



Arabeschi n. 19

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità



Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969
a cura di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò

Incontro con Piper Torino

Riempivamo gli abissi tra cose opposte, e li
aprivamo tra cose affini

Robert Musil



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 19, gennaio-giugno 2022

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Mussnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Alice Billò, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Marco Sciotto, Viviana Triscari

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Piper Torino

Videosaggio *Incontro con Piper di Torino*
di Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino 8

Il Piper di Torino. Profilo
di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò 9

Carlotta Sylos Calò
Il Piper pluriclub e le arti visive 17

Donatella Orecchia
Il Piper pluriclub e il teatro 27

 *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*
a cura di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò 38

Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò
Premessa 39

EKPHRISIS

Donatella Orecchia
Arti visive e teatro attraverso la lente di Sipario (1961-1969) 46

Carlotta Sylos Calò
*Arti visive e teatro: temi, parole, immagini e voci da Almanacco letterario
Bompiani e Marcatrè* 71

Roberta Ferraresi
*Incontri reali, annunciati, mancati fra arte e teatro negli anni Sessanta.
I 'luoghi della parola'* 89

ET ET | testi contaminati

Luigia Lonardelli
*I luoghi dell'azione. Un percorso nella Roma degli anni Sessanta tra
risignificazione dello spazio espositivo e performatività* 107

Mimma Valentino
*Per una cartografia del 'nuovo' a Napoli. Alcuni luoghi della sperimentazione
artistica e teatrale negli anni Sessanta* 121

IN FORMA DI | generi e forme

Lara Conte
*Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia
nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1970* 136

Cristina Grazioli	
<i>Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci.</i>	
<i>Dagli anni di apprendistato al riconoscimento sulla scena europea (1962-1970)</i>	151
Martina Rossi	
<i>L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965).</i>	
<i>La messa in scena come studio dell'avanguardia storica</i>	172
Daniele Vergni	
<i>Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)</i>	187

Focus ARIE #1

a cura di Giulia Carluccio, Laura Pernice, Stefania Rimini

LA REGIA COME IPERTESTO

Maria Rosa De Luca, Giuseppe Montemagno	
<i>God save the Queen? Fiction e cross-medialità nella regia di 'Elisabetta regina di Inghilterra' di Livermore</i>	198
Laura Pernice	
<i>Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia.</i>	
<i>Le operazioni-opere di Mario Martone</i>	209
Simona Scattina	
<i>Spazi, scene, visioni: la regia lirica per Emma Dante</i>	224
Graziella Seminara	
<i>«The seductive visuality» nella scrittura scenica di Davide Livermore</i>	234
Massimo Fusillo	
<i>Sinergie intermediali. Shakespeare tragico in tre inaugurazioni di stagione</i>	246
Steve della Casa	
<i>Opera e cinema. Note su Gianni Schicchi di Damiano Michieletto</i>	252
<i>La regia lirica tra contaminazioni di linguaggi e spunti interartistici.</i>	
VideoConversazione con Nicola Berloff	
a cura di G. Carluccio e S. Rimini	256
ARCHITETTURE, ESPOSIZIONI, SPAZI DELLA SCENA	
Giovanna Santaera	
<i>Immagini all'Opera. Il Museo Zeffirelli di Firenze</i>	257
<i>Emozioni tridimensionali tra lirica, cinema e arti visive.</i>	
Conversazione con Paolo Fantin	
a cura di Nicol Oddo	272

PERFORMARE IL GENERE: L'OPERA COME CATALOGO DELLE IDENTITÀ POSSIBILI

Serena Guarracino

Raccontare la bellezza: l'opera lirica e le politiche di genere

277

ZOOM | obiettivo sul presente

Damiano Pellegrino

Talpe, tuberi e passaggi segreti. Edipo. Una fiaba di magia di Chiara Guidi

285

Serena Todesco

Oltre la cornice del volto perduto. Il fototesto affettivo di Maria Rosa

Cutrufelli in Maria Giudice

292

Maria Rizzarelli

Marilyn, come Elena, in fondo «era una nuvola». Norma Jeane Baker of Troy di Anne Carson

304

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Hervé Guibert, *L'immagine fantasma*

(Giuseppe Carrara)

310

Emma Dante, *Bestiario teatrale*

(Chiara Schepis)

313

Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*

(Massimo Schilirò)

316

Compagnia Zappalà Danza, *Rifare Bach (la naturale bellezza del creato)*

(Stefano Tomassini)

319

Frédéric Pajak, *Manifesto Incerto. Sotto il cielo di Parigi con Nadja, André Breton,*

Walter Benjamin

(Viviana Triscari)

322

Chiara Portesine, *«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*

(Luigi Weber)

325

GALLERIA

Teatro e arte in Italia 1959-1969. Dieci anni di storia, azioni, immagini

a cura di Veronica Budini, Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò

328



INCONTRO CON | Piper Torino

Videosaggio Incontro con Piper club di Torino

a cura di VITTORIA MAJORANA, DAMIANO PELLEGRINO

Per restituire la dimensione fluida, sperimentale, flessibile del Piper di Torino la redazione di Arabeschi realizza un breve racconto visivo che, attraverso la documentazione fotografica esistente e la voce fuori campo di Marco Sciotto, tenta di riportare in vita il battito di una generazione capace di progettare nuove forme di animazione culturale.

L'intuizione architettonica radicale di Pietro Derossi prende corpo nel respiro di un videosaggio che vale a rappresentare, in pochi tratti, tutte le potenzialità di uno spazio destinato alla 'costituzione di una comunanza'.



Inaugurazione Piper. Publifoto. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

Selezione dei materiali d'archivio a cura di Donatella Orecchia e Carlotta Sylos Calò
Montaggio video a cura di Vittoria Majorana e Damiano Pellegrino
Voce fuori campo di Marco Sciotto

Testi

Pietro Derossi, *A proposito di un'esperienza progettuale. Il Piper di Torino*, dattiloscritto.
Pietro Derossi, *L'avventura del progetto. L'architettura come conoscenza, esperienza e racconto*, Milano, Franco Angeli, 2012.

Immagini

© Archivio Derossi

DONATELLA ORECCHIA, CARLOTTA SYLOS CALÒ

Il Piper di Torino. Profilo

La storia del Piper di Torino ha inizio a Roma dove, il 17 febbraio 1965, viene inaugurata la discoteca Piper in via Tagliamento, fondata dall'avvocato Alberigo Crocetta, con l'aiuto del commerciante di automobili Giancarlo Bornigia e l'importatore di carni Alessandro Diotallevi. Lo spazio diviene presto un luogo frequentatissimo e l'icona di un'intera generazione. Il progetto è degli architetti Francesco e Giancarlo Capolei e Manlio Cavalli, mentre il murale di fondo del palcoscenico, *Giardino per Ursula*, composto da due dipinti e da materiale eterogeneo assemblato e aggettante, oggi perduto, è realizzato dall'artista Claudio Cintoli. Dalla serata d'esordio, che vede suonare The Rokes e l'Equipe 84, il locale diventa la sede di performance dei principali gruppi della scena musicale beat e punto nevralgico della vita notturna romana, raccogliendo frequentazioni dal mondo dello spettacolo e dell'arte. Il successo commerciale del Piper di Roma è tale da indurre i fondatori a pensare di aprire un altro locale, ispirato a quello romano, a Torino.



Foto. Interno del Piper, Torino 1966. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

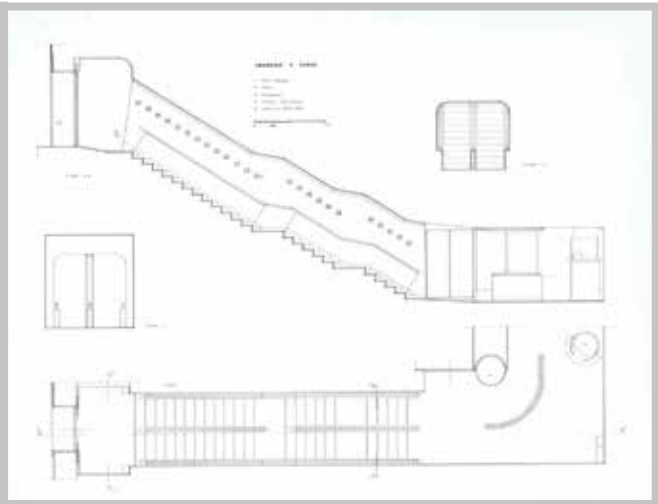
Siamo nel 1966 e, per la scena artistica e teatrale della città, è un momento cardine. Una serie di mostre, eventi, spettacoli e azioni che animano locali e gallerie torinesi sono, al di là del loro carattere innovativo, il segno di un tessuto culturale particolarmente vivace e ricco di relazioni.

Il 5 maggio l'Unione Culturale riapre in veste rinnovata la propria sede, a Palazzo Carignano, con *Mysteries and Smaller Pieces* del Living Theatre, cui segue una programmazione che include, fra gli altri, le *Lecture-spettacolo per la storia del teatro contemporaneo* con la regia, le scene e i costumi di Carlo Quartucci, The New American Theatre a ottobre, *Les bonnes* di Jean Genet con Julian Beck nel novembre. Organizzatore infaticabile è Edoardo Fadini.

Alla Galleria di Gian Enzo Sperone, che aveva lasciato la direzione de Il Punto per aprire il proprio spazio, tra giugno al luglio del 1966 si tiene una mostra destinata a essere seminale per la nozione performativa dell'oggetto-opera: *Arte abitabile*, con opere di Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto. Alcune gallerie, tra cui Il Punto, sono coinvolte, dal 26 al 28 aprile del 1967, nell'evento *Les mots et les Chooses. Concert Fluxus art total*, lanciato da Ben Vautier e Ugo Nespolo, con la presenza di Maciunas, La Monte Young, Name June Paik, Max Pellegrini, Gianni Emilio Simonetti, Ben Vautier e molti altri. L'evento si tiene in concomitanza con l'inaugurazione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea alla GAM e si articola in tre giorni di azioni e concerti di musica gestuale che animano le vie della città e legano alcuni luoghi del contemporaneo come il Punto, il teatro Gobetti e la stessa GAM.

La proposta di aprire un nuovo Piper arriva a Franco Gay, commerciante di pietre,¹ che affida la ristrutturazione di un edificio preesistente in via XX Settembre 15 a Torino, al genero, l'architetto Pietro Derossi,² impegnato in quel momento soprattutto in ambito universitario dove, occupandosi in particolare della trasformazione della struttura didattica, guarda alla connessione tra linguaggi.³

Il Piper, realizzato da Pietro Derossi con la collaborazione degli architetti Giorgio Cerretti e Riccardo Rosso, viene subito pensato, dalla struttura agli arredi, come locale flessibile, trasformabile e adatto a diversi usi: ballo, teatro, cinema, mostre, dibattiti. Oggi non ne resta purtroppo altra traccia che i progetti e la documentazione fotografica.



Piper, Torino. Pianta della scala sonora. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

Piper, Torino. Scala di ingresso. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

L'accesso era costituito da una tenda di plastica metallizzata, comandata con cellule fotoelettriche, da cui si passava alla scala di ingresso, collocata in un 'tubo' rivestito di laminato di polivinile su supporto di cotone. Ogni gradino, una volta disceso, aveva un effetto sonoro 'stocastico'.⁴ Il soppalco, che collegava come un ponte le due parti opposte del locale, dava anche accesso alle cabine di regia: una per le luci ed i suoni, l'altra per gli spettacoli di proiezioni. I piani del pavimento dei locali erano trasformabili attraverso un sistema di parallelepipedi mobili che permettevano di creare, secondo la necessità, soppalchi per l'orchestra, piste da ballo, palcoscenici, mentre il soffitto era dotato di cinque binari tipo 'blindo trolley', ciascuna attrezzata con attacchi per microfoni, altoparlanti, luci e apparecchi per proiezioni. Al centro una macchina, progettata da Bruno Munari, proiettava sulle pareti effetti luminosi.⁵ Su tutto il perimetro, a diversa altezza, vi erano delle rotaie a cui potevano essere appesi vari oggetti e suppellettili (quadri, sculture, vetrine).

Le sedute, in diversi punti del locale, caratterizzavano fortemente lo spazio: poi chiamate Piper Chair erano dei sedili a scocca in vetroresina stratificata montate sopra un cubo in legno, percorso da una

Piper, Torino, 1966. Sala centrale con scultura mobile di Bruno Munari. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi



banda che riprendeva il colore della seduta (azzurro e rosa polvere, verde maggio e arancio cadmio). La somministrazione delle bevande era pensata come self-service, attraverso dei distributori incassati in apposite nicchie. Tutta l'architettura interna seguiva, in una maniera che diventerà consuetudine per Derossi, il principio di tenere insieme significante e significato, «cioè la scelta del linguaggio con il pensiero, pensiero tecnico e funzionale». ⁶ Ispirandosi ai locali americani e londinesi, e ai principi della nascente architettura radicale Pietro Derossi guarda già alla 'costituzione di una comunanza'. Dichiara tempo dopo, a proposito di quegli anni:

Nessuna forma espressiva singola vuole imporre il suo punto di vista o affermare la sua autonomia. Ciò che conta è l'aleggiare del riconoscimento sacrale di una tensione verso comportamenti alternativi dell'immaginario. [...] Nello spazio allucinante della discoteca si esprime con forza il primato dell'esistenza, qui e ora, insieme, con un fine, questo fine, questa intenzione. Tutti i linguaggi, fusi e confusi, sono richiamati dalle loro specificità a verificare la loro capacità di aiutarmi ora a vivere un'esperienza. ⁷

L'esperienza immersiva, fatta di spazio, luci, colori, forme, movimento è quindi fondamentale. Il giorno dell'inaugurazione, celebrato dall'esibizione di Patty Pravo, la regina del Piper di Roma, ⁸ da Thane Russell e i Three, e dall'organizzazione della mostra *Beat fashion*, ha un enorme successo.



Inaugurazione Piper. Publifoto. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi



Paolo Bressano, Studio di Pistoletto a Torino, 1967. In piedi sulla sinistra l'architetto Pietro Derossi, progettista e gestore del Piper. Rileso nel quadro specchiante ragazza seduta per terra, De Rossi, il fotografo Paolo Bressano e Graziella Gay Derossi, soggetto dell'opera

L'affluenza del pubblico è tale da richiedere l'intervento della polizia: vi sono troppe persone, circa seicento all'interno e altrettante fuori in attesa, mentre il locale può ospitarne al massimo duecentoventi. Il Piper resta chiuso su disposizione della Questura di Torino per tre giorni e la vicenda determina lo sconcerto del proprietario che, dopo aver pensato di liberarsi del locale, decide di affidarlo alle cure della figlia e del genero. I due, frequentatori assidui dell'Unione Culturale e delle gallerie Tazzoli e Sperone, decidono di trasformare lo spazio da discoteca e locale notturno, a luogo polifunzionale che richiama il pubblico a una partecipazione diretta: nasce il Piper pluriclub.



La stagione fluida di incontro tra letteratura, cinema, teatro, musica e arti visive che abbiamo descritto, trova nel Piper Club uno dei suoi luoghi elettivi. La programmazione, gestita soprattutto da Graziella Gay Derossi, anche attraverso i rapporti e le amicizie con la Torino che abbiamo descritto in queste pagine, si accorda perfettamente alle idee che l'architetto Derossi va maturando nell'ambito della progettazione,⁹ e inizia a richiamare un pubblico numeroso e vario.¹⁰ Rispetto ad altri locali simili nati in questi anni in Italia (ad esempio L'Altro Mondo di Rimini, sempre progettato da Pietro Derossi, e lo Space Electronic a Firenze), il Piper di Torino è l'unico a distaccarsi dall'identità night club-discoteca, partecipando allo sviluppo di nuove correnti artistiche, sia nel campo del teatro che in quello delle arti visive. Arte e teatro di ricerca, pur non collaborando mai e arrivando al Piper attraverso canali diversi, calcano infatti lo stesso luogo sempre in chiave sperimentale e performativa, davanti a un pubblico eterogeneo e in uno spazio che induce al ripensamento dei rapporti e della messa in scena. La struttura architettonica degli interni, infatti, è polivalente, aperta, attentissima alla modernità del design e delle attrezzature e alla plurifunzionalità dello spazio. Ciò dimostra il coinvolgimento dell'architetto Derossi nella temperie trasformativa del decennio Sessanta e il suo interesse, maturato attraverso viaggi e letture, per la cultura underground inglese e americana, in particolare per quell'atteggiamento che voleva una trasformazione generale attraverso il comportamento individuale. Riferisce Derossi in un suo scritto:

Questo atteggiamento portava a inventare, e possibilmente realizzare, un nuovo modo di usare lo spazio, perciò, un nuovo modo di vedere il futuro della città, con la consapevolezza che queste trasformazioni fossero ottenibili gradualmente con il proprio impegno individuale o di gruppo.¹¹

È precisamente l'insolita coincidenza tra il ruolo di creatori-designer e quello di animatori-dirigenti nella giovane coppia dei coniugi Derossi a costituire – come ricorda Clino Trini, testimone e protagonista di quegli anni e dell'avventura del Piper – la ragione principale del successo del locale. Egli, in una recente e interessante intervista, rammenta come la coppia, con grande grazia e praticità, abbia saputo mobilitare le eccezionali risorse artistiche e intellettuali presenti sulla scena culturale, sapendole ben gestire e combinare all'originalità del design del luogo, tra l'altro amministrato attraverso risorse finanziarie 'adeguate'.¹² Inoltre, proprio Clino Trini costituisce, negli anni di vita del club torinese, un tramite tra il mondo dell'arte e quello dell'architettura e del design vicino a Ettore Sottsass, suo mentore, e personaggio influente vicino alla rivista *Domus*.¹³

Arti visive, teatro, musica, architettura, design, dunque, si intrecciano nello spazio del Piper dove vige una sorta di autogoverno degli artisti e la possibilità di esprimersi liberamente è all'ordine del giorno, facendo rapidamente di questo luogo uno dei centri fondamentali del passaggio epocale da un'arte della rappresentazione a un'arte del vissuto.

A proposito di un'esperienza progettuale: il Piper di Torino

L'architettura moderna è in una fase di attesa. La necessità di relazioni che le nuove proposte di metodo hanno da tempo evidenziato come esigenza imprescindibile per manipolare gli elementi fisici dell'organizzazione sociale, tendono a bloccare qualsiasi discorso parziale. La separazione tra l'ambito operativo e la complessità dell'analisi, delle referenze, delle ipotesi funzionali che si presentano come evidenti interlocutori all'atto della scelta formale, producono quest'ansia di attesa, questo desiderio



di rimando a tempi migliori e la continua tentazione spostare la propria lotta in zone più vicine a quei nodi nevralgici che sembrano contenere vincoli fondamentali alla realizzazione di migliori condizioni per un lavoro realmente creativo. In questa situazione ogni progetto nei suoi vari tipi dimensionali si presenta come occupazione di definire (attraverso il contesto in cui l'oggetto da inventare si muove) se esiste la possibilità di trovare un linguaggio capace a rendere espliciti i valori, generali od organizzativi, che si vogliono proporre.

[...]

Il Piper di Torino vuol essere un locale pluriuso, cioè adatto a rispondere in modo specializzato alle esigenze di molte forme di spettacolo collettivo.

Questa scelta corrisponde all'ipotesi che l'entusiasmo di oggi per un certo gioco di gruppo fatto di musica e danze, non sia che un aspetto di una propensione più generale creare nuove forme di spettacolo, nuovi modi di innescare un colloquio fra il pubblico e ricerche proprie a settori specializzati.

E questo non nel senso pirandelliano di coinvolgere in una situazione già inventata dove la partecipazione è interamente strumento emotivo intenzionato ad un preciso effetto (atteggiamento forse ancora presente nel teatro dada); ma come possibilità, attraverso una funzione collettiva di rapporto reciproco, di vivere in modo completo una situazione che ha un valore per se stessa. La prestazione dello specialista, sia esso scultore, pittore, uomo di teatro, musicista, ballerino o funambolo, propone al gioco un tema da sviluppare ponendo la sua stessa esperienza alla critica di una possibile fruizione, nel senso totale di vivere una situazione di interazioni e tentare creazioni di un "presente".

Ad esempio, lo scultore che espone le sue opere non le propone ad una contemplazione che ricerca dei valori, ma decora il locale nel senso che entra con il peso del suo discorso nel contesto generale partecipazione attiva alla fruizione di uno spazio.

Per realizzare questa condizione si è inteso il locale composto da un contenitore fisso (nel senso di struttura principale di possibilità) e di attrezzature adattabili a vari usi previsti (nel senso di sistemi di possibilità occhiali legati una specifica gamma di funzioni). Il contenitore non è altro che una scatola le cui pareti di alluminio appena riflettenti, munita di servizi essenziali (climatazione, condizionamento d'aria, prese elettriche, illuminazione di base, rotaie d'aggancio di vario tipo, ecc.); le attrezzature sono oggetti posati nel contenitore e caratterizzati da diversi gradi di complessità e flessibilità corrispondenti a delle precisazioni nella variazione d'uso, di obsolescenza e di adattabilità (ad esempio il palco in struttura metallica componibile, la cabina attrezzata per la regia luci e dei suoni, la pista mobile, il complesso delle macchine da proiezione, gli apparecchi di illuminazione e gli altoparlanti mobili, le macchine distributrici, ecc.). L'ambizione conseguente era di creare con queste aperture funzionali interne ad una definizione bloccata di "posto", un senso nuovo di spazio senza cadere nella invenzione scenografica, nello stordimento visivo, o nella ricerca di effetti magici. Le varie possibilità di uso e l'evidente disponibilità delle attrezzature dovrebbe essere un invito alla partecipazione diretta alla definizione del senso del posto (l'uomo fabbricatore di senso) quasi ad una ricerca di attribuire collettivamente, attraverso la fruizione, un significato a cui assegnare valore presente. Le diverse proposte d'uso rinnovano il locale con nuove richieste di spazio adattato e con il relativo nuovo assetto formale che gli compete; ma ogni qualvolta anziché assegnare senso definitivo allo spazio si evidenzia un senso tra molti e a "quale prezzo e secondo quali procedimenti esso è possibile". Questo atteggiamento "funzionalista" verso il tema del progetto deriva da un desiderio di approfondire il reale nei suoi aspetti operativi fino a fissare delle configurazioni corrispondenti a gerarchie di significati e di valori. La porzione di reale indagata, viene smembrata e ricomposta nell'intento di definire una precisa (anche se è aperta) intenzione programmatica; ed il risul-



tato dovrebbe essere quello un ambito concreto di azione tentazioni: da una parte individuare una norma razionale semplice con un risolvere sistemi complessi, con il pericolo dare alla forma fisica l'astrazione che gli deriva dal tentativo di organizzarsi indipendentemente dalle altre categorie con cui è in relazione; dall'altra parte in nome della mobilità e complessità della realtà, rifiutare di prendere posizione, lasciando all'evoluzione delle cose la possibilità di creare "qualsiasi spazio". Con questi atteggiamenti si può forse innescare una nuova possibilità di figurazione spazio caratterizzata più che da una coerenza stilistica generale, dal raggruppamento di oggetti muniti di coerenze stilistiche particolari, ciascuno caratterizzato dal punto di vista funzionale, nel senso di rapporto con l'utente, dal grado di generalità e dalle specifiche competenze che gli sono attribuite; e messi in relazione soltanto dalla rete strutturale comune che ne limita i campi di variabilità. Questo accostamento di oggetti dovrebbe costituire il senso di un ordine complesso, in azione, in cui ciascun elemento con la propria disponibilità di fruizione partecipa come variabile ad una trama prefissata di interazioni; nel mare dell'oggettività è possibile scegliere una serie di possibilità organizzate di azione e all'interno di questo, attraverso un processo continuo di relazioni, manifestare successive definizioni formali, libere, nuove, forse inattese, ma tutte strutturate da una chiara comune impostazione linguistica costituita. Queste vie di ricerca di cui il progetto qui presentato non è che l'abbozzo iniziale, forse portato avanti in condizioni e su scale diverse, potrebbero costituire un invito a riportare con metodo nuovo, il dibattito sul significato formale dello spazio in termini di definizioni d'uso (inteso in tutte le sue accezioni) che di questo spazio fa la complessa società contemporanea; e ciò senza alcun timore di minimizzare la significanza estetica dell'assetto formale; anzi proponendo una poetica complessa, aperta, articolata in un processo capace di costituirsi con atto fondamentale nella costituzione della vita sociale.¹⁴

Cronologia Piper pluriclub¹⁵

- 29 novembre 1966: Inaugurazione
- 22 dicembre 1966: Teatro Gruppo, *Istruzioni operative per 10 attori*
- 25 gennaio 1967: Inaugurazione mostra Piero Gilardi
- 6 marzo 1967: Inaugurazione mostra di Pistoletto
- 14-17 marzo 1967: *New 67 Sound*, primo concorso per complessi dilettanti
- 15 marzo 1967: Living Theatre, *Mysteries and smaller pieces*
- 4 aprile 1967: G.I.N. party "Le anime"
- 12 aprile 1967: Happening con un complesso beat
- 9 maggio 1967: Inaugurazione mostra Massimo Pellegrini
- 10 maggio 1967: London Towns, *Dave Antony's moods*
- maggio 1967: Happening (studenti dell'Università di Medicina)
- 16 maggio 1967: *Beat Fashion Parade*
- 26 maggio 1967: *L'ultimo nastro di Krapp*, regia di Buttafarro, con Carlo Colnaghi
- 29 maggio 1967: Free Form (jazz), D'Andrea, Azzolini, Mondini
- 1 giugno 1967: *Howl* di Allen Ginsberg, lettura
- 4 giugno 1967: Grande festa di chiusura

Bibliografia

- P. RESTANY, 'Breve storia dello stile Yéyé', *Domus*, 446, gennaio 1967, pp. 34-41.
- T. TRINI, 'Divertimentifici', *Domus*, 458, gennaio 1968, pp. 13-22.



- F. PIVANO, *Beat hippie yippie. Dall'underground alla controcultura*, Milano, Bompiani, 1977.
- F. FERRARI, *Discoteca 1968. L'architettura straordinaria*, Torino, Allemandi, 1989.
- C. RIZZA, *Piper Generation. Beat, shake e pop art nella Roma anni '60*, Milano, Lampi di stampa, 2007.
- F. GUZZETTI, 'Piper Pluriclub, Turin, 1966-69', in N. BÄTZNER, M. DISCH (a cura di), *Entrare nell'opera: Processes and Performative Attitudes*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019, pp. 268-273.
- R. CUOMO, 'Spazi intermediali. Club culture e arti visive in Italia: il Piper di Torino', *Flash Art*, 347, dicembre 2019-febbraio 2020, pp. 36-41.
- P. DEROSI, *L'avventura del progetto. Architettura come conoscenza, esperienza, racconto*, a cura di B. Angeli, Roma, Franco Angeli, 2012.

-
- ¹ Ricorda Graziella Gay Derossi: «Il tutto nasce in maniera abbastanza familiare, mio padre che faceva tutt'altro lavoro, incontra Crocetta, che aveva fatto il Piper di Roma e l'ha convinto ad aprire il Piper di Torino. Era una cosa anche commerciale, molto funzionante». Intervista con Donatella Orecchia, Torino, 27 dicembre 2021.
- ² Pietro Derossi, giovanissimo, aveva già progettato l'architettura degli interni di un importante ristorante di Torino, Il gatto nero.
- ³ È interessante a questo proposito la connessione fatta dallo stesso De Rossi, tra il suo lavoro all'Università e la progettazione del Piper, in occasione degli incontri curati da Paola Nicolin per Artissima 2017; si veda in particolare *Le déjeuner sur l'herbe: i protagonisti del Piper club di Torino* <<https://www.youtube.com/watch?v=RG2y4qkJ-fo>> [accessed marzo 2022].
- ⁴ «Quaranta piste registrate muovendosi a comando in un'alternanza quasi infinita di combinazioni, mescolano effetti di cronaca, musica elettronica, lettura di testi, discorsi di personalità, ecc. Il tutto è stato ideato e registrato da Sergio Liberovici» (<<http://www.derossiassociati.it/progetti-posts/piper/>> [accessed marzo 2022]).
- ⁵ «Una macchina ideata da Bruno Munari, che non solo decora con le luci le pareti ma anche le persone (talmente misterioso è l'apparecchio che maggiori spiegazioni su di esso non potremmo darvi)» (cfr. *La Stampa*, 29 novembre 1966).
- ⁶ P. DEROSI, *Una storia personale*, in B. ANGELI (a cura di), *L'avventura del progetto. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*, Roma, Franco Angeli, 2012, p. 143
- ⁷ P. DEROSI, *Ricordi radicali*, in B. ANGELI (a cura di), *L'avventura del progetto*, p. 134.
- ⁸ Graziella Gay Derossi riferisce che in questa fase iniziale la gestione della programmazione e degli artisti è del Piper di Roma. Intervista con Donatella Orecchia, Torino, 27 dicembre 2021.
- ⁹ «L'architettura (e forse anche l'arte in generale) può pretendere di esistere a due condizioni: l'architetto deve avere qualcosa da dire (nella situazione) e ci deve essere qualcuno che lo ascolta (nella situazione). E non può essere un ascolto passivo: deve essere un dialogo» (P. DEROSI, *Premessa*, in B. ANGELI (a cura di), *L'avventura del progetto*, p. 14).
- ¹⁰ Riferisce Graziella Gay Derossi a proposito del pubblico: «All'apertura era altoborghese, e poi via via più intellettuale, soprattutto quando sono iniziati gli spettacoli. Poi identità meno chiara. Durante la settimana discoteca, poi una tantum spettacoli e avvenimenti o mostre per alcuni giorni». Intervista con Donatella Orecchia, Torino, 27 dicembre 2021.



¹¹P. DEROSI, *Una storia personale*, p. 139.

¹²Ettore Sottsass Jr and Clino Trini Castelli: *Catalyst and Junior Catalyst. Clino Trini in conversation with Valentina Pero*, Milan, winter 2018-19, in N. BÄTZNER ET AL. (a cura di), *Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Köln-Vaduz-Saint-Étienne, Verlag Der Buchhandlung Walther König-Kunstmuseum Liechtenstein-Musée d'art moderne et contemporain, 2019, p. 266.

¹³Cfr. E. SOTTASS, 'Memoires di panna montata', *Domus*, 445, dicembre 1966, pp. 49-51.

¹⁴Documento conservato presso l'Archivio Piper, Studio Derossi.

¹⁵Documento conservato presso l'Archivio Piper, Studio Derossi.



CARLOTTA SYLOS CALÒ

Il Piper pluriclub e le arti visive

In the period from December 1966 to May 1968, the Piper multi-club space hosted exhibitions and events featuring artists, musicians, writers and filmmakers. Regular visitors included Gian Enzo Sperone, Mario Tazzoli, Michelangelo Pistoletto, Gianni Piacentino, Piero Gilardi, Pietro Gallina, Colombotto Rosso, Anne Marie Sauzeau and Alighiero Boetti, Ugo Nespolo, Marisa and Mario Merz, Max Pellegrini. Whoever exhibits things and performs actions finds himself involved in a transformation of languages that has in space and in relationship, with the public and with the artwork, one of the indispensable terms, combined with an experimental and carnivalesque attitude.

Nei tre anni della sua esistenza si succedono al Piper pluriclub mostre ed eventi che hanno per protagonisti artisti, musicisti, scrittori, cineasti. Frequentano abitualmente il locale, tra gli altri, Gian Enzo Sperone, Mario Tazzoli, Michelangelo Pistoletto, Gianni Piacentino (che vi si esibisce anche come disc-jockey), Piero Gilardi e, ancora, Pietro Gallina, Colombotto Rosso, Anne Marie Sauzeau e Alighiero Boetti, Ugo Nespolo, Marisa e Mario Merz, Max Pellegrini. Chi espone delle cose e compie delle azioni si trova coinvolto in una trasformazione dei linguaggi che ha nello spazio e nella relazione che, attraverso questo, si innesca con il pubblico e con l'opera, uno dei termini irrinunciabili, unito a un'attitudine sperimentale, divertita e carnevalesca di fondo. D'altronde, proprio la ricerca di un dialogo al di fuori dello spazio canonico della galleria d'arte, contraddistingue altre scelte di questi anni, come l'apertura del proprio studio al pubblico da parte di Michelangelo Pistoletto (1967) o la fondazione, sempre lo stesso anno, su iniziativa di Marcello Levi, dell'associazione Deposito d'Arte Presente (DDP), uno spazio di 450 mq in via San Fermo 3, autogestito dagli associati. Ma lo spostamento della pratica artistica visiva alla forma azione che si va compiendo al Piper, trova appunto un particolare carattere di festa e improvvisazione che sembra coinvolgere contemporaneamente, ma separatamente, arte e teatro, valorizzando la portata irriverente e 'speciale' di eventi non squisitamente espositivi e creando una sorta di comunità che ruota attorno allo spazio. A ciò si aggiunge un'estetica nuova che somma alcune delle idee vicine al radical design a un'attitudine naturalmente sperimentale e aperta nella concezione del locale come degli allestimenti e della comunicazione, affidata a Clino Trini.

1. 25 gennaio 1967: Piero Gilardi. Happening a Piper Club

PIERO GILARDI

(Torino, 1942), dal 16 al 26 ottobre del 1963 ha la sua prima personale a Torino presso la galleria L'Immagine, *Piero Gilardi. Macchine per il futuro*, il catalogo è con testi di Renzo Guasco, Carlo Sirtori, Clino Trini. Dalla metà degli anni Sessanta, sotto contratto della galleria Sperone, dopo una serie di riflessioni sulla realizzazione di oggetti fruibili, inizia a realizzare i *Tappeti natura* (1966), opere in materiali industriali, poliuretano e vernici, che mimano natura e paesaggi, facendoli diventare oggetti, dispositivi domestici visibili ed utilizzabili. La prima esposizione di questi lavori è il 3 maggio del 1966 presso

la galleria Sperone, con la presentazione di un testo scritto dallo stesso artista. Gli stessi *Tappeti* saranno protagonisti di una serata al Piper pluriclub, mentre dei vestiti realizzati sempre con lo stesso principio di ‘travestimento naturale’ saranno indossati da alcune



Il palco del Piper di Torino con *Tappeto natura* di Piero Gilardi, 1967, Courtesy Graziella Guy e Pietro Derossi

modelle nel corso della Beat Fashion Parade, organizzata nello stesso locale il 16 maggio del 1967.

Dopo il grande successo ottenuto con i *Tappeti natura*, anche a livello internazionale, Piero Gilardi lascia l'attività artistica e apre, insieme a un gruppo di artisti e filmmaker, un Atelier populaire su esempio di quelli sorti a Parigi durante il maggio francese, stampando in serigrafia manifesti murali per il movimento studentesco e i comitati di lotta di fabbrica e di quartiere.

*Il testo seguente è indicato come Comunicato stampa per la mostra personale al Piper Club, Torino, gennaio 1967 nel volume di Piero Gilardi, La mia Biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014.*¹

La prima volta che Graziella e Piero [De Rossi] mi chiamarono per fare qualcosa al Piper di Torino, appena aperto, si era sotto Natale; e loro cercavano un'idea shocking per l'albero. Io avevo già visto il locale ed ero stato colpito dal senso di nero e viscido che emanava dalla gomma nuova del pavimento, grassa al punto da richiamare l'immagine del catrame caldo, sgocciolante; da cui l'idea dell'auto che slitta silenziosamente sull'olio nero del pavimento e schianta il pino, confondendo le proprie argentee lamiere con i cocci luccicanti delle decorazioni natalizie. Una violenza nel clima rarefatto di questo evento, il suono stupidamente continuo del clacson bloccato e un faro tutto sghembo che falcia la ramaglia arruffata. L'idea del car crash natalizio funzionava, ed era di un "lugubre" magico e lieto; ma poi la scartammo perché si sarebbe rubata troppa pista ai ragazzi che ci dovevano ballare intorno, mentre sono proprio loro i veri, perpetui, indiscutibili protagonisti in quella scatola caleidoscopica che è un Piper club.

Ci sono tornato al Piper, quando Graziella tornò alla carica per organizzarmi la mostra dei Tappeti-natura. Dal soppalco guardavo la sala brulicante in un ritmo che riutilizzava se stesso, mentre lo stomaco (il mio) era percorso dal suono ripulito e brutale degli am-



Happening al poliuretano, Piper, Torino, 25 gennaio 1967, Courtesy Graziella Guy e Pietro Derossi



plificatori. Allora ho pensato che qualsiasi cosa assomigliasse al Piper, io avessi messo nel Piper, sarebbe stata sopraffatta; ci sarebbero invece volute grandi forme astratte, geometriche, imprendibili, inutili, sorde sotto la luce e fatta di una materia insignificante: come potevano essere le forme degli ultimi artisti cool americani. Ma tutto quello che ho pensato quella sera adesso mi pare un lapsus mentale: era la solita realizzazione individualistica di quella macchinetta omeostatica che continua a bruciare ossigeno e zuccheri nella mia corteccia celebrale. Perché invece al Piper abbiamo proprio appeso i tappeti-natura: che non sono proprio la stessa cosa del Piper, ma ne sono distanti quel tanto che basta perché possano viverci dentro in modo organico; nel senso che ambedue usano lo strumento della ricostruzione artificiale dell'emozione, ma il Piper è il "linguaggio", mentre i tappeti natura sono "segno".

Così Gilberto [Zorio] e io agganciammo, con molti metri di catenina, un mare, un deserto, pannocchia di granturco, pietre zucche su quella lunga fascia di alluminio satinato che naturalmente serve da schermo per le diapositive; poi con Pietro e due elettricisti orientammo dei fari, disponemmo la macchina luminosa di Munari in modo che viaggiando illuminasse i tappeti e abbiamo anche provato a proiettarci sopra le diapositive con la sala al buio. L'ultimo giorno della mostra hanno fatto un happening al poliuretano che è la stessa materia con cui sono fatti i tappeti; la rappresentazione si è conclusa con un enorme fungo di espanso, traboccato da un secchio nel quale ribollivano: OCN - (R' - NHC00 - R'' - 00CNH -)''' - R' - NCO.

Dal fungo, subito solidificato, la gente ha cominciato a cavare proiettili, cominciando una specie di battaglia così accanita da farmi temere che da un momento all'altro quelli rimasti a corto di munizioni tirassero giù anche i miei tappeti. A un tratto mi sono accorto che la battaglia si era stemperata nello shake. L'indomani il Piper mi ha regalato l'ultima sensazione che devo mettere nel bilancio della mostra: sono tornato da solo, al mattino presto, per ritirare i tappeti. C'era la sala vuota, il suo silenzio rotto dal rimescolamento inutile delle automatiche delle bibite e tutto quello sfacelo di poliuretano croccante nevicato dappertutto.

2. 16 maggio 1967: Beat Fashion Parade

Riportiamo di seguito un articolo dedicato a questo episodio² perché restituisce atmosfera e dettagli della sfilata. Il testo di Arianna Mercanti è pubblicato su gentile concessione dell'Archivio Alighiero Boetti, Roma.

Nel maggio 1967 Alighiero Boetti e Anne Marie Sauzeau Boetti partecipano, assieme a Piero Gilardi ed Enrico Colombotto Rosso alla serata Beat Fashion Parade al Piper Club durante la quale "sfilano" abiti da loro ideati e realizzati. I modelli, distanti dai luoghi comuni e da proposte démodé, rimettono in gioco forme e materiali delle opere di quegli anni. Boetti propone abiti di plastica, rigorosamente corti e privi di maniche, in cui si trovano, visibili in trasparenza, liquidi ed oggetti eterogenei. In ciascun abito, infatti, "un doppio strato di plastica trasparente contiene i materiali più disparati: shampoo per capelli, monetine da dieci, fiammiferi in legno, e paglia incendiabile" e ancora caramelle, essenze profumate e persino due pesci rossi, vivi, che, mentre la modella sfila in passerella, nuotano nell'acqua. E, "per i più esigenti": veri e propri "abiti-bar con fiumi di whisky, di sambuca accompagnata da caffè in grani" e, naturalmente, aranciata e Coca-Cola

“che si possono sorseggiare attraverso uno speciale foro per mezzo di un apposito tubo”. Agli abiti si affiancano delle piccole borse, realizzate con i medesimi materiali: la novità ulteriore è che possono essere tenute in frigorifero e costituire così “un sicuro refrigerio nei mesi estivi”. In ultimo, altri modelli, si presentano in modo ancor più provocatorio, in quanto “foderati di biglietti da diecimila”. Lo stesso Boetti li ritiene utilissimi per chi si mette in viaggio: “quando i fogli sono finiti, si sa che è venuto il momento di tornare a casa”. Diversamente dagli involucri trasparenti e irriverenti di Boetti, i modelli anticonformisti di Anne Marie Sauzeau si ispirano in parte al *Mimetico* (corti abiti camouflage



Il vestito zip realizzato da Anne Marie Sauzeau per la Beat Fashion Parade, 1967, Courtesy Agata Boetti



Alcune modelle indossano l'abito mimetico realizzato da Anne Marie Sauzeau durante la Beat Fashion Parade, 1967, Courtesy Agata Boetti

da spalline sottili, si creano combinazioni cromatiche sempre diverse e continue modifiche alla vestibilità, come dei “vestiti-giocattolo”, funzionali e flessibili “con cui ci si può divertire”. Ad oggi sono stati rintracciati due abiti (uno in plastica, l'altro costituito da zip) ed una delle piccole borse.

con in pendant cappelli a falde larghe), mentre altri si caratterizzano per la presenza di zip. Le cerniere, cucite l'una accanto all'altra, con alternanze di colori possono essere aperte in tutte le direzioni: in questo modo, in ciascuno dei tubini, rettangolari e tenuti

3. 6 marzo 1967: La fine di Pistoletto

Michelangelo Pistoletto

(Biella, 1933), nel 1960 tiene la sua prima personale alla Galleria Galatea di Mario Tazoli a Torino dove espone la sua produzione del periodo, focalizzata sull'autoritratto e sul rapporto tra figura e sfondo. A presentarlo in catalogo è di Luigi Carluccio, che in diverse occasioni in passato aveva presentato anche mostre a cui aveva partecipato il

padre Oliviero. Nel biennio 1961-1962 elabora i suoi *Quadri specchianti* con il fondo in acciaio inox lucidato a specchio sulla quale è applicata un'immagine, dipinta su carta velina,



Cliro Trini, Locandina dell'azione di Pistoletto, 1967, Courtesy Archivio Pistoletto, Biella



Renato Rinaldi, *La fine di Pistoletto*, 6 marzo 1967, Courtesy Archivio Pistoletto, Biella

ottenuta ricalcando una fotografia ingrandita a dimensioni reali. L'opera è specchiante e include quindi lo spettatore e la dimensione reale del tempo. Con questi lavori Pistoletto raggiunge in breve riconoscimento e successo internazionali, ottenendo mostre personali in Europa e negli Stati Uniti. Tra il 1965 e il 1966 produce un insieme di lavori intitolati *Oggetti in meno* e li espone nel proprio studio-abitazione. A partire dal 1967 realizza,

fuori dai tradizionali canali espositivi, azioni che costituiscono le prime prove di quella "collaborazione creativa" che l'artista approfondirà nel corso dei decenni successivi, mettendo in relazione linguaggi e artisti provenienti da diverse discipline, ma soprattutto rivolgendosi a un altro tipo di spettatore, chiamato dentro l'azione. Uno dei luoghi cardine di questi esperimenti è proprio il Piperclub di Torino

Il seguente testo, che descrive l'azione avvenuta al Piper di Torino, viene pubblicato su gentile concessione dell'Archivio Michelangelo Pistoletto, Biella.

Il titolo dell'azione di Pistoletto riprende ironicamente lo slogan pubblicitario del Piper ("Piper. È la fine del mondo"). All'inizio dell'azione trenta persone disposte lungo i bordi della pista da ballo indossano una maschera costituita da un'immagine fotografica del volto di Pistoletto. Ciascuna persona impugna una lamiera di acciaio specchiante, la usa



per produrre dei suoni e poi la posa sul pavimento della pista su cui si balla. Durante tutta l'azione la band del locale, sul palco, continua a suonare.

Lungo una parete sono posti alcuni Quadri specchianti, alcuni dei quali hanno come soggetto persone che sono anche abituali frequentatori o animatori del Piper: *Uomo seduto* (1967) e *Uomo che trasporta un cubo* (1966) hanno entrambi come soggetto l'artista Piero Gilardi; *Ragazza seduta per terra* (1967) ha come soggetto Graziella Gay Derossi, moglie dell'architetto Pietro Derossi, progettista e poi gestore del Piper assieme alla moglie; *Lui e lei che parlano* (1967) ha per soggetto Clino Trini Castelli, che si occupa anche della grafica del locale, e Faustina Piacentino, moglie di Gianni Piacentino, artista che si esibisce al Piper anche come disc jockey; gli altri Quadri specchianti esposti sono *Lampadina* (1966), ora nella collezione permanente del Castello di Rivoli, *Riflettore verde* (1966) e *Infermiera con ragazza* (1966). Viene inoltre esposto anche uno degli *Oggetti in meno* (1965-1966), il *Pozzo argento* (1966), un cilindro in fibra di vetro sul cui fondo è collocato uno specchio. I Quadri specchianti resteranno esposti nei giorni successivi fino al 19 marzo.

Martedì 8 maggio ore 22

COCAPICCO e VESTITORITO spettacolo con la collaborazione di Michelangelo Pistoletto, Carlo Colnaghi, Gianni Milano, Daniela De Paoli, Alberto Matturo, Alberto De Michela, Giancarlo Salvador, Cesare Bertì, Boris Zobel, Anna Trambetta, Vasco Ara, Antonio Russo.

Da giovedì 9 a domenica 19 maggio tutte le sere alle ore 22

"THE HUMAN FAMILY"
dell'ARTS LABORATORY DI LONDRA con i suoi 25 straordinari artisti presenterà ogni sera una spettacolo diverso: mimi, luci e suoni, concerti pop, happenings, ballate, readings, teatro, ecc.

(L'ARTS LABORATORY fondata a Londra da Jim Haynes nel 1967 come luogo di ritrovo aperto ad ogni tipo di esperimento: teatro, mimica, films, musica, pittura, scultura, ecc. nel tentativo di mettere in evidenza le connessioni tra le varie forme d'espressione e la loro comune tendenza a diventare spettacolo globale. Avremo occasione per la prima volta in Italia di giudicare questo giovane, ma ormai famosissimo gruppo esponente della più spregiudicata avanguardia inglese).

21 - 22 - 23 - 24 maggio ore 22

IL PALO E LA FRASCA. Musical Play zan e di Laura Coglio, Eligio Ietto, Sergio Liberovici - I Fontana.

PIPER
PLURIGRAMMA

dal 8
al 24
Maggio 1968

Pluriprogramma dall'8 al 24 maggio 1968, Piperpluriclub, Torino 1968, Courtesy Graziella Guy e Pietro Derossi

Vasco Ara, Cesare Bertì,
Alberto De Michela,
Gianni Milano, Alberto
Matturo, Boris Zobel,
Daniela De Paoli, Antonio
Russo, Anna Trambetta
annunciano il matrimonio tra

Carlo Colnaghi
e Michelangelo Pistoletto

Martedì 8 maggio 1968
ore 22
Piper
Pipa club
via S. S. settembre 15
Cuneo

Invito per l'azione Cocapicco e Vestitorito, 8 maggio 1968, Courtesy Archivio Pistoletto, Biella



4. 8 maggio 1968: Cocapicco e Vestitorito

Il seguente testo, che descrive l'azione avvenuta al Piper di Torino,³ viene pubblicato su gentile concessione dell'Archivio Michelangelo Pistoletto, Biella.

Maria Pioppi siede in cima a una scala e Pistoletto, aiutato dalla figlia Cristina, le cuce addosso un vestito in plastica che avvolge tutta la scala e il cui montaggio dura l'intero spettacolo. In basso gli altri partecipanti, in una piscina di plastica, colano a picco fra nuvole di borotalco e litri di Coca Cola. L'invito riporta anche l'annuncio del matrimonio fra Michelangelo Pistoletto e l'attore Carlo Colnaghi, a sancire ironicamente l'inizio di una collaborazione che durerà di fatto sino alla fine dello Zoo. Cocapicco e Vestitorito è considerata infatti la prima azione del gruppo Lo Zoo, il nome di una piccola comunità di individui provenienti da differenti esperienze artistiche con cui Pistoletto realizza, dal 1968 al 1970, delle azioni o spettacoli, presentati in diversi tipi di spazi – strade, teatri, gallerie d'arte – e concepiti come collaborazioni creative fra artisti appartenenti a diverse discipline e come forma di comunicazione non mediata da oggetti.

5. 10 dicembre 1967: Le stelle di Mario Schifano

MARIO SCHIFANO

(Homs, Libia, 1934), dopo aver seguito le orme del padre, lavorando presso il Museo etrusco di Villa Giulia come restauratore, si avvicina all'arte e frequenta la Galleria Appia Antica di Roma, dove nel 1959 ottiene la sua prima mostra personale. Sperimenta diverse tecniche, tra cui vernici acriliche e cemento, per realizzare alcuni monocromi e nel 1960 partecipa all'ormai famosa mostra *5 Pittori* presso la Galleria La Salita di Roma. Nel 1961 ottiene il Premio Lissone per la sezione Giovane pittura internazionale e una personale alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis a Roma. Frequenta quotidianamente il Caffè Rosati, luogo



Copertina dell'LP *Dedicato a...* de Le Stelle di Mario Schifano, 1967

di ritrovo per artisti, registi, poeti e, nel 1962, compie il suo primo viaggio a New York dove frequenta la Factory di Andy Warhol e le serate del New American Cinema Group e conosce Gerard Malanga. I suoi monocromi si trasformano in immagini in cui prevalgono la ricerca dell'inquadratura e la pittura a smalto, spesso associati a piccoli particolari o scritte allusive. Attorno alla metà degli anni Sessanta produce i suoi primi film in 16 mm *Round Trip* e *Reflex*, divenendo una delle figure centrali del cinema sperimentale italiano. Sempre in questi anni conosce Ettore Rosboch, che gli presenta la band Le Stelle. Il gruppo cambia nome in Le Stelle di Mario Schifano e fa un primo spettacolo nel settembre del 1967 presso il Teatro di via Belsiana a Roma. Dopo la registrazione del primo e unico



album del gruppo, *Dedicato a*, dove veniva raccomandato di ascoltare la prima traccia (circa 17 minuti di durata) con la tv accesa e muta, un secondo concerto viene fatto il 10 dicembre al Piper pluriclub di Torino e un terzo, l'ultimo, il 28 dicembre dello stesso anno al Piper di Roma, *Grande angolo, sogni e stelle*.

