per cui cfr. *infra*, n. 23 (cfr. inoltre: D. Orecchia e C. Sylos Calò (a cura di), *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, cit.; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy*, cit.). La teatrografia del gruppo è stata ricostruita interpolando quelle, non sempre coincidenti, edite in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit. (pp. 153-161) e in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit. (pp. 615-619, naturalmente comparandole anche con le ulteriori fonti citate).

Lo spettacolo debutta infatti alle Orsoline 15 di Mario Ricci, nel marzo 1966.¹⁸ I lavori successivi saranno ospitati al Beat 72, che aveva appena inaugurato la nuova storica e definitiva sede di via Gioacchino Belli in pieno boom della sperimentazione come della contestazione, nonché di quegli spazi underground, teatrali e non solo, che stavano crescendo a dismisura nella Capitale «creando una realtà teatrale concreta, accanto e spesso in conflitto con quella delle istituzioni, con logiche economiche, tipologia di proposta estetica, modalità di fruizione profondamente diverse dal teatro di tradizione».¹⁹ Si tratta di performance che, confermando l'attenzione per l'attivazione dello spettatore all'incrocio fra sperimentazione poetica e musicale, iniziano a saggiare il dispositivo poi molto diffuso della combinatoria: proponendo eventi in cui vi «era la possibilità di ricombinare il testo ogni sera», attraverso un meccanismo che prevedeva la scelta di un numero o una lettera da parte del pubblico, che corrispondeva «a un pezzo diverso recitato da ciascun attore», musicista o poeta.²⁰

Come ha constatato Donatella Orecchia, «è un segno simbolicamente importante che sia proprio questo gruppo ad aprire la vera e propria attività teatrale del Beat», perché Dioniso al tempo lavorava su elementi «che torneranno a segnare e a caratterizzare la storia del locale negli anni successivi».²¹ Ma non soltanto in quel luogo: un primo approdo di questo

¹⁸ Cfr. P. Di Marca, *Il lungo avventuroso romanzo teatrale di Mario Ricci*, in «Le reti di Dedalus», gennaio 2011 (http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/gennaio/TEATRICA/3_addii.htm, consultato il 13 aprile 2023). E inoltre: «Biblioteca Teatrale», n.s., 2012, nn. 101-103 (*Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni Sessanta*, a cura di S. Carandini); D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia fra norma e devianza*, Torino, Eri, 1981; D. Orecchia, *Il Beat 72 di Roma. Le prime stagioni*, in L. Cavaglieri e D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia, 2018, p. 201 sgg.; D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., p. 125 sgg.

¹⁹ D. Orecchia, *Il Beat 72 di Roma*, cit., pp. 200-201.

²⁰ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 94.

²¹ D. Orecchia, *Il Beat 72 di Roma*, cit., pp. 166-167. Il Beat inaugura la nuova sede nel maggio '66 con una serie d'incontri, mentre l'attività teatrale comincia il mese successivo proprio con Dioniso, in particolare ospitando *Sudcombinatorium*, *Rito Money* e *Improvvisazioni a catena* (in scena tutti dal 9 giugno per circa venti giorni; la locandina dell'evento è visibile in *L'altro teatro*, docu-film televisivo prodotto dalla Rai nel 1980, creato da Nico Garrone e Giuseppe Bartolucci e diretto da Maria Bosio). Nella prima performance, «ad ogni attore veniva assegnato un tragitto standard per tutto lo spazio circolare della cantina che veniva percorso senza soluzione di continuità. A seconda della richiesta degli spettatori partecipanti, l'attore recitava un pezzo precedentemente preparato sulla base di un'azione-tipo. [...] Ad ogni numero corrispondeva un argomento attinente a una 'causa' o a un 'effetto' della miseria nel Meridione ma la concatenazione di cause ed effetti non era disposta in ordine logico e la funzione dei partecipanti era quella di ricostruir[lo] chiamando i numeri (pezzi dal Sud), studiando l'accostamento tra un pezzo e l'altro, ovvero tra una causa ed un effetto o tra una serie di cause» (M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 98; l'autrice non approfondisce in questo contesto il ruolo della musica, che doveva risultare particolarmente presente, fra i 'nastri

momento aurorale è infatti l'apertura di Dioniso Teatro Club, una piccola «cantina cantina», «con a malapena la luce elettrica», in via Madonna dei Monti 59.²² Si può ricostruire il profilo dello spazio – quantomeno nella visione dei suoi fondatori – grazie a una sintesi del progetto pubblicata nei due volumi sull'*Avanguardia teatrale in Italia* di Franco Quadri:

In particolare il Dioniso Club organizza: 1. il collegamento e lo scambio di informazioni tra i vari gruppi di ricerca [...]. 2. I rapporti tra gli studiosi dediti alla ricerca scientifica e gli autori, registi, critici e studiosi dei problemi dello spettacolo. 3. Lo studio e gli esperimenti di nuove soluzioni che prevedano applicazioni congiunte dei mezzi audiovisivi allo spettacolo. 4. La diffusione tra il pubblico dello spettacolo di ricerca con i seguenti mezzi: - accordi speciali con case editrici [...]. - costante azione di 'promotion' per ottenere un continuo aumento di soci-spettatori. - distribuzione o produzione di spettacoli [...]. - scambio di spettacoli teatrali e cinematografici con analoghi gruppi, associazioni, imprese. - l'organizzazione di una rete di succursali e agenzie, dapprima su base regionale e, in seguito, su base nazionale. - l'organizzazione di un festival annuale dello spettacolo di ricerca.²³

La descrizione, che rubrica le varie attività in cui il gruppo intendeva impegnarsi, evoca con precisione il senso, la sostanza e il valore – nonché

registrati' di Guacero e il contributo dal vivo di vari musicisti jazz, chitarristi e cantastorie; in locandina figura inoltre un 'pittore su cavalletto'). *Rito Money* si articolava invece nei termini di «una trasposizione di una liturgia cattolica, una sorta di Messa ove sull'altare vi era una gigantografia di un dollaro», in cui «veniva utilizzato un letto a castello nel quale lo spettatore-partecipante, situato nel letto più basso, veniva 'confessato' dall'attrice che era situata nel letto superiore: la confessione veniva registrata e fatta ascoltare agli altri partecipanti» e poi si svolgeva addirittura un «corteo itinerante» all'esterno, creando «un paradossale rituale di omaggio al denaro» per il quale «sia Gian Carlo Celli che il responsabile del Beat 72, Ulisse Benedetti, furono denunciati per 'vilipendio alla religione' e 'spettacolo non autorizzato'» (ivi, pp. 117, 99, 94; la prima citazione proviene da un'intervista a Lydia Biondi). Di *Prove d'improvvisazione a catena* è stato possibile reperire scarse informazioni, legate soprattutto al suo «perfezionamento» nella primavera del '67: concepito come evento riservato a Celli e ai partecipanti, appare come un tentativo – non senza criticità – di «interrelazione tra poesia e musica jazz», anche attraverso l'improvvisazione, contrappuntando interventi di musicisti e poeti, in cui «venivano 'liberate' le loro concezioni del mondo, della vita, le paure 'collettive' (genocidio, guerra atomica, paura della morte e della solitudine) o le speranze 'universali' (futuro migliore, ritorno alla natura, fiducia nell'amore)» (ivi, p. 95). Per l'importanza dei principi della combinatoria in questa fase di attività di Dioniso e in generale nel periodo, si rimanda all'intervista a Simone Carella – tra i più significativi membri del gruppo – pubblicata all'interno della medesima fonte, che ricorda come Celli tenesse loro vere e proprie correlate lezioni di teoria matematica (cfr. ivi, p. 111).

²² Le descrizioni provengono sempre da Carella, intervistato in ivi, pp. 105-106; e in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, «Doppiozero», 24 giugno 2014 (www.doppiozero.com/romanzo-di-un-giovane-povero, consultato il 13 aprile 2023). Dioniso Club apre nella primavera '67 e rimarrà operativo almeno fino all'autunno '68.

²³ 1. *Prime ipotesi sulla partecipazione attiva*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 608-609 (tutti i testi citati da questa fonte fanno parte della sezione intitolata a *Dioniso Teatro Club*).

qualche modalità operativa – incarnati dalla rete delle cantine nei secondi anni sessanta. Spiccano, in questo quadro, alcuni elementi propri di quell’ambiente: la prossimità fra pratica e teoria e la porosità fra vari campi dell’arte e del sapere; la natura relazionale del progetto, importante in special modo per l’intero percorso di Dioniso; il grande accento posto su temi di carattere politico-organizzativo (peraltro, con propositi a dir poco ambiziosi). Incrementa le informazioni un ulteriore documento: un (potenziale) accordo risalente probabilmente al 1966 fra Dioniso e la Compagnia del Nuovo Teatro Musicale in cui era coinvolto Domenico Guaccero, fra i più costanti interlocutori del gruppo. Attraverso questa fonte si può scendere più in dettaglio sulle attività immaginate per la collaborazione in questione e poi effettivamente svolte nella cantina di Dioniso: «teatro d’ascolto, poetry session, eventuali proiezioni films sperimentali»; processi di produzione di entrambe le formazioni e programmazione condivisa; «costituzione del circolo culturale [...] formato dagli autori musicali e prosa es. Braibanti, Bussotti, Celli, Chiari, Falzoni, Gelmetti, Guaccero, Macchi, Rzewski», ossia le punte delle neoavanguardie nazionali, soprattutto nel campo della musica e in gran parte gravitanti intorno al Gruppo 63.²⁴ Ci sono poi i temi-chiave dell’indipendenza e della vocazione partecipativa: dopo l’esperienza iniziale della ‘cooperativa di spettatori’, il modello del Dioniso Club, anche in questo caso, non è il teatro, per quanto sperimentale, ma il *circolo*, come i tanti che si stavano diffondendo dalla metà degli anni sessanta, congiungendo contesti – culturali, artistici, ma anche sociali e politici – fra loro lontani. Tuttavia, la questione estetica è solo apparentemente marginale: nel primo ‘manifesto’ della cantina le viene dedicato meno spazio ma, collocata nell’incipit, è il primo argomento che viene affrontato, e in termini praticamente identici in entrambe le fonti che stiamo considerando. Qui e lì si legge: «Il Dioniso Club ha lo scopo di promuovere ogni iniziativa che abbia per oggetto la

²⁴ Cfr. *Proposta di accordo tra: Compagnia del Teatro Musicale di Roma e compagnia Dioniso Teatro*, ds., 1 p., conservato presso il Fondo ‘Egisto Macchi’ alla Fondazione ‘Giorgio Cini’ di Venezia, pubblicato in A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, cit., p. 122. L’accordo – che l’autore ipotizza risalire alla primavera ‘66 – fu redatto col proposito della gestione comune di uno spazio, prima dell’apertura del Dioniso Club; il progetto poi non fu concretizzato ma il documento risulta comunque piuttosto significativo al fine di approfondire sia le attività della cantina – che pare rispecchiare in toto, soprattutto dal punto di vista politico-organizzativo – che le relazioni molto strette e concrete fra le varie zone delle neoavanguardie italiane negli anni sessanta (con particolare riguardo al rapporto con Guaccero, che proseguirà almeno fino alla primavera del ‘68). La marginalità di figure e attività legate al teatro in entrambe le fonti in questione si può almeno parzialmente spiegare considerando la grande attenzione riservata al mezzo performativo da parte degli altri campi della ricerca e allo stesso tempo lo stato già avanzato della sperimentazione in atto in quei settori – ma è in ogni caso un elemento da annotare.

ricerca e la sperimentazione di nuove soluzioni di linguaggio nel campo dello spettacolo».²⁵

La questione del linguaggio non è, naturalmente, qualcosa che ha a che fare (solo) con le scelte politico-organizzative e nemmeno soltanto coi contenuti degli spettacoli: è un problema anzitutto di forme – ed è su questo versante, in realtà, che si concentrerà prevalentemente l'impegno di Dioniso nella seconda metà degli anni sessanta. «Come rompere quelle strutture tradizionali che imprigionano l'artista e lo costringono a dare le stesse cose nello stesso modo da secoli?», si chiedeva Gian Carlo Celli nella primavera del '67. Provava a dar riscontro a tale interrogativo in teoria: analizzando quanto testato con il suo gruppo e rinvenendo «nella presenza fisica degli attori e degli spettatori» «la caratteristica precipua del teatro» – anche in contrasto con altre arti fino a quel momento considerate, quali il cinema –, nonché ipotizzando già l'eventualità che «il pubblico pote[sse] diventare addirittura protagonista» o che almeno «lo spettatore potesse incidere sull'andamento dello spettacolo».²⁶

Al contempo, Celli cercava di risponderci in pratica, con la sperimentazione di formati via via più estremi. È dello stesso periodo, infatti, la messa in atto di un nuovo dispositivo performativo che prende il nome di «rito laico», un esempio concreto del quale si può reperire nel primo lavoro interamente di strada di Dioniso: *Rito laico beat Dei Sepolcri*, itinerante il sabato di Pasqua del '67 fra almeno due stazioni, dal Cimitero Acattolico a Campo de' Fiori (oltre forse al Pantheon, un corteo e quasi certamente una conclusione presso la cantina di via Madonna dei Monti). Dell'operazione – che consisteva in una forma di reading urbano da autori quali Darwin, Voltaire, Russell – rimangono un'accurata testimonianza a firma di Giuseppe Bartolucci,²⁷ nonché, ancora una volta, una coeva elaborazione

²⁵ 1. *Prime ipotesi sulla partecipazione attiva*, cit., p. 608 (corsivo di chi scrive; questa la formula utilizzata nell'altra fonte: «scopo: ricerca e sperimentazione nuove soluzioni di linguaggio nel campo dello spettacolo»). Relativamente a quanto constatato nella nota precedente, in questo contesto stupisce che, laddove si dettaglia la «larga accezione» della nozione di spettacolo a cui il testo fa riferimento, l'elenco comprenda soltanto «teatro, cinema, televisione» (con poi un evidente accento soprattutto sui campi mediologici) e non faccia alcuna menzione alla musica.

²⁶ G.C. Celli, *Teatro assemblea, attori e spettatori 'alla pari'*, cit., p. 86.

²⁷ Cfr. G. Bartolucci, *Rito laico beat fuori e dentro porta del Teatro Dioniso*, «Sipario», n. 254, giugno 1967, poi in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 68-69. La performance, a metà fra il teatro guerriglia e il teatro di poesia, si svolse il 25 marzo 1967 e rappresenta il primo tentativo complessivo del gruppo di fuoriuscita – fisica e ideale – dallo spazio teatrale, nell'ottica di sperimentare un intervento di natura politica. Racconta il critico che l'azione consisteva nella condivisione di brani appartenenti a «una linea diciamo positivista illuministica protestataria» (che includeva gli autori menzionati): sia nella prima tappa della performance, che si svolse alle cinque di pomeriggio – dopo una sorta di contrattazione per l'accesso – fra le tombe di Keats, Shelley, Humboldt; sia nella seconda parte, un'ora più tardi davanti alla statua di Giordano Bruno in Campo de' Fiori, nel pieno del mercato (entrambe si concluderanno con la fuga precipitosa dei performer, in un caso

teorica del gruppo che spiega in dettaglio le motivazioni e gli obiettivi soggiacenti:

a) La società è oggettivamente divisa in gruppi. Ogni gruppo ha una sua ideologia rudimentale, embrionale, oppure ben definita, in accordo o contro la legge vigente. b) Il fatto teatrale deve nascere dalla base dei gruppi sociali, dai suoi componenti posti alla pari tra di loro. c) Come il cittadino ha il diritto e il dovere di partecipare alla vita pubblica, così i partecipanti all'assemblea teatrale hanno il diritto e il dovere di influenzare e determinare un evento scenico.²⁸

- La funzione di chi scrive e coordina (ex autore e regista) è di promuovere e sollecitare la dialettica tra i componenti del gruppo e la loro stessa ideologia, con quella esterna, individuare le speranze e le paure collettive del gruppo; il testo non è chiuso ma è una struttura dialettica

- Il teatro può diventare un *rito laico*, così come ogni religione ha il suo rito

- Il *rito laico*, tramite l'assemblea teatrale, necessita di allargarsi a sempre nuovi individui del gruppo di riferimento.²⁹

È questa la seconda tappa del percorso che stiamo seguendo, che va dall'iniziale 'teatro assemblea' alla ridefinizione dell'evento performativo nelle forme di «un rito che, pronto ad autodeterminarsi ed evolversi, garantisca il contrasto, la dialettica come metodo di ricerca, la libertà di opinione, di espressione, di creazione, di parità di tutti i partecipanti», come testimoniato fra l'altro nella sintetica auto-storicizzazione pubblicata nel libro di Quadri sull'avanguardia italiana.³⁰ In questo contesto, il paragrafo dedicato al rito laico illustra il punto d'arrivo dell'itinerario in questione, che consiste in una prima ridefinizione degli elementi strutturali del teatro:

per l'arrivo dei custodi, nell'altro a causa di un intervento della polizia). Fra i due passaggi, c'è anche un corteo: «fuori dal cimitero» attendono «macchine coperte di scritte e di cartelloni e di fregacci, [...] una carovana singolare e avventurosa»; secondo Mirandolina Celli, era previsto che da una delle automobili «un attore avrebbe benedetto la folla», accompagnato pure da «scooter, monopattini e un piccolo camion aperto con un'orchestra che esprimeva grande gioia di vivere», ma il percorso si concretizzò per lo più a piedi (*Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 99; l'autrice aggiunge inoltre al repertorio degli autori Einstein e lo stesso Foscolo, nonché la tappa del Pantheon, non è chiaro se prima o dopo Campo de' Fiori, ma in ogni caso anch'essa conclusasi con la dispersione della manifestazione da parte delle forze dell'ordine). Infine, le fonti concordano sulla conclusione dell'evento, in serata al Dioniso Teatro Club. Un altro esperimento di questo tipo può essere considerato il trittico composto circa un mese dopo, il primo maggio, da *Prova di trasmissione del pensiero* (ore 12, Domus Aurea), *Panettone Play* (ore 13, Colle Oppio), *Lauscombinatorium*, dalle laudi di Jacopone da Todi (ore 16, su un prato di Vejo, tradizionale meta fuori porta dei cittadini romani; su quest'ultimo lavoro, cfr. L. Biondi in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 116).

²⁸ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

²⁹ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 96-97.

³⁰ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

Lo spettatore-partecipante è l'incognita che, rivelandosi, condiziona l'andamento e le varianti della serie.

L'attore è un partecipante specializzato provvisto di particolari doti psicologiche e di prontezza di riflessi, oltre che di una preparazione tecnica sia vocale che gestuale. Non è più l'attore tradizionale ma l'elemento psicofisico che continuamente trasmette e riceve – al servizio della comunità – sottoposto a una serie di stimoli incalzanti che lo costringono, come mai avviene nel teatro tradizionale, a inventarsi in continuazione o a rivelarsi totalmente nella sua natura più segreta.

La funzione del regista è di predisporre le strutture portanti sulle quali l'attore prepara la sua serie di possibilità sceniche catalizzate poi dall'intervento dello spettatore-partecipante.

L'autore ha la funzione di individuare i temi che dal punto di vista ideologico permettano una vera comunione tra i partecipanti all'assemblea.³¹

Il «rito laico» – nelle sue formulazioni teoriche come nelle applicazioni pratiche – rappresenta per tanti versi una frontiera nel percorso di Celli e di Dioniso: come abbiamo visto, iniziano qui infatti a saltare le categorie teatrali di riferimento. Ma, come aveva già intuito al tempo Bartolucci, tali acquisizioni non soddisfecero i propositi del gruppo. Subito dopo, all'interno del volume di Quadri, c'è uno step ulteriore: *Il teatro guerriglia e il rapporto diretto*, che testimonia il passaggio oltre Roma, le cantine, il teatro dal '69 in avanti. Ma tale ricostruzione, in realtà, è molto più interessante per quello che (Dioniso) non spiega rispetto al proprio percorso fra la primavera del '67 e la fine del '68.

Ciò che Dioniso non dice: intorno al Sessantotto (teatrale)

A questo punto si possono individuare almeno tre passaggi-soglia fra la prima fase del gruppo e la sua attività successiva, che risultano estremamente significativi ma rimangono del tutto impliciti a una disamina della auto-produzione teorica attualmente disponibile.

Il primo corrisponde alla partecipazione al festival di Spoleto nell'estate del 1967: nell'anno in cui la celebre rassegna ospitava quell'evento-cardine del Nuovo Teatro che fu *Il principe costante* di Jerzy Grotowski, Gian Carlo Celli decide di organizzare un «controfestival», un «festival off» (il primo del suo genere nella scena italiana), un «antifestival» che «fu un piccolo scandalo». Come ricorda Simone Carella, venne affittata «una grande cantina su due piani» nel centro storico, dove presentare «l'intero repertorio del Dioniso» nell'arco di due settimane, fra il 28 giugno e il 16 luglio, insieme a tre nuovi

³¹ 2. *Rito laico e ricerche sull'avanguardia limitrofa*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 609. Le parti in corsivo non sono presenti in questa fonte ma sono tratte da Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit., che richiama il medesimo testo però ampliandolo in alcuni punti; non è stato ancora possibile stabilire con certezza la datazione e la provenienza di nessuno dei due documenti, ma risulta in ogni caso significativo evidenziare le rimozioni connesse sia alle peculiarità proprie dell'attore (preparazione e capacità specifiche) sia al riferimento alla funzione autoriale.

lavori scritti da autori legati al Gruppo 63.³² Tali spettacoli riepilogano da vari punti di vista l'approccio, le tattiche, gli esperimenti sviluppati fino a questo momento, ma l'opera che riscuote maggior attenzione è il *Vino azzurro* di Giordano Falzoni, che consente di muovere ancora un passo avanti, in quanto, rispetto agli altri due, prevede forme di coinvolgimento del pubblico più paritarie e libere di quanto fino ad allora provato.³³ Il rapporto con l'artista – secondo Lydia Biondi da sempre molto stretto – si rafforzerà ancora di più nei mesi seguenti, quando lavorerà per lungo tempo al Dioniso Club, in una sorta di 'residenza' di creazione che durerà tutto l'inverno e condurrà, all'inizio del '68, al debutto di *Advertising Show*.³⁴ Senza voler stabilire una qualche sorta di priorità, ma solo al fine di percepire la concretezza di simili interrelazioni e la densità delle

³² Le citazioni provengono, nell'ordine, da L. Biondi, intervistata in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 116; e da S. Carella, intervistato rispettivamente in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, cit., e in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 109.

³³ Le altre nuove opere in programma sono *I fuffanti* di Gaetano Testa e *Fecaloro* di Elio Pagliarani, la prima più tradizionale, l'altra legata alle sperimentazioni a carattere combinatorio, entrambe in varia misura riepiloganti il percorso precedente di Dioniso. Così Lydia Biondi descrive il secondo spettacolo, basato su un testo «ove il poeta racconta la sua visione pessimistica della vita»: «La poesia fu divisa in otto parti ed ognuno degli otto attori ne imparò una parte dandone un'interpretazione in otto modi diversi, a seconda delle diverse angolazioni. La sala fu divisa in otto quadrati mediante delle corde elastiche tese da un lato all'altro [...]. Dipinte su una parete c'erano le otto lettere della parola «f e c a l o r o» e sull'altra c'erano i numeri fino a otto. Gli attori erano disposti per terra sotto questa griglia mentre gli spettatori erano intorno. La rappresentazione poteva iniziare solo allorché uno degli spettatori entrava in un quadrato: uno di loro si alzava e, come in una battaglia navale, attivava uno dei quadrati; a quel punto l'attore che combinava con la lettera ed il numero cominciava a interpretare il pezzo. [...] si poteva andare avanti all'infinito» (intervista in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 111). Simone Carella – che considera la performance emblematica sotto tanti punti di vista per l'attività di Dioniso in quel periodo – specifica sia che Celli «ha sempre cercato di far scaturire questo inizio da parte degli spettatori» (intervista in *ivi*, p. 107), sia che naturalmente in un simile dispositivo «lo spettacolo poteva anche non cominciare mai» (intervista in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, cit.). Per un approfondimento dei lavori in questione si rimanda all'analisi critica complessiva condivisa in A. Mango, *Il teatro dell'esperimento - L'esperimento del teatro*, «Marcatré», VI, nn. 43-45, agosto-settembre 1968, pp. 34-40.

³⁴ Cfr. L. Biondi, intervista in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 114. Oltre alla testimonianza dell'attrice, che consente di far risalire la collaborazione almeno al tempo del suo ingresso nel gruppo a metà degli anni sessanta, possiamo aggiungere che tale rapporto continuerà anche in seguito: Falzoni – assieme a Carella – è uno dei pochi interlocutori della neoavanguardia a risultare presente anche nell'ultima fase di Dioniso, a Roma nella seconda metà degli anni settanta (cfr. *ivi*, p. 138). Dagli archivi de «l'Unità» è stato possibile stabilire che *Advertising Show* viene creato al Dioniso Club nell'autunno-inverno '67 (era in programma almeno da novembre) e debutta presso la cantina il 10 gennaio dell'anno successivo (cfr. inoltre G. Falzoni, *Primo rapporto su Advertising Show*, «Carte Segrete», <II>, n. 6, aprile-giugno 1968; nonché la correlata filmografia di Alberto Grifi, che documenta la figura e l'attività dell'artista anche in relazione alle sperimentazioni in questione, in parte reperibile nell'archivio-portale web sul regista http://www.albertogrifi.com/122?current_page_1820=2. Consultato il 9 maggio 2023).

convergenze, si può riflettere sulle coeve mutazioni in atto nel percorso del gruppo e di Celli: a partire dal fatto che la nozione stessa di 'rapporto diretto' – di qui in avanti centrale per l'attività oltre il teatro – rievoca in maniera quasi esatta la formulazione dell'"esperienza diretta" di Falzoni.³⁵ Per comprendere meglio di che si tratta, approfondendo in concreto il passaggio in questione, riportiamo un'analisi dell'opera performativa dell'artista condivisa all'epoca da Achille Mango, uno dei più attenti (e persistenti) osservatori del percorso di Dioniso:

Teatro dell'esperienza diretta, così Falzoni chiama questo suo tentativo [...]. La nuova lanterna magica determina lo scatto del meccanismo demistificatorio, la *Dream machine* di Brion Gysin mette in azione l'attività elettronica del cervello, il ritmo alfa può provocare suggestioni, *attività oniriche*. Le immagini prima astratte, veloci geometrie, macchie di colore, poi figure umane, paesaggi, lettere dell'alfabeto. Parte da queste esperienze visive. Lo *spettatore* sogna, descrive le visioni, l'attore assistente *guru* provvede alla tabulazione dei referti onirici individuali, segna le opzioni del suo spettatore trasformato in *manipolatore onirico*. L'autore legge i sogni di ciascun manipolatore, la *scenografa* li scrive su lavagne o striscioni, l'assemblea dei manipolatori elegge per alzata di mano il *sogno azzurro* del giorno. Guru introducono i *materiali per la sofisticazione*. L'autore annuncia il concorso per la più bella *bottiglia azzurra* della serata. I Guru espongono i materiali, gli spettatori ora *sofisticatori* confezionano e firmano bottiglie con l'aiuto dei Guru trasformati in *chierici traditori*. Il pubblico assemblea dei giurati elegge la bottiglia del giorno. Sondaggio d'opinione, ogni Guru offre, compila prezziario, alla mano diplomi e bottiglie ai singoli spettatori *consumatori*. Concluso l'affare segue il consumatore fuori dal teatro. Raccomandazione di non sottostare alle forme di persuasione occulta. Il chierico traditore convince il consumatore a farsi Guru e tornare in teatro con un nuovo sognante. L'esperimento di Falzoni va al di là di ogni altro effettuato nel settore dell'avanguardia teatrale, non solo coinvolge il pubblico nella rappresentazione, lo fa divenire addirittura *protagonista*, senza di esso lo spettacolo non ha luogo.³⁶

Nonostante le problematicità implicite in questo tipo d'esperienze – accuratamente isolate e argomentate dallo studioso stesso –, in ogni caso «la convenzione è spezzata, questa è la grande novità».³⁷

Ma la collaborazione con Giordano Falzoni – che, per la sua rilevanza, meriterebbe un approfondimento a parte – non è l'unico processo in atto in

³⁵ Cfr. *La performance*, catalogo della mostra-rassegna (Galleria comunale di Arte Moderna, Bologna, 1-6 giugno 1977), Pollenza, La Nuova Foglio, 1978 (s.i.p.; rist. anast. 2017).

³⁶ A. Mango, *Il teatro dell'esperimento - L'esperimento del teatro*, cit., pp. 39-40. Significativamente, subito dopo, l'autore aggiunge una specifica che evoca la coeva mutazione della prospettiva, del ruolo e del lavoro nel campo della critica: «Lo stesso critico può venir coinvolto nella messinscena, io lo sono stato, visto dal di dentro lo spettacolo assume dimensioni inusitate, si sta nel cerchio delle immagini, non sono più deformate dall'angolo visuale sbagliato» (p. 40); per una rilettura di questa fase di Dioniso cfr. inoltre Id., *La morte della partecipazione*, cit.

³⁷ Id., *Il teatro dell'esperimento - L'esperimento del teatro*, cit., p. 40.

quel momento all'interno del percorso di sfondamento delle norme sceniche correnti da parte di Dioniso. Il secondo passaggio-soglia fra il teatro e il suo 'dopo' si manifesta con un nuovo dispositivo performativo che nelle teatografie viene chiamato *Da zero...* Si tratta dell'ultimo progetto effettivamente performativo della prima fase di attività del gruppo a Roma, declinato in almeno quattro distinte tipologie nella primavera del '68.³⁸ Esso è l'esito, anzi – come specifica il foglio di sala – il 'collaudo', la prima concretizzazione in forma di spettacolo di un ulteriore sviluppo sul piano dell'elaborazione di pensiero che prende il nome di 'teoria del campo teatrale', predisposta durante l'inverno 1967-68. Una sua sintetica disamina consente sia di approfondire i possibili modi e contenuti delle correlate azioni performative, sia di valutare la trasformazione teorica e pratica che Dioniso stava attuando:

- gli attori e i partecipanti venivano considerati entità variabili ma condizionate da 'livelli' comuni [...] quali: ambiente comune, ideologia del gruppo, cultura, emotività [...];
- nel *campo teatrale* vi era la possibilità e la tendenza dei vari livelli a integrarsi vicendevolmente tendendo all'omogeneità fino alla formazione di un nuovo gruppo. Ne derivava l'impossibilità di stabilire a priori i ruoli [...];
- non era possibile parlare di veri e propri personaggi, come nel teatro tradizionale, perché vi era la costante possibilità dell'inversione dei termini: si era preferito invece indirizzarsi verso la ricerca del *personaggio collettivo*;
- il *tema* non esisteva più come dato e proposto dall'autore [...]; derivava come risultato delle potenzialità di campo, di sera in sera diverse e risultava dallo scontro dinamico delle culture e dei bisogni dei presenti;
- il *linguaggio teatrale* si formava nell'assemblea e non era predefinito dall'autore o dall'attore: l'obiettivo era che tutti concorressero alla [sua] creazione [...].³⁹

Oltre a questo, nelle performance *Da zero...* non c'è molto altro: le sculture-sagome di Lauratoll, le 'combinazioni sonore' proposte da Guaccero, il riferimento ai temi della contemporaneità, «uno schema [...] che si realizzava sempre più nell'assemblea teatrale»: non un canovaccio ma soltanto una 'struttura' di massima concordata fra gli interpreti; e – come

³⁸ Cfr. *Da 0*, foglio di sala, ds. f/r, 26 febbraio 1968, conservato presso la Collezione digitale sull'arte e la politica in Italia negli anni sessanta e settanta dell'Archivio della Fondazione Echaurren Salaris, <https://echaurren.biblherz.it/PE.html>. Consultato il 22 aprile 2023. La prima ipotesi *Da zero...* problematizza la questione del femminile intorno alla quale si sviluppa, nell'idea di identificare la «creazione come atto inizialmente femminile» concepita – testimonia il foglio di sala – come un «capovolgimento totale del vecchio rapporto: attore=maschio, pubblico=femmina». A questa prima 'struttura' risalente a inizio marzo '68, realizzata in una galleria d'arte di Padova e programmaticamente riservata alle attrici (Lydia Biondi, Sophie Marland, Rosita Torosh), ne seguiranno altre fra aprile e giugno dedicate ad ulteriori tipologie di performer, fino a giungere alla successiva *Da zero (per i camping)* attuata durante l'estate in diverse località della Campania.

³⁹ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 121-122.

riflette Simone Carella – «quando non c'è il testo tutto viene messo in crisi, l'attore non può più 'giustificarsi' attraverso di esso».⁴⁰ Il progetto prospetta dunque un azzeramento delle prassi, delle strutture e dei canoni teatrali, che corrisponde alla tensione verso una sostanziale parità – ma sarebbe più appropriato dire 'coincidenza' – fra attori e spettatori (non a caso, più avanti, non ci saranno nemmeno più attori professionisti, così come uno spazio specifico riservato all'azione performativa). Di conseguenza – ulteriore passo decisivo –, «il rapporto tra realtà e finzione non erano (sic) più considerati assoluti ma entità in continua applicazione».⁴¹ Un indizio in questo senso si può rintracciare nella performance successiva, realizzata secondo le modalità del teatro guerriglia sulla superstrada Pontina:

Fu simulato un incidente mediante l'installazione di scene componibili e l'utilizzo di un manichino. Ogni attore aveva scelto un personaggio: infermiere, frate, giornalista, meccanico, inventando 5 azioni personali anche parlate attinenti [...], della durata di un minuto, con l'intesa che finite le 5 azioni avrebbero ricominciato da capo la serie. Poiché si creavano degli sfasamenti temporali [...], gli attori si trovavano in rapporti impreveduti tra di loro e con gli automobilisti di passaggio. Inutile dire che le macchine furono costrette a rallentare alla vista del finto groviglio di lamiere, del sangue – sugo di pomodoro –, del camice bianco dell'infermiere. Agli attori presto si unirono personaggi reali: un capitano, un brigadiere e un motociclista della polizia stradale, un 'avvocato difensore', una folla di villeggianti che inneggiava alla potenziale buona fede degli attori.⁴²

Dunque, da tanti punti di vista, Dioniso stava cominciando a superare – anche nei fatti – i confini del teatro. Ma il processo di sperimentazione legato al progetto *Da zero...* – in vista anche di possibili sviluppi produttivi all'estero –⁴³ pare interrompersi bruscamente alla fine della primavera del Sessantotto, nel momento in cui lo spettacolo della realtà sta superando la realtà dello spettacolo. In verità, come abbiamo accennato, simili 'strutture' performative furono realizzate anche durante l'estate di quell'anno. Solo che il gruppo – come il mondo – era cambiato, molti membri storici l'avevano abbandonato; e le azioni in questione non trovarono

⁴⁰ Le citazioni sono tratte dalle interviste a S. Carella, pubblicate rispettivamente in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, cit. e in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 110. Nell'ottica dell'imminente riconfigurazione del gruppo, fra l'allontanamento dei suoi primi membri storici e il coinvolgimento di nuove persone, va valutata, non solo «radicalizzazione» dell'«idea di teatro», ma – come faremo a breve – anche quella socio-politica (lo testimonia inoltre Lydia Biondi nel medesimo contesto).

⁴¹ Ivi, p. 122.

⁴² Ivi, p. 129. Il lavoro è *Cerimonia propiziatoria per il traffico*, creato e realizzato da Celli, Carella, Tonino D'Amato e Roberto De Angelis il 16 agosto 1968.

⁴³ Cfr.: ivi, p. 124; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit. L'intenzione è confermata inoltre dalla predisposizione dell'«interglossario» del progetto *Da zero...*, un cui «estratto» è pubblicato nel già menzionato foglio di sala della prima azione del ciclo (cfr. *supra*, n. 37).

concretizzazione in sale più o meno sperimentali, ma appunto lungo le strade, nelle case, nei campeggi: in una parola, *altrove* rispetto al teatro per come l'abbiamo conosciuto fino a questo punto. Il terzo, possibile passaggio-soglia fra gli esordi di Dioniso nelle neoavanguardie e il successivo auto-superamento in ottica politica corrisponde, infatti, al coinvolgimento concreto del gruppo nei movimenti della contestazione e in particolare in alcune attività di protesta che culminarono nel mese di settembre 1968 con l'occupazione del Palazzo del Cinema durante il Festival della Biennale di Venezia.⁴⁴ Per alcuni suoi membri, anche questo rappresenterà un punto di non ritorno.

Verso un dopo, un aldilà, un oltre il teatro

Al rientro a Roma, nell'autunno di quell'anno, si svolgeranno «dieci giorni di dibattiti»,⁴⁵ che daranno alcuni esiti significativi, corrispondenti ad altrettanti documenti risalenti all'ottobre '68 che marcano (e ben spiegano) il passaggio che stiamo affrontando.

Il primo – decisamente emblematico – è di natura politico-organizzativa: consiste nella rinuncia ai contributi ministeriali per la stagione in corso.⁴⁶ Il secondo documento, invece, pur sempre politico, ha una sua rilevanza dal punto di vista estetico, e racconta un ulteriore step nel processo di ridefinizione della figura attoriale, visibile in filigrana al percorso che stiamo ricostruendo. Si tratta di un ancor più polemico *Messaggio agli attori* che prende di mira il sistema dello spettacolo, i suoi riti, usi e costumi mondani e non, la dipendenza dal colonialismo (anche culturale) statunitense. In questo contesto, gli attori vengono accusati, non solo di vendersi per poco – anche «con un piede nel sistema e l'altro fuori / usando l'avanguardia come alibi» –, ma addirittura di rappresentare «l'ultimo ingranaggio esecutivo / di miti fabbricati altrove, / di miti che assopiscono l'operaio in poltrona». Segue comunque una *pars construens* che assume, alla fine, la forma di un appello:

A CHI HA CAPITO: A CHI È D'ACCORDO DICIAMO: rifiutate gli impegni, rompete i contratti, paralizzate il 'sistema', scendete anche voi nelle piazze e nelle case, usate la vostra voce il vostro gesto, usate le poesie che conoscete. Basta un uomo... perché in ogni casa si spenga la tv e si ascolti 'una voce' se poi... saprete anche ascoltare la VOCE degli altri.⁴⁷

⁴⁴ Cfr.: M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 126 sgg.; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ G.C. Celli – Dioniso Teatro, comunicazione al Ministero Turismo e Spettacolo – Dir. Gen. dello Spettacolo, ds., 1 p., 30 ottobre 1968, documento riprodotto in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 119.

⁴⁷ *Messaggio agli attori*, ottobre 1968, ds., 1 p., pubblicato in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 125 (la dichiarazione è firmata da Celli e De Angelis).

Ciò non significa ovviamente che il gruppo abbia perso interesse per la questione attoriale. Anzi: di qui in avanti, l'attore diventa tutto, assorbendo in sé ogni altro ruolo, prospettiva e funzione. Lo conferma il terzo e ultimo documento frutto del percorso di Dioniso nel Sessantotto, teatrale e non solo. S'intitola *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico* e in buona parte insiste sulla consueta centralità della relazione attori/spettatori all'interno dell'evento teatrale, intesa in termini di «interazione» e di «rapporto dialettico» (tant'è che il documento lascia vuota una colonna sulla destra affinché – si specifica nelle «istruzioni» iniziali – venga «completa[ta] a penna» dai lettori, concretizzando su carta ciò che il gruppo intendeva).⁴⁸ Ma le prese di posizione a riguardo risultano ben più radicali di quanto espresso e praticato in precedenza. L'ipotesi originaria dell'assemblea teatrale è portata alle sue estreme conseguenze, nel momento in cui occorre riconoscere «che gli autori non possono condurre [una vera rivoluzione] con gli stessi metodi [...] dell'autoritarismo stesso»: il che significa che «anche un 'messaggio' dall'apparenza democratica, ma imposto come verbo alle masse [...] è sostanzialmente un'operazione autoritaria e repressiva e falsamente didattica, perché prescinde dal rapporto di interazione tra il gruppo che propone e quello che dovrebbe (usufruire) (fruire)».⁴⁹

È così che si giunge a delineare quella che sarà l'ultima proposta teorico-pratica di Dioniso in questa fase, che – come abbiamo anticipato – si sviluppa sotto l'egida del concetto-pratica del 'rapporto diretto', che può «instaurarsi al livello della elaborazione creativa di un nuovo spettacolo», se gli spettatori sono coinvolti nella «fase di progettazione»; «al livello delle strutture produttive e distributive» (fra parentesi si specifica in fabbriche, quartieri, comunità agricole); e «al livello della verifica del messaggio proposto» (considerando tanto la sua accettazione quanto l'eventuale contestazione).⁵⁰ I tre eventi che abbiamo definito 'passaggi-soglia' nel percorso di Dioniso incarnano dei possibili punti d'arrivo della sua prima fase di lavoro. Ma anche, appunto, dei punti di partenza: verso il secondo periodo di lavoro del gruppo e la seconda parte di questa storia, dal momento che le teorie elaborate in questo contesto troveranno poi effettiva applicazione più avanti, 'dopo l'attività in campo teatrale'.