Le serate ai locali Piper prevedevano che sul palco si alternassero ai musicisti, poeti, artisti, l'attore Gerard Malanga, mentre su quattro schermi panoramici scorrevano immagini, colori, spezzoni video tra cui alcune scene del lungometraggio *Anna Carini vista in agosto dalle farfalle*, precedentemente presentato allo Studio Marconi di Milano.

*Riportiamo di seguito un articolo, tratto da l'Espresso dedicato a questa serata perché ne restituisce atmosfera e dettagli.*⁴

È una grande onda che può dare anche un leggero mal di mare, e proprio come una marea sale e minaccia di sommergerti, invece ti porta in alto. Sono suoni acuti, penetranti, ritmati ma gementi; urli e guaiti, cicale e tuoni, con una sorta di sotterraneo respiro sibilante che li lega tutti insieme, qualcosa di molto diverso da quanto sinora si è sentito, e sembra persino impossibile che al suono di questa orchestra si possa anche ballare. All'orchestra di Mario Schifano, il giovane pittore che si circonda di una piccola corte internazionale di poeti, danzatori e musicanti, come un principe pop, dei modi dolci e dall'aria un po' misteriosa di chi è appena tornato o è sul punto di partire per un paese lontano. Un paese, stando ai suoi quadri più recenti, popolato più che altro da stelle, palmizi e vapori leggeri. "Le stelle di Mario Schifano" è il nome di questa straordinaria orchestra che (con Peter Hartmann al piano) ha inaugurato la stagione del Piper di Torino con uno spettacolo su varie dimensioni. Gerard Malanga si esibiva in ritmici colpi d'anca, voli d'angelo, giochi di pile e di candele e di argentei serpenti, al suono delle Stelle e sullo sfondo di tre o quattro film (di Schifano) proiettati contemporaneamente: corride al rallentatore, cavallerizzi, ragazze sulla spiaggia, centrifugate come in un frammentatissimo caleidoscopio; ogni tanto qualche zaffata di rosso o viola in mezzo ai grigi e agli azzurri più tenui. Corre sulle rotaie del soffitto la macchina luminosa di Munari e la luce stroboscopica intermittenza, sempre più veloce, con un effetto di immagini interrotte e di movimento a scatti come quello dei primi film muti; il pubblico che più tardi balla sotto queste luci all'impressione di sparire per un attimo per resuscitare l'attimo dopo cento volte più vivo.

6. 5 dicembre 1967: *Environment*

MARISA MERZ

(Maria Luisa Truccato detta Marisa Merz, Torino 1926-2019), sposa nel 1959 l'artista Mario Merz assumendone il cognome con cui, ancora oggi, è nota. Nel 1960 i due hanno la loro prima e unica figlia, Beatrice, cui Marisa dedicherà molte opere. La sua ricerca artistica ha inizio alla metà degli anni Sessanta a Torino dove, nel 1967 ottiene la sua prima mostra personale alla Galleria Luna e, subito dopo, una mostra alla galleria di Gian Enzo Sperone. Tra le opere esposte in questa occasione *Living Sculpture*, una struttura metamorfica che tradisce ogni canone espositivo frontale. Il lavoro, realizzato in lamierino tagliato a strisce e assemblato con una cucitrice a punti metallici, a costituire forme tubolari di varie dimensioni, poi raccolte a gruppi e appese in maniera tale da farle scendere senza un ordine prestabilito, è illustrato nella locandina dell'esposizione appeso a un albero in un giardino. È con quest'opera che l'artista interviene al Piper Pluriclub di Torino



in una serata happening in cui le sue sculture abitano il locale immerso in un'atmosfera mandalica di fiori (di Clino Trini) e incensi.

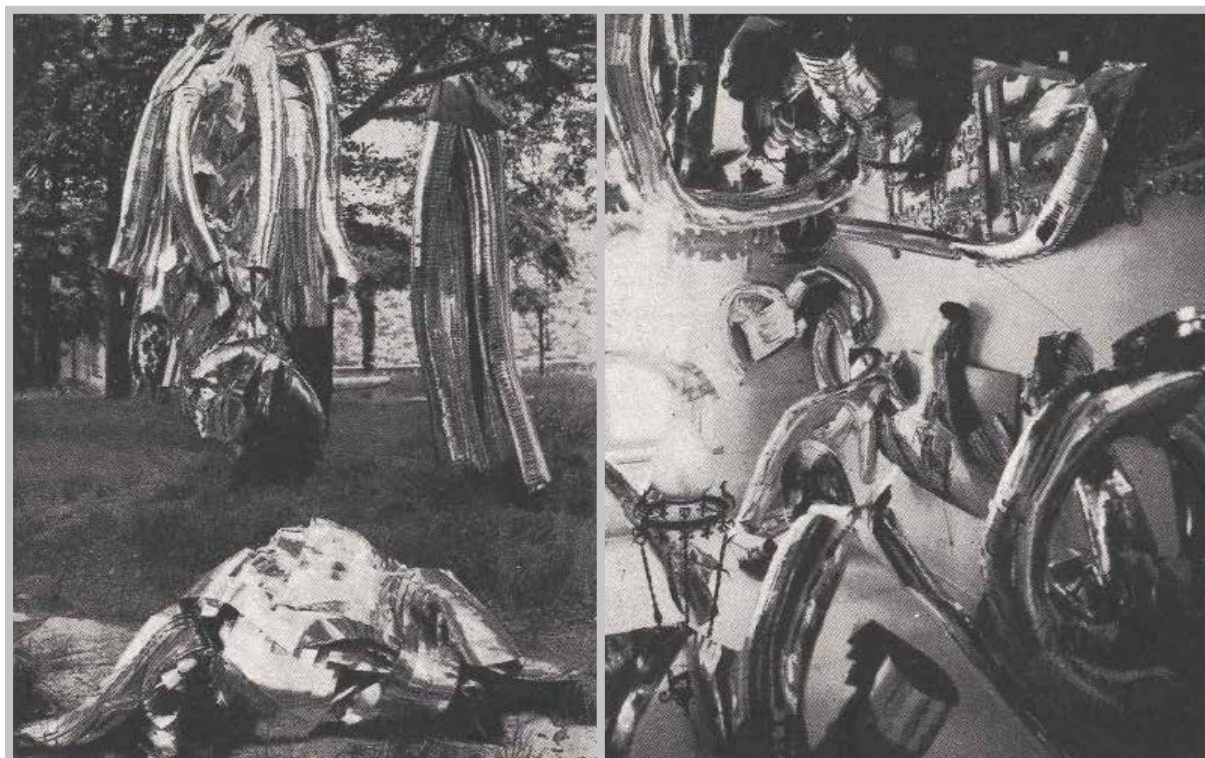
Non essendo stato possibile trovare materiale relativo all'evento, per illustrare quest'opera abbiamo deciso di pubblicare l'intervista a Marisa Merz apparsa su Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea e le sue immagini di corredo. L'intervista non è firmata.⁵

D. Prima di iniziare il nostro dialogo vorrei premettere per chiarimento al lettore che l'opera di Marisa Merz consiste in un complesso di forme articolate e vitali sia sospese in aria che appoggiate al suolo viventi l'una dalle altre cosicché, nel loro insieme accentuano il senso di un concretarsi dinamico dello spazio... è per questo che voglio anzitutto chiederti se ti sei esplicitamente posta questi problemi di spazio.

R. Certo essendomi proposta di sviluppare quelle forme le cui caratteristiche erano evidenti anche se espresse nel contesto tradizionale del quadro, ho sentito l'esigenza di farlo vivere nello spazio per cui esse assumono la concretezza di una cosa di cui partecipano unitamente all'esperienza visiva. Tuttavia, in certo qual modo, il fatto di vederle qui nel contesto abituale della mia casa mi fa sorgere dei dubbi; pensa che mi piacerebbe affittare un grosso locale, un garage, un magazzino, per esempio per lavorarvi al di fuori di un'ambientazione obbligata e persistente.

D. Diciamo, dunque che, sollecitata da un problema di spazio come situazione concreta hai svincolato le forme che prima dipingevi, e, dopo aver operato uno stacco delle abituali coordinate di spazio e tempo implicite nel quadro, sei pervenuta alla realtà di un oggetto che – per essere realizzato con sottili fogli di alluminio e argento – lascia che la sua monocromia si animi in quanto riflette l'ambiente. A proposito vorrei sapere un po' nei dettagli qual è la tua tecnica operativa.

R. Vedi, prendo dei fogli di alluminio, che sono leggeri ma resistenti e inattaccabili alla



Immagini pubblicate a corredo dell'intervista a Marisa Merz, *Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea*, IV, 26-27-28-29, dicembre 1966, p. 406



ruggine, per cui, ad esempio, potrebbero anche stare all'aperto in un giardino, li taglio a strisce e li fermo con dei punti. Questo ritagliare una cosa umile e modesta come un ricamo, ma anche faticosa; mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l'allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà. In un secondo tempo, coi fogli così cuciti e con quelli interi compongo delle forme: credo che questo corrisponda ad un pensare ammassando e collegando piuttosto che ordinando e isolando.

D. Mi interessa il fatto che questi oggetti rivelano, fin dal primo colpo d'occhio la loro differenza da quello che in scultura è stata usuale intesa come monumento, per cui le forme uscite dalle dimensioni tradizionali del quadro, non per questo rientrano in quelle tradizionali della scultura, perché sollecitando a considerare lo spazio che ha intorno e dietro la forma si esprimono in una configurazione di forze e una dinamica di processi, anziché in una struttura definita.

R. Penso che questo avvenga principalmente per un motivo, diremo formale, cioè per il fatto che queste forme non sono definitive, e possono essere spostate senza che il loro valore ne sia alterato, ma soprattutto per la mia disposizione operativa, nel senso che io mi predispongo ad accettare quanto questo stesso lavoro mi viene via via proponendo nel corso del suo concentrarsi: si tratta insomma di una posizione che va oltre la verifica della mia stessa posizione mentale

D. Cioè si tratta di un'operazione di linguaggio di cui essendo chiari punti di polemica o accettazione di determinati precedenti culturali, non accettare una situazione sconosciuta...

R. Forse per questo le forme prese nel loro insieme sfuggono all'ambiguità formale dell'assemblage, registrando una tecnica di vita che ha una sua storia specificamente ancorata ad un ambito culturale linguistico per cui esprimono un'esperienza che, per essere articolata in forme, si presenta come esperienza totale dell'immaginazione; il risultato è una situazione nuova, un oggetto con segrete ramificazioni, mi vengono in mente le parole di Merleau Ponty: "dobbiamo ritrovare le origini dell'oggetto nel cuore stesso della nostra esperienza, descrivere l'apparizione dell'essere e comprendere come paradossalmente, per noi, c'è un 'in sé'".

¹ P. GILARDI, *La mia Biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, a cura di T. Trini, Milano, Prearo, 2016, pp. 44-45.

² Modelli e abiti di Alighiero Boetti, Colombotto Rosso, Piero Gilardi; suono: Dave Antony's Moods; voce: For-tebraccio.

³ Con Vasco Are, Cesare Berti, Carlo Colnaghi, Alberto De Michelis, Daniela De Paoli, Alberto Mottura, Gianni Milano, Cristina Pistoletto, Maria Pioppi, Michelangelo Pistoletto, Antonio Russo, Giancarlo Salvador, Anna Trombetta, Boris Zobel.

⁴ C. CEDERNA (a cura di), 'Su Varie Dimensioni', *L'Espresso*, 10 dicembre 1967.

⁵ Cfr. Intervista a Marisa Merz, *Marcatrè*, IV, 26-27-28-29, dicembre 1966, p. 406.



DONATELLA ORECCHIA

Il Piper pluriclub e il teatro

From December 1966 to May 1968, the Piper pluriclub hosted some of the most significant realities of Italian and international theatrical research, through Edoardo Fadini's mediation. Carlo Quartucci arrived at Piper with Teatro Gruppo in 1966, the Living Theater in 1967, Carmelo Bene in 1968. The Open Theater closed the theater season in May 1968.

Nel periodo che va dal dicembre del 1966 al maggio del 1968 lo spazio del Piper pluriclub ospita alcune fra le realtà più significative della ricerca teatrale italiana e di quella internazionale, complice la mediazione di Edoardo Fadini, in quel momento responsabile dell'attività teatrale dell'Unione Culturale di Torino. È certamente Fadini la figura chiave per la programmazione teatrale del Piper. I coniugi Derossi frequentano le sale di Via Cesare Battisti (dove si trova la sede dell'associazione) e dove fin dal 1966 Carlo Quartucci con il suo Teatro Gruppo è protagonista di serate di lettura e nel 1967 è ospitato il Living Theatre. Così per questi artisti come per Carmelo Bene al Piper nel 1968, mentre sarà un contatto cercato e inseguito da lontano da parte di Graziella Gay Derossi quello con il quale si concluderà nel maggio del 1968 l'esperienza teatrale del locale, l'Open Theatre, ospite nello stesso periodo del Teatro Carignano.

1. 22 dicembre 1966: Teatro Gruppo, Improvvisazione su Istruzioni operative per 10 attori¹

CARLO QUARTUCCI

(Messina, 1936), figlio d'arte, fa le sue prime esperienze nella compagnia di teatro dialettale del padre. Debutta poi come regista e attore a Roma nel 1959 con la prima regia di *Aspettando Godot*, ma la sua affermazione sulle scene, a partire dall'inizio degli anni Sessanta, avviene una volta che si costituisce la Compagnia della Ripresa: qui, accanto a Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi e Anna D'Offizi, Quartucci prosegue il suo percorso di ricerca nel ruolo di regista. Fra il 1964 (*Aspettando Godot* a Genova) e il 1965 (il Festival beckettiano a Prima Porta e *Zip* alla Biennale di Venezia), Carlo Quartucci e la sua compagnia si affermano come una delle punte più avanzate della ricerca teatrale italiana. Il riconoscimento da parte della critica alla Biennale, tuttavia, non corrisponde al consolidarsi della Compagnia della Ripresa che presto si scioglie. Quartucci

Il Teatro Gruppo al Piper, 1966. Foto @Derossi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi





inizia allora a gravitare su Torino dove, soprattutto per il legame con Edoardo Fadini, avvia una collaborazione con l'Unione Culturale, della cui programmazione teatrale Fadini è il responsabile. Qui, con la nuova compagnia del Teatro-Gruppo si susseguono letture da testi di Calvino, Parise, Brecht e poi Vitrac, Artaud, Jarry, Weiss. Nel dicembre del 1966 Quartucci è al Teatro Gobetti con la regia di *Libere Stanze* di Roberto Lerici, con il quale inizia un'intensa collaborazione. È questo l'avvio di un progressivo interesse del Teatro Stabile torinese per

Quartucci che proseguirà nei due anni successivi, complice anche il cambio di direzione nel 1968 (Gianfranco De Bosio lascia e subentra la direzione Chiarella-Bartolucci-Doglio-Morteo).

È in questo tessuto di rapporti e di progettualità che si colloca, sempre tramite la mediazione di Fadini, la presenza del Teatro-Gruppo al Piper pluriclub, nel dicembre del 1966.

Si riporta l'estratto di un articolo di Lionello Gennero pubblicato su Pianeta nel gennaio del 1967.²

«Che cos'è?» «Un motore a scoppio». «No»

«Che cos'è?» «Un funerale». «No!»

«Che cos'è?» «Una partita di calcio» «No!»

Le domande si susseguono. Il pubblico annaspa, per rispondere, fra le immagini più diverse.

Una fanciulla avanza con gesti di ginnastica ritmica, contando in lenta cadenza: «U-no, du-e, tre-e, quat-tro»; un tipo barbuto si muove con scatti da automa pronunciando suoni simili a cigolii; un altro, curvo, barcollante, mormora preghiere. L'azione prosegue: sono una decina di personaggi che vanno avanti e indietro incrociando con i movimenti più disparati, in un contrappunto di sussurri, esclamazioni, suoni inarticolati.

Il pubblico è come se fosse nello stesso tempo divertito, sconcertato, deluso, allarmato da questo gioco di cui non riesce a comporre razionalmente due soli elementi, come in un puzzle i cui pezzi non combaciano [...].

Tutto è incominciato con una scena quasi allucinante, con un tale che si sgolava disperato gridando in un megafono in mezzo a un silenzio attonito, tentando di impartire ordini a un gruppo di attori sordi e immobili, come pietrificati. Il pubblico era allibito, come se dovesse fare qualcosa e non vi riuscisse.



Teatro Gruppo al Piper, in F. Fornari, *Porta aperta sul mondo*, ritaglio stampa conservato senza ulteriori indicazioni in Archivio Piper, Studio Derossi Associati



Questa è una lezione di teatro. Così credo che la pensino i giovani del Teatro Gruppo. Una lezione per attori come loro, troppo interessati alle reazioni della gente per accontentarsi di strappare un applauso qualsiasi, e invogliati perciò a scoprire un pubblico anche in una sala da ballo: un pubblico che non sa di essere un pubblico, perché non è venuto a sedersi davanti a un sipario che sta per aprirsi, e ha lasciato invece a casa tutto il bagaglio delle abitudini dello spettatore. Ma, proprio perciò, anche una lezione per il pubblico stesso, per le sue stesse abitudini ad osservare con distacco, dal profondo della poltrona nella sala buia, ciò che accade là, fra gli attori [...].

Quello del Piper può essere stato un esperimento, uno dei tanti che il *Teatro Gruppo* sta conducendo con i mezzi più diversi, a cominciare dallo *Studio TG*, che è una specie di laboratorio in cui i pezzi di quel delicato motore che è uno spettacolo vengono provati, smontati, sostituiti, combinati in modi diversi: un vero e proprio banco di prova su cui si sperimentano prototipi, e dove veramente tutte le persone comprese in questa operazione di collaudo assumono funzioni complementari: tutti sullo stesso piano, tutti in tuta, ingegneri e motoristi, a sentire come gira la cosa [...].

Essi sono venuti a dirci con intelligenza che il teatro non è una cosa assurda, poiché l'assurdo sta qui fra noi: esso si annida nei nostri cervelli, aleggia sulle nostre famiglie, dà movimento a questa bella società.

Si riporta l'estratto di un articolo di Carlo Quartucci pubblicato su Teatro nel 1967.³

[...] Ritengo sia assolutamente opportuno operare per una decisa trasformazione delle «linee di condotta» finora seguite muovendo in un senso decisamente opposto, dai «centri» cioè verso le periferie, assecondando il moto naturale della città, sostituendo al concetto di «stabilizzazione» quello di «moto evolutivo». Per far questo occorre rendere mobile non solo lo stesso «edificio teatrale», ma anche la «struttura», il linguaggio dello spettacolo, facendogli subire una continua trasformazione, una modificazione d'angolo ottico col variare del pubblico e dell'ambiente.

Vediamo come ciò possa avvenire.

L'edificio teatrale.

L'architettura, oggi, nell'edilizia come negli arredamenti, ha cessato di ideare strutture fisse. Si hanno prefabbricazioni, «strutture-oggetto» che possono in continuazione modificare un ambiente, mobili che si allungano, si scompongono, si formano, a seconda delle necessità. Strutture modulati in perpetuo movimento.

L'esigenza che oggi avverto di più è quella di realizzare una «struttura mobile», capace di trovare collocazione in qualsiasi sala, o piazza, strada, stadio o (anche) teatro; e questo, non facendo riferimento a un dispositivo scenico inteso come «teatro viaggiante», bensì a una struttura equivalente a un edificio teatrale, capace di divenire una scena, segnare uno spazio, costruire un teatro là dove se ne verifichi la necessità, o compenetrarsi e plasmarsi in un «luogo teatrale» già esistente. Una struttura, insomma, adeguata alle tecniche e agli usi del teatro contemporaneo (a pista centrale, normale, anulare, ecc...). L'obiettivo, in sostanza è di conciliare le esigenze dello spettacolo con quelle dello spettatore e di evitare allo spettatore l'effetto intimidatorio dell'ambiente, badando a montare la struttura con criteri direttamente dipendenti dalla situazione ambientale preesistente.

Il linguaggio.

Il problema che ci si deve porre adesso, è quello delle conseguenze che lo spettacolo verrebbe a subire, tenendo conto che una modificazione di struttura presuppone una modificazione della comunità in ascolto.



Appare evidente come una simile trasformazione si accompagni ad una variazione di linguaggio, direttamente proporzionale all'angolazione visuale che si viene a determinare sotto l'impulso di diverse condizioni sociali, facoltà ricettive, livelli di cultura, interessi prevalenti. [...]

Il pubblico.

Acquista rilievo, a questo punto, la necessità di identificare con precisione lo spettatore al quale ci si rivolge, al fine di aprire un dialogo con esso che lo renda parte attiva dell'opera di sollecitazione alla quale ci si vuole accingere, proponendo stimoli alla discussione, che possano trasformare lo spettatore da semplice «fruitore» in «partner» dialetticamente attivo.

È quello del pubblico un problema troppo serio perché lo si possa semplicemente tradurre in cifre e in percentuali (tanti spettatori paganti, tanti abbonamenti); un problema che rimette addirittura in forse il senso del nostro lavoro.

Ci si chiede: questo pubblico potenziale al quale intendiamo rivolgerci ha in effetti bisogno del teatro? Certo il teatro non è uno di quei servizi pubblici (come il gas, o l'acqua, o le scuole) dei quali il cittadino non può fare veramente meno. Perché il teatro possa acquistare un senso preciso, divenga realmente «bisogno» è necessario che chi lo fa si proponga di contribuire a soddisfare, per mezzo di esso, qualcuno degli effettivi bisogni del suo pubblico.

2. Marzo 1967: Living Theatre, Mysteries and Smaller Pieces

LIVING THEATRE IN ITALIA

Gruppo teatrale fondato a New York da Julian Beck e Judith Malina, esordisce nel 1951. Dopo essersi affermato come il gruppo di riferimento per tutta la sperimentazione teatrale americana, con spettacoli come *The Connection* di J. Gelber (1959), *The Brig* (1963). Nel 1964 inizia la lunga peregrinazione del Living in Europa, durante la quale creerà alcuni dei suoi spettacoli più significativi. La prima tappa in Italia risale tuttavia già al 1961, quando la compagnia americana giunge a Roma dove, su invito del Teatro Club, diretto da Gerardo Guerrieri, presenta *The Connection* di Jack Gelber e *Many Loves* di William Carlos Williams. L'impatto è forte e l'accoglienza della critica buona. Tutto il mondo dell'arte (anche quella figurativa) guarda a loro come a un esempio potente di un diverso atteggiamento nei confronti dell'arte e della politica. Ma è solo con il 1965 e spettacoli come *Mysteries and Smaller Pieces* (il 1° marzo 1965 al Teatro Eliseo di Roma), *The Brig* di Kenneth Brown e *Frankenstein* (prodotto dalla Biennale di Venezia) e con il 1967 con *Le Serve* di Jean Genet e *l'Antigone* di Bertolt Brecht (la prima nel marzo all'Unione Culturale di Torino) che l'esperienza del Living in Italia arriva a segnare in profondità e in modo duraturo la cultura teatrale e artistica del Paese. È allora che, fra l'altro, anche l'interesse della critica italiana verso la compagnia statunitense cresce e l'analisi della loro proposta artistica si fa più attenta⁴ (cfr. i contributi di Carlotta Sylos Calò e di Donatella Orecchia in questo numero collegamento ipertestuale). A Torino il Living è ospite più volte dell'Unione Culturale: a maggio del 1966 con *Mysteries and Smaller Pieces*, dal 13 al 15 marzo 1967 con la prima italiana di *Antigone* e poi nell'aprile con il *Frankenstein*. È proprio in coincidenza con questi ultimi appuntamenti che viene organizzata anche la serata al Piper.

Riportiamo di seguito un lungo articolo di Lionello Gennero dedicato a questo episodio⁵ perché si tratta di un raro caso in cui il critico entra nel merito descrittivo dello spettacolo

e ci restituisce con vivezza l'esperienza di uno spettatore del tempo in quel preciso spazio.

I *Mysteries*, che il Living Theatre ha rappresentato nel corso della sua tournée italiana, sono un grande gioco. Gli attori non recitano, sulla scena non sono che se stessi.

I versi del *dollar song* si compongono di tutto ciò che appare scritto su un biglietto da un dollaro, compreso il motto degli Stati Uniti «e plurimus unio» e i numeri di serie.

All'inizio dei *Mysteries* una fuga di voci sul tema del *dollar song* accompagna il formarsi di un plotone che si muove a passo marziale calcando la scena in ogni direzione, sotto gli ordini secchi di un comandante. L'ultimo ordine non è altro che un lungo sproloquio senza capo né coda, assolutamente incomprensibile. Tutto il plotone, sull'attenti, risponde a una voce: «Yes Sir!».

Questo è il Living Theatre: sono più di una trentina di attori, che da qualche anno viaggiano per l'Europa su tre vecchi pulmini Volkswagen. Poiché dentro non ci stanno mai tutti, ci è capitato di trovarne un gruppetto su una strada, fuori Torino, che faceva l'autostop. La gente li guardava, stupita per il loro abbigliamento beat, piuttosto insolito anche per chi ormai non fa più molto caso ai cappelloni di casa nostra. In testa alla fila ondeggiava al vento il copricapo di una ragazza, Brigit Knabe, simile a un velo da vedova, tenuto da un paio di occhiali da sci color arancio.

A New York avevano un loro teatro nella 14.ma strada: era stato il primo teatro indipendente la cui notorietà avesse scavalcato quella dei più celebri teatri di Broadway. Il fisco lo tassò per diciotto milioni di lire, e poiché il Living non poteva pagare questa somma, il teatro fu occupato dalla polizia, mentre Julian Beck e Judith Malina, direttori della compagnia, vennero processati e condannati.

Il Living Theatre nel settembre del '64 prese dunque la strada dell'Europa. Da allora gli attori hanno iniziato la loro vita zingaresca: senza una casa, senza il loro teatro, senza sovvenzioni. Campano recitando, dipingendo, facendo film.



Living Theatre al Piper. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi



Living Theatre al Piper. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

I *Mysteries* sono uno degli spettacoli nati nell'esilio, insieme al *Frankenstein* e all'*Antigone*, tradotta dalla Malina sulla versione brechtiana.

Fu a Parigi, in uno spettacolo improvvisato per un ringraziamento, che si abbozzò, quasi per caso, la prima versione dei *Mysteries*. La struttura in seguito si perfezionò, ma ancora oggi, benché i *Mysteries* appaiano come uno dei lavori più precisi e rigorosi del Living la capacità di improvvisazione degli attori vi prende una parte preponderante. D'altra parte lo spettacolo si è proprio venuto formando con il contributo di tutti: non esiste un autore dei *Mysteries and Smaller Pieces* (questo è il titolo completo 'Misteri e pièces più brevi'). È una creazione del Living e basta; di questi attori che ogni volta meravigliano il pubblico con i flash dei quadri viventi, sempre inventati di nuovo.



Living Theatre al Piper. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi



Living Theatre al Piper. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

Sul fondo neutro di quattro scafole aperte – questa è l'unica scenografia dei *Mysteries* – quattro attori appaiono completamente immobili in un fascio di luce bianca che dura quattro secondi; dopo un buio di tre secondi la scena si illumina nuovamente per mostrare un nuovo quadro, e così via, in una successione di immagini sempre diverse, suggestive ancor più di una sequenza cinematografica. Le persone diventano come elementi di una figurazione, i loro gesti e gli stessi colori degli abiti prendono un'evidenza impressionante; e ciò è tanto più straordinario se si considera che gli attori, in questa come in altre scene, agiscono senza l'impiego di costumi o di trucco.

Certo, tutti noi, da bambini, abbiamo giocato almeno una volta alle belle statuine; ma ciò che sorprende nei quadri viventi dei *Mysteries* è il nitore magico e realistico che assumono le composizioni.

In effetti, i *Mysteries* sono un grande gioco, o, se preferite un rito, più che una rappresentazione. Gli attori non rappresentano, non recitano, non fingono: sulla scena non sono altre persone che se stessi, e

quanto più si realizzano in questa misura tanto più divengono simili a tutti noi, talora in maniera addirittura preoccupante o sconvolgente.

C'è un esercizio di suono-movimento inventato da Joe Chaikin in cui ogni attore crea una breve improvvisazione di gesti e di prove ripetuti ritmicamente, finché questa non viene ripresa da un altro attore e trasformata in una nuova improvvisazione. Ebbene, questo semplice esercizio diventa qui una catena di invenzioni create senza un attimo di

stanchezza, con un crescendo stupefacente che cattura il pubblico più di quanto potrebbe qualsiasi scena recitata su un testo scritto.

In questo modo la differenza che si viene a creare fra un attore del Living e un attore tradizionale diventa all'incirca la stessa che può correre fra un solista di *free jazz* in una *jam-session* e un violino di fila in una sinfonia di Beethoven.

L'attore con la voce impostata, quello che recita persino al ristorante ordinando un piatto di spaghetti, è ben diverso da uno che crea sulla scena, inventandola e vivendola in prima persona – come attore più che come personaggio – una realtà palpabile, tanto potentemente immediata da riuscire ad annullare il distacco tradizionale tra platea e palcoscenico.

Sta di fatto che una delle reazioni più frequenti tra gli spettatori nell'assistere ai *Mysteries*, è la tentazione di salire sul palco per inserirsi nell'azione. A Bruxelles, una sera, cinquanta persone del pubblico si alzarono dalle loro poltrone e presero parte alla scena finale, quella della peste.



Living Theatre al Piper. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Graziella Gay e Pietro Derossi

Lo spunto di questa scena può essere stato la cronaca di un'antica epidemia; ma è chiaro che un solo pensiero, all'improvviso, percorre la platea: Auschwitz o Hiroshima, con il pericolo di tutto ciò che questo potrebbe ancora una volta diventare. Tutti i personaggi in scena vengono colti dal contagio: fra spasimi e lamenti, con terribile lentezza, dopo essersi trascinati per ogni angolo in preda alle convulsioni e al soffocamento, essi muoiono a uno a uno, alcuni tra le file delle poltrone ai piedi degli spettatori. È come un magma umano che a poco a poco si pietrifica, dominato alla fine da un silenzio impressionante.

A questo punto quattro attori si alzano e lentamente si apprestano a ricomporre e a radunare i cadaveri, dopo aver loro tolto le scarpe, ordinandoli in una catasta al centro della scena.

Il Living, tornato in Italia da poche settimane, ha portato i *Mysteries* al Piper di Torino. Quando Julian Beck, solo al centro della pedana, inginocchiato davanti a un lumino acceso ha annunciato: – Street songs, canzoni di strada del poeta americano Jackson Mc Low – e ha cominciato a ripetere una serie di slogan di protesta, il pubblico è rimasto interdetto. Poi, dopo qualche minuto, una voce, due voci, poi altre ancora, si sono unite a fargli coro: «Cambiate il mondo». Libertà per tutti. Basta con le guerre!».

Fra la gente che affollava il locale, mescolata agli stessi attori, cominciava a formarsi, a lievitare sommessamente ma sempre più chiaramente una specie di sacra antifona. L'uomo, nell'alone del lumino, pronunciava: «Fate l'amore, non la guerra» e nel buio del Piper si levavano voci che rispondevano: «Vietnam libero. Libertà subito. Basta con le bombe».

Si può credere o non credere a ciò che succede su un palcoscenico, questo di solito dipende più dalla scelta dello spettatore che dalla bravura dell'attore. Ma rifiutarsi di credere alla nostra immagine riflessa in uno specchio è alquanto più difficile. È proprio questo il successo del Living.

«Sulla scena – dice Julian Beck – noi vogliamo rispecchiare ogni uomo che passa per strada».



Forse sono questi, che frugano nella nostra coscienza, gli attori di un teatro cui pensava Artaud già molti anni fa: «come vittime bruciate sul rogo, essi fanno segnali attraverso le fiamme».

3. 9 marzo 1968: *Spettacolo-concerto Majakovskij*⁶

Carmelo Bene

(Campi Salentina, 1937), esordisce nel 1959 con il *Caligola* di Albert Camus, per la regia di Alberto Ruggiero. Dal 1960 al 1968 la sua attività è intensissima. Dopo un importante soggiorno a Genova (dove realizza una nuova versione del *Caligola*, con la sua regia; *Tre atti unici* di Marcello Barlocco e una prima edizione dello *Strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, da Stevenson, entrambi alla Borsa di Arlecchino) gravita essenzialmente nel territorio romano: ora in teatri come il Ridotto del Teatro Eliseo, ora in luoghi da lui gestiti come il Teatro Laboratorio di S. Cosimato (spazio dalla breve vita, un anno solo nel 1962-63, dove realizza una stagione con *Pinocchio*, *Spettacolo-Majakovskij*, *Capricci* di Marcello Barlocco, *Amleto*, un nuovo *Spettacolo-Majakovskij*, *Addio porco*, *Federico Garcia Lorca*, *Cristo 63*), ora in altre piccole sale romane come il Teatro Arlecchino di Roma, il Teatro dei Satiri, il Teatro delle Muse (*Salomè* 'di e da' Oscar Wilde, 1964). Dal 1966, oltre alla riscrittura di *Pinocchio* (anche a Torino il 17 e il 18 maggio, al Teatro Alfieri, presentato dall'Unione Culturale), si susseguono *Il rosa e il nero*, e poi, tutti ospiti al Beat 72 di Roma, *Nostra Signora dei Turchi*, *Basta*, con un "Vi amo" mi ero quasi promesso, *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* e *Salvatore Giuliano*. Il 'massacro dei classici' compiuto da Bene in quegli anni (Shakespeare, Collodi, Lewis, Wilde) si inserisce entro un percorso di destrutturazione del linguaggio, delle convenzioni acquisite, entro una 'condizione di riflessività' critica costante, entro una progettazione mobile e in divenire.

Ai primi di gennaio nel 1968 inaugura a Roma, in vicolo del Divino Amore, il Teatro Carmelo Bene, l'ultimo che gestirà direttamente, dove vedono la luce *Arden of Feversham*, *Spettacolo-Majakovskij* (seconda edizione, con musiche dal vivo di Vittorio Gelmetti) e il *Don Chisciotte*, con Leo de Berardinis e Perla Peragallo.

Il primo spettacolo concerto di Carmelo Bene sulla poesia di Majakovskij viene realizzato nel 1960, al teatro La Ribalta di Bologna. Segue l'incisione di un quarantacinque giri realizzato per l'etichetta La Voce del Padrone nello stesso anno; quindi una nuova edizione teatrale nel 1962 al Teatro Laboratorio a Roma (in due date che vedono, nella prima, la partecipazione di Amelia Rosselli e, nella seconda, quella del musicista Giuseppe Lenti). Il 1968 segna una nuova accelerazione con la tappa al Piper e, infine, la nuova versione al Teatro Regio di Parma, in entrambi i casi con le musiche di Vittorio Gelmetti.

*Si riporta un articolo apparso su l'Unità il 10 marzo 1968.*⁷

Carmelo Bene, già noto al pubblico dell'Unione culturale e al pubblico torinese in genere per la rappresentazione di *Pinocchio*, è tornato a Torino con uno spettacolo di teatro-poesia, il *Majakovskij* che egli mise in scena per la prima volta a Torino nel 1960

Al «Piper» di via XX Settembre, scelto dall'attore in polemica riaffermazione di protesta contro il vecchio tradizionale teatro, egli e il musicista Vittorio Gelmetti, la cui collaborazione risulta agli effetti dello spettacolo necessaria e determinante, hanno dato vita a una suggestiva ricostruzione scenica della poesia della vita del poeta sovietico.



Lungo un arco di testi poetici scelti i più insignificanti, tra suoni musicali e rumori di una vasta gamma strumentale, senza apparato alcuno di scenografia e di costume, Carmelo Bene tenta in *Majakovskij* un'operazione che, al di là di una lettura mentale interiorizzante della poesia, è l'unica possibile per un risultato dignitoso: un'operazione di «materiali» espressionistici. Dagli atteggiamenti caricaturali, ai timbri fonetici, ai volumi acustici tutto viene piegato non più alla comunicazione o alla interpretazione della poesia ma alla sua estroversione. Con un processo che capovolge l'ordine della sequenza poetica scritta (dalla parola all'idea, all'immagine) Carmelo Bene tende a condensare in un gesto, in un suono, in una smorfia del viso, in una postura del corpo, in una parola gridata o sussurrata il lavoro ideologico, fantastico e tecnico che ogni nucleo poetico presuppone, portando alle conseguenze estreme e più generali l'espedito dell'allitterazione che nella poesia scritta o normalmente recitata ha un uso essenzialmente fonetico.

Non si tratta né di una scoperta né di un'eco, ma di una riproposta che tiene conto sia dell'insegnamento del teatro e del cinema futurista che delle recenti esperienze della linguistica e della filologia contemporanee.

L'operazione ha in sé dei limiti e dei rischi, non da ultimo quello della sovrapposizione dell'attore (tradizionalmente inteso) al portatore di un «materiale» e in definitiva, se si tratta di una riduzione postuma, all'autore stesso. Ciò che ne esce inoltre è più vita che poesia, o meglio è un tipo di poesia vitalizzata che assorbe e distrugge i piani concettuali e immaginativi dell'opera poetica che la produce. Per questo l'impressione che il Majakovskij ti lascia è quella di una cattura violenta, alla quale forse il poeta non si sarebbe sottoposto.

Ma chiarite queste riserve e detto che raramente Carmelo Bene perde il controllo del linguaggio materico per lasciarsi andare all'estro del mattatore, allo spettacolo va riconosciuta una sua innegabile suggestione, soprattutto se lo si considera per ciò che è veramente, una versione anticonformista del «fatto» teatrale, la denuncia della distorsione accademica che il mestiere degli attori, non meglio che quello di certi registi, opera sui testi, la sfida alle «interpretazioni» morte prima di nascere.

Carmelo Bene sostiene di non essere un attore e di ciò gli va dato atto; il giorno in cui lo diventasse, il suo *Majakovskij* avrebbe forse i consensi del culto ufficiale ma non sarebbe più credibile dei Riccardi e degli Enrichi scespiriani.

Vittorio Gelmetti che al pianoforte e ai più diversi strumenti di cui si avvale ora la tecnica di esecuzione ha affidato la trama di incastro essenziale sia al ritmo della dizione che ai linguaggi inventati da Carmelo Bene, ha diviso con lui gli applausi meritatissimi che il pubblico ha riservato allo spettacolo. Domani si replica.

4. 27 maggio 1968: *Open Theatre, The Mask*

OPEN THEATRE

Gruppo teatrale dell'avanguardia statunitense, fondato e diretto nel 1963 da Joseph Chaikin (attore che si era formato con il Living Theatre), da alcuni scrittori del teatro Off off di Broadway, Megan Terry, Jean-Claude van Itallie e Michael Smith, da registi come Peter Feldman e Jack Terry, da musicisti, un pittore e due critici, Gordon Rogoff e Richard Gilman. Dalla vocazione fortemente interdisciplinare, il gruppo ambisce fin dalla sua costituzione a una concreta collaborazione fra le diverse arti e avvia una delle ricerche più rigorose in quegli anni per la definizione di un metodo recitativo che stesse al passo con la nuova drammaturgia novecentesca e le istanze della nuova scrittura scenica. Nel 1966 L'Open Theatre realizza *Viet-rock* di Megan Terry e la trilogia *America Hurrà!* di Jean-Claude van Itallie, diretto da Joseph Chaikin e Raoul Levy. Quindi, nel 1968, *The Serpent* con



una partitura verbale scritta collettivamente che viene considerato uno spettacolo-manifesto del gruppo, che viene proposto in prima assoluta a Roma, al Teatro delle Arti, il 2 maggio di quell'anno. Poco dopo la tappa romana, a fine maggio l'Open Theatre è a Torino; e mentre va in scena al Teatro Carignano con *The Serpent*, viene ospitato al Piper pluriclub con *The Mask*.

*Riportiamo una cronaca pubblicata su La Stampa di Torino*⁸

Due opere rappresentate nella nostra città: *Maschere* al Piper e *Il serpente* al Carignano. Gli attori recitano, cantano, mimano, ballano, affidandosi spesso all'improvvisazione.

L'Open Theatre di New York ha appena cinque anni di vita, è alla sua prima tournée in Europa, e tuttavia già gode da noi di una fama che s'avvicina a quella del Living Theatre dal quale, pur partendo da posizioni differenti quando non addirittura antitetiche, discende in linea diretta. Ma è da un paio d'anni che si parla di questa compagnia d'avanguardia e del giovane regista Joseph Chaikin che la fondò distaccandosi, appunto, dal Living. Non fu una rottura clamorosa: semplicemente, Chaikin non approvava più l'ascetismo comunitario che esige l'appartenenza alla troupe di Beck e della Malina e riteneva che le preoccupazioni economiche e l'estenuante impegno politico impedissero al Living di portare sino in fondo gli esperimenti e le ricerche sulle nuove tecniche teatrali. E infatti l'Open Theatre nacque nel '63 come teatro di laboratorio, soltanto nel 1966 cominciò ad assumere una fisionomia precisa con *Vietrock* di Megan Terry e la trilogia *America Hurrà!* di Jean-Claude van Itallie, presentati «off Broadway»: due spettacoli di protesta, anche violenta, che chiarirono tra l'altro come Chaikin non predicasse il «disimpegno» (personalmente, è stato sempre in prima fila nelle dimostrazioni e marce pacifiste) ma allargasse il concetto di un teatro politico e di denuncia sino a comprendere nelle follie collettive

del nostro tempo, e a cercare dietro di esse, i mostri e le frustrazioni e gli incubi che pullulano in ciascuno di noi e dai quali, portandoli a galla, possiamo liberarci. Questa tendenza a una specie di rappresentazione dei sogni, che non escluda un costante riferimento alla realtà quotidiana coartata e deformata dalle disuguaglianze e dalle ingiustizie sociali, è la filigrana ben visibile degli spettacoli, nuovissimi anche per gli Stati Uniti, che l'Open ha portato in Italia sotto gli auspici dell'associazione «Nuovo teatro» e che ha presentato a Torino a cura dell'Unione Culturale e dell'Assessorato all'istruzione della Provincia. *Masks* («Maschere»), con cui la compagnia ha esordito nella sede adatta del Piper, cioè un luogo teatrale diverso da quelli tradizionali, consiste in una serie di esercizi, improvvisazioni, giochi, cori e sketches (parola impropria, lo sappiamo, si sente la necessità di nuovi strumenti, anche critici, per parlare di nuove forme di teatro) eseguiti da una ventina di ragazze e ragazzi con una semplicità e anche una gaiezza che valgono



Copertina opuscolo in occasione delle rappresentazioni a Roma del 2 maggio, ed. Associazione Nuovo Teatro, Roma, 1968 (fotografia di Phill Niblock, ritratto di Jayne Haynes e Dorothy Lyman durante una prova del *Serpente*)



a dissipare i sospetti, sempre fondati, di artificio e di mistificazione. Basta vedere, ed è già uno spettacolo, come questi giovani sciogliono armoniosamente i muscoli in esercizi ginnici prima di allinearsi, con i loro calzoni stinti e sdruciti e le loro minigonne da circo, per la girandola di invenzioni mimiche con cui si apre la serata. Il repertorio è vasto, i numeri non sono sempre gli stessi. L'altra sera hanno anche recitato una «pièce» didattica di Brecht, con tre clowns accompagnati da una allegra banda vocale, ma senza quella fredda ferocia che il testo richiederebbe. Sono invece apparsi a loro agio, e godibilissimi, sia nel mimare i giochi dei bimbi, e non dimenticandone il fondo crudele, sia, ad esempio, in *Domenica mattina* rivelando fisicamente le immaginazioni segrete di un gruppo di fedeli durante una riunione religiosa. E alla fine, hanno intonato una canzone di Joan Baez, offrendo fiorellini agli spettatori e invitandoli a cantare e a danzare con loro. Ma senza provocazioni alla Living, anzi con affettuosità e gentilezza anche quando, come i colleghi del Living, correvano tra le poltrone e fissavano insistentemente il pubblico [...]

¹ Regia di Carlo Quartucci, con Cosimo Cinieri, Pietro Domenicaccio, Giampiero Fortebraccio, Nestor Garay, Rachele Gherzi, Laura Panti, Marco Parodi, Roberto Vezzosi, Edoardo Torricella guidati da Carlo Quartucci.

² L. GENNERO, 'L'assurdo è qui fra noi', *Pianeta*, gennaio 1967, pp. 155-156.

³ C. QUARTUCCI, 'Sette anni di esperienze', *Teatro*, 2, 1967, pp. 44-55.

⁴ S. MARGIOTTA, 'Il Living Theatre in Italia: la critica', *Acting Archives Review*, 3, maggio 2012, pp. 179-200.

⁵ L. GENNERO, 'Il Living al Piper', *Test*, I, 1, aprile 1967, pp. 38-39.

⁶ Quarta edizione, protagonista solista Carmelo Bene, musiche dal vivo di Vittorio Gelmetti.

⁷ L. B., 'Poesia e vita di Majakovskij nel teatro di Carmelo Bene. La rappresentazione in due tempi, con musiche di Vittorio Gelmetti', *l'Unità*, 10 marzo 1968.

⁸ A. BLANDI, 'La famosa Compagnia americana per la prima volta a Torino. Da Caino e Abele a Martin Luther King negli spettacoli dell'«Open Theatre»', *La Stampa*, 29 maggio 1968.



Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969
a cura di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò





DONATELLA ORECCHIA, CARLOTTA SYLOS CALÒ

Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969. Premessa

This monographic issue of *Arabeschi* begins a comparison between art and theatre in the 1960s in Italy, a period characterised by the intensification of cross-fertilisation between artistic languages. Research, both in the figurative arts and in the theatre, converged in those years in the common interest in the contamination of languages (visual, theatrical, musical) and codes (visual, gestural, musical, sound, verbal), renewing the relationship with space and, at the same time, inaugurating a new dimension of relationship (of the author with the work, of the spectator with the work and of the author with the spectator). The dimension of 'presence' is affirmed in an anti-representational key.

Questo numero monografico di *Arabeschi* nasce da un'idea comune delle due curatrici: avviare un confronto fra discipline su un territorio della ricerca nel contemporaneo, il decennio Sessanta in Italia, caratterizzato dall'intensificarsi di sconfinamenti ed erosioni dei confini fra linguaggi artistici. La ricerca, tanto nelle arti figurative quanto nel teatro, converge in quegli anni nell'interesse comune per la contaminazione tra linguaggi (visivo, teatrale, musicale) e codici (visivo, gestuale, musicale, sonoro, verbale), per un rinnovato rapporto con lo spazio e una nuova dimensione di relazione (dell'autore con l'opera, del fruitore con l'opera e dell'autore con il fruitore), e per l'affermazione della dimensione della 'presenza', in chiave anti-rappresentativa.

È allora che le arti visive sviluppano una declinazione particolare del gesto, della materia, del corpo, dell'azione, dell'esperienza, mentre il teatro inizia a infrangere il suo legame con il testo e con il quadro scenico, mettendo in discussione l'intera gerarchia dei codici linguistici. In entrambi i campi della ricerca si reinventano le forme, gli spazi, i vocabolari. Si evidenzia ad esempio, tanto nell'ambito delle arti visive quanto nel teatro, una vicinanza alla realtà (quella delle cose, del quotidiano ma anche quella della politica e dei temi sociali), lo sviluppo di nuove forme espressive come l'happening, capace di soddisfare la fuoriuscita dal quadro (opera e scena), l'aspirazione ad aprirsi alla comunità (invitando il pubblico a una partecipazione attiva), l'esperienza di nuovi luoghi e spazi di incontro tra opera e pubblico. Tutto con, sullo sfondo, un decennio complesso, proveniente contemporaneamente dalle ceneri del dopoguerra e dal nuovo volto moderno del Paese.

La collaborazione delle competenze fra storici dell'arte e storici del teatro e delle arti performative è sembrato pertanto il presupposto necessario per rintracciare e rileggere alcuni episodi della storia dell'arte e del teatro italiani degli anni Sessanta, in cui quell'erosione dei confini e il progressivo spostamento nella direzione 'performativa' dei linguaggi si è manifestata con particolare evidenza. Alle studiose e agli studiosi che abbiamo coinvolto abbiamo chiesto quindi di riflettere sul rapporto arte, teatro e musica attraverso alcune prospettive: quelle dei luoghi della parola (riviste, convegni, dibattiti); dei luoghi dell'azione (degli spazi condivisi, soprattutto); degli artisti (scegliendone alcuni dal percorso emblematico).

Ad aprire la sequenza dei contributi, i saggi delle due curatrici, focalizzati sul decennio attraverso la lettura di alcune riviste, hanno inteso narrare sviluppi e incontri nell'ambito largo delle sperimentazioni di questi anni, mostrando una ricorrenza di luoghi e di voci,

oltre che di tematiche e di termini ('avanguardia', 'nuovo', 'azione', 'happening'). E ciò, come è naturale, appare tra le pagine delle riviste senza il carattere monolitico di una narrazione storica, secondo l'andamento sfumato delle cose in divenire. In questa prospettiva Donatella Orecchia si concentra su *Sipario*, la rivista di teatro più letta e autorevole di questi anni che, in particolare sotto la direzione di Franco Quadri a partire dal 1962, e con il coinvolgimento di una parte della critica del tempo, accompagna e promuove la riconfigurazione delle prassi e delle progettualità che caratterizzano la scena teatrale degli anni Sessanta: segue e commenta l'esplosione delle convenzioni e delle gerarchie tradizionali fra codici linguistici, l'affermazione del vasto campo del 'performativo' e dà ampio spazio alle influenze delle sperimentazioni internazionali (in particolare americane). Si intreccia a questi discorsi la problematica della presenza/assenza dell'attore nel dibattito, del suo ruolo nel ripensamento di una scena che, se erode i propri confini e spinge verso forme 'aperte', se incontra in ciò le esperienze di una parte della ricerca visiva, in Italia deve fare i conti con la presenza 'imponente' della tradizione d'attore.

Al centro del contributo di Carlotta Sylos Calò ci sono invece altre due riviste: *Almanacco Letterario Bompiani* e *Marcatrè*, contemporaneamente oggetto e fonte di un'analisi sulla situazione delle arti in Italia tra il 1959 e il 1969, in particolare per quanto riguarda le modalità attraverso cui arti visive e teatro ragionano circa la propria identità, i propri canoni e il rapporto con 'l'altro'. Partendo dalla nascita di una generazione, dell'arte e della critica, capace di mescolare arte, cultura contemporanea, società dello spettacolo e questioni legate all'io, in una chiave anche politica, che rifiuta l'adozione di un solo linguaggio per scegliere invece la combinazione e l'incontro con il quotidiano e l'oggetto, il saggio si sofferma su alcune questioni chiave. La notizia dell'happening giunta a Roma via Gabriella Drudi su *Almanacco letterario Bompiani*, si accompagna quindi alla riflessione sull'uso della parola 'teatro' e 'spettacolo' per le arti visive e la musica nel contesto della rivista *Marcatrè*, a dimostrazione di un fatto che unisce queste esperienze ed altre nell'ambito visivo, teatrale e critico, nel modo di guardarsi e di guardare: lo spettatore comprimario.

Roberta Ferraresi indaga i *luoghi della parola* che hanno accolto i primi incontri fra teatro e arti visive, facendo una ricognizione della qualità dei contatti *reali* fra i due ambiti, cioè non «le convergenze ideali 'a distanza', numerose e pure importanti, e nemmeno le esperienze circoscritte a incontri individuali; ma i dialoghi concreti e complessivi, dal



La fine di Pistoletto, Piper, Torino, marzo 1967. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella

vivo, che si sono effettivamente costruiti fra un versante e l'altro». La studiosa esamina così alcuni episodi centrali, come quelli legati all'iniziativa di Germano Celant e di Giuseppe Bartolucci, e altri momenti di 'contrappunto' determinati invece dagli artisti. Tra questi l'happening *Grammatica No Stop Teatro*, ideato da Achille Perilli, e 'testimoniato' dal film sull'evento girato da Alberto Grifi, anche riflettendo sul comune legame di questi momenti di apertura al Gruppo 63. Gli esempi

vagliati da Roberta Ferraresi presentano le «due facce di una stessa esperienza che in quel periodo è ancora in fase di elaborazione» e che la studiosa sottolinea come siano stati oggetto di «un precoce processo di auto-storicizzazione da parte della critica», talora in opposizione a uno scenario ancora in divenire.

Luigia Lonardelli affronta il tema dell'antinomia fra spazio e gesto e la connessa revisione della funzione intellettuale dell'artista, stretto in un limbo identitario, fra il rifiuto di una possibile organicità e la mancanza di un modello di aggregazione alternativo alla logica di partito. A questo proposito la studiosa osserva l'esperienza del teatro di strada messa in atto dal gruppo Lo Zoo, fondato da Michelangelo Pistoletto, e la sua connessione con le sensibilità performative di alcuni artisti, principalmente operanti a Roma, come Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci e Pino Pascali, i cui lavori sono osservati alla luce della dialettica fra spazio espositivo e luogo esterno, in una costante oscillazione fra dimensione pubblica e privata. Prendendo in considerazione i fenomeni di autonarrazione, manifesti ad esempio nelle fonti fotografiche e documentarie di questi anni, la formazione di spazi strutturalmente e programmaticamente nuovi rispetto all'espone, e lo sviluppo di una nuova identità di pubblico, più consapevole e più aperto alla conoscenza di linguaggi alternativi, Lonardelli si sofferma su alcuni eventi «che si sviluppano con palinsesti teatrali», trasformano la modalità di fruizione, esaltando la componente effimera delle opere e, più in generale, «pongono le basi per azioni dove il singolo artista inizia a entrare in una relazione costante con il suo pubblico e con la sua comunità di riferimento».

Mimma Valentino analizza quelle situazioni che hanno segnato la geografia culturale napoletana della prima metà degli anni Sessanta, una geografia dai confini spesso precisi: l'area compresa tra Chiaia e Port'Alba. «Attorno a questi luoghi si riuniscono artisti visivi, architetti, uomini di teatro, poeti, critici, giornalisti alimentando incontri e sperimentazioni, dibattiti e discussioni, conversazioni e polemiche», alimentando un oscillamento tra codici, esperienze e ambiti diversi. Qui, analogamente a quanto accade in altre città italiane e nel più vasto panorama internazionale, si evidenzia infatti un processo di ibridazione performativa delle arti, influenzato anzitutto dall'happening: il visivo esce dalla dimensione del quadro mentre la scena fa propria la lezione delle arti visive, privilegiando la dimensione iconica e l'elemento fisico-gestuale a discapito del testo letterario, entrambi gli ambiti chiamano lo spettatore a un ruolo più attivo.

Nel suo contributo Lara Conte riflette su alcune esperienze vicine a arte povera, un ambito che è ricorso sovente alla 'metafora teatrale' per tematizzare una processualità dell'opera e un coinvolgimento dello spettatore, diversi da un passato anche recentissimo, per cui «l'a-



Paolo Icaro, *Gabbia Pliniominio*, 1967. Nell'allestimento della mostra personale alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1967. Foto: Renato Gozzano. Courtesy: Archivio Paolo Icaro



Mario Ricci, *Salomé*, 1965, foto Riccardo Orsini



apertura verso l'evento diventa il diramato punto di arrivo di un percorso non circoscrivibile in una univoca accezione linguistica, sintomo di una "totalità" che potremmo definire come "politica dell'esistente"». Conte nel suo saggio si concentra, nella fattispecie, sulla scultura in relazione ai «temi della misura e dell'autobiografia quali paradigmi della peculiare fenomenologia dell'esistente delle ricerche poveriste, in risonanza con questioni molteplici riguardanti il tema dell'"identità" e la risignificazione del gesto». Attraverso gli esempi offerti – Luciano Fabro, Paolo Icaro, Gilberto Zorio, Piero Gilardi, Mario e Marisa Merz, Eliseo Mattiacci e Giuseppe Penone – Conte evidenzia inoltre l'esistenza di un territorio più sfrangiato rispetto a quello individuato dall'etichetta povera.

Cristina Grazioli si sofferma sul percorso di Mario Ricci negli anni della sua formazione, inquadrati entro un contesto europeo di grande vivacità artistica (Parigi e, soprattutto, Stoccolma, dove incontra il marionettista Michael Meschke). La studiosa sottolinea l'interesse dell'artista per pratiche teatrali che attingono alle altre arti, in particolare quelle figurative, e il suo gravitare intorno all'universo del teatro di figura (modello di riferimento per rinnovare la scena contemporanea) e, contemporaneamente, intorno alla dimensione luministica (sfruttata anche per operare la frantumazione dell'immagine, in un processo di scomposizione e ricomposizione, frammentazione e montaggio che è centrale nella sua ricerca). I motivi della 'presenza scenica' alternativa all'attore in carne e ossa (oggetti, materiali) e la loro 'attivazione' (animazione) grazie alla luce si rivelano luoghi di estremo interesse e individuano una strada che sarà feconda anche per gli anni successivi.

Martina Rossi si concentra sul caso di Achille Perilli, tra i primi artisti del decennio a occuparsi di teatro in una chiave nuova, libera dal testo e orientata al visivo e alla sintesi di diverse forme espressive «sotto l'egida di un comune sperimentalismo e alla ricerca di un coinvolgimento multisensoriale dello spettatore», oramai necessariamente implicato nell'azione come nell'opera. Nell'analisi dei rapporti di Perilli con il teatro, Martina Rossi prende in esame l'importante contributo dell'artista nel rinnovamento della concezione della scenografia, non più intesa come immagine, fondale o ambiente statico ma «azione essa stessa». Così nel suo contributo, mettendo in relazione le prime prove teatrali di Perilli con i suoi studi sull'avanguardia degli anni Cinquanta, la studiosa analizza le azioni realizzate dal 1961 al 1965 nella chiave di una verifica dello spazio scenico, operata all'interno di un più ampio processo di recupero delle esperienze d'inizio secolo, e poi le analizza in parallelo alla vicenda americana del 'teatro dei pittori', verificando l'obbiettivo primario di Perilli: «ritrovare nuove metodologie creative».

Daniele Vergni approfondisce l'azione come «presentazione in prima persona, incarnata nel proprio gesto (politico, creativo, didattico ecc.)» e la legge come paradigmatica del decennio, strumento di messa in discussione di prassi e pratiche. Soffermandosi in particolare sulle ricerche teatrali e musicali, Vergni offre una lettura del ripensamento del fatto teatrale legandolo anche al «rifiuto della tradizione e delle logiche statali e parastatali di gestione dello spettacolo» e analizzandolo anche nella sua restituzione attraverso una terminologia varia: happening, event, environment, activity, performance. Egli ritrova due modalità principali del decennio: «quella teatrale in cui prevale la composizione, un nucleo collettivo di elaborazione, la necessità del rapporto spettatoriale, l'instaurazione di una temporalità come durata "da-a", o come sommatoria di singole durate (molti aspetti comuni all'happening); e quella performativa dove c'è un rifiuto del livello compositivo, un'elaborazione dell'azione spesso individuale, la non necessaria chiamata pubblica, quindi la possibile assenza di un patto spettatoriale». L'azione diviene – nella prospettiva analizzata da Vergni – anzitutto un'esperienza per chi l'agisce, rendendo possibile



Bozzetto della scenografia realizzato da Uberto Bertacca, in C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, ETS, 2006

il superamento del diaframma arte/vita e quindi la sua peculiare «temporalità quotidiana senza cesure». Nel corso della sua narrazione Vergni affronta anche le vicende della musica gestuale dove si verifica un vero e proprio slittamento tra la modalità teatrale e quella performativa, avvisaglia della nascita della performance art in Italia.

Una parte del lavoro comune è stata poi dedicata alla costruzione di una dettagliata cronologia di eventi che, tutti compresi fra il 1959 e il 1969, segnano le tappe di quel percorso di relazione fra i linguaggi al quale tutto il dossier è dedicato. Gli episodi e le questioni che i singoli saggi affrontano non esauriscono, infatti, la molteplicità degli eventi che si intrecciano in questo decennio. Una mappatura estesa e precisa permetterà così, non solo di collocare il singolo episodio in un'ampia costellazione di eventi, ma anche di favorire la riflessione su altre questioni e aprire altre vie di ricerca possibili, che qui non hanno trovato spazio. Inoltre, all'interno della cronologia, alcuni episodi sono stati brevemente approfonditi: un'immagine e una didascalia articolata ci sono sembrati lo strumento più efficace per appuntare l'attenzione su snodi importanti ed emblematici della storia che

abbiamo tentato di raccontare, specie quando quegli stessi eventi non sono stati oggetto di riflessione all'interno dei saggi. Ed è questo il segno di quanto ciò che in questo numero speciale di *Arabeschi* è stato presentato non possa che essere l'avvio di un discorso.

Quali conclusioni dunque? Nessuna definitiva; piuttosto delle riflessioni che potranno essere punto di partenza per altri percorsi di ricerca. Innanzitutto, la ricorrenza di alcuni termini: happening, azione, attività. La derivazione è spesso americana ma è tradotta diversamente nella pratica artistica e in quella teatrale e assume una definizione più precisa, e comunque differente, all'indomani del Sessantotto. Ricorrono anche alcune suggestioni: potente è certamente, su alcuni artisti visivi come su alcuni teatranti, l'impatto del Living Theatre, che, in tournée in Europa proprio in questi anni, è l'esempio vivente di un teatro che fonda la sua proposta sull'azione degli attori, sulla dimensione visiva e sonora, sui linguaggi performativi e che, non da ultimo, porta la realtà in scena.

Alla domanda iniziale su chi siano stati i protagonisti di questa storia, in corso di lavoro, si sono aggiunti, a quelli già individuati, nomi imprevisti, il cui ruolo, nell'ottica di un discorso sulla performatività, è stato a nostro avviso parzialmente dimenticato dalle narrazioni più consuete (ad esempio Valentino Bompiani, Anna Paparatti, Maria Pioppi, Gian Carlo Celli).



Ancora, nel dialogo che si è instaurato tra gli autori di questo numero di *Arabeschi*, a proposito della dinamica di incontri e intrecci tra i due ambiti, è emerso quanto, nonostante le vicinanze dei temi e delle questioni della ricerca, i contatti e le collaborazioni siano avvenute solo molto di rado, probabilmente per la necessità, per entrambi gli ambiti, di riflettere su sé, eventualmente guardando altrove, ma in una prospettiva anzitutto dedicata alla propria realtà.

Infine, alla domanda centrale per la nostra riflessione su quali fossero stati i luoghi dell'incontro, a come fossero, ad esempio, distribuiti nei vari centri cittadini, si è aggiunta quella del se e del come questi luoghi siano stati un territorio di coabitazione (e a volte non di incontro) e/o di 'potenziamento' di un atteggiamento volutamente antiistituzionale nelle pratiche dei linguaggi. A quel tempo certamente la fuoriuscita dal modello dello spazio canonico dell'esposizione e del teatro ha infatti un significato preciso che unisce esperienze diversissime come le azioni compiute in strada, i concerti, le performance, gli spettacoli tenutisi alla libreria Feltrinelli, le serate in spazi altri, ipogei, come il Beat 72 di Roma o la programmazione sperimentale dello spazio plurifunzionale del Piper di Torino.

Ancora, nel dialogo che si è instaurato tra gli autori di questo numero di *Arabeschi*, a proposito della dinamica di incontri e intrecci tra i due ambiti, è emerso quanto, nonostante le vicinanze dei temi e delle questioni della ricerca, i contatti e le collaborazioni siano avvenute solo molto di rado, probabilmente per la necessità, per entrambi gli ambiti, di riflettere su sé, eventualmente guardando altrove, ma in una prospettiva anzitutto dedicata alla propria realtà.

Anche per avere una prospettiva più precisa sul tema e raccontarne una parte di storia abbiamo deciso di dedicare l'Incontro canonico per la struttura di *Arabeschi*, al caso esemplare del Piper di Torino: spazio di relazioni e di coabitazioni che, già nella progettazione, propone un diverso modo concepire e vivere eventi, mostre, performance; uno spazio in cui la vita artistica di una città, vivacissima e 'compatta', sia nel campo della ricerca visiva, sia in quella teatrale, converge e convive senza mai davvero collaborare; infine spazio in cui una nuova generazione si incontra e fa esperienza di un modo di organizzare e di partecipare nuovo, dentro uno spazio pensato in chiave polifunzionale e con, sullo sfondo importanti figure della cultura torinese di quegli anni (Mario Tazzoli, Gian Enzo Sperone, Edoardo Fadini).

I curatori e gli autori desiderano ringraziare:

l'Amat Marche, l'Archivio Alighiero Boetti (in particolare Agata Boetti), l'Archivio Achille Perilli (in particolare Nadja Perilli, Giorgia Chierici, Fabiola Di Tella e Alessia Monachino), l'Archivio Gastone Novelli (in particolare Ivan Novelli e Maria Bonmassar), l'Archivio Michelangelo Pistoletto (in particolare Michelangelo Pistoletto, Maria Pioppi e Marco Farano), l'Associazione Alberto Grifi, il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, il Comune di Fratte Rosa (PU) per l'archivio Giuseppe Bartolucci, la Fondazione Mondadori di Milano per l'archivio Franco Quadri, Veronica Budini, Giulia Brandinelli, Simone Ciglia, Graziella Gay Derossi, Pietro Derossi, Stefano Gallo, Michael Meschke, Luigi Perrone, Filippo Ricci, Pasquale Nini Santoro, Iliaria Schiaffini, Giuseppina Volpicelli, Claudio Zambianchi.



EKPHRASIS



DONATELLA ORECCHIA

Arti visive e teatro attraverso la lente di Sipario (1961-1969)

Sipario is the most important theater magazine of all the Sixties. The debates, inquiries, materials, images that occupy its pages provide interpretations of the ongoing processes and often influence their progress. In particular, under the direction of Franco Quadri starting from 1962 and with the involvement of a part of the critics of the time, *Sipario* accompanies and promotes, among other things, the reconfiguration of the practices and planning that characterize the theatrical scene of the Sixties, a process in to which the explosion of traditional conventions and hierarchies between linguistic codes, the affirmation of the vast field of the 'performative' and the influences of international experimentation were fundamental moments. In his interrogating our scene and, increasingly systematically, also the international experimental scene, *Sipario* creates a network of references, of interpretative categories, of *exempla*, which contribute to building the field in which even the experiences of encounter between visual arts and theater will then be read and told (and promoted).

0. Premessa. Perché Sipario?

Se uno degli obiettivi di questo dossier è quello di rintracciare i fili di un fenomeno che dall'inizio degli anni Sessanta vede alcuni artisti italiani, provenienti da discipline differenti (teatro, danza, musica, arti visive, poesia), sperimentare vie di ricerca che erodono i confini netti fra una disciplina e l'altra, certo *Sipario* non è il luogo in cui tutto questo trova un'immediata cassa di risonanza e tanto meno una precoce attenzione.

D'altra parte, *Sipario* è la rivista di teatro più letta e autorevole di questo periodo,¹ capace di orientare il racconto di ciò che avviene e veicolare pensieri e punti di vista che incidono profondamente nella vita teatrale del tempo. I dibattiti, le inchieste, i materiali, le immagini che occupano le sue pagine forniscono chiavi di lettura dei processi in atto e spesso ne influenzano l'andamento. Gradualmente, in particolare sotto la direzione di Franco Quadri a partire dal 1962 e con il coinvolgimento di una parte della critica del tempo, *Sipario* accompagna e promuove fra l'altro la riconfigurazione delle prassi e delle progettualità che caratterizzano la scena teatrale degli anni Sessanta, processo in cui l'esplosione delle convenzioni e delle gerarchie tradizionali fra codici linguistici, l'affermazione del vasto campo del 'performativo' e le influenze delle sperimentazioni internazionali si rivelano momenti cardine. In questo suo interrogare la nostra scena e, sempre più sistematicamente, anche la scena sperimentale internazionale, *Sipario* crea una rete di riferimenti, di categorie interpretative, di *exempla*, che contribuiscono a costruire il terreno in cui anche le esperienze di incontro fra arti visive e teatro saranno poi lette e raccontate (e promosse). Ed è proprio qui che (con la sua lunga storia) questa rivista conquista un ruolo importante anche nella storia che questo dossier intende affrontare.

1. 1966: il ventennale e la dialettica direzione - redazione

Iniziamo dal centro, da un momento che si colloca nel mezzo della cronologia scelta e



che riassume in modo emblematico elementi di continuità ed elementi di discontinuità del nostro racconto.

Nel maggio del 1966 esce il numero speciale di *Sipario* dedicato ai suoi primi venti anni di attività (1946-1966).

La cura è di Franco Quadri² che, dall'ottobre del 1962, è anche il responsabile di redazione, dopo avere lavorato nella redazione di *Marcatré* probabilmente introdotto da Umberto Eco.³ L'editoriale⁴ è a firma di Valentino Bompiani,⁵ alla direzione dal 1952. Ed ecco che proprio nella dialettica fra direzione e redazione, Bompiani e Quadri, si articola in buona parte la struttura di questo numero che è indicativa di una rivista la cui vocazione pluralista era stata fin dalla sua fondazione un tratto caratterizzante⁶ e la cui politica culturale era tesa, negli ultimi anni, fra visioni del teatro profondamente diverse. Una, di cui Valentino Bompiani è in gran parte garante⁷ che, pur con differenti sfumature, sostiene la centralità del codice letterario nel linguaggio teatrale (e che fra l'altro tende a fare coincidere l'intellettuale *tout court* con il letterato scrittore e che era molto diffusa complessivamente in Italia in quegli anni);⁸ l'altra, rappresentata dalla nascente Nuova Critica⁹ (Franco Quadri, Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci,¹⁰ Ettore Capriolo, Edoardo Fadini) e da qualche altro critico (Sandro Bajni, Rodolfo Wilcock¹¹ per esempio), che si fa portatrice di un differente paradigma teatrale che possiamo in sintesi indicare, con l'espressione che sarà Bartolucci a battezzare, «scrittura scenica».¹² Ciò che stupisce oggi in queste pagine è che la prima linea sia ancora così preponderante nel 1966, tanto da sbilanciare gli equilibri del numero del ventennale verso una visione testocentrica del teatro. Solo cautamente, infatti, la Nuova Critica dà qui il suo segnale di discontinuità. In parte negli articoli di Bartolucci e di Capriolo,¹³ ma soprattutto nell'intervento di Corrado Augias ('Approssimazioni successive per una fisiologia dell'avanguardia', pp. 91-94), con cui si chiude la sezione centrale del numero. E se un'avanguardia teatrale, sostiene Augias, esiste e se esiste a livello internazionale anche una drammaturgia di riferimento (Beckett), sarebbero poi Artaud e Brecht i padrini di quella scena, mentre il Living Theatre (nella prospettiva internazionale), Carmelo Bene e Carlo Quartucci (in quella nazio-

nale) ne sarebbero, ciascuno in un modo differente, i rappresentanti più significativi. Sarà dunque dentro questo perimetro di artisti e di critici che dovremo muoverci, senza tuttavia dimenticare la dialettica (e la polemica), sottesa e sempre riaffiorante, con l'area più tradizionalista. D'altra parte, e sempre per ricordare i venti anni di attività di *Sipario*, il 30 maggio, a Milano, a Palazzo Durini, viene organizzato un happening a cura di Franco Quadri. Due sono gli eventi in programma: *Visage* di Luciano Berio, con Cathy Berberian (che viene regolarmente realizzato) e *Free Theatre Piece* del Living Theatre (che invece non avrà luogo e tutti gli spettatori saranno costretti ad abbandonare la sala). Dal teatro musicale (che vede protagonisti due fra i rappresentanti più illustri della ricerca italiana), al Living Theatre sembra che Franco Quadri intenda dare un segnale per il futuro, più che per il ventennio passato. La bilancia in questo caso

Editoriale, S., 1 maggio 1966, p. 2





si sposta decisamente: non solo da una prospettiva testo-centrica a una propriamente scenica, ma anche da un teatro di rappresentazione a una dimensione aperta, nettamente anti-rappresentativa, in cui il corpo è centrale, la parola è quasi assente, il contatto col pubblico è programmatico, la creazione è collettiva, il tempo è indefinito. L'happening non avrà luogo, ma il fatto stesso che sia stato previsto e poi impedito¹⁴ mette in luce quanto la proposta fosse allora la cartina tornasole di un conflitto e di un momento di passaggio, fuori e dentro *Sipario*. Siamo nel 1966 e dobbiamo ora fare un passo indietro.

2. Le distanze e i punti di convergenza. Una mappa di orientamento

Sebbene *Sipario* sia una rivista di per sé decisamente orientata a restare entro i margini che potremmo dire disciplinari, la presenza stessa di Valentino Bompiani alla sua direzione la colloca entro una rete di relazioni, di politica culturale ed editoriale, estesi e interdisciplinari. Gli intrecci fra le persone ci sono: nel 1961 Franco Quadri è nella redazione di *Almanacco Letterario Bompiani* subito prima di passare a *Sipario*, mentre fra il 1965 (ottobre) e il 1966 Fabio Mauri è responsabile della redazione romana di *Sipario*, per ritornare alla fine del 1968 e restare anche dopo l'abbandono di Quadri nel 1969; Furio Colombo è collaboratore di entrambe le riviste, oltre che essere autore Bompiani di spicco con il suo *Nuovo teatro americano*; ugualmente Nicola Chiaromonte; Achille Perilli, una delle firme di *Almanacco*, interviene anche su *Sipario* fra il 1961 e il 1962. Eppure, il dibattito sulle pagine dell'*Almanacco*, che è spesso ampiamente interdisciplinare, riserva in questi anni al teatro complessivamente poche pagine e spesso con un taglio piuttosto tradizionale, mentre su *Sipario* fra il 1959 e il 1966 lo sfondamento verso altri campi artistici è limitato, per lo più circoscritto a occasioni particolari. Perché? Un'ipotesi è che *Sipario* vada a coprire un'area di cui l'*Almanacco* poco si occupa; un'altra, complementare, è che proprio la matrice letteraria e testo-centrica dello sguardo sul teatro di prosa italiano di molti dei collaboratori vicini a Bompiani assottigli le possibilità di scambio interdisciplinare e le limiti a poche eclatanti occasioni. D'altra parte, il panorama del teatro di prosa italiano durante tutta la prima metà degli anni Sessanta, a differenza di quello artistico e musicale, pare segnato da 'elefantiasi', ripiegato su se stesso, attraversato dalla crisi, in ritardo rispetto alle altre arti. E, comunque sia, diverso. E, in quanto tale, da trattare separatamente. Certo, con l'arrivo di Franco Quadri in redazione, qualcosa lentamente inizia a mutare. Uno sguardo attento allo specifico teatrale e un'apertura ancora più marcatamente internazionale, alla ricerca di segnali di una rottura e di una svolta che, per il momento, definirei in modo generico anti-rappresentativa e 'performativa', iniziano a caratterizzare una parte del lavoro della rivista. E, se inizialmente è soprattutto la scena internazionale a fornire i punti di riferimento, le chiavi di lettura, i paradigmi rispetto al percorso che stiamo seguendo in questo dossier, a partire da lì è possibile individuare delle somiglianze (oltre che delle differenze) con quanto accade nella musica e nel campo del visivo in Italia e con i discorsi critici e teorici che da lì muovono. Non necessariamente, dunque, racconteremo in queste pagine di incontri effettivi: a lungo si tratterà di rintracciare fili sottili che richiamano analogie, parallelismi, sintonie, punti di contatto. Poi arriverà anche il tempo degli incontri, ma sarà soprattutto dopo il 1966 con cui abbiamo aperto.

Proviamo allora a indicare rapidamente gli snodi principali di quel lungo discorso che si dipana per dieci anni e a poco a poco si chiarisce; quasi fosse una mappa d'orientamento preliminare, per non perderci troppo rapidamente nei moltissimi rivoli che questo og-



getto di ricerca suggerisce. Innanzitutto, e in estrema sintesi, gli aspetti in cui si articola la negazione di un modello teatrale, che è ancora egemone in Italia alla metà degli anni Sessanta e oltre, e che da più parti inizia a essere messo in discussione. La negazione, dunque:

- dell'opera chiusa;
- della dimensione rappresentativa (a partire dalla negazione della rappresentazione mimetica fino ad arrivare alla negazione *tout court* della rappresentazione);
- della gerarchia dei codici (*in primis* il primato del codice letterario);
- dell'autore unico;
- delle coordinate spazio-temporali assolute: dello spazio unico e assoluto, con una netta distinzione fra palco e platea, e del tempo unico, continuo e lineare;
- della recitazione come interpretazione di un personaggio;
- del corpo come strumento;
- dell'opposizione arte-realtà, estetico-non estetico;
- della critica teatrale dei letterati.

In opposizione, alcune linee proposte:

- il passaggio dall'opera chiusa, all'opera aperta e poi all'evento;
- l'affermazione della dimensione della presenza (anti-rappresentativa);
- la copresenza dei differenti codici, posti tutti allo stesso livello (verso la scrittura scenica);
- l'autore (spesso) collettivo;
- lo spazio performativo che non è già dato, ma si produce a partire dal riutilizzo di spazi non adibiti allo spettacolo; lo spazio frammentato; la tensione verso una drammaturgia dello spazio;
- il tempo non definito;
- la copresenza corporea di attore/performer e di spettatore (e spesso il loro contatto);
- la recitazione come manifestazione del sé e come gesto autoreferenziale;
- il corpo come luogo dell'esperienza e del significato;
- l'accentuazione dell'elemento rituale;
- l'accentuazione dell'elemento politico;
- il recupero spettacolare dell'oggetto;
- il collasso delle opposizioni arte-realtà, estetico-antiestetico;
- l'affermazione di una critica analitica, con un certo debito nei confronti dello strutturalismo francese;
- l'affermazione di una squadra di critici teatrali militanti che sono anche operatori culturali.

Molti di questi elementi trovano il corrispettivo nelle arti visive di quel tempo. Certo non tutti compaiono contemporaneamente in teatro e non sempre divengono oggetto di riflessione su *Sipario*. Ma è una mappa che ci sarà utile. Anche perché cercheremo di seguire l'andamento della rivista, e non quella del singolo critico o del singolo artista, tracciando linee, inseguendo percorsi e segnalando una grande questione trasversale: l'attore.



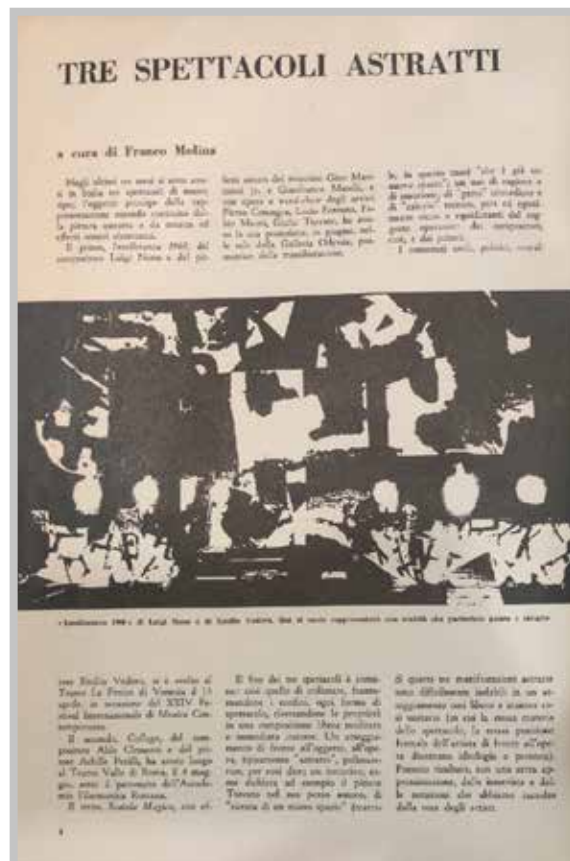
3. Per iniziare: 1961 (e 1962): scenografia come azione

Nel fare una scelta di alcuni momenti particolarmente significativi per la nostra storia, non si può che partire dal 1961 e ricordare, innanzitutto, le pagine a cura di Franco Molina dedicate ai tre «spettacoli astratti» di teatro musicale, *Intolleranza* (cfr. <<http://www.arabeschi.it/13il-1961-happenings-e-spettacolo-astrattiiil--lanno-della-primatournee-in-italia-del-living-theatre-che-fa-t/>>) *Collage* e *Scatola magica*, del luglio di quell'anno.¹⁵

La struttura dell'approfondimento, che prevede l'intervento diretto degli artisti inserito all'interno della cornice critica, è tipica di *Sipario*. E, se i tre spettacoli certamente rappresentano una tappa fondamentale di un modo nuovo di intendere la scena, il rapporto fra i diversi linguaggi, lo spazio, lo spettatore, le pagine di *Sipario* restituiscono, proprio attraverso le parole degli artisti, il senso un'operazione che anticipa quanto, nello specifico campo del teatro, si farà strada, e lentamente, solo negli anni successivi. Molti dei punti sopra elencati trovano in queste pagine un primo momento di enucleazione: è Molina stesso a indicare nella frantumazione dei confini linguistici uno degli aspetti di queste libere composizioni; nell'elemento astratto e non rappresentativo il carattere formale costitutivo; nella ricerca di un nuovo spazio una tensione che percorre tutti gli artisti, compositori e pittori ugualmente coinvolti nel processo creativo autoriale. Vedova ricorda Mejerchol'd, Piscator, il Bauhaus, sottolinea la necessità di un coinvolgimento dello spettatore «investito» dalle proiezioni sonore, ricorda che l'accordo fra musica e proiezioni avvenne quasi fatalmente e senza una programmazione precisa; Perilli, che marca più fortemente la discontinuità con la tradizione teatrale (Brecht e Beckett compresi), parla di azione scenica (anziché di rappresentazione), dell'esigenza di unire più forme espressive, di lavorare sulla dimensione astratta, di dare grande spazio alla luce, di una collaborazione «di natura poetica» con lo spettatore, di gruppi di lavoro interdisciplinari (e non di singole autorialità); nell'operazione di *Scatola magica* la presenza degli artisti, evocata dalle loro parole registrate e riportata a frammenti su *Sipario*, mette in luce la forte componente soggettiva dell'artista, presente in prima persona e parte integrante dell'opera. Tutti ricordano tre figure autoriali: l'artista, il compositore, il regista. Grande assente, l'attore. L'incontro avvenuto fra musica contemporanea e ricerca visiva non è ancora possibile nel teatro di prosa. Qui, se la logica del testo condiziona tanto la critica quanto la produzione, d'altra parte la presenza di un altro protagonista della scena, l'attore, complica le cose. È la grande questione che resta per ora aperta, una questione nuova che la critica non seppe immediatamente enucleare.¹⁶

Prima di aprire lo scenario su questo tema, è però importante soffermarci ancora sul numero speciale di *Sipario* del dicembre 1962 dedicato alla 'Scenografia italiana d'oggi', a cura di Guido Ballo.¹⁷ Titolare della cattedra di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, amico e grande estimatore di Lucio Fontana, grande esperto di Futurismo, complice del gruppo 'Continuità' che vedeva riuniti Franco Bemporad, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Achille Perilli, Arnaldo e Gio' Pomodoro, Giulio Turca-

F. Molina, "Tre spettacoli astratti", S., luglio 1961, p. 4





to, Pietro Consagra, Ballo è un importante collaboratore di *Sipario* in questi anni e qui firma un articolo di apertura, in cui traccia una sintetica storia dei contributi dei maggiori scenografi italiani, a partire da Prampolini fino ad arrivare a Perilli, sottolineando in particolare, per ciò che riguarda il secondo dopoguerra, l'influenza dell'espressionismo costruttivista e poi di quello astratto americano (più immediato, aggressivo e crudo), ma sottolinea anche l'involuzione formalista e calligrafica degli ultimi anni e chiude evidenziando l'arretratezza delle scene teatrali italiane, nelle quali non si trova un eguale di Beckett, o di Pollock, di Fontana o di Burri, Novelli, Pomodoro. Le esperienze più interessanti restano a suo avviso quelle di Vedova, Perilli, Damiani e Luzzati.¹⁸ Seguono un interessante affondo di Luigi Squarzina, uno di Luigi Pestalozza, ma è soprattutto, ancora una volta, l'articolo di Achille Perilli¹⁹ (dal titolo emblematico *Scenografia come azione e come programmazione*)²⁰ a porre il problema di fondo e sottolineare uno spostamento del paradigma da un teatro che è rappresentazione a un teatro che è «convergenza di azioni», «sintesi delle varie forme espressive», in cui musica, parola, immagine, movimento e colore partecipino in eguale misura; da un teatro in cui lo spettatore è passivo a uno in cui è coinvolto nell'azione scenica in una «collaborazione di natura poetica», «mentale» e «fantastica». Di questo teatro sarebbero rappresentanti i pittori newyorchesi che hanno avviato la sperimentazione negli happening (Jim Dine, Red Grooms, Alan Kaprow e Claes Oldenburg) ma anche alcuni italiani, come Emilio Vedova in *Intolleranza* o lui stesso in *Collage*. «Posso considerare un'altra ipotesi sola e contraria totalmente a questa: [...] la continuazione della scuola costruttivista russa»,²¹ di Tatlin, Rabinovitch, Exter, in una ricerca «di spazi, di forme, di realtà concreta e di movimenti definiti», che comporterebbe di fatto l'espulsione della dimensione dei sentimenti e delle sensazioni, raggelandosi in una costruzione formale fredda e meccanica. Ancora una volta manca completamente una riflessione sulla presenza in scena dell'attore, il cui contributo era stato invece previsto nel piano originario da Franco Quadri («uno scrittore, un pittore, un regista, un attore e un architetto» avrebbero dovuto fare «il punto sulla situazione della nostra scenografia teatrale d'oggi»²²).

4. *Sipario* 1964 e 1965 e i *Novissimi*

Prendiamo ora ad esempio il numero del gennaio 1964. Quadri è caporedattore da ormai più di un anno. Dal 3 all'8 ottobre a Palermo si era tenuta la IV Settimana di Musica contemporanea in occasione della quale il neocostituito Gruppo 63 aveva presentato alcune composizioni teatrali.²³ Il numero è un bell'esempio di intrecci e contraddizioni tipiche di quella ecumenicità carica di tensioni che caratterizza *Sipario*. Al suo interno spiccano poi tre interventi: la traduzione del *Manifesto per un nuovo teatro* di Elia Kazan, espressione limpida di una delle proposte più rilevanti del teatro americano di rappresentazione (nonostante l'espressione 'nuovo teatro' che in capo a pochi anni si connoterà in Italia in modo differente); un interessante intervento di Sandro Bajini, *Teatralità: si riapre la discussione*, e l'articolo di Giuseppe Bartolucci sulla Settimana della Nuova musica a Palermo. E se Bajini, riferendosi direttamente ad Antonin Artaud, si fa sostenitore dell'autonomia della scrittura scenica dal codice testuale,²⁴ Giuseppe Bartolucci,²⁵ dopo aver ricordato tre modelli possibili a cui la sperimentazione del Gruppo 63 avrebbe potuto guardare (il teatro cabaret, il teatro letterario e il teatro d'avanguardia) e sottolineando, tuttavia, che a nessuno di questi l'esperienza palermitana poteva essere ricondotta, si concentra sull'aspetto testuale (sebbene 'aperto' alla scena): per Balestrini il coinvolgi-



mento del pubblico e i collage sonori, per Giuliani qualcosa che assomiglia a una specie di happening, per Pagliarani la drammaticità della poesia resa a più voci. Proprio Bartolucci, che era stato presente alle giornate palermitane, non fa il minimo riferimento ai due gruppi teatrali che avevano agito in scena: non solo non nomina il CUT di Bologna, di cui Gozzi è regista, ma soprattutto non fa cenno all'ACT di Roma e a Ken Dewey, figura internazionale importante, appena tornato dalla Conferenza del Festival internazionale degli scrittori di Edimburgo dove, su commissione di John Calder, aveva realizzato un grande happening – *In Memory of Big Ed* – con Charles Marowitz, Marc Boyle, Allan Kaprow²⁶ e che dal 1961 lavorava accanto a Lee Breuer, R. G. Davis e Anna Halprin. Anche qui, chi agisce in scena scompare. Eppure, il concetto e la pratica dell'happening vengono dal teatro e in questo caso certamente dalla presenza di Dewey. Ancora una volta l'autore in senso forte (qui, inoltre, responsabile di una rottura formale) sembra essere chi scrive.²⁷

Un anno dopo, nel luglio del 1965, Roberto Rebora recensisce una serata romana dei Novissimi,²⁸ con scene di Achille Perilli, Toti Scialoja e Carlo Battaglia, la direzione di Toti Scialoja e Piero Pansa (che è anche in scena), testi di Giordano Falzoni (*L'occhio*), Elio Pagliarani (*Merce esclusa*), Nanni Balestrini (*Improvvisazione*) e Alfredo Giuliani (*Povera Juliet*); (cfr. <<http://www.arabeschi.it/17-il-1965-nuova-arte-nuovo-teatro-pubblico-nuova-scena/>>). Composizioni «in gran parte mimiche e figurative», che non raggiungono, a parere del critico, l'efficacia dirompente che aveva avuto la serata del Living, sempre a Roma, con i *Mysteries* (cfr. infra): allora un «rigoroso professionismo», qui un «vago dilettantismo». Mi soffermo solo su questo giudizio perché credo che colga nel segno e ci dia una chiave di lettura del mancato incontro fra il Gruppo 63 e il teatro italiano di ricerca del tempo: un incontro tentato a Palermo e riproposto qui, con il coinvolgimento di importanti rappresentanti della ricerca artistica di quegli anni (Scialoja, Perilli, Battaglia). È necessario leggere queste parole di Rebora in controluce con quelle di alcuni teatranti, come per esempio Rino Sudano, che sottolineano la distanza fra il loro mondo e, soprattutto il loro modo di essere attori, e quei testi assolutamente letterari lontani da un confronto reale con la scena.²⁹ È un problema antico, che già in parte aveva coinvolto il futurismo: una scrittura per il teatro che intende rompere le convenzioni ma fatica a confrontarsi con il linguaggio teatrale, le sue tradizioni e, per questo, tenta un'azione che risulta velleitaria, astratta, di corto respiro. Rebora, che conosce il teatro, non può che notare questo scollamento e sottolineare fra l'altro la distanza rispetto alla proposta del Living nella quale, come vedremo fra poco, è il corpo in scena a ridefinire il linguaggio, non la parola letteraria; dove la rottura è profonda, necessaria, scandalosa, mentre l'azione dei Novissimi risulta ben poco urtante, anzi «pacifica», tanto da suscitare una «deferenza quasi cordiale».³⁰ Nonostante il coinvolgimento di importanti figure del mondo dell'arte, la proposta teatrale resta all'interno di una dimensione dilettantesca. E qualcuno in *Sipario* sembra cogliere il fatto.

E qui è necessario aprire una breve parentesi. Lo scollamento fra teatranti attori e intellettuali letterati, nell'alveo della ricerca e della sperimentazione, è in Italia in questi anni ancora molto forte; molto più di quello fra letterati e mondo dell'arte visiva o della musica. I letterati conoscono poco la scena teatrale e faticano a relazionarsi con la sua frammentazione. I teatranti che avviano il processo di ripensamento radicale della scena lo fanno spesso confrontandosi con uno stato di crisi endemica, in gran parte originatosi trent'anni prima, quando progressivamente e inesorabilmente un intero sistema di regole, di tradizioni, di pratiche era stato smantellato senza che ad esso si fosse sostituito null'altro di paragonabile.³¹ Emblema di quella crisi era ancora all'inizio degli anni Sessanta la subordinazione della scena (e dell'attore) al testo scritto che, proprio per questo



motivo, diviene per la legge del contrappasso uno dei primi obiettivi polemici di questi anni. Riconquistare l'autorialità piena dell'intero processo creativo scenico, spesso passando attraverso la creatività attoriale, diviene la strada che molti percorrono. È il caso di Carmelo Bene, di Carlo Quartucci, di Leo de Berardinis, di Perla Peragallo, ma anche di Paolo Poli, di Dario Fo. L'intellettuale letterato, che pensa di rigenerare il teatro passando attraverso la parola scritta, è da un'altra parte, anche se facendo ciò trovaintonie interdisciplinari, con pittori e musicisti. O meglio: una parte del teatro è altrove, e in Italia deve fare i conti con il corpo dell'attore, con una storia stratificata e non liquidabile, con un mestiere antico anche se squassato, con una tecnica, un sapere e una disciplina che non si possono demolire. Alcuni critici, su *Sipario* e non solo,³² si interrogano anche su questo. Ne sono prova molti interventi e in particolare il numero speciale dedicato al 'Teatro cabaret nel mondo' del dicembre 1963,³³ e il numero doppio 'Rapporto sull'attore' del dicembre 1965 a cura di Bartolucci e Quadri.³⁴ Su quest'ultimo esempio vale la pena soffermarsi rapidamente. La quinta domanda dell'inchiesta recitava così: «5) Stiamo assistendo a diverse esperienze teatrali, specialmente straniere, che rivalutano l'attore e in certo qual modo aprono un discorso. Come si colloca lei e come si pone la società italiana di fronte a queste tendenze espressive antitradizionali?». Prima domanda: a cosa stanno alludendo Quadri e Bartolucci? Seconda domanda: come mai le risposte sembrano sottolineare la distanza fra il punto di vista dei due critici e i loro interlocutori? Nell'elenco non ci sono né Carlo Quartucci, né alcuno degli attori con cui sta allora lavorando (Leo De Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi), né Carmelo Bene, né Paolo Poli; non c'è Mario Ricci. Non sono ancora abbastanza famosi e riconosciuti per essere interlocutori della critica teatrale italiana. Ci sono però Dario Fo e Franca Valeri, espressione appunto di quel teatro allora legato al cabaret sul quale *Sipario* (e in particolare Bartolucci) ha posto una certa attenzione.³⁵ Le risposte confermano complessivamente una visione ancora fortemente legata al testo e poco disponibile a mettere in discussione lo statuto tradizionale dell'attore e il suo rapporto con la regia; ma questo potrebbe dipendere appunto dagli interlocutori. E quanto alla prima domanda: a chi fanno riferimento sottotraccia Quadri e Bartolucci?

5. Dal 1965: 'vedere' attraverso la scena internazionale

Se durante tutti gli anni che interessano questa ricerca, la presenza di dossier di approfondimento, di inchieste sul campo e di numeri speciali è molto ricorrente, con l'arrivo di Franco Quadri l'attenzione verso la scena internazionale di questi contributi inizia a caratterizzare sempre più evidentemente la politica culturale della rivista.³⁶ Dalla lettura di Artaud, dalle riletture di Brecht,³⁷ dagli interventi di Barba su Grotowski, dalle immagini degli spettacoli del Living Theatre, dalle interviste a Peter Brook, a Julian Beck a Judith Malina, alle traduzioni di articoli di Lebel o di Kaprow *Sipario* trova i riferimenti per fare terremotare le categorie tradizionali attraverso le quali guardare e raccontare il teatro. Anche quello italiano. Da lì inoltre arrivano esempi di un modo diverso di intendere la presenza dell'attore in scena, fuori dal paradigma della rappresentazione, che scuotono non solo la critica.

Particolare in questo senso è il numero dedicato interamente al teatro della crudeltà (n. 230, giugno 1965) in cui, oltre a proporre testi di Antonin Artaud per la prima volta in traduzione italiana dopo il numero del *Verrì* del 1964³⁸ (cfr. <<http://www.arabeschi.it/16-il-1964-una-nuova-relazione-tra-visivo-e-performativo/>>) sono gli artisti ad essere

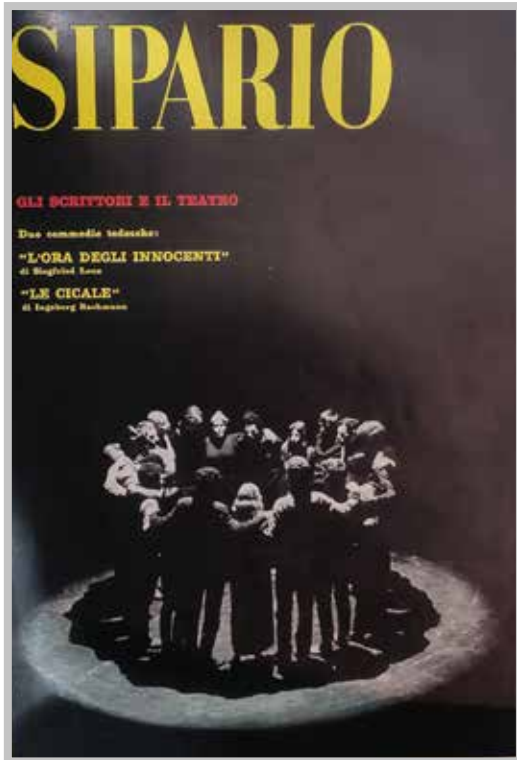
chiamati in causa: Roger Blin, Charles Marowitz e Peter Brook,³⁹ Peter Weiss, oltre che Julian Beck e Judith Malina. Artaud arriva attraverso la scena e arriva soprattutto per problematizzarla; arriva attraverso la voce, le immagini, i progetti di artisti contemporanei che, nella maggior parte dei casi, pongono la questione del rapporto arte-vita, da un lato, e quella di un attore nuovo, dall'altro. Ed Artaud, ancor più di Brecht, si pone come riferimento cerniera fra la riflessione delle avanguardie e degli anni Venti e Trenta e quelle degli anni Sessanta, nella tensione al superamento della dimensione del rappresentativo.

Attraverso Artaud, fra tutti gli artisti sopra citati, nel 1965 spicca senz'altro il Living Theatre che, proprio a partire da quest'anno inizia a essere raccontato da *Sipario* in un modo nuovo anche attraverso le immagini, senza che l'elemento testuale (come era accaduto in precedenza nel caso di *The Connection* e in quello di *The Brig*) abbia più nettamente il sopravvento e dando forma a quell'acuta intuizione che Ruggero Jacobbi aveva avuto nel 1961, quella di un «teatro vivente», ossia «un teatro cementato dalla misteriosa consistenza della recitazione, la quale può servire un testo, ma può anche al di là di un testo indicare onestamente il senso di un mondo, le vie del comportamento».⁴⁰ Prima del numero dedicato al «Teatro della crudeltà», ne era già stata una prova il numero di maggio in cui *Mysteries and small pieces* (a Roma per 'Il marzo teatrale Americano' organizzato dal Teatro Club)⁴¹ aveva occupato la copertina con un'immagine molto evocativa e molto distante dall'iconografia precedentemente utilizzata.