⁴⁸ *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico*, ds., 4 pp. (s.i.p.), ottobre 1968, p. 1. Il documento è conservato presso la Collezione digitale sull'arte e la politica in Italia negli anni sessanta e settanta dell'Archivio della Fondazione Echaurren Salaris (<https://echaurren.biblertz.it/PE.html>) ed è stato ripubblicato in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 610-614.

⁴⁹ *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico*, cit., p. 2.

⁵⁰ Ivi, p. 3.

2. Seconda parte: Dioniso 'dopo' il teatro

Dioniso altrove #1: nel Sessantotto a Milano

In coincidenza con gli eventi che abbiamo descritto, Dioniso si divide: una parte rimane a Roma, l'altra la lascia in vista di un viaggio che condurrà – anche idealmente – molto lontano. Ma sarebbe più corretto dire che il percorso del gruppo continua esclusivamente a Milano: perché, data anche la breve vita della 'sezione capitolina', è questa formazione che – con la guida di Celli – procederà a sviluppare il lavoro portato avanti finora.⁵¹ Ci troviamo all'incirca in questo contesto:

la temperatura di allora: milano / occupazioni / assemblee / primavera 1969 / movimento studentesco / classe operaia in fase d'attacco / i quartieri in movimento / questione del *manifesto* ancora dentro il Partito Comunista / il dopoguerra che si sta spaccando definitivamente in due / il vecchio terreno ideologico che frana / i cortei di migliaia e migliaia, di corsa / colpi decisivi al vecchio mondo, e anche ad acquisite abitudini interiori (abitudini della sinistra) / i gruppi politici che riemergono dai sotterranei / una incredibile 'domanda di teatro' che nasce dal movimento / di teatro politico, in tanti e strani modi inteso: gruppi di attori vaganti che cercano una radice un senso alla loro degradazione / teatri occupati / assemblee.⁵²

Ciò che rimane di Dioniso trova alloggio presso l'ex Albergo Commercio in Piazza Fontana che – occupato dal 28 novembre 1968 al 19 agosto 1969 sotto il nuovo nome di 'Casa dello studente e del lavoratore' – è il primo autentico territorio extra-teatrale in cui il gruppo si troverà a cimentarsi. Si tratta di un enorme edificio «in disuso e pronto per l'abbattimento», «occupato da giovani e no» fuori sede, perlopiù provenienti dal Sud, che protestavano contro i prezzi insostenibili degli affitti e «che vi stavano in stanze disadorne, materassi e brande, fra pareti verdine, molto parlando e sognando – talvolta in delirio».⁵³ Lì, «organizzano iniziative politiche, culturali, teatrali», lotte per il diritto alla casa, proteste sulle condizioni di lavoro, sit-in nelle istituzioni-chiave della città, cortei, manifestazioni, in un clima di «regime assembleare permanente» e di «contestazione continua».⁵⁴

⁵¹ Cfr.: M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 129-130; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit. (entrambe le fonti specificano che la meta originaria del viaggio era Parigi).

⁵² G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 463. Il brano è l'incipit della nuova versione di *Scontri generali* (progetto concepito per Ater nella primavera del '69 ma mai realizzato a causa del ritiro della disponibilità da parte dell'ente), in occasione del successivo tentativo di allestimento del testo nel 1971 e focalizza proprio lo scarto fra le due fasi, coincidenti al giro d'anni che stiamo per affrontare; dell'importanza dell'autore all'interno della vicenda che stiamo ricostruendo si dirà a brevissimo in dettaglio.

⁵³ G. Scabia, in N. Balestrini e P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977* [1988], Milano, Feltrinelli, 1997, p. 261 (al volume si rimanda per tutti gli eventi storici citati in questa parte).

⁵⁴ A. Pasquale, *La mia vita. Post n.15 - il 68 all'Hotel Commercio*, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/02/la-mia-vita-post-n15-il-68-allhotel.html?m=1>. Consultato il 14 aprile 2023. Cfr. inoltre Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

Dioniso prende parte a tutto questo, ed è così che il gruppo si rifonda ancora una volta. Partecipa all'«occupazione della casa editrice Saggiatore, [a] picchettaggi all'Università, [agli] interventi per impedire gli sfratti alle case popolari, lotta all'interno della Casa dello Studente per l'agibilità di tutti».⁵⁵ Tuttavia, come anticipato, il teatro – seppur in maniera sempre meno riconoscibile e documentata – continuerà a mantenere un posto-chiave all'interno delle attività del gruppo e anzi ad esercitare un ruolo discriminante. Cominciano con degli incontri sul 'teatro politico' e/o sulla 'funzione del teatro alternativo', attraverso i quali – come di consueto – aderiscono nuovi membri. Arriveranno nel giro di pochi mesi alla creazione del *Grande Funzionario (Il Presidente)*, concepito insieme a Giuliano Scabia proprio nello spazio occupato dove avevano trovato ospitalità. Racconta l'artista:

La notte del 5 dicembre 1968, uscendo dal Piccolo Teatro dove stava per andare in scena uno strano spettacolo di cui ero il drammaturgo e in parte l'autore, mi avviai passo passo verso l'ex albergo Commercio in piazza Fontana e vi entrai. [...] In una stanza verso l'ultimo piano, senza niente all'infuori di un piccolo specchio rettangolare e due sedie, seduto su una branda c'era Gian Carlo Celli, anni circa quaranta, che aveva fondato il gruppo teatro Dioniso Milano: mi aspettava.⁵⁶ [...] Discutemmo a lungo e mi chiesero di scrivere la traccia per un'azione sul tema degli affitti e della loro elevatezza, da recitare per strada a Quarto Oggiaro e in altri quartieri dove l'Istituto autonomo case popolari (Iacp) era oggetto di contestazione.⁵⁷ Stesi il canovaccio, provammo nelle vetrine che davano sulla strada al piano terreno (di notte) – e poi un sabato Celli e la sua piccola troupe andarono a recitare. Lui impersonava il presidente dell'Iacp che veniva ad annunciare la diminuzione del canone – e aveva per palcoscenico e praticabile una cassetta da frutta.⁵⁸

Altrove, Scabia descriverà in dettaglio lo svolgimento dell'azione, attuata in varie zone dell'hinterland milanese: c'è anzitutto una fase 'preparatoria', da realizzare nei giorni precedenti lo spettacolo, incentrata sulla 'promozione'

⁵⁵ Ivi. Antonio Pasquale aggiunge inoltre di aver partecipato col gruppo alla celebre contestazione dell'inaugurazione della stagione della Scala l'8 dicembre 1968 (cfr. *La mia vita. Post n.15*, cit.).

⁵⁶ Dal momento che si tratta dell'unico lavoro in programma al Piccolo in cui si rileva un coinvolgimento dell'artista nel periodo in questione, lo spettacolo menzionato presumibilmente è *Visita alla prova de L'Isola Purpurea di Michail Bulgakov*, diretto da Raffaele Maiello con interventi di Scabia, che debutta il 5 dicembre 1968 (dunque, nella data a cui fa riferimento il testo; per ulteriori approfondimenti cfr. M. Marino, *Il poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, Firenze, La casa Usher, 2022).

⁵⁷ Altre testimonianze specificano che la performance fu replicata almeno nel Gallaratese e a Tessera (cfr.: Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit.; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit.).

⁵⁸ G. Scabia, in N. Balestrini e P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., pp. 261-262. Del lavoro, che risale alla primavera 1969, pare esista un video-documentario in 16 mm. intitolato *Dioniso in periferia* (cfr. M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 149).

dell'incontro col Grande Funzionario, che veniva divulgato attraverso volantini, manifesti, annunci, interlocuzione diretta coi cittadini, al fine di «creare molta aspettativa».⁵⁹ La performance vera e propria cominciava con una «carovana» «formata da circa 6 persone», «abbastanza grottesca ma non esageratamente», preceduta da «una motocicletta» e accompagnata da «trombe», «tamburelli o tamburi», oltre che da megafoni, striscioni, bandiere, per «attirare festosamente l'attenzione della gente». Il corteo era aperto da un «cantastorie» che aveva il ruolo di contrappuntare il 'comizio' coi propri «ritornelli»; al centro sta infatti il discorso del Grande Funzionario, come specifica l'autore, sempre interpretato da Celli (fra gli altri personaggi, un Avvocato dell'ente, un Disturbatore, alcuni Inquilini e Voci, tutti mescolati fra il pubblico).⁶⁰ Il testo (e l'operazione) si concludeva così: «Comincia la discussione», perché il finale prevedeva l'innescò di una «assemblea di strada con interventi spesso infuocati dei passanti contro il Grande Funzionario».⁶¹

Questo lavoro – uno dei primi del genere –⁶² rappresenta l'ultima traccia storico-teatrale in senso stretto lasciata da Dioniso e, dunque, si potrebbe affermare che sia l'ultimo spettacolo del gruppo. Non è esattamente così. E non solo in quanto – stando alle testimonianze raccolte – verranno realizzate anche altre opere a carattere performativo, solo che queste risultano poco o nulla documentate in campo critico-teatrale e di conseguenza di rado dettagliate nelle successive imprese di storicizzazione. C'è anche un problema di prospettiva, sia sul momento, sia a distanza di tempo, che – traslato in ambito storiografico – diventa anche una questione di metodo.

Come ha evidenziato Franco Zecchin – uno dei membri di Dioniso fra il '68 e il '69 – dipende dal concetto di teatro che ciascuno ha, dalla nozione a cui facciamo riferimento e che utilizziamo: per dirla con Fabrizio Cruciani, dal

⁵⁹ G. Scabia, *Il Grande Funzionario (Il Presidente)*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., p. 60, dov'è presentato anche un modello di volantino da utilizzare (il testo – naturalmente in forma di «traccia» – e le «indicazioni di regia» sono pubblicati all'interno del volume, pp. 59-67).

⁶⁰ Ivi, p. 60 sgg.

⁶¹ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 131-132; l'autrice aggiunge ulteriori elementi di carattere scenotecnico («cartelli ironici» con scritte come «Affitto pagato Istituto salvato», «bandiere col simbolo del dollaro», ulteriori personaggi, fra cui una suora, etc.).

⁶² L'evento può assumere una discreta rilevanza anche in rapporto al percorso di Scabia: se consideriamo che si situa fra l'iniziale esordio nelle neoavanguardie (come per Celli, teatrali e non solo, anche in relazione al Gruppo 63) e il successivo impegno in attività partecipative 'oltre' il teatro; in particolare, *Il Grande Funzionario* è fra i suoi primi *Progetti e azioni di strada*, per riprendere il titolo della sezione di *Teatro nello spazio degli scontri* in cui il lavoro è inserito (è al massimo il secondo lavoro di questo genere, se consideriamo il primo – come suggerisce il volume – *Il Grande Pupazzo (Il totem)*, realizzato sempre a Milano all'inizio di febbraio dello stesso anno coi ragazzi del quartiere Corvetto).

‘teatro che abbiamo in mente’.⁶³ Secondo Balbus – altro componente del gruppo in quel periodo –, nel momento in cui Celli, a Milano, inizierà a realizzare gli obiettivi definiti nella sua precedente esperienza artistica («partire dalla partecipazione attiva degli spettatori all'interno della struttura teatrale, per arrivare alla partecipazione attiva nella vita») e a testare in concreto l'ipotesi del ‘rapporto diretto’, verranno «resi così dialettici e sottoposti al principio di contraddizione e di implicazione interna i concetti di realtà e finzione»: se da un lato «l'ex albergo Commercio diventa un «palcoscenico dove il concetto di autogestione attuato dagli occupanti scardina la rigida separazione fra realtà-finzione, attore-spettatore, logica stessa del potere»; dall'altro lato, si indaga «la realtà che con i suoi aspetti netti e precisi fa di per sé spettacolo, finzione teatrale che nella rappresentazione dell'‘attore’ diviene realtà oggettiva». Del resto, come affermava Celli, «nella ‘società dello spettacolo’, lavorare solo nell'ambito dell'uno o dell'altro dei campi indicati (lavoro o arte, realtà o finzione) vorrebbe dire confermare ciecamente con il nostro stesso lavoro l'esistenza della separazione e degli ‘opposti’ [...]: cioè confermare uno dei principali pilastri del sistema».⁶⁴ Mentre a distanza di decenni constaterà Antonio Pasquale, anch'egli parte di Dioniso nel '69: «Se le esperienze teatrali coinvolgono gli spettatori, i limiti tra realtà e teatro sono destinati a scomparire e la rivoluzione può confluire in una esperienza teatrale come una esperienza teatrale può confluire nella rivoluzione»; e si chiederà emblematicamente: «dove sta il distinguo?».⁶⁵

Se ci atteniamo al concetto convenzionale di teatro, è difficile se non impossibile considerare entro tale categoria le esperienze che abbiamo appena descritto e quelle che osserveremo di qui in avanti. Eppure, è così che continueranno a valutarle i loro protagonisti: tanto i membri di Dioniso, quanto – ed è forse ancor più rilevante – i vari testimoni che nel tempo avranno occasione di fruirle. Inoltre, si potrebbe sia ricordare che il caso non è unico in quel periodo, sia aggiungere che così si posizioneranno più avanti, dagli anni settanta in poi, innumerevoli osservatori di fronte ad attività piuttosto simili (e invece iper-documentate e analizzate), fino a plasmare la nozione allargata di teatro ancora oggi in uso. Perciò, al fine di provare a cogliere, comprendere, approfondire l'impatto del Sessantotto

⁶³ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992. Franco Zecchin, all'epoca sedicenne, entra in contatto col gruppo Dioniso all'ex albergo Commercio e lo seguirà nel successivo viaggio in Sardegna durante l'estate del 1969; devo questa e altre informazioni a una conversazione con Zecchin – che ringrazio – svoltasi il 24 marzo 2023.

⁶⁴ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit. (la dichiarazione di Celli è riportata in questo testo senza ulteriori indicazioni o riferimenti).

⁶⁵ A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 17 Omaggio a Gian Carlo Celli*, 2 marzo 2021, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/03/la-mia-vita-post-n-17-omaggio-giancarlo.html?m=1>. Consultato il 23 aprile 2023.

teatrale così come le sue ricadute di lunga durata, è indispensabile tentare una traslazione, e spostarsi – assieme a Dioniso – ‘oltre’ il teatro.

Dioniso altrove #2: dopo il Sessantotto in Sardegna

Questa è l’ottica con cui si possono seguire le tappe di Dioniso ‘altrove’ che si sviluppano dopo il ‘68 in Sardegna, dove la teoria del ‘rapporto diretto’ – ultimo frutto teorico-pratico della prima fase di attività del gruppo – troverà ampia, profonda e duratura applicazione, con conseguenze a dir poco significative dentro e fuori dal teatro (comunque lo si intenda), per il gruppo e per chi lo frequenta (storiografia ovviamente inclusa).

Partono da Milano ai primi di luglio del ‘69, sono una decina, quasi tutti giovanissimi, con attrezzatura da campeggio ma anche «materiale di scena» e «un proiettore 16 mm» con «alcuni filmati [...] sulle contestazioni studentesche a Parigi e in Usa»; inizialmente si accampano sulla costa ma presto si spostano nell’entroterra nuorese.⁶⁶ A Mamoiada, primo approdo di questo viaggio, il gruppo starà dalla fine di luglio ai primi di agosto e – fra varie attività socio-performative e alcuni tentativi contestatari a carattere antimilitarista – realizzerà uno spettacolo, *Esercizi per la rivoluzione*. È segnalato anche nelle teatografie ufficiali e pare sia stato visto da almeno un centinaio di persone, ma non è stato possibile ricostruirlo attraverso le fonti consuete. Aiuta, almeno in parte, un resoconto redatto dagli organi di polizia intervenuti alla rappresentazione, che evoca approcci e forme già intravisti fra Roma e Milano intorno al ‘68:

Sono state eseguite alcune scene rappresentanti vari personaggi della vita comune, quali sacerdote, indossatrice, guerrigliero, lavoratore, dirigente industriale, etc., raffigurati in particolari momenti quali lavoro, riposo, amore, divertimento, reazione, contestazione. Inoltre, col concorso di alcuni mamoiadini è stato stilato un manifesto su carta d’imballaggio, indirizzato alla ‘famiglia’, in cui si afferma la necessità di uguaglianza per tutti con il cambiamento della società attraverso la rivoluzione. Dopo di ciò si è tentato da parte del Gruppo di instaurare un dialogo con i presenti, conclusosi subito per la scarsità di interlocutori. Al termine, i componenti del Gruppo hanno sbandierato dei drappi di colore rosso-nero e solo nero con al centro una ‘A’ maiuscola di colore rosso.⁶⁷

⁶⁶ Cfr.: Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 133; A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 18 Quelli del Dioniso*, 8 marzo 2021, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/03/la-mia-vita-post-n-18-quelli-del.html?m=1>.

Consultato il 14 aprile 2023 (le fonti riportano anche le varie ragioni per le quali il gruppo, intenzionato a testare le tattiche del ‘rapporto diretto’ in altri contesti, abbia infine optato per la Sardegna).

⁶⁷ Cfr. Comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell’Interno, 6 agosto 1969, ds., 1 p. Il documento fa parte di una cartella con intestazione “Gruppo Anarchico ‘Teatro Dioniso’” che contiene diverse comunicazioni da parte degli organi di polizia sardi al Ministero dell’Interno fra luglio 1969 e settembre 1970 (una quarantina di fogli fra comunicazioni e allegati) ed è conservata presso il Fondo Dipartimento Pubblica Sicurezza-Segreteria del Dipartimento – subfondo Ufficio ordine pubblico degli Archivi degli organi politici e

Non è chiaro se le azioni successive alla presentazione dei 'personaggi' possano essere considerate parte o meno dello spettacolo. In ogni caso, è interessante rilevare subito il valore della discrepanza fra le diverse concezioni di teatro che abbiamo introdotto in precedenza: esso si ravviva laddove sia le forze dell'ordine, sia i giornali (di cui le fonti allegano dei ritagli) faticano a inquadrare le attività del gruppo in ambito artistico o politico. Si chiede un giornalista in quei giorni: «Chi sono dunque i 13 del Dioniso? Sono degli attori veri e propri che conducono una severa inchiesta ed un sondaggio psicologico, oppure dei fini propagandisti delle teorie di Mao?». ⁶⁸ Come recita l'articolo, «la risposta non spetta a noi»; e il dubbio permarrà anche in seguito, così come, però, anche il riferimento esplicito e sicuro ad attività di natura spettacolare, a certificare il cortocircuito fra arte e realtà, scena e politica che abbiamo visto in precedenza affiorare. Tanto più che – per sfuggire a un'accusa di rappresentazione non autorizzata – il gruppo si giustificherà definendo *Esercizi per la rivoluzione*, non una vera e propria messinscena, ma uno «psicosondaggio»; e di conseguenza gli organi di polizia altrove lo considereranno quindi una sorta di «incontro con [i] cittadini», forse anche in virtù dell'alto grado di interazione e partecipazione previsto. ⁶⁹

Successivamente, all'inizio di agosto, Dioniso si sposta a Orgosolo, dove si fermerà per almeno due mesi, fino alla fine di settembre. Gli viene data la possibilità di accamparsi in un mandorleto al limitare del paese e – a detta dei testimoni di entrambe le parti, in forte contrasto con quanto attestava la stampa – il rapporto con la cittadinanza fu piuttosto buono, in certi casi all'insegna dell'ospitalità e soprattutto dello stimolo reciproco. È qui che la formazione concretizzerà a pieno l'ipotesi del 'rapporto diretto', articolata tramite le seguenti modalità:

amministrativi dello Stato - Ministero dell'Interno presso l'Archivio Centrale dello Stato, alla serie 'Categorie permanenti' - subserie 'G associazioni - anni: 1968-1986' - 'categoria 5: Attività politica e apolitica', segnatura G5/35/94, busta n. 328 (d'ora in poi: Fondo DPS); ringrazio Valeria Deplano per l'acquisizione di tale documentazione nel gennaio 2023 nonché per i suggerimenti, che condurranno la ricerca ad ampliarsi prossimamente ai correlati archivi territoriali. Tutti gli spostamenti di Dioniso in Sardegna e i fatti che li riguardano (compresi quelli artistici e teatrali) sono stati ricostruiti o quantomeno verificati attraverso questo genere di fonti che – nonostante non sottendano un approccio inedito nella nostra disciplina – naturalmente vanno lette con particolare cautela, in ottica contestuale e comparativa, in quanto, per via della loro provenienza, tracciano una «poetica negativa» rispetto ai soggetti e fatti indagati (cfr. F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. LXXXV).

⁶⁸ F.P., *Via da Mamoiada i tredici del gruppo teatrale 'Dioniso'*, «La Nuova Sardegna», 6 agosto 1969. Cfr. inoltre Comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell'Interno, 4 agosto 1969, 2 pp. ds, Fondo DPS (nonché l'intestazione stessa della cartella, che risulta con evidenza corretta più volte).

⁶⁹ Cfr. Comunicazione della Compagnia CC di Nuoro al Ministero dell'Interno, 5 agosto 1969, Fondo DPS. *Esercizi per la rivoluzione* si svolge il 4 agosto 1969 in piazza San Sebastiano.

- «inchiesta con magnetofono su problemi specifici del posto» (che spesso rappresentava il primo contatto e il punto di partenza all'arrivo di Dioniso in un nuovo contesto);⁷⁰
- *Dioniso-Test*, sorta di gioco pensato «per stabilire un approccio di tipo 'ludico', aprire un discorso politico sulle ideologie e mettere in dubbio il concetto di ideologia, in quanto simbolico», presumibilmente svolto nei bar;⁷¹
- *Dioniso-Scuola*, «meccanismo che sfrutta la singolarità e spettacolarità dell'intervento a favore di uno svisceramento dei problemi» (forse secondo quanto già sperimentato nell'ultimo periodo romano);⁷²
- *Poesie in casa*, «poetry session» descritte nei termini di un «intervento collettivo [...] nelle case di pastori e braccianti dei paesi del Nuorese»;⁷³
- «teatro assemblea: 'esercizi per la rivoluzione'», come abbiamo avuto modo di vedere a Mamoiada;
- «riunioni ed assemblee più strettamente politiche», che saranno numerose lungo tutta quest'esperienza;⁷⁴

⁷⁰ I punti in elenco provengono da Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; si dà conto di ulteriori fonti man mano, quando occorre provvedere a precisazioni e/o integrazioni delle informazioni.

⁷¹ Cfr. M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 134. L'autrice pubblica anche una copia del *Dioniso Test* (p. 136), che consiste, appunto, in una sorta di sondaggio in forma scritta in cui viene chiesto al fruitore se si trovi d'accordo o meno con alcune questioni, sintetizzate da una parola e/o da un simbolo grafico (per esempio: 'Nato', 'Parlamentarismo', 'Family', una croce che può stare per la religione, un elmetto per il militarismo, una bilancia per il capitalismo etc.); la somma delle adesioni confluisce in un punteggio con cui si può autodefinire 'l'identità' di chi si sottopone al test (da zero, 'anarchic' a 18-20, 'nazi-fascist-capitalist', passando per varie opzioni intermedie).

⁷² Cfr. *ivi*, p. 128. Così M. Celli descrive tale attività nella sua prima versione romana: «un'automobile con un cartello 'Rispondiamo alle vostre domande' girava per le strade del quartiere raccogliendo le domande e gli indirizzi dei partecipanti; successivamente venivano fornite le risposte mediante l'utilizzo di un megafono con l'intenzione di convocarli tutti a un'assemblea al Dioniso Teatro per comporre un libro collettivo sui problemi esposti da ciascuno. Quest'ultima fase del progetto non fu però mai realizzata». Per via dell'omonimia certo non casuale fra i due progetti, si può ipotizzare un'attività simile anche in Sardegna, seppure in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia* (cit., p. 618), sia descritta come un intervento esclusivamente di strada.

⁷³ *Ivi*, p. 619.

⁷⁴ Cfr. Comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell'Interno, 19 agosto 1969, ds., 2 pp., Fondo DPS. Il documento parla di una riunione pubblica il 12 agosto a Orgosolo, che rappresenta la prima attestazione di Dioniso in loco: il gruppo avrebbe presentato la propria esperienza presso l'ex albergo Commercio e discusso su tematiche quali il sistema dell'istruzione, di governo etc.; seguì poi un dibattito con la popolazione intervenuta. La fonte allega inoltre un articolo di giornale che descrive in dettaglio contenuti e modalità dell'incontro, che risulta piuttosto partecipato in termini sia quantitativi - circa 200 persone - sia qualitativi, per l'intensità del confronto, rispetto al quale, secondo il giornalista, «sarebbe scaturita una [...] sostanziale somiglianza di fondo» fra il percorso di Dioniso e la mobilitazione politica orgolese (cfr. s.a., *Punti di contatto tra orgolesi e attori del gruppo*

- e, non da ultima, «pittura murale con partecipazione popolare», per la quale Orgosolo e la Regione sono a tutt'oggi celebri nel mondo, a partire da una vicenda del tutto singolare che inizia proprio in questo periodo e in cui Dioniso giocherà un ruolo importante.⁷⁵

Dioniso altrove #3: muralismo, performatività, teatro

Attualmente la Sardegna – soprattutto nei centri grandi e piccoli dell'entroterra – conserva circa un migliaio di murales distribuiti in una settantina di paesi (di cui almeno un terzo a Orgosolo), e continua a produrne di nuovi. È una storia che affonda le proprie radici nel secondo dopoguerra: c'è chi la fa risalire all'iniziativa di Aligi Sassu nei primi anni cinquanta; chi invece menziona l'attività di Pinuccio Sciola, che incontrò tale pratica durante un viaggio in Messico e la portò nel proprio paese d'origine, San Sperate, permettendoci così di ampliare il campo al muralismo centro- e sudamericano (nonché alla successiva diaspora che condusse tanti in fuga da quei regimi verso l'Europa);⁷⁶ mentre, per quanto riguarda Dioniso e Orgosolo, il rimando va sia ai manifesti del 'maggio francese', sia alle tecniche dei tazebao cinesi.⁷⁷

Qui, infatti, la storia e la situazione sono sensibilmente diverse. Il muralismo si sviluppa sempre dalla fine degli anni sessanta – anche più o meno in connessione ai precedenti citati – ma con forme, premesse ed esiti peculiari, che rendono il centro un caso del tutto unico, se non il luogo in cui tale antica pratica artistica transita e si riforma fra passato e futuro. Col risultato che le vie del paese appaiono ricoperte da centinaia di disegni a

'Dioniso', «La Nuova Sardegna», 19 agosto 1969). In P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70. Il triennio rivoluzionario*, Nuoro, StudioStampa, 1998, vengono ricostruite ulteriori iniziative del genere attuate dal gruppo (e presentata correlata documentazione), in particolare riguardo ai rapporti con le donne del territorio, con le quali si ipotizzava di creare una 'comune di lavoro'.

⁷⁵ Seppure questo tipo di attività sia legato strettamente a Orgosolo – dal punto di vista storico e non solo –, va segnalato che il primo murale viene realizzato da Dioniso a Mamoiada il 27 luglio (il giorno dopo la contestazione antimilitarista a cui abbiamo fatto cenno) ma viene rimosso quasi immediatamente dalle forze dell'ordine. Le fonti non concordano sui contenuti del disegno che, secondo gli archivi di polizia, illustrava «il divario fra il benessere e lo sviluppo industriale del Nord Italia e la povertà della Sardegna» (comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell'Interno, 4 agosto 1969, cit.); mentre, stando ai quotidiani locali, avrebbe rappresentato «la figura di un pastore sanguinante fra nuraghe, mitra e lo stemma degli Stati Uniti d'America» (s.a., *Maoisti a Mamoiada?*, «La Nuova Sardegna», 4 agosto 1969).

⁷⁶ Cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 42 sgg.

⁷⁷ Cfr.: A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 15*, cit. (che descrive l'ex albergo Commercio come «una fabbrica della controinformazione», con le pareti interne ed esterne ricoperte di murales); P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit.

tema politico; e che, in effetti, anche oggi «non c'è più nessuno a Orgosolo che pensi ancora che un muro non possa essere altro che un muro».⁷⁸

Secondo Francesca Cozzolino – autrice di un volume complessivo sul fenomeno –, in questo contesto la pittura murale urbana è stata utilizzata come uno strumento privilegiato al fine di una rielaborazione pubblica dell'identità della comunità, assorbendo le istanze tradizionali, decostruendo le forme di auto-rappresentazione diffuse e riformulando nuovi modelli (sociali, politici, culturali) intorno al principio che oggi come ieri segna la collettività: l'idea e la pratica della resistenza.⁷⁹ Perché, alla base del muralismo orgolese, c'è un'esperienza che rende il fenomeno così particolare: il suo intreccio con le lotte politiche della fine degli anni sessanta. La più famosa, naturalmente, è quella di Pratobello, in cui l'intera cittadinanza si mobilitò per impedire l'installazione di un poligono militare all'interno del proprio territorio. Ma Pratobello è 'solo' il punto di arrivo e l'episodio più celebre di un percorso ben più lungo e articolato nel quadro di un «triennio rivoluzionario» che si snoda almeno dal 1968 al 1970 fra innumerevoli iniziative di protesta.⁸⁰

Occorrerà a questo punto specificare che, negli anni sessanta e in special modo negli ambienti della contestazione, la scrittura sui muri urbani è già una pratica piuttosto diffusa: come nelle assemblee del periodo, è al tempo stesso una forma di comunicazione diretta, non-mediata, capace di raggiungere molte persone, nonché una straordinaria tattica di appropriazione dello spazio pubblico. Soprattutto, mira in tutta evidenza a provocare una qualche reazione nel fruitore-lettore: informazione, adesione o anche presa di distanza, in ogni caso mobilitazione, azione. Tanto che Francesca Cozzolino la valuta alla stregua di una tecnica performativa: la studiosa parla di 'performatività scritta',⁸¹ in un senso poi non così diverso dalla logica dell'efficacia che sta originariamente alla base della nozione nei Performance Studies nordamericani e che indica la capacità di un evento di causare una trasformazione più o meno permanente rispetto alle condizioni di partenza.⁸² Ma è, questo, soltanto un primo livello di significato che

⁷⁸ E. Vincent, cit. in C. Dau Novelli, *Storia dipinta: i murali di Orgosolo*, in P. Bertella Farnetti e C. Dau Novelli (a cura di), *La storia liberata. Nuovi sentieri di ricerca*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 101-119:104.

⁷⁹ Cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit. p. 101 sgg.; la studiosa individua in particolare due 'famiglie iconografiche' attraverso cui tale processo si realizza: da una parte quella 'internazionalista-militante', su grandi fatti e figure della politica globale; dall'altra, un filone legato alla comunità locale, sviluppato su temi quali l'ambiente naturale, il mondo agro-pastorale, il banditismo etc.

⁸⁰ Cfr. P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit. Ove non altrimenti specificato tutte le informazioni che seguono sono tratte da questo volume e integrate comparandole con altre fonti.

⁸¹ F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 19.

⁸² Cfr. J. McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, London-New York, Routledge, 2001. Il volume è dedicato all'analisi delle modalità di emersione, diffusione e strutturazione del concetto di performance in vari ambiti, fra cui quello del sapere, e si

consente di associare – ancora in maniera molto ampia e lata – il fenomeno di muralismo con le attività di natura performativa; come vedremo, a breve ne sorgeranno di ulteriori, ben più stretti e significativi.

Comunque, anche a Orgosolo si delineano condizioni affini, prima dell'arrivo di Dioniso e del muralismo: dietro ai fatti di Pratobello e al 'triennio rivoluzionario' in cui s'innestano, c'è infatti un Circolo Giovanile molto attivo in campo culturale e politico, fra la dimensione locale e gli scenari internazionali, la cui «arma più usata, più temuta e più efficace» è proprio il ciclostile, così come la scrittura pubblica in generale.⁸³ Inoltre, nel quadro di una delle esperienze di protesta più radicali promosse dal Circolo – le 'quattro giornate' del novembre '68 che porteranno a uno sciopero generale, all'occupazione del Municipio e al commissariamento del Comune⁸⁴ –, fanno la loro comparsa i primi manifesti: contenevano «in genere frasi contestative [...] accompagnate, a volte, con schizzi e disegni» (alcuni saranno poi riprodotti all'interno degli stessi murales e sono tuttora visibili); a crearli è in gran parte Francesco del Casino, un professore di arte alle scuole medie, d'origine toscana, che fa parte del Circolo e che avrà un ruolo fondamentale in questa storia.⁸⁵

È qui che arriva il gruppo Dioniso, circa un mese dopo i fatti di Pratobello, entrando in relazione con il Circolo. Anche se la tradizione del muralismo orgolese sarà avviata da Francesco del Casino a partire dal 1975, tutti – incluso l'artista – fanno risalire l'avvio di tale pratica alla formazione milanese guidata da Gian Carlo Celli: sono infatti loro a realizzare i primi murales a Orgosolo durante l'estate del 1969.⁸⁶ E uno di questi, in forma di 'trittico', è anche fra i più celebri in assoluto:

Il primo disegno intitolato 'Orgosolo 1969' raffigura i contorni geografici dell'Italia ed in corrispondenza della Sardegna è stato tracciato un punto interrogativo. Il secondo raffigura una donna che ha sul capo un cilindro

sofferma sugli sviluppi dei Performance Studies, riconoscendo la centralità della nozione di efficacia all'interno della prima elaborazione della teoria da parte di Richard Schechner; cfr. inoltre F. Deriu, *Performatico*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 87-90.

⁸³ P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit., p. 36.

⁸⁴ Più – o quantomeno prima – di Pratobello, è questo l'evento che rende la lotta orgolese celebre a livello nazionale e internazionale, tant'è che l'editore Feltrinelli ne pubblicherà quasi subito un resoconto dettagliato (cfr. *Orgosolo: novembre 1968*, Feltrinelli, Milano, 1969).

⁸⁵ P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit., p. 39; cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 48 sgg.

⁸⁶ Del Casino, fra i più attivi promotori del Circolo Giovanile, dopo i fatti di Pratobello verrà trasferito a insegnare in Ogliastra; farà ritorno a Orgosolo nel 1975 e, proprio quell'anno, in occasione del trentennale della Liberazione, proporrà ai propri studenti di realizzare un dipinto murale su tale argomento – di qui svilupperà la pratica del muralismo orgolese, poi portata avanti anche da altri autori, alcuni dei quali allievi diretti dell'artista. Cfr.: F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit.; C. Dau Novelli, *Storia dipinta*, cit. (la vicenda, compreso il ruolo di Dioniso, è inoltre descritta sul sito web del Comune di Orgosolo <https://www.comune.orgosolo.nu.it/index.php/vivere/cultura/17>. Consultato il 15 aprile 2023).

avvolto nella bandiera degli Stati Uniti ed in mano una bilancia sui cui due piatti, a significare povertà e ricchezza, stanno un pastore con un cane ed un uomo civilmente vestito accanto ad un'automobile. Su questo secondo piatto la donna calca una spada che lo fa pendere. Il terzo raffigura un gruppo di uomini prostrati dinanzi a un mitra. Erano stati effigiati anche un vescovo benedicente i ricchi e una cupola di S. Pietro, ma questi disegni sono stati subito cancellati dagli stessi autori.⁸⁷

La composizione tripartita, realizzata fra il 14 e il 15 agosto '69, rappresenta lo squilibrio di classe alimentato in Italia sotto l'influenza vaticana, americana, militare, nonché, soprattutto, l'assenza della Sardegna dalla prospettiva del Paese. È considerato il primo murale di Orgosolo, ma non è da solo. Specifica, infatti, il sito web del Comune che, oltre a questo disegno «di chiara matrice politica», ce n'è anche un altro, «di tipo 'reclame'». Sulle pareti del Corso principale, in effetti, si possono riconoscere almeno altre due opere a firma Dioniso (peraltro, a differenza del primo, tuttora ben visibili nella loro location originaria): una sta sull'angolo di un negozio, rappresentando da un lato un uomo elegante e dall'altro uno abbigliato in maniera da ricordare un pastore o un contadino; l'altro murale, poco dentro la stessa trasversa, raffigura una donna in costume tradizionale.⁸⁸ Così, l'attività del gruppo si inserisce a pieno titolo nella doppia iconografia urbana orgolese identificata da Francesca Cozzolino, fra la militanza internazionalista e la tradizione locale, partecipando almeno in parte a quel processo di ridefinizione dell'identità collettiva attraverso la pittura murale, promosso dalla metà degli anni settanta in poi.

Rispetto alle tattiche di scrittura nello spazio pubblico fino a quel punto sperimentate, l'approccio di Dioniso presenta due peculiarità, decisamente

⁸⁷ Cfr. Comunicazione della Prefettura di Nuoro al Ministero dell'Interno, 1 settembre 1969, ds., 2 pp., con fotografia del disegno allegata, Fondo DPS (la prima informazione a riguardo è un messaggio radio poi trascritto, risalente al 15 agosto).

⁸⁸ Occorre specificare - grazie alle testimonianze dei membri del gruppo - che questa seconda tipologia di murale è stata realizzata a fini di autosostentamento, proponendo ai negozianti di dipingere delle 'insegne' per le loro attività; cfr. A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 20 - Da Orgosolo alla contestazione di Paolo VI*, 11 marzo 2021, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/03/?m=1>. Consultato il 15 aprile 2023. L'autore fa riferimento in particolare al secondo disegno, che si trova all'inizio di via del Mercato (a suo avviso nella collocazione originaria) e la cui attribuzione al gruppo è testimoniata inoltre dal marchio di Dioniso tracciato nell'angolo in basso a sinistra; spiega inoltre che era stato concepito per un negozio di generi alimentari. Conferma tale modalità operativa - segno tangibile del sostegno da parte della cittadinanza, testimoniato pure dai documenti del Fondo DPS - anche Franco Zecchin, che mi ha parlato invece della prima opera, firmata 'G.C. Celli 1969' e collocata sul Corso (anch'essa secondo i testimoni a tutt'oggi nella location in cui è stata creata, all'epoca un negozio di abbigliamento). Ho avuto inoltre modo di approfondire le modalità e il senso dell'operazione, nonché più ampiamente l'attività e la presenza di Dioniso, anche con l'attuale proprietario del negozio, Nicolò Rubanu, che ringrazio, insieme a Franco Davoli e Ignazio Macchiarella, che mi hanno accompagnata nella mia prima visita a Orgosolo e mi hanno messa in contatto con questa vicenda e i suoi testimoni.

rilevanti tanto rispetto al percorso del gruppo quanto allo sviluppo del muralismo orgolese. Questi murali sono prima di tutto, se non esclusivamente, disegni: alle scritte urbane ormai diffuse anche in loco sostituiscono una comunicazione visiva e immediata, probabilmente – testimoniano alcuni – portando sulle pareti ciò che grossomodo ‘stava’ già sui manifesti affissi dal Circolo Giovanile locale; l’intuizione è quella di eliminare la mediazione della carta, operando direttamente sullo spazio cittadino.⁸⁹ In secondo luogo, la pratica muralista di Dioniso è ‘a partecipazione popolare’ – e questo è un elemento di discriminazione sostanziale.

A questo punto, è necessario evidenziare che – almeno per il momento – non è stato possibile stabilire se il gruppo in questa fase facesse ancora teatro, nemmeno nel senso ampio del termine: nei documenti si parla di numerose assemblee, anche di ‘teatro-assemblea’, ma non ci sono tracce concrete in tal senso, sebbene i testimoni si ricordino di qualche spettacolo, anche se non con esattezza tale da consentirne una minima ricostruzione e nemmeno una qualche sorta di identificazione.⁹⁰ Del resto, già prima del ‘68, dai tempi del ‘rito laico’, Celli era disposto ad «accettare al limite di non fare spettacolo», ‘sacrificandone’ la ‘magia’ e il ‘piacere’ al fine di lavorare su «ciò che manca alla nostra società» (democrazia, libertà di parola e d’opinione, autocoscienza individuale e collettiva etc.).⁹¹ Tuttavia, a un primo esame della pratica del muralismo che Dioniso propose, affiorano convergenze a dir poco significative fra tale esperienza e la dimensione teatrale elaborata dal gruppo nel suo intero percorso; si tratta di aspetti che, nel complesso, consentono di espandere in ottica storico-teatrale il ragionamento sulla componente di performatività (scritta) della pittura murale a cui abbiamo fatto cenno.