Nessun primo piano degli attori; al contrario, l'intero collettivo in cerchio, ripreso dall'alto, in bianco e nero. Allo stesso modo, le immagini che avevano accompagnato il saggio di Arnaldo Frateili,⁴² esteticamente non particolarmente belle, risultano ancora oggi efficaci nel restituire il senso di un'azione scenica radicalmente anti-illusionista: emergono i corpi degli attori (pantaloni e maglietta) che compiono azioni, esercizi, su un palco spoglio, dalle cui pareti spicca la scritta «Vietato fumare» e null'altro. D'altra parte, Frateili aveva fatto appello alle arti pittoriche (a Rossetti, a Ensor, a Grosz), in cerca di elementi visivi che potessero dare una chiave di lettura e di accesso a quei corpi, rivelando l'impaccio di una critica che non riusciva a trovare al proprio interno un linguaggio adatto per descriverli.⁴³ Potenti in questo senso sono anche le immagini che accompagnano l'intervento di Capriolo nel numero successivo, quello dedicato appunto al teatro della crudeltà: una sequenza di fotografie piccole sul lato destro della pagina, come la striscia di un provino, che ci restituiscono 'il movimento' di un esercizio collettivo di *Mysteries*, la sua dinamica, con i corpi come protagonisti in sé: non strumenti per esprimere altro, ma significanti in se stessi.⁴⁴ Paradossalmente, però, l'articolo di Capriolo sull'influenza di Artaud negli Stati Uniti parla solo ed esclusivamente di testi drammaturgici. Insomma, dal 1965 su *Sipario* si inizia a imporre una diversa iconografia dei corpi, mentre il linguaggio della critica manifesta ancora le sue oscillazioni, il suo impaccio e, a tratti, la sua radicata prospettiva testo-centrica. Le eccezioni sono quelle in cui *Sipario* dà voce direttamente agli artisti: è il caso di Marowitz- Brook su Artaud ed è soprattutto il caso di Grotowski intervistato da Eugenio Barba nel numero di agosto-settembre del 1965.⁴⁵ Allora il discorso si focalizza in modo centrale e quasi esclusivo sull'attore, sulla necessità di una presenza del corpo in scena fuori dal paradigma della rappresentazione e, soprattutto, sui processi creativi (la tecnica induttiva, per sottrazione, volta al raggiungimento della presenza 'reale' dell'attore santo); le parole di Grotowski si rafforzano nell'immagine di Cieslak in *Akropolis*, un corpo che pare voli arcuato all'indietro, sospeso nel vuoto, vestito di iuta. E così apparato iconografico e discorso critico si rispecchiano e si rafforzano l'uno con l'altro, mettendo fra l'altro in luce ancora una volta quanto sia forte la necessità per la rivista di porre al centro volti e parole di chi opera direttamente in teatro più ancora che fare discorsi critici complessivi.

6. L'Italia fra lentezze e impennate a partire dal 1965. Carlo Quartucci 'per' Sipario

Se leggiamo quanto, sempre negli stessi mesi di cui abbiamo sopra detto e sempre su *Sipario*, viene pubblicato in relazione al teatro italiano e al suo dibattito interno, sembra di venire catapultati in un altro mondo e tempo. L'inchiesta sul mancato incontro in Ita-



Copertina, S., maggio 1965

lia fra 'Gli scrittori e il teatro' a cura di Marisa Rusconi⁴⁶ del 1965 è emblematica. Le risposte degli intellettuali sono la conferma della granitica letterarietà del punto di vista di molti che non pongono assolutamente in discussione il tradizionale rapporto autore drammatico-scena⁴⁷ e il pressoché totale disinteressamento per il teatro concreto.⁴⁸ D'altra parte, nelle risposte degli uomini di teatro (critici, registi e attori) solo pochi mettono in discussione quell'assunto (Fersen per esempio, Dario Fo,⁴⁹ ma poi anche Roberto Lerici⁵⁰ fra i giovani), finché Roberto Rebora chiude, nel numero di agosto-settembre, con un articolo ricco di problematicità e dal titolo emblematico: *Contributo alla confusione*. Profondamente deluso dalle risposte in cui, salvo pochi casi, si son dati «giudizi dilettanteschi», «si sono fatte esibizioni di provincialismo culturale», Rebora invita scrittori e letterati a interrogarsi seriamente su cosa sia il teatro (la recitazione, la regia, la scenografia) e a pensare a «un testo che sia teatro».⁵¹ Mentre nello stesso numero Barba intervista Gro-

towski, il mondo teatrale italiano fotografato da *Sipario* arriva a pensare che possa anche esistere un 'testo che torni a essere teatro'. Il che appare veramente poco.

Eppure, la risposta che la scena darà di lì a poco andrà oltre, proponendo un teatro come opera aperta e come laboratorio permanente,⁵² due indicazioni particolarmente fruttuose per una riflessione interdisciplinare su questi anni. *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* è alla Biennale di Venezia il 30 settembre 1965,⁵³ presentato sotto la sigla del Teatro Studio e del Teatro Stabile di Genova, firmato – per la regia – da Carlo Quartucci e – per il testo – da Giuliano Scabia. E diverrà presto un «caso»⁵⁴ per la critica contemporanea (e poi per la storiografia successiva).⁵⁵ Ettore Capriolo, che recensisce lo spettacolo su *Sipario*, lo presenta come un esempio di strada italiana dell'avanguardia: invenzione di uno spazio scenico che metta in relazione palco e platea, collaborazione fra scrittura testuale e costruzione dello spettacolo, processualità e opera aperta vengono individuati come elementi di rottura, ma anche di costruzione per una nuova prospettiva. Centrale appare a Capriolo la forte presenza dell'elemento visivo, che non sarebbe consistito «soltanto nel contributo dello scenografo [Luzzati], ma anche e soprattutto nell'insolita (almeno in Italia) utilizzazione dello spazio scenico (prolungato con passerelle sino a metà platea come per sottolineare che nella società contemporanea insieme con *Zip* e con gli altri ci siamo anche noi)».⁵⁶ Quartucci, da parte sua, interviene con Scabia,⁵⁷ sempre nel medesimo numero di *Sipario*, a specificare il proprio punto di vista: e qui, nel sottolineare l'idea di uno spettacolo «da vedere e da costruire da tutte le parti», rinvia a Pollock (che «ha costruito molti dei suoi



quadri girando attorno alla tela, abolendo l'alto e il basso, il lato destro e sinistro») e, per indicare uno spazio che sia come una piazza, da dissacrare continuamente, fa riferimento a Gropius, Artaud, ma anche Polieri. Quanto alla recitazione, programmaticamente, sarebbe dovuta essere la sperimentazione di una terza via fra l'immedesimazione e lo straniamento epico: una via che avrebbe dovuto coniugare distacco dal personaggio e immersione nello spazio. Sappiamo che Quartucci per allenare i suoi attori a far questo, durante il soggiorno a Prima Porta, aveva usato la musica di Stockhausen e le diapositive che riproducevano i quadri di Pollock.⁵⁸ Sappiamo che lui regista e i suoi attori non furono tuttavia affatto soddisfatti di *Zip*, che da questo punto di vista fallì; ma *Sipario* lascia la traccia delle intenzioni, così come un anno più tardi, sempre a firma Quartucci riporta un'interessante riflessione sul rapporto tra recitazione e arti plastiche. In occasione dell'allestimento di *Libere stanze* al Teatro Gobetti di Torino, Carlo Quartucci firma un articolo in cui dichiara di avere impostato il lavoro scenico e con gli attori avendo come riferimento figurativo Segal, nell'intenzione di superare sia la riproduzione mimetica sia l'astrazione e giungere a una dimensione di «oggettivazione realistica».⁵⁹ Via Segal, Quartucci sta tentando una strada che porti gli attori a uscire sempre di più dagli schemi, a rompere gli stili, a eliminare da sé il problema dell'immedesimazione, al fine di dare concretezza formale all'urgenza di mantenere la scena ancorata alla società, senza ricadere nel mimetismo naturalistico, ma anche senza costringersi nell'astrattismo disancorato dalla realtà. Come spesso nel caso di questo artista è l'esempio dell'arte figurativa e plastica contemporanea a servire da vocabolario (per esprimere un punto di vista) e da orizzonte visivo (per provocare i compagni di lavoro). La lingua di Carlo Quartucci è impastata di immagini, il suo modo di relazionarsi con l'altro lo è. Ma c'è qui anche un altro aspetto che è importante sottolineare: il ruolo che riviste come *Sipario* (ma anche *Marcatré*) rivestono, quali luoghi privilegiati dai quali gli artisti attingono idee, stimoli, provocazioni, immagini, soprattutto nel caso in cui aprono a scenari non conosciuti e raccontano di quanto accade oltre confine. Carlo Quartucci ne è un esempio illuminante: aveva scoperto *Cartoteca* di Różewicz attraverso il numero speciale dedicato al teatro polacco a cura di Franco Quadri dell'agosto-settembre del 1963 e nella costruzione delle scene per lo spettacolo si era richiamato in modo esplicito alla prima polacca del 1960 a Varsavia (regia di Wanda Laskowska e scene di Jan Kosiński), di cui in quel numero di *Sipario* era stata pubblicata un'immagine.⁶⁰ E anche nel 1965 arriva a Segal dopo averlo incontrato sulle pagine di *Marcatré*, con l'articolo di Alberto Boatto *La percezione dell'anonimo in Segal*.⁶¹ Dobbiamo tuttavia arrivare alla seconda metà del 1967 con *Ottobre teatrale* e poi soprattutto al 1968 con i *Testimoni*, perché Quartucci, incontrato prima Magdalo Mussio e poi Jannis Kounellis, si apra a un diverso discorso scenico, in una diretta collaborazione fra regista e artista. Un incontro che avviene sul palcoscenico, che è scoperta dell'altro nella fase creativa e progettuale, che è uscita dai quadri per l'uno e per l'altro, che è opera aperta e laboratorio *in progress*. *Sipario* si occuperà ampiamente soprattutto dei *Testimoni*. Ma cosa sarà cambiato nel frattempo?

7. *Questione di termini: avanguardia, Nuovo teatro, happening, Teatro dei mezzi misti*

A questo punto abbiamo superato la linea di demarcazione del maggio 1966. E, con il numero di novembre di quell'anno, siamo anche arrivati al momento in cui la Nuova Critica lancia la sua proposta e stende il Manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro*,⁶² pubblicato sul numero di novembre di *Sipario*. Fra le firme, oltre ai critici (Corrado Au-



gias, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri), troviamo ovviamente i teatranti (Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Antonio Calenda, Virgilio Gazzolo, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo), gli artisti dell'area musicale (Cathy Berberian, Sylvano Bussotti e Sergio Liberovici) e due soli artisti visivi (Emanuele Luzzati e Franco Nonnis), oltre che alcuni rappresentanti del mondo del cinema (Liliana Cavani e Marco Bellocchio); (cfr. <<http://www.arabeschi.it/19-il-1967-i-nodi-vengono-al-pettine/>>). Tenutosi, come si sa, solo alcuni mesi più tardi, il Convegno non raggiungerà gli obiettivi che si era prefisso. Nelle frammentate notizie che *Sipario* pubblica, nessun rilievo viene dato al rapporto fra le arti e Boursier annota: «Si è parlato poco o nulla, invece, dei nuovi 'materiali scenici', dell'uso del gesto, dell'oggetto scenico, della scrittura drammaturgica, del suono e dello spazio scenico».⁶³ Di fatto, di lì a poco, il gruppo promotore dei critici si sfilaccia, probabilmente perché Bartolucci accetta la proposta del Teatro Stabile di Torino di diventarne uno dei suoi direttori.⁶⁴ Bartolucci e Capriolo, insieme a Fadini, avviano allora la loro autonoma avventura con la rivista *Teatro*, edita a Torino,⁶⁵ più compattamente orientata di *Sipario*, dove saranno affrontate in modo più esplicito e più teorico questioni che *Sipario* aveva iniziato a sondare. In qualche modo Franco Quadri è presente come firma anche in questa nuova impresa, sebbene non partecipi alla sua direzione,⁶⁶ così come Bartolucci, Capriolo e Fadini continuano a collaborare con la rivista di Bompiani. Qui, per proseguire il nostro discorso, vengono pubblicati alcuni importanti articoli di riflessione teorica che rimodulano il quadro dei riferimenti e sembrano sottolineare l'urgenza di accorciare le distanze fra le arti e di mettere in relazione operativa quelle sintonie, quelle analogie di percorsi che siamo andati via via rilevando nelle pagine precedenti, anche se per il momento non investono direttamente la scena italiana. Ancora una volta è il contesto internazionale a indicare le linee. Facciamo alcuni esempi. Il numero di gennaio è particolarmente interessante. Martin Esslin in 'Happening e teatro del futuro'⁶⁷ sintetizza, in un intervento di grande chiarezza espositiva, le teorie intorno all'happening a partire dalla messa in discussione dell'illusione del teatro di rappresentazione (e qui cita il Teatro dell'Assurdo, Brecht e il cabaret satirico di Lenny Bruce), per passare alle influenze di Artaud, di Grotowski, fino all'individuazione dei tratti caratterizzanti l'happening, alle proposte di Cage e Kaprow, alla riconfigurazione dello spazio, del ruolo e dell'identità dello spettatore (inteso come spettatore-partecipante), della gerarchia dei codici (diminuzione dell'importanza della letteratura, centralità dell'elemento visivo, contiguità fra happening e action painting), al recupero dell'elemento rituale.⁶⁸ Sempre in questo numero, Giuseppe Bartolucci, nel commentare *US* di Peter Brook,⁶⁹ spettacolo dall'impianto fortemente politico che aveva suscitato ampie polemiche, si sofferma sui suoi elementi costitutivi, sottolineando fra l'altro la presenza in scena di materiali degradati che, a tratti, sembravano animarsi ed entrare in relazione dialettica con gli attori: residui di oggetti di guerra, colti in un momento di disintegrazione, di frammentazione che, improvvisamente animatisi, si ingrandivano per effetto della luce. Nel marzo *Sipario* pubblica un capitolo dell'*Oggetto ansioso* di Rosenberg che «considera i rapporti ormai inscindibili tra la nuova scultura e la nuova pittura e il teatro».⁷⁰ Nell'aprile è il turno dell'importante contributo di Franco Quadri sull'*Antigone* del Living, in cui il critico individua, da un lato, il corpo umano come «oggetto scenico»,⁷¹ capace di costruire figurazioni simboliche che richiamano la recitazione cifrata desiderata da Artaud (come un sistema di geroglifici), dall'altro, uno spazio scenico nudo («spettacolo castissimo, all'insegna della povertà»), che, invaso dagli attori fino in platea, costringe lo spettatore a sentirsi chiamato in causa. E se nel giugno il dossier 'Alla ricerca del nuovo teatro'⁷² sceglie di accostare contributi



molto diversi, come a indicare un prisma di possibilità piuttosto che una linea, ma non fa nessun particolare riferimento a un incontro con la ricerca nel visivo, nel dicembre il numero doppio dedicato al Futurismo (di fatto a cura di Bartolucci, anche se non viene indicato esplicitamente) aggiunge un altro tassello in questa direzione: collocato all'interno di quella che può essere definita la tradizione del nuovo (nella quale abbiamo già visto che Bartolucci inserisce fra gli altri Artaud, Beckett e un certo Pirandello), il teatro futurista si rivela attuale per la sua vocazione alla «contaminazione fra le arti». E, se negli anni Dieci quella vocazione era stata espressione di una tensione vitalistica, alla metà degli anni Sessanta si presenta piuttosto come «operatività riflessa», azione conoscitiva, lavoro sui processi.⁷³ Sebbene in modo frammentario, *Sipario* sembra portare alla luce un pensiero che sempre più invita le ricerche teatrali e artistiche a riconoscere le sintonie, le contaminazioni, le analogie. Ma il 1968 è alle porte.

8. Dalla crisi del 1968 alla cesura del 1969

Per *Sipario* il 1968 è un anno di confronto serrato con la crisi: impegnato in modo attivo a fare i conti con i movimenti politici e sociali che attraversano il mondo occidentale, tenta di dare voce contemporaneamente allo smarrimento del teatro italiano e al fermento che proviene da oltre oceano. Emblematici sono, da un lato, il numero di settembre con l'inchiesta 'Il momento della negazione?'⁷⁴ sulla situazione del teatro italiano, dall'altro i numeri di maggio ('Verso un nuovo impegno?'⁷⁵) e quello di dicembre a cura di Aldo Rostagno ('America urrà. Il teatro della rivolta') dedicati alla scena internazionale politicamente impegnata, con un'ampia raccolta di esempi e di documenti di teatro politico. Dal teatro di guerriglia americano di Schechner, fino ad arrivare alla scandalosa presenza del Living ad Avignone,⁷⁶ la dimensione aperta dell'happening e dell'event, la rottura della distinzione fra spazio della scena e spazio della platea, la sfida ad assottigliare sempre più il diaframma fra vita e arte e la necessità politica di tutto questo impongono a *Sipario* una serie di riflessioni che arrivano a mettere in discussione l'identità stessa del teatro ('teatro o rito collettivo?' si chiede Quadri in relazione al *Paradise Now* del Living), ma soprattutto marcano ancora una volta la differenza fra la scena nazionale (in crisi e in gran parte in stallo rispetto alla ricerca e alla sperimentazione) e quella internazionale. All'interno del ricco panorama della scena americana, presentato a dicembre da Rostagno⁷⁷ (dal teatro Off e sperimentale – Open Theatre, Cafè La Mama, Performance Group –, al Black Theatre, al teatro per la strada – Bread and Puppet –, al teatro fuori da New York – il Teatro Campesino, il San Francisco Mime Troupe...) trova posto anche una sezione dedicata all'happening, in cui viene pubblicato il saggio di Richard Kostelanetz, *Il teatro dei mezzi misti*: dall'happening puro all'ambiente cinetico, agli happenings da palcoscenico e alle rappresentazioni di palco,⁷⁸ la forma dei *mixed means* viene discussa nelle sue varie possibili articolazioni. E se le sperimentazioni italiane di cui *Sipario* si occupa all'inizio del 1968 e che si collocano fra musica e cinema (da Bussotti⁷⁹ a Schifano⁸⁰ ai Fluxus)⁸¹ si avvicinano all'happening puro o all'ambiente cinetico, certo buona parte della ricerca teatrale italiana si colloca piuttosto fra le ultime due possibilità (l'happening da palcoscenico o la rappresentazione da palcoscenico), mantenendo il riferimento a uno spazio prefissato e restando per lo più entro un tempo definito. Eventi come quello di *Paradise Now* restano emblematici, e in quanto tali importanti momenti di un contesto ma lontani dalla nostra scena teatrale.

Eppure, anche in Italia un'importante novità, che incide sulla storia di *Sipario*, c'è. Dal



febbraio del 1968 Giuseppe Bartolucci, che era entrato nella Direzione del Teatro Stabile di Torino, aveva iniziato fra l'altro a favorire l'incontro fra teatranti e artisti italiani. Solo a Torino ricordiamo in cartellone dello Stabile: nel febbraio del 1968 al teatro Alfieri *Riccardo III*, regia di Luca Ronconi e scene di Mario Ceroli con Vittorio Gassman come protagonista; a novembre al Teatro Gobetti (dopo aver debuttato a Ivrea) *I testimoni*, regia di Quartucci e materiali scenici di Jannis Kounellis⁸² (cfr. <<http://www.arabeschi.it/110-il-1968-la-dimensione-politica-entra-nellopera/>>); il 27 novembre al Deposito d'Arte Presente (e poi all'Unione culturale) *Orgia*, regia di Pier Paolo Pasolini, struttura scenica e simboli di Mario Ceroli,⁸³ nel marzo 1969 al Teatro Gobetti *Bruto secondo Alfieri*, regia di Gualtiero Rizzi, scene e costumi di Giulio Paolini. E poi sarà il debutto dell'*Orlando Furioso* con la regia di Luca Ronconi, con le scene che sarebbero dovute essere di Mario Ceroli.

Su *Sipario* le ripercussioni si vedono fin dal principio del 1969, complici fra l'altro due cambiamenti della redazione: dall'ottobre 1968 era tornato Fabio Mauri alla redazione romana, mentre Franco Quadri fin dal principio del nuovo anno aveva iniziato a meditare l'abbandono della direzione. «Con la tua uscita da *Sipario* si chiude un ciclo della rivista e forse del teatro italiano», gli scriverà Corrado Augias a marzo quando verrà a sapere delle sue intenzioni.⁸⁴ A gennaio, intanto, nella sezione 'Le ragioni della scena', un intervento di Italo Moscati su *Orgia* di Pasolini, uno di Boursier sul *Joyce* di Mario Ricci e l'ampio spazio dedicato ai *Testimoni* di Quartucci-Kounellis (una lunga recensione di Capriolo e la pubblicazione di due pagine di appunti di Carlo Quartucci)⁸⁵ sottolineano l'attenzione rinnovata della rivista per il dialogo del teatro con il mondo della ricerca visiva.

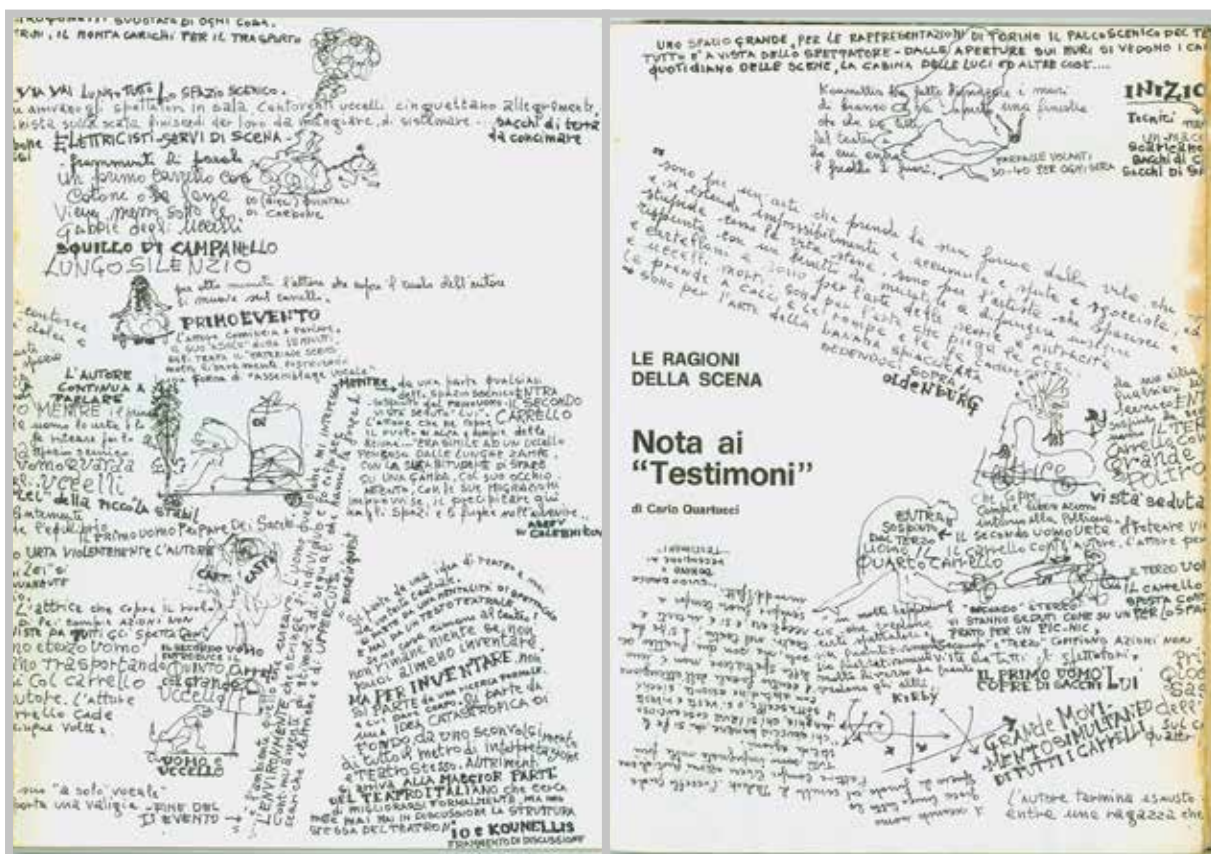
I testimoni sono per il nostro discorso una tappa importante, perché indicano il passaggio da un lavoro sugli *assemblages*, i *collages*, gli agglomerati che aveva caratterizzato il percorso di Quartucci in precedenza (con i riferimenti noti a Schwitters e a Rauschenberg) a «un'assemblage totale». La collaborazione intensa con Kounellis forza il regista in una direzione inusitata, qualcosa ch'egli definisce «un accadimento» reale,⁸⁶ «né visivo, né teatrale, ma reale, biologico, fisiologico».⁸⁷ Così commenta Capriolo su *Sipario*:

Un palcoscenico nudo illuminato di bianca, con cento e più gabbie di cinguettanti uccelli multicolori e, qua e là, rozzi materiali di vita casualmente disposti: rotonde pietre da greto di torrente, pezzi di carbone, sacchi di iuta. In questo luogo ideato da Jannis Kounellis, irrompono dal fondo e dai lati carrelli in perpetuo movimento sui quali sono collocati come se vi avessero messo le radici gli attori. E' una scenografia [...] che si trasforma ininterrottamente sotto i nostri occhi.⁸⁸

Elementi senza matrice convivono nei *Testimoni* con elementi della finzione teatrale: attori che recitano, monologando sui carrelli convivono con attori performer senza partitura verbale e senza riferimenti a personaggi (i servi di scena); oggetti in movimento (materiale concreto) hanno lo stesso rilievo degli attori. Infine, lo spazio teatrale (il palcoscenico) si apre verso lo spazio esterno tanto da invadere parte della platea. Ancora una volta, tuttavia, anche in questo caso la recitazione non è all'altezza, per l'immensa difficoltà di trovare «per la parola umana un equivalente di quella scenografia».⁸⁹ Il problema, che abbiamo annunciato al principio di queste pagine, si ripropone ancora una volta.

Ad aprile un numero molto particolare (l'ultimo in cui figura Franco Quadri, ma probabilmente già progettato da Fabio Mauri e Cesare Sughì) è l'evidente segno della discontinuità: il visivo conquista spazi e la scena internazionale si dilegua. In copertina un'importante opera di Paolo Scheggi: *Oplà Stick*; all'interno, il dossier 'Dopo la scenografia', a

cura di Guido Boursier, Italo Moscati e Marisa Rusconi, con interventi di Jannis Kounellis, 'Non per il teatro ma con il teatro' (intervista di Italo Moscati); Paolo Scheggi, 'Riempire un tempo come tempo di teatralità' (intervista registrata di Marisa Rusconi); Michelangelo Pistoletto, 'Far scattare nella gente meccanismi di liberazione' (ricostruzione di Guido Boursier) e Mario Ceroli, 'Un modo di far vivere le sculture' (intervista a cura di Marisa Rusconi). Quattro artisti e quattro modi di intendere il rapporto con il teatro. In comune il rifiuto del termine scenografia e della pratica decorativa. All'attivo, esperienze diverse di collaborazione con il mondo del teatro; anzi, con i mondi del teatro. Kounellis con Quartucci nel quadro della programmazione del Teatro Stabile di Torino. «Ho iniziato a pensare non per il teatro ma con il teatro», risponde a Moscati,



C. Quartucci, 'Le ragioni della scena', S., gennaio 1969, pp. 10-11

i miei materiali non integrano, pretendono uno spazio proprio e, insieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la finzione del luogo teatrale quanto a rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta. Inoltre questi materiali danno volutamente "fastidio" all'attore, lo obbligano a guardarsi intorno, a "difendersi", a cancellare ciò che in lui appartiene alla tradizione del bel recitare...⁹⁰

Dovremo ricordare queste parole al termine del nostro viaggio. Nello stesso numero, Paolo Scheggi ricorda il 'Teatro delle mostre' e la sua presa di consapevolezza della necessità del coinvolgimento dello spettatore nelle sue azioni artistiche. Di qui l'interesse per il teatro dalle situazioni più teatrali come *La rosa purpurea* al Piccolo di Milano e *Materiali per i 6 personaggi* con la regia di Lerici, fino alle azioni-teatro come *Cancellazione* di Isgrò e *Oplà stick*, un'azione-teatro, com'egli la definisce, realizzata ai Navigli di Milano della quale viene pubblicato uno stralcio testuale. Michelangelo Pistoletto, polemico con-



tro ogni chiesa (e poi in particolare contro Bartolucci), parla del suo Zoo nelle azioni di strada,⁹¹ della necessità di un lavoro assolutamente libero e in collettivo, fuori dai luoghi deputati. Fra tutti, Mario Ceroli è certamente il meno disponibile a mettere in discussione il proprio fare: «Non ho fatto altro che rifare per il palcoscenico le cose già presentate a molte delle mie mostre», operazione possibile, sostiene Ceroli, perché «il mio lavoro di scultore è sempre teatrale e 'enviromentale'». Così in *Riccardo III*, in *Orgia* e così anche nel *Candelaio*. E così sarebbe dovuto essere anche con Ronconi nell'*Orlando furioso*, lo spettacolo che diventerà presto l'emblema di una nuova spazialità.

Sipario sceglie di intervistare gli artisti e non i teatranti. Nessun cenno, ancora una volta, all'attore se non nelle parole di Kounellis.

Il teatro è riuscito a trovare il punto di contatto con una scena aperta e con il mondo del visivo superando la presenza dell'attore? Certo, un aspetto del discorso torna a confermare questa ipotesi: l'attore, soprattutto in un contesto come quello italiano poco o nulla percorso da ipotesi di rifondazione del suo mestiere come era accaduto nel corso della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, rischia di essere il terzo incomodo con il quale è difficile fare i conti. D'altra parte c'è chi, come Bartolucci, in nome del nuovo paradigma quale è la scrittura scenica, considera l'attore come segno fra i segni, corpo-voce desoggettivizzato, non autorialità autonoma ma elemento come altri, che al pari di altri partecipa della drammaturgia scenica.⁹² La nuova critica sembra sposare questa linea e attestarsi su una nuova forma di intervento sugli spettacoli, che privilegia la scomposizione analitica dell'oggetto spettacolo scandita in codici, con un forte debito nei confronti dello strutturalismo francese.⁹³ Un modello di intervento critico nel quale i dettagli concreti dello spazio, degli oggetti, dei corpi, della musica assumono rilievo, mentre l'autorialità complessiva dell'opera sembra essere tramontata.

9. «Questo è proprio la gran festa di teatro»⁹⁴

E invece, lo spettacolo del mese nell'agosto 1969, *Orlando Furioso* (cfr. <<http://www.arabeschi.it/111-il-1969-la-storia-prosegue/>>), testo di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi, scene di Umberto Bertacca, presentato al Festival di Spoleto, omaggiato da *Sipario* come lo «spettacolo più eccitante degli ultimi tempi», sembra raccontare un'altra storia.

La rivista gli dedica la copertina e un ampio inserto con interventi di Corrado Augias, Italo Moscati, Franco Quadri, Enzo Siciliano.⁹⁵ In particolare, Italo Moscati si occupa di proporre una riflessione sullo spazio e sul suo radicale ripensamento e Franco Quadri sullo spettatore partecipante (alla «scoperta del meraviglioso»). Ed ecco in sintesi alcuni degli aspetti che complessivamente *Sipario* mette in luce, con un entusiasmo critico che di rado si può leggere a proposito di spettacoli italiani di quel periodo: riutilizzo di un luogo non adibito al teatro (la chiesa sconsacrata di San Niccolò); rottura del diaframma fra palcoscenico e platea; spazio simultaneo (con azioni che accadono simultaneamente, mentre gli spettatori si trovano a selezionare cosa guardare); spazio dinamico (due palchi speculari e carrelli manovrati a vista dai tecnici che trasportano gli attori, mentre gli spettatori, coinvolti nei movimenti, partecipano attivamente alla 'costruzione' dello spazio stesso); elemento ludico e festivo sia nella partecipazione attiva dello spettatore, sia nella recitazione degli attori (sempre fuori dalla maschera della finzione e piuttosto vicini, a tratti, ai moduli del cabaret). Anche l'attore, infatti, «reinserito senza mediazioni nel ruolo di alimentatore di sogni», sembra avere trovato la sua giusta dimensione. La

didascalia a un'immagine che vede Massimo Foschi nel momento della pazzia di Orlando, recita: «La scena va anche sottolineata come ricerca di una tecnica recitativa in cui si armonizzano gesto e parlato. Sono presenti, in apparenza richiami Grotowskiani e al Living, ma la sostanza è di assoluta originalità, rivelatrice di un profondissimo lavoro sull'attore».⁹⁶ Attori con formazioni e percorsi diversissimi gli uni dagli altri,⁹⁷ con stili e tecniche diverse (dall'immedesimazione di alcuni, allo straniamento di altri, alle tecniche del cabaret, alla provocazione motoria e mimica, alla recitazione rarefatta a quella fortemente caricaturale), tanto che Franco Quadri sembra proporre una festa gioiosa di tipi recitativi, atta ad esprimere un campionario di vasta umanità, capace di coinvolgere lo spettatore in una nuova forma di «comunicazione».⁹⁸ Una festa popolare, una grande azione collettiva scompagina le convenzioni e, insieme, fa tesoro di molti degli stimoli accumulati negli anni precedenti, ma senza più tensioni politiche. Sembra aprirsi una via liberatoria, gioiosa appunto. Una via possibile, della nuova regia.

10. A parte, ma non troppo. Bene, Quartucci, De Berardinis... e Ricci

Eppure, fra i protagonisti della nostra scena anti-rappresentativa ci sono artisti come Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Cecchi e, in qualche misura, anche Carlo Quartucci (per la sua idea di regia come azione continua in scena), per i quali l'attore è al centro del discorso teatrale ed è ancora 'autore' in senso forte. Ora, in relazione esclusiva al tema di queste pagine, che cosa avviene nei loro percorsi di quanto abbiamo detto fin qui? Sebbene *Sipario* poco insista su questo aspetto, sul quale sarebbe invece interessante aprire un lungo dibattito, tuttavia nel 1969 non poteva ignorare completamente la questione. Nel dicembre, quando ormai la direzione è passata ufficialmente a Su-



Copertina, S., agosto 1969

ghi, *Sipario* dedica il numero al tema 'Dalla scenografia allo spazio scenico',⁹⁹ che sembra entrare in dialogo, a distanza di sette anni, con quello del dicembre del 1962 dedicato alla 'Scenografia' e a cura di Guido Ballo. La scrittura scenica è ormai una realtà acquisita, che ha comportato un ripensamento dell'intero spazio scenico, in un coinvolgimento reale dello spettatore e in un parallelo allontanamento dai luoghi tradizionalmente deputati al teatro. Ne parlano ancora una volta rappresentanti della scena internazionale: Denis Bablet, René Allio, Hans Gussmann, Pilip Kumbatovic e Jacques Polieri e poi, nella sezione 'Nuovi luoghi e nuovi materiali', Joseph Svodoba, Michael Meschke e Richard Schechner. Perfettamente integrato nel numero anche se non inserito all'interno del dossier a tema, è lo spettacolo del mese, al quale *Sipario* come di tradizione dedica ampio spazio: il *Barone di Münchhausen* di Mario Ricci.

In questo contesto, sebbene in uno spazio limitato a poche pagine, Guido Boursier cura un articolo in cui propone un ragionamento su *Bene, Quartucci, De Berardinis e Ricci*.¹⁰⁰

Innanzitutto, e ancora una volta, si parte da Artaud (e dal suo rifiuto non solo del testo



ma anche della scenografia). Artaud come mentore, radice, provocazione. E il rifiuto della scenografia è giustificato in quanto negazione di tutto quanto non partecipi al processo di creazione ma si ponga «prima dell'avvenimento». Per questo, Boursier usa l'espressione «materiali scenici per l'azione», come già in precedenza avevano fatto Quartucci-Kounellis. «Materiali sempre pensati in vista del movimento, del tempo, di una quarta dimensione». E sempre per questo motivo Boursier non può accogliere all'interno del suo discorso il lavoro di Ceroli «che pensa da scultore [...] a tre dimensioni», mentre include Kounellis e Quartucci dei *Testimoni*. Eppure, sono soprattutto Carmelo Bene e Leo de Berardinis a dare compiutezza al ragionamento di Boursier.¹⁰¹

Non ci si muove dentro una scena, ma contro una scena, si inciampa, si rompe, si accatasta e si porta la scena stessa sul pavimento riducendola a lastre di vetro (*Don Chisciotte*) che non sono soltanto suono e scricchiolio, ma una vera e propria presenza, una parte precisa di un mondo abbastanza chiaramente non provocatorio... ma mangiato, digerito, vomitato, un'iconoclastia che è molto vicina a un viscerale amore poetico.¹⁰²

I materiali scenici per l'azione si rivelano materiali di inciampo, come era stato nei *Testimoni* di Quartucci e Kounellis, ma qui con un maggiore coinvolgimento del corpo dell'attore nella sua funzione autoriale. L'attore, che è il vero autore dell'azione scenica, entra in conflitto con gli oggetti, le scene, i cavi elettrici, gli specchi, i microfoni: così in *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene (cfr. <<http://www.arabeschi.it/18-il-1966-azioni-funzioni-e-significati-per-nuove-mostre-un-nuovo-teatro/>>), così nel *Don Chisciotte* (cfr. <<http://www.arabeschi.it/110-il-1968-la-dimensione-politica-entra-nellopera/>>), così anche nell'*Amleto* (cfr. <<http://www.arabeschi.it/19-il-1967-i-nodi-vengono-al-pettine/>>) e nel *Macbeth* di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (il bidet nella scena di Macbeth, la luce delle torce elettriche con le quali gli attori si autoilluminano,¹⁰³ l'intricarsi dei cavi e dei microfoni che li costringono a strisciare o a rattrappirsi, i fluxus improvvisi).

Un anno prima Edoardo Fadini¹⁰⁴ era intervenuto su *Sipario* in relazione alla lettura scenica del *Don Chisciotte* da parte di Bene-Berardinis-Peragallo e aveva fatto uso di un'espressione particolare: «scrittura diretta», formula che intendeva contrapporsi alla interpretazione/rappresentazione di un testo per avvicinarsi alla tecnica del free jazz, sia per il procedimento improvvisativo, sia per la ricerca del suono «sfruttato fino a darne l'intera dimensione». Narrazione policentrica, continuo cambiamento di registro, «corruzione comunicativa, perorazione e didattica, fonazioni e mutazioni di livello ([...] con passaggio dalla lingua al dialetto e da questa all'espressione sonora pura)»¹⁰⁵ erano stati gli elementi dinamici della recita. La carta stagnola alle pareti, i vetri rotti che cospargono il palco, un pappagallo su un trespolo erano state le presenze, i «materiali scenici per un'azione» di disturbo. Insomma, la dialettica scena-attore poteva essere

Immagini articolo Boursier, S., dicembre 1969



Scena "Don and lady Macbeth" della Leo de Berardinis e Perla Peragallo, con "Cip" di Paolo, regia di Carlo Marchetti. Due membri dell'ensemble teatrale, di fronte a una scena di un teatro (de Berardinis) attraverso una cartina (Boursier) e "materiali" della scena, nel libro (Boursier) sul teatro di "Boursier" (1969).





considerata attiva in questi casi, proprio perché i materiali scenici erano di inciampo¹⁰⁶ a una recitazione che metteva in discussione se stessa ad ogni passo. Se di scrittura scenica si può allora parlare anche in questi casi, è una scrittura che assorbe la contraddizione senza risolverla; il materiale scenico, lo spazio, l'oggetto così come il corpo entrano in un montaggio di elementi che, se non mira all'organicità, non pare essere affatto orfano di autorialità, della quale autorialità è forza costitutiva l'attore.

Eppure, quando Boursier scrive alla fine del 1969, Carmelo Bene ha già abbandonato le scene per dedicarsi al cinema; Leo De Berardinis e Perla Peragallo si sono trasferiti a Margliano; Carlo Quartucci dopo *Il lavoro teatrale* (in gran parte progettato con Kounellis), portato alla Biennale di Venezia nell'autunno di quell'anno, abbandona il teatro istituzionale e presto avvierà l'esperienza di Camion. Intanto, Giuliano Scabia sta realizzando a Torino *Azioni di decentramento*, promosso dallo Stabile della città. Un'altra stagione, non solo per *Sipario*, si sta aprendo.

¹ R. GANDOLFI, 'Linguaggio critico e nuovo teatro: *Sipario* negli anni Sessanta', *Culture teatrali*, n. 7/8, 2002-2003, pp. 289-302, al quale rimando come riferimento fondamentale per un inquadramento complessivo della rivista nel suo rapporto con il Nuovo Teatro. Rinvio anche a D. VISONI, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, per una puntuale contestualizzazione del dibattito critico in quegli anni.

² Su Franco Quadri cfr. R. MOLINARI, O. PONTE DI PINO, C. VENTRUCCI (a cura di), *Il teatro che credi di conoscere. Le carte patafisiche di Franco Quadri e della Ubulibri*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013; R. MOLINARI, J. QUADRI, 'Panta Franco Quadri', *Panta*, n. 31, 2014.

³ Testimonianza di Franco Quadri, *Radio Zolfo: Nobotalk*, a cura di Altre Velocità e Fanny & Alexander, con Franco Quadri e Chiara Lagani, 12 febbraio 2010, < http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/radiozolfo5_home.htm >, segmento 5.1.

⁴ 'Vent'anni', *Sipario*, n. 241, maggio 1966, p. 2. D'ora in avanti la rivista *Sipario* nei riferimenti bibliografici verrà indicata semplicemente con *S.* seguita da numero e data.

⁵ Su Valentino Bompiani rinvio a I. PIAZZONI, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, 2007.

⁶ Cfr. su questo aspetto le preziose pagine di R. GANDOLFI, 'Linguaggio critico e nuovo teatro: *Sipario* negli anni Sessanta'.

⁷ La prospettiva della casa editrice e del suo direttore sul teatro è eminentemente letteraria. Le collane 'Pegaso teatrale', 'Teatro contemporaneo' e poi 'Letteraria teatrale' sono tutte dedicate alla letteratura (non solo italiana), mentre *Sipario* manterrà costante l'impegno di pubblicare almeno una novità drammaturgica per ciascun numero.

⁸ Rinvio, per esempio, all'inchiesta a cura di M. RUSCONI, 'Scrittori e teatro', *S.*, n. 228, maggio 1965 pp. 2-14 e n. 231, luglio 1965, pp. 2-10.

⁹ Senza voler con questo considerare unitari i percorsi dei critici qui ricordati, faccio riferimento a una definizione che la storiografia contemporanea tende a riconoscere: cfr. L. MANGO, 'La Nuova Critica e la recitazione', *Acting Archives Review*, n. 3, maggio 2012, pp. 149-166. Rinvio anche ad A. CACCIAGRANO, *Il critico teatrale come operatore di scrittura scenica. La critica teatrale italiana tra pratica organizzativa e utilizzo dei nuovi media nel Nuovo Teatro e in alcune esperienze dal 2003 ad oggi*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Bologna, XXII ciclo, rel. M. De Marinis.

¹⁰ È certamente fra tutte le figure qui ricordate, quella con maggiore bibliografia di riferimento. Mi limito a citare: L. MANGO (a cura di), 'La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci', *Biblioteca Teatrale*, numero



- speciale, n. 48, ottobre-dicembre 1998; G. BARTOLUCCI, *Scritti critici 1964-1987*, a cura di V. VALENTINI, G. MANCINI, Roma, Bulzoni, 2007 (con V. VALENTINI, 'Il dibattito sul Nuovo Teatro in Italia'); M. MARTELLI, *Attraversamenti. Giuseppe Bartolucci nello spazio del teatro*, Pesaro, Metauro, 2009.
- ¹¹ Rinvio al recente studio della figura di Wilcock critico a K. TRIFIRÒ, «Quello che conta è che non sia un teatro stupido». Wilcock critico teatrale per *Sipario* (1967-1969)', *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture per lo spettacolo*, nuova serie n. 30, Annale 2021, pp. 234-253.
- ¹² Rinvio a questo proposito al testo di G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, e allo studio di L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- ¹³ G. BARTOLUCCI, 'La fortuna di Pirandello' (pp. 52-54); E. CAPRIOLO, 'Il caso Brecht' (pp. 54-56).
- ¹⁴ Nell'aprile del 1965 *Mysteries and smaller pieces* era stato censurato a Trieste (cfr. <<http://www.arabeschi.it/17-il-1965-nuova-arte-nuovo-teatro-pubblico-nuova-scena/>>).
- ¹⁵ F. MOLINA (a cura di), 'Tre spettacoli astratti', *S.*, n. 183, luglio 1961, pp. 3-9 (all'interno: 'Intolleranza 60', intervista a Emilio Vedova e Luigi Nono; 'Collage' di Achille Perilli; 'Scatola magica', con interventi di Mauri, Consagra, Fontana, Turcato). Su *Intolleranza 60* rinvio almeno a A. I. DE BENDICTIS, G. MASTINU (a cura di), *Intolleranza 1960 a cinquant'anni dalla prima assoluta*, Venezia, Marsilio, 2011. Cfr. D. VERGNI (a cura di), 'Focus su *Intolleranza 60*'. <Intolleranza 1960, 1961 - Nuovo teatro made in Italy dal 1963 (sciami.com)>.
- ¹⁶ Così la sintetizza Mango: «la questione della recitazione nell'epoca della performance, a significare il particolare rapporto che lega la fisicità e la corporeità dell'attore con la scrittura scenica»: L. MANGO, 'La Nuova Critica e la recitazione', p. 150.
- ¹⁷ 'La scenografia italiana d'oggi', a cura di G. BALLO, *S.*, n. 200, dicembre 1962: al suo interno G. BALLO, 'La scenografia italiana d'oggi'; L. SQUARZINA, 'La scena e la pagina'; L. PESTALOZZA, 'Influenza della scenografia sulla lirica'; A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione'; 'La parola agli scenografi'.
- ¹⁸ G. BALLO, 'La scenografia italiana d'oggi', pp. 3-19. Di Ballo ricordiamo almeno *Pittori italiani dal futurismo a oggi*, S.I., Edizioni Mediterranee, 1956.
- ¹⁹ Rinvio per l'analisi di questo intervento di Perilli all'articolo di Martina Rossi in questo Dossier: <<http://www.arabeschi.it/loggetto-in-movimento-negli-spettacoli-astratti-di-achille-perilli-1960-1965-la-messa-scena-come-studio-dell'avanguardia-storica/>>.
- ²⁰ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', p. 48.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Lettera di Franco Quadri a Achille Perilli, Milano, 2 novembre 1962, Archivio Achille Perilli, Orvieto (Terni), Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Critici', carta intestata *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, TV e cinema*, dattiloscritta. Ringrazio Martina Rossi per avermi fatto consultare il documento.
- ²³ Settimana Internazionale della Nuova Musica, 3-8 ottobre 1963. Cfr. L. GOZZI, 'Teatro. Gruppo 63 a Palermo', *Marcatrè*, n. 1, novembre 1963, pp. 13-16 e D. VISIONE, *Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, pp. 39-41.
- ²⁴ S. BAJINI, 'Teatralità: si riapre la discussione', *S.*, n. 213, gennaio 1964: «C'è una poesia dei sensi come ce n'è una per il linguaggio e [...] questo linguaggio fisico e concreto a cui alludo è veramente teatrale solo nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato», p. 4.
- ²⁵ G.B., 'Il Gruppo '63 a Palermo', *S.*, n. 213, gennaio 1964, pp. 35 e 80.
- ²⁶ Dewey, alla presenza di alcuni dei principali rappresentanti del teatro contemporaneo (fra gli altri, Laurence Oliver, Harold Pinter, Martin Esslin, Jack Gelber), aveva sostenuto la necessità di un teatro che non ruotasse intorno al testo drammaturgico, che ritrovasse il suo specifico in un linguaggio composito, in cui i vari elementi che partecipano fossero intesi come materiali posti in situazione, in cui il performer avesse un ruolo centrale in un'azione che muovesse dall'improvvisazione e in un legame stretto con la contemporaneità sociale.
- ²⁷ Un ragionamento analogo era stato fatto da Bartolucci per Luigi Pirandello e per Bertolt Brecht.
- ²⁸ Roma Teatro Parioli, 2-6 giugno 1965.
- ²⁹ «Il Gruppo 63 si è messo in contatto con noi, ma è stato un fallimento [...]. Il nostro rapporto con il Gruppo 63 è finito lì. In quel momento ci era molto chiaro che le avanguardie erano proprio i nostri nemici»: D. ORECCHIA, A. PETRINI (a cura di), 'Colloquio con Rino Sudano', in 'Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione', *Lasino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro*, n. 6, gennaio 2002, p. 150.
- ³⁰ [R. REBORA], 'I novissimi', *S.*, n. 231, luglio 1965, p. 40.
- ³¹ Mi riferisco alle riflessioni, per esempio, presenti in C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Milano, Sansoni, 1984; e M. SCHINO, 'Sul "ritardo" del teatro italiano', *Teatro e Storia*, aprile 1988.
- ³² Molto precocemente Bartolucci era intervenuto nel 1961 sul *Verri* con un interessante articolo: «Ci



preme soprattutto la rivalutazione dell'attore come personaggio centrale di sperimentazione, come personaggio-sonda della ricerca anticonvenzionale. Partiti senza convinzione eccessiva nei confronti del lavoro dell'attore italiano, eccoci sottomano una serie di attori, ancora in formazione, discontinui, esuberanti, bizzarri, chiassosi, ai margini della vita teatrale, come la si suole intendere generalmente, eppure freschi di esperienza brechtiana, piuttosto sensibili all'avanguardia magari senza connessione storica. Costoro mescolano danza e voce e canto, oppure prendono in giro il personaggio-commedia; e insomma con mezzi non ancora convincenti in modo assoluto, ma con spregiudicato senso del teatro, si riaccostano alla tradizione anti-teatrale europea, del tutto ignorata dai grandi complessi o dagli attori della grande convenzione scenica»: G. BARTOLUCCI, 'Dal grande attore all'attore sperimentale', *Il Verri*, n. 4, agosto 1961.