⁸⁹ Cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 48 sgg. Se l’affermazione è valida per le varie opere realizzate da Francesco del Casino, non è possibile verificarla per il primo murale ‘politico’ creato da Dioniso; però si può accoglierla almeno in senso ampio, considerando tanto l’innesto della proposta della pittura murale in rapporto alle precedenti forme di scrittura pubblica sperimentate a Orgosolo, quanto la sostanziale convergenza nei contenuti fra le posizioni del gruppo e quelle del Circolo (insieme, ovviamente, al loro incontro).

⁹⁰ Oltre alle fonti scritte, ho avuto modo di parlare della questione sia con Franco Zecchin che con Nicolò Rubanu, i quali – pur non ricordando in dettaglio le eventuali azioni sceniche – concordano sulla loro rappresentazione; il possibile sviluppo dell’attività teatrale di Dioniso in questo contesto e a quest’altezza cronologica, è certificato inoltre da un tentativo di messinscena, poi fallito, risalente al 20-22 agosto 1969 e registrato dalle forze dell’ordine; infine, possiamo anticipare che l’orizzonte scenico permarrà anche in seguito nelle attività del gruppo (per esempio a Cagliari nel 1970) e di Gian Carlo Celli, che verso la fine della sua esistenza stava lavorando a un allestimento dalla *Terra promessa* di William Morris. Cfr., nell’ordine: Comunicazione della Prefettura di Nuoro al Ministero dell’Interno, 1 settembre 1969, cit.; Comunicazione della Prefettura di Cagliari al Ministero dell’Interno, s.d. <dopo il 30 agosto 1970>, ds., 3 pp., Fondo DPS; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit.

⁹¹ G.C. Celli, *Teatro assemblea, attori e spettatori ‘alla pari’*, cit., p. 86.

Il primo tratto riguarda appunto proprio la questione della partecipazione, al centro degli obiettivi del gruppo fin dal primo periodo nella neoavanguardia romana. Sappiamo che ogni azione realizzata sotto l'egida del 'rapporto diretto' dopo il '68 (e in un certo senso anche prima) partiva da una sorta d'inchiesta, al fine di identificare quali fossero i temi più sentiti in un certo territorio e dunque gli argomenti su cui poter intervenire; si opera in questo modo anche per il disegno murale, rispetto a cui si testimonia che i soggetti da ritrarre venivano decisi assemblearmente con la cittadinanza. Così, in Sardegna, è stato possibile concretizzare – anche se forse non proprio in teatro – uno dei propositi (in apparenza) utopici alla base dell'itinerario di Dioniso e dei suoi ultimi progetti teatrali: il coinvolgimento dei fruitori all'interno del processo di creazione. Inoltre, pensando alle modalità partecipative utilizzate durante le performance, possiamo pensare anche agli interventi di modifica o rimozione dei dipinti, mentre Franco Zecchin attesta che durante l'esecuzione stessa dei murales vari cittadini intervenivano direttamente a suggerire aggiustamenti e migliorie varie, in una modalità tutto sommato affine alle strategie di coinvolgimento precedentemente testate; come anticipato, il fotografo non ricorda con precisione i dettagli delle attività teatrali di Dioniso a Orgosolo ma suppone – ed è comunque emblematico – che potessero svolgersi secondo una simile dinamica partecipativa, dal processo di elaborazione a quello di rappresentazione.

Il secondo elemento potenzialmente condiviso fra pratica del muralismo e pratica teatrale – e che può avvicinare tali polarità in ottica performativa – concerne uno dei caratteri distintivi dell'esperienza scenica: la sua impermanenza. Anche i disegni murali orgolesi, a partire da quelli realizzati da Dioniso, sono effimeri, a differenza di altre opere affini create con tecniche quali l'encausto o l'affresco. Se le 'insegne' dei negozi realizzate nel '69 sono ancora al loro posto, è perché qualcuno se ne è preso cura nel tempo e ha provveduto a conservarle – magari modificandole più o meno sensibilmente –, altrimenti sarebbero scomparse come altri murales che ancora s'intravedono a Orgosolo; viceversa, quello che viene considerato il primo disegno 'politico' non esiste più nella sua collocazione originale e però c'è ancora: perché è stato riprodotto da Francesco del Casino nel 2014 in tutt'altra location, all'interno di un ciclo pittorico dedicato alla storia del muralismo, in cui se ne riproducono le immagini più celebri.⁹²

Infine, dall'incrocio fra questi due piani discorsivi se ne genera un terzo, altrettanto se non più caratterizzante. Rifletterà a più di quarant'anni di distanza Stefania Sinigaglia, un'altra componente di Dioniso fra Milano e la

⁹² L'opera è stata realizzata nel quadro di una manifestazione dedicata al muralismo e intitolata *Fiores in su granitu*, organizzata dall'associazione culturale 'Viche, viche' a Orgosolo il 5 e 6 luglio 2014; cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 35 sgg.

Sardegna, di fronte alla rielaborazione delle opere del gruppo: «una pittura murale nasce e muore in fretta, e se fa storia, circolerà e sarà riprodotta altrove».⁹³ Mentre Balbus giudicherà il muralismo uno dei «mezzi di intervento [...] più efficaci»: se le altre tipologie di attività sperimentate (teatro incluso) «assolvono la loro funzione nel produrre un processo di partecipazione», invece «con l'affresco si cattura da un momento collettivo un'immagine-messaggio che rimane oltre l'evento di partecipazione». Ciò, insomma, non consente solo «una effettiva partecipazione per la progressiva elaborazione dell'opera» (comprese le modifiche in tempo reale o successive, le rimozioni totali o parziali, etc.), ma anche che essa «continu[i] nel tempo a trasmettere il suo messaggio».⁹⁴ Che però, a guardare cos'è accaduto dopo a Orgosolo oppure anche solo il profilo attuale del paese, non consiste soltanto nel contenuto immediato e oggettivo delle opere dipinte: oltre a esso si è tramandata anche la 'forma', cioè una modalità di partecipazione, di elaborazione collettiva, di ricerca del confronto e del cambiamento - in una parola di *performatività* - che ha trascorso il momento di realizzazione delle opere alla fine degli anni sessanta così come l'esperienza stessa del Circolo e di Dioniso, per rinfocolarsi nel tempo. Si potrebbe dire che si è verificata una sorta di 'espansione' della dinamica creativo-partecipativa al di là dell'evento originario, che consente di rielaborare e superare la condizione effimera propria del fatto performativo (e questo, a Orgosolo, si è manifestato in senso stretto ma anche in senso ampiamente lato).

Dioniso altrove #4: nella storia del teatro

Questo esperimento artistico-politico di Dioniso si conclude con la fine dell'estate del '69, quando molti dei suoi componenti saranno per varie ragioni contingenti costretti a tornare alle proprie case, lavori, vite. Alcuni di loro - fra cui Gian Carlo Celli - si fermeranno ancora sull'isola, ma i tempi stavano radicalmente cambiando.⁹⁵ Nel frattempo, a Orgosolo come altrove, si profilano stagioni aspre per i movimenti, mentre si passa dalla 'rivoluzione' alla 'resistenza', anche nel privato, nel proprio piccolo, nella

⁹³ S. Sinigaglia, cit. in ivi, p. 41 (la testimonianza proviene da un incontro pubblico realizzato nel contesto della manifestazione di cui alla nota precedente).

⁹⁴ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

⁹⁵ I pochi membri rimanenti del gruppo si sposteranno in autunno a Nuoro, dove gestiranno un laboratorio di arti e grafica con il Circolo Rosa Luxemburg, e, più avanti, nella primavera del 1970, a Cagliari, dove saranno protagonisti di una clamorosa contestazione contro Paolo VI (in realtà l'obiettivo era difendere il quartiere di Sant'Elia da un'operazione di speculazione immobiliare), che porterà a decine di arresti (fra cui quello di Celli); tali fatti sono ben testimoniati, oltre che nelle fonti citate, anche nei documenti conservati nel Fondo DPS. Parallelamente, pure il Circolo di Orgosolo esaurirà le sue attività, a causa delle conseguenze dirette e indirette delle lotte del 'triennio rivoluzionario' (cfr. P. Muggiano, *Orgosolo '68-'70*, cit.).

quotidianità. Così finisce il viaggio di Dioniso in Sardegna. Ma questa vicenda non si chiude qui.

Ciò che rimane del gruppo rientrerà a Roma all'inizio del 1971; nell'inverno seguente, Celli terrà una riunione al Beat 72, a partire dalla quale la formazione si rifonderà ancora una volta. L'anno dopo apriranno un Laboratorio-Comune al quartiere Tiburtino, dove vivranno e lavoreranno insieme, mentre la formula del 'rapporto diretto' affinata in Sardegna sarà riattivata almeno fino al 1976, giungendo infine a concretizzare l'ultimo progetto *Usa libero - A lire zero*, incentrato - anche tramite collaborazioni più o meno strette con altri gruppi politici e/o anarchici - sulla contestazione del principio del commercio, del denaro, insomma dello scambio secondo la logica capitalista.⁹⁶ Così Balbus descrive tale passaggio:

A Roma in tutto il periodo in cui porta avanti l'esperienza dell'uso libero, [Celli] risolve il problema del lavoro facendo il pittore e ritrattista a piazza Navona e mette a disposizione la sua casa con la speranza di fondare una nuova comune. Compagni, operai, studenti, anche di varie nazionalità, trovano nella casa del Celli un punto di riferimento. Questa nuova aggregazione determina però più una possibilità concreta di affrontare bisogni primari (mangiare, dormire) che l'antica ipotesi della comune come gruppo di intervento. Le cause di questo limite vanno viste in una reale modificazione dei tempi storici; l'azione politica assume connotazioni diverse, il personale diventa politico. Dalla 'società dello spettacolo' dove il potere è sempre vincente perché riesce a recuperare e stravolgere le ipotesi più rivoluzionarie, si è passati a risposte che non si ricollegano più alla logica della rappresentazione manifesta come identità rivoluzionaria, ma ad una identità più personale e privata nella pratica di vita.⁹⁷

«Questa modifica» nella quale il Sessantotto trascorre nei movimenti che cadenzano il Settantasette, secondo il testimone «non fu mai accettata dal Celli»: «l'identità personale come pratica di vita era per lui limitativa come era stato limitativo il fare teatro e chiudersi nell'avanguardia».⁹⁸

⁹⁶ Così Gian Carlo Celli spiega il progetto: «Noi mettiamo a disposizione degli oggetti prodotti dal laboratorio - oppure consegnati al laboratorio - per gli abitanti del quartiere Tiburtino. Cioè gli abitanti del quartiere possono prenderli, se ne hanno bisogno, per pochi giorni o per sempre. Oppure possono portarne degli altri. Gli oggetti sono esposti a lire zero in una vetrina che dà sulla strada. È interessante rilevare che gli oggetti in uso libero sono aumentati invece di diminuire» (intervista in E. Cevro-Vukovic, *Vivere a sinistra. Vita quotidiana e impegno politico nell'Italia degli anni Settanta. Un'inchiesta*, Roma, Arcana, 1976, pp. 213-221:216). L'iniziativa durerà almeno fino al 1976, insieme ad altre attività (fra cui laboratori e conferenze teatrali, a cui presero parte, fra gli altri, Carella e Falzoni (cfr. M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 137 sgg.). Immagini e documenti del negozio *A lire zero* sono pubblicati nell'appendice online di Z. Carloni e A. Paolella, *Giancarlo Celli, l'uso libero e il gruppo Dioniso*, cit., a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti. Cfr. inoltre, per un'analisi critica complessiva in rapporto anche a quest'ultimo passaggio, A. Mango, *La morte della partecipazione*, cit.

⁹⁷ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

⁹⁸ Ivi. Cfr. inoltre: G. Bartolucci, *Due non-dioi sepolti dalla stampa*, cit.

D'eccezione, in tanti sensi estrema, oltre i canoni e i confini (della scena e non solo), l'intera esperienza di Dioniso – se osservata da questa prospettiva *à rebours* – si può considerare a pieno titolo una 'invenzione sprecata', come del resto tante a quel tempo, troppo presto e molto rapidamente rimosse.⁹⁹

Tuttavia, gli esempi-limite possono avere comunque una loro utilità: quantomeno perché aiutano a guardare un determinato oggetto, la storia, il teatro da angolazioni talvolta inedite. Per verificarlo in concreto, giungiamo infine all'ultimo documento teorico prodotto da Dioniso fra la Sardegna e il periodo finale romano, un testo dal titolo *Funzione libertaria del gruppo d'intervento esterno*, redatto a Nuoro nella primavera del 1970 e rielaborato quattro anni dopo nella Capitale. Questi gli obiettivi che esprimeva:

- «favorire l'autentico processo rivoluzionario», «dall'autogestione delle lotte sino all'autogestione del lavoro comune; dall'autogestione del tempo libero sino all'autogestione della creatività»;
- «contribuire alla definizione teorica e all'attuazione pratica della connessione dialettica esistente tra *momento culturale e momento politico*»: «ciò significa accelerare il processo di abbattimento del potere, di ogni potere, in un unico processo rivoluzionario per l'avvento di una società di uguali basata su nuovi valori che sono politici e culturali insieme: l'autogestione della vita a ogni livello, il mutuo appoggio e la collaborazione fra gli uomini, il possesso e l'uso comune dei beni, la creatività del lavoro»;
- stabilire una propria «autonomia economica», intesa come «premessa all'indipendenza politica», che si concretizza nei termini del «lavoro comune e [della] stretta vita comunitaria», così come sperimentato in Sardegna e oltre.¹⁰⁰

Si tratta, in tutta evidenza, di prese di posizione che risuonano anche oltre il segmento cronologico Sessantotto-Settantasette. Basti pensare alle centinaia di comuni, case occupate, 'covi', laboratori d'arte e non, dove negli anni settanta si riconvertono le grandi proteste di piazza dei sessanta – frantumandosi in rivoli e riaggregandosi in micro-comunità –, e si sperimentano forme (di socialità, d'arte, di vita) alternative, provando a costruire in concreto, seppur in piccolo, quel mondo diverso e migliore

⁹⁹ Cfr. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

¹⁰⁰ *Il Gruppo Dioniso*, ciclostilato, marzo 1975, edito in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 140 (nel testo si specifica che gli scopi citati sono tratti dal documento menzionato, pubblicato la prima volta a Nuoro il 5 aprile 1970, edito poi su «L'Internazionale» e infine 'perfezionato' a Roma il 7 aprile 1974).

annunciato fin dal decennio precedente¹⁰¹. In più, se trasliamo le dichiarazioni in questione in campo teatrale, sarà scontato notare che tali principi si possono riscontrare, non solo in vari percorsi coevi a quello del gruppo che sono andati anch'essi a muoversi oltre il teatro (per esempio, da Carlo Quartucci a Leo de Berardinis), ma anche in varie nuove esperienze che affiorano successivamente. È possibile riconoscere simili semi d'autonomia, d'indipendenza, d'intreccio fra etica ed estetica, d'unione fra arte e vita sia nelle realtà di gruppo che hanno poi preso il nome di Terzo Teatro,¹⁰² sia – seppur in modi, misure, esiti differenti – nell'altro movimento teatrale italiano emergente in quel periodo, dalla Postavanguardia in poi. Osservate le dovute specificità, le potenziali sovrapposizioni fra queste due 'zone' – ipotizzate negli ultimi anni da vari studiosi –¹⁰³ illuminano un processo di assorbimento profondo, ad ampio raggio, delle proposte delle neoavanguardie degli anni sessanta, anche e soprattutto dal punto di vista strutturale-organizzativo. Si mostra così una linea politico-teatrale radicale, che attraversa le varie 'ondate' della scena sperimentale nazionale e che arriva fino al presente, incarnando una delle eredità più solide, radicate e preziose del Nuovo Teatro. Più ampiamente, guardando ancora oltre, fra teatro e impegno, scorgeremo numerosi riscontri dell'"ultimo" Dioniso ben oltre il Settantasette: per esempio, nel passaggio dal teatro politico agli 'usi politici' dell'arte, che hanno contribuito a comporre le nozioni allargate che a tutt'oggi utilizziamo;¹⁰⁴ nella dilatazione della 'doppia rottura' che si era aperta nel nostro Paese fra istituzioni (non solo teatrali) e ambienti alternativi all'epoca della contestazione, creando di fatto dei circuiti ancora oggi non sempre in dialogo;¹⁰⁵ oppure, ancora, in una rielaborazione decisiva della tradizionale

¹⁰¹ Cfr. almeno S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Roma, Castelvechi, 1997. Per quanto riguarda i rapporti – diretti e indiretti – fra Settantasette e teatro cfr.: R. Ferraresi, *I 'laboratori del nuovo' nella cultura italiana del Novecento: dalla ricostruzione alla contestazione, e oltre*, in C. Carlini et al. (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 56-65.

¹⁰² Cfr. almeno M. Schino, *Il crocevia sul ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996 (oltre ai numerosi articoli di recente pubblicati dall'autrice sull'argomento, fra cui quelli contenuti negli ultimi numeri di «Teatro e Storia»).

¹⁰³ Per un'analisi degli elementi di congiuntura possibili fra le diverse tendenze teatrali dai secondi anni settanta, cfr.: P. Giacchè, *Un'equazione fra antropologia e teatro*, «Teatro e Storia», X, 1995, n. 17, pp. 37-64; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit. (in particolare pp. 364-368); e L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, ivi, pp. 11-19); M. Schino, *Il teatro degli anni Settanta. Tre vite ribelli*, «Palinsesti», n. 10, 2021.

¹⁰⁴ Cfr. M. De Marinis, *Dal teatro politico alla politica teatrale* [2012], in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 98-104.

¹⁰⁵ Cfr.: F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Centro San Geminiano, Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 181-201; F. Taviani, *Inverno italiano* [1984], in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997* [1997], Imola, Cue Press, 2022, pp. 59-68.

forma-compagnia nella dimensione del gruppo, fondata su di uno speciale intreccio fra vita privata e percorsi artistici che arriva a comprendere la convivenza, la rotazione delle mansioni, l'impegno organizzativo, e così via.

Come ha constatato fra gli altri Cristina Valenti, esistono almeno due punti di vista storiografici sul Sessantotto: se da una parte si colloca una visione discontinuista, incentrata sui grandi eventi che investe sul loro portato di rottura, dall'altra parte è possibile, anzi necessario seguire «il filo rosso della lunga durata, della trasmissione di una serie di esperienze esistenziali, culturali, politiche, organizzative e produttive fino a un presente visto in rapporto [...] di relazione profonda con quel passato».¹⁰⁶ In questo senso, il Sessantotto (teatrale), più che un insieme di piccole e grandi, temporanee *rivolte*, è stata una vera e propria *rivoluzione* complessiva, collettiva e di lunga durata, in seguito assorbita, oltre che in varie zone della sperimentazione, anche ampiamente nel nostro intero sistema-spettacolo.¹⁰⁷ Ma lo spessore di simili potenziali genealogie, in cui le indispensabili discontinuità si intessono in una prospettiva almeno in parte continuista, risulta difficilmente comprensibile (e studiabile) senza tener conto delle innumerevoli esperienze di ricerca che intorno al Sessantotto si sono mosse 'altrove' rispetto al teatro ('che abbiamo in mente'). Del resto, è proprio questo il senso profondo della definizione meldolesiana di «invenzione sprecata»: una realtà, una questione, un'istanza magari incompresa o almeno non egemonica nel proprio tempo, ma che poi risulta ben viva e attiva attraverso il suo farsi sotteraneamente tradizione fondante per le culture (teatrali) a venire.

Prese singolarmente, le due vicende della sperimentazione artistica e dell'azione politica paiono quanto mai incommensurabili ma, una volta accostate, possono raccontare molto l'una dell'altra; dei rapporti che vi intercorrono; e, non da ultimo, anche del nostro modo di guardarli, interpretarli, storicizzarli, stimolando gli studi - per quanto saggio in questa sede - a considerare nuove tipologie di fonti e a rivedere gli oggetti d'indagine da prospettive differenti.

Le dichiarazioni contenute nell'ultimo 'manifesto' di Dioniso provengono da (e mirano a) un campo d'azione decisamente politico, al limite sociale, in cui il teatro non è nemmeno menzionato. Però il gruppo, in coincidenza al suo passaggio 'altrove' intorno al Sessantotto, rifletteva anche che «in ogni caso l'atteggiamento autoritario non scomparirà combattendo solo la struttura sociale e lasciando nel frattempo le masse manipolate dalla cultura borghese».¹⁰⁸ E Achille Mango, suggerendo la necessità per la critica

¹⁰⁶ C. Valenti, *Laboratorio di trasformazione*, cit., p. 23.

¹⁰⁷ Cfr. F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di A. Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹⁰⁸ *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico*, cit., p. 1.

e gli studi di prendere in carico pure le derive contraddittorie di simili esperienze fra arte e politica, al tempo del Laboratorio-Comune romano alla metà degli anni settanta, singolarmente rilevava come si trattasse di una realtà «teatrale fino alle midolla nonostante le migliori manifestazioni del contrario» e ipotizzava che «la plausibilità delle operazioni in questo senso indirizzate è una plausibilità unicamente teatrale».¹⁰⁹ Su simili orizzonti interpretativi, lo studioso giungeva addirittura a contestare la linearità dell'itinerario 'dalla partecipazione attiva all'atto politico', che Celli aveva tracciato ripercorrendo retrospettivamente la propria vicenda.¹¹⁰ Nel contesto storico su cui si staglia il percorso di Dioniso, attività teatrale e impegno politico sembrano rappresentare più che due versanti distinti, talvolta opposti, delle polarità in dialogo costante, che esercitano forme d'influenza reciproche, e che insieme contribuiscono a indicare nuovi temi o aspetti della storia teatrale.

Si rilancia così l'ipotesi che talvolta «il teatro non nasce dal teatro ma è il modo espressivo di una cultura», in special modo 'a monte' e 'a valle' del processo di elaborazione del modello scenico tradizionale e maggioritario in Occidente.¹¹¹

Abstract

The essay focuses on Dioniso, an Italian theatre group, reconstructing its extreme but not unique path from the neo-avantgarde to the political engagement between the '60s and the '70s: starting from its participatory projects within the context of the 'cantine romane', very important underground spaces that have changed the – not even theatrical – history; then moving to the subsequent, lesser-known activities in the protest movements in Milan and Sardinia between 1969 and 1970; and finally arriving at questioning the clear separation between these two phases and modes, while in the background the revolution of 1968 transcends into the riots of 1977, transmitting itself to the successive waves of artistic and political innovation.

The paper is supported not only by traditional critical sources, but also by oral witnesses and by unusual documentation such as the reports produced at the time by the police, considering other potentially performative objects of study (mural paintings above all).

The aim, beyond the reconstruction of the history of the group led by Gian Carlo Celli, is to share some historiographical and methodological questions that are arising within the process of research, which can be significant for the whole period and the related phenomena: for example, concerning the reformulation of the

¹⁰⁹ A. Mango, *La morte della partecipazione*, cit., p. 17.

¹¹⁰ Ivi, pp. 20-21. Cfr.: G.C. Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, cit.; e *supra*, nota 3.

¹¹¹ Studiando fatti di questo genere nel passato come nel presente, Fabrizio Cruciani ne trae la conseguenza che «la storia non accade soltanto, ma la si costruisce, anche»: scegliendo cosa osservare e cosa no; valutando di volta in volta che tipo di oggetti considerare o meno entro la categoria 'teatro' e quali fenomeni – anche d'altra natura – mettervi fruttuosamente in relazione; riflettendo sulla nostra prospettiva, sulle motivazioni che ci spingono, sul continuo riposizionamento dello storico rispetto al proprio oggetto e campo d'indagine (in *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 12; cfr. inoltre Id., *Comparazioni: la 'tradition de la naissance'*, «Teatro e Storia», IV, n. 6, aprile 1989, pp. 3-17). Oltre a osservare le molteplici 'rinascite' dei 'teatri prima del Teatro' in età umanistica, lo studioso esprimeva simili riflessioni osservando anche fenomeni novecenteschi quali le 'comunità teatrali' della prima e della seconda parte del secolo, il teatro agit-prop fra anni Venti e Trenta, il teatro di strada (sempre dal punto di vista metodologico cfr. per esempio Id., *Il teatro e la strada: pour en finir avec le Théâtre juge des théâtres*, «Quaderni di Teatro», IV, n. 12, maggio 1981 [*Il teatro politico*], pp. 114-121).

'theatre' category between the 1960s and 1970s; the reshaping of the role and figure of actors; the usual critical disjunction between artistic and political activities; the type of sources and documents that can be used in such contexts, as well as the motivations, implications and effects of historical-critical readings, including their subsequent legacies in the field of theatre history.

Autrice

Roberta Ferraresi è Professoressa Associata in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari. È membro del Comitato editoriale di «Mimesis» e del Comitato scientifico dell'omonima collana pubblicata dai tipi di Accademia.

Ha insegnato presso le Università Sapienza di Roma, Urbino e Bologna, dove ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dal 2010 al 2020.

È autrice di numerosi saggi ed ha pubblicato *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985* (Accademia University Press, 2019) e *Leo De Berardinis fra seconda e terza vita. «La strage dei colpevoli». Roma, 1982* (Bonanno, 2019).

All'attività accademica affianca da sempre l'operatività nel sistema spettacolo, in campo critico e politico-culturale.

Mauro Petruzziello

Quando la scena suonava. Considerazioni sui 'dischi del teatro' (1980-1986)

Ingresso

Un semplice dato di fatto: in Italia tra il 1980 e il 1986 si assiste all'intensificazione di uscite di dischi realizzati da compagnie teatrali o da artisti strettamente connessi al teatro. Perché proprio in quegli anni? Che polarità si sviluppa tra suono e teatro quando a veicolare il rapporto è un vinile? E, in definitiva, come 'suonano' questi dischi?

Per molto tempo la riflessione che ha generato questo scritto è stata agitata da un dubbio di natura metodologica. Più specificamente, un dubbio sull'oggetto di studio che qui si vuole tematizzare. Di cosa parliamo quando prendiamo in considerazione i 'dischi del teatro'? Quando il pensiero si sofferma sugli album che hanno segnato una parte della storia del Nuovo Teatro Italiano si intercettano due orizzonti fra loro radicalmente diversi: lo spettacolo con la sua natura effimera ed evanescente; il disco come prodotto fisso e definito una volta per tutte. Immediatamente viene posta in essere la questione degli strumenti e dell'armatura teorica con cui approcciare a oggetti di natura differente. Abbiamo deciso di esplorare una costellazione di album fra loro molto diversi: alcuni nati in funzione di spettacoli teatrali e creati dalle stesse compagnie o da musicisti a esse esterni; altri realizzati dagli stessi artisti e non legati a produzioni teatrali. Non sono mai documenti (fedeli) dello spettacolo, né possono essere ritenuti un loro *script*. Forse non vanno considerati nemmeno un'opera di ri-mediazione. Se, talvolta, rimandano a un preciso progetto scenico, ciò accade perché prodotti dallo stesso immaginario da cui nascono insieme allo spettacolo. Così, anche quando questi album mostrano un'inalienabile relazione con la drammaturgia, abbiamo deciso di analizzarli non considerandoli 'residuali' rispetto a uno spettacolo, ma come oggetti autonomi e dotati di vita propria.

Vi è uno struggente - e preoccupante - vuoto di informazioni su questi dischi che marginalizza queste esperienze, relegandole allo stato di 'eccedenze' del teatro. Sono invece testimonianze di un fare, di un'operatività che in un preciso momento ha reso necessaria quella particolare forma di espressione. Tenteremo di sanare questo vuoto da una parte mettendo a sistema le poche informazioni disponibili e dall'altra ricorrendo a fonti orali tramite una serie di interviste che sono state realizzate *ad hoc*. Metteremo i due poli in tensione attraverso un approccio

comparativo per far sì che la penuria di informazioni non diventi un limite di questo scritto e il ricorso a interviste non si trasformi in monumento di inviolabile verità.

Strategia operativa sarà intrecciare la storia di quegli album e quella della 'nuova ondata' delle etichette discografiche indipendenti italiane.¹ Per tale motivo, in questo scritto non ci occuperemo - o lo faremo solo marginalmente - di autoproduzioni. Rimarranno, così, esclusi lavori importanti quali la musicassetta *As Diamond Clearness* (1981) di Taroni-Cividin² e il secondo album di Orient Express, *Le affinità elettive* (1985).³ Questo perché ci interessa essenzialmente intervenire nella dinamica fra disco e etichetta indipendente, tipica dell'epoca.⁴ È infatti nostra intenzione individuare i territori di germinazione dei 'dischi del teatro' e cogliere le linee di contatto - talvolta flebili, ma il più delle volte evidenti - che uniscono le istanze delle nuove etichette discografiche e quelle del Nuovo Teatro Italiano di quegli anni. Esistono convergenze di ordine generale e altre, invece, più specifiche.

Le prime hanno a che vedere con una consonanza progettuale. Per coglierle dobbiamo fare un salto indietro rispetto all'arco cronologico da noi preso in

¹ Per indipendenti intendiamo quelle etichette che si sottraggono quanto più possibile al controllo delle *major*, le multinazionali del disco. In Italia la loro storia affonda le radici negli anni Cinquanta. Fra le prime ricordiamo Italia Canta. Attiva tra il 1958 e il 1962, ha pubblicato i dischi dei Cantacronache, collettivo di artisti e intellettuali dedito alla canzone politicamente impegnata, alla musica popolare e alla poesia. Fra queste esperienze aurorali, necessario menzionare anche l'etichetta Dischi del Sole, nata nel 1962. Fra le sue pubblicazioni, i dischi del Nuovo Canzoniere Italiano, di Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Milly, Dario Fo e Fiorenzo Carpi. Sono stati poi gli anni settanta a vedere una fioritura delle *label* indipendenti. Linea di demarcazione fra le etichette indipendenti 'storiche' e quelle che abbiamo definito come 'nuova ondata' è il punk. Il critico musicale Federico Guglielmi sostiene che in tutto il mondo «[...] le etichette indipendenti 'moderne' nascono insomma fondamentalmente con il punk o dopo il punk. Anche in Italia è andata così, ma non nell'immediato '77/'78 bensì un po' più tardi: qui, come da prassi, le innovazioni arrivano dopo». E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, Pieve al Toppo/Civitella in Val di Chiana - Arezzo, Editrice Zona, 2007, p. 51.

² Sul lato A vi è la *title-track*. È - *unicum* in tutti i dischi su cui riflettiamo - la documentazione audio della performance di giovedì 15 gennaio 1981 alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, in seno alla rassegna *Paesaggio metropolitano*. A occuparsi dell'aspetto sonoro della performance è Maurizio Marsico. Con quest'ultimo Roberto Taroni firma *Ouverture*, posta sul lato B e pensata come brano indipendente da qualsiasi performance.

³ È lo stesso Cesare Pergola, fondatore di Orient Express, a ricordare questo lavoro, durante un'intervista realizzata il 2 febbraio 2023: «Era la colonna sonora di una mostra alla Triennale di Milano [XVII Triennale, NdA] con architetti provenienti da tutto il mondo. Per l'inaugurazione ho realizzato anche uno spettacolo. Non sono riuscito a trovare chi pubblicasse il disco e così l'ho fatto da me. Questo secondo album non ha avuto alcuna distribuzione. L'ho venduto alla Triennale e quando facevo qualche spettacolo».

⁴ In questo scritto, inoltre, non prenderemo in esame la discografia di Carmelo Bene. L'elevato numero di dischi e le scelte estetiche che li generano richiedono una trattazione a parte.

considerazione e collocarci nel periodo delle etichette indipendenti 'storiche': gli anni settanta. È Monica Palla, ufficio stampa e promozione del Consorzio di Comunicazione Sonora⁵ e dell'etichetta Cramps,⁶ a gettare uno sguardo retrospettivo su quegli anni e su quelle lungimiranti esperienze:

il Consorzio di Comunicazione Sonora aveva un solo difetto: era un'utopia, un progetto romantico (e non romanticista), si fondava cioè su una poetica. Si basava sull'idea che alla discografia, per essere davvero libera, non bastava che consentisse agli artisti di essere se stessi ma doveva rendersi autonoma anche nella distribuzione, sottrarsi al ricatto del meccanismo distributivo delle majors, aggredire il mercato con attività di promozione e di vendita diretta, saltare alcuni passaggi che appesantivano il costo dell'lp per il fruitore finale e moltiplicare luoghi e occasioni di vendita, in modo che il fatturato non si reggesse unicamente sul negozio di dischi, dove conquistarsi uno spazio di visibilità era impossibile a causa della preponderante produzione commerciale italiana e straniera dell'epoca.⁷

Autonomia, distribuzione alternativa, posizione di contrasto rispetto al mercato e, in particolar modo, utopia, sono questioni che attraversano costantemente anche la riflessione nuovoteatrista con la stessa urgenza catturata dalle parole di Monica Palla. Non è un caso, quindi, che musicisti, produttori, artisti di teatro e di performance art si siano trovati a condividere spazi e tempi comuni, ma soprattutto una progettualità volta ad abbattere le barriere linguistiche alla ricerca di un fare condiviso.

A generare fruttuosi cortocircuiti sono ragioni di ordine specifico, vale a dire legate al preciso momento di passaggio che sia la scena musicale che quella della ricerca teatrale attraversano negli anni appena precedenti a quelli presi in esame in questo scritto, cioè la seconda metà degli anni settanta. Sia a livello musicale che teatrale quel periodo è caratterizzato da interessanti transizioni che si consumano all'interno delle rispettive scene. A livello internazionale assistiamo al passaggio dal Punk al Post Punk. Il primo è basato su un *sound* decisamente riconoscibile: pochi accordi di chitarra elettrica, basso e batteria; rigetto di qualsiasi tecnicismo; velocità; tracce di breve durata. Il Post Punk, invece, è più stratificato e meno

⁵ Nato nel 1976, il Consorzio di Comunicazione Sonora include cinque etichette indipendenti: la Cooperativa L'Orchestra, la Cramps, la Divergo, l'Ultima Spiaggia e la Zoo Records.

⁶ Fondata alla fine del 1972 da Gianni Sassi, Sergio Albergoni, Tony Tasinato e Franco Mamone, è una delle etichette divenute icona degli anni settanta. Fra i dischi pubblicati, gli album degli Area, Alberto Camerini, Eugenio Finardi e Skiantos. Cfr. G. Casiraghi, *Gianni Sassi, la Cramps & altri racconti*, Roma, Arcana, 2023.

⁷ E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, cit., p. 22.

definibile. È una piattaforma su cui trovano spazio modi e forme espressive diverse. A tal proposito Simon Reynolds scrive:

band come PiL, Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle, Contorsions e Scritti Politti, impegnate a portare a termine la rivoluzione incompleta del punk, esploran[o] nuove possibilità sonore attraverso l'elettronica, il noise, le tecniche dub del reggae, la produzione da discoteca, il jazz e l'avanguardia classica.⁸

Parallelamente il Nuovo Teatro Italiano vede la transizione dalla Postavanguardia, che analiticamente seziona il codice del linguaggio teatrale fino a metterne in luce gli elementi non discretizzabili, alle più sfaccettate forme della Nuova Spettacolarità, profondamente legate all'immaginario metropolitano e all'interrogazione rivolta ai mass-media. La contemporaneità di queste metamorfosi in ambito musicale e teatrale ci fa ipotizzare una prima convergenza specifica. Dal punto di vista della scrittura sonora, il Punk rappresenta una sorta di vertiginoso svuotamento, volto a eliminare qualsiasi orpello del rock 'classico'. Dal canto loro, gli artisti e le compagnie della Postavanguardia percorrono un medesimo progetto di sottrazione per individuare quei 'fonemi' scenici su cui operare, spesso azzerando il formato spettacolare e accedendo a quello della performance. Fatte le dovute differenze,⁹ sia il Punk che la Postavanguardia ci sembrano accomunati da una esplorazione di forme che tendano verso gli elementi minimi e irriducibili dei rispettivi linguaggi. Scandagliato questo livello, le metamorfosi in Post Punk e Nuova Spettacolarità divengono maniera per introiettare forze vivificanti che possano apportare linfa nuova ai linguaggi. Il confronto tra l'orizzonte musicale e quello teatrale ci consente di cogliere anche un secondo parallelismo fra le due scene: sia per quanto riguarda Punk/Post Punk che per quanto concerne Postavanguardia/Nuova Spettacolarità non è produttivo ragionare in termini di netta opposizione.

Se il Punk, secondo quanto afferma anche Simon Reynolds nella citazione precedentemente riportata, fornisce un'ossatura su cui si sviluppa il successivo Post Punk, anche «la rifondazione teatrale della nascente Postavanguardia contiene già *in nuce* una (nuova) spettacolarità», come scrive Daniele Vergni.¹⁰

C'è un'altra questione che desideriamo sottolineare e che costituisce un'ennesima linea di convergenza tra il Post Punk e la Nuova

⁸ S. Reynolds, *Post Punk 1978-1981*, Isbn Edizioni, Milano, 2010, p. XVIII [ed. or. *Rip it Up and Start Again*, Faber and Faber, London, 2005].

⁹ Solo per fare un esempio, al Punk è del tutto estranea la matrice concettuale che caratterizza la Postavanguardia.

¹⁰ D. Vergni, *Il teatro contro lo spettacolo: strategie della (nuova) performance nel Nuovo Teatro italiano (1976-1982)*, «Biblioteca Teatrale», n. 138, luglio-dicembre 2022, p. 87.

Spettacolarità. Ambedue nati nel clima del Postmodernismo, stabiliscono una relazione dialettica col Modernismo, instaurando con esso un gioco di adesioni e allontanamenti. Scrive Simon Reynolds:

I sette anni del post-punk, dall'inizio del 1978 alla fine del 1984, videro il saccheggio sistematico dell'arte e della letteratura moderniste del XX secolo. L'intero periodo appare come un tentativo di reinterpretare praticamente ogni tema e tecnica del modernismo per mezzo della musica pop. I Cabaret Voltaire presero il loro nome dai dadaisti, i Pere Ubu da Alfred Jarry. I Talking Heads trasformarono una poesia sonora di Hugo Ball in un brano di dance tribale. I Gang of Four, ispirati da Brecht e dagli effetti alienanti di Godard, picchiavano duro, ma nel tentativo di decostruire il rock. I parolieri assorbivano la fantascienza estremista di William S. Burroughs, J.G. Ballard e Philip K. Dick, mentre le tecniche del collage e del *cut-up* venivano trasposte in musica. Marcel Duchamp, mediato dal Fluxus degli anni sessanta, fu il santo patrono della No Wave. Le copertine dei dischi dell'epoca rispecchiavano le aspirazioni neomoderniste di testi e musica: grafici come Malcom Garrett e Peter Saville, ed etichette come Factory e Fast Product, attingevano a costruttivismo, De Stijl, Bauhaus, John Heartfield e Die Neue Typographie. La frenetica razzia degli archivi del modernismo culminò nell'etichetta pop ribelle ZTT (Zang Tuum Tumb, un frammento di poesia in prosa [*sic.*] futurista italiana) e negli Art of Noise, il suo gruppo concettuale così chiamato in omaggio al manifesto di Luigi Russolo per una musica futurista.¹¹

Sono, però, proprio gli artisti visivi, gli architetti e le compagnie che attraversano la stagione della Nuova Spettacolarità a cogliere con maggiore precisione ciò che a Reynolds sembra sfuggire. E cioè che il prelievo dalla tradizione Modernista avviene in un momento in cui più volte è proclamata la «morte delle Grandi Narrazioni» e della logica unitaria su cui sono fondate. I materiali utilizzati dagli artisti e dagli architetti fanno riferimento alle estetiche del Modernismo, ma esse vengono decontestualizzate, i loro elementi diventano oggetti d'uso in uno scombinato gioco di citazione e di ironica giustapposizione quando non di sberleffo.