³³In questo numero ricordo almeno G. BARTOLUCCI, 'Una storia di ricerche fra politica e costume', *S.*, numero monografico dedicato al 'Teatro Cabaret nel mondo', (a cura di) F. QUADRI, n. 212, dicembre 1963.

³⁴'Rapporto sull'attore', Inchiesta a cura di G. BARTOLUCCI, F. QUADRI, *S.*, n. 236, dicembre 1965, p. 14. Cfr. su questa inchiesta M. VALENTINO, 'Un'inchiesta di Sipario', *Acting Archives Review*, n. 3, maggio 2012, pp. 200-214.

³⁵Cfr. nota 29.

³⁶Fra gli altri, di rilevante interesse per il nostro discorso negli anni che arrivano fino al maggio 1966, ricordiamo i numeri speciali dedicati al 'Teatro off di Broadway' (n. 176 del 1960), al 'Teatro russo contemporaneo' (n. 188 del 1961), al 'Teatro inglese contemporaneo' (a cura di Luciano Codignola, n. 196/7 del 1962), alla 'Scenografia italiana contemporanea' (n. 200 del 1962), al 'Teatro polacco' (a cura di Franco Quadri ed Eugenio Barba, del 1962), a 'Il Teatro della crudeltà' (n. 230 del 1965) e 'Ancora sulla crudeltà' (numero doppio 222-223 del 1965).

³⁷L'ampio e fondamentale dibattito su Brecht e la polemica sulla sua lettura in Italia non trova spazio in queste pagine in quanto non tocca direttamente i temi ai quali è dedicato il Dossier; ricordo solo G. BARTOLUCCI, 'L'area formale brechtiana e le tecniche teatrali, oggi', *S.*, n. 219, luglio 1964.

³⁸Bisognerà invece attendere il 1968 per la prima edizione italiana di *Il teatro e il suo doppio* (Einaudi con curatela di Ettore Capriolo).

³⁹A un anno di distanza dall'intervista pubblicata in occasione del loro debutto al London Theatre con il *Theatre of Cruelty* e una compagnia sperimentale della Royal Shakespeare Company, Charles Marowitz e Peter Brook vengono nuovamente interpellati a proposito del loro *Marat-Sade* e dell'*Amleto* di Marowitz e più, complessivamente, del rapporto con Artaud «trampolino di lancio» per l'esplorazione in profondità e sul corpo dell'attore di un linguaggio teatrale che sia all'altezza dei tempi «turbolenti»: P. BROOK, C. MAROWITZ, 'Il teatro della crudeltà in Inghilterra', *S.*, n. 230, giugno 1965, pp. 45-47.

⁴⁰R. JACOBBI, 'L'altra faccia della luna', *S.*, n. 183, luglio 1961, pp. 18-19.

⁴¹Sulle reazioni della critica alle tournée del Living in Italia cfr. S. MARGIOTTA, 'Il Living Theatre in Italia: la critica', *Acting Archives Review*, n. 3, maggio 2012, pp. 179-200.

⁴²A. FRATEILI, *I misteri del Living Theatre*, *S.*, n. 229, maggio 1965, pp. 21-23.

⁴³Per un'analisi di questo articolo e dell'impaccio con cui Frateili tenta di descrivere la performance del Living, rinvio ancora una volta L. MANGO, 'La Nuova Critica e la recitazione'.

⁴⁴E. CAPRIOLO, 'Negli Stati Uniti', *S.*, n. 230, giugno 1965, p. 81.

⁴⁵E. BARBA, *Il teatro di Jerzy Grotowski*, *S.*, n. 232-233, agosto-settembre 1965, pp. 50-57 e 60, nella sezione 'Ancora sulla crudeltà'. Si tratta di alcune pagine del testo appena pubblicato per Marsilio di E. BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto*, Venezia, Marsilio, 1965.

⁴⁶M. RUSCONI (a cura di), Inchiesta 'Gli scrittori e il teatro', *S.*, n. 229, maggio 1965, pp. 2-14 e 35. Seconda parte: n. 231, luglio 1965; Conclusione con l'intervento di REBORA, *S.*, n. 232, agosto-settembre 1965.

⁴⁷Qualche cosa di analogo accade anche nell'importante ciclo di seminari organizzato da Alessandro Fersen a Roma (Seminario internazionale di teatro), nel maggio-giugno 1965, di cui *Marcatrè* pubblica le relazioni nel 1966, 'Teatro Oggi: Funzione e Linguaggio', *Marcatrè*, n. 19-20-21-22, aprile 1966, pp. 129-180.

⁴⁸M. RUSCONI (a cura di), inchiesta 'Gli scrittori e il teatro'.

⁴⁹'Gli scrittori e il teatro', *S.*, n. 231, luglio 1965, pp. 2-10 (risposta di Fersen pp. 6-7; risposta di Fo p. 7).

⁵⁰'Otto autori come campioni', *S.*, n. 231, luglio 1965, l'intervento di Lericci alla p. 5.

⁵¹R. REBORA, 'Contributo alla confusione', *S.*, n. 232-233, agosto-settembre 1965, p. 3.

⁵²Rinvio alle pagine di D. ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 82-112.

⁵³È alla manifestazione veneziana anche il Living Theatre con *Frankenstein*. R. REBORA, 'Venezia prosa 1965, tra l'avanguardia e le riesumazioni', *S.*, n. 235, novembre 1965, pp. 7-8. Nonostante le perplessità



complessive, agli attori però viene riconosciuta «una capacità unica di espressione mimica e gestuale con la quale possono anche riuscire a indicare la presenza di una misura drammatica immedesimandosi fisicamente nello spazio drammatico» (p. 8).

⁵⁴Così titola M. DE MARINIS il paragrafo dedicato a questo spettacolo nel suo *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, pp. 162-167.

⁵⁵La bibliografia relativa a *Zip* è molto ampia. Mi limito a indicare i contributi più significativi: G. BARTOLUCCI, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, in ID., *La scrittura scenica*; F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1977; M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, pp. 162-167; D. VIGONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, pp. 77-92; S. TOMASSINI, *Inclassificabile Zip: le maschere impersonale di Giuliano Scabia e Carlo Quartucci*, <<https://www.in-common.org/2018/05/09/inclassificabile-zip-le-maschere-impersonali-di-giuliano-scabia-e-carlo-quartucci-1965/>> (consultato 15 ottobre 2021); D. ORECCHIA, *Stravedere la scena*.

⁵⁶E. CAPRIOLO, 'Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la grande Mam alle prese con la società contemporanea', *S.*, n. 235, novembre 1965, p. 10. Cfr. anche il già citato articolo di Augias di qualche mese dopo: «In *Zip* poi il rapporto mimetico si instaura a molteplici livelli. Nella frantumazione definitiva del linguaggio 'congegno matto' e nella delega della funzione ai gesti (mimo, balletto); nell'evocazione prelogica (Pollock) di situazioni abituali, stimolata attraverso elaborati neutri (influenza pop - Rauschemberg, anche nelle scenografie); nella distruzione dello spazio scenico tradizionale ovvero nella creazione di un rapporto polivalente tra spettatore e spettacolo (Mejerchol'd, Artaud e poi il Bauhaus, Gropius); nella recitazione - anche qui clownescamente stilizzata - delle dieci maschere, nonostante il rovesciamento semantico da maschere chiuse a maschere aperte»: C. AUGIAS, 'Approssimazioni successive per una fisiologia dell'avanguardia', p. 94.

⁵⁷C. QUARTUCCI, G. SCABIA, 'Per un'avanguardia italiana', *S.*, n. 235, novembre 1965, pp. 11-12.

⁵⁸«[P]er far cambiare, rompere il corpo, tipo... tipo Buster Keaton, Charlot... Facevo con Leo che si rompeva le scatole, con Rino che era pigro per svegliarlo... E facevo un laboratorio per rompere proprio il corpo, con la musica di Stockhausen, con le diapositive dell'informale, le macchie...»: parole di Carlo Quartucci riportate in D. ORECCHIA, *Stravedere la scena*, p. 75.

⁵⁹«A che tende questo gioco di ritmi spezzati? Tende a proporre il rapporto personaggio-situazione non più secondo i canoni di una ricostruzione in chiave naturalistica o in chiave di pura astrazione, ma secondo un metodo che per comodità io mi ostino a definire di 'oggettivazione realistica', il cui unico scopo è quello di impedire che l'attenzione dello spettatore finisca unicamente col ridursi alla ricerca di un modello verosimile a quanto sta accadendo sulla scena, o al contrario consideri l'accadimento scenico in una dimensione totalmente disancorata dalla realtà (perdendo così di vista il suo valore di 'riflesso di una società')»: C. QUARTUCCI, Intervento senza indicazione di titolo su *Libere stanze*, *S.*, n. 247, novembre 1966, p. 40.

⁶⁰Cfr. a questo proposito: L. CAVAGLIERI, 'Verso la "libertà totale della scena": Cartoteca di Carlo Quartucci'; F. NATTA (a cura di), *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012, pp. 121-142.

⁶¹Alberto Boatto, che nel 1967 pubblicherà proprio con Lericì il suo volume dedicato alla Pop Art americana (A. BOATTO, *La Pop Art in USA*, Lericì, Milano, 1967), aveva dato un'anticipazione del capitolo dedicato a Segal: A. BOATTO, 'La percezione dell'anonimo in Segal', *Marcatrè*, n. 16-17-18, 1965, pp. 323-329.

⁶²C. AUGIAS, G. BARTOLUCCI, M. BELLOCCHIO, C. BENE, C. BERBERIAN, S. BUSSOTTI, A. CALENDIA E V. GAZZOLO, E. CAPRIOLO, L. CAVANI, L. DE BERARDINIS, M. DE VITA E N. AMBROSINO, E. FADINI, R. GUICCIARDINI, R. LERICI, S. LIBEROVICI, E. LUZZATI, F. NONNIS, F. QUADRI, C. QUARTUCCI E IL TEATRO GRUPPO, L. RONCONI, G. SCABIA, A. TRIONFO, 'Per un convegno sul nuovo teatro', *S.*, n. 247, novembre 1966, pp. 2-3.

⁶³G. BOURSIER, 'A convegno il teatro di domani', *S.*, n. 255, luglio 1967, p. 6.

⁶⁴Il 22 febbraio 1968 Gianfranco De Bosio lascia la direzione del Teatro Stabile di Torino. Dopo un periodo di transizione, il 12 giugno 1968 viene ufficialmente varata per la stagione successiva una Direzione Collegiale composta da Daniele Chiarella (che presto abbandonerà), Giuseppe Bartolucci, Federico Doglio, Gian Renzo Morteo, dal direttore organizzativo Nuccio Messina. Delle riflessioni di Bartolucci e della sua linea critica è importante documento B.B., 'Per un nuovo "senso dello spettacolo"', *Teatro*, 2-3, estate-autunno 1968, pp. 75-82.

⁶⁵La sede della redazione torinese nonché dell'amministrazione della rivista è all'Unione culturale, di Via Cesare Battisti, spazio diretto da Fadini, che aveva ospitato il Living, Carmelo Bene, Quartucci e dove si era anche in gran parte organizzato e in parte svolto il Convegno di Ivrea. Cfr. per questa rivista A. CAMPANELLA, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di laurea, Relatore Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi; sessione invernale a.a. 1990-91.



- ⁶⁶La causa fu probabilmente la rottura del gruppo che aveva promosso il Convegno di Ivrea, nel momento in cui Bartolucci accettò di dirigere il Teatro Stabile di Torino, in qualche modo contraddicendo alcuni dei presupposti che avevano animato la loro proposta che si intendeva anche come alternativa agli Stabili: cfr. M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, pp. 178-179. Cfr. anche G. BARTOLUCCI, 'Lettera a Franco Quadri', manoscritta con lettera dattiloscritta allegata, Torino, giugno [1968], Fondo Franco Quadri, Archivio Bompiani, Milano Archivio Franco Quadri, scatola 4011 Corr. A-B.
- ⁶⁷M. ESSLIN, 'Happening e teatro del futuro', *S.*, n. 249, gennaio 1967, pp. 7-8.
- ⁶⁸Nello stesso numero viene anche pubblicata la presentazione di una mostra di Lebel a Parigi del 1966, in *idem*, pp. 9-13.
- ⁶⁹G. BARTOLUCCI, 'Appunti su US', *S.*, n. 249, gennaio 1967, pp. 17-19.
- ⁷⁰H. ROSENBERG, 'Arte-oggetto e arte-evento', *S.*, n. 251, marzo 1967, p. 17.
- ⁷¹F. QUADRI, 'La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud', *S.*, n. 252, aprile 1967, pp. 30-32.
- ⁷²Fondamentale numero 'Alla ricerca del nuovo teatro' vede gli interventi di C. AUGIAS, 'Il teatro come metafora escatologica'; A. ARBASINO, 'Situazione della critica'; L. GODMAN, 'Genet e Gombrowicz'; M. MANUELLI, 'Un mese con Grotowski'; 'L'Antigone del Living e la critica italiana' a cura di F. QUADRI; 'Una poesia di Judith Malina'; F. COLOMBO, 'Nuovi mutanti e nuova musica'; C. AUGIAS, 'Il caffè come luogo teatrale'; E. FADINI, 'New American Cinema Exposition', *S.*, n. 254, giugno 1967.
- ⁷³G. BARTOLUCCI, 'Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi', *S.*, n. 260, dicembre 1967, p. 13. Il «gesto futurista», come di lì a poco Bartolucci scriverà, se ingloba «materiali di vita ed elementi stilistici propri alle ricerche di queste ultime generazioni» e si amplia «o a immagine-suono o a corpo-rione» manifesta tutta la sua contemporaneità: G. BARTOLUCCI, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 2.
- ⁷⁴Per esempio, l'inchiesta: 'Il momento della negazione?', del settembre 1968, con risposte di Arbasino, Augias, Baldelli, Bartolucci, Capriolo, Cesarano, Chiaromonte, Damiani, Davico Bonino, De Filippo, Drusi, Filippini, Gaslini, Kezich, Lane, Leonetti, Luzzati, Maraini, Moravia, Moscato, Pistoletto, Rebora, Siciliano, Vallone, Squarzina, Tian, Vergine, Wilcock, Zampa, Dorfler, De Bosio, Gassman. Le due voci del mondo artistico sono poi particolarmente critiche. Pistoletto si chiede come poter ri-attivare momenti di autenticità in un mondo dominato dall'oggetto (p. 16) e Lea Vergine che esordisce con «Il teatro è diventato l'esempio più vistoso della mercificazione della cultura» (p. 18).
- ⁷⁵La copertina di Crepax mette in luce un'attenzione probabilmente di Quadri stesso verso le arti grafiche e il fumetto, che rompe con le tradizionali copertine fotografiche tipiche di *Sipario*.
- ⁷⁶F. QUADRI, 'Il rito-manifesto della rivoluzione non violenta', *S.*, nn. 268-269, agosto-settembre 1968, pp. 30-35. Cfr. M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*.
- ⁷⁷'America urrà. Il teatro della rivolta', a cura di A. ROSTAGNO, redazione F. Quadri, *S.*, n. doppio 272, dicembre 1968. Molti dei materiali qui pubblicati sono traduzioni di interventi già pubblicati sulla *Tulane Drama Review* che, appunto per questo, viene ringraziata esplicitamente (p. 19).
- ⁷⁸R. KOSTELANETZ, 'Il Teatro dei Mezzi Misti', in *S.*, n. 272, dicembre 1968, pp. 132-136. Riporto lo schema di Kostelanetz: 1) happening puro: spazio aperto, tempo variabile, azione variabile; 2) ambiente cinetico: spazio chiuso, tempo variabile, azione fissa; 3) happening da palcoscenico: spazio chiuso, tempo variabile azione variabile; 4) rappresentazione da palcoscenico spazio chiuso, tempo fisso, azione fissa. Richard Kostelanetz aveva già aperto il dossier con un saggio *Il teatro americano è spettacolo non letteratura*. Sempre nel 1968 era stato anche pubblicato *Happening* di M. KIRBY (Bari, De Donato) e R. SCHECHNER, '6 axioms for Environmental Theatre', *Drama Review*, vol. 12, no. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), pp. 41-64 [trad. it. *Cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968].
- ⁷⁹A. LEONARDI, 'Nuovi contributi al disordine (per uno spettacolo che ci coinvolga). *Bussotti show apres Sade*', *S.*, nn. 261-262, gennaio-febbraio 1968, pp. 11-13.
- ⁸⁰A. MORAVIA, F. COLOMBO, 'Nuovi contributi al disordine (per uno spettacolo che ci coinvolga) *Grande angolo sogni & stelle* Mario Schifano al Piper Club di Roma', *idem*, pp. 14-17.
- ⁸¹M. SILVERA, 'Milano-Fluxus', *S.*, n. 263, marzo 1968, p. 18.
- ⁸²E. CAPRIOLO, 'Un funerale per il vecchio teatro. *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz', *S.*, n. 273, gennaio 1969, p. 25.
- ⁸³I. MOSCATI, 'Velleità rivoluzionarie di un'elegia per diversi. *Orgia* di Pier Paolo Pasolini', *S.*, n. 273, gennaio 1969, p. 27.
- ⁸⁴E prosegue: «[...]». Del resto avevo notato in questi ultimi numeri (a parte quello di dicembre) una certa stanchezza, una voglia meno buona e forse anche una maggiore confusione negli obiettivi da colpire o da segnalare che rischiava di sminuire ... il lavoro fatto che è invece mordente, aspro, ingrato e che ha contribuito a fare di te (ma anche di me, come mi avvedo) uno dei personaggi più antipatici del teatro



italiano» (lettera di Corrado Augias a Franco Quadri, Roma, 9 marzo 1969, Fondo Franco Quadri, Archivio Bompiani, Milano, scatola 399, dattiloscritto). «Da Bompiani mi dividevano due generazioni e certamente la concezione del teatro; e infatti me ne andai quando il conflitto parve farsi insanabile e prevalse in me il bisogno di una crescita in totale indipendenza» (F. QUADRI, 'Fare riviste di teatro. Racconto di un'esperienza', *Art'O*, n. 0, aprile 1998, pp. 41-42).

⁸⁵C. QUARTUCCI, 'Le ragioni della scena. Nota ai *Testimoni*', *S.*, n. 273, gennaio 1969.

⁸⁶'Carlo Quartucci parla della regia de *I testimoni* di Różewicz al Teatro stabile di Torino', *Qui arte contemporanea*, n. 5, marzo 1969, p. 27.

⁸⁷*Ibidem*.

⁸⁸E. CAPRIOLO, 'Un funerale per il vecchio teatro'.

⁸⁹Ivi, p. 26.

⁹⁰J. KOUNELLIS, 'Non con il teatro ma per il teatro', *S.*, n. 276, aprile 1969. È interessante che in questo articolo Kounellis insista sul fatto che la vera sfida non sia quella di portare le proprie opere dalle gallerie in teatro, né di fare delle scenografie (rischio in cui cade Ceroli), bensì di dialogare con i teatranti, trovando un punto di contatto.

⁹¹Ricordiamo le sue manifestazioni più importanti: a Vernazza con *L'uomo ammaestrato* (15 agosto 1968); il *Teatro Baldacchino* (15 dicembre 1968 nelle strade di Torino); alla galleria nel centro di Napoli *Il principe pazzo* (28 febbraio 1969) e il *Tè di Alice* nella stessa galleria il 1 marzo 1969; *L'uomo ammaestrato* (Amalfi il 5 ottobre 1969). Nel 1970 Germano Celant dedicherà a Pistoletto un ampio inserto su *Sipario* (291, luglio 1970).

⁹²Faccio qui riferimento alle riflessioni di Bartolucci ampiamente commentate da Mango nel già citato 'La Nuova Critica e la recitazione'. Così conclude: «L'attore, nel suo [di Bartolucci] discorso, è corpo di scena, segno tra i segni della visione teatrale. Il suo è, dunque, un modo eccentrico di produrre un discorso sulla recitazione: la corporeità sostituisce di fatto la recitazione e il gesto/voce l'attore. In questo modo la lettura critica ribadisce e in fondo enfatizza l'ipotesi di scrittura scenica come scrittura di un'altra drammaturgia che tutto ingloba e tutto tratta come segno della scena» (ivi, p. 166).

⁹³Certo, uno fra i primi emblematici esempi di questo tipo era stata la già citata 'recensione' all'*Antigone* del Living di Franco Quadri, anche se sul finale soprattutto Quadri faceva appello a una forte autorialità collettiva del Living. Secondo il principio di scomposizione analitica per codici, Franco Quadri aveva commentato le reazioni della critica italiana all'*Antigone* del Living: F. QUADRI, 'L'Antigone del Living e la critica italiana', *S.*, n. 254, giugno 1967, pp. 12-15.

⁹⁴È il titolo dell'inserto dedicato all'*Orlando Furioso*, *S.*, n. 280, agosto 1969, pp. 18-23.

⁹⁵C. AUGIAS, 'Il trionfo del meraviglioso'; I. MOSCATI, 'Un nuovo congegno scenico'; F. QUADRI, 'Il pubblico chiamato al gioco'; E. SICILIANO, 'Un tuffo nel sogno'. In parte da qui deriverà la pubblicazione dell'*Orlando Furioso*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, a cura di G. BARTOLUCCI, Roma, Bulzoni, 1970.

⁹⁶F. QUADRI, 'Il pubblico chiamato al gioco', p. 22.

⁹⁷Nel cast, fra le attrici: Mariangela Melato (che aveva lavorato con Dario Fo), Ottavia Piccolo (negli anni precedenti con Luigi Squarzina e poi con Giorgio Strehler), Maria Grazia Grassini (che aveva avuto esperienza accanto a Carlo Quartucci); Rosabianca Scerrino (accanto a Carmelo Bene in molte occasioni); fra gli attori: Armando Pugliese (allievo di Orazio Costa Giovagnoli all'Accademia d'Arte drammatica), Aldo Puglisi (già attore con Ronconi), Massimo Foschi (già protagonista nella *Fedra* per la regia di Ronconi), Duilio Del Prete (attore e cantautore, legato al gruppo del Cantacronache e della Compagnia Nebbia Club).

⁹⁸F. QUADRI, 'Il pubblico chiamato al gioco', p. 22.

⁹⁹La parte centrale del numero dedicata al tema 'Dalla scenografia allo spazio scenico' era così suddivisa: 1. Nasce la scenografia moderna (da Appia a Copeau fino a Prampolini); 2. Così oggi, le teorie della scena (Bablet, Allio, Gussmann, Kumbatovic e Polieri); 3. Nuovi luoghi e nuovi materiali (Svoboda, Messcke, Schechner, Bene, Quartucci, De Berardinis, Ricci), Un progetto (Kounellis); 5. La scena racconta se stessa.

¹⁰⁰G. BOURSIER, 'Bene, Quartucci, De Berardinis, Ricci non c'è scena né scenografia (una nota di Guido Boursier)', *S.*, n. 284, dicembre 1969, pp. 58-62.

¹⁰¹Per un ampio e articolato discorso su Ricci rinvio al saggio di Cristina Grazioli su questo numero: <<http://www.arabeschi.it/animare-la-scena-figure-luce-materia-nel-teatro-di-mario-ricci-dagli-anni-apprendistato-al-riconoscimento-sulla-europea-1962-1970/>>.

¹⁰²Ivi, p. 62.

¹⁰³Per una riflessione su questo aspetto particolare della luce, in questo e in altri spettacoli del periodo, rinvio a C. GRAZIOLI, *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la, luce*, in V. VALENTINI, *Nuovo*



Teatro Made in Italy, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 325-353.

¹⁰⁴ E. FADINI, 'La scrittura diretta', *S.*, n. 271, novembre 1968, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ È interessante notare che Corrado Augias, in un intervento su *Teatro*, aveva individuato proprio nell'«impedimento» l'elemento chiave caratterizzante il teatro di Carmelo Bene di questi anni; l'impedimento, che assume le forme di balbettamento recitativo, afasia, rinvio continuo dell'azione, eccesso o mancanza (di luce, di suono), ostacolo della vista e dell'ascolto (per esempio la vetrata in *Nostra Signora dei Turchi*), ostinata ripetizione: C. AUGIAS, 'L'antiphysis di Carmelo Bene', *Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini*, n. 2, 1967/1968, pp. 86-90.



CARLOTTA SYLOS CALÒ

*Arti visive e teatro:
temi, parole, immagini e voci da Almanacco letterario Bompiani e Marcatrè*

The intersection of languages, suggestions and perspectives between visual arts and theater is part of the renewal season of arts that characterized the Italian culture of the 1960s. This study fixes and observes some aspects and moments through the reading of *Almanacco Letterario Bompiani* and *Marcatrè*, distinct in terms of history and objectives, but united by the interdisciplinary vocation and relevance in the cultural debate of the time.

Non vi era nessun serio motivo per ritrovarsi in tanti in quell'occasione, se non l'aria del tempo, di una sorta di speranza che induce a seguire in fretta il richiamo, impercettibile e sicuro, di un tam-tam di grandi novità, come un dovere. L'America sembrava sul serio spuntare coi grattacieli subito dietro Ostia, al filo dell'ultimo orizzonte, duna o fico d'India. Ci sembro di ricevere il compenso della nostra sagace giovinezza: l'annullamento delle distanze.

Fabio Mauri¹

1. «Torniamo a proporre il mondo e il lavoro degli artisti come l'avvenimento di gran lunga più importante della nostra vita civile»

«Dicono i libri di storia che la guerra è finita nel 1945, ma noi tocchiamo con mano che i libri di storia mentiscono» – scrivono Valentino Bompiani e Cesare Zavattini nel primo numero della seconda serie di *Almanacco Letterario Bompiani*. È il novembre del 1958 e le loro voci si riallacciano idealmente alla prima serie del periodico, pubblicata fino al 1942. «Oggi [...] abbiamo deciso che la guerra è finita e torniamo a proporre il mondo e il lavoro degli artisti come l'avvenimento di gran lunga più importante della nostra vita civile».²

La fine della guerra non è dunque bastata e sono serviti altri tredici anni a Valentino Bompiani perché *l'Almanacco* riprendesse il suo prezioso compito di aggiornamento culturale. La rivista è infatti una sua creatura già mentre è segretario di Mondadori e, quando poi lascia il posto e fonda la propria casa editrice, *l'Almanacco* costituisce parte della sua buonuscita, divenendo uno degli spazi in cui emerge la sua particolare figura di autore-editore.³

Questa seconda serie della rivista mostra novità importanti i cui effetti emergono più decisamente negli almanacchi del 1961, 1962 e 1963: alcune di carattere pratico-organizzativo e altre di atteggiamento, entrambe legate soprattutto alla figura del nipote di Valentino Bompiani, Fabio Mauri, da questo momento il responsabile della casa editrice a Roma.⁴ L'ammodernamento di *Almanacco*, in gran parte dovuto proprio a Mauri – come testimonia il carteggio con lo zio Valentino, oggi conservato presso il Centro Apice – si



accorda all'aria nuova che si respira in Italia e nella redazione Bompiani, che aveva pubblicato la prima serie negli anni del fascismo, in bilico tra i necessari omaggi al regime e la satira, un'aria fresca, latrice di novità importanti e di una considerevole e diffusa libertà espressiva.

Dal numero dedicato al 1959, la rivista, vestita con un nuovo impianto grafico (di Bruno Munari già fondamentale collaboratore della prima serie), si avvale di nuovi autori proponendosi nel panorama editoriale quale spazio di aggiornamento, ma anche di riflessione sulla cultura italiana e internazionale, e procede poi, nell'arco del decennio lungo degli anni Sessanta, declinando la sua concezione della responsabilità dell'intellettuale. Da una posizione ancora legata al dopoguerra, *Almanacco* scivola infatti molto rapidamente in una di attualità e di aderenza.

Struttura e indici della rivista mettono in relazione società e cultura con anticipo rispetto ad altre testate. Accanto e dentro le cronache che narrano le novità della poesia, della letteratura, delle arti visive, della musica e dello spettacolo, emerge il corpo a corpo con il reale (quello delle cose, del quotidiano, ma anche quello della politica e dei temi sociali, del mercato e della società di massa), lo sviluppo di forme espressive nuove, capaci di soddisfare, ad esempio, la fuoriuscita dal quadro (opera e scena), il rapporto con la tecnologia, l'aspirazione ad aprirsi alla comunità (invitando il pubblico, lettore e spettatore, a una partecipazione attiva).

Dunque, in *Almanacco*, specie tra 1959 e 1963, si nota un mutamento di passo nel rapporto tra arti e realtà, che ha una corrispondenza nel cambio generazionale delle voci, differentemente, *engagée* rispetto a quelle di un tempo passato ancora vicino.

Nell'*Almanacco* del 1959, il 'Vocabolario dell'italiano' raccoglie, ad esempio, cento-dieci risposte di intellettuali e fotografi alla sollecitazione della redazione a offrire la propria interpretazione di un centinaio di parole di uso comune, tra queste la voce 'Teatro'. A firmarla è Nicola Chiaromonte. Antifascista, combattente repubblicano nella guerra civile spagnola (tra l'altro nella medesima pattuglia aerea di André Malraux), propugnatore del socialismo libertario, fondatore con Ignazio Silone della rivista *Tempo Presente*, collaboratore di *Sipario*, Chiaromonte è chiamato non tanto a dare la sua interpretazione della parola 'teatro', quanto a indicare una strada precisa che lega strettamente cultura e politica e vede la prima come mezzo fondamentale di conoscenza dell'uomo, nella stessa prospettiva di Zavattini e Bompiani. L'impegno è dunque l'oggetto dell'intervento di Chiaromonte, più che il teatro. Un linguaggio che egli interpreta come spazio di verità e discussione della realtà, ma senza attribuirgli una presa diretta, legandolo ancora al testo e alla messa in scena. Lo stesso accade, sullo stesso numero di *Almanacco*, per l'approfondimento sul teatro italiano a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri. L'arco cronologico è sempre quello che va dal dopoguerra all'ultima annata e l'avanguardia è rappresentata in questo caso da Giorgio Strehler, direttore unico del Piccolo Teatro di Milano, primo stabile pubblico inaugurato nel maggio del 1947. L'aspirazione a una riforma del teatro viene in questo caso menzionata, ma non approfondita, e si somma a un accenno a più recenti forme spettacolari caratterizzate da nuovi rapporti tra copione e regia. La strada del Nuovo Teatro vuole dunque ancora il primo passo: lo evidenziano anche le fotografie degli spettacoli che illustrano e rispecchiano in tutto la tradizione del genere, restituendoci luoghi e messe in scene legati al teatro di rappresentazione.

Se il teatro è ancora allacciato al testo, lo sarà fino alla seconda metà degli anni Sessanta; sono le arti visive e la musica, già liberate a questa data dal vincolo rappresentativo, a emergere sulle pagine di *Almanacco* per la prospettiva avanzata a cui danno accesso. In



questi ambiti la somma dei contributi, tra informazione e critica, restituisce un'atmosfera vibrante di un'energia ancora indefinita, che spinge contemporaneamente indietro e in avanti: verso l'antifascismo 'storico' e verso la modernità e il nuovo, rappresentando, in anticipo, entrambe le fazioni poi individuate da Umberto Eco – quella apocalittica e quella integrata⁵ – ma propendendo per quest'ultima.

Gillo Dorfles è una delle voci 'nuove' più interessanti in questo senso. Fondatore con Albino Galvano, Bruno Munari, Ettore Sottsass e altri, del Movimento per l'arte concreta, docente di estetica, sulle pagine della rivista si fa animatore di una concezione delle arti saldata alla contemporaneità e quindi connessa alle mode, al gusto, al mercato. Già nell'*Almanacco* del 1959, rilevando la generale metamorfosi nelle arti dei modi, delle tecniche, degli approcci, avanza un'ipotesi secondo cui «le avanguardie artistiche [...] stanno per dare vita a qualcosa di veramente nuovo, [...] capace di ricostruire un'universalità di linguaggio, non solo artistico, ma umano».⁶

Da questo numero in avanti Dorfles si sofferma sovente sull'aspetto socio-antropologico dei fenomeni culturali degli anni Sessanta, mettendone in rilievo fascino e pericolo⁷ e riflettendo sulla loro influenza, specie rispetto al visivo. Sull'*Almanacco* del 1963 si domanda, ad esempio, quale debba essere il rapporto (e la funzione) del dipinto astratto, informale, neoconcreto, costruttivista, tachista, esposto 'tradizionalmente' nella galleria d'avanguardia – dove l'uomo della strada ha ancora un timore ad entrare – con un quotidiano caratterizzato da un «piccolo universo di "lettere visive" e di semantizzazioni grafiche che ci colpisce di continuo».⁸ La sua posizione, guardinga ma aperta all'incontro con una realtà mutata in brevissimi anni, è indice del 'nuovo' impegno promosso dalle voci e dalle immagini di *Almanacco* all'indomani del 1961, un impegno che guarda con interesse la comunicazione e la tecnologia;⁹ osserva e vive la trasformazione dell'immagine dell'Italia, dei suoi miti e del suo paesaggio, e la mette in relazione soprattutto con quanto accade nelle arti visive.

Questa predilezione per il visivo, percepibile sia nella scelta delle immagini che nei contributi critici, è dovuta verosimilmente al coinvolgimento diretto di Mauri nella costruzione degli indici e nella scelta dei collaboratori, tra cui emergono Achille Perilli – molto stimato da Mauri come artista, «fattivissimo»¹⁰ collaboratore della rivista e profondo conoscitore del Dadaismo¹¹ – e Cesare Vivaldi, poeta e critico d'arte molto ricettivo, già al 1960, circa gli aspetti salienti del panorama delle avanguardie visive romane, di cui gli stessi Mauri e Perilli fanno parte.

I collaboratori di *Almanacco*, artisti e critici, vivono il loro impegno integralmente – sono artisti, sono poeti, sono scrittori, sono critici, sono traduttori, sono redattori – alcuni appaiono molto ricettivi anche rispetto alla ricerca teatrale e musicale¹² – sperimentatori in ogni ruolo, riconoscono brillantemente gli elementi caratteristici di una rivoluzione dei linguaggi e degli atteggiamenti che, a Roma, partendo da premesse completamente nuove, coinvolge nelle sue primissime battute i modi e le materie e riunisce, incurante al momento di una definizione, la ricerca di pittori del segno e della materia, ma anche di una certa nuova figurazione, tutte attratte dal 'meccanismo reale'.

È in questo ambito sfumato tra immagine e oggetto, che mescola arte, cultura contemporanea, società dello spettacolo e questioni legate all'io, che si formano questi eredi insofferenti di una cultura che è anche politica. Sono loro a inventare, senza pianificarlo, una nuova forma di impegno, nata nel rifiuto della scelta di un solo linguaggio, dalla preferenza per la combinazione e l'incontro con il quotidiano e l'oggetto, da un'urgenza di realtà che Mauri descriverà come segreta, sperimentata, mobile «come una pulce».¹³ Sempre loro, in immagini, testi, dichiarazioni, racconteranno tutto ciò dalle pagine di Alma-



nacco per tutti gli anni Sessanta, caricandosi della responsabilità assunta nel 1958 dalla generazione precedente – «proporre il mondo e il lavoro degli artisti come l'avvenimento di gran lunga più importante»¹⁴ della vita civile – ma rinnovandola radicalmente nella luce cittadina di un dopoguerra finalmente finito.¹⁵

2. «La prima notizia di Happening, giunta a Roma via Gabriella Drudi»

«Amiamo il mondo. [...] Le disarmonie che lo rendono armonico. Sui tramonti di Roma vorremmo fissare col “vinavil” le immagini, i frammenti che ci piacciono»¹⁶ – scrive Vivaldi nel 1960, nella sua introduzione a *Crack* – e prosegue:

Non crediamo nell'ordine convenzionale del linguaggio (sintassi, sequenze, toni, segni) e nemmeno nel suo “negativo”, nell'informe. Ci limitiamo al minimo, all'elemento irriducibile, alla parola singola o al blocco di parole, alla linea, al punto, a una trama di luce, all'oggetto. [...] Dalla nostra arte abbiamo abolito ogni sbavatura sentimentale. Le immagini e le cose sono fredde o calde di per se stesse; le amiamo come sono, vorremmo baciarle e succhiarle, ma con debita impassibilità le registriamo e le cataloghiamo, attenti solo a che non si seccino, a che non perdano vita.¹⁷

Questa attenzione all'oggetto, alla realtà complessa della civiltà dell'immagine e dei consumi, l'interdisciplinarietà, usati come perni con cui allargare le definizioni dei linguaggi e dei ruoli, sono ricorrenti, come si è detto, nella redazione romana Bompiani gestita da Mauri, che vede spesso la collaborazione degli artisti già riuniti nell'esperienza di *Crack*.¹⁸ Non stupisce pertanto che, proprio sul volume dedicato al 1962, venga pubblicata «la prima notizia di Happening, giunta a Roma via Gabriella Drudi».¹⁹

Già Paolo Barozzi, assistente di Peggy Guggenheim tra Italia e Stati Uniti, sulle pagine di *Metro* nel 1961, anno in cui il numero dell'Almanacco viene chiuso, aveva tracciato un primo profilo dell'*happening* come fenomeno nordamericano legato allo scardinamento della tradizione del dipingere e alla realizzazione – citando Allan Kaprow – di «frammenti di teatro dove l'aspetto visivo è amplificato [...] basati in modo specifico sulla personalità e sul senso estetico dell'autore».²⁰ Una concezione confermata da Michael Kirby nel volume imprescindibile che rievoca la storia e chiarisce i confini di questa particolare forma di azione elementare²¹ e che Drudi – una voce poliedrica e interessante di questi anni Sessanta, agente letteraria, traduttrice, critica d'arte – adotta pienamente nel suo primo intervento sul tema. In queste pagine Drudi crea anche un parallelo con una parte circoscritta, ma importante, dell'arte 'sperimentale' vicina ad *Almanacco*, un'arte che – come la definirà Mauri – «richiede una nudità di sguardo, una fatica più che un conforto».²²

Drudi, riferendosi agli Stati Uniti, osserva la traduzione della pittura in una forma di rappresentazione che interpella direttamente il pubblico e



Gabriella Drudi, 'Happenings a New York', *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Milano, Bompiani, 1961, pp. 270-271



Gabriella Drudri, 'Happenings a New York', *Almanacco Letterario Bompiani* 1962, Milano, Bompiani, 1961, pp. 270-271

avviene in luoghi non deputati normalmente all'esposizione, alla visione passiva: studi, magazzini, strada, mostrando come «l'happening diviene un "evento"»²³ attraverso il coinvolgimento dello spettatore. E difatti le fotografie di azioni di Allan Kaprow, Claes Oldenburg, James Dine, Robert Whitman indicano il crollo della cornice e la nascita di una forma nuova di presenza, un ibrido di pittura, sacre rappresentazioni e pantomima. Il confronto con una parte dell'avanguardia italiana implicata anch'essa in un'abolizione delle convenzioni e in una concezione dell'opera che diviene operativa attraverso il pubblico, è implicita nelle pagine seguenti in cui sono pubblicate – dopo le immagini di opere di artisti italiani e americani, ancora contenute nello spazio della cornice, e quelle degli happenings di Oldenburg, Kaprow, Dine e Whitman – le dichiarazioni di Fabio Mauri, Achille Perilli e Toti Scialoja (allora compagno della Drudi). Dalle parole di questi tre artisti si evince una fuoriuscita dal

quadro anche in Italia: la pittura, quando c'è, non è 'semplicemente' dipinta ma combinata, assemblata, composta, capace di invadere spazi e tempi reali proiettandosi nell'azione.

La dichiarazione di Fabio Mauri è quella di apertura. Egli ha già marcato, come artista visivo, la sua uscita dall'esperienza informale con l'adesione a Crack e la connessa reinvenzione del *pastiche* oggettuale e linguistico di matrice dada, attraverso l'amore per il 'mondo' «e tutto quanto esso contiene».²⁴ La sua identità di artista che dipinge e 'rappresenta' è messa in crisi da tempo, lo aveva confessato anche in *Scatola magica*: «Immaginiamo che io sia un punto, un punto che dipinge, o un carro, che urta, che lascia traccia».²⁵ E difatti, nelle pagine dell'*Almanacco* del 1962, alla domanda, forse autoposta «*Mentre dipingi hai un'idea della società?*» la risposta rivela il rifiuto del linguaggio e dell'azione convenzionale della pittura: «Non dipingo: vernicio, incollo, costruisco... qualcosa che ho bisogno di vedere». Ancora: «*Cosa cerchi di fare esattamente?*». Risposta: «Mi tengo stretto. Il mio corpo è diventato un'anima. Questo oggetto che inchiodo è il mio nuovo corpo».²⁶ Due le immagini di suoi lavori: *Senza titolo* e *Exodus*, anticipazioni di quello che rappresenteranno la serie degli *Schermi*, con i loro dati essenziali, i prelievi dalla realtà registrati e catalogati secondo quanto proprio l'esperienza di Crack aveva indicato attraverso le parole di Vivaldi:

Impazienti pescatori gettiamo la lenza nell'oceano e tiriamo a riva quel che ci occorre: latta ruggine, sargassi, [...] un' "affiche", una lima, una spada, [...] un uno+uno=due, una calcolatrice elettronica. Tutto, insomma, quanto può appagare la nostra fame di cacciatori d'immagini, di saccheggiatori della vigna meravigliosa del mondo. E tutto in mano nostra diventa oro, s'inquadra, assume ordine.²⁷

Fabio Mauri nelle sue opere più recenti ha cancellato le immagini per lasciar posto al bianco e all'eterno. «Stufo di spettacoli si è abbandonato su un abbagliante lenzuolo per scatenare i suoi sogni sonnambolici e sofisticati».²⁸ È un artista, un intellettuale e anche



un uomo di teatro²⁹ (passione condivisa con lo zio Valentino Bompiani), e ha un approccio all'opera che, proprio dagli anni Sessanta, si lega a una riflessione sul pubblico, sul vedere, sul partecipare, sull'esserci.

Segue la dichiarazione di Perilli, «l'allibratore che misura il tempo con l'orologio d'oro delle fiabe e delle vignette umoristiche».³⁰ Anch'egli ha partecipato a Crack e, interrogato dalla Drudi, paragona il proprio occhio a quello delle formiche che vedono contemporaneamente ovunque, fuori e dentro, e dichiara la sua intenzione: descrivere ma compiendo un'azione. Il suo è un occhio che «ha bisogno di più spazi contemporaneamente in un tempo solo»³¹ guarda alla pubblicità, ai *comics*, ma sempre perché la mano dipinga quadri.

Come ben illustra l'opera *I grandi riflessi*, pubblicata sull'*Almanacco* a corredo dell'articolo, Perilli impagina le sue forme di segni nervosi in una sorta di racconto frammentato ma consequenziale, fatto di vuoti, pieni, forme e ritorni, come in scene aperte. Già da diversi anni – fondamentali le esperienze di *Grammatica* e *Esperienza moderna* – è dentro l'avanguardia italiana, un'avanguardia che tutta, dal visivo alla scena, dalla parola al testo, vuole ora una trasformazione non tanto e non solo delle forme, ma proprio dei processi, ormai necessariamente tesi alla partecipazione e all'azione. Già *Collage* – l'azione musicale realizzata in collaborazione con Aldo Clementi – lo aveva chiarito: i protagonisti sono gli oggetti, le strutture, le luci, le sculture, le sagome, insieme alle diapositive e alle proiezioni realizzate con la lanterna magica. I materiali e i diversi linguaggi sono autonomi, a unirli è lo spettatore, anche lui dotato di uno sguardo da formica, fornito, proprio dallo spettacolo, di una nuova modalità del percepire e del vedere, insieme fisica e mentale.

Il terzo artista consultato da Drudi è Toti Scialoja. I suoi rapporti con il teatro risalgono già agli anni della guerra³² e motivano il suo incarico per l'insegnamento di scenotecnica tenuto dal 1953 al 1957 presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Nelle sue scenografie, mobili e metamorfiche, il linguaggio espressionista delle prime prove progredisce gradualmente arrivando a creazioni astratte, in sintonia con quanto accade nel suo percorso pittorico, anche sul piano della concezione dello spazio.³³ Lo spazio scenico è infatti per lui, lo testimonia l'impostazione del suo corso in accademia, «aprospectico, non descrittivo, non "contenitore del dramma, ma [...] dramma visivo, espressivo"»³⁴ e questa impostazione si applica a tutto: anche a quelle opere ancora contenute, per quanto a fatica, nella sfera del dipingere. Le soluzioni formali cui giunge Scialoja in questa stagione artistica si trasferiscono infatti dalla pittura al teatro, all'insegnamento, manifestando una visione spaziale, a-prospettica e antinaturalistica, che agisce dal di dentro e si accompagna a un approccio fisico e concreto nell'arte come nel teatro. Ad esempio, in Accademia, sollecita i suoi allievi a rifare Rauschenberg,³⁵ domanda loro di esplorare, sentire, vivere profondamente ogni esperienza creativa.³⁶ Sulle pagine dell'*Almanacco* dichiara:

Scoprire come modo di essere nel presente scoprendolo. [...] Lo 'splendore' del 'caso particolare', del fisico 'luogo particolare', del 'presente particolare'. [...] La materia che serve è ciò che sconfinava nel tempo [...]. Non è come dire *oggetto*, dato che ogni oggetto è estratto dal. Il quanto che si rovescia.³⁷

In tutti e tre i casi presentati sembra che il quadro si sia rotto e l'opera abbia incontrato il reale, come materiale, come spazio, come tempo. La prosa frontale e sincopata di Drudi, già lontana dalla critica stilistica e formalistica, che nella seconda metà del decennio sarebbe stata superata,³⁸ ben si presta, più che a informare, a tradurre l'esperienza della nuova forma artistica dell'happening e la sua origine 'dal di dentro', secondo una prospettiva di affinità.³⁹

Drudi aveva letto degli happenings su *Art News* e ne era rimasta affascinata,⁴⁰ a catturarla sembra essere proprio il carattere ibrido dell'evento, un montaggio di visivo, performativo, letterario, senza essere nessuno di questi. Vorrebbe tornare negli Stati Uniti a vedere un happening dal vivo per proporre un approfondimento a *Sipario*⁴¹ e intanto pubblica su *Almanacco letterario Bompiani 1963*, dedicato a *La civiltà dell'immagine*, un nuovo approfondimento sul genere, con la medesima prospettiva 'interna' dell'esordio.

Qui Drudi fa un resoconto avvincente delle «insolite alchimie», dei materiali impiegati da un'arte nuova «concreta – new dada – nouveau realiste»,⁴² riflette sul ruolo del pubblico. Mescolando suggestioni dalle avanguardie storiche all'oggi, si sofferma sulla descrizione di un happening di Kaprow del 1956, sottolineandone gli aspetti salienti: primo tra tutti la necessaria partecipazione del pubblico, senza il quale l'ambiente si affloscia «privato di vita, [...] inerte e mutilato come un palcoscenico dopo che gli attori se ne sono andati via».⁴³ E ancora, citando *France-Soir* del 23 maggio 1962, Drudi ribadisce la natura ibrida di questo linguaggio, un «nuovo spettacolo inventato a New York [che] non è né teatro, né musica, né scultura, né pantomima».⁴⁴

A conferma della mancanza (e dell'inefficacia nella prospettiva di Drudi) di una definizione certa dell'happening, chiude l'intervento il riferimento agli spettacoli tenuti dal Living Theatre a Roma nel giugno del 1962, menzionati nel paragrafo 'Fine degli happening?' dove Drudi riferisce del nuovo tentativo di rifiuto della «pietosa espressione di se stessi» attraverso «un processo concatenato di "gesti giusti"», «un'azione pura», che finisce per decretare, ancora una volta, l'irreversibilità «del teatro rito-spettacolo».⁴⁵ A questa data il riferimento al Living da parte della Drudi è interessante anche perché coincide con la notizia, in una lettera a Toti Scialoja, dell'incontro con la compagnia, prima dello spettacolo (*New York Collage*), proprio presso la casa editrice Bompiani. Il colloquio doveva servire a un articolo commissionato a Drudi da *Sipario* (che poi non verrà pubblicato proprio per la prosa originale dell'autrice), e conferma il suo ruolo nell'aggiornamento italiano sulla scena americana, e quello centrale di Valentino Bompiani rispetto al teatro.⁴⁶

Anche nel caso di questo secondo, e ultimo,⁴⁷ articolo sull'happening, Drudi avanza dei paralleli, stavolta affidati non alle dichiarazioni d'artista, ma alle immagini di corredo all'articolo. Se nel numero precedente le illustrazioni dedicate all'Italia presentavano delle opere ancora riconducibili alla forma-quadro, in questo caso la predominanza è dell'oggetto e dell'azione. Queste le didascalie delle quattro immagini interne all'articolo di Drudi:⁴⁸ «Mimmo Rotella recita a Parigi i "Poemi suono"», «il pittore Kounellis in uno dei primi happenings romani», «Rzewski esegue a pugni chiusi "Three rhapsodies for slide whistles"»; «Bussotti esegue nella Galleria La Salita "Five piano pieces for David Tudor con scacchi, pettinino e piano"». Queste ultime due: la foto del pianista statunitense Frederic Rzewski – che nel 1966 sarà tra i fondatori del gruppo Musica elettronica viva – e quella di Sylvano Bussotti, rispondono ai canoni del ritratto del musicista di avanguardia chino e concentrato sul suo strumento nel corso dell'esecuzione.