Vogliamo mettere in evidenza un'ultima convergenza, prima di passare all'analisi dei 'dischi del teatro'. Riguarda, ancora una volta, il legame tra il Post Punk, la 'nuova ondata' delle etichette indipendenti italiane e la Nuova Spettacolarità. Lasciamo, di nuovo, la parola a Simon Reynolds, che di quegli anni è uno straordinario cantore: «Con l'avvento del punk, senza eccezione alcuna, i gruppi principali seguirono la traiettoria rock tradizionale, cercando di accaparrarsi il miglior contratto discografico possibile con una delle grandi etichette».¹² Il Post Punk, invece, vede una proliferazione inedita di etichette indipendenti, segno della fiducia che le

¹¹ S. Reynolds, *Post Punk. 1978-1984*, cit., pp. XVIII-XIX.

¹² Ivi, p. 136.

band ripongono in queste realtà e dell'affermarsi delle possibilità dell'indipendenza come strategia produttiva e distributiva. *Label* quali Fast Product, Rough Trade, Factory, Cherry Red, Mute Records, Oblique, Regular, divengono modelli cui ispirarsi quando, con qualche anno di sfasatura, si genera la 'nuova ondata' delle etichette indipendenti italiane. Saranno soprattutto queste ultime a diventare il veicolo attraverso il quale i 'dischi del teatro', figli della Nuova Spettacolarità, vedranno la luce.

Prototipi 'nervosi'

Tirar fuori dalla custodia *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali (Italian Records, 1980) vuol dire trovarsi fra le mani un vinile bianco-latte, certamente interessante da ascoltare, ma, ancor prima, bello da vedere e toccare. Un oggetto che si offre all'esperienza di tutti i sensi e non solo ai piaceri dell'udito. Consideriamo questo album un prototipo non in senso linguistico e stilistico: come vedremo i Magazzini Criminali con questo lavoro inaugurano una modalità di approccio al suono che rimarrà loro prerogativa, se si esclude l'album realizzato con Jon Hassell per le musiche dello spettacolo *Sulla strada*.¹³ Nonostante la capitale importanza di quest'ultimo lavoro, non lo rubriciamo fra i nostri oggetti d'analisi perché uscirà per l'etichetta Materiali Sonori solo nel 1995. Se annoveriamo *Crollo nervoso* fra i prototipi è perché dà l'avvio, in ordine cronologico, a una sequela di dischi prodotti nel periodo della Nuova Spettacolarità. Per tale motivo, ci sembra che mostri alla comunità teatrale la possibilità - e la necessità - di esprimersi anche attraverso questo formato.

Un passo indietro: nel 1979 Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo congedano il loro vecchio nome, Il Carrozone, e ne assumono uno nuovo, Magazzini Criminali. Non è un'operazione di *restyling*, ma un cambiamento nella progettualità del gruppo: non più una compagnia teatrale, ma una multiforme realtà artistica che vuole esprimersi anche attraverso performance, magazine, videotape e, appunto, dischi.

Per noi - ricorda Sandro Lombardi - il modello era Andy Warhol. Che fascino la rivista *Interview*, di cui avevo numerose annate, ora malauguratamente perdute... Inoltre mi attirava l'idea che Lou Reed e i Velvet Underground erano usciti da quella fucina.¹⁴

Non è un caso che *Last Concert Polaroid*,¹⁵ l'evento che sancisce il passaggio dal vecchio al nuovo nome, venga ricordato come un concerto. Leggendo fra le righe, invece, è qualcosa di più complesso e sofisticato: la 'messa in scena' di un concerto. Un gruppo teatrale mette a morte la vecchia identità appropriandosi del romantico stereotipo del concerto d'addio di una rock

¹³ 'Biennale teatro', Venezia, Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

¹⁴ Intervista a Sandro Lombardi, 4 febbraio 2023.

¹⁵ 'Estate Romana', Roma, 26 settembre 1979.

band. Uno straordinario trucco postmodernista in cui Il Carrozone/Magazzini Criminali mostra con lucidità e ironia la propria progettualità futura: apertura a differenti linguaggi e capacità di introiettare non solo cultura 'alta' ma anche espressioni Punk e Post Punk come l'irriverenza di chi, pur non sapendo suonare, si misura con gli strumenti. I membri della compagnia,¹⁶ infatti, si alternano scambiandosi strumenti (batteria, chitarra elettrica, basso, organo, moog, sintetizzatori, nastri magnetici preregistrati da manipolare in scena) pur non essendo musicisti. A stabilire la fine del concerto dovrebbe essere l'estinguersi del piacere che spinge i neo-musicisti a suonare, ma la protesta degli abitanti del quartiere in cui avviene lo spettacolo ne genera una conclusione anticipata.

Di ben altra matrice è il lavoro sul suono di *Crollo Nervoso*.¹⁷ Il disco è organizzato come lo spettacolo. Ogni lato dell'album corrisponde a un atto. Su ogni lato vi sono due brani che riportano lo stesso ordine e gli stessi titoli delle scene di ogni atto: *Mogadiscio 1985; Los Angeles International Airport, tre anni dopo; Saigon, 21 luglio 1969; Africa, agosto 2001*. Non si tratta della trasposizione su vinile della drammaturgia sonora dello spettacolo – la quale, peraltro, subisce diversi cambiamenti nel corso della tournée – ma di un oggetto autonomo che attinge al medesimo immaginario sonoro che è alla base dello spettacolo. A occuparsi della scelta e della selezione dei vari materiali che compongono sia il disco che lo spettacolo è Sandro Lombardi. Con un registratore REVOX a quattro piste assembla un vertiginoso *cut-up* di brani preesistenti cui sono talvolta sovrapposte le voci degli attori: i messaggi di Willard (Sandro Lombardi); le frasi banali o isteriche di Dallas (Julia Anzilotti) e Irene (Marion D'Amburgo); il timbro robotico di Darling, il calcolatore elettronico cui presta la voce lo stesso Sandro Lombardi, modellandola su quella di Gianfranco Bellini, doppiatore di Hal 9000, l'intelligenza artificiale di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Il flusso ininterrotto di frammenti di brani e voci scivolano uno nell'altro o si accavallano. Sul foglio di sala le musiche vengono attribuite a Brian Eno. Sull'album, la maggior parte dei pezzi provengono dalla discografia del musicista inglese, ma altrettanto forte è la presenza di frammenti di brani di David Byrne, Miles Davis, Robert Fripp, Jon Hassell e Billie Holiday. Non è solo un fatto di preponderanza numerica a sancire la centralità del lavoro di Eno. Scrivevamo su queste stesse pagine:

Ciò che Eno col suo esempio fornisce ai Magazzini Criminali, infatti, non è solo materiale sonoro, ma soprattutto una strategia linguistica per assemblarlo, strettamente legata ad un uso creativo dello studio di

¹⁶ In quel periodo, oltre a Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Marion d'Amburgo, vi erano anche Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi e Luca Vespa.

¹⁷ Lo spettacolo debutta al Teatro Affratellamento di Firenze il 30 aprile 1980 nell'ambito della 'XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili'.

registrazione e alle tecniche di postproduzione. [...]. È spesso attestata nelle sue biografie una modalità creativa che lo associa più a un curatore che a un musicista come tradizionalmente inteso. Per i suoi primi dischi solisti, dopo l'esperienza con i Roxy Music, Eno spesso registra i musicisti in sessions diverse, dando loro la possibilità di improvvisare su alcune idee-base. Solo in fase di postproduzione assembla, grazie a un registratore multitraccia, i risultati delle varie sessions. Una modalità che viene poi portata verso l'estremo nel lavoro con David Byrne per *My Life In A Bush Of Ghosts*. L'idea su cui all'inizio delle lavorazioni si innervava quest'album è la realizzazione di un disco di 'falsa' musica etnica, non autentica perché legata a un'etnia che in realtà non esiste. La realizzazione, infatti, si basa sull'assemblaggio di materiali musicali che sono *object trouvé*, intesi in senso duchampiano, tutti decontestualizzati e rimontati insieme: vocalizzazioni di cantanti di diverse parti del mondo, spezzoni di sermoni di predicatori americani captati alla radio, voci prelevate da esorcismi, loop di strumenti dalle timbriche diverse, groove di basso o di percussioni.¹⁸

Oltre a una prassi operativa su cui modellare il lavoro, Eno delinea anche un orizzonte sonoro cui i Magazzini Criminali attingono. Sebbene non tutti i frammenti dei brani utilizzati per album e spettacolo appartengano al periodo 'ambient' dell'artista,¹⁹ è secondo questa accezione che vengono scelti e assemblati. L'estetica *ambient* fa leva su suoni rarefatti, prevalentemente di sintetizzatore, e assenza di ritmica. Caratteristica fondamentale della musica *ambient* è la sua relazione con lo spazio: i suoni lo allagano, inglobano altri suoni e rumori in esso presenti, affiorano e spariscono assecondando in chi vi transita un ascolto intermittente. È proprio la latente pervasività uno degli elementi a interessare Sandro Lombardi quando questi suoni diventano materiale costruttivo per la scena: «La sonorità – scrive – è allora una presenza diffusa che si insinua liquidamente nelle maglie dell'ambiente, apparentemente scomparendo in esso, in realtà saturandolo e sovraccaricandolo oltre ogni limite».²⁰ Inoltre i suoni di matrice *ambient* sfuggono ai meccanismi 'narrativi' di molta musica sia colta che extracolta: solo per fare alcuni esempi, la dialettica tonica/dominante o, nella musica pop, la struttura strofa/ritornello o quella *chorus/bridge*. La loro natura fluida e spiraliforme, invece, li rende materiali altamente plasmabili, consentendo di operare su di essi quelle scomposizioni, giustapposizioni e inserzioni di materiali spuri che, come

¹⁸ M. Petruzziello, *L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di Crollo nervoso dei Magazzini Criminali*, «Acting Archives Review», Anno VIII, numero 16, Novembre 2018, pp. 12-13. Ci permettiamo di rimandare a questo articolo per una ricostruzione dettagliata della drammaturgia sonora dello spettacolo e del disco.

¹⁹ Embrioni di estetica *ambient* sono contenuti nell'album *Discret Music* (Obscure/Island Records, 1975), ma quanto viene considerato un manifesto del genere, anche in virtù di uno scritto di Eno in esso contenuto, è *Ambient Music 1: Music for Airports* (Polydor, 1978).

²⁰ S. Lombardi, *La Noche Repetida*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 212.

abbiamo visto, sono alla base del lavoro sia sulla drammaturgia sonora dello spettacolo che sul disco.

Scriviamo di prototipi. Occorre pensarvi come a un meccanismo di scatole cinesi. Nella realizzazione di questo album altri due prototipi entrano in gioco: l'etichetta Italian Records e Bologna, sede della *label*. Scrive Elena Raugè: «La prima 'vera' etichetta di rock italiano è stata la Italian Records».²¹ Al di là della malcelata enfasi, cogliamo nell'affermazione non tanto il riconoscimento di un primato cronologico, quanto la capacità della Italian Records di mostrare un'operatività e una progettualità che saranno modello per altre realtà simili. All'origine vi è un piccolo studio di registrazione, aperto a Bologna nel 1977 da Carlo 'Cialdo' Capelli e Oderso Rubini. Ben presto l'impresa si trasforma in una cooperativa, Harpo's Bazaar, che schiera anche Anna Persiani e Lella Marconi. Harpo's Bazaar spazia fra musica – producendo quasi esclusivamente musicassette che vengono vendute per posta –, cinema, grafica e organizzazione di concerti. Forti del fatto che l'etichetta Ricordi propone loro un contratto di distribuzione, dall'Harpo's Bazaar nasce l'Italian Records, grazie alla quale si ha il primo coagularsi della scena Post Punk italiana. Fra i suoi artisti, Confusional Quartet, Gaznevada, Stupid Set, Monofonic Orchestra. Ben presto la Italian Records diverrà anche distributrice di prestigiose etichette straniere (Rough Trade, 4AD, International Records, Beggars Banquet) modellandosi sull'esempio di *label* internazionali.

Oderso Rubini così ricostruisce il momento aurorale di quelle esperienze:

Harpo's Bazaar nasceva durante il convegno sulla repressione del 1977, dopo gli incidenti legati alla morte di Francesco Lorusso. Eravamo un gruppo di studenti, fuori sede alcuni e fuori corso altri, che decidono di voler provare a vivere una vita legata non a un lavoro tradizionale. Così costituimmo questa cooperativa dove ci occupiamo un po' di tutto: cinema, video, comunicazione, pubblicità, musica. [...] Quando arriviamo all'Italian Records sono già passati alcuni anni e abbiamo maturato una certa esperienza. Se prima le nostre registrazioni venivano riversate e distribuite su cassetta, a quel punto facciamo il salto nel business e nell'industria discografica. Inizia l'avventura dell'Italian Records. Avevamo un'anima New Wave molto spontaneista. Seguivamo, ovviamente, la musica che arrivava dall'Inghilterra e dall'America. Cercavamo a livello italiano di riportare quella sperimentazione che nella discografia ufficiale non c'era. Trovavo molto stimolante non essere catalogati in un unico genere e quindi cercavo, nei limiti del possibile, di portare allo scoperto proposte più diverse possibile.²²

²¹ E. Raugè, *Le Indies Italiane (1980-1996) raccontate da Federico Guglielmi*, in E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, cit., p. 52.

²² Intervista a O. Rubini, in *Crollo nervoso. La New Wave italiana degli anni 80* (dvd + cd), regia di P. De Iulio, Rave Up Multimedia, 2008.

Quanto sostiene Rubini ci instrada a comprendere la maniera in cui l'Italian Records incarna un modello per le etichette che arriveranno nell'immediato futuro. Non solo questa *label* mostra un'attitudine pionieristica nell'investire su una prima scena musicale Post Punk, ma mette anche in campo una perseveranza nell'evitare strettoie linguistiche e una volontà di aprirsi a forme diversificate. È questa vocazione all'"eccedenza" a far sì che l'Italian Records si offra come piattaforma per opere altamente sperimentali come *Crollo nervoso* che difficilmente avrebbero trovato spazio in altri circuiti.

Tentiamo ora di mettere a fuoco il terzo prototipo da noi preso in considerazione: Bologna. Perché questa città, così lontana dalle grandi rotte della comunicazione, diviene, alla fine degli anni settanta, culla della scena Post Punk nonché centro da cui essa si irradierà? Non vi è un'unica ragione e non è questa la sede per esaurire il discorso. Nelle parole di Rubini intravediamo dei nuclei incandescenti che ci possono guidare. Prima di tutto il termine 'studenti' che denuncia la forte dimensione universitaria della città. Bologna è la prima sede italiana del Dams. Tra chi sostiene che questa istituzione, data la sua essenza di città nella città, non entra nel tessuto urbano bolognese e chi, invece, si fa promotore della centralità della suddetta facoltà nella vita culturale bolognese, optiamo per una terza via. Il Dams nasce con la volontà di unire teoria e pratica. Per questa unicità, attira molti studenti da tutta Italia. Tuttavia rimane una facoltà basata sulla teoria. Come suggerisce Roberto Grandi: «Questi soggetti [gli studenti], non riuscendoci all'interno dell'università, realizzavano progetti e idee attorno all'ateneo, quindi nel tessuto cittadino».²³ Ma sicuramente questo motivo non basta. Lasciamo che a parlare sia ancora Rubini, che della città è stato uno dei più grandi animatori: «Dopo gli incidenti del '77 e l'inizio della repressione c'era la necessità da parte dell'amministrazione di recuperare il rapporto con i giovani. Quindi c'era una grande disponibilità a fare e sviluppare progetti che gravitavano in quell'area».²⁴ A far sì che Bologna possa costruire il suo statuto prototipico interviene una spinta più profonda e strutturale, un propellente sotterraneo che farebbe guadagnare a Bologna l'appellativo 'demartiniano' di 'terra del rimorso'.

Dischi di uno spettacolo che non c'è

All'inizio degli anni Ottanta c'era l'idea di far uscire un gruppo musicale da una costola dei Magazzini Criminali. La voce avrebbe potuto essere quella di Marion D'Amburgo o la mia. Era più probabile che sarebbe stata quella di Marion. Io ho scoperto la mia più tardi. A un tratto sembrò che potesse iniziare con Caterina Caselli una collaborazione finalizzata alla costituzione di un gruppo. In quel momento, infatti, faceva un po' da talent scout alla ricerca

²³ R. Grandi [intervento senza titolo], in O. Rubini, A. Tinti, *Non disperdetevi. 1977-1982. San Francisco, New York, Bologna. Le zone libere del mondo*, Milano, Shake edizioni, 2009, p. 246.

²⁴ Intervista a O. Rubini, in *Crollo nervoso. La New Wave italiana degli anni 80* (dvd + cd), cit.

di realtà più bizzarre, al di fuori dai circuiti della canzone italiana. Poi non se ne fece più niente. Ma è sua la voce su *Rotte Polari 2*, l'ultimo brano di *Notti senza fine*.²⁵

Notti senza fine (Riviera Records, 1983) potrebbe essere il disco di quel gruppo, mai realmente costituitosi, di cui parla Sandro Lombardi. Nonostante nel 1982 i Magazzini Criminali realizzino un evento unico con quel titolo,²⁶ l'album non ha niente a che vedere né con esso né con alcuno spettacolo. A differenza del disco *Crollo nervoso*, che mostra tracce di continuità con l'omonimo spettacolo, *Notti senza fine* è figlio della volontà di esprimersi esclusivamente attraverso la musica. Il *cut-up*, cifra stilistica del lavoro musicale di Sandro Lombardi, raggiunge in questo album un'accelerazione e un parossismo che rendono davvero ostico risalire ai materiali utilizzati. Le urla di Antonin Artaud si mescolano alla voce di Billie Holiday e alla chitarra di Jimi Hendrix. A loro volta, questi scampoli vengono incastonati su flussi di suono, provenienti da tutto il mondo, che si intrecciano o sfumano uno nell'altro. Su questa composita stratificazione agiscono le voci di Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti. Si registra uno spostamento dalla 'musica per ambienti' a un suono definito «musica planetaria» da Franco Bolelli,²⁷ che presta la sua voce su *Kabul-Febbre*, uno dei brani. A rimanere comune fra le due declinazioni del suono è il medesimo meccanismo di appropriazione/citazione. Sostiene Sandro Lombardi:

L'uso della musica per ambienti non si attua nell'ambito della citazione, ma in quello della totale appropriazione, del furto. Perché la musica per ambienti innesca una serie di ipotesi di ascolto che non si esauriscono nel suo puro darsi come creazione sonora, e che permettono ulteriori interventi, manipolazioni altrui come movimenti di nuova e arricchita fruizione, di un'altra sua definizione.²⁸

Tuttavia qui entra in campo anche un sottile gioco di compiaciuta autocitazione, come traspare in una parte di *Honolulu, vento solare*, 48° in cui Marion D'Amburgo fa allusione a Irene, 'eroina' di *Crollo nervoso*. Il meccanismo appare anche in *Tijuana, frontiera a Nord-Ovest* in cui la musicologa Ornella Volta è chiamata a leggere un testo in francese che tratta di vampiri e che, chiaramente, evoca *Presagi del vampiro*, la serie di 'studi per ambiente' inaugurati dal Carrozzone nel 1976.

²⁵ Intervista a S. Lombardi, 4 febbraio 2023.

²⁶ 'Inteatro', Polverigi, 28 luglio 1982.

²⁷ Tale definizione è presente nel saggio di Franco Bolelli contenuto nella busta interna del disco.

²⁸ S. Lombardi, *La Noche Repetida*, cit., p. 212.

Il disco, che ha avuto come titoli di lavorazione anche *Vento solare* e *Oceano Pacifico*, avrebbe dovuto vedere la luce su etichetta Cramps,²⁹ ma viene pubblicato da una piccola etichetta indipendente romana, la Riviera Records. La *label* nasce nel 1982 dalla sinergia fra Amedeo Sorrentino, Federica Roà e il jazzista Maurizio Giammarco. A proposito della vita effimera dell'etichetta, di cui si fa fatica a rintracciare notizie, proprio Giammarco ricorda:

L'avventura è stata breve. Abbiamo prodotto solo cinque dischi: il mio *Precisione della notte, Estate* di Michel Petrucciani, un album del suonatore di launeddas Dionigi Burranca intitolato *Burranca* e *Notti senza fine* dei Magazzini Criminali. Furono loro a proporci il master del disco. La nostra era un'ottica trasversale e totalmente postmoderna. All'inizio siamo andati a braccio, ma con l'intenzione di pubblicare dischi che ritenevamo interessanti, in sintonia con i tempi e che non strizzassero l'occhio a interessi commerciali. I Magazzini Criminali rientravano in quest'ottica. Nonostante Riviera Records fosse partita come etichetta jazz, ci siamo lanciati anche in questa esperienza.³⁰

In quegli anni è forte la volontà dei Magazzini Criminali di esplorare territori musicali autonomi rispetto al teatro. Ne reca un segno il loro concerto al festival 'Electra 1 - Festival per i fantasmi del futuro', al Palazzetto dello Sport di Bologna, il 20 luglio 1981.

Red Ronnie, che all'epoca era fra i fomentatori della vita musicale bolognese, così descrive quanto accade in scena:

I Magazzini Criminali hanno aperto lo spettacolo. Ed è stato spettacolo totale. Da un lato la mobilità e la varietà del gruppo sul palco, contrapposta alle reazioni decisamente negative e positive nell'audience. [...] L'approccio che i Magazzini hanno con la musica è particolarissimo. La cosa che colpisce maggiormente e che rimane più impressa nella memoria sono le grida delle tre ragazze, che hanno caratterizzato l'esibizione. La musica era invece giocata su cambiamenti continui. Molti erano curiosi di assistere al debutto di Marco Bertone, membro fondatore dei Confusional Quartet, in seno ai Magazzini. È riuscito ad amalgamarsi benissimo nel caos musicale del gruppo. Se il pubblico delle prime file dimostrava chiaramente il suo dissenso per quella strana miscela di percussioni, grida, canto e musica, che gli veniva propinata, i molti altri assistevano divertiti. Al lancio rabbioso di oggetti e carta contro i Magazzini, facevano eco giudizi estremamente positivi, che culminavano con quello di Gianni Gitti [...] 'È singolare che gente di musica si faccia indicare la strada da un gruppo teatrale'.³¹

Fra gli altri artisti a partecipare alla rassegna vi sono nomi di spicco della scena Post Punk internazionale e italiana: Band Aid, Bauhaus, Peter

²⁹ Deduciamo questa informazione da «Magazzini Criminali», n. 5, primavera 1982. Nel giornale è anticipato il testo, già citato, che Bolelli scrive per la busta interna del disco in uscita. Il titolo dello scritto è *Vento solare (disco)*. Sotto di esso è riportato 'Edizioni Cramps'.

³⁰ Intervista a Maurizio Giammarco, 13 febbraio 2013.

³¹ R. Ronnie, *Fra criminali e samurai*, «Il Resto del Carlino», 21 luglio 1981.

Gordon, DNA, Lounge Lizard, Gaznevada. Il pubblico può anche vedere una videoinstallazione di Brian Eno al cinema Rialto. Un titolo sull'«Unità» parla chiaro: «Si chiama rock ma non è più lui».³² Ancora una volta viene sottolineato il momento di passaggio che sta attraversando la scena musicale: le band presenti sembrano essere state scelte perché mettono in atto una feroce scomposizione della referenzialità al rock, introiettando nel loro suono elementi 'altri', prelevati sia dalla cultura alta che da quella bassa. È in questo iato che si viene ad aprire che i Magazzini Criminali, sempre più intenzionati a mostrarsi anche con l'identità di band, trovano spazio col loro mondo sonoro che, come abbiamo precedentemente evidenziato, di rock non ha nulla. Proprio in quel periodo, con la volontà di affermare questa nuova incarnazione, partecipano a due compilation. La prima, *Chantons Noël – Ghosts of Christmas Past* (Les Disques du Crépuscule, 1981), li schiera accanto a band quali Tuxedomoon, White Birds, Soft Verdict (*nom de plume* di Wim Mertens), cioè parte della falange Post Punk particolarmente votata alla sperimentazione che allora ruotava attorno alla nascente etichetta indipendente belga. Si tratta di un disco di Natale che fa esplodere lo stereotipo di questo tipo di prodotto. A emergere è una celebrazione non certo cupa, ma sghemba e straniante. I Magazzini Criminali vi partecipano con *Honolulu 25 dicembre 1990*. Da un punto di vista testuale il brano prefigura quello che sarà il lavoro per *Sulla Strada*: una voce femminile evoca l'attraversamento della giungla, il calore, le reazioni dell'epidermide, la guerra. Per quanto riguarda invece la costruzione attraverso *cut-up* del tappeto sonoro, da cui a fatica emerge il sussurro della voce, a essere sovrapposte sono percussioni tribali, che sembrano tratte da un *field record*, e sax. In questo intreccio cogliamo un chiaro riferimento a *Notti senza fine*. Tale legame viene conclamato proprio nel momento in cui il brano sfuma. In quel frangente emerge con precisione quello che sarà l'incipit dell'album appena citato – voci che cantano all'unisono e grida di Artaud – denotando, probabilmente, la stessa *session* di registrazione per i due lavori.

La seconda partecipazione a una compilation ha a che vedere con un invito. Nel 1983 Alessandro Mendini, che aveva lavorato con i Magazzini Criminali su *Ebdomero*,³³ *Crollo nervoso*, *Ebdomero 2*³⁴ e all'evento unico *Il mobile infinito*,³⁵ riconosce la nuova vocazione musicale del gruppo e lo chiama a partecipare al progetto *Architettura sussurrante*. L'album è pubblicato dalla Ariston, etichetta che possiamo collocare fra quelle 'storiche' – era stata fondata a Milano nel 1964 – e che si era affermata sul

³² *Si chiama rock ma non è più lui*, «Unità», 21 luglio 1981.

³³ 'XII Rassegna Internazionale dei Teatro Stabili', Firenze, Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

³⁴ Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 novembre 1980.

³⁵ 'Salone Internazionale del Mobile', Facoltà di Architettura, Milano, 18 settembre 1981.

mercato grazie a un controllo completo e autonomo sulla filiera produttiva dei dischi, cioè dalla registrazione alla distribuzione. L'album, la cui tiratura limitatissima lo rende sin da subito oggetto di culto, vuole «essere la componente sonora di esperienze architettoniche complesse» che tenga fede a una concezione dell'architettura come attività «più antropologica che geometrica».³⁶ Accanto a pezzi dei Matia Bazar, di Maurizio Marsico e dello stesso Mendini, i Magazzini Criminali partecipano con un lunghissimo brano, *Manifesto degli Addio (Atlantide)*, costruito sempre secondo la modalità del *cut-up*. Il pezzo si apre con un breve prelievo da *Rapporto confidenziale*, il film del 1955 di Orson Welles. È un gioco citazionista che si coglie in tutta la sua ironia quando la voce dello stesso Welles, che nel film interpreta Mr. Arkadin, esclama: «I criminali non sono mai molto divertenti!». È proprio l'ironia ad apparirci cifra di questa operazione dei Magazzini Criminali. Da quel momento, su note di pianoforte cui, come incrostazioni sonore, vengono aggiunti suoni e rumori spesso irriconoscibili, due voci femminili fanno a brandelli il testo di Mendini che dà il titolo al brano. Attraverso una serie di anafore - «addio progetto... addio progetto...» - l'architetto e designer mette a morte i luoghi comuni dell'architettura. Le voci che sezionano il manifesto non lo fanno con lo scopo di creare un dialogo fra frammenti di testo. Qualsiasi tentazione drammatica è espunta da questa operazione. Le parole invece vengono usate come materiale fonico da far continuamente deflagrare. La veemenza delle continue esplosioni recupera il tono perentorio con cui questa tipologia testuale, il manifesto, viene scritta. La voce di Julia Anzilotti si assesta su suoni queruli e striduli. Quella di Marion D'Amburgo raggiunge un parossismo sonoro fatto di grida violentissime che ci sembrano prefigurare il lavoro sulla vocalità che l'attrice condurrà, solo per fare un esempio, per *Commedia dell'Inferno*.³⁷ È proprio D'Amburgo a rintracciare nell'esperienza del Punk un'importante cartina di tornasole per la sua vocalità:

Anche se non andavo in giro con cresta, spille e abbigliamento *fetish*, la mia voce attingeva all'*humus* del punk, aggrediva, provocava, impattava in modo rozzo e diretto. Era grezza, rumorosa, ribelle, diretta, volutamente denudata dei ripari del corretto uso delle tecniche vocali, certa che solo la necessità induce a trovare le risorse per esprimersi. Conoscevo solo la tensione creativa del desiderio, e in un teatro che sanguina e fa sanguinare, la voce doveva essere fluida, bollente e asciutta come un fiotto di lava, materiale organico liquido che spezza il senso e lo restituisce come poesia e suono.³⁸

³⁶ È quanto scrive Mendini nelle note del disco.

³⁷ Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989.

³⁸ M. D'Amburgo/P. Di Matteo (a cura di), *Nocturama, ovvero transitare il limite. Appunti, pensieri, rifrazioni su Il Carrozzone (1972-1979)*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi, *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, Bruno, 2021, p. 193.

Sebbene la loro attività non abbia una matrice teatrale, ma si collochi a pieno titolo nelle prassi della performance art, vogliamo rubricare il lavoro di Dal Bosco-Varesco in queste pagine. La coppia, infatti, agisce spesso in quei festival e quelle rassegne che, zone liminali fra teatro e altre forme artistiche, definiscono le trasformazioni di Postavanguardia e Nuova Spettacolarità.³⁹ In particolar modo, il riferimento all'immaginario cinematografico hollywoodiano, cifra stilistica della loro estetica, li avvicina a quei gruppi e quegli artisti che sperimentano combinando elementi mutuati da linguaggi diversi, a prescindere dalla loro origine culturale 'alta' o 'bassa'.

Il cinema hollywoodiano – spiega Fabrizio Varesco – ci interessava molto. Costruire delle performance su elementi molto riconoscibili poteva sembrare una facilitazione. Tuttavia noi sfruttavamo una sorta di ambiguità. Prendevamo la mitologia e la malinconia che quel periodo porta con sé e li ponevamo all'interno di un qualcosa che non aveva niente di caldo, ma era molto freddo, meccanico, ripetitivo.⁴⁰

Le loro sono performance che non ammettono repliche: dato un nucleo tematico-progettuale di base, esse vengono declinate a seconda delle esigenze del luogo che le ospita e delle tensioni che in quel momento il progetto vuole sprigionare. All'interno del percorso *Cowboy esotico*, l'album che ne condivide il titolo (L'orchestra, 1981) nasce, in collaborazione col musicista Tony Rusconi, come vera e propria sperimentazione con le specificità linguistiche del medium e non come documentazione di una determinata performance. La voce di Mila Valentini legge le prime 58 scene della sceneggiatura di *Viale del tramonto* (1950) di Billy Wilder. Subito dopo la lettura dei titoli di testa, a guadagnare il primo piano sonoro è il brano *Isn't Romantic* di Michael Dees. Prima della conclusione del disco, invece, la stessa centralità è riservata a *El Relicario* di Rodolfo Valentino. Non vi è alcun riferimento alla colonna sonora originale del film, firmata da Franz Waxman. A punteggiare la lettura di Valentini sono i suoni delle percussioni di Rusconi.

Ci interessava molto la possibilità – continua Fabrizio Varesco – di trasportare su disco, con caratteristiche diverse, l'aspetto musicale che avevamo inserito nelle performance dal vivo. La presenza di Tony Rusconi costituiva una 'distrazione' per la percezione dello spettatore. Chi guardava e partecipava alla performance non avrebbe avuto solo un piano di lettura. Questo aveva

³⁹ Facciamo riferimento, ad esempio, a 'Le iniziative di ii' (Roma, 16-23 dicembre 1977) cui partecipano con *Il caminetto in marmo di Siena nella mia camera da letto a Combrai*, a 'Passaggio a Sud-Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia' presso la reggia di Caserta (22-24 giugno 1979) che li ospita con *Miami* e anche a 'Paesaggio metropolitano - Arti/Teatro - Nuova performance/nuova spettacolarità' (Roma, 8 gennaio - 1 marzo 1981) in cui portano *Killer di primavera*.

⁴⁰ Intervista a Fabrizio Varesco, 25 febbraio 2023.

senso rispetto a quanto era per noi importante sottolineare in quel periodo: ci rendevamo conto che la tecnologia e la 'storia' di quegli anni si stavano evolvendo in qualcosa che non era più possibile raccontare e analizzare con un unico punto di vista.⁴¹

Tony Rusconi è figura chiave nei rapporti con L'Orchestra, l'etichetta che pubblica il disco. Non è una delle *label* generate dall'onda del Post Punk, ma una delle etichette più interessanti nate negli anni settanta nonché pioniera in percorsi di produzione indipendente. Ciò che la distingue da tutte le altre è la struttura cooperativistica. A gestirne l'attività sono gli stessi artisti – tra cui Rusconi –, diretti da un consiglio d'amministrazione che all'inizio vedeva Franco Fabbri come presidente e Moni Ovadia come vicepresidente. Lo scopo con cui, tra la fine del 1974 e l'inizio del 1975, l'etichetta prende corpo è la promozione della musica non commerciale, trascurata dalle grandi *major*, e la presa in carico di quelle esigenze che solo gli stessi artisti potevano conoscere. Circuiti distributivi dei dischi furono, all'inizio, i concerti e alcune librerie indipendenti. Successivamente, tale attività fu affidata all'Ariston, poi alla Ricordi e alla CGD Messaggerie Musicali.

«La porti un bacione a Firenze»

All'inizio degli anni ottanta la spinta propulsiva che aveva portato Bologna a essere l'indiscussa capitale prima del Punk italiano e subito dopo del Post Punk si è quasi del tutto esaurita. In un rapidissimo avvicendamento a prendere il posto della città emiliana è Firenze. Nel volgere di pochissime stagioni, la città toscana vede fiorire quanto i media si affannano a definire «Nuovo Rinascimento fiorentino». Locali come Manila, Tenax, Rokkoteca Brighton, intercettano i movimenti notturni di una fauna di artisti, musicisti, architetti, stilisti, grafici, *flâneur*, che gettano le basi, in seno al Post Punk, a quella che sarà la New Wave italiana. Date le dimensioni della città e la porosità che caratterizza qualsiasi ambiente artistico, il 'movimento' fiorentino si presenta molto stratificato ma, allo stesso tempo, profondamente interconnesso in ogni sua parte.⁴² Nella babele dei linguaggi messi in moto dall'estetica postmoderna Firenze rappresenta un grande laboratorio a cielo aperto e senza steccati disciplinari. Non è quindi un caso che la Magazzini Criminali Productions nasca proprio in questa città. Facendo riferimento proprio a questa formazione, Bruno Casini, animatore della vita culturale fiorentina, ricorda: «Si andava a teatro come a un concerto rock, folle pazzesche, le loro tournée furono sempre sold-

⁴¹ Ivi.

⁴² Cfr. B. Casini (a cura di), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80*, Firenze, Goodfellas, 2021. Si vedano anche le pagine dedicate alla città toscana in P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2021 [ed. or. 1990].

out». ⁴³ È un momento di grande accelerazione in cui il teatro di ricerca perde quell'*allure* elitaria che lo aveva caratterizzato e diventa parte del panorama culturale e dell'educazione sentimentale di una nuova generazione che non ama fare distinzioni fra forme artistiche. Un fortunato cortocircuito fra il mondo del rock e il teatro viene generato dall'opera di Giancarlo Cauteruccio. Facciamo qui riferimento all'*Eneide* della compagnia Krypton. ⁴⁴

Desideravo – racconta Cauteruccio – mettere in scena l'opera virgiliana non facendo leva sulle parole, ma traducendole in immagini attraverso la musica. Avevo bisogno di una musica che si facesse drammaturgia e così è stato. Doveva essere testo, spazio, azione. Prima che fosse composta, lo spettacolo non esisteva. Ho iniziato le prove soltanto dopo aver raggiunto un livello quasi definitivo della musica. Quando questo è successo, ho iniziato a lavorare da solo, di notte, con le cuffie, servendomi di un lettore di cassette... d'altronde non c'erano le tecnologie di oggi. Volevo entrare nella dimensione più profonda dei suoni. Da essi ho fatto scaturire le immagini che disegnavo a mano. ⁴⁵

Nell'ottobre del 1983, pochi mesi dopo il debutto dello spettacolo, viene pubblicato un album (Suono Records, 1983) contenente la sua drammaturgia sonora. Se abbiamo scelto il termine 'drammaturgia' e non colonna sonora è perché, come si evince dalle parole di Cauteruccio, musica e suoni non si limitano a 'commentare' lo spettacolo, ma diventano dispositivo costruttivo dominante della scrittura scenica. Siamo di fronte a una modalità differente da quella finora analizzata. Non è la compagnia stessa a cimentarsi nella composizione musicale che, invece, viene affidata ai Litfiba. «In quel momento – continua Cauteruccio – avevo bisogno di un linguaggio dirompente. Così ho scelto un gruppo davvero estremo. Per me era fondamentale nobilitare il rock nel teatro della postmodernità». ⁴⁶ Forti della vittoria del festival 'Il rock italiano mette i denti' (1982) e reduci dalla pubblicazione di un primo EP che porta semplicemente il loro nome (Urgent Label/Materiali Sonori, 1982), i Litfiba – soprattutto due dei membri della prima formazione: Gianni Maroccolo e Antonio Aiazzi – ⁴⁷ costruiscono un disco quasi interamente strumentale, se si esclude un piccolo intervento più recitato che cantato dal *frontman* Piero Pelù ne *Il racconto di Enea*. La *palette* sonora che caratterizza l'album è ispirata alla Dark Wave allora in voga: prevalenza di suoni di sintetizzatori, *drum-*

⁴³ B. Casini, *Atmosfere fiorentine e avventure rock*, in Id. (a cura di), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80*, cit., p. 8.

⁴⁴ Firenze, Teatro Variety, 17 marzo 1983.

⁴⁵ Intervista a Giancarlo Cauteruccio, 19 febbraio 2023.

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ Nella seconda metà degli anni ottanta, Maroccolo e Aiazzi, insieme al tastierista Francesco Magnelli, creeranno anche i Beau Geste, la cui prima sortita discografica, *Per il teatro* (Materiali Sonori, 1990), raccoglie musiche realizzate per la scena tra il 1985 e il 1988.

machine, basso usato non con funzione di accompagnamento ma in maniera narrativa. Sembra talvolta di ascoltare i Cure dell'album *Faith* (Fiction Records, 1981) e, in particolare, il lavoro compiuto dalla band inglese su *Carnage Visors*.⁴⁸ *Eneide di Krypton* contiene l'intera drammaturgia sonora dello spettacolo a tal punto che non esiste – secondo Cauteruccio – una differenza di alcun tipo tra quanto riportato su disco e quanto si svolge in scena. Ciò dipende anche dal fatto che la stessa composizione, nella sua interezza, viene usata per ogni replica, visto che, per una questione di costi, non è possibile portare i Litfiba in tournée. Krypton, invece, sfrutta ogni sera un complesso sistema legato a un registratore multitraccia:

Su due tracce – spiega il regista – vi era la musica. Ciò consentiva di avere un risultato stereo. Sulle altre due c'erano gli impulsi della multivisione elettronica. Per sincronizzare suono e immagine occorreva adottare questo nuovo strumento. Mi ricordo che per la prima di *Eneide* – chiaramente ancora non si parlava di digitale – il programma venne realizzato con un sistema ad aghi. C'era una scheda prestampata con gli aghi che venivano inseriti in un pannello. Pura archeologia!⁴⁹

È, quello tra i Krypton e i Litfiba, un incontro che ha come punto di contatto un'inedita tensione con la teatralità. Quest'ultima è fatta esplodere dalla compagnia che nella sua attività artistica ricorre anche a formati installativi o a una radicale commistione di linguaggi. Dal loro canto, invece, i Litfiba – e soprattutto Pelù – tentano un avvicinamento a una 'presenza' scenica che nel teatro ha uno dei più espliciti riferimenti. Sono numerosi i momenti in cui la band e Giancarlo Cauteruccio si trovano a collaborare su territori liminali fra musica e arti performative. Ne è un esempio la *Mephisto Festa*, un concerto-performance tenuto il 18 febbraio 1982 dai Litfiba presso il Casablanca di Rifredi, locale per cui Cauteruccio aveva progettato l'allestimento insieme al suo socio Cesare Pergola. In questo spazio il regista organizza quanto egli stesso chiama «blitz»⁵⁰ in cui far precipitare vari linguaggi. La serata cui facciamo riferimento vede Piero Pelù arrivare sul palco in una bara e dar vita a un brevissimo concerto dalla forte impostazione teatrale. Oltre a essere presente lui stesso in scena nelle prime repliche di *Eneide* – poi sostituito da un danzatore – il cantante fiorentino ha continuato a collaborare con Krypton. Se la musica dei Litfiba aveva fatto da ossatura anche a *Verso Cartagine*, evento tenuto il 25 luglio 1983 a Piazza Duomo a Lecce, la voce e la presenza di Pelù caratterizza anche *Intervallo*, un progetto speciale per il fiume Arno il 5 luglio 1984.

⁴⁸ È la colonna sonora del cortometraggio in bianco e nero di Ric Gallup che viene proiettato prima dei concerti del *Picture Tour* (1981).

⁴⁹ Intervista a Giancarlo Cauteruccio, cit.

⁵⁰ Ivi.

C'è un dato che vogliamo osservare a proposito di *Eneide di Krypton*. L'album viene pubblicato dalla Suono Records, etichetta che fa capo a Tony Tasinato, talent scout, editore, manager e già fondatore della Cramps nonché uno dei primi a credere nelle potenzialità di artisti quali Le Orme e Patty Pravo. In quegli anni questa *label*, come molte altre, prosegue su un doppio binario: da una parte produzioni *mainstream*, soprattutto di stampo Italo-Disco; dall'altra lavori più di nicchia, dedicati alla nascente scena Post Punk. A questo secondo filone appartengono i dischi degli Underground Life, Art Fleury, Denovo e la compilation *Italia Viva Complication n. 1* che intende mappare la nuova scena italiana. Ma più di tutto è necessario tener presente che la Suono Records è di stanza a Venezia e non certo a Firenze, dove la nuova scena si sta ancora coagulando. È Giampiero Bigazzi a chiarire la situazione, individuando nel 1983 «una sorta di confine»⁵¹ per Firenze. Prima di allora esisteva solo Materiali Sonori, l'etichetta indipendente da lui fondata nel 1977. Dal 1983, invece, si segnala la presenza di altre realtà che contribuiscono a veicolare i nuovi suoni e il nuovo movimento: I.R.A., Contempo Records, Spittle Records e, dal 1985, l'Independent Music Meeting, prima mostra mercato dedicata alle etichette indipendenti italiane e internazionali. Tuttavia ai nostri fini, cioè allo sdoganamento di suoni provenienti non solo dalla musica, Materiali Sonori si rivela di fondamentale importanza. Oltre ad aprire la sottoetichetta Urgent Label, pubblica la musicassetta *GMM Suite* (1984) e l'album *GMM* (1985) dei Giovanotti Mondani Meccanici. Nel 1995 sarà questa *label* a pubblicare *Sulla strada*, lavoro congiunto di Magazzini e Jon Hassell relativo all'omonimo spettacolo del 1982.

Per Materiali Sonori vede la luce *Ai piedi della quercia* (1983) di Orient Express, con le musiche di Cesare Pergola, insieme a Cauteruccio fondatore del Marchingegno (1978-1982) e con Barbara Pignotti del nuovo gruppo (1982-1985). La teatrografia di Orient Express si dipana su quella che nelle intenzioni del duo è una tetralogia delle stagioni: *Ai piedi della quercia*,⁵² ispirato al *Genji Monogatari* di Murasaki Shikibu, rappresenta l'autunno; *Ludwig*, basato sulla figura di Ludwig II di Baviera e realizzato solo in una versione 'preludio' per esterni,⁵³ l'inverno; *Le affinità elettive*,⁵⁴ di cui esiste, come già scritto, un disco autoprodotta, la primavera; *Luce d'egizia passione*, spettacolo mai rappresentato, l'estate. L'album legato al primo episodio di questo ciclo nasce da un fisiologico slittamento dal teatro alla musica, connaturato allo spettacolo stesso. Quest'ultimo non solo fa leva su un complesso intreccio di linguaggio teatrale e filmico, ma si innerva anche su

⁵¹ E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, cit., p. 73.

⁵² Firenze, Teatro di Rifredi, 5 marzo 1983.

⁵³ Villa Corsi Salvati, 'Ombre Lunari-Esterni notte sul teatro italiano', Sesto Fiorentino, 3 luglio 1984. Del progetto esiste anche una declinazione per Super8.

⁵⁴ 'Triennale di Milano', Milano, 19 febbraio 1985.

una drammaturgia in cui «la parte teatrale è fortemente legata a quella musicale e ciò colloca l'operazione a metà strada tra il teatro e l'opera lirica».⁵⁵ I brani prelevati dalla tradizione giapponese, presenti nello spettacolo, sono espunti dal disco che si basa solo su composizioni originali di matrice elettronica. Vi si può leggere l'impianto 'cosmico' di formazioni quali Tangerine Dream, i primi Popol Vuh, Cluster e Klaus Schulze. Ma è lo stesso Pergola a indicare nell'opera di Albert Mayr, di cui è allievo e assistente al Conservatorio di Firenze, un punto di riferimento imbattibile. Insieme a un gruppo di musicisti,⁵⁶ Mayr porta avanti una ricerca sulle relazioni fra suono, gesto e visione ed esplora potenzialità compositive non più basate sulla notazione, ma sul suono stesso inteso come materiale costruttivo. Il suo magistero si concretizza in particolar modo in una diversa prospettiva nell'approccio alla composizione:

Ho un rapporto - ammette Pergola - molto conflittuale con la musica. Non capisco nozioni come dominanti, sottodominanti e tutto ciò che riguarda il metodo classico di composizione. Tuttavia mi è sempre piaciuto comporre. Per me è stata una grande rivoluzione scoprire le potenzialità del suono e non i meccanismi della musica: a quel punto abbiamo cominciato a comporre non le note, ma direttamente i suoni. Quindi la musica non era più un discorso matematico che riguardava la tonalità o l'atonalità e tutto ciò che aveva a che vedere col pentagramma. È diventata invece una pratica di ricerca della sonorità. Quando si è trattato di comporre le musiche di *Ai piedi della quercia* ho utilizzato il mio studio di registrazione poverissimo, con due o tre strumenti elettronici e un registratore Teac a quattro piste. Fu Bruno Casini a invitarmi a pubblicare su disco quelle musiche. Mi fece conoscere Giampiero Bigazzi della Materiali Sonori. Ma a quel punto le musiche già esistevano e mi sono limitato a rielaborarle un po' nel loro studio.⁵⁷

Suoni dal Quarto Mondo

La metafora di base è quella del nord e del sud di una persona intesi come nord e sud del globo. Una mente formattata dal linguaggio e situata nella testa si interfaccia con l'area della selvatichezza e della sensualità sotto il girovita, dove a governare sono danza, musica e procreazione. Ciò si rispecchia in un nord globale di paesi 'sviluppati' che controllano il mondo attraverso una tecnologia superiore e un sud globale, invece, dove vi è una 'tecnologia del samba'.⁵⁸

Ricorrendo a questa metafora, il musicista Jon Hassell descrive i principi-guida della «Musica del Quarto Mondo», estetica sonora che per molti versi

⁵⁵ Dal programma di sala.

⁵⁶ Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Giancarlo Cardini, Sergio Maltagliati, Marcello Aitiani, Daniele Lombardi, Pietro Grossi.

⁵⁷ Intervista a Cesare Pergola, 2 febbraio 2023.

⁵⁸ D.P. Quinn, *In Pole Position: Jon Hassell Interviewed*, in «The Quietus», 17 settembre 2014, <https://thequietus.com/articles/16268-jon-hassell> [ultimo accesso, 20 marzo 2023], trad. mia.

prefigura quelle che saranno le ricerche della World Music.⁵⁹ Allievo di Karlheinz Stockhausen e di Pandit Pran Nath, musicista che prende parte alla prima esecuzione del seminale *In C* di Terry Riely (1967), fiancheggiatore di LaMonte Young in alcune performance e collaboratore di Talking Heads e di Peter Gabriel, l'artista americano mette a fuoco le sue idee in album quali *Vernal Equinox* (Lovely Music, 1977) e ancor più nel disco firmato con Brian Eno, *Fourth World Vol. 1: Possible Musics* (Eg/Polydor, 1980). In essi suoni e musiche provenienti dall'emisfero australe trovano un punto di ebollizione e fusione con le possibilità offerte dalle tecnologie dell'emisfero boreale, ibridandosi in un sistema in cui convivono primitivo e contemporaneo, locale e globale, colto e popolare. È attraverso il grimaldello teorico offerto dalla 'Fourth World Music' che accediamo all'analisi di alcuni 'dischi del teatro' usciti alla fine del periodo da noi preso in esame.

Facciamo un breve passo indietro. È il 1984. Alla Biennale di Venezia vanno in scena due spettacoli firmati da La Gaia Scienza. Il primo, *Il Ladro di anime*,⁶⁰ viene realizzato da quella parte della compagnia che fa capo a Giorgio Barberio Corsetti. Il secondo, *Notturmi diamanti*,⁶¹ è concepito dall'altra ala della formazione romana, quella composta da Marco Solari e Alessandra Vanzi. Dopo una prima frattura avvenuta in occasione della 'Seconda Rassegna Postavanguardia' di Cosenza (ottobre 1978), quando Giorgio Barberio Corsetti dà vita alla performance solitaria *L'uomo che sapeva troppo*⁶² mentre Marco Solari e Alessandra Vanzi presentano *Malabar Hotel*,⁶³ e una successiva ricomposizione avvenuta per lo spettacolo *Ensemble*,⁶⁴ la duplice presenza alla Biennale di Venezia ufficializza la scissione della compagnia.

Il lavoro sul progetto *Il ladro di anime* ha una sua concretizzazione discografica nell'album omonimo. Le musiche sono firmate da Daniel

⁵⁹ Critici e storici sono in disaccordo sia sulla definizione di World Music sia sul suo campo d'azione. Per molti il suo atto di nascita si colloca negli anni saessanta del Novecento. Solo allora, la diffusione dei nastri a cassetta offre le possibilità tecnologiche per captare e riprodurre suoni provenienti da qualsiasi latitudine del mondo. Per altri, invece, la sua emersione avviene negli anni ottanta e novanta, quando la globalizzazione diviene progressivamente più marcata. In quel momento, alcuni artisti pop pubblicano dischi profondamente influenzati dalla World Music. È il caso di Paul Simon con *Graceland* (Warner Bros, 1986) o di Peter Gabriel con *So* (Charisma Records/Virgin, 1986). Quest'ultimo fonda anche un'etichetta discografica, la Real World (1989), volta a questo tipo di ricerca. Altri ancora - è il caso di David Byrne - matureranno uno spirito polemico nei confronti del termine World Music, sostenendo che sia un'inutile catalogazione nata per ragioni di marketing. Cfr. D. Byrne, *Crossing music's borders: 'I hate World Music'* in «The New York Times», October 3, 1999.

⁶⁰ 'Biennale teatro', Venezia, Cantieri Navali, Venezia, 6 ottobre 1984.

⁶¹ 'Biennale teatro', Venezia, Cantieri Navali, Venezia, 3 ottobre 1984.

⁶² 'Seconda Rassegna Postavanguardia' Cosenza, Palestra dello Spirito Santo, ottobre 1978.

⁶³ 'Seconda Rassegna Postavanguardia' Cosenza, Palestra dello Spirito Santo, ottobre 1978.

⁶⁴ Roma, Beat 72, 23 febbraio 1980.

Bacalov, la cui sorella, Anna Paola, fa parte della compagnia teatrale. Il disco esce nel 1985 per la General Music. Non si tratta di una di quelle etichette nate sulla spinta della 'nuova ondata', ma di una *label* che fa capo a Ennio Morricone⁶⁵ e che è specializzata nella pubblicazione di colonne sonore. Nello stesso anno esce anche *Diario segreto contraffatto* con le musiche realizzate sempre da Bacalov per il pionieristico lavoro che Corsetti conduce con Studio Azzurro per uno spettacolo in cui viene profondamente tematizzato il concetto di 'presenza' attoriale. Sia in *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) che nel successivo lavoro con Studio Azzurro *La camera astratta* (1987), le cui musiche sono firmate da Bacalov insieme a Pietro Milesi e che esce su disco nel 1989 per l'americana Cuneiform Records,

il dispositivo elettronico – scrive Valentina Valentini – non è usato per trasmettere immagini già registrate che immettono nel presente dell'azione scenica altri mondi, tempi e spazi, né per duplicare quanto avviene in scena, ma come feedback immediato che dà in diretta le azioni reali che gli attori compiono 'qui e ora' sul set predisposto dietro la scena, per cui sia l'attore in immagine sia l'attore in scena, sono ambedue reali e vivi. Fra l'immagine virtuale e la scena reale si stabiliva un rapporto di reversibilità che manifestava una fase avanzata della penetrazione tecnologica fra teatro e video. Nello spettacolo il dispositivo elettronico non è protesì, né per l'attore, né per lo spettatore, ma un'energia che trasforma lo statico in dinamico, l'inerte in vivente, il corpo in immagine, in un processo che ha un'andata e un ritorno. I due spettacoli sancivano il superamento della conflittualità tra corpo e macchina, la compatibilità fra ritmi corporei e input elettronici, l'esplorazione di uno spazio mentale, resa possibile in quanto la qualità nuova dell'immagine elettronica è l'energia che si compone e scompone con una velocità vicina a quella del pensiero.⁶⁶

Ci occuperemo, in questa sede, dell'album *Il ladro di anime* e solo in via tangenziale del secondo disco, *Diario segreto contraffatto*. Allo stato attuale delle nostre ricerche ci risulta che quest'ultimo sia una completa autoproduzione, sganciata da qualsiasi etichetta discografica e quindi non rientrante nel nostro orizzonte di studio. Va detto, comunque, che l'album si muove nello stesso immaginario sonoro proposto dal precedente e lo radicalizza. Esula dal *range* temporale da noi preso in esame *La camera astratta*, estranea al periodo della parabola del Post Punk.

Quanto Valentina Valentini scrive a proposito degli spettacoli con Studio Azzurro può riguardare anche la ricerca sul suono proposta per queste opere così come per *Il ladro di anime*. Parole come «reversibilità», «energia che trasforma», «superamento della conflittualità tra corpo e macchina», «compatibilità fra ritmi corporei e input elettronici» e, in genere,

⁶⁵ A fornirmi questa preziosa informazione è Pierpaolo De Iulis, che ringrazio.

⁶⁶ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 70.

l'abbattimento di qualsiasi tentazione alla dicotomia, sono tensioni che caratterizzano, come abbiamo visto, anche la 'Fourth World Music'. Per *Il ladro di anime* Bacalov costruisce un mondo sonoro attraversato da ritmiche africane, suggestioni tradizionali giapponesi, reviviscenze latino-americane, tutte tenute insieme da un'intelaiatura elettronica ora più marcata ora più sfumata. *Cuori strappati*,⁶⁷ l'ultimo lavoro de La Gaia Scienza come ensemble unitario, *Il ladro d'anime*, *Diario segreto contraffatto* hanno in comune il tema della città, declinato secondo diverse prospettive. Il secondo di questi spettacoli si innerva sull'immagine di una città di mare ideale, in cui lo spazio quotidiano diventa uno spazio mitico che permette lo sprofondamento in un regno dei morti popolato da creature bizzarre. Ed è proprio l'ascolto dell'album con le musiche di Bacalov a suggerire ipotesi di senso per l'interpretazione della città, non solo motivo dello spettacolo, ma anche *topos* dell'estetica postmodernista. Con la sua complessa stratificazione di suoni provenienti da diverse latitudini questa musica, più che descrivere la fisionomia dei luoghi, evoca un senso di attraversamento, un inesausto nomadismo che diventa stile di vita prima che necessità. In altre parole, la città non è necessariamente luogo fisico, ma tentacolare visione di spazi che si affastellano, il cui unico tratto comune è la contrapposizione alla natura.

Ritorniamo per un attimo a Venezia, dove si consuma la rottura de La Gaia Scienza e prende il via il cammino di due compagnie distinte. A far seguito a *Notturmi diamanti* è, per Solari-Vanzi, un progetto che nasce dalla riflessione sull'opera di Vasilij Kandinskij e su quelle che il pittore russo definisce «composizioni sceniche» perché

non rientrano in nessuna delle forme consuete e sono composte da elementi che richiedono incondizionatamente il palcoscenico per la loro rappresentazione. Questi elementi sono: 1) il suono musicale, 2) il timbro cromatico, 3) il movimento (nel senso stretto del termine). [...] Ogni suono, ogni colore, ogni movimento hanno un loro intrinseco valore. Essi agiscono direttamente, anche se restano del tutto separati.⁶⁸

I due artisti mettono in scena uno spettacolo intitolato *Il suono giallo*⁶⁹ che getta le basi per il lavoro successivo, *Il cavaliere azzurro*.⁷⁰ Riflettendo sull'aspetto musicale, centrale nell'estetica kandinskijana, Marco Solari ricorda

Kandinskij non aveva scritto una partitura musicale, bensì un'associazione tra idee e suoni. Era quindi estremamente aperta all'interpretazione. Mi sono

⁶⁷ Padiglione Borghese, Roma, 2 maggio 1983.

⁶⁸ V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di G. Di Mila, Abscondita, Milano, 2002, p. 13.

⁶⁹ Prato, Fabbricone, 14 febbraio 1985.

⁷⁰ Roma, Teatro La Piramide, 1 ottobre 1985.

posto di fronte a un bivio: tentare di ricostruire un aspetto filologico oppure lasciarmi andare alle suggestioni senza pensare all'esattezza degli anni Dieci. A prevalere fu la seconda opzione. Così lasciai perdere Schönberg o altri musicisti che potessero essere in relazione o in sintonia con Kandinskij. Per la costruzione della drammaturgia sonora mi rivolsi a quei musicisti con i quali, l'anno precedente, avevamo realizzato la colonna sonora di *Notturmi diamanti*.⁷¹

Ad entrare in campo sono suoni che ritroviamo nel disco *Il cavaliere azzurro* (I.R.A., 1986). I musicisti cui Solari fa riferimento, raggruppati sotto la sigla O.A.S.I., sono Paolo Modugno, che aveva fondato uno studio con lo stesso nome del gruppo, Massimo Terracini, Ermanno Ghisio Erba e Gino Castaldo. A pubblicare questo album è I.R.A., etichetta nata nel 1984 a Firenze grazie ad Alberto Pirelli. Ben presto questa *label* diviene punto di riferimento per la nuova scena italiana col motto «nuova musica italiana cantata in italiano». Per I.R.A. vengono pubblicati album di Litfiba, Diaframma, Avion Travel, Moda, Underground Life e Violet Eves. A riflettere sul passaggio dalla drammaturgia sonora dello spettacolo al formato-disco è, ancora una volta, Marco Solari:

Il suono è stato sempre l'asse portante dei nostri spettacoli. Soprattutto in quelli de La Gaia Scienza esso era sostanzialmente la partitura fissa. In *Cuori strappati*, ad esempio, vi erano musiche molto eterogenee: c'era molta musica etnica, rock, jazz e musica sperimentale. Ogni frammento durava poco. Ma l'azione doveva calarsi in quell'atmosfera. Tutto era fissato su un nastro di circa un'ora. Chi si occupava dell'aspetto fonico lo interrompeva in due punti. In quel momento in scena vi erano dei dialoghi. Quindi la parte invariabile era il suono, mentre l'azione, il movimento, l'interpretazione e spesso anche le parole erano suscettibili di grandissime variazioni. La stessa cosa è stata per *Notturmi diamanti*. Quello spettacolo nasceva proprio dall'idea che la drammaturgia sonora provenisse da una radio. Non era esplicitato, ma girando sulle onde corte si passava da Radio India a Radio Dakar e così via. Anche *Il cavaliere azzurro* sfruttava il meccanismo del nastro di cui ho già parlato per *Cuori strappati*: in maniera analoga, il nastro veniva messo in pausa in alcuni momenti per lasciar spazio a improvvisazioni vocali dalla struttura più dialogica. Quando abbiamo deciso di far uscire il disco di questo spettacolo, abbiamo pensato che l'album sarebbe diventato inevitabilmente un prodotto. Quindi avrebbe dovuto essere un po' raffinato, tenendo conto di una certa gradevolezza che deve prescindere dall'immagine dello spettacolo.⁷²

Anche nel caso dell'album *Il cavaliere azzurro* possiamo orientarci a partire dal concetto di 'Fourth World Music' che proprio in quel periodo si trasforma sempre più in World Music. Chitarre suonate come sitar evocano atmosfere liquide, *drone* di matrice *ambient*, raga, timbriche che ricordano strumenti africani elaborati elettronicamente, loop di voci trattate, scampoli

⁷¹ Intervista a Marco Solari, 30 gennaio 2023.

⁷² Ivi.

di *musique concrète*, richiamano un vagabondaggio sonoro che esplora diverse latitudini geografiche.

Sia nel caso dei dischi di Bacalov per Corsetti che in quello di O.A.S.I. per Solari-Vanzi solo apparentemente le musiche si pongono nel solco della tradizione. Gli strumenti non sono esclusivamente quelli tipici di alcune aree geografiche. Spesso il loro timbro è ricostruito elettronicamente. In questo caso, allora, tra l'evocazione del timbro degli strumenti originali e il suono effettivamente prodotto si crea volutamente una sfasatura, uno spazio perturbante.

Per questi album, inoltre, abbiamo di proposito parlato di suoni africani, indiani e armeni, consapevoli della generalizzazione in cui siamo incorsi non riferendoci alle precise tradizioni musicali di questi paesi. Tuttavia la decontestualizzazione e la mediazione elettronica di questi suoni li trasformano in un puro 'sentore' che indica la loro provenienza ma non li localizza con precisione. Così, solo per fare un altro esempio simile, anche quando Jon Hassell dichiara che i suoni di *Sulla strada* per i Magazzini Criminali sono ispirati alle tradizioni delle tribù Beti e Bamicle del Camerun,⁷³ in virtù della loro de-localizzazione e del loro trattamento elettronico essi sprofondano in un indistinto 'colore' africano. Analogamente a quanto accade per le immagini, i suoni divengono, in termini baudrillardiani, puri simulacri. Nel panorama massmediatico essi non si configurano più come copie di qualcosa che preesiste, non ammettono referenzialità con una determinata realtà, ma impongono una propria autonomia e ontologia.

Esodo

Nel 1977, agli albori dell'epoca che vede trasformarsi il Punk in Post Punk e contemporaneamente la Postavanguardia in Nuova Spettacolarità, Germano Celant getta uno sguardo retrospettivo sulle arti visive e nota che

Tra i media comunicazionali, affacciatisi alla ribalta negli anni '60, oltre al video-tape, il telegramma, la fotografia, il libro, e il film, si pone anche il disco. Il disco concorre infatti a quel raggiungimento dell'oggettività che gli artisti, usciti dal clima espressionistico degli anni '50, sembrano ricercare. In particolare contribuisce ad isolare, secondo l'ipotesi riduttiva di questi anni, una componente del lavoro artistico, il suono: mentre dall'altra parte arricchisce la gamma degli strumenti linguistici capaci di far esplodere lo specifico visuale e di dilatare i limiti del processo in arte. Il disco apporta quindi una serie di estensioni e di ampliamenti dei dati artistici. Da un lato può servire ad espandere acusticamente l'opera, dall'altro contribuisce alla generalizzazione quantitativa e ordinaria dell'arte.⁷⁴

⁷³ Cfr. J. Hassell, *Musica del Quarto Mondo*, in S. Lombardi, M. D'Amburgo, F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983, p. 146.

⁷⁴ G. Celant, *Offmedia: Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari, Dedalo libri, 1977, p. 77.

Il disco per Celant è veicolo di oggettività, ma anche strategia per ampliare le potenzialità dell'arte oltre lo specifico linguistico. Facciamo nostre queste intuizioni e le applichiamo anche al teatro. Immediatamente dopo aggiunge:

Cercando di focalizzarne l'uso linguistico si può dire che il disco concorre a 'documentare' l'aspetto sonoro del lavoro. Il suo significato è quindi quello vincolato alla ricerca artistica, potrà ampliare la scrittura dell'indagine analitico-concettuale e l'azione delle ricerche corporali, oppure servire da entità acustica atta a integrare la componente visuale. Potrà porsi infine nella sua determinazione, banale, di registrazione di suoni musicali oppure essere considerato come oggetto autosignificativo.⁷⁵

Celant apre una voragine. Tra le funzioni che affida al vinile esiste una differenza abissale. Noi vogliamo continuare a riflettere, come scrivevamo in apertura, sull'autonomia di questi oggetti. Non è un caso che essa si sviluppi proprio in quello specifico momento della storia del Nuovo Teatro Italiano. Così come non è un caso che in quegli anni studiosi e critici tematizzino spesso il suono e la musica e che i recensori teatrali nei giornali azzardino spericolati – in quanto inesatti – riferimenti al rock, assunto con dissennato furore giovanilistico. Talvolta la musica è conclamata come modello per il teatro. Scrive, ad esempio, Bartolucci: «Tanto per intenderci diciamo che il miglior spettacolo di quest'anno è stato quello offerto dai Talking Heads, e che il protagonista assoluto della stagione (teatrale) è stato davvero quel prodigioso David Byrne sempre dei Talking Heads»⁷⁶. Cosa succede effettivamente in quel momento? Che scarto si sta consumando? A essere viatico per il ragionamento sono le parole del giornalista e critico musicale Gino Castaldo, che, come abbiamo visto, prende parte col collettivo O.A.S.I. alla realizzazione delle musiche de *Il cavaliere azzurro* per Solari-Vanzi:

C'è stata tutta una generazione di teatranti, cresciuta su una nuova concezione della musica che ha fatto parte indissociabilmente della nuova cultura degli anni '60 e '70. La musica, non più intesa come accessorio voluttuario, è diventata un bisogno primario, uno strumento conoscitivo, forse il principale strumento di identificazione, e comunque un possente meccanismo di aggregazione collettiva. La musica è diventata in qualche modo necessaria, indispensabile. Inevitabilmente questa nuova generazione teatrale ha stabilito con la musica un rapporto diverso da quello dei loro predecessori. La musica non era più intesa come sottofondo, come 'colonna sonora' d'accompagnamento, se pur nobile, ma come un vero e proprio linguaggio, come un mondo di segni da inglobare nella pratica teatrale a pieno titolo, da vivere e padroneggiare fino in fondo. [...] Una musica spesso assai intensa, altamente significativa, perfino autonoma, nel senso che nei casi più riusciti

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ G. Bartolucci, *Paesaggio contemporaneo*, in G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci, *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 133.

può essere recepita indipendentemente dalla funzione a cui è stata assegnata. Certo, in quanto musica commissionata, è stata costruita per 'servire', per essere funzionale ad uno spettacolo, ma riesce ugualmente ad affermare una sua libertà stilistica e originalità, perché non è mai pensata come subalterna, ma al contrario come uno scenario fondamentale, spesso così importante da guidare l'azione scenica, paritaria agli altri linguaggi in gioco; in una totalità priva di precisi confini.⁷⁷

La presenza e la diffusione dei 'dischi del teatro' e la conseguente autonomizzazione del suono rispetto allo spettacolo, ufficializzata da questi album, denota sicuramente la centralità della musica per quella generazione di artisti cresciuti in un'epoca in cui a essa era riservato un posto di primissimo piano nell'orizzonte culturale. Ci deve far riflettere, inoltre, sul grado di articolazione acquisito, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, dal codice della scrittura scenica, le cui componenti, i cui linguaggi formanti, danno vita a drammaturgie ormai mature a tal punto da poter essere autonomizzate. Il godimento di tali drammaturgie, in particolare quella musicale, può quindi eventualmente prescindere da quello globale dello spettacolo.

Sebbene nelle interviste condotte per la stesura di questo scritto, oltre alle precedenti ragioni, sia talvolta emerso che la pubblicazione di questi dischi asseconda anche una malizia tutta *glamour* – un rincorrersi e imitarsi dei vari gruppi nella produzione di album –, siamo convinti che occorra ricercare motivazioni più sotterranee, collegate alla specifica epoca che stiamo prendendo in considerazione.

I dischi dello spettacolo svelano una natura che trascende il loro essere prodotti meramente musicali denunciando, prima di tutto, una natura precipuamente oggettuale. Non oggetti qualsiasi, ma veri e propri feticci. Nati con tirature spesso molto limitate e immediatamente pronti a uscire fuori catalogo, la loro destinazione è spesso il collezionismo. Un destino che li accomuna ai coevi oggetti di design realizzati, per esempio, dallo Studio Alchimia o da Memphis, i cui prodotti più celebri – è il caso di *Carlton* (1981) di Ettore Sottsass, di *Plaza* (1981) di Michael Graves e *Bel Air* (1982) di Peter Shire – registrano, nel corso degli anni ottanta, vendite inferiori ai cinquanta pezzi. La volontà di caricare di valore l'album, di renderlo imperdibile 'oggetto-significativo' non solo perché veicolo di musica ma proprio in se stesso, in taluni casi si manifesta attraverso scelte peculiari che lo distinguano dal resto della produzione discografica dell'epoca. È, ad esempio, quanto si percepisce osservando il vinile bianco della prima edizione di *Crollo Nervoso* dei Magazzini Criminali: non l'usuale supporto nero, ma un oggetto che manifesta una scelta operata nel

⁷⁷ G. Castaldo, '*...Strano destino*', <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-1986/colonna-sonora-per-uno-spettacolo-in-cantiere/> [ultima consultazione 22 marzo 2022].

nome della distinzione cromatica e, in definitiva, della bellezza. Ciò contraddistingue anche l'artwork di *Notti senza fine* dei Magazzini Criminali e di *Eneide di Krypton* con le musiche dei Litfiba: il primo realizzato da Mario Schifano, mentre il secondo da Alfredo Pirri.

Ma c'è di più. La centralità dei 'dischi del teatro' in quegli anni rivela una fibrillazione più profonda. Spettacolo e vinile sono termini che, come abbiamo scritto, rischiano di sembrare ossimorici. Lo spettacolo è esperienza necessariamente condivisa, mentre l'album manifesta una vocazione all'ascolto privato. Per quanto riguarda questo aspetto è ovvio pensare che la fruizione dello spettacolo da un punto di vista sonoro omologa tutti gli spettatori a uno stesso tipo di ascolto: uguali per tutti sono i dispositivi di diffusione del suono in teatro mentre ciò che cambia è solamente la posizione in cui lo spettatore si trova in sala nel momento in cui accede a questa esperienza. Diverso è il caso della fruizione su disco poiché, in questo caso, le variabili che intervengono sono numerose: qualità della copia del vinile, fedeltà dell'impianto impiegato, presenza o assenza di eventuali rumori o distrazioni nell'ambiente. Inoltre lo spettacolo, per sua natura, è effimero e tende a consumarsi nel momento in cui viene messo in scena mentre l'album è destinato a rimanere.

Se poi utilizziamo per l'analisi una 'lente benjaminiana', le differenze divengono ancora più marcate. In questo caso il disco, prodotto nato da processi di riproducibilità tecnica e destinato a una riproducibilità pressoché infinita, si carica di un valore di 'inautenticità' poiché non conservando l'aura proclamerebbe in continuazione la sua perdita. Vengono allora in mente le parole dello storico dell'arte Douglas Crimp quando, riflettendo sull'opera di Robert Rauschenberg, scrive: «Attraverso la tecnologia riproduttiva, l'arte postmodernista abbandona l'aura. La fantasia di un soggetto creativo cede il passo all'aperta confisca, la citazione, lo stralcio, l'accumulazione e la ripetizione di immagini già esistenti».⁷⁸ Desideriamo sfatare questa concezione della disgregazione dell'aura proprio a partire dalla presa in carico dei 'dischi del teatro'. Cesare Pergola ci suggerisce, durante la nostra intervista, un punto di vista radicalmente diverso e straordinariamente suggestivo:

La musica del disco è una testimonianza, una prova che 'quella cosa' è successa. Il vinile diventa anche un oggetto, una vera e propria forma d'arte. Qualche tempo fa parlavo con Giampiero Bigazzi di Materiali Sonori. Gli dicevo che spesso vengo contattato da persone che cercano i miei album. Proponevo di ripubblicarli, ma lui mi spiegava che il disco ristampato oggi

⁷⁸ D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, «October», 13, summer 1980, p. 56. Preleviamo la traduzione da G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernismo. Stile e sovversione 1970-1990*, Milano, Electa, 2012, p. 45.

non è più quello originale degli anni Ottanta. C'è una sorta di feticismo dell'oggetto 'originale'.⁷⁹

E sebbene per il disco – frutto di riproduzione tecnica – non si possa parlare di originale poiché la serialità distrugge l'aura, qualcosa sembra accadere, qualcosa che possiamo chiamare un processo di 're-aurizzazione':

L'importante – continua Pergola – è che quel disco sia degli anni Ottanta, che siano state stampate poche copie. Fortunato chi ce l'ha: una questione di possesso. Se fossero state stampate migliaia di copie e se quel disco si fosse trovato in un qualsiasi magazzino, magari non varrebbe nulla.⁸⁰

In altre parole, è come se la penuria di copie – e la conseguente difficoltà di reperimento – automaticamente caricasse di una sorta di aura i pochi esemplari.

C'è un'ultima questione che è necessario affrontare e che riguarda la presenza. Così come occorre smussare la dicotomia originale/riprodotto, è fruttuoso oltrepassare la contrapposizione fra la presenza teatrale, legata alla *liveness*, e quella offerta dal disco, percepita come traccia residuale di una specifica esecuzione. Philip Auslander ha riflettuto a lungo sulla riformulazione del concetto di presenza in un ambiente dominato dai mass media.⁸¹ In particolar modo in *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*⁸² sottolinea quanto gli album diano la sensazione di essere performance musicali e non registrazioni di un'esecuzione avvenuta in un altro spazio e in un altro tempo. Un pensiero, questo, che, come lo stesso Auslander ammette, è legato a quanto scrive lo studioso e critico musicale Simon Frith:

ascoltare musica è vederla eseguita, sul palco [...]. Ascolto dischi con la piena consapevolezza che quanto sento è qualcosa che non è mai esistito, che mai potrebbe esistere sotto forma di 'performance', cioè qualcosa che accade in un preciso tempo e spazio; tuttavia, mentre ascolto sta accadendo, in un preciso tempo e spazio: quindi è una performance e così la percepisco, immaginando gli esecutori che la eseguono...⁸³

Sappiamo benissimo che quanto ascoltiamo è, in molti casi, frutto di un lavoro di montaggio e postproduzione, in cui svariate *session*, realizzate in spazi e tempi fra loro diversi, vengono assemblate in studio di registrazione. Ma quando la puntina si posa sul disco questa

⁷⁹ Intervista a Cesare Pergola, cit.

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Cfr. P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London and New York, 1999.

⁸² P. Auslander, *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, in «Contemporary Theatre Review», Vol. 14, 1, 2004, pp. 1-13.

⁸³ S. Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996. p. 211. Traduzione mia.

consapevolezza si attutisce e qualcosa accade in quel preciso momento: qualcuno sta suonando per noi. Nella nostra mente e nel nostro corpo si inocula questa percezione e, in molti casi, la nostra 'risposta' psico-fisica sembra prendere in carico una presenza 'reale'. Lo riconosce anche Franco Fabbri, che scrive: «Il principio-guida è che l'ascoltatore della registrazione possa avere l'illusione di trovarsi davanti (o dentro) al gruppo di esecutori, rendendo minimi gli scarti introdotti dal procedimento tecnico»⁸⁴. Ma cos'è questa presenza che riformula le nostre categorie percettive? Come dobbiamo chiamarla? A cosa assomiglia? Se di presenza *stricto sensu* non possiamo parlare, allora dobbiamo far riferimento a quell'"effetto di presenza" che così viene descritto da Josette Féral e Edwige Perrot:

L'elemento costante che ritorna in tutte queste declinazioni è che, da un caso all'altro, questa *presenza* - qualunque sia la forma che essa assume - testimonia il sentimento di presenza di un corpo (corpo vivente, in modo generale) di fronte al quale il soggetto che lo guarda ha l'impressione, nonché la sensazione, che egli sia presente nel suo stesso ambiente.⁸⁵

Chiaramente per utilizzare la precedente affermazione deve essere compiuto uno slittamento dal verbo guardare ad ascoltare, ma in ogni caso quello che i 'dischi del teatro' mettono in campo è la testimonianza di una profonda agitazione che percorre la Nuova Spettacolarità. Se ci si limita a una lettura superficiale, questa tendenza, che prevede l'introiezione di linguaggi ritenuti 'spuri' e la conseguente moltiplicazione dei formati espressivi, nasce come adesione incondizionata e talvolta acritica all'estetica massmediatica. In realtà ciò che la Nuova Spettacolarità pone in essere è un'interrogazione epocale, vale a dire profondamente radicata in un'epoca che presenta un paesaggio rapidamente e incontrovertibilmente mutato. In essa i mass media, di cui i 'dischi del teatro' fanno parte, sono strumenti linguistici fondamentali che scompongono e riconfigurano categorie quali aura e presenza per fa sì che la polvere dell'obsolescenza non si posi su di esse.

Abstract

Subject of this writing are 'the theatre records' released between 1980 and 1986. The focus is on several vinyls that are very different from each other: some born for spectacles and created by theatre companies or by external musicians; others made by the artists themselves and not linked to stage productions. Approaching these records as autonomous objects in respect to the spectacles is the starting point of our reflection. For this reason, the context in which they are studied concerns the 'new wave' of independent Italian labels that have released them. The essay also intends to analyze the common needs that have spawned the transformations from Punk to Post Punk in the music scene and the transition from Post Avant-Garde to New Spectacularity in the Italian experimental theatre scene.

⁸⁴ F. Fabbri, *Vero o falso? Estetica della musica 'riprodotta'*, in Id., *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma, 2002, p. 154.

⁸⁵ J. Féral, E. Perrot, *Dalla presenza agli effetti di presenza*, in E. Pitozzi (a cura di), «Culture Teatrali. On Presence», 21, 2011, p. 134.

Autore

Mauro Petruzzello è un ricercatore indipendente. Si occupa delle intersezioni fra arti performative, suono e nuovi linguaggi. Dottore di ricerca in Musica e Spettacolo al DASS della Sapienza-Università di Roma, ha insegnato Letteratura e Filosofia del Teatro all'Accademia di Belle Arti di Roma e Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. Oltre ad articoli in riviste accademiche, ha pubblicato «*Perché di te farò un canto*». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook* (Bulzoni, 2018). Ha affiancato i gruppi teatrali della scena italiana degli Anni Zero curando *Iperscene* (Editoria & Spettacolo, 2007) e *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale* (L'arboreto edizioni, 2012). È membro del Gruppo Acusma, collettivo di studiosi e artisti la cui ricerca è incentrata sulle drammaturgie sonore nel teatro e nel video. Ha collaborato con numerose testate, tra cui «La Repubblica XL», «Alfabeta», «Atribune».

Daniele Vergni

Sonorità della performance art italiana tra gli anni settanta e ottanta

Nel corso del secondo Novecento le molteplici interazioni tra ricerca sonora e performance art hanno tracciato percorsi discontinui, non sempre pienamente visibili e riconoscibili. Negli anni sessanta sono stati soprattutto i musicisti colti e indisciplinati di area Fluxus a traghettare le esperienze della musica gestuale verso la performance art, in forme spesso radicali. Riguardo il contesto italiano pensiamo a *Fare qualcosa col proprio corpo e il muro* (1967), titolo descrittivo di un'azione del musicista Giuseppe Chiari che elimina ogni aspetto compositivo e musicale in favore di una concreta materialità sonora (l'urto tra il corpo e il muro); in *Alzare le braccia* (1965) del musicista Walter Marchetti la semplice azione di alzare e abbassare le braccia sfronda ogni possibile avvicinamento non solo verso il musicale ma verso il sonoro *tout court*.¹ Spostando l'attenzione sugli artisti visivi però, al di là di pochi casi, e almeno fino alla prima metà degli anni settanta, la lezione cageana su una sonorità quotidiana e vissuta,² fondamentale per gli *events* Fluxus, non sembra essere stata recepita dal

¹ Gli *script* delle due azioni musicali sono stati editi rispettivamente in G. Chiari, *Musica senza contrappunto*, Roma, Lerici, 1969, p. n. n. e in W. Marchetti, *Appocate seduto sul loto*, Madrid, Artes graficas Luis Pérez, 1968, p. n. n. La documentazione fotografica di quest'ultima è disponibile sul sito della Fondazione Bonotto e riguarda due diverse presentazioni, presso l'Aula Magna dell'Università di Pavia in occasione della rassegna *Rumore di fondo* (1978) e presso la galleria Multiphla di Milano durante *Milano Poesia* (1990). Cfr. <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/performance/3196.html> [ultimo accesso 28 gennaio 2023]. Sui rapporti transdisciplinari nel contesto italiano tra musica gestuale e teatro di ricerca da un lato e con la performance art dall'altro Cfr. D. Vergni, *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, in «Arabeschi», n. 19, dossier *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, a cura di D. Orecchia e C. Sylos Calò, a. X, n. 19, aprile 2022, pp. 187-196. cfr. <http://www.arabeschi.it/le-azioni-della-musica-gestuale-in-italia-tra-teatro-e-performance-art-1963-1969/> [ultimo accesso 28 gennaio 2023].