Gabriella Drudi, '1963 – Mutamenti degli happenings', *Almanacco Letterario Bompiani 1963*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 179-180



Più interessanti quelle riguardanti Kounellis e Rotella:⁴⁹ l'immagine scattata da Martial Raysse che ritrae Rotella mentre esegue una delle sue poesie epistaltiche risale probabilmente agli anni Cinquanta, quando l'artista, parallelamente alle sue prime ricerche astratte e di reinvenzione del collage, concepisce poemi fonetici composti da parole *non sense* intrecciate a cantilene, voce, suoni, fatti con oggetti o strumenti semplici, con un effetto che evoca insieme le avanguardie storiche, l'idea transmentalista della parola, la musica concreta di Pierre Schaeffer, probabilmente conosciuta da Rotella proprio a Parigi, e quella di John Cage. L'idea del prelievo dal reale, del riporto, del montaggio che caratterizzerà il lavoro visivo di Rotella inizia quindi dal suono e da una situazione analoga a quella raccontata nell'immagine pubblicata dall'*Almanacco*: uno spazio privo di strutture definite (palco, platea), con Rotella in piedi, impegnato nella sua azione con il pubblico che guarda e ascolta, anch'esso in piedi.

La foto di Kounellis scattata dal fotografo Martino mostra una sua performance del 1960.⁵⁰ Anche in questo caso l'immagine fotografica è ovviamente muta e non ci riporta il dato essenziale della scena: il suono, nuovamente elemento chiave di uscita dalla pittura da cavalletto.⁵¹ Kounellis di spalle, vestito con una specie di mitria, su cui ha stampigliato lettere e numeri, è rivolto verso una tela sottile, dipinta di bianco che riveste interamente la parete ed è coperta anch'essa di simboli stampigliati in nero, liberi nello spazio e apparentemente coincidenti con quelli sulla schiena dell'artista, come a invitare a una lettura consequenziale di segni tra corpo e ambiente. L'immagine racconta una delle tante azioni compiute dall'artista in quel periodo tra il suo studio e la Galleria La Tartaruga a Roma, alla ricerca di un'uscita dal quadro e dal gesto informale. L'opera è azione, immagine e suono: le lettere e i simboli sono cantati, lo spazio non si contiene in una tela, il procedimento accurato con cui sono fatti i segni, permette all'artista di liberarsi contemporaneamente del gesto e del pennello insieme, attraverso l'uso del rullo; il quadro diventa ambiente vivente.⁵²

Risultano evidenti, lo erano certamente per Drudi, gli effetti su Kounellis dell'insegnamento di scenotecnica di Scialoja, lontano, come si è accennato, dalla tradizione accademica e proiettati oltre la rappresentazione, attraverso una concezione nuova dei materiali, dello spazio, del gesto. Tra scenotecnica, pittura e azione Kounellis non fa differenza: lo spazio della tela leggera, grande più di un lenzuolo, diventa un territorio in cui si svolge un evento, un rito, fatto di corpo, di pittura e di suono, appunto un happening, che ha le sue radici nel dadaismo.

Nella stessa prospettiva happening sono per Drudi i lavori di Rotella, Rzewski, Busotti: legati a un rapporto particolare con il vedere, l'ascoltare, l'azione e l'ambiente, l'esaltazione della casualità, il quotidiano, il contatto intersoggettivo.⁵³ In tutti i casi la loro riuscita è affidata a quello che Lebel definirà «lo stato di veglia collettivo», se non sono compresi è perché – ancora con Lebel – «lo spettatore, condizionato da decenni di pittura da cavalletto, di teatro letterario, resta appiccicato al suo posto, assecondato da se stesso a restarne fuori»,⁵⁴ negando quella presa di coscienza, quella presenza frontale e 'interna' alle cose a cui è richiamato e a cui pure la scrittura di Drudi lo richiama.

3. «La parola magica 'teatro'»

Nel novembre del 1963 viene fondata, da Rodolfo Vitone e Eugenio Battisti, la rivista *Marcatré*.⁵⁵ Inizialmente edita da Vitone, poi, dal 1965 da Lericci, la rivista è definita, fin dall'editoriale di apertura, «tavolata durante i congressi, o il fumoir del teatro», pettegola,



curiosa, paradossale, istintiva, mutevole, «una risposta quasi immediata a ciò che accade»,⁵⁶ ed effettivamente le sue pagine divengono prestissimo un riferimento per le nuove avanguardie e un territorio privilegiato di osservazione dell'altro, accogliendo contributi sulla letteratura (a cura di Edoardo Sanguineti), l'arte (Eugenio Battisiti), l'architettura (Paolo Portoghesi), lo spettacolo (Vito Pandolfi), la musica (Diego Carpitella e Vittorio Gelmetti), il disegno industriale (Gillo Dorfles) e la cultura di massa (Umberto Eco).

Il tempo (1963-1970) è, come per *Almanacco*, quello dell'ingresso dell'Italia nella modernità, ma l'obiettivo di *Marcatré* sembra assorbito anzitutto dalla contrapposizione aperta al sistema culturale vigente e al recupero del «reale nella sua intattezza»,⁵⁷ cioè a partire dai linguaggi delle arti e della critica e da un confronto prima con le avanguardie storiche e successivamente con l'attualità.

L'approccio proposto in tutti i campi è agile: fatto di inchieste, interviste, relazioni di convegni, traduzioni di testi apparsi su riviste e libri stranieri. Ricorrente da subito la tematica del rapporto tra arte, società e mondo industriale: evidenza di una posizione complessa delle neoavanguardie davanti al pubblico di massa e al mercato e di una idea di 'impegno' annodata alla concezione sperimentale e antitradizionale del Gruppo 63, di cui la rivista è uno degli organi principali. La comunanza di atteggiamento, anche tra le voci di *Marcatré* che non partecipano direttamente all'esperienza del gruppo, emergono nella modalità con cui i diversi ambiti guardano (e talvolta raccontano) l'altro passando da sé, nella ricerca di un rapporto con la realtà che non è più solamente frontale, ma sempre più 'interno' e, soprattutto, nella genuina mescolanza di temi alla base della rivista – definita da Eco «un piano inclinato dove chiunque avesse materiale curioso, inedito, lo metteva lì».⁵⁸

Dal 1964, comincia a notarsi negli indici della rivista, una più decisa esplorazione 'dall'interno' dei linguaggi che va oltre le classificazioni di letteratura, poesia, arti visive, spettacolo e musica, allargandone la prospettiva oltre il confronto con le avanguardie storiche. Probabilmente anche in seguito al ruolo chiave svolto da Eco nella Triennale di Milano di quell'anno, in cui si era voluto far vivere al pubblico l'equivoco alla base del tempo libero – tema della mostra – attraverso «inserti violenti dalla realtà quotidiana».⁵⁹ Vengono a questo punto osservate da vicino le premesse e gli effetti di un'attrazione per la realtà che scompagina linguaggi, tempi e spazi canonici, e rinnova più decisamente la scrittura critica, mescolando voci e prospettive. L'intervista e la dichiarazione anzitutto vengono preferite: sono in grado di restituire direttamente il pensiero nella sua intonazione e complessità originarie, senza particolari mediazioni oltre la domanda, e promuovono di fatto una posizione *insight*, del critico, dell'intellettuale, dell'artista, ma soprattutto del pubblico. Come accade nelle mostre, nelle sale da concerto e poi accadrà a teatro, nelle strade, nelle piazze, anche tra le pagine il pubblico è comprimario.

L'attrazione per il reale che scompagina linguaggi, prospettive, tempi e spazi canonici, e la visione dall'interno, sono dal 1964 al centro dell'esperienza di *Marcatré* soprattutto per quanto riguarda la musica e le arti visive, già protagoniste di un rinnovamento oltre la consuetudine della partitura e della rappresentazione, assai meno il teatro, osservato soprattutto in relazione al testo e alla scena, con poche eccezioni fino al 1968, probabilmente perché la rivista è più legata, nei suoi anni iniziali, all'aspetto testo-centrico del Gruppo 63.

Tuttavia, volendosi soffermare sugli anni precedenti a questa apertura della rivista all'azione,⁶⁰ proprio la parola 'teatro' – e poi la parola 'spettacolo' – vengono citate spesso, ma sempre al di fuori della scena, negli articoli pubblicati per descrivere un'opera d'arte



fatta della dialettica e del montaggio tra linguaggi. Il teatro viene in questo caso citato come una parola magica in grado di evocare automaticamente la combinazione di elementi, l'incontro tra autore e spettatore, tra finzione e realtà.

Sul numero di febbraio del 1964, ad esempio, un contributo di Giuseppe Chiari sullo specifico musicale cita le esperienze di Pierre Schaeffer e John Cage. In particolare, quest'ultimo, che «sbatte porte, apre radio e mette dappertutto microfoni a contatto, ma "sceglie" di compiere queste azioni e le "firma" davanti ad un pubblico, tornando così all'immediatezza del risultato e alla consapevolezza dell'ascolto»,⁶¹ mette in evidenza la centralità dell'oggetto e della sua forza semantica, capaci di guidare l'azione artistica, rompendo i confini dello specifico musicale, della dimensione cameristica e concertistica. Il musicista, nella prospettiva di Chiari, vuole e deve «affrontare tutti gli argomenti» e, per fare questo, «utilizza qualsiasi oggetto veda intorno a sé». ⁶² Così il suono si relaziona all'oggetto, alla parola, al gesto, al colore, al caso, a un pubblico ormai attivamente partecipante: nasce il «teatro-concerto»⁶³ dove il 'teatro' deve cancellare – ancora con le parole di Chiari – «la divisione fra il suono e il rumore; fra il rumore tecnico e il rumore comune; fra la parola e il canto; fra lo spazio astratto e lo spazio reale; fra il teatro stesso e il cinema». ⁶⁴

Il termine 'teatro' viene dunque messo in relazione con un altro linguaggio, come istigazione al cambiamento radicale della sua concezione. Chiari stesso lo evidenzia:

In fondo questa parola, "teatro", deve servire solo come stimolo operativo per arrivare ad una sorta di spettacolo musicale la cui funzione sarà definibile "dopo", ma la cui vitalità è già garantita dalla forza delle ragioni negative che ci spingono a farlo. [...] Teatro, quindi, che significhi gettarsi nel vuoto. Oltre Cage, Paik, Beckett, Jonesco. Perché è con questi nomi e non con altri, che occorre fare i conti, oggi. ⁶⁵

Ciò che del teatro sembra sedurre è dunque la tensione particolare che è attribuita al dialogo e alla combinazione di elementi, all'incontro tra autore e spettatore, tra immagini, materiali, suoni e voci, finzione e verità. Ancora, del teatro affascina la promiscuità, l'essere davanti alle cose ma anche dentro, con un ruolo sempre più proiettato oltre il guardare e ciò accade mentre a teatro, a questa data, persistono fattori che ancora bloccano la fuoriuscita dallo spazio scenico e un contatto più vero con il reale.

Bruno Schacherl, nel corso dei lavori per un seminario, poi parzialmente riportati su *Marcatré* dell'aprile del 1966, tenta, ad esempio, una definizione delle possibilità contemporanee del teatro a partire dallo spettatore, ma la sua posizione non trova particolare riscontro tra i suoi interlocutori. «Teatro – dichiara – è l'uomo posto perentoriamente di fronte al suo essere sociale, condizione umana o destino. Lo spettatore è sempre [...] se stesso e altro da se stesso, individuo e storia». E lega la storicità del teatro alla sua implicita politicità che, specifica:

non vuol dire, naturalmente, propaganda, didascalismo, partigianeria faziosa, engagement velleitario: ma un certo modo di porsi di fronte alla realtà che continuamente si trasforma, e la coscienza di poter collaborare a questa trasformazione, fosse anche solo riuscendo ad avvertire di esserne vittime. ⁶⁶

Mauri, in occasione del dibattito susseguente allo stesso seminario, addita la necessità, anche per il teatro, di cercare un rapporto con ciò che «intorno non è divenuto cultura, [...] ciò che resiste a divenirlo, a subire quel processo di razionalizzazione, intellettualizza-



zione o spiritualizzazione che da un dato grezzo, contraddittorio, accidentale, solo reale, lo faccia divenire poesia, storia, scienza». ⁶⁷ La prospettiva di Mauri, anch'essa apparentemente non condivisa dagli altri relatori, è quella dell'autore di teatro, dell'editore, ma soprattutto dell'artista visivo. Ciò che egli auspica per il teatro è quanto accade a questa data in una certa parte delle arti visive, in Italia e fuori: una messa in discussione della funzione stessa dell'opera a partire (esplicitamente o meno, secondo i casi), da una riflessione sulla fisionomia della società contemporanea, e basata su un approccio aperto, che mescola, combina, monta, creando dialoghi e relazioni che sono fisiche e immaginative insieme. Mauri conosce quella prospettiva come artista visivo, come editore, anche come autore di teatro anche se, in teatro, non riesce a concepirla, per ora, che in chiave teorica. È il caso di ribadirlo: su *Marcatré* questa prospettiva aperta è, fino al 1967-1968, tutta assorbita dalla musica e dalle arti visive.

Boatto, sempre molto attento alla combinazione tra linguaggi, alla complicità richiesta allo spettatore nella mescolanza tra visivo e teatrale, tra oggetto e vivente, vede spessissimo nella *mise en scene* il pungolo per far saltare il quadro delle abitudini percettive. Colpitissimo a Venezia dalle opere americane e dallo spettacolo di Merce Cunningham al teatro La Fenice, tanto da recarsi a New York l'autunno successivo, ⁶⁸ dalle pagine di *Marcatré* di ottobre-dicembre 1965, offre la sua lettura della propria esperienza newyorchesse, restituendo caratteristiche e ragioni del superamento del visivo delle correnti dada e pop americane. «Attento agli indizi» egli ricomponde «le smagliature di una intuitiva visione europea [...] ed il quadro complessivo, dove rientrano il panorama urbano, la società del consumo, la mass-culture». ⁶⁹ Era stato lui, già nel 1963, all'interno delle riflessioni sull'opera d'arte contemporanea nate all'indomani del Convegno di Verrucchio di quell'anno, a riferirsi 'all'utile', all'«appropriazione diretta degli oggetti e soprattutto al loro montaggio» come orizzonte dell'uomo moderno e ingrediente attraverso cui 'aggre-dire' il mondo istaurando un «nuovo rapporto con le cose e gli esseri, per mezzo di un'angolazione insolita, attraverso la postulazione di una nuova [...] innocenza». ⁷⁰ Questa sua posizione si conferma negli anni seguenti, ad esempio quando scriverà, in occasione della mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, organizzata da Fabio Sargentini alla galleria L'Attico, mostrando come «calato il telone sull'illusione, lo spettacolo dell'al di là si è rovesciato nel di qua, [...] svolgendosi nel qui» e richiamando, non più la finzione, ma l'azione. «D'ora in avanti occorre non già fingere bensì fare spettacolo». ⁷¹

Boatto è una delle voci più autorevoli della rottura della cornice, una rottura che, con lui, anche altre voci di *Marcatré* segnano, prendendo ad esempio la ricerca dell'americano George Segal. Ancora Giuseppe Chiari, questa volta ragionando sulla polemica che vede contrapposte la gestalt e la pop-art, attraverso un'analisi 'fisica' delle opere, evidenzia una posizione che si situa, per entrambe le correnti, oltre gli specifici linguistici del visivo, del performativo, del letterario e, a proposito di *Cinema* di George Segal, rileva la natura ibrida dell'opera. Pronunciando chiaramente ciò che essa non è – «non si tratta assolutamente di scultura, [...] né si può assolutamente parlare di pittura, ma non si tratta neppure di una forma di antiscultura, né di una forma di antipittura» – Chiari marca quanto il lavoro dell'artista americano sia legato alla commistione delle arti e quanto, proprio la parola 'teatro', ne sveli gli aspetti salienti. «Io non voglio pronunciare la parola magica "teatro" – scrive – ma dobbiamo ammettere che ci si sta immettendo in una dimensione teatrale, perché altrimenti questa struttura non è decifrabile». ⁷² Il calco di Segal – sostiene Chiari – non è un uomo, né la struttura di un uomo, è la sua rappresentazione mescolata a dati reali (la porta) in un montaggio tra scultura e scenografia, scultura e teatro che non si avvicina «né ad un punto, né all'altro». ⁷³



Ancora Boatto, ancora su Segal, in un altro contributo su *Marcaté* del 1965, menziona il «processo teatrale», la «mise en scène» e la «regia», come pure il «montaggio tra componenti in origine diversi», impiegati dall'artista americano, come ingredienti per capovolgere il nostro campo focale «con l'immediatezza di un flash, o di un dettaglio di teatro, il repertorio delle sue impastate figure [...] [sitate] in una spazialità frontale e non sopprimibile». ⁷⁴

Il caso dei lavori di Segal attrae e si presta bene a questi ragionamenti della critica italiana poiché rompe completamente lo schema della rappresentazione (quadro, scultura, azione) per entrare (e costringere lo spettatore, ma anche il critico) in uno spazio attivo e quotidiano, ricongiungendo – come scrive questa volta Calvesi, sempre su *Marcaté* – «spazio e azione, di visività e di teatro». ⁷⁵ Per queste ragioni probabilmente, Carlo Quarucci penserà inizialmente a Segal come artista con cui collaborare per la costruzione dei suoi spettacoli, per poi avvicinare Kounellis. ⁷⁶ Le opere dell'americano affascinano perché posseggono la magia del teatro: sono reali di fronte al pubblico, in mezzo al pubblico, a misura del pubblico: «È una scultura che si dissolve in spettacolo, teatro, e poi dissolve il teatro nell'happening, nell'evento, [...] riducendo [...] alla folgorante attualità (= verità) del quotidiano» commenta sempre Calvesi. ⁷⁷

4. Lo spettatore comprimario

Come mostra il caso di *Marcaté* precedente al 1968, nell'ambito delle arti visive della seconda metà degli anni Sessanta, la diffusa rottura dello schema rappresentativo, accompagnato da situazioni prive, per lo spettatore, della consolazione di una struttura espositiva consueta, fa sì che i termini 'teatro' e 'spettacolo' siano utili a descrivere la comunicazione intersoggettiva emersa dalle opere: i loro 'corpi' diventano viventi, sono letti come viventi. Non tutti ne sono entusiasti: Alessandro Fersen attribuisce la cosa a una generale confusione rispetto alla natura del «linguaggio teatrale autentico», ⁷⁸ cui è imputabile anche l'uso delle etichette più eterogenee. Pino Pascali, nel 1967, sempre sulle pagine di *Marcaté*, se ne lamenta con Carla Lonzi:

Parlano di idea di spettacolo a proposito delle mie cose ma io penso che non sia giusto: [...] le sculture non sono degli attori, non sono neanche delle scenografie. Il teatro è teatro perché c'è l'uomo che vive, se non c'è l'uomo che vive non è più teatro, diventa un'altra cosa. Al massimo se uno vuol arrivare a fare un paragone del genere, che può essere anche pericoloso, può dire che lo spettatore diventa attore. ⁷⁹

Ed ecco che la *mise en scène* si ricollega direttamente con la riformulazione del ruolo dello spettatore, spinto all'esperienza, come accadeva in quegli anni negli spettacoli del Living Theatre, ⁸⁰ e favorisce, nella semplicità delle forme, nel richiamo a materiali e oggetti perfino banali, un rinnovato contatto con sé e con l'altro (umano e oggetto). Vittorio Gelmetti su *Marcaté* di luglio-settembre del 1964, riferendosi al lavoro alla Triennale di quell'anno, parla, ad esempio, di uno spettatore costretto all'azione attraverso la costruzione di «un tempo scenico del percorso» che riduce al minimo i tramite espositivi 'razionali', per puntare «sulla perdita di distinzione di sé dall'oggetto». ⁸¹ Sullo stesso numero della rivista, Carla Lonzi, ⁸² nella sua prima collaborazione con *Marcaté*, si sofferma sull'atteggiamento della critica di fronte alle nuove correnti new dada e pop, denunciando un persistente moralismo, ansioso di applicare alle opere «il loro veto o il loro benesta-



re», per poi schierarsi dalla parte degli artisti e della loro libertà di azione, immune da un perbenismo che mal vede la presenza dell'oggetto, l'iconografia urbana, l'approccio a materiali extra-artistici. Si tratta di ricerche capaci di trarre dalle cose «apparentemente inerti, abnormi, acefale», una bellezza «che è anche una scoperta della novità e della vitalità di un'esperienza collettiva». «Il mondo moderno – sottolinea Lonzi – tenta per la prima volta una sua qualificazione a posteriori» e «conferisce valore umano agli oggetti adoperandosi alla loro rivelazione visiva». ⁸³ Dunque, il punto è la rivelazione delle cose quotidiane, semplici, banali, il loro essere veicolo di accesso, non alla contemplazione passiva, ma all'esperienza, mutando il ruolo del pubblico da spettatore ad attore.

Il primo a discuterne con Carla Lonzi, all'interno della rubrica 'Discorsi', è Luciano Fabro. A proposito dell'opera *Buco*, riprodotta su *Marcatré* in una fotografia scattata all'aperto, che ne mostra l'interazione con l'ambiente circostante, l'artista descrive l'opera come situazione di cui prendere possesso «attraverso tutti i nostri sensi come organizzazione totale» e ancora «un pattern che non possiamo definire visualmente». E chiarisce:

Non c'entra la forma, non c'entra il colore. Ti ripeto, io l'esperienza non la faccio col quadro, lo specchio, la struttura; io la faccio vivendo, guardando le cose, prendendo possesso. Quando vivi ti interessa tutto. Ti parlavo di entrare in atteggiamento attenzionale. ⁸⁴

La posizione di Fabro è rafforzata dal tono diretto della sua testimonianza, accessibile attraverso l'approccio particolare di Lonzi alla forma 'intervista', per cui il lettore viene chiamato dentro la conversazione e ha accesso, con le dichiarazioni, anche alla persona artista e alla persona critico. Lo si nota anche nei successivi incontri. Sempre nei 'Discorsi', in un'intervista del 1966 con Carla Accardi, l'opera *Tenda*, accuratamente descritta da Lonzi e ricondotta «al bisogno di trovare un momento di distacco dalla pittura», si configura, nel dialogo a due voci, come messa in atto di una percezione diversa in cui il soggetto, «parte problematica dell'esperienza stessa», partecipa a «un sistema di interferenze tra sé e la vita», è invitato a uscire «dai drammi dell'io umanistico». ⁸⁵

Sul tema centrale dello spettatore torna Kounellis, intervistato qualche mese più tardi da Lonzi:

Penso di non dare allo spettatore un oggetto già fatto, ma di farlo funzionare con la sua fantasia, perciò, un quadro, sull'alluminio ho scritto col rosso "giallo": lui subito immagina il giallo, non glielo offri proprio, lo fai sforzare, lo fai partecipare su una superficie piana, ma con la mente no? ⁸⁶

Così, l'opera aiuta «a liberare e comprendere. Sennò – domanda Kounellis – che senso può avere un quadro?». ⁸⁷



Immagine di *Buco* di Luciano Fabro pubblicata su *Marcatré* a corredo dell'articolo di Carla Lonzi, intervista a Luciano Fabro, *Marcatré*, IV, 19-20-21-22, aprile 1966



Sollecitato da opere e oggetti come presenze, dunque, lo spettatore di Kounellis diventa attore nella mostra: visivo e teatrale si sono fusi. Proprio nei giorni dell'intervista Kounellis è impegnato nella realizzazione degli elementi scenici e dei costumi per *A(lter) e A(ction)*, azione scenica su un testo di Mario Diacono, ispirato dalle lettere di Antonin Artaud, e interpretato da Frederic Rzewski, le cui immagini verranno poi pubblicate su *Marcatré* del dicembre del 1966. L'esperienza lo porta probabilmente a rafforzare la concezione del corpo come veicolo di relazione autentica (con l'oggetto, con l'ambiente, con un altro corpo).

Ancora Kounellis, nel corso dell'inchiesta su tecniche e materiali curata da Carla Lonzi, Tommasi Trini e Marisa Volpi Orlandini, sul numero quadruplo di *Marcatré* del maggio 1968, quando gli viene chiesto: «Tu sei passato da una tecnica di pittore vero e proprio a un tipo di happening» risponde: «Ma anche i quadri con i numeri, i primi che facevo erano una specie di happening, essi diventavano una cosa che si legge, un materiale e dovevano indurre ad una specie di rituale di vita, lo stesso che dovrebbe essere indicato dagli allestimenti e dagli oggetti che faccio ora...».⁸⁸

Siamo ormai nel momento in cui i linguaggi del visivo e del teatrale dialogano stabilmente e *Marcatré* è decisamente aperta a contributi sul teatro, l'azione, l'happening.⁸⁹ Sul numero di luglio 1968, ancora Kounellis, soffermandosi sulla corporeità e il teatro a proposito de *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz di Carlo Quartucci, per cui realizza i materiali scenici, conferma la necessità di «ricominciare dal proprio corpo [...] parallelamente (sul palcoscenico e nella vita)».⁹⁰ Oggetti, elementi, esseri viventi divengono nel suo lavoro, che sia in mostra o in teatro non appare rilevante, portatori di verità, agenti di disturbo per gli attori e gli spettatori, per il pubblico delle mostre e i collezionisti, tutti forzati a relazionarsi con l'altro oltre la consuetudine. Il senso dell'opera visiva e teatrale va dunque a coincidere in Kounellis: far morire abitudini e costanti, indurre un rituale di vita. Qualcosa di simile lo afferma Giuseppe Bartolucci, sempre sullo stesso *Marcatré*, riferendosi ai «materiali-comportamento» e alla loro azione «povera viva immaginativa tattile», capace di agire sugli attori – «i quali potranno adagiarsi all'ambiente ma dovranno scontrarvisi» – e sullo spettatore che, «una volta che ha messo piede in platea» accede a «una possibilità nuova di vita».⁹¹ Questa 'nuova possibilità', questa comprimarietà del pubblico, si verifica con particolare evidenza nel lavoro di Kounellis della seconda metà del decennio, ma è oramai indiscutibilmente diffusa oltre le singole ricerche, cambiando in chiave 'teatrale' il consueto rapporto delle opere con lo spazio espositivo e quindi con il pubblico.

Un esempio noto ed emblematico è *Il Teatro delle mostre. Festival Maggio 1968*, una successione di eventi organizzati a Roma alla Galleria La Tartaruga, in cui il gallerista De Martiis veste i panni del regista organizzando una mostra al giorno, per circa tre settimane, con lavori, installazioni, performance, azioni dei maggiori esponenti dell'avanguardia artistica italiana dell'epoca. «Ogni giorno un artista in scena» recitano locandina e catalogo, testimoniando l'ormai conclamata, al 1968, spinta radicale a rovesciare le strutture esistenti. Il pubblico in questo caso, esperienza dopo esperienza, giorno dopo giorno, è premuto, incalzato, avvinto. «Non è l'accadere, non è il succedere, non è l'happening, ma è il succedersi che interessa» – avverte Maurizio Calvesi dalle pagine del catalogo – «la successione non come flusso ma come processo, come ritmo, come verifica nel tempo e del tempo».⁹²

Dunque, il processo di incontro tra visivo e teatrale trova un suo compimento: i corpi delle opere (oggetti, dipinti, installazioni, la loro natura non ha veramente importanza) diventano viventi, sono letti come viventi e confermano la tendenza del decennio che l'happening aveva fatto deflagrare. Le arti, incuranti delle definizioni e degli specifici lin-



guistici, ispirate e avvinte da una realtà sempre più pressante sul piano del corpo a corpo, instaurano dialoghi dove li trovano – con oggetti, materiali, immagini, situazioni –, riflettendo sugli effetti della *mise en scène*, rimarcando l'importanza di una presenza insieme frontale e 'interna'. Nonostante le differenze tra ruoli e linguaggi, la sfasatura temporale per liberarsi della rappresentazione per le arti visive e per il teatro, i procedimenti si assomigliano: sono comuni il ricorso al bricolage, un approccio alle cose insieme tangibile e illusorio, il contatto con il reale, la difficoltà fruitiva da una parte e la disponibilità a 'qualsiasi' livello di ascolto dall'altra, l'evasione dai normali circuiti di presentazione delle opere, la rottura del quadro (opera e scena). La musica è cambiata e obbliga a nuove condizioni: «new music new listening».⁹³

¹ F. MAURI, 'Nel 1960 gli anni '50 avevano 10 anni', in C. CHRISTOV-BAKARGIEV, M. COSSU (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni 1954-1994*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 16 giugno-2 novembre 1994), Milano, Carte Segrete-Editoriale Giorgio Mondadori, 1994, p. 71.

² V. BOMPIANI, C. ZAVATTINI, 'Ai lettori', *Almanacco letterario Bompiani 1959*, Milano, Bompiani, 1958, p. 1.

³ Cfr. L. BRAIDA (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore «artigiano»*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, p. 14.

⁴ All'incirca dall'ottobre del 1965 Fabio Mauri è responsabile anche della redazione romana di *Sipario*, per ritornarvi alla fine del 1968.

⁵ U. ECO, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

⁶ G. DORFLES, 'Le avanguardie artistiche', *Almanacco letterario Bompiani 1959*, pp. 276, 285.

⁷ G. DORFLES, 'Civiltà (e inciviltà) dell'immagine', in S. MORALDO (a cura di), *Almanacco letterario Bompiani 1963*, Milano, Bompiani, 1962, p. 67.

⁸ G. DORFLES, 'Civiltà (e inciviltà) dell'immagine', p. 70.

⁹ Si pensi anche al ruolo di Umberto Eco curatore di *Almanacco Letterario Bompiani 1962* dedicato a *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*.

¹⁰ Lettera di Fabio Mauri a Valentino Bompiani, 24 settembre 1959, B 3 LIA 27 – Corrispondenze con il presidente dal 1° febbraio 1958 al 30 settembre 1960, Archivio Valentino Bompiani, Università degli studi di Milano, Centro Apice – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione, Milano.

¹¹ Cfr. A. PERILLI, *Antologia dada. Temi nuovi e nuovi mezzi di ricerca dopo l'avvento della nuova civiltà*, 'Civiltà delle macchine', II, 5, settembre 1954, pp. 19-22.

¹² Si pensi agli stessi Perilli e Mauri, per quanto il loro contributo in questa direzione non trovi spazio su *Almanacco* e si trasferisca invece occasionalmente su *Sipario*, edita anch'essa da Bompiani, e tutta dedicata allo spettacolo. In *Almanacco* manca del tutto, ad esempio, ogni riferimento a 'Intolleranza' (1960), 'Collage' (1961) e 'Scatola magica' (1961), riuniti invece su *Sipario* da Franco Malina in un breve intervento in cui scrive: «Il fine dei tre spettacoli è comune; cioè quello di utilizzare, frantumandone i confini, ogni forma di spettacolo, riversandone le proprietà in una composizione libera meditata e immediata insieme. [...] I contenuti civili, politici, morali di queste tre manifestazioni astratte sono difficilmente isolabili in un atteggiamento così libero e insieme così unitario (in cui la stessa materia dello spettacolo, la stessa posizione formale dell'artista di fronte all'opera diventano ideologia o protesta). Possono risultare, con una certa approssimazione, dalle interviste e dalle notazioni che abbiamo raccolto dalla voce degli artisti» (F. MOLINA, 'Tre spettacoli astratti', *Sipario*, 183, luglio 1961, pp. 3-4).

¹³ F. MAURI, 'La miserabilità dell'arte', in C. CHRISTOV-BAKARGIEV, M. COSSU (a cura di), *Fabio Mauri*, p. 86.

¹⁴ V. BOMPIANI, C. ZAVATTINI, 'Ai lettori', p. 1.

¹⁵ Per un approfondimento sulle vicende dell'arte italiana tra 1959 e 1969 si veda C. SYLOS CALÒ, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2018.

¹⁶ C. VIVALDI, 'Introduzione', in ID. (a cura di), *Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, Milano, Krachmalnicoff, 1960, pp. 5-17. Recentemente ripubblicato sul sito <http://www.trax.it/cesare_vivaldi.htm> [accessed 10.11.2021].



- ¹⁷Ivi.
- ¹⁸Per un approfondimento su Crack si veda M.G. MESSINA, *Convergenze neo-dada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, 'Ricerche sul Novecento. Scritti per Pia Vivarelli', a cura di M. De Vivo, R. Naldi, Napoli, Artem, 2011, pp. 57-68; B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957 - 1963*, in F. FERGONZI, F. TEDESCHI, *Arte Italiana 1960 - 1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi editore, Milano 2017, pp. 157-171.
- ¹⁹F. MAURI, 'Nel 1960 gli anni '50 avevano dieci anni', in C. CHRISTOV-BAKARGIEV, M. COSSU (a cura di), *Fabio Mauri*, p. 71.
- ²⁰P. BAROZZI, 'Happenings a New York', *Metro*, 3, 1961, p. 114.
- ²¹Cfr. M. KIRBY, 'Introduzione', in ID., *Happening* [1965], trad. it. di A. Piva, Bari, De Donato, 1968, p. 12.
- ²²F. MAURI, 'La miserabilità dell'arte', p. 90.
- ²³G. DRUDI, 'Happenings a New York', *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, p. 271.
- ²⁴C. VIVALDI, 'Introduzione', p. 5.
- ²⁵Le confessioni degli artisti vengono parzialmente riportate su *Sipario* da Molina (cfr. F. MOLINA, 'Tre spettacoli astratti', *Scatola Magica*, *Sipario*, XVI, 183, luglio 1961, p. 8).
- ²⁶F. MAURI, dichiarazione senza titolo in G. DRUDI, 'Happenings a New York', p. 275.
- ²⁷C. VIVALDI, 'Introduzione', p. 5.
- ²⁸Ivi.
- ²⁹Nello stesso 1962 firma la commedia *L'Isola*, la cui scenografia è una proiezione, un mezzo che nel decennio seguente diverrà per lui più che mai parlante, come accadrà ad esempio con la performance *Intellettuale*, proposta in occasione dell'inaugurazione della nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna nel 1975, a cura di Franco Solmi con la partecipazione di Pier Paolo Pasolini.
- ³⁰C. VIVALDI, 'Introduzione', pp. 7-9.
- ³¹G. DRUDI, 'Pittura americana oggi (oggi?)', *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, p. 274.
- ³²Cfr. B. DRUDI, 'Toti Scialoja: il teatro e la pittura', in F. D'AMICO (a cura di), *Opere 1955-1963*, Catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000), Milano, Skira 1999, pp. 29-47.
- ³³«Da quando dipingo con lo straccio stretto a batuffolo e intriso di colore, mi pare di non muovere più lo spazio dal di fuori, ma di agire dal di dentro dello spazio e della materia. Mi muovo al centro dello spazio» (T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 9).
- ³⁴B. DRUDI, 'La 'classe' di Scialoja', *La Tartaruga. Gli anni originali, Quaderni d'arte e letteratura*, 5-6, marzo 1989, p. 143.
- ³⁵Rauschenberg è forse l'artista che più apprezza a New York, scrive a Vivaldi: «In tanto frastuono la mostra di Rauschenberg instaurava all'istante un diverso silenzio, e la testa comincia di nuovo a lavorare» (Toti Scialoja a Cesare Vivaldi, Lettera datata 10 aprile 1960, pubblicata su *Riviera Ligure. Rivista quadrimestrale fondazione Mauro Novaro*, XIII, 36-37, settembre 2001-aprile 2002, pp. 64-67).
- ³⁶Cfr. B. DRUDI, 'La 'classe' di Scialoja', pp. 143-145.
- ³⁷G. DRUDI, 'Pittura americana oggi (oggi?)', p. 274.
- ³⁸Cfr. F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945/1960*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996.
- ³⁹Cfr. M. DE VIVO, *Andare Verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2017.
- ⁴⁰«Mi sono fatta prestare da Milton i numeri di Art News di quest'anno. Così ho scoperti gli happenings e sono affascinata ...» (Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma, lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, 25 settembre 1961).
- ⁴¹L'informazione si evince dalla lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, 21 giugno 1963, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma.
- ⁴²G. DRUDI, '1963 - Mutamenti degli happenings', *Almanacco letterario Bompiani 1963*, Milano, Bompiani, 1962, p. 179.
- ⁴³Ivi, p. 180.
- ⁴⁴Ivi.
- ⁴⁵Ivi.
- ⁴⁶«Anna Guerrieri ha detto che potevano fare uno spettacolo al Teatro Parioli. Ma uno spettacolo in tre senza soldi e senza bagagli. Così si sono messi a girare per la città in cerca dei testi degli scrittori contemporanei americani, [...] hanno estratto i nuclei che servivano a loro e hanno cominciato a leggerli ad alta voce seduti sulle poltrone dell'Ufficio di Valentino Bompiani» (Lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, timbro postale 16 giugno 1962, Archivio Toti Scialoja, Roma). Già citata da M. ROSSI, 'La firma dell'artista nel contesto dello happening Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita', *Venezia Arti*, vol. 26, dicembre 2017, p. 247.



- ⁴⁷I motivi del raffreddamento dei rapporti tra Drudi critica d'arte e Bompiani sono forse dovuti alla mancata pubblicazione dell'articolo su Living Theatre per *Sipario* e al naufragio di un libro sull'arte americana, commissionato e poi bocciato da Bompiani in questo stesso 1962 (cfr. Archivio Fondazione Toti Scialoja, Roma, lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, 4 luglio 1962).
- ⁴⁸Tra il contributo di Drudi e il seguente dedicato al Festival di Spoleto vi sono altre due facciate di immagini con opere di Kmeny, Tinguely, Savelli, Rotella, Arman, Accardi, Scialoja e Dorazio (cfr. *Almanacco Letterario Bompiani 1963*, pp. 181-182).
- ⁴⁹Gli stessi nomi sono citati da Vivaldi, sullo stesso Almanacco, ancora accanto ai nomi di artisti americani come Dine, Oldenburg, Segal, e sempre nell'ottica dell'arricchimento della pittura attraverso l'extrapittorico (cfr. C. VIVALDI, 'Neodada, novorealismo, neometafisica', *Almanacco letterario Bompiani 1962*, pp. 249-260).
- ⁵⁰L'immagine è stata recentemente oggetto di un saggio di S. RISALITI, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2020.
- ⁵¹«Quelli prima dei quadri con le lettere dovevano essere cantati. Li cantavo sempre. Nel 1960 per esempio. Feci una performance senza interruzione, [...] in cui stendevo tele non intelate ricoperte di kemtone, una vernice industriale, su tutte le pareti della stanza; e poi ci dipingevo le lettere che cantavo» (J. KOUNELLIS, '1972 Struttura e sensibilità', in ID., *Eco nell'oscurità. Scritte e interviste 1966-2002*, a cura di M. Codognato, M. D'Argenzio, Londra, Trolley, 2002, p. 143).
- ⁵²L'idea del quadro-ambiente è ricorrente in Kounellis, lo conferma Paparatti: «per una mostra di Kounellis alla tartaruga aveva cucito per me un vestito [...] io dovevo semplicemente indossarlo e stare tutta la sera per il vernissage – un po' come se il fiore fosse uscito – si fosse staccato dalla parete – da un suo quadro e si fosse posato sul mio vestito» (A. PAPARATTI, *Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70*, Roma, De Luca, 2015, p. 111). La mancanza di maiuscole e di punteggiatura, oltre ai trattini, è una caratteristica del testo originale.
- ⁵³Come sintesi degli aspetti ricorrenti dell'happening si veda P. FAMELI, 'Happening come rituale dell'interazione', *Op. cit.*, 153, maggio 2015 <<https://opcit.it/cms/?p=1139>> [accessed 10.11.2021].
- ⁵⁴J. LEBEL, AL HANSEN, W. VOSTELL, 'Da un'inchiesta sugli "Happenings"', *Marcatré*, 23-24-25, giugno 1966, pp. 174-175.
- ⁵⁵Per un'analisi di insieme della rivista si veda F. GALLO, 'Aspetti della critica d'arte su «Marcatré» (1964-1969)', in N. BARRELLA, R. CIOFFI (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano, 2013, pp. 417-432.
- ⁵⁶E. BATTISTI, 'La Tavola e il fumoir', *Marcatré*, 1, novembre 1963, p. 2.
- ⁵⁷R. BARILLI, A. GUGLIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & Immagine, 2003, p. 237.
- ⁵⁸E. MORTEO, A. SAIBENE, 'Genealogia di una mostra. Intervista a Umberto Eco', in M. MENEGUZZO, E. MORTEO, A. SAIBENE (a cura di), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Catalogo della mostra (Venezia, Negozio Olivetti, 30 agosto-14 ottobre 2012; Milano, Museo del Novecento, 26 ottobre 2012-17 febbraio 2013), Milano, Johan & Levi, 2012, p. 56.
- ⁵⁹'La Triennale di Milano. Intervista a Umberto Eco', *Marcatré*, 8-9-10, luglio- agosto-settembre 1964, p. 134.
- ⁶⁰Dal 1968 la rivista arricchisce decisamente il suo sguardo sul teatro, l'azione, l'happening, soprattutto attraverso traduzioni e interviste e si apre a prospettive più radicali, come evidente ad esempio dall'analisi dell'indice di *Marcatré* 37-38-39-40, maggio, 1968.
- ⁶¹G. CHIARI, 'Musica e oggetto', *Marcatré*, 3, febbraio 1964, p. 20.
- ⁶²Ivi, p. 21.
- ⁶³*Ibidem*.
- ⁶⁴*Ibidem*.
- ⁶⁵*Ibidem*.
- ⁶⁶B. SCHACHERL, 'Il Pubblico', *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, p. 145.
- ⁶⁷F. MAURI, 'Il teatro come fatto letterario', *Marcatré*, 19-22, aprile 1966, p. 168.
- ⁶⁸Per un resoconto del viaggio newyorchese di Boatto si veda A. BOATTO, *New York 1964 New York*, a cura di C. Sylos Calò, Roma, Italo Svevo, 2019.
- ⁶⁹A. BOATTO, 'Manhatta dada e pop', *Marcatré*, 11-12-13, 1965, p. 293.
- ⁷⁰A. BOATTO, 'Due ipotesi d'intervento', *Avanti!*, 7 dicembre 1963, p. 3.
- ⁷¹A. BOATTO, 'Lo spazio dello spettacolo', in AA.VV., *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Roma, L'Attico, 1967, s.p.
- ⁷²G. CHIARI, 'Gesto di distacco', *Marcatré*, 11-12-13, 1965, p. 125.
- ⁷³Ivi.
- ⁷⁴A. BOATTO, 'La percezione dell'anonimo in Segal', *Marcatré*, 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, p. 326.



- ⁷⁵M. CALVESI, 'Un pensiero concreto. Parte terza', *Marcatré*, 23-24-25, giugno 1966, p. 94.
- ⁷⁶Quartucci si era inoltre riferito a Segal a proposito dell'"oggettivazione realistica" in un suo contributo su *Sipario* (cfr. C. QUARTUCCI, 'Nuove tendenze del teatro italiano', *Sipario*, XXI, 247, novembre 1966 p. 40).
- ⁷⁷M. CALVESI, 'Un pensiero concreto', p. 94.
- ⁷⁸A. FERSEN, 'Introduzione al dibattito, Tetro oggi: funzione linguaggio', *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, p. 130.
- ⁷⁹C. LONZI, 'Pino Pascali', *Marcatré*, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 242.
- ⁸⁰Secondo la testimonianza di Anna Papparatti, Pino Pascali, conosciuto nella classe di Toti Scialoja, all'Accademia di Belle Arti di Roma, è entusiasta dei loro spettacoli e compie nel 1965 una performance davanti a loro (cfr. A. PAPPARATTI, *Arte-vita a Roma negli anni '60 e '70*, p. 63).
- ⁸¹V. GELMETTI, 'Sull'Allestimento della XIII Triennale', *Marcatré*, 8-10, luglio-settembre 1964, p. 135.
- ⁸²Per una panoramica interessante sull'attività critica di Carla Lonzi si veda L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte italiana 1955-1970*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2016.
- ⁸³C. LONZI, 'Una categoria operativa', *Marcatré*, 8-9-10, luglio-agosto-settembre 1964, p. 193,
- ⁸⁴C. LONZI, Intervista a Luciano Fabro, *Marcatré*, 19-20-21-22, aprile 1966, pp. 375-379.
- ⁸⁵C. LONZI, 'Discorsi. Carla Lonzi e Carla Accardi', *Marcatré*, 23-24-25, giugno 1966, pp. 193-197.
- ⁸⁶C. LONZI, 'Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis', *Marcatré*, 26-27-28-29, dicembre 1966, p. 130.
- ⁸⁷Ivi, p. 134.
- ⁸⁸C. LONZI, T. TRINI, M. VOLPI ORLANDINI, 'Tecniche e materiali', *Marcatré*, 37-38-39-40, maggio 1968, p. 73.
- ⁸⁹Questo saggio è ritagliato sulla prospettiva offerta da *Almanacco letterario Bompiani e Marcatré* e non è quindi la sede per approfondire i rapporti tra arti visive e nuovo teatro, performance e happening, si segnala comunque un interessante recente studio sull'argomento a proposito di Arte Povera: N. BÄTZNER, M. DISCH (a cura di), *Entrare nell'opera: Processes and Performative Attitudes and Arte Povera*, Buchhandlung Walther König, Colonia, 2020.
- ⁹⁰J. KOUNELLIS, 'Pensieri e osservazioni', *Marcatré*, 43-44-45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 230-233.
- ⁹¹G. BARTOLUCCI, 'L'organismo dei testimoni sua composizione e scomposizione', *Marcatré*, 43-44-45, luglio-agosto-settembre 1968, p. 223.
- ⁹²M. CALVESI (a cura di), *Teatro delle mostre*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968, s.p.
- ⁹³J. CAGE, *Silence*, Cambridge (Massachusetts), Mitt Press, 1970, p. 10.



ROBERTA FERRARESI

*Incontri reali, annunciati, mancati fra arte e teatro negli anni Sessanta.
I 'luoghi della parola'*

The essay aims to investigate the theoretical contacts between arts and theatre in Italy during the 1960s. The examination of the first conferences involving figures from both fields challenges the current perspectives on the relationships between the two disciplines, and highlights in particular the process of refoundation of criticism in that period. Finally, the author moves to the perspectives of the artists, who were also engaged in a similar transdisciplinary confrontation, but in a quite different way.

0. Premessa: incontri reali fra arte e teatro negli anni Sessanta

Nel territorio cangiante e frastagliato, non ancora del tutto sondato – almeno dal punto di vista teatrologico –, dei rapporti fra arti visive e performative nell'Italia degli anni Sessanta, in particolare nell'ottica del loro reciproco rinnovamento, il presente contributo è stato commissionato con un obiettivo preciso: indagare i 'luoghi della parola' che hanno accolto i primi incontri fra i due campi.

Nella preliminare attività di ricognizione e loro identificazione, si è manifestato poi un secondo, peculiare proposito, individuato come necessario da chi scrive: saggiare la qualità dei contatti *reali* che in quel contesto si sono sviluppati fra i due campi. Vale a dire, non le convergenze ideali 'a distanza', numerose e pure importanti, e nemmeno le esperienze circoscritte a incontri individuali; ma i dialoghi concreti e complessivi, dal vivo, che si sono effettivamente costruiti fra un versante e l'altro nell'arco di tempo analizzato. Ciò significa, anzitutto, concentrarsi sugli eventi, spesso storicamente 'impalpabili', sugli intrecci di relazioni e sulle persone intorno a cui questi s'irradiano: una materia cangiante, apparentemente inafferrabile, che però spesse volte è stata riconosciuta come caratterizzante nell'ambito della storia dello spettacolo; e che anche in questo caso si auspica possa offrire un contributo a ri-osservare fatti, storie e tendenze noti.

Anzitutto sonderemo i primi convegni che lungo il decennio cominciano a riunire esponenti di entrambe le aree, seguendo lo sviluppo del rapporto fra arti e teatro dal punto di vista teorico: attraverso le testimonianze scritte, verranno esaminati alcuni episodi legati all'iniziativa di Germano Celant e di Giuseppe Bartolucci, fra i primi promotori del dialogo su questi versanti. Ma questa prima ricognizione, che occupa la gran parte delle pagine che seguono, non è sembrata, a chi scrive, sufficiente: mancava, infatti, la voce degli artisti. Si è ritenuto quindi opportuno, in chiusura, provare a porre il dibattito critico a confronto con la loro prospettiva. Perciò, prenderemo in considerazione in termini di 'contrappunto' uno dei vari progetti che nello stesso periodo coinvolge fattivamente *praticiens* dell'uno e dell'altro ambito: l'happening *Grammatica No Stop Teatro* ideato da Achille Perilli, che sarà richiamato tramite una fonte particolare, quale il film sull'evento girato da Alberto Grifi.¹

Di primo acchito, potrebbe sembrare che i due oggetti di studio non abbiano molto in comune. Invece, provengono in un certo senso dal medesimo ambiente: quello che s'irra-



dia intorno al percorso del Gruppo 63, di cui va riconosciuta la natura – anche problematica – di matrice.²

La lettura comparata dei due livelli d'indagine condurrà a identificare diversi punti di contatto possibili fra arte e teatro. Non da ultima, la netta divaricazione che a quest'altezza cronologica si può percepire fra artisti e osservatori, fra prassi e teoria. Nonostante nei casi analizzati sia addirittura presente un alveo generativo comune, le due traiettorie – pratico-artistica e teorico-critica –, per quanto riguarda gli anni Sessanta, paiono destinate a rimanere due facce di una stessa esperienza che in quel periodo è ancora in fase di elaborazione.

Dalla perlustrazione delle fonti, delle visioni e delle motivazioni dei protagonisti, colti nei loro primi effettivi contatti, scopriremo infatti che le diverse acquisizioni sul tema dei rapporti fra arti e teatro sono frutto di un precoce processo di auto-storicizzazione da parte della critica. E che talvolta si pongono in fruttuoso contrasto con uno scenario che in questa fase si presenta magmatico, decisamente sperimentale e del tutto in divenire; in cui non esistono piste già battute, ma si aprono possibilità di lavoro inedite e il 'nuovo' – compresa la relazione fra arti e teatro – è ancora tutto da costruire.