² Se nei primi anni cinquanta la pratica delle *time brackets* – cronometrando le azioni – segna l'*Untitled event* (1952) e diventa un metodo di riferimento per gli *happenings*, successivamente Cage adotta un più libero fluire del tempo in cui avvengono suoni e si muovono soggetti e oggetti (Cfr. M. Kirby, R. Schechner, *An Interview with John Cage*, in «The Tulane Drama Review», X, n. 2, Winter 1965, pp. 50-72, trad. it. in «Marcatre», VI, n. 37-40, maggio 1968, pp. 218-228, ora in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 53-73). Proprio questa modalità libera verrà adottata dai suoi allievi (New School for Social Research di New York) che daranno vita al movimento Fluxus Dick Higgins, Al Hansen e George Brecht.

nascente movimento body e dalla performance art più in generale. Questa situazione cambia radicalmente dopo la metà del decennio settanta e fino ai primissimi anni Ottanta quando artisti visivi e teatranti che avevano assunto la performance come messa in crisi e deviazione dai codici acquisiti, si rivolgono e sperimentano appieno la dimensione sonora.³ Scrive Francesca Alinovi in occasione della rassegna *Perfor/mance* (Firenze, 1980):

Sono finiti dunque i tempi in cui i rituali delle performances venivano consumati in un clima di religioso silenzio e di vuoto pneumatico. Gli spazi ora si sono riempiti di suoni che, espandendosi fino ad occupare i più intimi anfratti dei luoghi d'azione, attivano pollice per pollice l'intero ambiente e irrorano d'una pioggia acustica galvanizzante il pubblico [...].⁴

Cominciano così ad essere indagati i formati (concerti, installazioni, trasmissioni radio), prodotti gli oggetti (audiotape e vinili), organizzate, spesso dagli artisti stessi, le rassegne. Inoltre quasi tutte queste esperienze non hanno come riferimento la musica colta, come invece è accaduto negli anni precedenti.

³ Assieme a teatranti e artisti visivi bisogna considerare anche i poeti sonori che in questi anni organizzano la loro scena. In realtà primi momenti emersivi della cosiddetta poesia sonora italiana sono visibili già tra gli anni cinquanta e sessanta e riferibili ad alcune operazioni di Mimmo Rotella ed Emilio Villa, successivamente, negli anni sessanta, di Patrizia Vicinelli ed Arrigo Lora Totino. Solo dal 1978 però, anno in cui una selezione di poeti sonori partecipa alla seconda *Settimana Internazionale della performance* di Bologna, questa scena si organizza in modo organico attraverso attività editoriali e rassegne. Nello stesso anno infatti il poeta Adriano Spatola e l'editore Ivano Burani (Pubbliart) fondano la rivista «Baobab. Informazioni fonetiche di poesia», edita in audiocassetta e la casa discografica Cramps dell'agitatore culturale Gianni Sassi stampa *Futura*, antologia di poesia sonora curata da Arrigo Lora Totino. Nel 1980 nasce «Radiotaxi. Vibrazioni del sonoro», iniziativa editoriale del poeta Isaia Mabellini (conosciuto come Sarenco) e del gallerista Giuseppe Morra. Sempre Totino realizza il programma radio *Il colpo di glottide* per il canale Radio2 della RAI e il titolo viene poi utilizzato per le Giornate Internazionali di Poesia di Firenze dell'aprile del 1980, curate da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini. Tra le altre rassegne del periodo: *Oggi Poesia Domani* (Fiuggi, settembre 1979), *Poesia sonora tape concerts-performances-dibattiti* (Napoli, maggio 1979), *Poesia della voce e del corpo. Primo Festival Internazionale di Poesia. Letture, performance, Film, tape & Slide Concert, Incontri* (Napoli, 1980). Seppur non è stata ancora ricostruita questa articolata scena nella sua complessità, sono diverse ormai le pubblicazioni che tentano di fare il punto tra poesia e performance. Si veda almeno: G. Zanchetti (e al.) (a cura di), *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Roma, Carocci, 2014, pp. 20-34; G. Fontana, *Vocalità e poetiche d'azione in Italia*, in Id. *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003, pp. 199-241; Id. (a cura di), *Poetiche fonetiche ed altre*, in «Le arti del suono», a. IV, n. 5, Roma, Aracne, dicembre 2012.

⁴ F. Alinovi, *Performance, musica ed altro...*, in *Perfor/mance: settimana della Performance Art americana*, cat. a cura di F. Alinovi, R. Barilli, J. Bell, R. Bonfiglioli, P. Zulli, 1-6 marzo 1980 Teatro Affratellamento, Firenze, Ufficio Arti Visive del Comune di Firenze, 1980, p. 15.

Attraverso indagini d'archivio e interviste⁵ abbiamo tentato una prima ricostruzione di questa scena eterogenea, assieme articolata e sparsa – geograficamente quanto per le pratiche agite. Prima di attraversare queste traiettorie è il caso però di soffermarci su quanto è stato fatto negli anni precedenti sul limine tra performance art e produzione sonora. Analizzare quanto avvenuto nei primi anni settanta ci permette infatti di far emergere le principali differenze negli avvicendamenti tra sonorità e performance art negli anni successivi e a sollevare il velo storico di quel «vuoto pneumatico» indicato da Francesca Alinovi, che rischia di far scomparire dalle ricostruzioni storiche queste pratiche.

Track 1. Immaginari acustici e fascinazioni musicali (1970-1975)

Ad un primo sguardo la performance art storica – non solo quella italiana – sembra non avere molti rapporti con la ricerca sonora. Ovviamente quanto detto esclude la ricerca dei musicisti e le interazioni tra questi e i danzatori, come avviene ad esempio nella Judson Memorial Church di New York.⁶ Molta della body e performance art degli anni settanta dà in effetti l'idea di un 'religioso silenzio', come scritto da Francesca Alinovi. Pensiamo alle performance di Gina Pane e ai molti *tableaux vivants* presentati in particolare dagli artisti italiani.⁷ Ci sono anche eccezioni che confermano la

⁵ Il presente saggio nasce all'interno del progetto di Dottorato di Ricerca *Pratiche dell'azione nell'arte italiana (1960-1982). Comportamento, Performance Art, Nuova Performance*, realizzato negli a.a. 2019-2022 presso Sapienza Università di Roma (Tutor: Aleksandra Jovičević). Gli archivi consultati per la stesura del presente contributo sono stati: il Fondo Incontri Internazionali d'Arte (Archivi Maxxi, Roma); gli archivi privati di Ferruccio Ascari (on line), Gianni Colosimo (Torino), Angelo Pretolani (Genova), Roberto Rossini (Genova), Michele Sambin (on line), Roberto Taroni (Milano). I colloqui on line realizzati con Ferruccio Ascari, Vito Bucciarelli e Anna Persiani, e dal vivo con Angelo Pretolani, Roberto Rossini e Roberto Taroni.

⁶ Presso la Judson Memorial Church in Washington Square (NY) danzatrici e danzatori come Steve Paxton, Trisha Brown, Deborah Hay, pittori come Robert Rauschenberg e Robert Morris, musicisti come La Monte Young, Steve Reich e Philip Glass non realizzano opere ma agiscono assieme secondo schemi aperti al contingente e alle interferenze linguistiche spogliate da tecnicismi. Simone Forti ricorda come molte delle pratiche agite siano nate dal confronto con i modelli compositivi del minimalismo musicale, in particolare quello di La Monte Young (Cfr. S. Forti, *Handbook in motion*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p. 56). Sul Judson Memorial Church: S. Banes, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Boston, Houghton-Mifflin Company, 1980, trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis: la postmodern dance*, Macerata, Ephemera, 1993; Ead., *Democracy's Body: Judson Dance Theatre 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993; R. Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces*, Taylor & Francis, Abingdon (UK) 2006; R. Mazzaglia, *Judson Dance theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria 2010; N. Bennhaum (et. al.), *Radical bodies*, Berkeley, University of California Press, 2017.

⁷ Gli artisti visivi italiani nei primi anni Settanta sembrano essere più interessati all'immagine statica che alle derivazioni corporali dell'action painting. L'immobilità dell'azione declinata come *tableaux - freezed performance* secondo il lessico di Roselee Goldberg – viene letta da Gianni-Emilio Simonetti come giustificazione storica per la

regola, le *singing sculpture* di Gilbert & George ad esempio, le *aktion* di Hermann Nitsch in cui il suono ha un ruolo importante per non dire imponente, in una visione di arte totale.

In realtà si rimane sorpresi nell'esaminare le documentazioni fotografiche di molte performance italiane in cui emerge innanzitutto un immaginario acustico composto di mangianastri, microfoni, registratori e cuffie audio. Non riguardano performance obbligatoriamente sonore né tantomeno musicali, ma si concentrano tutte sull'ascolto acustico. Pensiamo ai registratori visibili nelle documentazioni di *Armi improprie: il potere ai congiurati/ Progetto forse per una favola* (1972) di Carlo Maurizio Benveduti, presentata durante *Roma Mappa 72*, e di *Tarzan* (1974) di Luigi Ontani, presentata durante *Contemporanea*, ambedue organizzate dagli Incontri Internazionali d'Arte di Roma. Nella prima il registratore riproduce una favola, quindi una comunicazione verbale, nella seconda suoni già precedentemente assemblati.⁸ In *Senza titolo* (1975) di Lamberto Calzolari, presentata a Padova durante la rassegna *Aspetti del Comportamento*, la dimensione più che sonora è musicale, la musica classica si riverbera dal registratore che Calzolari ha legato con uno spago al petto nudo e, assieme, diviene immagine del ritmo incorporato dall'artista che come un metronomo si dondola, sempre più violentemente, in un angolo tra due pareti.⁹ In *Mediterraneo*, presentata da Vito Bucciarelli presso la Galleria Seconda Scala di Roma nel 1973, l'artista indossa delle cuffie, è al microfono e ha in mano un registratore. Qui l'ascolto è sdoppiato: nel flusso audio che solo l'artista può ascoltare via cuffia e che ripropone istantaneamente al microfono ripetendo quanto ascolta.¹⁰ Anche in questo caso la dimensione acustica si forma come trasmissione verbale-orale come avviene in tutte le

superficie dipinta e la possibilità per l'immagine di sopravvivere al di là del quadro durante la stagione delle neoavanguardie. Cfr. G-E. Simonetti, *Riflessioni su Kassel*, in «NAC», n. s., nn. 8-9, agosto-settembre 1972, p. 9. In tempi più recenti il breve catalogo *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, è tornato a soffermarsi su questo aspetto della performance art italiana, in particolare il saggio di Alessandro Robottini che si concentra sugli stretti rapporti tra pittura e tableau vivant, a partire dall'ampio utilizzo della prospettiva. Cfr. A. Robottini, *Still: Life. Appunti per una storia della fissità*, in V. De Bellis (a cura di), *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, Milano, Mousse publishing, La Triennale di Milano, 2015, pp. 5-23.

⁸ Nello specifico si tratta di versi di animali selvatici registrati su nastro da Angelo Lombardi che dal 1956 al 1964 ha condotto per la RAI il programma *L'amico degli animali*. Cfr. Luigi Ontani in conversazione con Daniela Lancioni a Villa Carpegna, 7 novembre 2012, in occasione del ciclo *L'arte negli anni '70 le parole e le immagini* curato da Daniela Lancioni e promosso dalla Quadriennale di Roma. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=1SiP-Wr0RRI&t=1s> [ultimo accesso 28 gennaio 2023]. Riguardo l'azione di Carlo Maurizio Benveduti cfr. *Benveduti, Catalano, Falasca*, in «DATA», a. VIII, n. 30, gennaio-febbraio 1978, p. 52.

⁹ Cfr. *Aspetti del comportamento*, cat., a cura di R. Barilli, A. Socal, Studio d'Arte Eremitani, Padova 11 gennaio-21 marzo 1975, Padova, Studio d'Arte Eremitani, 1976, p. 27.

¹⁰ Colloquio con V. Bucciarelli a cura di Daniele Vergni avvenuto in remoto il 26 maggio 2021.

conferenze-performance e nelle discussioni *come* performance ma anche nelle letture, nelle telefonate e nelle comunicazioni radio sperimentate da artiste e artisti in questi anni.¹¹ Negli anni successivi invece è più evidente la necessità di trasfigurare il testo verbale attraverso diversi procedimenti, in particolare tecniche vocali come avviene nella 'performance-comizio-concerto' *Il cielo di Bagdad* (1978), presentata da Angelo Pretolani presso la Galleria Peccolo di Livorno, in cui l'artista genovese agisce un comizio a voce interamente ingolata che ne destituisce il senso (per eseguire poi un concerto suonando un banjo con un grosso corallo utilizzato come plettro);¹² e come avviene nelle prime performance di Gianni Colosimo che, partendo dalla lingua inglese e dagli *slang* americani presenti nelle canzoni pop, elabora una lingua di puri significanti, potente e soprattutto continua tra crescendo e diminuendo d'intensità e grida, «quasi abbaiando»¹³ scrive Nino Ferrero recensendo *Freud mein freund* (1978).

Tornando ai primi anni settanta e partendo sempre dalle documentazioni delle performance, possiamo spostare la nostra attenzione da un generico immaginario acustico ad una vera e propria fascinazione del sonoro che può essere declinata in modi diversi ma che accomuna le performance per la presenza e l'utilizzo di strumenti musicali. Innanzitutto abbiamo i suoni-funzioni: Emilio Prini per evidenziare il suo dissenso durante il dibattito critico in chiusura della X Quadriennale di Roma (1973) abbraccia il sax del gallerista Mario Pieroni e comincia a soffiarcisi dentro;¹⁴ Adelaide Valentini suona i piatti della batteria per far agitare e smuovere nello spazio della Galleria L'Attico di Roma la batteria di cavie da laboratorio (*L'eroe da camera, tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys*, 1973 di Vettor Pisani).¹⁵ Più interessante per il nostro oggetto di studio sono sicuramente quelle pratiche che vengono a prodursi come sound-performance vere e proprie. Il padovano Michele Sambin guardando alle esperienze del jazz ne propone due nel 1972 presso la Galleria Images 70 di Abano Terme (Padova): in *Violoncello per due suonatori* suona le corde di un

¹¹ Cfr. D. Vergni, *Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta*, in «Sciami | Ricerche», a. V, n. 10, ottobre 2021 (<https://doi.org/10.47109/0102300104>); Id., *Tra scrittura e oralità: le parole della performance art italiana nei decenni Sessanta e Settanta*, in «Giornale di Storia», n. 40/2022 cfr. <https://www.giornaledistoria.net/saggi/tra-scrittura-e-oralita-le-parole-della-performance-art-italiana-nei-decenni-sessanta-e-settanta/> [ultimo accesso 30 marzo 2023]; F. Gallo, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Milano, Mimesis, 2022.

¹² Colloquio con A. Pretolani a cura di Daniele Vergni, Genova 22 ottobre 2021.

¹³ N. Ferrero, *Il viaggio di Colosimo nel suo inconscio*, in «L'Unità», 25 ottobre 1978, p. 9.

¹⁴ Cfr. F. Fazzari Silenzio, *Un sassofono contestatore alla X Quadriennale d'arte*, in «Corriere Rivista», vol. 4, n. 37, agosto 1973.

¹⁵ L'azione è stata video-documentata da Luciano Giaccari (Videoteca Giaccari, Varese). La video-documentazione è stata esposta da maggio 2022 durante la mostra *Il video rende felici*, curata da Valentina Valentini presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma.

violoncello amplificato tramite pick-up elettrico assieme al fratello Marco che ne modifica l'accordatura attraverso la manipolazione dei piroli; *Assenza* si traduce invece in un'improvvisazione di Sambin al violoncello nella galleria spoglia.¹⁶

Chi però più di tutti ha indagato la dimensione sonora nel contesto italiano dei primi anni settanta è stato Jannis Kounellis, artista greco di base a Roma. Se nelle azioni del decennio precedente si ascoltano cinguettii di uccelli, il nitrire e il calpestare dei cavalli, il crepitare del fuoco, nelle azioni degli anni settanta è il suono organizzato in musica¹⁷ ad interessarlo, in particolare musica lirica tradizionale, interpretata dal vivo da strumentisti diversi, di volta in volta un pianista, un flautista, un violinista, un violoncellista, una soprano, impegnati nell'esecuzione di estratti ripetuti ostinatamente.¹⁸ Sono sempre brevi brani reiterati in *loop*, intuizione probabilmente dovuta alla frequentazione della musica minimalista americana presso la Galleria L'Attico,¹⁹ musica che utilizza soprattutto due procedimenti compositivi, quello dei lunghi bordoni e quello di suoni brevi e ostinati, incastrati in strutture ritmiche sempre simili a se stesse, con minime variazioni, piccoli *shift* all'interno delle ripetizioni continue. Mentre

¹⁶ Cfr. le schede riguardanti queste azioni di Michele Sambin sono curate da Lisa Parolo in *Michele Sambin performance tra musica, pittura e video*, Padova, Cleup, 2014, p. 237.

¹⁷ Ci riferiamo alla ormai classica distinzione proposta da John Cage tra suono e musica, quest'ultima indicata come porzione organizzata di suoni. Cfr. *Silence*, Wesleyan University Press 1961, trad. it. *Silenzio*, Milano, Shake edizioni, 2008.

¹⁸ Le azioni di Kounellis in cui sono presenti musicisti sono: *Senza titolo (Nabucco)*, Vitalità del negativo, Palazzo delle Esposizioni, Roma 30 novembre 1971; *Senza titolo*, Informazioni sulla presenza italiana, Palazzo Taverna, Roma 6 dicembre 1971; *Senza titolo (Passione secondo S. Giovanni)*, Galleria Lucio Amelio, Napoli 20 dicembre 1971; *Senza titolo (da inventare sul posto)*, Galleria L'Attico, Roma 14 aprile 1972; *Senza titolo*, Sonnabend, New York 7 ottobre 1972; *Senza titolo*, Roma Mappa 72, Palazzo Taverna, Roma 11 dicembre 1972; *Senza titolo (Apollo)*, Galleria La Salita, Roma 16 marzo 1973. Una significativa documentazione fotografica è riportata in D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 114, Roma, Carocci, 2014, pp. 46-59 e in N. Bätzner, *Jannis Kounellis: Action as Vibrant, Fulfilled Duration*, in *Entrare nell'opera: process and Performative Attitudes and Arte Povera*, cat., a cura di N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Etienne 30 novembre 2019-3 maggio 2020, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2020, pp. 144-155.

¹⁹ Nel giugno del 1969 Fabio Sargentini organizza il festival *Danza Volo Musica Dinamite* cui partecipano, giovanissime e giovanissimi, Terry Riley, La Monte Young e Marian Zazeela, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Yvonne Rainer e Simone Forti. Sono i nomi che segneranno tanto la scena performativa della *postmodern dance* che quella della *minimal music*. Cfr. *Danza volo musica dinamite*, cat., Galleria L'Attico, Roma giugno 1969. Sulla musica *minimal*: M. Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Schirmer Books, New York 1974, trad. it. a cura di S. Zonca e G. Carloni, Id., *La musica sperimentale*, prefazione di Brian Eno, Milano, Shake edizioni, 2011, pp. 163-99; E. Strickland, *Minimalism: origins*, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1993; K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

nella musica minimalista americana queste tecniche di erosione acustica provengono dall'incontro con la musica tradizionale indiana, in Kounellis il materiale sonoro attinge dalla musica tradizionale occidentale, in particolare lirica. Il flusso ritmico dell'azione è individuato dagli estratti delle partiture che i musicisti devono ripetere per tutta la durata dell'azione. A volte sono direttamente impressi su tele come nel *tableau vivant Senza titolo (Passione secondo S. Giovanni)* (1971), presentato presso la Galleria Lucio Amelio di Napoli: il violoncellista Mario Starita esegue costantemente un frammento della *Passione secondo San Giovanni* di Bach accanto ad una tela verde con le note del brano impresse in nero sulla superficie del quadro.

Nella prima azione musicale dell'artista, *Senza titolo (Nabucco)* (1970), presentata durante *Vitalità del negativo nell'arte italiana*, l'introduzione dell'elemento musicale avviene attraverso un'estrema riduzione del dato visivo: l'intera sala del Palazzo delle Esposizioni di Roma affidata all'artista viene spogliata tranne che per un pianoforte e la presenza del pianista, Frederic Rzewski del Gruppo Musica Elettronica Viva (MEV),²⁰ che esegue il frammento *Coro degli schiavi ebrei* tratto dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi, ripetendolo senza sosta. Kounellis epura dall'aria il testo verbale, frammenta la partitura da cui estrae un momento che fa cortocircuitare su se stesso, legando inizio e fine in un continuum idealmente identico, come lo sono le pareti bianche, vuote, che si fronteggiano rinviandosi le frequenze sonore mentre il piano del visibile si ritira andando a coincidere con lo strumentista e lo strumento, in un angolo, lasciando così spazio alla musica e alla sua eco. Kounellis non indaga formati musicali, non è interessato alla dimensione del concerto, sono le possibilità spaziali del suono ad interessarlo e a permettergli di forzare il formato *tableau vivant* da lui indagato fin dal 1967 in azioni eterogenee: lo possono vedere coinvolto in prima persona o possono essere delegate a soggetti viventi, non esclusivamente umani. Un esempio di come le sound-performance gli permettano di ridefinire il *tableau* è *Senza titolo* (1971), presentato presso Palazzo Taverna a Roma per la rassegna *Informazioni sulla presenza italiana*: sei flautisti eseguono un frammento dal concerto per flauto di Wolfgang Amadeus Mozart, sparsi in altrettanti luoghi tra le stanze e il cortile di Palazzo Taverna. La spazializzazione permessa dagli ampi spazi

²⁰ Gruppo attivo nell'area romana, nato nel 1966 e formato da compositori di provenienza statunitense: Frederic Rzewski, Alvin Curran, Joel Chadabe, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vandor, Steven Lacy, Jon Phetteplace; tra i loro numerosi collaboratori: Vittorio Gelmetti, Giuseppe Chiari e Michelangelo Pistoletto. Le loro teorie e le loro prassi dissolvono le dicotomie autorità/realizzazione collettiva, professionalità/non professionalità. Il gruppo realizza azioni così diversificate ed eterogenee tanto da esser «stato percepito come gruppo di avanguardia musicale colta, di *free jazz* o di teatro sperimentale secondo i diversi contesti in cui si è trovato ad operare». L. Pizzaleo, *MEV. Musica Elettronica Viva*, Lucca, LIM 2014, p. 21.

disponibili ha consentito un'ulteriore riduzione del frammento musicale e assieme una sua dispersione nei locali, quindi la possibilità di più punti d'ascolto qualitativamente differenti della percezione sonora.

Il «religioso silenzio» richiamato da Francesca Alinovi, che ha sicuramente un riscontro e particolarmente nella body art, viene quindi minato in diversi modi da una dimensione sonora e a volte più specificatamente musicale fin dai primi anni settanta, ma come abbiamo incontrato differenze nell'immaginario acustico declinato soprattutto sulla trasmissione verbale in questi anni e nella sperimentazione vocale negli anni successivi, anche le sound-performance presentano tratti molto diversi nei due archi temporali considerati. In quelle di Sambin e in quelle di Kounellis sono praticate forme specifiche della ricerca musicale, il jazz per il primo e il minimalismo per il secondo (declinato in modo inedito su materiale della tradizione lirica), mentre negli anni successivi sono soprattutto i formati ad essere indagati, in *primis* un vero e proprio corpo a corpo con il formato concerto.

Track 2. La svolta sonora (I). L'indagine attorno al formato concerto (1976-1982)

Possiamo parlare di una vera e propria svolta sonora nella performance art italiana degli ultimi anni settanta, quando una nuova generazione di performer attraversa e in parte costruisce circuiti alternativi a quelli ufficiali organizzando rassegne, producendo sound-performance, installazioni sonore, performance pensate per la trasmissione radiofonica, audio-tape, vinili. Lateralmente continua ad essere visibile anche l'immaginario acustico che abbiamo incontrato nel precedente paragrafo, immaginario fatto di registratori e microfoni, con utilizzi i più diversi: dal classico ascolto di suoni pre-registrati alla registrazione acustica e immediato ascolto delle azioni del performer come in *Erosione* (1977) di Giovanni Mundula presentata durante la prima *Settimana Internazionale della Performance* di Bologna, in cui il giovane artista dopo aver sparso a terra polvere di ferro disegnando un arco circolare, per circa un'ora, chinato, la raccoglie con uno strumento elettromagnetico che attiva la polarizzazione del metallo e assieme, con un microfono, riprende il suono delle piccole schegge attirate, un 'gracidare' lo definisce Renato Barilli.²¹ Il movimento del performer lentamente svuota lo spazio visivo e riempie quello acustico.

Dall'immaginario acustico passiamo a considerare le ricerche sonore che coinvolgono performer provenienti dalle arti visive e dal teatro di ricerca,

²¹ R. Barilli, *La 'performance' oggi: tentativi di definizione e classificazione*, in *La performance*, cat., a cura di R. Barilli, F. Solmi, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna 1-6 giugno 1977, Pollenza-Macerata, La Nuova Foglio, 1978, p. n. n. Si veda anche R. Daolio, *Giovanni Mundula. Erosione*, in *La performance*, cat., cit., p. n. n. ora in Id., *Aggregati per differenze (1978-2010)*, a cura di D. Da Pieve, L. De Lena, Milano, Postmedia Books, 2017, pp. 22-23.

tra cui Angelo Pretolani e Roberto Rossini del Centro Uh!, i gruppi Taroni-Cividin e il Carrozzone, Fabrizio Plessi e Christina Kubisch, Michele Sambin, Armando Marrocco, che hanno indagato performance e video in relazione al formato concerto. Contemporaneamente i musicisti 'incolti' dell'emergente scena punk italiana sembrano sabotare il formato concerto attraverso la performance art. A Bologna il 2 aprile del 1979 la band Skiantos capitanata da Roberto 'freak' Antoni sale sul palco del Palasport in occasione della rassegna *Bologna Rock*, qui i membri della band invece di suonare montano una cucina portatile, cuociono gli spaghetti e si mettono a mangiare. Lo stesso anno le band di Pordenone Tampax e Hitler SS sotto il ponte di Aklam a Portobello Road (Londra) agiscono un concerto con strumenti e amplificatori di cartone mentre con le voci imitano gli strumenti musicali. Il 26 settembre dello stesso anno il gruppo teatrale Il Carrozzone durante le *Manifestazioni teatrali in Via Sabotino* a Roma presenta la ultima performance a nome Carrozzone, il *Last Concert Polaroid*. Un vero e proprio concerto in cui Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi e Luca Vespa suonano diversi strumenti – tradizionali come la chitarra e più recenti come sintetizzatori e nastri magnetici manipolati in tempo reale. I sette, che non sanno suonare, si scambiano gli strumenti mentre alcuni custodi del parco coinvolti girano tra gli spettatori con sei cani lupo al guinzaglio.²² Se il gruppo di teatranti non sapendo suonare 'suona', le band musicali Skiantos, Tampax e Hitler SS agiscono in concerti dove non suonano. I performer assumono il sonoro e testano il formato concerto mentre le band musicali assumono la performance scardinando lo stesso formato.²³ Musicisti pienamente coinvolti nelle arti visive come Claudio Ambrosini e Christina Kubisch e artisti visivi come Fabrizio Plessi e Michele Sambin sono interessati ad un'alleanza audiovisiva in cui sperimentare il dispositivo video con il formato concerto attraverso l'azione performativa.²⁴

²² Cfr. M. Petruzzello, *Last Concert Polaroid*, in Sciami-Nuovo Teatro Made in Italy. Cfr. <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/magazzini-criminali-last-concert-polaroid-1979/> [ultimo accesso 25 marzo 2022].

²³ Sulla performance degli Skiantos del 2 aprile cfr. *Pensatevi liberi. Bologna Rock 1979*, cat., a cura di O. Rubini, A. Persiani, MAMBo, Bologna 17 maggio-29 settembre, Bologna, Sonic Press, 2019. Sul concerto inglese delle band Tampax e Hitler SS cfr. O. Rubini (a cura di), *The Great complotto. L'antologia definitiva della straordinaria scena punk di Pordenone*, Milano, Shake edizioni, 2021. Sul *Last Concert Polaroid*, oltre al focus di approfondimento di Petruzzello citato cfr. G. Capitta, *Ultimo valzer interruptus, concerto del Carrozzone a Roma*, in «Il Manifesto», 28 settembre 1979; N. Garrone, *Caro totem, prima ti ingoio poi ti sputo*, in «La Repubblica», 29 settembre 1979; M. Petruzzello, *L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di 'Crollo nervoso' dei Magazzini Criminali*, in «Acting Archives Review», a. VIII, n. 16, novembre 2018, pp. 7-8.

²⁴ Senza alcun rimando al concerto ma incentrata sull'esecuzione musicale ricordiamo tra le primissime video-performance italiane: *Numerazione* (1970) di Alighiero Boetti in cui l'artista esegue la serie di Fibonacci attraverso una scansione ritmica sul tam tam e *La serie di*

Non si tratta di sonorizzare una video-performance dal vivo ma di far interagire il dispositivo video con il concerto, come avviene in *Duo*²⁵ (1979) di Sambin, presentata presso la Galleria del Cavallino di Venezia, performance in cui l'artista decontestualizza e assieme destabilizza la forma del concerto attraverso il dispositivo video. Una videocamera posizionata nello stesso senso dello sguardo degli spettatori riprende frontalmente la scena, la documenta mentre il dispositivo video presente in scena rende possibile la produzione della performance. Ci sono due monitor che si osservano l'un l'altro diagonalmente e dietro di loro Michele Sambin posizionato di fianco, guarda la seconda videocamera a lui frontale e collegata al primo monitor. Quindi spettatrici e spettatori vedono Sambin agire di fianco e assieme la sua ripresa frontale grazie alla trasmissione in tempo reale della videocamera. Ha tra le mani un violoncello, è seduto e comincia a compiere alcuni gesti mimici (gira il volto dando l'orecchio per ascoltare meglio, fa cenni con la testa) seguiti da un'improvvisazione con lo strumento. Si alza per imbracciare un sax. In questo momento sul primo schermo viene trasmessa nuovamente l'azione col violoncello mentre il secondo monitor trasmette in diretta la ripresa frontale di Sambin col sax. Solo in questo momento si comprendono le prove mimiche dell'artista eseguite durante la prima parte, sono gli attacchi e le risposte tra i 'due musicisti'. Il dispositivo (seconda videocamera, videoregistratore e due schermi) compone e permette la produzione materiale della performance e del duetto a uno.

Il Centro Uh! di Genova, avviato sul finire del 1979 da Angelo Pretolani, Roberto Rossini²⁶ (performer) e Adriano Rimassa (cineasta), inizialmente svolge un ruolo di organizzazione e diffusione della performance sul territorio ligure per diventare poi un gruppo che produce e presenta performance. Sia nel corso delle attività organizzative (rassegne, festival) sia di quelle produttive (performance, programmi radio, installazioni) il dato sonoro è spesso al centro della ricerca e degli interessi del Centro Uh!, in particolare il concerto viene indagato come ampliamento delle possibilità

Fibonacci (1970) di Mario Merz, in cui è un violinista ad eseguire la serie. Ambedue i video, oggi perduti, sono stati prodotti da Gerry Schum per la rassegna *Gennaio 70. Comportamenti, progetti, meditazioni* - III edizione della Biennale Internazionale della giovane pittura, curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Tommaso Trini, ospitata presso il Museo Civico Archeologico di Bologna. La descrizione dei video è in R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatè», a. VIII, nn. 58-60, maggio 1970, pp. 136-45.

²⁵ La ricostruzione video-documentaria di *Duo* è possibile consultarla nell'Archivio on line dell'artista cfr. <https://michelesambin.com/projects/duo> [ultimo accesso 29 gennaio 2023].

²⁶ La prima performance di Roberto Rossini ha un titolo significativo *Sound* (1976): Rossini suona con il piede lo specchio dell'acqua del fiume Orba, seguendo uno spartito visivo. L'azione durata circa 18 minuti è stata registrata su un'audiocassetta ormai andata perduta mentre la documentazione fotografica è custodita nell'archivio privato dell'artista a Genova che abbiamo visitato nell'ottobre del 2021. Si veda anche V. Conti (a cura di), *Roberto Rossini performance 1975-2000*, Genova, Utopia Production, 2000.

dei formati classici della performance, come il *tableau vivant* in *Japanese Match* (1981), che si configura come sequenza di *tableaux vivants* e come riproduzione di sequenze audio. Mentre i corpi sono immobili, il movimento è tutto interno al sonoro. La performance si apre con un sound ipnotico rivolto ad indagare gli stati percettivi:²⁷ continui battimenti che si rincorrono mentre i performer sono immobili. Pochi decimi di distanza tra i suoni sintetici segnano un percorso incessantemente battuto, un inseguimento che si mescola ai respiri di Angelo Pretolani amplificati, appaiono, sono fugaci, ci dicono di una presenza arrischiata. Loop di b-movies sembrano raccontarci qualcosa, un cut-up che però non arriva mai ad un punto – ed è questo il punto. La registrazione ha un suo tempo accertato ma i rimandi forano la durata: voci spezzate e mandate in *echo*, poche sillabe che tornano, invadono e scompaiono. Le tracce di cui è composta *Japanese Match* si susseguono in un crescendo sinteticamente ritmico, pulsazioni che si distanziano dalle capacità umane. Assieme diminuendo che non tentano fughe dal sistema tonale (la suddivisione per toni e semitoni) ‘stonando’ in basso, diminuendo non l'intensità ma l'altezza che si fa gravida oltre che grave. Generatrice di un'esecuzione inumana: le tracce sono preregistrate ed eseguite dalla macchina, assieme la voce travestita²⁸ di Angelo Pretolani che si fa macchina. Una traccia di *drumming* sintetico incessante batte il tempo mentre un sintetizzatore avvia la sua sequenza ipnotica. L'atmosfera sonora si fa elettricamente rituale saltando però dei passaggi, recuperandoli, rimpiazzandoli, dimenticandoli. Il rituale elettrico è afasico, gira a vuoto come le macchine desideranti deleziane. Dopo una sequenza con la voce in *reverse* di Angelo, la suite finale²⁹ della performance ci pone in ascolto di un vento sintetico che sorregge la voce di Angelo, la robotizza in uno sporco riverbero – rendendola paradossalmente comprensibile:

²⁷ Cfr. G. Rouget, *Le musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, a cura di F. Giannattasio, Torino, Einaudi, 1986 (ed. cons. 2019).

²⁸ Cfr. D. Vergni, *Il travestimento elettronico della voce*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2. Saggi e conversazioni*, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 223-37.

²⁹ L'audio dell'ultima parte della performance è stata pubblicato come *Suite* da *Japanese Match* nel *Uh! Box*, cofanetto edito in sessanta copie in occasione della mostra 'Ristabilire il disordine. Il Centro Uh! agli inizi degli anni Ottanta', Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova 05 febbraio-07 marzo 2010. La visita e consultazione effettuata nell'ottobre 2021 nei fondi del Centro Uh! presso gli archivi personali di Roberto Rossini e Angelo Pretolani ha portato come risultato anche la volontà di questi ultimi di restaurare e digitalizzare molti materiali registrati su nastro, coadiuvati dal loro storico ingegnere del suono Marco Canepa. In tiratura limitatissima è stato prodotto il cofanetto *Uh! A side. Tracce sonore dalle performance Japanese Match – Transconcerto De/Rezke. Centro Uh! 1981-1982*, Genova, Utopia Production, 2022, per il quale abbiamo curato l'introduzione D. Vergni, *Il nastro di Möbius suona! Sulle sonorità del 'Centro Uh!'*, pp. 4-11.

A Tokio. A teatro // Forse. Ovunque. È possibile. Essere. Match // Match.
Japanese match. // Incontrare. Incontrarsi. // Su una spiaggia lontana a
cecare catarsi. // A cercare. A cercarsi. // Suoni. Memorie. // Passa il Teatro.
Dice: Io me ne vado. // Suoni. Memorie. // Passa l'Uomo. Chiede: Noi che
facciamo? [...] NESSUNO NON PUÒ SOGNARE, SIAMO ALLE SOGLIE DI
UN'EPOCA NUOVA.³⁰

Le soglie della nuova epoca sono gli anni dell'estetica postmoderna ma il Centro Uh! invece di affidarsi alla citazione della storia dell'arte come avviene nella Transavanguardia, affonda nelle nuove sonorità abrasive immesse dalle nascenti scene industrial e punk. Scrivono Angelo Pretolani e Roberto Rossini nel 1981: «frammenti sonori, difformi, volutamente assemblati e riciclati in un'immagine rigida - mimetizzati - essere la guerriglia nella guerra delle informazioni: ma non vale la pena di scriverlo, forse bisognerebbe suonarlo».³¹

Nello stesso 1981, in occasione della rassegna *Paesaggio metropolitano - Arti/Teatro - Nuova performance/nuova spettacolarità*, curata da Giuseppe Bartolucci presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, Ernesto Assante coglie il forte collegamento che si viene a creare nelle performance della postavanguardia teatrale tra sperimentazioni sonore e immaginario metropolitano, scrivendo di 'rock e metropoli', dell'ambiguità del rock - e forse è proprio questo l'equivoco, il rock negli anni Ottanta è qualcosa che non interessa poi molto i performer, più attenti alle derivazioni electro-punk e industrial. Quel che Assante coglie bene però è la capacità *trasformativa* di queste sonorità abrasive e tecnologiche: «una tecnologia ed un ritmo capaci di inserirsi nelle correnti trasformative, soprattutto nel modo in cui possono e devono essere usate. Non la musica di per sé, ma il suo utilizzo quotidiano».³² Se l'aspetto trasformativo è fondante di ogni discorso sulla performance,³³ non da meno è 'l'utilizzo quotidiano'. La performance art storica si affida proprio ad una temporalità quotidiana, senza cesure. Nei primi anni Ottanta la quotidianità però cambia: i ritmi sembrano impazzire, le velocità sono accelerate, le fughe dagli specifici tentate come affondi e le sonorità della performance partecipano di questo

³⁰ A. Pretolani, *Japanese Match*, in «Uh!», n. 3, ottobre 1981, p. 1.

³¹ Testo presentato dal Centro Uh! il 9 maggio 1981 durante la rassegna *Le pagine seguenti* (a cura del Centro Inter/Media, Casa dell'Ariosto, Ferrara), poi in «Uh!», n. 2, Genova, giugno 1981, p. 1.

³² E. Assante, *Rock e metropoli*, in G. Bartolucci (e al.) (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 162. Anche la critica Maria Campitelli, riferendosi alle sound-performance del Centro Uh!, scrive di 'rock' (Cfr. M. Campitelli, *Metti un po' di rock nella tua performance*, in «Il Piccolo», Trieste, 8 dicembre 1981, p. 3).

³³ Si veda E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014 e I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, Bulzoni, Roma 2021.

slancio postmoderno attraverso un «futurismo primitivo»,³⁴ per restare sulle parole di Assante.