1. *Arti e teatro a convegno intorno al Sessantotto, con un'eccezione*

Va precisato anzitutto che la forma-convegno, negli anni Sessanta in Italia, non è ancora diffusa e consolidata nei termini di quello spazio di confronto e ibridazione fra le arti in cui si convertirà a partire dai Settanta, dischiudendo radicali orizzonti di ripensamento dei saperi e in special modo dei loro confini. Non che non si organizzassero già iniziative di questo genere nell'uno e nell'altro campo.³ Ma, almeno per quanto concerne il teatro,



La copertina del catalogo di *Arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma, 1968

è proprio in questo momento che tale forma si mette a punto nei termini di un dispositivo – poi diffusissimo – di confronto transdisciplinare, capace di esercitare quella funzione propulsiva di rinnovamento che sarebbe stata associata in seguito a tali luoghi di discussione (un esempio lampante di tale processo *in progress* è la non-documentazione, parziale ed 'esplosa' di un evento-cardine come il Convegno di Ivrea).⁴

Fino a un certo punto, i congressi teatrali realizzati fra il 1959 e il 1969 rimangono tutto sommato rigidamente ancorati a una visione moderna della scena, alla questione del testo, alle istituzioni di riferimento, insomma a problemi interni al sistema dello spettacolo dal vivo. Soprattutto – per il tema qui indagato – entro tale scansione temporale non sembrano darsi occasioni d'incontro *reali*, concrete e complessive fra arti visive e teatro. La situazione cambia tardi: verso la fine del periodo, più precisamente fra il '67 e il '69, con un giro di boa che ruota fatalmente intorno alle stagioni più 'calde' della contestazione.⁵



Possiamo valutare fra i primi episodi di questo processo di 'avvicinamento' l'*Assemblea* che si organizza nel contesto di *Arte povera più azioni povere*, curata ad Amalfi dal 4 al 6 ottobre 1968 da Germano Celant, nel quadro della terza (e ultima) Rassegna di Arti figurative promossa da Marcello Rumma.⁶ Come constata Piero Gilardi nella sua sintesi pubblicata sul catalogo della manifestazione, l'evento rappresenta una sorta di «coronamento»: se non proprio – come suggeriva –⁷ dell'intero percorso di 'performativizzazione' delle arti (anche) in Italia, almeno del processo di maturazione e trasformazione in quest'ottica dell'Arte povera.

Consacrata appena l'anno prima, la tendenza è infatti fra i primi fenomeni nel campo delle arti visive nel nostro Paese a mettere in forma un riferimento sistematico, esplicito e complessivo alle arti sceniche nel quadro del generale processo di 'teatralizzazione' in atto.⁸ E rispetto alle tappe precedenti predisposte da Celant, l'evento di Amalfi si pone come un tentativo ulteriore in questo senso: in quanto – come si spiega fin dal titolo – si intende accostare a opere e installazioni anche una serie di 'azioni' create dagli artisti, aprendo a un confronto sempre più stretto e diretto con la dimensione performativa.

Non a caso, fra i partecipanti figura uno dei maggiori critici teatrali del tempo: Giuseppe Bartolucci, che pochi mesi prima si era fatto promotore di un'altra iniziativa affine, dal titolo *Per un nuovo senso dello spettacolo*.⁹ L'incontro, organizzato assieme al critico d'arte Giorgio De Marchis nel contesto della IV^a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro fra l'1 e il 3 giugno 1968, poneva anch'esso la rinnovata centralità della questione performativa e coinvolgeva numerosi artisti e teorici dell'uno e dell'altro versante.¹⁰ Dunque, si configurerebbe come il primo dialogo dal vivo fra arti e teatro negli anni Sessanta. Purtroppo, pare che il convegno non si sia concretizzato,¹¹ ma si è ritenuto comunque di prenderlo in considerazione, soprattutto perché vari contributi preparati per l'evento (o collegabili a esso) risultano almeno in parte pubblicati.¹²

Abbiamo dunque due oggetti d'indagine, ciascuno, come si è visto, con i propri limiti. Da un lato, c'è l'incontro di Pesaro, mai realizzato e solo in parte documentato (peraltro, col filtro peculiare della prospettiva di Bartolucci, che raccoglie gli scritti in sede editoriale). Dall'altro, quello di Amalfi, con tanto di una consistente restituzione *ex post* (anche se più che di veri e propri atti di convegno, si può parlare di un'auto-narrazione a più voci mirata a rielaborare l'evento secondo una precisa prospettiva critica). Mentre, com'è evidente, quest'ultimo evento risulta fortemente sbilanciato sul lato – peraltro molto circoscritto – delle arti visive e, nello specifico, di conseguenza, sull'idea di teatro che si andava modellando in quell'ambito.

Assieme, però, i due oggetti vanno a comporre un dittico importante. Fanno parte a pieno titolo di un *continuum* di pratiche e di pensiero, almeno in parte analizzabile, che sta a fondamento di alcuni fenomeni relazionali fra le due aree, poi riconosciuti come caratterizzanti dagli anni Settanta (e invece, evidentemente, già attivi fin da prima). Così, pur con tutti i problemi storiografici esposti, questi episodi possono rendere quantomeno un'idea dei rapporti reali fra arti e teatro negli anni Sessanta: sia di ciò che stava succedendo in quel momento nel campo di forze che si andava costruendo fra i due settori; sia – soprattutto – di cosa si auspicava di poter fare accadere di lì in avanti attraverso tali confronti.



2. Un incontro reale e 'mancato'? Convergenze e divergenze dal punto di vista del teatro

Nei testi prodotti per l'*Assemblea* di Amalfi, il tema della teatralità e le questioni a esso correlabili non vengono posti al centro del dibattito. Gli argomenti ricorrenti e diffusi sono ben altri: la mercificazione dell'arte, il ruolo dell'artista nella società tardo-capitalista, i legami coi meccanismi di potere e più ampiamente con la loro contestazione. La performatività entra frontalmente soltanto in alcuni discorsi individuali (ma significativi). Così è comunque possibile isolare alcuni primi, potenziali punti di contatto, segnati dalla prospettiva di determinati osservatori:

- il binomio determinante fra 'corporeità' ed 'essenzialità' (per usare due termini condivisi da Celant e da Bartolucci);¹³
- la sostanziale revisione delle relazioni fra arte e vita;¹⁴
- a cascata, la mutazione del rapporto fra individuo-artista e collettività-pubblico, con rimandi diretti alle ideologie e alle pratiche della contestazione.¹⁵
- A questi temi – con tutti i limiti del caso – possiamo sommare quelli emergenti dai contributi correlabili all'incontro di Pesaro, un contesto di maggior respiro teorico, in quanto svincolato dal confronto con un evento preciso. Inoltre, tali scritti riflettono esplicitamente sul dialogo fra arti visive e performative: paiono essere stati raccolti da Bartolucci proprio a tal scopo, come a radicare e sostanziare una tendenza relazionale che andava via via, nel tempo, prendendo sempre più corpo.¹⁶



L'*Assemblea* di Amalfi, documentata nel catalogo di *Arte povera più azioni povere*

Nei testi correlabili al convegno marchigiano la rete di potenziali

connessioni appena tracciata si conferma e consolida, mentre vengono introdotti anche aspetti nuovi. Così, potremmo completare il quadro degli elementi convergenti fra arte e teatro alla fine degli anni Sessanta sempre secondo la prospettiva dei critici che li stavano osservando, aggiungendo al nostro inventario *in fieri*:

- l'inedito accento sulla dimensione della temporalità e della processualità;
- la fuoriuscita dai luoghi e dalle forme tradizionali, con la costruzione di nuovi spazi (fisici e/o ideali) di lavoro;
- una peculiare declinazione della rifondazione delle relazioni arte/vita e individuo/collettività che assume le forme della ricerca di un rapporto differente, più attivo con lo spettatore (e più ampiamente con la società).¹⁷

Qui e lì si va profilando una battaglia aperta, esplicitamente anti-istituzionale, che prende di mira i paradigmi vigenti nei sistemi della produzione e fruizione artistica, peraltro tramite con un richiamo affine, da una parte, alle Avanguardie Storiche¹⁸ e, dall'altra, agli scenari internazionali della ricerca.¹⁹ A conti fatti, l'autentico *fil rouge* che pare unire sul momento arti e teatro – o, meglio, determinate zone dei due ambiti –, com'è



stato notato, è più di tutto quello della rivolta.²⁰ È forse questa la motivazione di fondo che conduce le due discipline a confronto, suggerendo la possibilità – ancora tutta in potenza – di un’impresa davvero condivisa; o, quantomeno, è questa la fisionomia che la relazione assume nel pensiero, nella riflessione e nell’immaginazione che i teorici di entrambi i campi a quest’altezza cronologica cominciano a tracciare.

Fin qui, comunque, non emergono novità particolari, è in gran parte storia nota. Negli interventi di critici e studiosi provenienti da questi primi incontri *reali* fra arte e teatro si conferma tutto sommato quello che è il profilo riconosciuto dei contatti fra i due settori nel secondo Novecento. Ma, scavando sotto la superficie dei ragionamenti considerati, emergono delle questioni implicite che lasciano intravedere alcuni dati di convergenza più strutturali, seppur meno visibili; e, al tempo stesso – al di là dei tanti «falsi specifici» di cui è costellato tale territorio in questo periodo – ,²¹ anche diversi snodi di divergenza sostanziali (ma non per questo meno interessanti).

Partiamo dalla delicata questione della sperimentazione di un differente rapporto con lo spettatore, con la comunità, con la società in rivolta: nel contesto del Nuovo Teatro italiano degli anni Sessanta risulta avulsa dalla vocazione partecipativa – in senso stretto e in senso lato – che si può leggere nell’idea di performatività descritta nelle pagine prese in esame. Nel decennio in questione, la ricerca nelle arti sceniche è ancora lontana dall’apertura dell’opera-oggetto in una processualità d’ampio respiro che la segnerà dagli anni Settanta in avanti; rimane ben inquadrata nella cornice del prodotto-spettacolo – tutto da rifondare – e immersa in indagini di carattere linguistico-espressivo che, per quanto sperimentali potessero essere, in fin dei conti continuavano a collocare il pubblico in una posizione tutto sommato convenzionale.²² Non che non si dessero riflessioni, anche radicali, su questi fronti. Ma, salvo qualche eccezione, si tratta di proposte che si esprimono su orizzonti diversi, non legati al coinvolgimento o all’attivazione degli spettatori. Carmelo Bene in *Nostra Signora dei turchi* sostituisce il sipario con una grande vetrata; uno dei primi lavori di Giancarlo Nanni – come si vedrà – si svolge dietro un muro di polistirolo che ‘impedisce’ la visione della messinscena; per non parlare di Leo e Perla, che, non a caso, intitolano questa loro stagione all’*anti-teatro*²³ (una formula in fin dei conti poi non così distante dalle prese di posizione di alcuni nei confronti delle ‘azioni povere’ di Amalfi e, più in generale, del processo di performativizzazione delle arti).²⁴

L’impresa va sempre nella direzione di una messa in crisi del canone, in questo caso rispetto alle modalità di fruizione. Ma l’intreccio arte/vita per ora pare restar fuori dalla scena italiana della ricerca. E se potrà sembrare che lo scarto verrà in breve colmato, viceversa potremmo suggerire che tale disallineamento si confermerà e anzi si alimenterà – seppur in una declinazione differente – al momento del ‘Sessantotto teatrale’, in relazione a un diffuso allontanamento degli artisti dall’oggetto-spettacolo e dalla dimensione dell’evento scenico.²⁵ Qualcosa di simile si può dire per un dato apparentemente incontrovertibile, quasi scontato, sempre evocato in questo genere di contesti nell’avvicinare la pratica artistica a quella teatrale: la cosiddetta ‘smaterializzazione’ dell’opera nell’azione o nell’evento, che spingerebbe le arti visive verso tendenze che dovrebbero favorire una relazione diretta, se non addirittura qualche forma di condivisione, con le pratiche sceniche. In realtà, si tratta di una pista che potrebbe invece portare i due campi a una distanza incolmabile. Infatti, mentre la critica d’arte inizia a ragionare nell’ottica della ‘sparizione’ dell’oggetto, quella teatrale pare esprimere una tendenza opposta, verso una sorta di ‘materializzazione’ che la spinge verso la concretezza propria delle arti figurative: nel momento in cui, cercando di superare il tradizionale approccio testocentrico, si apre all’analisi strutturalista di tutti gli altri elementi dello spettacolo – spazio,



luci, suono, movimento, etc. –, sotto l'egida del nuovo paradigma della 'scrittura scenica'.²⁶

È vero che anche il Nuovo Teatro in questa fase 'esce dalla cornice', ma in senso meno diretto e letterale rispetto all'arte visiva: perché ha tutt'altri canoni di riferimento da discutere e contestare (su tutti, l'antico dominio testocentrico). La dinamica e le motivazioni sono in parte affini fra i due campi: si tratta in entrambi i casi della ricerca di un nuovo e diverso specifico rispetto ai paradigmi vigenti, che allontana le discipline dai rispettivi statuti consolidati; tuttavia così anche, di conseguenza, dall'eventualità di un incrocio certo. Difatti, se differenti sono i contesti di partenza, lo sono anche i modi e gli esiti di un simile processo.

Più che a rapporti effettivi fra arti e teatro, possiamo dire semmai che dal punto di vista teorico, in questo periodo, ci troviamo di fronte a un doppio movimento, comunque prezioso ma certo non condiviso, costituito da «due vettori opposti e complementari»: da un lato, la «teatralizzazione delle arti», e, dall'altro, un processo che potremmo definire all'insegna della 'visualizzazione' o 'spazializzazione' del teatro.²⁷ Si tratta di una doppia spinta che, più che provocare già convergenze concrete, si configura nei termini di una premessa: alla creazione di un campo di forze, in vista di un dialogo ancora del tutto potenziale, che proprio in questa fase si comincia a saggiare in maniera concertata dal punto di vista teorico-critico, con il carico di ricadute che segnerà i due ambiti e le reciproche relazioni nei decenni seguenti.



Il lancio del convegno *Per un nuovo senso dello spettacolo* su «Marcatrè», nn. 37-40, maggio 1968

3. Primi effetti concreti dell'incontro fra arti e teatro: premesse a una nuova critica

Dunque, una ricerca dei contatti sistematici, dal vivo fra arte e teatro nell'Italia degli anni Sessanta intorno alla forma-convegno rischia in parte di deludere le aspettative. In più, i casi che abbiamo indagato presentano criticità consistenti. Oltre a manifestarsi piuttosto tardi, collocandosi alla fine del periodo preso in esame, si tratta di iniziative che non coinvolgono alla pari artisti e teorici di entrambe le parti. Basti pensare che ad Amalfi non è presente alcun teatrante (fatte le dovute eccezioni per il caso-limite dello Zoo di Michelangelo Pistoletto); e che la questione della teatralità, dell'azione, solleverà non poco sconcerto, tanto che l'esperienza rimarrà per qualche tempo un *unicum* nel suo genere. Non da ultimo, considerando anche l'incontro 'potenziale' di Pesaro, va riconosciuto che si tratta di episodi estremamente circoscritti, si potrebbe dire quasi personali: in quanto si legano al percorso specifico di due figure, da un lato Germano Celant e dall'altro Giuseppe Bartolucci. Ciò nonostante, non sarebbe corretto affermare che queste esperienze non abbiano conseguenze concrete, importanti nell'immediato.

La linea di contatto fra arti e teatro negli anni Sessanta non va ricercata solo a livello 'orizzontale': nel momento in cui si tenta di andare a rintracciare temi comuni all'uno e all'altro settore nelle pratiche e nelle opere – come abbiamo fatto finora sulla scorta di alcuni critici-guida –, si alimentano importanti confluenze possibili, ma col rischio di costruire ipotesi di convergenza piuttosto generiche, idealistiche o idealizzate, da cui tal-



volta possono nascere sovrapposizioni forzate o, addirittura, qualche fraintendimento teorico. A guardare gli incontri *reali* fra arte e teatro lungo il decennio, tale relazione si concretizza in qualcosa di più sostanziale, 'verticale' e storico: il rinnovamento della critica stessa, che possiamo valutare come il frutto effettivo, diretto, limitato ma certo di tali prove di dialogo transdisciplinari.

Va considerato che è in corso già da qualche tempo un importante movimento di rinnovamento del pensiero e della pratica critica, attivo almeno dal '63 nel campo delle arti visive,²⁸ più recente – ma altrettanto fortemente sentito – in contesto teatrale (potremmo prendere come punto di riferimento sempre il Convegno di Ivrea fra il '66 e il '67).²⁹ Si tratta anche in questo caso di due traiettorie assolutamente indipendenti, ciascuna con le proprie motivazioni e prospettive specifiche, che però presentano caratteri comuni tali da poter condurre a ipotizzare l'esistenza di una corrispondenza reale, di un terreno d'incontro fattivo fra i due settori: nell'ottica di quella che è stata chiamata «critica della critica» (in teatro), «critica come autocritica» (in arte) oppure, più semplicemente, 'nuova critica'.³⁰

Facciamo qualche esempio concreto in connessione al percorso che stiamo esaminando. È noto che, secondo Celant, le trasformazioni in atto nelle pratiche impongono con urgenza una revisione dello statuto, della funzione e della figura del critico. Così scriveva intorno al '68:

Credo infatti che oggi anche la critica debba porsi i problemi linguistici propri di ogni ricerca, deve cercare una collocazione fattuale nel contesto in cui viene a operare, deve rinunciare alla sua funzione di azione 'giudicatrice' dei valori, ma deve essa stessa produrre valori, elementi di discussione, deve cioè diventare opera di strategia e metodologia in atto.³¹

Del resto, come constatava nel medesimo periodo Bartolucci, «la critica la “costruiscono” gli spettacoli, si cambia modo di far critica quando gli spettacoli cambiano».³² Nonostante la riuscita controversa dell'iniziativa – come si può percepire da alcuni interventi sul catalogo che la documenta –,³³ l'incontro di Amalfi in questo contesto può rappresentare un appuntamento chiave. Simili discorsi occupano, infatti, buona parte dei contributi all'*Assemblea* pubblicati in catalogo (lo stesso vale per quelli legati al convegno di Pesaro). A parole e coi fatti, si restituisce così un radicale ripensamento che va dall'estremo del coinvolgimento di Henry Martin nelle performance dello Zoo, fino alle analisi di Tommaso Trini sulla messa in crisi della posizione del critico, complessivamente esperita in quei giorni.³⁴

I punti d'incontro fra arte e teatro che è possibile rintracciare su questi orizzonti non si fermano qui: agiscono anche al livello della 'auto-lettura' e auto-narrazione della transizione in corso, lasciando affiorare ulteriori, sostanziali convergenze fra i due campi. Seguendo le riflessioni 'a caldo' e le testimonianze *ex post* dei critici coinvolti, il processo di rinnovamento in questione si potrebbe suddividere in due passaggi – separati in teoria ma naturalmente non in pratica –, il cui snodo si colloca proprio al centro del caso che stiamo esaminando.

L'introduzione scelta da Germano Celant per il catalogo di *Arte povera più azioni povere* indica due momenti distinti dal punto di vista cronologico, in riferimento alle due sezioni in cui il testo è articolato: fra la fase aurorale di codificazione dell'Arte povera e la successiva virata – almeno della prospettiva critica – verso la smaterializzazione delle opere e la loro apertura in termini processuali-performativi, che avrebbe dovuto trovare la sua

prima condivisione pubblica proprio ad Amalfi.³⁵ Nei pochi mesi che separano uno *step* e l'altro – sostiene – molto è già cambiato, e l'autore lega esplicitamente la mutazione alla trasformazione parallela e tangente in atto in contesto critico.³⁶ Dopo le giornate della mostra-rassegna campana si va ancora oltre, com'è possibile verificare nel contributo offerto da Celant alla discussione: emblematicamente intitolato *Ad Amalfi ho intuito che*, è una disamina di tutto ciò che la critica, intesa in senso nuovo, non può più essere. E di ciò che, invece, potrebbe – e si appresta – a diventare.³⁷

Anche Giuseppe Bartolucci si è occupato direttamente, in teoria e in pratica, del percorso di rinnovamento della critica fra anni Sessanta e Settanta. Inoltre anch'egli focalizzava, per quanto riguarda il teatro, due passaggi che potremmo leggere come omologhi a quelli tracciati da Celant: individuando – pure nel medesimo contesto dell'*Assemblea* amalfitana – un primo momento in cui la critica viene messa in crisi rispetto al suo oggetto d'indagine, ai propri contenuti; e, in seguito, un secondo *step* in cui viene condotta a ripensarsi nei metodi. Il processo, su cui Bartolucci tornerà più volte, coincide in effetti con due fasi distinte e intimamente legate nel rinnovamento della critica teatrale italiana: fra la ricerca di un nuovo linguaggio – in corso anche in ambito teorico – dalla metà degli anni Sessanta, in rapporto alla diffusione del discorso strutturalista nel nostro Paese; e i tentativi che si manifestano dalla fine del decennio di andare *Oltre la critica tecnico-formale*,³⁸ cioè al di là della forma-recensione, della pratica del giudizio, pure della scrittura, di tutti quegli strumenti e principi che definivano tale attività. Anche in questo caso l'opzione di un simile superamento si manifesta, fra le prime volte, sempre nel quadro dell'*Assemblea* amalfitana,³⁹ che a questo punto sembra acquisire un ruolo emblematico su entrambi i versanti rispetto alla mutazione in corso.

Se il contenuto delle due dinamiche, in contesto artistico e teatrale, non risulta del tutto omologo, allineato e sovrapponibile, non è così per il loro effetto principale: la riconfigurazione della critica in termini pratici, operativi, militanti. Cosa si trova 'oltre la critica tecnico-formale' alla fine degli anni Sessanta? In arte come in teatro, c'è il proliferare – seppur secondo formati diversi – di innumerevoli nuove riviste, fino a quel momento impensabili; l'avvio di attività inedite, che – fra rassegne, progetti, incontri – pongono qui e lì le basi per la messa in forma della figura del curatore (di cui Celant e Bartolucci risultano in effetti fra i primi sperimentatori); non da ultimo, emerge un'immediata, precoce quanto segnante impresa di auto-storicizzazione del nuovo che marcherà i rispettivi ambienti e percorsi negli anni a venire (compresa quella determinata lettura delle relazioni fra arte e teatro che abbiamo brevemente passato in rassegna).⁴⁰ A una 'vecchia' critica rigidamente dominata da metodologie e categorie estetiche ormai superate, imperniata sul giudizio e sull'interpretazione, distante, almeno in apparenza, dalle pratiche artistiche e dal fluire del reale, si oppone qui una critica del tutto nuova. 'Nuova' dal momento che si declina più nei fatti che nelle parole; perché, compagna di strada degli artisti, diventa autrice e produttrice, oltre che interprete del presente; e in quanto, rispetto a esso, si pone in posizione d'ascolto e, al tempo stesso, prende in carico la responsabilità di un intervento concreto.

Una volta verificata l'insufficienza del pur importante rinnovamento 'tecnico-formale' lungo gli anni Sessanta, esperienze di confronto come quelle di Amalfi o – in potenza – di Pesaro testimoniano chiaramente le premesse, gli orizzonti e le ragioni di una modificazione nell'approccio critico che segnerà le vicende successive. È forse su questi fronti, più che altrove, che si possono rintracciare dei terreni di contaminazione concreta fra arti visive e teatro. Tanto più che è a livello teorico, più che pratico-artistico, che possiamo osservare come effettivamente operanti proprio quegli elementi comuni individuati dai



critici stessi come potenziali punti di contatto fra i rispettivi campi: dalla costruzione di nuovi spazi di lavoro alla ricerca di una relazione diversa coi propri interlocutori; dalla sperimentazione della dimensione della processualità alla centralità del corpo e al recupero della soggettività; fino agli esiti inaspettati di quel tanto citato cortocircuito fra arte e vita destinato a cambiare radicalmente le idee e le pratiche artistiche. Anzitutto, però, appunto, dal punto di vista della critica.

4. Conclusione in forma di 'contrappunto': oltre la critica, sull'altra faccia della luna

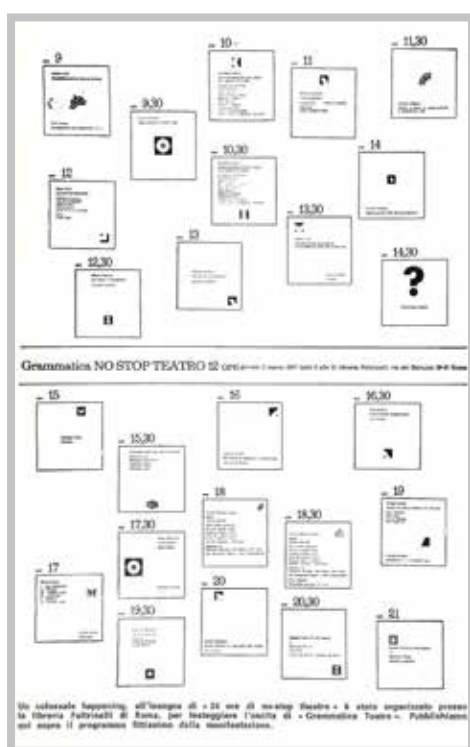
La nostra ricognizione degli incontri *reali* fra arte e teatro negli anni Sessanta potrebbe concludersi qui. Ma, in questo modo, l'esito del presente studio si limiterebbe alla natura teorico-critica di tali rapporti, escludendo quasi completamente la voce degli artisti. Occorrerà dunque fare un ultimo sforzo e ribaltare la prospettiva adottata fino a questo momento: lasciando la lettura *à rebours* guidata dalle imprese di auto-storicizzazione 'a caldo' proposte dagli stessi protagonisti delle vicende in questione, per andare oltre al già noto.

Anche perché l'incontro – critico – fra arte e teatro che stiamo osservando alla fine del decennio non nasce dal nulla; anzi, a ben vedere, lascia trasparire gli indizi di un contesto relazionale operativo già da qualche tempo prima. Almeno dalla metà degli anni Sessanta, in Italia, esistono senza dubbio degli ambienti in cui il contatto fra arti visive e performative è concreto, vivo, ben attivo, e, fra l'altro, spesso risulta promosso dalle attività degli artisti stessi. Oltre al 'teatro dei pittori', agli artisti-scenografi, al formato sempre più diffuso delle conferenze-spettacolo. Basti pensare – per citare solo qualche caso emblematico – che Fabio Mauri, uno dei maggiori artisti visivi italiani del secondo Novecento, milita per anni nella redazione di «Sipario»; oppure che Carlo Quartucci ricorda fra gli spettatori dei suoi primi spettacoli Kounellis, Pascali o Paolini (prima delle collaborazioni effettive). O, ancora, che il Living Theatre, durante la sua lunga permanenza nel nostro Paese, interagisce fattivamente con esponenti di entrambe le aree – e così via.⁴¹

Personalì o professionali, sistematiche o individuali, episodiche o profonde, casuali o mirate, tali frequentazioni sono talmente impastate col fluire della vita quotidiana da risultare scarsamente documentate, poco studiate globalmente e, dunque, difficili da ricostruire da un punto di vista scientificamente solido. C'è però una fonte d'eccezione che consente di rievocarne per quanto possibile le modalità: il documentario girato da Alberto Grifi durante la giornata di *Grammatica No Stop Teatro*, organizzata il 2 marzo 1967, dalle ore 9 alle 21, alla Libreria Feltrinelli di Roma da Achille Perilli con Nanni Balestrini – allora responsabile delle attività culturali dello spazio – per la presentazione del fascicolo dell'omonima rivista dedicato alle arti performative.⁴² In un allestimento articolato fra strisce di plastica trasparenti che pendono dai soffitti e copertoni adagiati al pavimento, in pieno 'stile happening', si susseguono concerti, proiezioni di film e soprattutto azioni, realizzate sia da artisti visivi che di teatro. Grande spazio, naturalmente, è riservato alle performance – soprattutto letture – legate al Gruppo 63, di cui facevano parte gli organizzatori e diversi fra i partecipanti.⁴³

Ma c'è dell'altro. Per esempio, a evidenziare il ruolo chiave, anticipatore e forse addirittura aggregatore della sperimentazione musicale, si concretizza qui una delle prime uscite del gruppo Mev, che i protagonisti stessi ricordano come il loro «evento di lancio». S'intravede inoltre Patty Pravo, a indicare i rapporti, poco storicizzati nel complesso ma senza dubbio importanti con il circuito dei Piper (ambienti che in quegli anni accolgono

vari artisti d'avanguardia, da Mario Schifano a Roma a Pistoletto, Bene o il Living a Torino). C'è un'azione ideata da Toti Scialoja, anche scenografo per Aurél Milloss e per Vito Pandolfi, che viene interpretata da Jory Pepper, a certificare la densità delle relazioni – anche concrete – con le neo-avanguardie d'oltreoceano. Troviamo, poi, alcuni esponenti delle 'cantine romane' provenienti dalle arti visive: Mario Ricci, in uno dei suoi primi lavori pensati per essere interpretati da performer in carne e ossa;⁴⁴ e Giancarlo Nanni con Manuela Kustermann e Valentino Orfeo, in un aurorale spettacolo convenzionalmente escluso dalla teatrografia.⁴⁵ Fra l'altro, vari fra loro partecipano attivamente alla realizzazione dell'evento e delle azioni performative altrui, non solo prestandosi come attori. In più, a sottolineare la funzione di raccordo esercitata pure dal nuovo cinema, va sottolineata la 'meta-presenza' di Grifi stesso, che aveva già collaborato da un lato con Gianfranco Baruchello e, dall'altro, con Carmelo Bene, mentre era parallelamente impegnato con Leo e Perla per l'*Amleto*, che proprio in quel periodo si apprestava al debutto.⁴⁶



Il programma di *Grammatica No Stop Teatro*, pubblicato su «Sipario», n. 252, aprile 1967

È interessante notare come nelle immagini e nelle testimonianze che restituiscono, seppur parzialmente, la qualità dell'evento, non troviamo quelle che abbiamo registrato nei termini delle coordinate chiave dei rapporti fra arti visive e performative negli anni Sessanta, così come sono emerse dalle visioni 'in presa diretta' dei critici del tempo: dalla questione della processualità a quella della corporeità, connaturate al tipo di iniziativa ma non sviluppate in maniera programmatica. È ovviamente presente la spinta alla fuoriuscita dai luoghi istituzionali, ma all'interno dello spazio della Feltrinelli viene ricreata una situazione spettatoriale tutto sommato convenzionale, che in buona parte ricalca la frontalità consueta della fruizione teatrale; e anzi, viceversa, nel film viene rilanciato il problema del rapporto con il pubblico e con la società che in quegli anni si andava criticamente affrontando.⁴⁷

I riferimenti, poi, sono tutt'altri rispetto a quelli messi in campo dagli osservatori. Per citare solo un caso emblematico, basti pensare alla tecnica del collage, presente in quasi tutte le azioni. Il suo portato ludico, combinatorio, 'improvvisativo' rimanda – anche esplicitamente – tanto a radici dadaiste, quanto a certa letteratura sperimentale continentale o alla poetica *beat*, oltre che alle teorie dell'happening che si andavano diffondendo anche nel nostro Paese.⁴⁸

Di più, tutte le prove di campionamento del reale al tempo dilaganti nelle varie pratiche creative aprono a uno scenario sensibilmente diverso sul tanto discusso cortocircuito arte/vita, presumibilmente appunto modellato più su esempi d'altra provenienza che sulle opere, figure ed esperienze italiane al tempo impegnate nel sondare un possibile dialogo fra arti visive e performative. L'idea qui – come testimonia Frederic Rzewski aprendo a un contatto possibile con la società in rivolta – era che l'arte fosse presente in ogni cosa, fatto, persona, e che il ruolo dell'autore consistesse anzitutto nell'individuare e portarla a emergere.

Come constata Perilli nella sua intervista, sono i segni di «un'atmosfera che si stava scaldando», alla base di «tutto ciò che avverrà dagli anni Settanta». In generale, nel film



su *Grammatica No Stop Teatro* si manifesta, in tutta la sua fluidità e in pieno divenire, quella ricerca di un nuovo, diverso specifico che impronta le differenti zone della produzione artistica-culturale italiana a quest'altezza cronologica. E si mostrano i conseguenti tentativi di incontro fra territori differenti, proponendo un'accezione del dialogo autenticamente transdisciplinare: tramite singoli approcci in cui si dissolvono i confini fra le varie pratiche, alla volta di una contaminazione che abbraccia l'intero arco delle attività espressive (dalle arti al teatro passando per musica, letteratura e cinema). Soprattutto, affiora qui la qualità concreta delle collaborazioni fra autori di varia provenienza, di cui talvolta risulta impossibile dipanare l'intreccio: non una convergenza ideale, teorica, 'su carta', di principi o orientamenti, ma una condivisione effettiva, quotidiana, che suggerisce forme di relazione d'arte e di vita ulteriori rispetto a quelle esplicitate in campo teorico, che meritano di essere altrettanto verificate, approfondite e studiate.

¹ È necessario puntualizzare che, limitatamente alle competenze di chi scrive, l'indagine sarà sviluppata in prospettiva prevalentemente storico-teatrale, seppur nell'indispensabile incrocio con le arti visive.

² Se, come vedremo, diversi fra gli organizzatori e i partecipanti di *Grammatica No Stop Teatro* risultano esplicitamente legati all'esperienza del Gruppo 63, andrà ricordato che sia Celant, sia Bartolucci militavano nelle file di «Marcatrè», che era la sua rivista di riferimento. Non a caso, nei suoi numerosi tentativi di ricostruzione storica il critico teatrale – pur avendo espresso qualche perplessità all'epoca sull'azione dei 'Novissimi' – andrà a collocare fra i precedenti importanti delle tendenze degli anni Settanta, del Teatro Immagine e della Postavanguardia, proprio il lavoro del Gruppo 63 e di Achille Perilli (è stato possibile riscontrare tale ricorrenza anche nel consistente materiale inedito e/o preparatorio presente nell'archivio di Giuseppe Bartolucci, attualmente in fase di catalogazione, per la cui consultazione si ringraziano il Sindaco del Comune di Fratte Rosa, che custodisce il fondo, e Amat, nelle persone del direttore Gilberto Santini e di Luca Celidoni, che hanno consentito il contatto con tale istituzione).

³ Il periodo che va dal 1959 al 1969, sia in campo artistico che teatrale, è costellato di convegni, anche importanti, che però almeno fino al Sessantotto non arrivano a coinvolgere contestualmente figure ed esperienze operative in entrambi i settori. In ogni caso va rilevato che, a differenza di quanto accade nel mondo dello spettacolo dal vivo, il processo di rinnovamento nelle arti visive anche da questo punto di vista s'innescava diverso tempo prima (su quest'ultima questione cfr. almeno C. SYLOS CALÒ, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Macerata, Quodlibet, 2018). Per una ricognizione dei congressi più rilevanti a carattere teatrale realizzati nel periodo si rimanda – oltre che alle diverse annate delle riviste di riferimento – a D. VISIONE, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, e S. MARGIOTTA, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

⁴ Per un approfondimento sul Convegno per un nuovo teatro (Palazzo Canavese, Ivrea, 9-12 giugno 1967) cfr. almeno: D. BERONIO, 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; D. VISIONE, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967* (si coglie l'occasione per specificare che la manifestazione, non coinvolgendo figure appartenenti alle arti visive, non sarà trattata in dettaglio in questa sede).

⁵ All'interno dello scenario appena delineato c'è, però, una vistosa eccezione di cui occorre tenere conto: le già menzionate iniziative organizzate dal Gruppo 63, a partire dal primo incontro di Palermo. Nonostante gli eventi promossi si caratterizzassero per una peculiare apertura al dialogo extra-disciplinare, almeno a prima vista non paiono aver prodotto ricadute immediate, tanto per quanto riguarda il rapporto – pure molto cercato – con le arti performative, quanto rispetto alle relazioni fra queste e le arti visive (anche se vedremo che tali esperienze, in prospettiva, giocheranno comunque un ruolo all'interno del territorio che stiamo cominciando a esplorare). Per una ricognizione delle reazioni 'teatrali' alle proposte di coinvolgimento formulate dal Gruppo 63 cfr.: D. ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano-Udine, Mimesis, 2020; V. VALENTINI, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015; D. VISIONE, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*; sulla questione interviene anche, 'a caldo', L. GOZZI, 'Teatro Gruppo 63 a Palermo', *Marcatrè*, n. 1, novembre



1963, pp. 13-16.

- ⁶ Cfr.: *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Arsenali dell'Antica Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968), Salerno, Rumma, 1968; e almeno A. Trimarco, 'Amalfi, "Arte povera più Azioni povere"', in G. Celant (a cura di), *Arte povera 2011*, Milano, Electa, 2011, pp. 204-211.
- ⁷ P. Gilardi, 'L'esperienza di Amalfi', in *Arte povera più azioni povere*, pp. 76-82 (p. 81). L'autore rubrica in quest'ottica altri eventi coevi a suo avviso affini, fra cui *Grammatica No Stop Teatro* – su cui ci sarà modo di ritornare più avanti – e *Il teatro delle mostre* a cura di Plinio De Martiis, che però, non coinvolgendo autonomamente esponenti delle arti sceniche, in questo studio non sarà affrontato: cfr. *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma, 6-31 maggio 1968), Roma, Lerici, 1968. Per un approfondimento di queste e altre iniziative correlabili nel quadro del fenomeno di 'teatralizzazione' delle arti visive nell'Italia degli anni Sessanta cfr. C. Sylos Calò, *Corpo a corpo*; l'argomento è discusso anche nel campo degli studi di spettacolo, cfr.: S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*; A. Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020; D. Orecchia, *Stravedere la scena*.
- ⁸ Cfr. M.T. Roberto, 'Arte Povera e scrittura scenica', in G. Celant (a cura di), *Arte povera 2011*, pp. 630-639.
- ⁹ Dell'incontro danno notizia sia «Sipario» (n. 265, maggio 1968), sia «Marcatrè» (nn. 37-40, maggio 1968).
- ¹⁰ Il lancio stampa pubblicato su «Marcatrè» (nn. 37-40) testimonia anche i nomi dei relatori invitati. Vi figurano numerosi artisti e teorici dell'uno e dell'altro versante, dai critici teatrali promotori del Convegno di Ivrea alla nuova critica d'arte; da artisti quali Carmelo Bene o Carlo Quartucci, per le arti sceniche, a Jannis Kounellis o Piero Gilardi per le arti visive; fino a figure provenienti dalla nuova musica e dalle avanguardie letterarie (molte delle quali legate a vario titolo al Gruppo 63 e/o a «Marcatrè»).
- ¹¹ Nonostante comunicazioni precise vengano condivise a mezzo stampa fin molto a ridosso del congresso è altamente probabile che l'iniziativa non si sia potuta concretizzare, a causa dei moti di contestazione che andavano scuotendo la manifestazione pesarese come altre realtà similari in quel periodo. Si è cercato – senza trovarlo – riscontro della effettiva realizzazione del convegno sia tramite una verifica 'a distanza' nell'archivio del Festival del Cinema di Pesaro (per il quale si ringrazia Arianna Zaffini), sia attraverso una prima ricognizione all'interno del già menzionato fondo Bartolucci.
- ¹² Un primo bacino di testi è reperibile in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968: G. De Marchis, 'Ancora un nuovo senso dello spettacolo', pp. 284-285 (salvo il rimando all'iniziativa di Pesaro, il testo si presenta quasi del tutto omologo a Id., *Temporalità dell'immagine*, pubblicato qualche mese prima sul primo fascicolo dei 'Quaderni de' Foscherari' che, con la cura di Pietro Bonfiglioli, raccoglie il dibattito sorto intorno alla mostra bolognese dell'Arte povera nella primavera del '68); G. Celant, 'La critica come opera di strategia e di metodologia', pp. 285-287; G. Boursier, 'La provocazione relazionale', pp. 287-292; C. Sughì, 'Teatro puro, teatro impuro', pp. 292-294 (gli interventi presentano riferimenti sia al congresso marchigiano, sia internamente fra loro, mentre dall'altro lato – ed è comunque piuttosto significativo – si possono valutare almeno come una prima raccolta sul tema voluta dal critico). A essi si può aggiungere G. Bartolucci, 'Per un nuovo senso dello spettacolo', ivi, pp. 164-169 (ipotizzando che fosse questo uno dei testi-base del convegno: per il titolo, i temi che tratta e i richiami espliciti condivisi negli scritti altrui. L'intervento è stato edito sempre nel '68 anche in «Quindici», n. 11, e in «Teatro», nn. 3-4). È possibile individuare poi una seconda area di testi, non così esplicitamente legati all'incontro di Pesaro ma prodotti da figure che si prevedeva di invitare, sul n. 1 della rivista «Teatro», pubblicato nel 1969 all'interno di una sezione monografica intitolata 'Testimonianze: strategia di una «diversa» scrittura scenica'. Si trovano qui contributi di Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Fredric Rzewski, oltre al già menzionato testo di De Marchis, a un altro scritto di Celant e a un'introduzione firmata da Bartolucci, che procede così a integrare la propria 'collezione' di ragionamenti intorno a quel «discorso comune» fra arti e teatro che il critico dichiara in atto da un anno (dunque almeno dalla primavera del '68, se si considera che il fascicolo è stato pubblicato nel mese di marzo. La citazione proviene da p. 12).
- ¹³ Cfr. G. Celant, 'Arte povera – Azione povera'; G. Bartolucci, 'Azioni povere su un teatro povero', in *Arte povera più azioni povere*, pp. 57-62 (naturalmente si tratta di due coordinate chiave del dibattito diffusamente discusse anche negli altri interventi; cfr. inoltre, ad esempio, A. Bonito Oliva, 'Contro la solitudine degli oggetti', pp. 69-72).
- ¹⁴ È questa un'ulteriore questione lanciata nel testo introduttivo firmato da Celant, affrontata inoltre in: G. Bartolucci, 'Azioni povere su un teatro povero'; F. Menna, 'Un'arte di entusiasmo', in *Arte povera più azioni povere*, pp. 85-88 (tenendo conto in ogni caso che anche qui, trattandosi di un tema di discussione trasversale, lo si può valutare come cornice teorica per gli altri interventi; oltre a quelli già menzionati cfr. sempre in *Arte povera più azioni povere*, a titolo indicativo dell'ampio arco critico coinvolto: G. Dorflès, 'Gli incontri di Amalfi', pp. 73-75; D. Palazzoli, 'Con temp l'azione', pp. 89-93).



- ¹⁵Cfr. G. Bartolucci, 'Azioni povere su un teatro povero'; V. Boarini, P. Bonfiglioli, 'Il ritorno del rimosso', in *Arte povera più azioni povere*, pp. 63-68; A. Bonito Oliva, 'Contro la solitudine degli oggetti', (tutti gli autori intervengono in maniera critica sul problema); Piero Gilardi, nel suo report reputa l'opzione dell'agire collettivo in rapporto agli altri artisti e agli spettatori – elemento considerato come distintivo dell'esperienza teatrale – fra i possibili esiti innovativi della mostra-rassegna di Amalfi, poi però non concretizzatosi (cfr. P. Gilardi, 'L'esperienza di Amalfi').
- ¹⁶L'impegno profuso da Bartolucci nel campo relazionale che s'instaura fra arti visive e performative a partire dai secondi anni Sessanta troverà ulteriori sviluppi nel decennio successivo: in particolare attraverso la collaborazione con lo storico dell'arte Filiberto Menna – anch'egli, come ricordato, intervenuto ad Amalfi – e con lo storico del teatro Achille Mango, entrambi docenti all'Università di Salerno. Nella città campana, dal 1973 al 1976, daranno vita a un'importante rassegna incentrata sul teatro di sperimentazione, 'Incontro-Nuove Tendenze', che nella sua prima edizione terrà a battesimo il Teatro Immagine (cfr. S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015).
- ¹⁷Cfr.: G. Celant, 'La critica come opera di strategia e di metodologia'; G. De Marchis, 'Ancora un nuovo senso dello spettacolo'; C. Sughì, 'Teatro puro, teatro impuro'.
- ¹⁸Il tema emerge sia genericamente all'Assemblea amalfitana (cfr. F. Menna, 'Un'arte di entusiasmo'), sia, più specificamente, dai testi correlabili al convegno 'mancato' di Pesaro (cfr. G. Celant, 'La critica come opera di strategia e di metodologia', p. 286; G. Bartolucci, 'Per un nuovo senso dello spettacolo', p. 168). In quella sede il tentativo di ricucire una relazione viva con le Avanguardie Storiche si focalizza in entrambi i campi sul Futurismo italiano, fenomeno che potrebbe costituire un ulteriore punto di contatto da sondare fra arti visive e performative nel periodo (sul tema, per quanto riguarda l'ambito dello spettacolo, cfr. L. Mango, 'L'invenzione del nuovo', in D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, pp. 9-10; S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, pp. 368-372).
- ¹⁹Anche il riferimento alla scena internazionale configura potenzialmente un territorio condiviso fra arti e teatro nell'Italia degli anni Sessanta, nello specifico per i rapporti che la nostra critica instaura a quest'altezza cronologica con le neo-avanguardie statunitensi. In particolare, gli scritti esaminati in questo studio sono popolati di consistenti riferimenti a tali percorsi; un esempio su tutti è reperibile nell'approccio di Germano Celant, che nei suoi primi testi rimanda molto spesso al Living Theatre (più che al rapporto «eponimo» con il teatro povero di Jerzy Grotowski, la cui opera – a differenza della compagnia newyorkese – al tempo non è ancora altrettanto radicata in Europa occidentale e nel nostro Paese come sarà in seguito). Il richiamo alle ricerche d'oltreoceano e al gruppo di Julian Beck e Judith Malina è un fenomeno estremamente diffuso anche nella nuova critica teatrale del periodo, con l'esito convergente fra i due settori – com'è stato notato da vari artisti coevi – di rischiare di mancare, fino a un certo punto, il confronto diretto con la peculiarità delle sperimentazioni performative italiane. Cfr., ad esempio, G. Celant, 'Arte povera – Azione povera', (testo che si sviluppa da un ragionamento del Living posto in esergo, tratto da un'intervista alla compagnia newyorkese pubblicata sul n. 25 del «Verri», dedicato nel 1967 a Il teatro come evento); e inoltre: M.T. Roberto, 'Arte Povera e scrittura scenica'; C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- ²⁰Cfr. ad esempio: S. Chiodi, 'Germano Celant: attuale e contingente', *Antinomie* (29 maggio 2020) <<https://antinomie.it/index.php/2020/05/29/germano-celant-attuale-e-contingente/>> [accessed 30 September 2021]; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; C. Sylos Calò, *Corpo a corpo*.
- ²¹G. De Marchis, 'Ancora un nuovo senso dello spettacolo', p. 284.
- ²²È Fabio Sargentini a riflettere su questa particolare divergenza fra arti e teatro nella fase in questione (cfr. 'Tra arte e teatro', in S. Carandini (a cura di), *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, atti del convegno (Sapienza Università di Roma, 19-20 maggio 2008), Biblioteca Teatrale, nn. 101-102-103, gennaio-settembre 2012 (ma 2014), pp. 249-252). Le peculiari condizioni in cui versava il sistema teatrale nazionale dal secondo dopoguerra sono esaminate ad esempio in F. Quadri, 'Avanguardia? Nuovo teatro', in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Centro Teatrale San Geminiano, Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 7-21. Su questa scia, diversi osservatori hanno interpretato il 'ritardo' della scena italiana in termini di un'arretratezza dovuta alla chiusura del Paese nel ventennio fascista e poi alla tragedia del secondo conflitto mondiale, leggendo le fasi successive prevalentemente nei termini di una dinamica di aggiornamento, che secondo Quadri ha improntato fatalmente sia l'età della ricostruzione, al tempo della nascita della 'regia critica', sia il susseguente, opposto slancio del Nuovo Teatro. Pur non potendo scendere in dettaglio, si ritiene opportuno ricordare qui il differente principio dell'«anomalia», proposto



da alcuni studiosi in alternativa, sempre per descrivere i caratteri che governano il sistema dello spettacolo nazionale almeno fino alla metà del Novecento (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984; M. Schino, 'Sul "ritardo" del teatro italiano', *Teatro e Storia*, n. 4, 1988, pp. 51-72).

²³ Simili posizioni risultano ben evidenti a una ricognizione dei primi lavori dei maggiori esponenti delle 'cantine romane', in cui si prendono – anche esplicitamente, provocatoriamente – le distanze dalla platea e, più nello specifico, dalle tendenze partecipative che animavano (almeno in teoria) la sperimentazione performativa degli anni Sessanta e Settanta (su questo spettacolo di Carmelo Bene, cfr. D. Orecchia, 'Il Beat 72 di Roma. Le prime stagioni', in L. Cavaglieri, D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia, 2018, pp. 211 sgg.; S. Venditelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di A. Petrini, Accademia, Torino, 2015, pp. 83-95; per la vicenda di Giancarlo Nanni si rinvia inoltre all'analisi del lavoro in questione nel quadro di *Grammatica No Stop Teatro*; per la visione di Leo de Berardinis, fra i primi e maggiori teorizzatori con Perla Peragallo della possibilità di una postura dialettica nei confronti del rapporto con lo spettatore, cfr. ad esempio, O. Ponte di Pino (a cura di), 'Per un teatro jazz (intervista con Leo De Berardinis)', in J. Gelber, *La connection con l'intervento di Leo De Berardinis*, Milano, Ubulibri, 1983, pp. 102-103). Fa in varia misura eccezione il percorso coevo di Carlo Quartucci, le cui sperimentazioni su questi fronti conducono già a qualche forma di effettiva fuoriuscita dalla 'cornice teatrale', dal palcoscenico e dalle modalità di fruizione convenzionali, nella direzione di un coinvolgimento diverso e attivo del pubblico (cfr. D. Orecchia, *Stravedere la scena*).