È nella scena della Postavanguardia Teatrale, infatti, che è possibile incontrare significative intermittenze tra performance e ricerca sonora. Abbiamo già ricordato il concerto *Last Concert Polaroid* (1979) de Il Carrozzone, che negli anni successivi col nome Magazzini Criminali produce anche vinili.³⁵ Il gruppo Taroni-Cividin sperimenta più volte e in diversi modi le intermittenze tra performance e sonorità che, sottolinea Roberto Taroni, «è suono in atto in un ambiente, ovvero un espandersi invasivo».³⁶ Può sembrare una valutazione superflua ma bisogna considerare che nelle performance del gruppo milanese chi assiste alla performance in realtà agisce e percorre, non c'è mai un punto di vista e di ascolto privilegiato e ognuno è libero di fare quel che vuole nei diversi spazi-tempi attivati.³⁷ Questo espandersi viene di volta in volta costretto, come ad esempio in *Putredo Paludis* (1977) in cui l'ambiente di trasmissione è cocleico, avviene attraverso un unico paio di cuffie, o come in *Eclat. Non di un solo uccello ma di molti*³⁸ (1980), performance sonora quadrifonica costretta nello spazio monofonico della trasmissione radio. Altre volte le sonorità sono lasciate libere di espandersi come nelle intromissioni della forma concerto nelle loro performance, come avviene in *Come chiarezza di diamante* e in *Decalage*, entrambe del 1981 e in collaborazione con Maurizio

³⁴ E. Assante, *Rock e metropoli*, cit., p. 162.

³⁵ *Crollo Nervoso*, Italian Records 1980; *Notti Senza Fine*, Riviera Records 1983.

³⁶ R. Taroni in dialogo con Daniele Vergni, Milano dicembre 2022.

³⁷ «Le strutture costruite da Taroni-Cividin – per accumuli e scarti di media, per proiezioni e incendi, diapositive, film e video che dilatano tempi e spazi – seguono processi in cui l'azione performativa nello spazio va formandosi come luogo installativo. Agire delle installazioni-performance ha inoltre delle ricadute operative e teoriche rilevanti. Innanzitutto, come nelle installazioni vere e proprie gli spettatori sono liberi di muoversi in tutti i luoghi deputati – e le performance del duo comprendevano sempre più luoghi separati attivi simultaneamente –, sono nel luogo delle azioni (e dell'installazione), lo agiscono. Gli spettatori sono liberi di fare quel che vogliono, letteralmente. Questo aspetto, molto importante, sottolinea un aspetto politico della pratica del gruppo Taroni-Cividin, rispondente ad un loro postulato teorico, quello dell'auto-regolamentazione, un processo che si può attuare solo in uno spazio come luogo di incontro di identità mobili e libere, in un continuo attraversamento di traiettorie altrettanto libere, infatti spazi e processi messi in moto non hanno mai un senso inteso come direzione di significato. Questo comporta dei complessi sistemi di feedback tra performer e spettatori che non si trovava mai in una durata condivisa, in cui qualcosa si fa nel tempo, ma in un puro flusso di temporalità dove è il tempo che fa qualcosa». D. Vergni, *Il teatro contro lo spettacolo, strategie della (nuova) performance nel Nuovo Teatro italiano (1976-1982)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 138, Roma, Bulzoni, luglio-dicembre 2022, pp. 83-101.

³⁸ Taroni-Cividin, *Eclat non di un solo uccello ma di molti*, Fonosfera – Audiobox linee di sperimentazione sonora, Radio RAI3, Pavia 20 settembre 1981 (13'24"). Organizzazione di Barbara Ambrosini. Assistenza alla regia di Sergio Chistolini. Realizzazione tecnica di Piero Vendittelli. È possibile ascoltare la registrazione on line Cfr. <http://www.taroni-cividin.org/audio-video> [ultimo accesso 25 marzo 2022].

Marsico (Monofonic Orchestra). Altre volte costrizione ed espansione convivono nella composizione della trasmissione ambientale del suono, è il caso di *Quasi allo stato di quiete*, performance agita su tre piani di una casa in costruzione a Trieste. Nel seminterrato, in una grande stanza buia i due creano uno spazio sonoro denso, riempito di amplificatori che trasmettono al massimo volume composizioni di Terry Riley. Nella stanza, chiusa ma visitabile dagli spettatori, il volume è insostenibile all'ascolto mentre, seguendo i diversi tragitti attivati nella performance, ci si può porre a distanze sempre diverse in cui quello spazio di risonanza perpetua continua ad occupare l'ambiente ma con densità sempre minori. Nella stanza buia, inoltre, come afferma Roberto Taroni, «il visivo diventa irrilevante, e tu, ti trasformi in una ennesima cassa di risonanza, in un corpo sonoro».³⁹ L'idea di corpi sonori sembra essere al centro delle ricerche più ambientali sul suono, quelle che si vanno definendo come installazioni sonore ed installazioni sonore 'performative', ulteriore formato indagato, in particolare durante le rassegne.

Track 3. La svolta sonora (II). Oggetti ed eventi (1976-1982)

Accanto alle produzioni di sound-performance - e più in generale di performance in cui gli oggetti sonori e l'ambiente acustico sono indagati dai performer - ci sono le produzioni di oggetti (lp,⁴⁰ audiocassette), installazioni sonore e l'organizzazione di festival e rassegne. Nella produzione di questi oggetti e nell'organizzazione di eventi possiamo cogliere una prima fondamentale distinzione tra circuiti. Da un lato gli ambienti 'ufficiali' dell'arte contemporanea che guardano queste esperienze e attivano produzioni sonore, abbiamo già ricordato «Radiotaxi. Vibrazioni del sonoro», iniziativa editoriale audio di Sarenco e del gallerista napoletano Giuseppe Morra. La Modern Art Galerie di Grita Insam a Vienna proprio in questi anni, tra il 1979 e il 1982, produce la rivista sonora su audiocassetta *MAG Magazine*, ospitando tra gli altri gli italiani Maurizio Nannucci, il duo Plessi-Kubisch e il musicista Marino Vismara. Dall'altro lato artisti e artisti che incontrano ed attraversano gli ambienti controculturali legati all'autoproduzione e ai circuiti *tape-networks* che proprio in questi anni si vanno formando.⁴¹ Un esempio riguarda il Centro Uh! di Genova che dopo la sound-performance *Japanese Match* (1981) inaugura

³⁹ R. Taroni in dialogo con Daniele Vergni, cit.

⁴⁰ Riguardo la produzione di lp bisogna ricordare che il disco d'artista, cui Germano Celant dedica un approfondimento critico proprio in questi anni, appare fin dalla fine degli anni sessanta, con la mostra *Art by telephone*, curata da Jan Van der Marck presso il Museum of Contemporary Art di Chicago dal primo novembre al 14 dicembre 1969, e il cui catalogo è in vinile. Cfr. G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari, Dedalo, 1977.

⁴¹ Per una ricognizione sull'autoproduzione musicale in Italia rimandiamo al fondamentale Fricchetti (a cura di), *Compra o Muori. Guida all'autoproduzione musicale in Italia*, Roma, Sconcerto-Stampa Alternativa, 1983.

l'operazione *De/Rezke* (1982), in cui Angelo Pretolani e Roberto Rossini si presentano ingannevolmente come una band musicale. TRAX, la seminale etichetta underground di Vittore Baroni, Piermario Ciani e Massimo Giacom, nello stesso anno pubblica alcuni brani dell'operazione *De/Rezke* nel vinile collettivo *Xtra* (TRAX-0982).⁴² Interna al circuito *tape-networks* anche *As Diamond Clearness* (1981), audiocassetta prodotta dal club occupato Sixto/Notes di Milano che contiene sul lato A la documentazione audio della performance omonima presentata da Taroni-Cividin presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma in occasione della rassegna *Paesaggio Metropolitano*, mentre sul lato B *Overture*, una esecuzione di Roberto Taroni e della Monofonic Orchestra di Marsico pensata e agita appositamente per l'ascolto su nastro. In un unico oggetto documentazione ed opera. Questo dato ci mette davanti al fatto di dover innanzitutto comprendere 'cosa' e 'come' è stato registrato. Le tracce dei *De/Rezke* presenti su *Xtra* sono composte e assemblate (postprodotte) in studio appositamente per la registrazione su supporto fisico come anche *Overture* di Taroni e Marsico che però non è postprodotta ma registrata in presa diretta, come *As Diamond Clearness* che però è una documentazione audio di una performance.

Riguardo festival e rassegne ci troviamo davanti ad un leggero slittamento temporale e a una forte densità di eventi svolti tra il 1980 e il 1982 in cui si susseguono rassegne le più diverse. Anche qui è possibile cogliere la distinzione prima proposta tra ambienti ufficiali che guardano la scena sonora e circuiti alternativi, e che a volte si incontrano, come nel caso della *IV Settimana Internazionale della Performance*⁴³ di Bologna (luglio 1980) interamente dedicata alle sonorità No Wave e Post-punk di Lydia Lunch e delle band Stupid Set, Confusional Quartet e Grabinsky. Per questa occasione i curatori storici delle 'settimane' bolognesi (Renato Barili, Francesca Alinovi, Roberto Daolio) si affidano per la selezione ad Oderso Rubini e Anna Persiani della Harpo's Music, più conosciuta come Harpo's Bazaar. Di poco precedente la settimana bolognese e afferente al circuito alternativo dei club occupati autogestiti *Audioworks* (febbraio-marzo 1980), curata da Roberto Taroni presso Sixto/Notes, club di Milano che ha avuto rapporti con diverse realtà produttive internazionali incentrate sulle sperimentazioni sonore, dalla americana New Wilderness Audiographics alla Audio Arta inglese. *Audioworks* affronta la dimensione del sonoro – non semplicemente del musicale – attraverso l'interdisciplinarietà tra

⁴² Cfr. V. Baroni, P. Ciani (a cura di), *LastTrax. Resoconto finale del progetto Trax*, Forte dei Marmi, Trax, 1987.

⁴³ Se è vero che la seconda e terza *Settimana Internazionale della Performance* sono state poco considerate dalle ricostruzioni storiche, della quarta si è del tutto persa la memoria. Ringraziamo Anna Persiani per le informazioni.

performance, installazioni e produzioni audio,⁴⁴ concentrandosi soprattutto su queste ultime due, infatti la rassegna è suddivisa in due sezioni, installazioni sonore e sonoro-performative (di John Duncan, Roberto Taroni, Cioni Carpi, Lanfranco Baldi, Giuseppe Chiari, Ferruccio Ascari, Gianni Emilio Simonetti e Walter Marchetti) e ascolto di audio-tape (di Ant Farm, BDR Ensemble, Nancy Buchanan, Chris Burden, Dal Bosco-Varesco, Guy de Cointet, John Duncan, Douglas Huebler, Laurel Klick, Laymen Stitfield, Paul McCarthy, Fredrik Nielsen, Barbara Smith, Demetrio Stratos). Durante *Audioworks* Ferruccio Ascari presenta *Untitled* (poi rinominata *Vibrations*), un'installazione performativa-sonora. Ci ha spiegato Ascari che il doppio titolo è dovuto al dispositivo generativo alla base di *Untitled* e proprio tale aspetto ha portato a delle varianti potenzialmente infinite. Il concetto da cui muove l'installazione-performance è quello di «misurare lo spazio attraverso il suono, o meglio, di trovare un suo equivalente sul piano sonoro».⁴⁵ Esiste anche una partitura composta di venticinque foto, *Mano armonica* (1978): nelle foto attualmente conservate presso il Museo del Novecento di Milano è ritratta una mano dell'artista, sul palmo e sulle dita sono riportati dei segni, una specie di notazione creativa che variava col variare della postura delle dita (immortalate nei venticinque scatti fotografici). L'installazione invece è formata da un coacervo di corde armoniche che attraversano l'ambiente, tirate per tutti i versi, collegando così pavimento, pareti e soffitto. All'estremità di ogni corda due pezzi di metallo amplificano il suono. Il momento performativo sonoro consiste nel suonare le corde, lo fa Ascari e anche gli spettatori. Così le corde sono strofinate con l'archetto, pizzicate da plettri ecc. L'installazione è composta anche di elementi che ne scandiscono il tempo: le gocce d'acqua che cadono da un'ampolla posizionata sul soffitto colpiscono un disco di metallo, battendo così il tempo che scorre, un film in loop dello stesso ambiente viene proiettato, mentre il movimento acustico delle corde invade lo spazio. Restando nell'area dei circuiti alternativi, il 1981 è aperto da *Inascoltabili / frammenti sonori*, organizzata dal Centro Uh! presso Palazzo Reale e il Teatro del Falcone a Genova tra il gennaio e il febbraio, anch'essa come *Audioworks* incentrata sulle installazioni sonore (tra cui *Klangkörper* di Christina Kubisch e *Clair / Obscur* di Roberto Rossini) e sull'ascolto di

⁴⁴ Su questo punto ci ha confermato Roberto Taroni: «Tant'è vero che le installazioni mostravano approcci e pratiche confinanti con le *moving images*, penso a Cioni Carpi, con la musica, ad esempio Walter Marchetti, con quel territorio ibrido che William Hellermann avrebbe poi definito Sound Art, un nome fra tutti John Duncan, con l'arte concettuale, mi riferisco a Giuseppe Chiari, con l'animazione, un emblematico Lanfranco Baldi, con le arti performative, io e Ferruccio Ascari, e anche con la pratica politica e Fluxus, attraverso la figura di Gianni-Emilio Simonetti». D. Vergni (a cura di), *Dalla Maggioranza Silenziosa alle Sonorità prospettiche. Appunti di Via San Sisto 6, Milano. Roberto Taroni in conversazione con Daniele Vergni*, in «Sciami | Ricerche», a. VI, n. 11, aprile 2022.

⁴⁵ F. Ascari in colloquio con Daniele Vergni, colloquio svolto in remoto il 29 maggio 2020.

audio-tape composti da band, musiciste e musicisti, artisti visivi (tra cui: Maurizio Bianchi, Borice police band, Cancer 0010101011, Giancarlo Cardini, Rhys Chatam, Augusto Concato, Confusional Quartet, Dirty Actions, Gaz Nevada, Juan Hidalgo, Kops Krank, Christina Kubisch, Angelo Pretolani, Lieutenant Murnau, Walter Marchetti, Monofonic Orchestra, Smegmatronics, Demetrio Stratos, Stupid Set/G inc, The haters). Seguono lo *Zoo Musicale*,⁴⁶ curato dall'Out-Off di Milano nel luglio 1981, *Up to date* sempre a cura del Centro Uh! e in collaborazione con RAI Radiotelevisione italiana presso lo Psyclo Club di Genova nel novembre dello stesso anno, che si configura come rassegna d'ascolto di audio-tape (di Armando Adolghiso, Ferruccio Ascari, Vittore Baroni, Walter Branchi, Alvin Curran e Angelo Pretolani) e segna anche l'avvio della collaborazione tra il Centro Uh! e Radio RAI che si realizza l'anno successivo col programma *Boring Test Dieci proposte sonore per un vocabolario della catastrofe*. Le ultime rassegne si avranno nel 1982: *Espansione suono* durante la rassegna *Energia '82* curata da Ricerche Inter/Media (Maurizio Camerani) presso una discoteca, La Mela di Ferrara, tra il gennaio e il marzo 1982, negli stessi mesi di *Sonorità prospettiche*,⁴⁷ curata da Roberto Taroni assieme a Franco e Roberto Masotti e con la collaborazione di Veniero Rizzardi, rassegna che vede il passaggio definitivo dalle sound-performance all'installazione ambientale-sonora, quella che l'anno successivo, nel 1983, William Hellermann definisce *Sound Art*.⁴⁸ Diciamo di un passaggio verso

⁴⁶ Lo *Zoo Musicale* è una rassegna organizzata da Mino Bertoldo e Miriam Leone dell'Out-Off con il contributo del comune di Milano all'interno delle manifestazioni *Milano d'Estate 81* e presentata dal 28 al 30 luglio presso il Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco. «Una sorta di bestiario sonoro o zoo musicale, nel quale l'elemento contenutistico della composizione è presentato da un animale per ciascun artista», è scritto nella presentazione della rassegna, riportato in M. Bertoldo, A. Sixty (a cura di), *1976-1986 Out-Off*, Edizioni Out-Off, Milano 1986, p. 72. Partecipano alla rassegna: Alvin Curran (*The peaceable kingdom e Leone*); Antonio Sixty (*Safari elettronico*), Christina Kubisch (*Lucciola*); Luigi Cinque (*Ape*); Monica Gazzo con musiche originali di Michael Nyman (*Coniglio*); Francesco Dal Bosco e Maurizio Varesco su una composizione percussiva di Tony Rusconi (*Orso*); Romano Rocchi su una composizione di Antonello Neri (*Rana*); Franco Bolelli, Luca Majer, Tonino Curagi e Paola Vanzetti (*Wookie-Alphaville*); Marino Vismara (*Seppie e calamari*); Franco Fabbri (*Grillo*).

⁴⁷ Cfr. *Sonorità prospettiche. Suono Ambiente Immagine*, cat., a cura di Roberto Taroni, Franco e Roberto Masotti, Veniero Rizzardi, Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Rimini 30 gennaio-15 marzo 1982. Il gruppo curatore successivamente pubblica un bollettino sulle sperimentazioni sonore nato proprio dall'esperienza della rassegna. F. Masotti, R. Masotti, R. Taroni (a cura di) *Decalage. Bollettino di Sonorità Prospettiche*, nn. 1-3, suppl. «1985 la musica», nn. 11-13, Roma, Coop. La Musica, 1986. Il catalogo e i tre numeri del bollettino sono consultabili on line Cfr. <https://www.sonoritaprospettiche.org/catalogue> e <https://www.sonoritaprospettiche.org/magazine> [ultimo accesso 26 giugno 2022].

⁴⁸ Cfr. *Sound/art*, cat., a cura di W. Hellermann, The Sculpture Center, The Foundation, New York 1983. Abbiamo potuto consultare la documentazione della rassegna presso il Fondo Sonorità prospettiche nell'Archivio privato di Roberto Taroni a Milano il 20 e 21 ottobre 2021. Lo stesso Taroni ha curato il sito dedicato alla rassegna Cfr. <https://www.sonoritaprospettiche.org/> [ultimo accesso 25 marzo 2022].

l'installazione ambientale-sonora perché le prime (ed ultime) installazioni sonore performative sono agite proprio nelle rassegne considerate, come anche l'ascolto di audio-tape durante rassegne 'performative' non verrà più praticato. È sul crinale in cui il suono si fa ambiente collegando le soggettività che lo abitano e agiscono che tende a sfumare questo scorcio storico.

Outro. Linee di fuga dal 'vuoto pneumatico'

Abbiamo più volte evidenziato la natura ibrida dei circuiti considerati, visibile soprattutto nelle programmazioni che affiancano band musicali industrial, punk e No Wave a performer visivi e teatranti. Seguendo queste intermittenze è possibile cogliere tracce squisitamente sonore che sembrano poter indicarci possibili vie - letteralmente di fuga - della performance dal continente 'art'. Cerchiamo di spiegarci meglio. Un luogo comune vuole che durante gli anni Ottanta inoltrati, performance e body art scompaiano in un buco nero per poi riapparire negli anni Novanta. Meglio, performance e body art scompaiono dalle gallerie d'arte e dai musei per poi riapparire negli stessi luoghi dalla metà del decennio successivo. Il 'buco nero' però in realtà è un abitare altri luoghi. Non si tratta più di frequentare gallerie e tanto meno luoghi off. Negli anni del cosiddetto riflusso, più che di uno slittamento disciplinare possiamo parlare di un vero e proprio cambio di paradigma: performance e body art escono non solo dal sistema dell'arte ma cominciano ad essere praticate non da artisti ma da persone legate al mondo delle controculture all'interno delle logiche e delle dinamiche dei centri sociali prima, dei *rave party* poi. A Milano, nel maggio del 1980 apre il Vidicon, luogo occupato che inaugura con *Virtual identity*, una video-performance (con live set musicale) di Claudio Belforti. Il Vidicon avrà vita brevissima e da questa esperienza nascerà il Virus, tra i primi centri sociali 'moderni' da cui si propagherà una porzione rilevante della scena punk italiana.⁴⁹ Se negli anni settanta, non solo in Italia, bisognava entrare in una galleria d'arte per poter saggiare la resistenza corporea come spreco, l'intuizione come flash effimero, la presenza come 'patto', nel decennio successivo questi corpi cominciarono a migrare in club occupati, a volte si potevano vedere riprodotti in oscure 'zine' autoprodotte o in vinili dalle tirature limitate di band ai margini⁵⁰. Si solcavano questi margini e quei corpi scomparvero in essi. È ancora da indagare questa strana vicenda della body art che dai galleristi di punta passa nei club

⁴⁹ Cfr. P. Moroni, *Centri sociali. Geografie del desiderio: dati, statistiche, mappe, progetti e divenire*, Milano, Shake edizioni, 1996 e M. Teatro, G. Spazio (a cura di), *Virus, il punk è rumore 1982-1989*, Roma, Goodfellas, 2021.

⁵⁰ È il caso degli allora misconosciuti Virgin Prunes che nel 1982 danno alle stampe *Heresis* per l'etichetta underground L'invitation au suicide. Nel libretto compaiono immagini di performance di Gina Pane.

occupati dove la musica No Wave incontra l'industrial music.⁵¹ C'è una linea sotterranea che lega certa performance art inglese e americana a quella italiana degli anni Ottanta inoltrati e passa per esperienze eterogenee ma caratterizzate da un'attenzione particolare al sonoro e a delle modalità produttive legate all'autoproduzione (*tape-network*) e l'autogestione (club occupati come Sixto/Notes).⁵²

Abstract

The essay attempts a first historical-analytical reconstruction of the interactions between sound research and performance art in Italy, focusing particularly on the years 1977-'82, a period in which artists who took performance as a practice of undermining old practices and norms, such as challenge and deviation from the acquired codes, they turn to and experience the sound dimension. This sound crossing is more about the visual arts, theater and poetry than experimental cultured music. On the other hand, the "uncultured" musicians of the nascent punk and industrial scene perform themselves while the performers become musical. The latter assume the sound by testing the concert format while the musical bands assume the performance by unhinging the same format. In addition to the concert format (investigated by Christina Kubisch and Fabrizio Plessi, by the Il Carrozzone company, by the Centro Uh!) there are radio performances (by Angelo Pretolani, by the Taroni-Cividin group), sound installations-performances (by Ferruccio Ascari, by Roberto Rossini) and finally the audio productions (vinyls and audio cassettes) assisted by the birth of the tape-networks phenomenon in recent years. There are also many exhibition, now forgotten: *Audioworks* (Milan 1980), the fourth *Settimana Internazionale della Performance* (Bologna 1980), *Inascoltabili / sound fragments* and *Up to date!* (Genoa 1981), *Lo Zoo Musicale* (Milan 1981), *Espansione suono. Energia '82* (Ferrara 1982), *Sonorità prospettiche* (Rimini 1982). Before investigating these scenes, the essay also tries to take stock of what was done in the early 1970s on this ridge between performance art and sound production, allowing us to bring out the main differences in the alternations between languages and practices.

Autore

Daniele Vergni, Dottorando in Spettacolo presso Sapienza Università di Roma, si occupa di Performance Art e Nuovo Teatro Musicale in Italia, di vocalità e sonorità della scena teatrale e performativa secondo novecentesca. È redattore della rivista «Sciami | Ricerche» diretta da Valentina Valentini. Ha collaborato con «Alfabeta2» e attualmente con «Artribune». Tra le sue pubblicazioni: *Nuovo Teatro Musicale in Italia* (1961-1970), Bulzoni, Roma 2019; *Azione e comportamento in Italia* (1967-1973). *Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive*, «Biblioteca Teatrale», n. 137, Bulzoni, Roma luglio-dicembre 2022; *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art* (1963-1969), «Arabeschi», n. 19/2022.

⁵¹ Sul finire degli anni settanta la musica No Wave utilizza l'atonalità, il rumorismo e la ripetizione ostinata dei riff immettendoli nella forma canzone, che viene così contaminata. Contemporaneamente la musica industrial utilizza gli stessi stilemi ma al di fuori della forma canzone.

⁵² È una storia che comincia nel 1969 quando due giovani personalità, Neil Andrew Megson all'epoca diciannovenne e Christine Newby, diciottenne, danno vita ad un progetto di performance art dal nome Coum Transmission. I due, conosciuti come Genesis P-Orridge e Cosey Fanni Tutti, propongono performance molto radicali, tanto che una loro mostra all'I.C.A. di Londra verso la metà degli anni settanta porta a delle interrogazioni parlamentari e Cosey riesce a farsi cacciare dal mondo della pornografia ufficiale perché considerata troppo radicale (cfr. Cosey Fanni Tutti, *Art Sex Music*, Faber & Faber, London 2017). Sciolto questo progetto i due formano assieme ad altre due personalità i Throbbing Gristle, band musicale che dà l'avvio al cosiddetto *tape-network* che ha una importante ricaduta anche in Italia come abbiamo potuto constatare. Nel 1981 culmina anche questo progetto e Genesis P-Orridge assieme a Peter Christopherson, sempre dei TG, formano Psychic-TV, che diventa una band, un collettivo di videoarte e un network di stampo esoterico – *Thee Temple Ov Psychick Youth* e *T.O.P.Y. Network* – con diramazioni anche in Italia. Una di queste diramazioni italiane fu la band Rosemary's Baby, nei cui primi live negli anni 1985-'86 alcune pratiche body cominciano ad emergere. Cfr. S. Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, London, Black Dog Publ, 1999 e V. Vale, A. Juno (a cura di), *Industrial Culture Handbook*, San Francisco, Re/Search Publications, 1983, trad. it. *Manuale di cultura industriale*, a cura di P. Bandera, (2 ed. accresciuta), Milano, Shake edizioni, 2011.

Serena Gatti

Drammaturgia onirica del paesaggio Introduzione di Salvatore Margiotta

Azul Teatro è la compagnia fondata nel 2004 da Serena Gatti. Autrice e performer con un solido percorso di formazione sostenuto con alcuni dei maestri della scena contemporanea,¹ dopo aver collaborato con Alfonso Santagata, Potendera Teatro, Fondazione Toscana Spettacolo, Sonia Brunelli, Gey Pin Ang, Company Blu, Teatro d'inverno, Tenuta dello Scompiglio, Telluris Associati, Teatrino dei Fondi, la Gatti ha dato vita ad un percorso di creazioni sceniche caratterizzate dalla presenza di testi dal taglio poetico e da allestimenti agili ed essenziali. Tra le opere più intense e compiute vanno certamente citate *Maldoriente*, *In Bilico*, *In divenire*, *Sto e Canto* con la presenza del musicista e compositore Raffaele Natale, che accompagnerà costantemente la successiva produzione spettacolare di Azul.

Parallelamente alla messa a punto di lavori teatrali più 'regolari', Serena Gatti comincia progressivamente a lavorare alla creazione di opere allestite in spazi non teatrali con l'obiettivo di ridefinire e riscrivere in chiave poetica luoghi normalmente non destinati alla costruzione di processi drammaturgico-spettacolari. In bilico tra dinamiche di installazioni performative e attitudini *environment*, Azul ha allestito *Viajar de Luz*, *Volver*, *Icaro*, approdando ad un processo di risemantizzazione dei luoghi ben incarnato dall'esperienza compiuta in alcune rassegne (Inteatro Festival, Artic Cultural Center, altofest), all'interno delle quali il lavoro di creazione è stato caratterizzato dalla prolungata permanenza nei luoghi da ridefinire sul piano spettacolare, potendo contare su logiche radicali di residenza artistica. In tal senso *E Se*, *Indoor-Outdoor* e *Operappartamento* posso essere definite come le opere più esemplificative di questo particolare segmento inaugurato da Gatti e Natale.

A partire dal 2012, questo specifico percorso diventa un itinerario di ricerca a se stante, andando ad inaugurare un progetto di poetica del paesaggio, dedicato ai luoghi da riscoprire. Nasce così *Sentieri*: un'idea di teatro itinerante con la quale Azul riqualifica poeticamente luoghi dimenticati,

¹ R. Mirecka, G. P. Ang, D. Manfredini, E. Moscato, C. Morganti, F. della Monica, Living Theatre; (per la danza) S. Bucci, C. Zerbey, A. Certini, K.J. Holmes, R. Giordano, K. Duck, O. D'Agostino, P. Mereu.

chiusi o abbandonati. Si tratta di un'operazione di attraversamento spettacolare del paesaggio naturale attraverso i coefficienti linguistici del teatro, della musica, della poesia, della danza. Il processo creativo che viene di volta in volta imbastito prevede la creazione di uno spettacolo originale e unico, ideato appositamente per il luogo extra-teatrale prescelto, il quale finisce così per ricoprire sia la funzione di elemento ispiratore, sia quella di dispositivo performativo.

Azione poetica in cammino, *Sentieri* può essere definito nei termini di una pratica immersiva di ascolto e rimodulazione dello sguardo, un progetto nomade che si dispiega e rivela camminando in luoghi da riscoprire e che crea nel suo divenire un'opera performativa.

Sviluppato sulla base di lunghi laboratori, articolate residenze e il coinvolgimento tanto di performer abituali quanto di nuovi compagni di viaggio, *Sentieri* è uno degli esempi più compiuti – almeno in Italia – di teatro *site-specific*, giunto quest'anno alla sua decima incarnazione.

Sentieri: preludio

Azul è una compagnia di arte performativa nata nel 2004 che porta avanti una ricerca interdisciplinare a stretto contatto col paesaggio e con il camminare. Creiamo performance itineranti in luoghi da riscoprire. Parallelamente diamo vita a creazioni per il teatro, la nostra ultima produzione è ispirata al mito di Icaro. Ci muoviamo dentro un sistema compositivo polisemico, fondendo diversi linguaggi: la poesia, la composizione musicale, la danza, la visione. Ci occupiamo di formazione teatrale nel paesaggio e in sala.

Sentieri è un progetto di arte performativa che crea un'opera originale ed unica in luoghi abbandonati, chiusi e dimenticati. Lo spazio, oltre a essere il set nel quale si svolge la performance, è anche la musa che ispira il processo artistico e il protagonista dell'opera. La creazione nasce ogni volta nuova grazie a un intenso lavoro *in situ*. C'è una simbiosi tra opera e spazio che non può e non vuole essere riadattata altrove, non è esportabile, non è un format. Il progetto mira a valorizzare l'identità del luogo, il patrimonio che lì e solo lì può esserci, in controtendenza con una diffusa omologazione degli spazi. La performance è itinerante, non prevede un palco o una prossemica frontale. Il numero di spettatori è limitato per consentire un'esperienza immersiva, varia a seconda dello spazio ma non supera le quarantacinque persone anche in spazi molto grandi. Gli spettatori sono accolti da una guida che li invita a seguirla, a stare in silenzio, a non fare foto e a procedere insieme con un ritmo comune. È infatti la metrica del camminare insieme a dare il ritmo alla performance. La durata è di circa un'ora, si fanno fino a tre repliche al giorno per consentire a più persone di

partecipare. Il linguaggio è multidisciplinare. Tra i partecipanti ci sono persone che abitano nel territorio e altre che vengono da fuori, è un gruppo misto di professionisti e non professionisti. Il numero dei performer varia a seconda di diverse contingenze, in genere è tra dieci e quindici. Il progetto si articola in una fase indoor attraverso seminari intensivi che indagano alcune costanti dell'arte performativa e una fase outdoor volta a scegliere lo spazio, compiere i sopralluoghi, per poi iniziare il processo di creazione dell'opera in situ e quindi il debutto e le repliche.

Sentieri è un progetto indipendente, ideato da me e codiretto con Raffaele Natale che cura in particolare la drammaturgia musicale. Dal 2012 *Sentieri* ha avuto nove edizioni, la decima sarà a breve, tra maggio e giugno 2023. Alcune sono state ospitate da festival italiani e internazionali, la maggior parte sono state fatte in luoghi diversi della provincia di Pisa.

Trattandosi di un progetto non canonico è utile precisare l'accezione con cui uso alcuni termini. Quando parlo di teatro in *Sentieri* lo intendo nel suo senso ibrido e rituale, colto nel suo essere originario, luogo dove si guarda e dove si è guardati, generatore di possibili mitopoeisi, soglia che crea un campo extra-ordinario. Non l'edificio, ma il luogo del portare a visione. Chiamo la creazione opera o performance perché sono coinvolte diverse discipline. Per indicare il luogo di azione parlo di paesaggio, spazio, luogo, ambiente o natura. Il paesaggio è il termine ombrello che comprende gli altri: negli spazi in cui lavoriamo c'è una polisemia di segni che mi porta a usare diversi termini, non come sinonimi, ma come variabili di cui è composto il paesaggio. Per natura intendo l'ambiente naturale, precisando che gli spazi di *Sentieri* possono essere non originariamente naturali: in quanto spazi abbandonati chiusi o dimenticati la natura spesso li va ad abitare, o torna ad abitarli, in un certo senso li rigenera. Infatti non è corretto parlare di spazi abbandonati, se non da una prospettiva umana, sono luoghi in verità estremamente vivi grazie all'intervento del mondo vegetale, animale e minerale.

«Drammaturgia onirica del paesaggio» è la più recente definizione coniata da Raffaele Natale per *Sentieri*. Un paesaggio è già scrittura, è già drammaturgia. Abitare lo spazio vuol dire entrare in questa scrittura. Per accedervi bisogna travolgere la realtà ordinaria, funzionale, abitudinaria. La drammaturgia di un paesaggio è composta da un vasto campo di segni, corrispondenze, traiettorie, architetture, cromie, elementi materici, atmosfere, orizzonti, linee di fuga, luci, geometrie, strati, memorie, vegetazioni, terreni, animali, paesaggi sonori. Una drammaturgia che non procede su un territorio narrativo ma evocativo, dove la questione è cercare di far emergere e tradurre le suggestioni che nascono dalla relazione col paesaggio, dall'abitarlo, dal mettersi in ascolto.

Sentieri è un progetto complesso, approfondisco dei passaggi a cui qui solo accenno nella pubblicazione *Sentieri. Teatro in cammino verso luoghi da*

*riscoprire*² e in altri articoli che cito in conclusione. Porto qui in luce alcuni principi che danno vita a una possibile drammaturgia del paesaggio.

Un gesto discreto. Il paesaggio come corpo del nostro corpo

Portiamo avanti una ricerca sul cambio di sguardo e sulla percezione, non interveniamo in natura per appropriarci del paesaggio con gesti invasivi, non vogliamo stupire o spiazzare con grandi mezzi. Invece di deformare i connotati del paesaggio cerchiamo di trasformare la nostra prospettiva. Componiamo un'opera che possa a sua volta indurre una trasformazione o una zona di tregua nell'abituale modo di guardare, percepire, pensare. Non lasciamo traccia se non quella del passaggio del suono o del corpo, così effimera che scompare dopo la performance. Nessun dispositivo si frappone tra noi e lo spazio, il nostro lavoro non richiede il coinvolgimento di macchinari, soluzioni ingegneristiche o digitali ma un nostro coinvolgimento personale e uno studio esperienziale del luogo. Ci interessa interrogare l'interazione sensibile e dinamica tra essere umano e ambiente, di cui il paesaggio è la manifestazione visibile. Lo facciamo con gli strumenti che il nostro essere fisico, mentale, percettivo, immaginativo dispone in modo naturale. L'essenza della ricerca è la permeabilità di paesaggio, corpo, sguardo e azione. Ad avvenire e a essere percepita da noi e poi dal pubblico è dunque un'interazione. Non c'è dominazione e non c'è un soggetto che rappresenta un oggetto, c'è un convivere. Lo spazio viene abitato, conosciuto, riconosciuto. Non recuperiamo un rapporto con la natura riproducendola, ma vivendola in un progressivo processo di correlazione. Il paesaggio in *Sentieri* non è uno spettacolo che sta di fronte, distaccato, da fermare con uno scatto, il performer e lo spettatore si trovano dentro, ne sono parte integrante.

Il nostro pensiero di paesaggio non prevede dualismo ma compenetrazione, questo anche perché il luogo fa da specchio. La domanda sul dimenticare si rivolge dal luogo a noi: cosa abbiamo dimenticato di noi. Lo spazio esteriore e lo spazio interiore sono in costante risonanza. Uno spazio rimosso fa spazio al rimosso e agisce a livello individuale e corale. Portare avanti la nostra ricerca negli spazi dimenticati aiuta a ricordarlo. Per questo concepiamo il paesaggio «come orizzonte di dialogo del nostro essere, luogo della nostra azione, corpo del nostro corpo. [...] Senza questo animale coesistere di noi con lo spazio, senza questo dilatato sentire chi partecipa a *Sentieri* sarebbe mancante di un arto, alienato»³. Attraversiamo lo spazio e questa azione diventa generativa.

² S. Gatti, *Sentieri. Teatro in cammino verso luoghi da riscoprire*. Roma, Rogas Edizioni, 2021.

³ S. Gatti, *Sentieri. Teatri in cammino verso luoghi da riscoprire*, cit., p.25 e p.17.

Le prime fasi di creazione. La geometria del sentiero, l'ascolto, il corpo

Lo spazio è già l'opera, per questo la sua scelta è fondamentale. Una volta scelto lo spazio capiamo come attraversarlo, creiamo la geometria del sentiero dal quale passerà il pubblico. È una fase che richiede tempo sul campo e tentativi su tentativi. La si fa camminando, mappando tutto lo spazio e le possibili soluzioni, il gruppo non è ancora presente. La scelta tiene conto di questioni legate alla fattibilità del percorso, alla logistica, alla presenza di vie laterali che consentano possibili spostamenti dei performer non a vista. Con sentiero non si intende un percorso già tracciato, come quando si va in montagna e si sceglie il sentiero da fare, ma una via da tracciare, che attraversi lo spazio nel modo per noi più efficace. Il percorso può integrare il passaggio da un campo, a un bosco, a dei ruderi, a delle dune coniugando l'attraversamento di vari paesaggi. Alcuni percorsi sono già battuti altri no. Se tracciati su un foglio i percorsi hanno varie forme: un'ellisse, un otto, una 'S', una linea, un anello (Ringkomposition). La forma del sentiero è l'architettura primaria intorno alla quale iniziamo a comporre, è lo scheletro dell'opera, il suo DNA drammaturgico. La struttura del sentiero influisce nella progressione dei paesaggi, degli ambienti, delle atmosfere (paesaggi ombriati, assolati, ventosi, freschi, umidi, caldi), come se ogni variazione aprisse un nuovo capitolo, introducesse una nuova nota nella composizione. Influisce anche sulla progressione delle prospettive: zone che offrono campi lunghi, come viali e argini, o zone più chiuse come boschi fitti e cinte di mura, oppure orizzonti aperti come paesaggi deserti. Il sentiero può avere uno sviluppo orizzontale se attraversa pianure o più verticale, se prevede per esempio una progressiva discesa a valle. C'è quindi una stretta connessione tra la geometria e la drammaturgia. Il sentiero è già drammaturgia, vi è scritta una proposta poetica, la sua struttura diventerà elemento poetico. A partire da questa nasceranno parole, azioni, sonorità, visioni che vanno ad accordarsi con il sentiero, come ad aumentarne la realtà, senza però stravolgerla.

Scelto il sentiero inizia il lavoro col gruppo. Inizialmente attraversiamo il percorso creato insieme ai performer in silenzio, come poi farà il pubblico. Diciamo loro che l'opera c'è già, va solo lasciata emergere. Abbiamo fin da subito un approccio maieutico. È un tempo di decongestione dagli spazi e dalle azioni consuete, uno spazio in silenzio per fare sempre più silenzio e lasciare che affiori la presenza dello spazio e una nostra sempre più idonea postura d'ascolto. Ai performer chiediamo di arrivare scevri di idee e di non portare materiali prodotti nel proprio privato. Si entra in un luogo naturale sconosciuto, si crea prima di tutto un vuoto, un reset, un bianco, ci si predispone all'ascolto e all'incontro. Questa iniziale esperienza d'ascolto crea un sistema di coordinate interne dalle quali si avvia la creazione e influisce sull'esperienza dello spazio che poi avranno gli spettatori.

Invitiamo i performer a mappare lo spazio e scegliere delle zone o dei passaggi in particolare su cui porre l'attenzione. L'attenzione di cui parliamo è fisica, acustica, percettiva e il training che conduciamo si sviluppa in questo senso. Cosa cambia nel corpo in uno stato di ascolto che si protrae nel tempo? Un ascolto distillato del momento presente, ovvero del corpo presente, dello spazio presente. Più delle mie indicazioni e conoscenze c'è l'insegnamento sempre chiaro e preciso della natura intorno. Essere in ascolto, nel corpo e nell'istante sono in stretta relazione. Una relazione che investe l'intero progetto espressivo e le proposte a cui i performer daranno vita. Il corpo riscopre la sua tattilità, il legame concreto con sé e con lo spazio e diventa paesaggio perché è attraversato dagli stessi agenti: il paesaggio spettina, impolvera, fende col vento. È un corpo in continua scoperta di sé, in divenire. Un corpo per cui l'altro, sia esso albero, strada o essere umano non è una figura anatomica, ma zona di interlocuzione e sensazione. Il corpo inteso come un'unità fissa lascia il passo a una presenza viva in dialogo col paesaggio. Ogni gesto è in relazione con una moltitudine di stimoli. Ora non è più solo il pensiero a disporre i gesti, ma sono i gesti a far nascere il corpo. Questo è essenziale in tanti training teatrali ma noto che in natura queste pratiche avvengono con più immediatezza. Esserci col corpo è partire da un terreno originario, come fa lo spazio. Il corpo è «uno sconosciuto che indica la via» come afferma Nietzsche. Quanto meno sarà artefatto tanto più ci sarà connessione. Così lo spazio scenico non è solo il paesaggio ma anche la presenza del corpo dei performer.

In questo tipo di comunicazione empatica, che oltrepassa l'espressione verbale, il silenzio è fondamentale, acquista il valore della conoscenza, della formazione. «Esiste un modo di cantare che non disturba affatto il canto degli uccelli ma per arrivare a questo è necessario conoscere il silenzio: silenzio di parole, silenzio di movimenti. Questo silenzio rende possibili parole importanti»⁴. L'ascolto continua in tutte le fasi della creazione e avviene in un paesaggio sempre cangiante.

In divenire

Sentieri vive nel processo, nel divenire, nella co-naissance. Il potenziale espressivo dello spazio, che è parte integrante dell'opera, è ricco di metamorfosi, è un flusso in continua trasformazione.

'Il mondo è sempre in movimento': al di là delle strutture che dispongono lo spazio e della staticità apparente del paesaggio vi sono forze e entità che si

⁴ J. Grotowski, *Holiday e il teatro delle fonti*, Firenze, La Casa Usher, 2006, p.95.

muovono 'in modi contingenti, confusi e imprevedibili, ma allo stesso tempo pieni di potenziale'.⁵

L'opera nasce, si forma e si esprime dentro a questa costante trasformazione. Il trasformarsi dell'ambiente rinnova il nostro rapporto con esso e rinnova di conseguenza il rapporto con l'opera. Questo avviene su più piani, il divenire è il filo che tesse tanti aspetti di *Sentieri* e che corre sottotraccia in queste pagine. È in primis una consapevolezza, una postura che si ha rispetto al lavoro, portare a coscienza che lo spazio intorno è vivo, muta, offre via via altri scenari, altre possibilità, così come è vivo il corpo di un performer. Dare ascolto all'essere vitale dello spazio e rendere questa condizione metodologica implica portare la consapevolezza della trasformazione a livello del pensiero e dell'immaginazione: sono essi stessi da mantenere aperti e in evoluzione.

Il lavoro di ascolto nei primi periodi di creazione non è solo un modo per ricevere suggestioni ma ancora prima un allenamento in questo senso. In questi momenti iniziali accade quello scarto tra il dare per scontato e il non dare per scontato. È solo qui che si può avverare la sorpresa, che può nascere la meraviglia. In questo senso intendo parole che sono parte integranti del metodo: stupore, sorpresa, meraviglia. Non si tratta di rimanere imbambolati a contemplare la natura ma fare l'esercizio di provocarsi un agguato interiore. Dopo anni di creazione vedo qui il primo vero punto di svolta che permette all'opera di realizzarsi e a noi di essere coerenti con quanto teorizziamo.

Fare - scrive Tim Ingold - consiste [...] non tanto nell'imporre una forma su una sostanza materiale grezza, ma delineare o liberare le potenzialità immanenti di un mondo in divenire. Nel mondo fenomenico, ogni materia è in divenire, esso apre un cammino o una traiettoria in un dedalo di traiettorie.⁶

Rintracciare queste traiettorie è il lavoro che nasce dall'ascolto. Sono traiettorie geometriche, cromatiche, dinamiche, tematiche, atmosferiche, sensoriali. La consapevolezza del trasformarsi dello spazio si associa via via all'affiorare di queste possibili linee di indagine, come delle costanti, qualcosa di sorgivo che lo spazio esprime.

Il corpo poetico dello spazio

Ogni spazio nella sua unicità fa emergere una o più traiettorie, che suggeriscono il modo di abitare lo spazio e la composizione dei materiali.

⁵ C. Boyd, C. Edwardes, *Non-representational theories and the creative arts*, London, Palgrave Macmillan, 2019, p.2, cit. in P. Furia, «Dalla morfologia al performativo. Il paesaggio tra estetica e geografia», in «Studi di Estetica», anno L, IV, serie N° 24, marzo 2022.

⁶ T. Ingold, *Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina, 2019, p.33.

Non è solo un fatto estetico o mentale. Al Majjstral Park a nord dell'isola di Malta in *Sentieri #5* un vastissimo altopiano desertico e roccioso a picco sul mare, tempestato da un forte vento, induceva naturalmente a perdere l'orientamento. Il disorientamento era il motivo imprescindibile di quello spazio. Intuire il *leitmotiv* di un paesaggio è come avvertire un piccolo gruppo di note dominanti che saranno poi sviluppate in una sinfonia. Il sentiero ha comunque sempre come sua nota fondamentale il mistero.

Non necessariamente le traiettorie di uno spazio sono in consonanza tra di loro, a volte sono in dissonanza. Per esempio in *Sentieri #8* una traiettoria evidente a livello spaziale era il contrasto tra il dentro e il fuori. Il sentiero scelto portava dalla Ex Villa del Presidente della Repubblica fino al mare. La Villa è costruita come un primo esempio in Italia di bioarchitettura, si integra col fuori in quanto a volumi e materiali, eppure offre un dentro, in quanto villa. All'interno della villa è fortissimo il rapporto col fuori perché gran parte delle pareti che danno sull'esterno sono enormi vetrate, il fuori quindi continua a dialogare con il dentro. Non solo, la villa si sviluppa intorno a un giardino, quindi ha al suo centro uno spazio esterno ([link immagini](#)). Una volta lasciata la villa si passa a un fuori prima ben regolato, con il giardino, il prato all'inglese, l'alzabandiera, poi via via a una natura sempre più selvaggia. Andando avanti ricompare il segno del dentro, espresso da un grande cancello e da una rete con filo spinato che circonda l'intera area della villa. Superato il cancello ci si apre a un nuovo fuori dove il bosco si fa fitto, il sentiero meno regolare ([link immagine](#)). Poi il bosco si dirada in pineta, una pineta morta di tronchi scheletro che lascia quindi affiorare il panorama: si intravedono, senza intralcio dei rami, le Alpi Apuane ([link immagine](#)). Mano mano lo spazio si apre sempre più, con una vegetazione bassa di arbusti, le dune e finalmente la spiaggia che si protrae a destra e a sinistra a perdita d'occhio e davanti l'orizzonte esteso del mare ([link immagine](#)). Un rapporto tra dentro e fuori ricco di contrasti e scalare.

Al di là delle scelte che possono venir fatte come azioni performative quella che ho brevemente descritto è una traiettoria strutturale del paesaggio e quindi dell'opera. Il lavoro di composizione potrà accoglierla e svilupparla o tenerla sottaciuta, come un fiume carsico che scorre sotto all'opera. Nel caso di *Sentieri #8* questa linea ha generato altri livelli di dentro/fuori: all'interno della villa degli specchi ([link immagine](#)) coprivano i volti dei performer creando così altre superfici di sfogo visivo e ribaltamenti nell'incontro del pubblico che passando rimaneva inevitabilmente, almeno per frammenti, specchiato, colto nel suo transitare. Fuori dalla villa usavamo maschere di carta ([link immagine](#)), poi maschere di legno ([link immagine](#)), fino a non mostrare più il fronte dei corpi se non in un'ultima azione di svelamento, quando i performer fermi davanti al mare si girano a mostrare il proprio volto. Qui ho delineato velocemente come l'affiorare di una traiettoria può restituirsi in alcune scelte drammaturgiche. Va precisato

che il loro emergere è parte integrante del processo, ci vuole tempo per metterle a fuoco e capire come seguirle. A volte ce ne è una strutturale, come identitaria del sentiero scelto, che crea il *leitmotiv* dell'opera.

Il modo in cui concepiamo e lavoriamo lo spazio ha connessioni con lo spazio poetico. L'intento di *Sentieri* non è quello di raccontare una storia, non c'è rappresentazione e non c'è narrazione. Si lavora sulla dimensione evocativa attraverso un linguaggio analogico. La parola poetica è costruzione di mondo e vive in un tempo sincronico, ogni sua parte isolata ha valore in sé e insieme è parte del tutto. Il *leitmotiv* sotteso all'opera non è mai palesemente denunciato, è una struttura che si compone di «frammenti di cui ognuno riproduce la natura frattale del discorso complessivo»⁷. Le azioni vanno a costruire una struttura non sintatticamente lineare, come nei sogni, il cui senso è rintracciabile non solo nella loro unità ma anche in ogni loro singolo nucleo.

La drammaturgia dei testi lirici, delle azioni, dei suoni, dell'imprevisto e la drammaturgia minima

In *Sentieri* c'è una drammaturgia affidata ai testi lirici che compongo durante il processo. La scrittura nasce dall'idea che ogni terra ha una sua voce e che ogni luogo è una possibile sorgente di poesia. Si tratta di andare alla sorgente e tradurre ciò che affiora. Come si coglie l'insalata nell'orto, è possibile raccogliere quello che lo spazio suggerisce e restituirlo in versi. Le poesie vengono normalmente registrate con la mia voce e affidate a un'amplificazione, come fosse lo spazio a parlare. I versi vengono così ridonati allo spazio che li ha fatti sorgere. La grandezza degli spazi spesso non consente la parola nuda in acustico, soprattutto se sussurrata, per questo li amplifichiamo. Negli anni i testi nati in seno a *Sentieri* sono stati raccolti, insieme alle musica con la quale sono sempre strettamente legati, nel progetto *Land - Lirica del paesaggio*, che è l'unico frammento di *Sentieri* che può essere portato altrove, fuori dallo spazio originario, in forma di performance o traccia poetico-sonora, come un seme che cade in altre terre. La drammaturgia delle azioni è elaborata tenendo conto anche delle proposte che nascono dai performer a seguito della lunga pratica dell'abitare lo spazio. Diamo loro successive indicazioni perché elaborino, a stretto contatto con lo spazio che hanno mappato, azioni fisiche, sonore, visive, individuali o corali. Il riferimento su cui si sviluppa la drammaturgia delle azioni è il sentiero. Sappiamo che è dal sentiero che arriva il punto di vista del pubblico. Si intuisce che il gioco delle variabili possibili è molto ricco. È possibile lavorare sulla prospettiva e quindi far accadere le azioni davanti, dietro, ai lati, sopra (sugli alberi, i tetti, i terrazzi), sotto (i fossi, i piani bassi). È possibile giocare sulla prossemica, ovvero sulle distanze, con azioni lontanissime, o molto vicine, quasi a

⁷ M. Munaro, *La tetralogia del Lemming*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2021, p.22.

contatto con gli spettatori, componendo quindi per piani, con azioni in primo piano, campo medio, campo lungo e così via. È possibile giocare sui fronti: un corpo visto di spalle svelerà il fronte se il pubblico continuando a camminare lo supera. È possibile lavorare sulla dinamica: un'azione che da statica si mette in movimento e poi scompare, oppure un'azione che arriva in movimento e poi si posa, o un'azione che scorre tutta in movimento. Ogni dinamica naturalmente prevede le sue variazioni ritmiche e di andamento.

Il gioco delle dinamiche, come quello delle prospettive e delle prossemiche è sempre doppio, perché sia performer che spettatori possono spostarsi. Nella composizione congiunta della dinamica del pubblico e di quella dei performer può accadere per esempio che i performer passano correndo a una velocità maggiore della camminata del pubblico, oppure che uno di loro sosta mentre il pubblico invece avanza. La dinamica a sua volta può essere intrecciata con la prospettiva: lontano accade qualcosa che si muove con un certo ritmo e più vicino accade altro, oppure un evento a un certo punto scompare perché supera il campo visivo degli spettatori e un altro a seguire entra in quel campo visivo, mentre un altro può sorprendere alle spalle e così via.

L'intreccio tra punto di vista del pubblico, direzioni, livelli, distanze, fronti (del pubblico, dei performer e degli spazi) crea infinite variazioni. Tante più se consideriamo che il punto di vista del pubblico è in movimento ed è anche rotante, gli spettatori infatti possono girare lo sguardo, non è dato loro un fronte fisso come quando sono seduti in sala. Dentro alla coreografia dei corpi c'è da tenere in conto la coreografia degli sguardi del pubblico. A questo già ricco spettro di possibilità si aggiunge il dato che lo spazio è cangiante.

Scegliere le variabili compositive con cui tessere la relazione tra le azioni e il sentiero è il grande lavoro di drammaturgia e regia che segue la prima fase di creazione. Va da sé che la difficoltà è anche fisica, perché per provare le possibilità e testare cosa il pubblico vedrebbe e non vedrebbe, quando inizierebbe a vederlo etc. si fanno chilometri su chilometri. Inoltre il pubblico è composto da un gruppo che ha una sua estensione interna tra chi si trova in testa e chi più in coda quindi valutando la loro prospettiva va considerata una maglia più estesa di un solo sguardo. L'intento è creare una geometria dinamica dello spazio, creare, grazie al corpo del performer, delle tensioni spaziali, come in un dipinto. Di sicuro è un'esperienza diversa da quella delle 'stazioni', come accade nella via crucis o nello *Stationendrama*, dove il pubblico arriva, sosta, assiste, riparte e di nuovo sosta a intervalli regolari. Il nostro intento è intrecciare tra loro le variabili per creare variazione spaziale, ritmica e drammaturgica. Lo spettatore vive una condizione di sorpresa, che è la prima cosa che uno spazio ci insegna e che a nostra volta cerchiamo di tradurre in azioni. Difficilmente c'è una

regolarità o se c'è (come per esempio la regolarità spaziale delle mura di una casa) è avvolta comunque in un paesaggio che muta, con un pubblico che si muove e azioni che accadono. Le azioni, al di là della loro bellezza ed efficacia, servono anche a direzionare lo sguardo dello spettatore in luoghi che altrimenti non sarebbero osservati o percepiti, oppure a direzionarla in luoghi di per sé evidenti ma con un'azione che può creare un dislocamento percettivo.

Possiamo parlare, con gli stessi principi, di una drammaturgia sonora. Il panorama sonoro dello spazio è la tela acustica su cui tessere eventi che possono avere volumi, timbri e provenienze diverse. In *Sentieri #1* un sax suonava da dentro a un bosco, molto lontano dagli spettatori e l'effetto era che il bosco in lontananza sembrava prendere vita. In *Sentieri #2* una soprano cantava dentro a un convento e la voce veniva avvertita dagli spettatori che passavano sulla via vicina al convento. Oppure si avvertiva da dietro un canneto il suono di un'arpa, per scorgere solo più tardi l'arpista che stava suonando. Una violinista suonava non vista nel sentiero ai piedi dell'argine sopra al quale passava il pubblico, gli spettatori sentivano arrivare il suono molto vicino a dove appoggiavano i passi. In *Sentieri #8* un testo nasceva da una landa a sinistra degli spettatori e quel suono li induceva a girarsi verso quel lato, a fermarsi per ascoltare e ad aprire lo sguardo in quella direzione. Così lo sguardo e l'ascolto si spingono in zone dello spazio remote, non solo di uno spazio fisico ma anche immaginifico. Questo a volte provoca un estraniamento, o un agguato, di sicuro un evento sonoro non a vista acquista una potenza maggiore: ci si chiede per un attimo se è parte dello spazio o parte del proprio spazio immaginario o se è un evento casuale. Il privilegio con *Sentieri* è che si può lavorare su un'architettura sonora, perché il suono può arrivare da ogni punto dello spazio.

L'architettura che creiamo nasce a partire ancora una volta dall'ascolto della voce dello spazio, ogni spazio ne ha una ed è cangiante. Preserviamo la voce dello spazio, gli uccelli, le rane, le corse improvvise dei daini, ma anche il camminare degli spettatori sulle foglie secche, che li rende sonorizzanti a loro volta. Ci accordiamo con la drammaturgia sonora esistente per creare un'intelaiatura che mescola suoni preesistenti con suoni costruiti ad hoc, alcuni registrati e amplificati, alcuni live. Ci saranno, come in ogni panorama sonoro, dei suoni in primo piano, dei suoni sullo sfondo, delle toniche. L'obiettivo è una fusione e non una sovrapposizione, qualcosa che si compenetra con il panorama sonoro preesistente. L'intervento non mira solo ad essere ascoltato di per sé, come quando si ascolta un concerto sulla spiaggia ed è bello perché l'ambiente è bello e il musicista bravo. La composizione degli eventi sonori vuole offrire, oltre alla loro qualità musicale, un pretesto per poter ascoltare meglio, mettersi nelle condizioni di accorgersi anche del rumore di una foglia che cade o

ascoltare con altri orecchi il passaggio di un aeroplano e la scia che i suoni lasciano nel paesaggio.

C'è poi una drammaturgia dell'imprevisto. Nel processo di composizione si tratta di avere a che fare con questo paradosso: tenere fede ad alcune intuizioni articolando una composizione precisa e ripetibile pur nella consapevolezza che il protagonista, ovvero lo spazio, può mutare e alterare le carte in tavola. Questa alterazione ha una rosa molto ampia di valori, a volte accadono suggestioni sublimi, grazie a cambi di luce, alla fioritura spontanea o a un concerto di uccelli inaspettato, a volte accadono mutazioni difficoltose, interventi umani o naturali improvvisi e invasivi, come ruspe che cancellano il paesaggio che c'era fino al giorno prima. In *Sentieri #9* un temporale pochi giorni dal debutto ha fatto cadere molti pioppi, il giorno dopo i loro lunghi tronchi sbarravano alcuni passaggi nodali. Lo stesso temporale ha cancellato le fitte tracce del polline bianco dei pioppi che in alcune parti del bosco era così presente da farle sembrare ovattate. Il sentiero, le azioni, i tempi vanno rielaborati di conseguenza. Durante le prove ci accordiamo al meglio con gli imprevisti, quando poi l'opera debutta e replica facciamo l'esercizio istantaneo di portare avanti la partitura definita nello scorrere indefinibile dello spazio. L'indefinibile in quanto tale offre un grande panorama di segni, dalle difficoltà alle meraviglie.

Infine, c'è una drammaturgia minima che scorre durante lo scorrere dello spettacolo. Invitiamo gli spettatori ad alzare le antenne e a portare attenzione anche ai piccoli eclatanti avvenimenti che accadono nello spazio: una formica che attraversa una pietra, un ragno che fa la tela, il ramo di un pioppo che cigola, il passaggio di una nuvola, la brezza che fa cadere i petali da un albero, un raggio di luce che fende il bosco, un piccolo sasso che rotola giù da un rudere. Sono parte integrante dell'opera, il loro intervento minimo, se intercettato, apre squarci grandi e risulta sempre più autentico delle nostre azioni. A volte gli spettatori rimangono col dubbio che anche gli interventi di questo accadere 'minore' siano stati voluti da noi. Non ne saremo capaci, è opera del caso, «il felice risultato di una combinazione imprevista di situazioni o di oggetti organizzati conformemente alle regole d'armonia del caso» direbbe Clément.⁸

Procedere per 'campi percettivi'

Alcuni geografi attraversano lo spazio per prendere misure e riportarle su una mappa, altri fanno esperienza corporea del territorio. Così il nostro abitare lo spazio e attraversarlo è un entrare in sinergia: è l'approccio sinestesico e cinestesico a formare lo spazio. Accade al performer e poi accadrà allo spettatore, è infatti anche una disposizione che l'opera concorre a suscitare. Al di là delle diverse variabili compositive qui preciso

⁸ G. Clément, *Breve trattato sull'arte involontaria*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 13.

che la drammaturgia non dispone solo il quando, il come e cosa accade ma cerca soprattutto di veicolare la disposizione sensibile con cui ricevere al meglio ciò che accade. Non si tratta di guardare cosa succede, le immagini una dopo l'altra, ma di essere immersi in un flusso di accadimenti, in un gioco di richiami, sostituzioni, assonanze, contrasti, sospensioni, assenze. È una forma di attraversamento non solo spaziale ma anche ritmica, la stessa differenza che c'è tra leggere una poesia in modo staccato o seguendone l'andamento. È una questione metrica e non è un caso che alla metrica ci riconduca, passo dopo passo, l'esercizio del camminare. Nella composizione ci rapportiamo non tanto a dei singoli accadimenti ma a dei 'campi percettivi', a una rete di relazioni, 'correspondances' le chiamerebbe Baudelaire, 'atmosfere' le chiamerebbe Gernot Böhme. È un approccio alla creazione ma riguarda anche la natura stessa della performance: non c'è solo un andare dall'inizio alla fine ma un progressivo prendere forma dello spazio, degli andamenti, di un'unità complessa. Attraversare il paesaggio significa superare un orientamento lineare, sentirsi dentro un mondo e non necessariamente perché qualcosa accade.

Il sentiero proprio nella sua natura di sentiero non ha il compito di portare dritto a destinazione come fa un'autostrada, ma passa per territori marginali, attraversa radure, vive del cambiare rotta e anche del perdersi. Il sentiero non mira a raggiungere un risultato ma a passare da luoghi interni, interiori, a soffermarsi nei meandri inesplorati del paesaggio e di sé stessi. Trovare il cammino ad ogni passo. La cosa importante che può accadere è un risveglio, vedere le cose come per la prima volta, ricettivi a cosa si fa incontro. È come camminare sui fiordi, la sintassi del sentiero obbliga a modificare le aspettative, a ogni passo c'è l'inedito, ci si affida a variabili temporanee. Nel camminare c'è proprio questo, attraversare uno spazio di indeterminazione, esplorare una condizione di potenzialità che «intercetta uno stato liminale, sospeso tra noto e ignoto, tra stato passato e identità futura»⁹. Il sentiero, come topos letterario si traccia attraverso devianze ed è luogo di incontro, spinge oltre il conosciuto e ci spinge a diventare altro. Il camminare è un mezzo «per far ritorno a sé stessi»¹⁰ e al tempo stesso un aprirsi a cosa ci viene incontro con la possibilità di lasciarci trasformare. Camminare è un atto biunivoco, nello spazio e dentro sé stessi, induce a una scoperta, non solo dello spazio ma di potenzialità latenti in noi, è un laboratorio di osservazione, ricezione, costruzione percettiva, la gemma di una futura creazione poetica. Ogni passo crea una connessione. Il terreno modifica il passo, che modifica il camminare, che modifica il pensare e il modo di guardare.

Immergersi nello spazio con questa predisposizione comporta una trasformazione di segno, lo spazio non è più e solo lo spazio ma luogo di

⁹ R. Solnit, *Storia del camminare*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 58.

¹⁰ H. D. Thoreau, *Camminare*, Milano, SE, 1989, p.18.

visione, teatro. Questo accade non tanto e non solo per il nostro intervento, ma per lo spirito con cui lo attraversiamo. Si avvera una metamorfosi a doppio senso: come la metamorfosi dello spazio ci coinvolge e determina l'opera, così lo svilupparsi dell'opera coinvolge il paesaggio. Lo spazio sta nel divenire non solo per la diversità cangiante dei fenomeni naturali ma perché diviene luogo di incontro inatteso col teatro. Nella metamorfosi dello spazio, su un piano mitico, si intravede per un attimo il dio della Zoe, l'essenza vitale che sempre si rigenera, 'l'eterna vitalità' di Dioniso, il dio dell'assenza che si fa presenza. È forse grazie a lui che a volte accade una connessione, l'apparizione di un altrove. È forse grazie a lui che il nostro teatro ritrova una sorgente originaria e una necessità che ancora, nonostante tutto, perseguiamo.

Lo spettatore

Spazio, performer e spettatore in *Sentieri* non sono poli antinomici ma si compenetrano. Come il performer anche lo spettatore attraversa lo spazio della scena. Lo spettatore non ha 'di fronte' ma 'intorno' a sé la scena, questo 'intorno' è dinamico ed egli lo segue a sua volta spostandosi. Come il paesaggio e l'opera in cui si immerge, lo spettatore non è statico ma agente del processo. La sua fruizione è attiva perché cammina e camminando muta la sua prospettiva, sceglie di istante in istante come guardare e sceglie dove guardare, se il campo lungo di un viale, o il primo piano stretto di una foglia su un ramo. Anche la relazione dello spettatore con l'opera è in divenire, in quanto muovendosi attraversa uno spazio che si trasforma e non afferra un senso unico o univoco. Lo spettatore è dentro lo spazio e dentro lo scorrere dell'opera, e questo, ancora prima che all'interpretare, lo chiama al sentire e all'esserci, il suo proseguire diventa un atto responsabile e non una ricezione passiva o assuefatta. L'impostazione anti-narrativa lo porta a formulare una sua linea di senso o non senso, a porgersi delle domande, a sentire affiorare delle questioni. Il *leitmotiv* rimane celato e poco leggibile agli spettatori, infatti non c'è per noi un solo senso ma una polimorfia di segni e sensi che emergono da una traiettoria principale. Lo spettatore è dunque tacitamente invitato ad abbandonare un'interpretazione fissa.

I ruoli di performer e spettatore sono chiari e distinti, ma si possono creare zone che cambiano di segno i due ruoli e diventano ulteriori dispositivi drammaturgici. In *Sentieri* #9 il gruppo limitato a dieci spettatori attraversava in fila indiana uno stretto ponte di legno. Era il varco da cui iniziava il sentiero, da un anonimo quartiere di Rovigo il ponticello immetteva in un parco con fitti e alti pioppi cresciuti tutto attorno alle strutture diroccate di un ex tiro a segno abbandonato. Durante il sentiero accadevano diverse azioni fino a un'apparente conclusione al lato più estremo del parco. Sulla via del ritorno però gli spettatori vedevano d'un

tratto i performer camminare nella loro stessa direzione ma su un binario parallelo, dall'altra parte del fiumiciattolo, come si fosse verificato uno sdoppiamento: il pubblico camminava in quello che fino a poco fa era stato lo spazio della scena. Poi gli alberi coprivano la visuale e questo momento finiva. Il pubblico nel frattempo raggiungeva il ponte da dove era iniziato il sentiero, come a chiudere il cerchio, ma con una variazione: mentre gli spettatori attraversavano per uscire incontravano con loro sorpresa i performer che attraversano per entrare, come loro avevano fatto all'inizio, in un gioco di ribaltamenti, di destini e funzioni incrociate. «Spettatori e attori si cedono il passo sul piccolo ponte-limen per scambiarsi ancora una volta di ruolo, di sguardi, di muti applausi¹¹».

In *Sentieri #9* si è creato anche un altro ribaltamento, questa volta merito del caso, o meglio della regia dello spazio. Il pubblico sostava a vedere la danza di una performer che danzava sull'argine al limite del parco, dietro la performer irrompeva la periferia moderna, con una trafficata strada provinciale e un alto e grigio palazzo del Caf sullo sfondo. Accade che dalla strada alcuni passanti si fermano a guardare gli spettatori distanti dentro al parco che guardavano la danzatrice. Gli spettatori avrebbero detto dalla loro prospettiva che i passanti guardavano la danzatrice dal lato opposto. O forse era la danzatrice a guardare i due pubblici, uno consapevole e uno frutto del caso, uno calato in uno spazio abbandonato, l'altro tra le macchine della statale. Il confine così a contrasto tra lo spazio dimenticato e la periferia trafficata è diventato un *leitmotiv* che ha generato questi scarti di prospettiva e ruolo. In un'altra scena Raffaele suonava davanti a un antico cancello in disuso che un tempo conduceva attraverso un viale alberato a una villa ora diroccata. Il pubblico arrivava dalla villa e vedeva in fondo al viale Raffaele seduto di spalle suonare verso il cancello, ora chiuso e comunque bloccato da un'altra trafficata strada provinciale, come se non ci fosse più accesso a quell'antico mondo in cui eravamo entrati. Ancora una volta il pubblico guardava il musicista, il cancello, il traffico di camion e auto che sfrecciavano dietro. Di tanto in tanto poteva passare un ciclista, o qualche sventurato col motorino rotto, gli unici che avvertivano la presenza della musica, e che rallentavano il loro ritmo e volgevano lo sguardo, consapevoli o meno di essere in quel momento protagonisti della scena. Proprio il loro sguardo, dall'altra parte del mondo oltre il cancello, eppure così vicino, dava un senso ancora più articolato all'opera.

Infine, lo spettatore scopre aspetti inediti, insoliti della realtà, è sorpreso, stupito, commosso o spaesato non solo per il valore a volte surreale di alcune azioni o per una composizione che prevede degli agguati sensoriali ma soprattutto perché la sua percezione delle cose cambia. Anche nell'esperienza dello spettatore la natura e quindi la performance viene percepita non fatta di singoli accadimenti ma in perenne formazione e

¹¹ S. Chinzari in sapereambiente.it, 20 giugno 2022.

trasformazione. Tanto della regia di *Sentieri* mira a questo fine: portare noi stessi e lo spettatore ad accogliere sensibilmente l'essere metamorfico dello spazio e il nostro (dei performer e degli spettatori) diventare noi stessi paesaggio.

La sottrazione. Prendere luce e svanire

Concludo con una traccia drammaturgica che si è resa sempre più evidente durante l'arco lungo di *Sentieri*, un rilascio lento che lavorando negli spazi abbandonati chiusi o dimenticati abbiamo messo sempre più a fuoco. Soprattutto a partire da *Sentieri #7*, ma anche in *Sentieri #1* era evidente, la composizione va via via verso una progressiva sottrazione. La ricerca in *Sentieri* ci induce a ridurre sempre più l'identità umana e a cercare una fusione delicata e estrema con lo spazio. C'è un tentativo di non rendere umano il performer, ridurre l'apporto dell'essere umano e renderlo casomai sovraumano. Questo è stato fatto con l'uso delle maschere o celando i corpi, lasciando visibili solo frammenti di corpo, rendendo la presenza surreale o dislocandola in contesti che la rendevano onirica, palesando i corpi solo alla fine, lasciando che prima fossero avvertiti solo per il loro canto, il sussurro, la risata, il fruscio della corsa, per qualche traccia del loro passaggio. Forme in continua formazione, come a far cogliere il manifestarsi e il nascondersi dei fenomeni, l'irrompere, l'affiorare lento. Una drammaturgia legata al prendere luce e svanire. La ricerca è quella di andare in profondità rispetto al non visibile, al lato che non si mostra. Dopo tutto è il topos del sentiero che affiora in tanta letteratura. Questo aspetto è stato colto da diversi critici che hanno scritto su *Sentieri #9*. *Sentieri* non si lascia definire se non nel suo divenire e nel suo aspetto plurimo, è un progetto corale, lascio quindi voce alle prospettive offerte dai loro sguardi.

Alcune figure umane abitano questo luogo, in limine tra città e terzo paesaggio, realizzando piccole azioni (coreografiche e/o vocaliche) oppure offrendosi immobili allo sguardo, senza quasi mai mostrare il proprio volto.

Come si sa, il viso è comunemente considerato l'elemento centrale dell'espressione umana, è ciò che muta l'uomo (o la donna) in personae. Celarlo reiteratamente, dunque, manifesta l'intenzione di eliminare dal corpo l'impronta dell'individuo, la sua haecceitas. È un gesto, si potrebbe dire parafrasando Luce Irigaray, che avvicina

allontanando, spiritualizza incarnando, individualizza universalizzando.

Una pianta o un animale, a meno che non siano grottescamente ammaestrati, non si mostrano: semplicemente sono.

D'altro canto, in una condizione di rappresentazione, l'umano non può che costituire innanzitutto un dato culturale. Qualsiasi cosa faccia o dica danno luogo a significanti e significati che non possono non essere ricevuti, appunto, culturalmente.

Natura-cultura: libri aperti tra i rami, disseminati lungo tutto il percorso, come i sassolini della celebre fiaba aiutano a perdersi, o a ritrovarsi.

Meglio: a (dis)orientarsi, che è pratica sempre salutare, qualunque forma assuma.

(M. Pascarella, *Le (s)composizioni del Festival Opera Prima*, «GagarinMagazine.it», 28 giugno 2022,

<https://www.gagarin-magazine.it/2022/06/visto-da-noi/le-scomposizioni-del-festival-opera-prima/>)

I quattro, ora in forma mimetizzata e impalpabile, che assume le sembianze di un riflesso di luce sui ruderi, o di un fruscio di foglie tra la vegetazione, ora in forma più visibile, come ninfe silvestri o figure dell'inconscio, abitano il luogo mentre lo spettatore si addentra nel bosco fra i grovigli di piante e le antiche strutture che ancora restano in qualche modo in piedi, avvolte dalla vegetazione, che paiono rovine di una civiltà dimenticata. Ora suoni, ora voci, ora libri che volano e abiti appesi fra le piante, ora corpi nudi ma talvolta quasi irriconoscibili nel loro muoversi o apparire, che richiamano antiche specie viventi, portano il viandante a interrogarsi sul senso delle cose. Farlo in una dimensione immersiva, in cui il tempo delle frenesie si allontana, è un'occasione potente per permettere alla mente di donarsi qualche forma di rivelazione.

(R. Francabandera, *Opera Prima: a Rovigo l'edizione 18 del Festival di arti performative e della scena*, «paneacquacultura.net», 19 giugno 2022

<http://www.paneacquaculture.net/2022/06/19/opera-prima-a-rovigo-ledizione-28-del-festival-di-arti-performative-e-della-scena/>)

Il percorso, camminato, evidenzia una linea di senso che si enuclea nei contrasti tra lirica della composizione spaziale ed emergere episodico del dato dissonante; oppure tra chiamate dei vuoti e risposta delle presenze che li riempiono; tra silenzio mormorante della macchia e sigillo effimero di un canto o di una musica. Una drammaturgia non affidata alla narrazione bensì alla vibratilità di certe intuizioni visuali e plastiche emergenti dal mistero di un'esplorazione silente.

(F. Acquaviva, *Festival Opera Prima Edizione XVIII - Generazioni Rovigo*, dal 15 al 19 giugno 2022, «sipario.it», 27 giugno 2022

<https://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/14497-festival-opera-prima-edizione-xviii-generazioni-rovigo-dal-15-al-19-giugno-2022-di-franco-acquaviva.html>)

[...] marciando in silenzio in sentieri sterrati o calpestando la macchia, malfermi, in fila indiana, attratti e distratti da voci, suoni, corpi che si rivelano o celano dietro le fronde, distesi a terra come un tronco abbattuto o attorcigliati a un ramo, inglobati con esso. Corpi e respiri che si annunciano con una mano, una chioma, una pennellata di colore attraverso la feritoia di una costruzione diroccata, prima di liberarsi nella danza di un attimo, o nascosti in un antro, seni nudi e volto coperto da maschere primitive, animalesche. C'è un chiaro sforzo di sospensione di sé verso un'indifferenziazione uomo - natura, reso ancor più evidente dalla presenza di libri aperti depositati qua e là, in mezzo alle foglie, come semi da coltivare per un rinnovato rapporto natura - cultura. Che arriva attraverso parole e versi veicolati da voci che prendono corpo al di fuori del corpo, nascosto alla vista, come se il suono o il verbo dovesse vibrare nell'aria e arrivare dovunque. Iovis omnia plena. Tutte le cose sono pervase di spirito. Sue manifestazioni e suoi contrappunti: sue apparizioni. Come quelle dei corpi confusi nel tutto che ci sorprendono durante il percorso. Che sono tante o, almeno, così ci erano parse.

(A. Bernocco, *Festival Opera Prima*, «liminateatri.it», 21 giugno 2022

<https://www.liminateatri.it/?p=5354>)

La materia organica del bosco mostra progressivamente indizi di un passaggio umano: pagine di libri, parole affidate alla memoria effimera della carta, un vestito di tessuto leggero, lasciato ad asciugare o dimenticato per sempre. C'è l'eco di un canto che si perde lontano, inghiottito in una piega 'quantistica' del tempo in cui le ore, forse, si misuravano tramite il rito della vocalità. [...] Tra le fessure della parete, per un attimo appare un baluginio, forse è solo un'illusione ottica dovuta alla calura, forse è un effetto intenzionale della performance: il confine è sempre impalpabile e la sua sottigliezza fragile rende sostanza a quella polvere, quel pulviscolo di accadimenti reali e potenziali che ci vibrano attorno.

Finalmente un corpo, la prova inconfutabile di una presenza. Eppure compare solo di spalle e solo per un momento. Gli unici corpi che si lasciano guardare somigliano agli alberi e le piante che li accolgono in pose appartenenti ad un mondo altro.

Di là dagli alberi, l'eco di una risata e il calpestio di un inseguimento fatto per gioco costruiscono in un secondo la scenografia immateriale, tutta ideica dell'innocenza, quel tempo di noi stessi a cui tutti sentiamo d'esser appartenuti, da cui tutti siamo scivolati via, senza accorgercene. [...] Da qualche parte, in una stanza invisibile, qualcuno pizzica delicatamente le corde di una chitarra, come si fa quando si suona per se stessi [...].

Il lavoro di Azul Teatro mostra la cifra preziosa della sottrazione, declinata in misura pressoché unica su di un intero pentagramma di sfumature traslucide e di pure trasparenze. Nello spazio in cui Sentieri

si rimodula di volta in volta, in forma inedita ed integrale, non trovano posto installazioni o stazioni di recitazione itinerante, ma solo inviti, da accettare o declinare a discrezione di ciascuno, per costruire a metà strada con i partecipanti un paesaggio immaginifico, magrittianamente sospeso tra l'evidenza delle cose e la loro esperienza attraverso di noi.

(P. Verlengia, *Festival Opera Prima di Rovigo*, «teatrionline.com», 1 luglio 2022

<https://www.teatrionline.com/2022/07/festival-opera-prima-di-rovigo/>)

Per approfondimenti su Sentieri

La pubblicazione: S. Gatti, *Sentieri. Teatri in cammino verso luoghi da riscoprire*, ed. Rogas, Roma 2021.

Gli articoli:

- S. Gatti, *Arare solchi in luoghi da riscoprire. Arte performativa che rigenera. Un progetto Azulteatro*, «Aree interne e progetti di Comunità», ed. Pacini, Pisa 2022.

- S. Gatti, *Drammaturgia antropocenica del paesaggio*, «La Torre di Babele», Mupeditore, Parma 2023.

La videoconversazione:

con M. Munaro, *Teatro del Lemming: Ipsedixit #37 Residenze per la ricerca teatrale 2022*, Rovigo, dicembre 2022, reperibile su <https://youtu.be/Vk3UbgvwhJE>

Il podcast:

Esplorazioni Culturali. Voci impavide, realizzato da Fondazione de Marchi, Trento, marzo 2023, reperibile su urly.it/3tdmy

Le recensioni:

reperibili su <http://www.azulteatro.com/recensioni-e-critiche-per-sentieri/>

La tesi di laurea:

P. L. Bastia, *In dialogo con il paesaggio, attraverso un teatro iniziatico*, Tesi di Laurea in Estetica del Paesaggio, Tutore Alberto Leopoldo Siani, Università di Pisa, novembre 2022.

Link a una selezione di foto delle diverse edizioni

<http://www.azulteatro.com/sentieri/>

Link alle tracce video

Ogni traccia nasce guardando costruire *Sentieri* dai primi momenti di creazione fino alla performance. Non si tratta di un trailer, né di un documentario, è una tessitura video che fa immaginare il progetto a chi non l'ha mai attraversato dal vivo, restituendolo secondo lo sguardo di Carla Pampaluna

<http://www.azulteatro.com/tracce-video-di-sentieri>

Autrice

Serena Gatti è regista, performer e autrice. Nel corso della sua formazione, ha avuto modo di lavorare, tra gli altri, con R. Mirecka, G. P. Ang, D. Manfredini, E. Moscato, C. Morganti, F. della Monica, S. Bucci, P. Mereu. Nel 2005 fonda Azul Teatro, compagnia che si muove nell'ambito della performance, della danza, della composizione musicale e della scrittura, in particolare del linguaggio poetico sonoro. Porta avanti una ricerca a stretto contatto col paesaggio e con il camminare creando performance itineranti site-specific in luoghi da riscoprire (luoghi abbandonati, chiusi, dimenticati) con l'obiettivo di valorizzarli tramite l'arte dal vivo. Nel 2009 fonda la Compagnia Boom! a Pontedera con ragazzi con disabilità psichica.