²⁴ Si rinvia alle reazioni delle persone coinvolte nell'evento di Amalfi documentate all'interno del catalogo. In particolare, il resoconto di Gilardi registra «il malumore degli artisti che presentavano degli oggetti» rispetto all'interazione con gli eventi performativi, nonché il boicottaggio da parte del «gruppo romano» che, «ideologicamente dissenzient[e]», aveva deciso di non partecipare alla manifestazione ('L'esperienza di Amalfi', pp. 77-78). Una polemica affine nella forma ma diversa nella sostanza traspare anche dalla lettera inviata dallo Zoo per la pubblicazione (p. 103). Mentre Vittorio Boarini e Pietro Bonfiglioli si soffermano più ampiamente sui rischi sia della spettacolarizzazione dell'arte, sia dell'estetizzazione della rivolta (cfr. 'Il ritorno del rimosso', p. 67). Tali posizioni ricalcano in varia misura la polarizzazione del dibattito internazionale (cfr. ad esempio: M. Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum*, n. 5, giugno 1967; L. Lippard, *Six Years: the Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973).

²⁵ Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

²⁶ Il termine, di derivazione francofona, è introdotto e sviluppato in Italia da Giuseppe Bartolucci; cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*.

²⁷ L. Mango, 'Il teatro dei pittori. Renato Mambor e la nuova drammaturgia della scena', in R. Perna (a cura di), *Renato Mambor. Studi intorno alle opere, la performance, il teatro*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 119-131 (p. 122). Cfr. inoltre: S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, (che dedica al tema una sezione specifica del volume); D. Orecchia, *Stravedere la scena*; C. Sylos Calò, *Corpo a corpo*. I termini utilizzati per descrivere la tendenza della 'spazializzazione' e 'visualizzazione' del teatro – indicativi anche se non del tutto soddisfacenti nel restituire il fenomeno – provengono da C. Sughì, 'Teatro puro, teatro impuro', p. 293. Inoltre, va tenuto conto che il fenomeno di 'teatralizzazione delle arti' dagli anni Sessanta in avanti non è unico nel suo genere: fa parte di un più ampio movimento verso la performativizzazione, emergente al cuore della 'società dello spettacolo' (il testo-manifesto di Guy Debord è pubblicato proprio nel '67), che si riscontra in diversi ambiti della creazione e della cultura nei termini di una straordinaria diffusione di attenzione per l'idea e le prassi teatrali.

²⁸ Cfr. L. Conte, 'Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Roma', in D. Lancioni (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma, catalogo della mostra* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), Roma, Jacobelli, 2013, pp. 84-93 (p. 77); C. Sylos Calò, *Corpo a corpo*.

²⁹ Ciò nonostante, possiamo considerare in questo quadro l'attività svolta nel contesto di «Sipario» da diversi 'nuovi critici' italiani di teatro, fra cui i promotori del Convegno di Ivrea, almeno dal 1963, nel momento in cui Franco Quadri viene nominato caporedattore della rivista (basterà in questo senso rimandare alle diverse inchieste realizzate dalla redazione, una delle quali nella primavera del '67 – nn. 251 e 252 – è dedicata proprio alla Situazione della critica).

³⁰ Cfr. L. Mango, 'La nuova critica e la recitazione', *Acting Archives*, III, n. 3, maggio 2012, p. 156 (la definizione è utilizzata per il percorso di Bartolucci, ma – visto anche il contesto irradiante delle iniziative del critico, così come sono esaminate nel saggio – non pare forzato applicare la formula su di un piano più generale); L. Conte, 'Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Roma', p. 78 (anche in questo caso il concetto fa riferimento a una figura e un approccio specifico, quelli di Achille Bonito Oliva, sullo sfondo più ampio del dibattito critico coevo).



- ³¹G. Celant, 'La critica come opera di strategia e di metodologia', p. 287.
- ³²G. Bartolucci, 'Al di là di una critica tecnico-formale' (1969), in Id., *Teatro-corpo: Teatroimmagine*, Padova, Marsilio, 1970, p. 92.
- ³³Cfr. P. Gilardi, 'L'esperienza di Amalfi'.
- ³⁴Cfr. H. Martin, 'Lettera a Marcello Rumma', in *Arte povera più azioni povere*, pp. 83-84; T. Trini, 'Appunti oltre l'arte', in *Arte povera più azioni povere*, pp. 100-102.
- ³⁵Il già menzionato scritto di Celant ('Arte povera - Azione povera'), com'è noto, è composto da due diversi brani: la prima parte, intitolata *Arte povera*, è datata novembre 1967-febbraio 1968 e corrisponde al contributo scritto per la mostra alla Galleria de' Foscherari di Bologna, poi raccolto nei correlati 'Quaderni' da Pietro Bonfiglioli; la seconda, *Azione povera*, inedita, risale invece al settembre del '68.
- ³⁶Non è questa la sede per scendere in dettaglio sulle variazioni individuate da Celant fra l'una e l'altra fase, al livello delle pratiche artistiche (cfr. ibidem); per quanto concerne tale cambiamento dal punto di vista della critica, basti ricordare che la seconda parte del testo in questione (*Azione povera*) sarà successivamente sviluppato nel saggio-manifesto *Per una critica acritica*, parzialmente edito prima su «Casabella» (n. 343, dicembre 1969) e poi, definitivamente, su «NAC» (n.s., n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30).
- ³⁷Cfr. G. Celant, 'Ad Amalfi ho intuito che', in *Arte povera più azioni povere*; nel medesimo contesto Tommaso Trini ipotizza, in particolare, un ruolo spartiacque proprio per l'esperienza amalfitana (cfr. 'Appunti oltre l'arte').
- ³⁸Il processo di rinnovamento critico portato avanti da Bartolucci negli anni Sessanta, sia in generale, sia rispetto al suo percorso individuale, è stato analizzato a più riprese da Lorenzo Mango. Per quanto riguarda la prima fase di revisione della funzione critica, lo studioso la interpreta in relazione a un ripensamento, sul versante pratico-artistico, dell'evento teatrale a partire «dalla concreta materia del suo farsi»: la 'critica tecnico-formale' - concetto secondo Mango tratto dalle teorie di Roland Barthes, di cui Bartolucci è fra i primi traduttori in Italia - propone un nuovo modello d'indagine d'impronta strutturalista incentrato sui linguaggi e gli elementi scenici, che inizialmente risultava dirimente nei termini dell'analisi dello spettacolo, al tempo nel nostro Paese ancora ancorata alla logica neo-idealistica dell'interpretazione del testo (cfr. L. Mango, 'Il contemporaneo è il moderno di domani'; la citazione proviene da p. 55). Lo studioso delinea poi un passaggio da questa prima spinta di rinnovamento a carattere «interpretativo», a un secondo, più radicale ripensamento di natura 'partecipativa' - appunto, 'al di là' del livello 'tecnico-formale' -, in cui la critica «non si limita a frequentare da estranea il contemporaneo ma partecipa alla sua edificazione» (p. 83). Altrove, Mango sostanzia un simile spostamento «dall'osservazione e dalla verifica a posteriori delle operatività artistiche e del loro risultato in termini di spettacolo all'accompagnamento di quelle stesse operatività in chiave di compromissione ideologica», individuando, rispetto all'attività bartolucciana, alcune tappe salienti, corrispondenti a diversi testi pubblicati dal critico nella seconda metà degli anni Sessanta. Cfr. G. Bartolucci, 'La descrizione anestetizzante', *Il Verri*, n. 21, aprile 1966; Id., 'Per un diverso linguaggio critico', *Nuova corrente*, nn. 39-40, dicembre 1966; Id., 'Per un nuovo senso dello spettacolo', (1968); Id., 'Al di là della critica-tecnico formale', (quest'ultimo scritto è frutto di una discussione in atto con altri 'nuovi critici' teatrali quali Ettore Capriolo e Edoardo Fadini, i cui passaggi si possono ritrovare, assieme al testo in questione, nel fascicolo monografico nn. 3-4, 1969, della rivista «Teatro», esplicitamente dedicato al tema). Cfr. inoltre L. Mango, 'La nuova critica e la recitazione'; G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007 (si veda, in particolare, l'introduzione firmata dalla curatrice); *Biblioteca Teatrale*, n. 48, cit.; D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*.
- ³⁹Il testo in cui Bartolucci condivide l'opportunità di muovere oltre la critica 'tecnico-formale' risale al 1969 e matura nel contesto di un fitto dibattito, apparentemente intra-teatrale, che - come accennato - viene condiviso sulle pagine di «Teatro». In particolare, tale opzione gemma da uno scambio con Edoardo Fadini, il quale rileva - in uno scritto significativamente intitolato *Al di là della critica formale* e altrettanto emblematicamente legato dall'autore allo stimolo di un artista come Leo de Berardinis - l'insufficienza del modello di analisi della messinscena fondato sulle sue forme, linguaggi ed elementi strutturali, in quanto si tratterebbe a suo avviso, più che di un oggetto o prodotto, di 'esperienza agita'. Nonostante l'intuizione, va evidenziato come Fadini qui rimane comunque ancorato a un'idea di critica intesa in termini di interpretazione e decodifica della messinscena, legata dunque a una funzione tutto sommato tradizionale, seppur fortemente rinnovata; nonché che il primo contesto, a mia conoscenza, in cui Bartolucci avanza l'ipotesi di superare tale livello al fine di testare un'attività critica oltre la scrittura è proprio l'intervento pubblicato diversi mesi prima in *Arte povera più azioni povere*. Così scrive in quel contesto: «la frantumazione del dialogo appunto avvenuta al convegno [...] in secondo luogo, specificamente, nei confronti di codesta arte povera ripropone la responsabilità della critica come operativi-



tà, al di là ossia della descrizione tecnico formale, sotto lo stimolo degli stessi artisti» ('Azioni povere su un teatro povero', p. 58).

⁴⁰I primi libri-summa di Bartolucci e Celant sulle tendenze artistiche degli anni Sessanta risalgono proprio a questo periodo, cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, (dicembre 1968); G. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969. In questo quadro, si può rimandare significativamente anche a F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1876)*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977; e, soprattutto, alla lettura del fenomeno proposta a riguardo in G. Guccini, 'Ivrea '67. Oltre l'enigma, Quadri', in D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea 50*, pp. 65-78.

⁴¹Cfr. D. Orecchia, *Stravedere la scena*, p. 82; G. Bartolucci (a cura di), 'L'esempio del Living: teatro e vita', *Sipario*, nn. 232-233, agosto-settembre 1965, pp. 58-60; F. Sargentini, 'Tra arte e teatro', (per fare un esempio emblematico degli incroci sia realizzati sia mancati, si può richiamare il fatto che Sargentini testimonia la frequentazione del Living da parte di Pino Pascali a metà degli anni Sessanta a Velletri, dove il gruppo era ospite della famiglia Carocci, e dove – apprendiamo da «Sipario» – si svolge anche la citata conversazione con la compagnia curata da Bartolucci).

⁴²La struttura dell'evento e le azioni in cui si è articolato sono reperibili a partire dalla 'scaletta' pubblicata su «Sipario» (n. 252, aprile 1967). Tuttavia, stando alle testimonianze, il programma non fu strettamente rispettato, per cui – anche al fine della ricostruzione dei fatti – è necessario compararlo con i contenuti del film girato da Alberto Grifi durante la manifestazione. Non è possibile qui analizzarlo in dettaglio, ma occorre comunque specificare almeno alcuni aspetti essenziali. L'artista ha prodotto due opere intorno all'happening: *No Stop Grammatica*, un film sperimentale – come egli stesso lo definisce – che non si poneva principalmente obiettivi di carattere documentario (tanto che le immagini non erano accompagnate dal loro sonoro, ma da un audio composto a partire da scarti di pellicola recuperati da vari studi di doppiaggio, messi a disposizione del pubblico e poi montati «casualmente» secondo quella selezione, seguendo un metodo – specifica l'autore – già utilizzato in *Verifica incerta* con Gianfranco Baruchello). *Anni 60 No Stop*, invece, del 1999, è un «riediting» – come lo chiama Grifi – del primo film, che ne interpola le immagini con ulteriori materiali mirati a una maggiore contestualizzazione della manifestazione: spiegazioni dello stesso regista, interviste e testimonianze raccolte in periodi diversi, fino a quelle recuperate nel quadro di un evento appositamente organizzato una trentina d'anni dopo nella casa romana di Mitzi Sotis, dove furono riuniti vari fra i protagonisti di *Grammatica No Stop Teatro* per una visione, un commento e una 'rivisitazione' – anche performativa – del film originario (si coglie qui l'occasione per ringraziare l'Associazione culturale 'Alberto Grifi' per aver messo a disposizione di chi scrive entrambe le opere). Dell'happening si occupano anche: S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*; A. Mastropietro, *Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*.

⁴³In questo contesto, oltre a marcare una connessione diretta coi Concerti del *Marcatrè* realizzati negli anni precedenti sempre alla Feltrinelli – alcuni compositori e opere sono gli stessi –, va evidenziata la partecipazione almeno di Giordano Falzoni, Alfredo Giuliani, Gastone Novelli, che risultano fra i principali animatori della giornata. Legati in diversa misura al Gruppo 63 e a 'Grammatica', occupano un posto particolare nel film di Grifi, che nello specifico dedica una sorta di video-ritratto sia a Falzoni, sia a Novelli (nel primo caso, affidandosi anche ad altre sue opere filmiche realizzate con l'autore; nel secondo, utilizzando come voice off narrante alcuni interventi dell'artista, registrati poco dopo l'evento e poco prima della scomparsa di Novelli, nel contesto di una prima visione privata del documentario).

⁴⁴Il film mostra diverse scene del lavoro di Mario Ricci in programma, *Sacrificio edilizio* (1966), che vengono commentate ex post sia da Perilli, sia da Novelli, e sono inoltre accompagnate da un'intervista – sempre successiva – all'autore sullo spettacolo. Su quest'opera cfr. la specifica pagina presente sul sito web dedicato all'artista, <<http://marioricci.net/spettacoli/sacrificio-edilizio>> [accessed 26 October 2021]; il programma di sala dello spettacolo, disponibile su <<http://nuovoteatroitaliano.it/index.php>> [accessed 26 October 2021], (portale online di un programma di ricerca dell'Università di Napoli 'L'Orientale' sul Nuovo Teatro italiano, attualmente diretto da Lorenzo Mango e Salvatore Margiotta); e inoltre: F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*; D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*.

⁴⁵La performance, intitolata *Esagono for the great taster* – che appunto non compare nella teatrografia né de *La Fede*, che sarebbe stata fondata di lì a poco, né del precedente gruppo *Spazio Re(v)action* –, è ricostruibile a partire dal filmato che ne documenta ampie parti: sia tramite le immagini, sia attraverso il commento di Perilli e di Grifi (che ragiona in particolare sul già menzionato rapporto col pubblico). Si trova inoltre traccia del lavoro in un'intervista risalente a qualche anno dopo: cfr. S. Gaudio (a cura di), 'Ritrattino di Manuela Kustermann', *Il Dramma*, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1973, pp. 30-31. Rimanendo sempre nell'alveo di *Grammatica No Stop Teatro*, per quanto riguarda le relazioni fra arti visive e per-



formative, meriterebbe un approfondimento a parte il rapporto di Nanni (e di Grifi) con l'opera di Aldo Braibanti, evocato nel film in una lettura di Giuliana Calandra realizzata ex post (non sono riuscita per il momento a stabilire se questo reading facesse già parte dell'happening in origine, posto che l'attrice per l'occasione avrebbe dovuto leggere un testo di Arbasino – evento a detta di vari testimoni poi saltato – e in effetti compare in video in una performance – fra l'altro assieme a Giancarlo Nanni e Valentino Orfeo –, di cui però, appunto, non è identificabile il contenuto).

⁴⁶Da Grammatica No Stop Teatro affiora un'altra forma di relazione affine: quella che vede collaborare Mario Ricci con Mario Capanna e Giorgio Turi – parimenti presenti in programma con le loro opere filmiche – per lo spettacolo *Illuminazione*, su testo di Nanni Balestrini, anch'esso condiviso col pubblico nel medesimo periodo (per questo lavoro cfr. in particolare C. Grazioli (a cura di), *'Illuminazione. 1967'*, Sciami, 30 maggio 2017 <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci-illuminazione-1967/>> [accessed 26 October 2021]).

⁴⁷Abbiamo già rilevato come l'impostazione delle dinamiche fruibili, a quel che testimonia il film, si presentasse in buona parte convenzionale. Ad ogni modo – ricorda Balestrini nella sua intervista – ci furono in effetti dei casi in cui tale logica venne infranta, all'insegna dei principi dell'happening (vedi le performance di *Eat Art* o le incursioni urbane degli studenti guidati da Novelli). Tuttavia, la questione della commistione fra autori e fruitori si può valutare alla luce di un'altra riflessione di Perilli, che constata come gli spettatori facessero grossomodo parte della stessa comunità dei produttori (quando non erano addirittura essi stessi artisti), portando alla luce un ulteriore tema che marcherà le pratiche della ricerca nei decenni successivi.

⁴⁸Oltre alla diffusione delle teorie sull'happening in diverse riviste lungo gli anni Sessanta, nel 1968 De Donato – un editore barese che ha il merito di introdurre nel nostro Paese diversi testi contigui di rilievo internazionale – pubblica il *reference book* in materia: l'antologia *Happening* curata da Michael Kirby. Un altro testo di riferimento sempre di matrice nordamericana, diffusamente citato anche nel campo delle arti visive, che arriva in Italia in quel periodo è *Contro l'interpretazione* di Susan Sontag (1962), pubblicato nel '67 da Mondadori con la traduzione di Ettore Capriolo.



ET ET | testi contaminati



LUIGIA LONARDELLI

I luoghi dell'azione. Un percorso nella Roma degli anni Sessanta tra risignificazione dello spazio espositivo e performatività

The end of the 1950s saw a sharpening of the antinomy between space and gestures; at the same time, many of the reservations and conflicts that had characterised visual art in the early post-war period seemed to dissolve. In the early 1960s, a 'gallery' place was created for the first time, which was intended not only as a venue for experimentation, but also as a space for verifying the formal consistency of works of visual art in terms of their temporal dimension. The mixing of different fields, as well as the emerging possibility of building a much-desired new world, lay the foundations for actions whereby the individual artist begins to establish a continuing relationship with their audience and their community of reference. While on the one hand Italian museum institutions opened up to more experimental areas, on the other artists no longer looked to museums as guarantors; rather, the informality of the 'banquet' served as a premise for not wanting to be identified with the production system; this sentiment went on to become typical of the reflections of the 1968 generation. In spite of their variability, these phenomena are united by an intentional distancing of the artist from their traditional function as creators through a progressive blending of their identity within the group, whether this be understood as a social collective or as a viewing audience.

Ma l'errore comune era sempre credere che tutto si potesse trasformare in poesia e parole. Ne conseguì un disgusto di poesia e parole, così forte che incluse anche la vera poesia e le vere parole, per cui alla fine ognuno tacque, impietrito di noia e di nausea. Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione (...). E il tempo che seguì fu come il tempo che segue l'ubriachezza, e che è di nausea, di languore e di tedio; e tutti si sentirono, in un modo o nell'altro, ingannati e traditi: sia quelli che abitavano la realtà, sia quelli che possedevano, o credevano di possedere, i mezzi per raccontarla. Così ciascuno riprese solo e malcontento, la sua strada.¹

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*

La rinegoziazione fra artista e spazio espositivo subisce alla fine degli anni Cinquanta una decisiva accelerazione. Il nuovo decennio vede inasprirsi l'antinomia fra spazio e gesto mentre, in contemporanea, molte delle ritrosie e delle contrapposizioni che avevano caratterizzato l'arte visiva del primo dopoguerra sembrano sciogliersi. La difficoltà a trovare una collocazione all'interno dello spazio si riflette nella stessa difficoltà a individuare una funzione definita all'interno della società.² Una problematica che andrà risolvendosi solo con i movimenti contestatori nel passaggio al decennio successivo. Di fatto nel corso degli anni che saranno trattati in questo testo la funzione intellettuale dell'artista si trova in una sorta di limbo identitario, stretta fra il sostanziale rifiuto di una possibile organicità e la mancanza di un modello di aggregazione alternativo alla logica di partito. L'esperienza del teatro di strada messa in atto dal gruppo Lo Zoo fondato da Michelangelo Pistoletto sarà citata in questo testo per connettere fenomeni all'apparenza lontani fra



loro e tentare una connessione fra le sensibilità performative di alcuni artisti che operano nell'ambito romano come Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci e Pino Pascali. I lavori, e i tentativi, di questi artisti saranno analizzati alla luce della dialettica fra spazio espositivo e luogo esterno, in una costante oscillazione fra dimensione pubblica e privata, prendendo in considerazione i fenomeni di autonarrazione evidenti nelle fonti fotografiche e documentarie su cui si basa la lettura di questi anni. Questa generazione, nata nel corso degli anni della guerra, condivide una forte speranza nel cambiamento sociale e una tendenza a voler riscrivere i lemmi e i canoni dell'arte. Il crescente benessere economico attraverso il quale il Paese gradualmente si rialza dalle difficoltà postbelliche – e i derivanti bisogni e desideri sociali di cui in questi anni ancora non si percepiscono i pericoli – è generato in prima battuta dall'immissione di finanziamenti del Piano Marshall.³ Il proliferare di aperture di gallerie nelle città italiane ne è la diretta conseguenza: inizia ad affacciarsi al mercato dell'arte un nuovo pubblico, più consapevole e più aperto alla conoscenza di linguaggi alternativi.

Nei primi anni Sessanta si assiste per la prima volta al costituirsi di un luogo 'galleria' inteso non solo come bacino di sperimentazione, ma anche come spazio di verifica nel tempodella tenuta dell'intervento artistico. La variabile temporale, con la programmazione di eventi che si sviluppano con palinsesti teatrali, modifica la modalità di fruizione e mette in luce la componente effimera delle opere. Il *milieu* artistico italiano si trova per la prima volta ad affrontare un mercato pienamente maturo e connesso con il sistema internazionale. La commistione fra discipline diverse, l'emergere di una possibilità reale di costruire quel mondo nuovo tanto desiderato, pongono le basi per azioni dove il singolo artista inizia a entrare in una relazione costante con il suo pubblico e con la sua comunità di riferimento. Le istituzioni museali italiane si aprono ad aree più sperimentali, come nei casi più eclatanti della costituzione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea confluito nella Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e nella rinnovata programmazione della Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma sotto l'egida di Palma Bucarelli.⁴ Allo stesso tempo gli artisti non cercano più il museo come garanzia di certificazione, piuttosto l'informalità del 'convivio' diventa premessa al non voler essere identificati nel sistema produttivo, sentimento che sarà tipico delle riflessioni della generazione del Sessantotto.

All'apparenza diversi questi fenomeni sono accomunati da un proposito di allontanamento dell'artista dalla sua tradizionale funzione di artefice, attraverso una progressiva mimetizzazione della sua identità all'interno della comunità degli artisti e del pubblico. Se in questo momento si continua a usare nelle cronache la parola 'pubblico', anche per una oggettiva difficoltà del lessico critico ad adattarsi alla nuova situazione, sarebbe più corretto utilizzare una dicitura che faccia riferimento all'atto del vedere, come è dell'inglese *viewer* (guardante).⁵ Molti dei fruitori che faranno parte delle azioni che verranno analizzate lo faranno senza una specifica volontà o consapevolezza, al contrario spesso si troveranno di fatto coinvolti in eventi che minano la stessa concezione di consenso, consenso che in ultima istanza è alla base del patto di coinvolgimento attraverso il quale ci si autodefinisce 'pubblico'.

1. Dagli Oggetti in meno a Lo Zoo

Il percorso che porta l'artista Michelangelo Pistoletto alla fondazione del gruppo di teatro di strada Lo Zoo è emblematico del processo di spersonalizzazione che investe gli



artisti alla metà degli anni Sessanta.⁶ Ancor prima di acquisire la piena consapevolezza di autonomia della ricerca in campo performativo, alcuni suoi lavori, come quelli creati utilizzando i così detti 'stracci', hanno già un carattere a metà fra oggetti di scena e opere. Nel delineare un percorso che lo porterà alla costituzione di una compagnia di attori più o meno fissi, fra cui sua moglie Maria Pioppi di formazione teatrale, Pistoletto avocherà a sé in maniera sempre più evidente la funzione del narratore onnisciente. Questo fenomeno di adozione di una dinamica di pura regia delle azioni da parte degli artisti, nello Zoo pienamente risolto, attraverserà molte delle esperienze degli artisti in questi anni.

Alla metà degli anni Sessanta l'artista vive un momento di profondo ripensamento, dopo il viaggio negli Stati Uniti nel 1964 che gli permette di conoscere a fondo le esperienze della Pop Art, premiate con il Leone d'oro a Robert Rauschenberg in occasione della Biennale di quello stesso anno. Probabilmente la conoscenza approfondita di questo ambiente gli provoca un senso d'inquietudine poiché, a una lettura superficiale, i suoi specchi con le loro tipiche rappresentazioni figurative, rischiano di essere assimilati proprio alle ricerche americane considerate pericolosamente invadenti in seguito alla Biennale degli artisti Pop, com'è subito polemicamente ribattezzata l'edizione del 1964.⁷ La vincita del Gran Premio per la pittura, in concomitanza con lo spettacolo di danza di Merce Cunningham, con scenografie di Robert Rauschenberg al teatro La Fenice, messo in scena il 18 giugno, giorno prima dell'assegnazione dei premi, provoca infatti molti malumori nel sistema artistico italiano e, solo in seguito, alcuni ripensamenti. In occasione dei giorni inaugurali, infatti, alcuni oggetti di scena concepiti dall'artista sono presentati all'interno dello spettacolo. Le polemiche, che seguono e in alcuni casi anticipano la Biennale, vertono tutte sull'invasione americana e sul problema di un fronte italiano disomogeneo che non riesce a offrire una proposta unificata.

Pistoletto, come molti altri, ne è profondamente scosso e non sembra un caso che, proprio nel corso del 1964, concepisca i primi *Plexiglass*, realizzati incollando delle fotografie dipinte su lastre di plexiglas, opere che potenziano il carattere riflettente degli specchi aggiungendovi quello della trasparenza. Questi oggetti si collocano a metà fra una scala bidimensionale – che rimanda all'idea del quadro – e una tridimensionale che richiama, invece, quella della scultura. Anche il titolo, semplicemente il nome del supporto, ne rivendica una loro qualità prettamente materiale. Pistoletto li descrive così: «Una cosa non è arte, l'idea espressa della stessa cosa può esserlo».⁸

L'uso della fotografia, che in questa fase sostituisce la velina dipinta a mano utilizzata negli specchi, rientra proprio in un'esigenza sempre più evidente di depotenziamento del gesto manuale.⁹ Negli *Oggetti in Meno*, un gruppo di opere realizzate a partire dalla fine del 1965, questo distacco dalle tecniche tradizionali e dalle possibilità espressive della scultura diventa quasi una dichiarazione artistica: «Sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno».¹⁰

La critica alla società dei consumi si fa sempre più evidente in questi anni, in particolare nelle città del triangolo industriale, che nel giro di poco si trasformano profondamente, entrando in una fase di consumismo di massa in cui i prodotti di design, ma soprattutto i nuovi materiali industriali, cambiano completamente il panorama visivo quotidiano degli italiani.¹¹ La parallela ricerca del design, che raggiunge velocemente riconoscimenti internazionali, indica una strada che modificherà il comportamento delle persone, si pensi in particolare a come cambierà profondamente negli anni successivi le relazioni familiari e il concetto stesso di casa. Gli oggetti di design prodotti in questi anni dall'industria



italiana non soppiantano oggetti precedenti, ma rispondono a nuovi bisogni, o li creano, mutando di fatto le abitudini di chi li usa.¹²

In questo senso un'opera come gli *Oggetti in Meno* richiede una presa di distanza da una serie di modi di intendere l'opera e il processo creativo; queste opere hanno molteplici valenze critiche, ma in questa sede è interessante notare come sanciscano l'inizio di una emancipazione dalla produzione prettamente oggettuale e all'adozione di una attitudine comportamentale che porterà l'artista a dedicarsi per diversi anni esclusivamente alle azioni attraverso la costituzione del gruppo teatrale Lo Zoo.

2. Giochi pericolosi

In questi anni le gallerie sono il palcoscenico principale per verificare la tenuta dell'oggetto artistico e della sua performatività, le inaugurazioni diventano l'occasione per trovare nuove relazioni con il pubblico e, nel corso del decennio, diventano sempre più frequenti le occasioni in cui le gallerie stesse spostano temporaneamente la loro attività in altri luoghi alla ricerca di alternative più adatte a eventi sperimentali.

La performatività dell'oggetto artistico e la ricerca di una relazione con il pubblico, sebbene non completamente evidente negli episodi espositivi degli anni Sessanta, si legge già in traccia nella presenza di animali, utilizzati come vera e propria materia dell'opera: il maiale alla Galleria La Salita a Roma in occasione della mostra di Richard Serra nel 1966 e, sempre a Roma, gli uccelli e i cavalli nelle opere di Jannis Kounellis nel 1967 e nel 1969 alla Galleria L'Attico.¹³ L'imprevedibilità del loro comportamento crea una situazione non pienamente controllabile da parte dell'artista negando ogni possibilità di frontalità a chi guarda. Nelle gallerie in questi anni le inaugurazioni vedono il pubblico, sparuto sia nelle fotografie che nei ricordi dei presenti, cercare una modalità possibile di relazione. La non frontalità, di evidente matrice degerarchizzante, coincide con l'idea di opera come strumento di modifica delle cose, dispositivo di messa in discussione dell'esistente. La nascita dei primi afflati di controcultura va di pari passo con una conquista, sempre più estesa, dello stare nello spazio pubblico e privato in una ricerca di osmosi fra questi due lemmi che si esplicherà pienamente solo nel Sessantotto.

Proprio nel 1968 a L'Attico, in occasione di una mostra personale, Pistoletto allestisce due ambienti: uno di decondizionamento e uno di spettacolo.

Aveva accomodato la sala con i suoi specchi e con colonne e arredi di cartapesta affittati a Cinecittà, prendendo a nolo anche una serie di costumi: accatastati nel mezzo, ogni visitatore poteva sceglierne uno e così travestirsi, o cambiare continuamente travestimenti, facendo 'teatro'.¹⁴

Nel primo spazio il pubblico, sostanzialmente la comunità artistica romana attiva in quel momento, ha la possibilità di travestirsi con abiti in prestito dagli studi di Cinecittà. Nell'altra stanza si trovano elementi di scena che richiamano le ricerche di Pino Pascali e alcuni quadri specchianti. Nei travestimenti degli artisti, in particolare nella sequenza fotografica che vede Pascali prendere pienamente parte al gioco, si legge nuovamente il desiderio di ricercare un tempo sospeso e rovesciato che non tenga conto dello specifico momento storico. Certamente in questo la programmazione del gallerista Fabio Sargentini risente di una vicinanza, supportata anche dalle conoscenze della compagna Anna Paparatti, delle ricerche della nuova danza e in particolare della frequentazione con Tri-

sha Brown, Simone Forti e Yvonne Rainer. Nel 1968 Sargentini organizza l'evento *Ginnastica mentale* descrivendolo così: «questa non è stata una mostra (ludica) né ha preteso di esserlo, è stato invece il tentativo di trasformare il luogo “galleria d'arte” in un altro luogo, nel caso specifico una palestra di ginnastica (invito al movimento)». ¹⁵ Il livello di attenzione che si crea intorno a questi episodi è mediato soprattutto agli artisti visivi che frequentano la galleria e hanno quindi modo di poter assorbire un tipo di sensibilità differente.



Pino Pascali ed Efi Kounellis indossano costumi di scena in occasione della mostra di Michelangelo Pistoletto, Galleria L'Attico, Roma, febbraio 1968. Photo Claudio Abate / @Archivio Claudio Abate, Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella

Qualche anno prima, nel 1965, Pascali aveva inscenato il funerale di Corradino di Svevia in occasione di una collettiva organizzata dalla Galleria La Salita a Torre Astura sul litorale laziale. Il funerale si svolgeva intorno a un altare, realizzato con una tecnica da scenografia rivestendo una struttura lignea di panno felpato e tela dipinti a mano, collocato nella cripta dell'edificio. ¹⁶ L'artista, con abiti medioevali, svolgeva la funzione da ufficiale immerso tra il fumo degli incensi e la musica. ¹⁷ Questo episodio racchiude in sé diversi filoni d'indagine portati avanti da Pascali: la ricerca di oggettivazione

dell'opera nell'altare su cui si consuma questo rito dal sapore pagano; le radici mediterranee nella messa in scena dal sapore religioso; la passione per la tecnica cinematografica nel trucco scenico del fumo. Tuttavia, come accade spesso nella sua opera, permane un velo d'ironia su tutto l'episodio: l'artista non sembra prendersi sul serio. Un atteggiamento che lo porta a misurarsi col territorio del gioco, come per esempio negli esercizi continui cambi di scala o nella scelta di riproduzione di forme animali. Nel gioco l'artista cerca anche una possibilità di uscita dalle regole comuni e la possibilità di scriverne altre.

La ricerca di un'opera che sia un oggetto riconoscibile, sia nell'iconografia che nella forma, si era resa evidente già a gennaio alla sua prima personale alla Galleria La Tartaruga a Roma con la presentazione di opere ironicamente ispirate ai ruderi e ai monumenti romani. Qui il tema del gioco, o dell'elemento di scena – evidentemente falso senza cercare alcuna mimesi con il reale – si rivela in tutta la sua potenza sovversiva. In Pascali l'uso di soggetti lontani da un'iconografia comune, le armi, o, all'opposto, estremamente tipici, come il corpo della donna e le iconografie classiche, crea uno slittamento semantico che induce a perdere il referente linguistico ¹⁸ da cui origina l'immagine, come nella serie dedicata agli animali. Questa perdita fa slittare tutta la percezione su un livello di finzione tale da portare chi guarda ad accettare la regola del 'facciamo come se', fondamento di ogni rappresentazione. L'inserimento di una sceneggiatura accompagnata da allestimenti che seguono canoni scenografici, o li forzano, è alla base di un discorso di totale ribaltamento della gerarchia esistente fra chi guarda e chi opera nello spazio. Una dialettica che si vuole costantemente forzare e verificare.

Uno degli *Oggetti in meno* realizzati da Pistoletto sempre alla metà degli anni Sessanta, *Scultura lignea*, raccoglie perfettamente una serie di elementi tipici di questo momento di passaggio: l'allontanamento dalla tradizione nella scelta della scultura lignea medievale, e dall'iconografia nella scelta della Madonna; la liberazione dal legame con il padre restau-

ratore nel rimandare agli oggetti che vedeva nel suo laboratorio di restauro; la diffusione dei nuovi materiali come il plexiglas. Nella loro complessità d'interpretazione e di valenze simboliche, gli *Oggetti in Meno* si presentano anche come una tassonomia delle possibilità scultoree, un catalogo per exempla delle tecniche tridimensionali e forse, in questo senso, sono anche un modo per dichiarare che l'artista occidentale ha esaurito le sue possibilità espressive. Ma le piene potenzialità di queste opere si evidenziano solo quando queste agiscono insieme, poiché si relazionano fra loro in una fitta trama di rimandi semantici, in cui nessuna ha un'autonomia formale ma viene continuamente risignificata dall'altra. Se si accoglie questa interpretazione, si può pensare a ogni nuovo riallestimento degli *Oggetti in Meno* come a una vera e propria nuova messa in scena dell'opera. Questa modalità, fortemente relazionale e dove c'è già in nuce una riflessione sul gruppo e sulla collettività, rimanda agli esperimenti partecipativi che Pistoletto inizia nel 1967.

La dimensione precaria dei lavori che gli artisti realizzano in questi anni, evidenziata anche dalla perdita per distruzione o non riconoscimento di molti di essi, è legata proprio al loro essere validi solo nella singola temporalità del loro attuarsi. La non riconoscibilità di questi lavori all'esterno del perimetro strettamente performativo evidenzia come la loro validità sia completa solo all'interno di essi, ponendo peraltro non poche criticità rispetto agli attuali riallestimenti.¹⁹ La loro consistenza materica li espone, infatti, a una potenziale perdita nella fase di disallestimento. La difficoltà di validazione di queste opere, spesso semplici assemblaggi di materiali, è direttamente proporzionale alla loro complessità allestitiva. Per essere riconosciute come tali esse hanno bisogno di essere assemblate, in alternativa rimarrebbero confinate nel loro statuto di semplici oggetti recuperabili in un negozio di ferramenta o in una merceria: tessuti industriali, aste di metallo, carte decorative, plastiche in formato industriale. Questi semplici elenchi di materiali banali e di facile reperibilità non fanno che evidenziare la necessità dell'artista che, come un demiurgo, ha il potere di avvicinarli e significarli, agendo come colui che certifica il *momentum* della percezione, in un lasso temporale e spaziale limitato e precario.

Questo carattere materiale, e temporaneo, dell'opera è portato avanti tanto da farla diventare oggetto da indossare. Nel 1961 Kounellis inaugurava una mostra alla Galleria La Tartaruga in cui letteralmente indossava uno dei suoi dipinti composti da lettere e numeri declamandoli dal vivo. Emerge in questi primi tentativi di essere nello spazio un lessico teatrale, di chiara matrice classica, che si rende evidente nel decennio successivo.²⁰ L'amore per l'oralità come strumento basilare di narrazione non può che richiamare direttamente la tradizione greca; di nuovo emerge la tendenza per gli artisti a proporsi come narratori onniscienti, in un processo di autorappresentazione che si acuisce nel corso del decennio. In occasione della mostra che tiene alla Modern Art Agency nel 1969 Kounellis si fa fotografare da Mimmo Jodice su una barca nel Golfo di Napoli con un taglio fotografico che lo fa sembrare alla deriva. Emerge un sentimento malinconico che, come osservato da Claudio Zambianchi, attraversa molte delle forme di recupero del classico da parte degli artisti che operano in questi anni.²¹



Manifesto della mostra *Jannis Kounellis* alla Modern Art Agency di Napoli, 1969. Fotografia Mimmo Jodice

3. Rulli compressori

La prima azione ufficiale de Lo Zoo si svolge nel maggio del 1968 in un locale notturno di moda, il Piper di Torino,²² ma già a partire dal 1967 l'artista mette in atto una serie di comportamenti che possiamo definire performativi come *La fine di Pistoletto*, organizzata, sempre al Piper, a marzo. In questa occasione il pubblico del locale indossa una maschera che riproduce il viso di Pistoletto e muove alcuni fogli di mylar, una plastica rivestita di alluminio, mentre Pistoletto indossa un paio di occhiali da sole le cui lenti sono state sostituite con del materiale riflettente. L'artista non può essere visto e, se si cerca di guardarlo negli occhi, ci restituirà solo la nostra immagine. Allo stesso tempo tutti possono essere Pistoletto o perlomeno la sua maschera. Questa collettività di maschere concorre a formare l'immagine dell'artista – o celebra la sua fine se ci si vuole attenere al titolo dell'opera – ma non può che rifletterla in un caleidoscopio di immagini distorte dal mylar. Le tendenze ad annullarsi nel pubblico e nello spazio diventano qui sempre più fortemente pronunciate. Lo stare insieme diventa una possibilità per confondersi nel gruppo più che per enunciare la propria identità e funzione.



La fine di Pistoletto, Piper, Torino, marzo 1967. Fotografia Renato Rinaldi. Courtesy Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella

Delle performance de Lo Zoo rimane solo una documentazione fotografica e alcuni lavori nati come oggetti di scena, o vere e proprie scenografie, realizzate durante le azioni. Da queste sperimentazioni nasceranno le installazioni realizzate con gli stracci che, solo in seguito, acquisiranno una valenza formale autonoma di opere. In questa fase, però, esse sono funzionali a definire i confini del campo di azione, una sorta di territorio in cui il pubblico non è coinvolto, in questo differenziandosi nettamente da altre esperienze performative di

quegli anni. Lo Zoo richiama l'idea di una barriera già nel suo nome che nasce da una battuta di uno dei suoi partecipanti: «mi trovo nello stesso posto di un leone in gabbia».²³ Questa delimitazione fra pubblico e azione non va però essere interpretata come un limite, ma piuttosto come avvertimento del fatto che, all'interno di quello spazio, sta succedendo qualcosa di potenzialmente pericoloso, a cui possono partecipare solo gli iniziati. Questo spazio dell'azione è delimitato spesso con stracci o piccoli mattoni che insieme formano delle microarchitetture di barriera oppure con un lenzuolo, un espediente tipico del teatro di strada. Ad Amalfi – in occasione della mostra *Arte povera più Azioni povere* nell'ottobre del 1968 – e in altre occasioni l'artista realizza un cerchio utilizzando del disinfettante bianco che richiama l'idea di pericolo e di morte ma, allo stesso tempo, di purificazione. Pistoletto scrive nel testo, pubblicato l'anno dopo nel catalogo dedicato alla mostra, che non ha partecipato in quanto 'Pistoletto' ma come 'Lo Zoo' ribadendo il suo dissolversi all'interno del gruppo; nel marzo del 1968 Alberto Boatto aveva parlato di questo fenomeno nella rivista 'Cartabianca' in un articolo dal titolo *Pistoletto: dissipazione come procedimento*.²⁴

È interessante notare come nella stessa occasione di Amalfi altre artiste abbiano deciso di impostare la loro azione su processi di dissipazione: Marisa Merz lascia sulla spiaggia le sue *Scarpette*, realizzate intrecciando del filo di nylon, nello stesso luogo Annemarie Sauzeau lascia andare alla deriva una zattera di polistirolo. Entrambe sembrano alla ricerca di un luogo liminare rispetto al resto, confrontandosi con la linea mutevole dell'orizzonte e con un materiale duttile e trasparente come l'acqua.



Questa volontà di perdersi e azzerarsi è profondamente connessa a molte delle azioni degli artisti di questi anni, spesso fatte, come nel caso di Amalfi, quasi nella privatezza – senza celarsi, ma allo stesso tempo senza cercare il pubblico – oppure in contesti consapevolmente costruiti per lo scatto fotografico. Emerge chiaramente una problematica relativa alla lettura dei meccanismi di autonarrazione dell'artista e di controllo dell'immagine che documenta l'opera. Molte di queste azioni nascono con il dichiarato intento di essere riprese, se non in alcuni casi solo con questo intento. Il controllo dell'intenzionalità dei comportamenti e di come questi influenzino la lettura dell'opera vede fortemente in discussione gli strumenti della critica storico-artistica e le sue relazioni con i dati d'archivio.²⁵ Prendendo spunto dagli strumenti della storia del teatro si potrebbe valutare questi documenti alla stregua di fotografie di scena, segnando una cesura interpretativa netta fra un tipo d'immagine costruita, e in molti casi con una componente autoriale anche dalla parte della macchina fotografica, e le immagini di documentazione vera e propria, reportage informali e cronachistici. La differenza fra queste due tipologie d'immagini è spesso molto labile, altrettanto spesso è difficile reperire di un'opera un'immagine che non sia cristallizzata proprio a causa dell'attento lavoro di controllo esercitato dagli artisti in questo ambito.

La difficoltà lessicale di definire queste opere, a volte sul limite del semplice comportamento o singolo gesto, si riflette nella letteratura critica che usa indifferentemente svariate terminologie per definire e descrivere queste ricerche. Molto spesso si utilizzano parole comunemente usate solo nel decennio successivo, di fatto forzandone l'utilizzo poiché è difficile ipotizzare che gli artisti avessero piena consapevolezza dello statuto ontologico di quello che stavano facendo in quel momento.

Nello specifico al termine 'performance' Pistoletto preferirà sempre quello di 'azione' o di 'collaborazione' per rimarcare non tanto una parità fra pubblico e attore, quanto un'effettiva partecipazione del pubblico al gruppo perché «non saprete mai cos'è successo finché non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre»,²⁶ si può quindi partecipare a Lo Zoo, solo se se ne fa parte attivamente. Come dichiarerà Pistoletto alla metà degli anni Novanta:

Dal 1967 ho realizzato una serie di azioni in luoghi pubblici, affinché la mia produzione non fosse unicamente centrata sull'oggetto. La parola "performance", per quanto mi riguarda, è inappropriata, perché il mio lavoro non è basato sull'espressione individuale ma sull'idea di incontri, di dialoghi creativi con altri artefici.²⁷

La parola azione di fatto appiana ogni superfetazione semantica, crea una tabula rasa su cui è possibile giocare tutte le opzioni, minando alla base la possibilità di gerarchizzazione fra i diversi componenti, la presenza di una sceneggiatura e ogni relazione preimpostata con lo spazio.

Anche l'idea del forum, da cui parte il primo progetto per Amalfi, mette fortemente in crisi il canone di un'arte finita, mirando a creare le basi per una condivisione appassionata d'idee e pensieri piuttosto che forme chiuse, date e riproducibili in altre occasioni.

Con il suo *Percorso* al garage de L'Attico Eliseo Mattiacci nel marzo del 1969 tramuterà questa riflessione di azzeramento semantico in una vera e propria forma: guidando una macchina di compressione meccanica appiattisce e spiana della terra pozzolana per creare un possibile percorso di entrata alla galleria, in questo modo evidenziando la difficoltà di trovare un centro e la necessità di aprire una possibile via di entrata. L'azione dello spianamento si distingue per il desiderio di negazione della materia che è distrutta dal passaggio fino a perdere consistenza.²⁸



Eliseo Mattiacci, *Lavori in corso (Scoltura salta ostacoli)*, Roma, Circo Massimo, 23 novembre 1968. Photo Claudio Abate / @Archivio Claudio Abate, Courtesy Studio Eliseo Mattiacci

Nel novembre del 1968 nel grande vuoto urbano che ospita il Circo Massimo a Roma Mattiacci coinvolge i suoi allievi dell'Istituto d'Arte in una serie di attivazioni dello spazio. Dalle esperienze della giornata di *Lavori in corso*, una occupazione non autorizzata dell'area archeologica, emerge un senso di precarietà dell'operazione scultorea, ma anche la possibilità di essere all'interno di uno spazio urbano dimenticato, non ancora riconvertito alla funzione di ospitare eventi. Nel corso di questi anni il centro storico diventa la tabula rasa su cui poter verificare la tenuta di certe ipotesi: le relazioni fra urbanistica romana –

con quello che ne consegue per lo spazio pubblico come luogo di negoziazione e svago – e le ricerche di questo periodo creano un substrato perfetto per questo tipo di ricerca. La presenza di Mattiacci a Roma in questo decennio, arrivato dalle Marche nel 1964, si caratterizza per un desiderio di attivazione degli spazi, coadiuvato da una docenza pensata in senso fortemente laboratoriale.

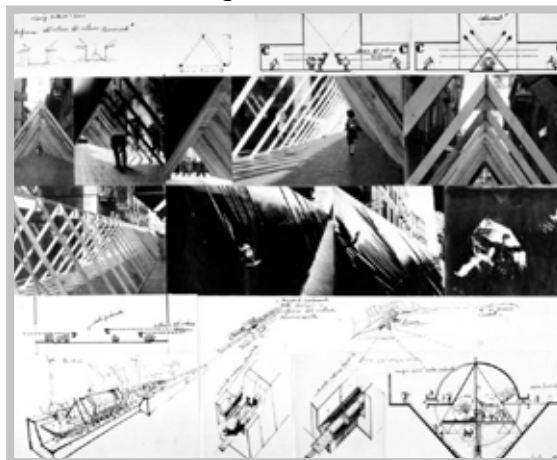
Alla Galleria La Tartaruga nel 1967 Mattiacci aveva portato il suo *Tubo*, snodandolo nel percorso di avvicinamento alla galleria. Il *Tubo* serve a reimpostare il luogo in cui è collocato, costringe a verificare la misura del proprio corpo per trovare una percorribilità definendo lo spazio di fruibilità attraverso un'occupazione. Tuttavia, questa occupazione rimane fluida, permeabile e potenzialmente modificabile in un assunto di precarietà che si andrà pienamente sviluppando nel decennio successivo. È interessante notare come queste esperienze all'interno dello spazio urbano siano liminari a quelle impostate dalla coeva ricerca in ambito architettonico che si concretizzano all'inizio degli anni Settanta in esperienze come quelle di Riccardo Dalisi al rione Traiano di Napoli.

4. Finale di partita

Le azioni di cui tratta questo saggio sono tutte arrivate a noi tramite documenti fotografici, molto raramente le opere che ne fanno parte, e che agiscono spesso come meri meccanismi di attivazione, esistono ancora. Questa loro impermanenza dice non solo di un rifiuto dell'opera come bene conservabile nel tempo, ma di uno statuto ontologico consapevolmente legato solo al qui e ora dell'azione. La ricerca di un pubblico non esclusivo, che sarà la grande promessa del Sessantotto, diventa nel corso del decennio uno degli obiettivi principali degli artisti, e in nuce già s'intravedono le contraddittorietà che porteranno al proliferare degli 'eventi' caratterizzante gli anni Ottanta. Il culmine di questa esigenza di confronto è certamente *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, un evento di un giorno che si tiene nel centro di Como il 21 settembre del 1969, non a caso progettato, oltre che da Luciano Caramel e Ugo Mulas, che documenta tutto l'evento, da Bruno Munari che in questa occasione mette in campo tutte le sue qualità di attivatore.²⁹ Nelle fotografie che ritraggono la popolazione, spesso spaesata, si legge la volontà degli artisti da un lato di rileggere il centro storico, dall'altro di porre limitazioni, percorsi obbligati, tentativi di portarlo sguardo e il corpo a una scelta. In questo senso l'intervento di Ugo La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari*

cambio le condizioni di comportamento, è fondamentale perché coglie nella percorribilità della strada un pretesto per trovare una forma alternativa di essere nello spazio urbano.

Gli artisti che partecipano a *Campo Urbano* sanno di essere osservati dalla macchina di Mulas e anzi sembra spesso che l'evento sia costruito proprio in ragione della sua presenza. In particolare, nella ripresa dell'intervento *Tempo libero* – messa in scena di un acquazzone nella Piazza del Duomo – Mulas si concentra su uno spettatore che entra al centro del cerchio formato dall'acqua che cade, lo spettatore è probabilmente Gabriele De Vecchi coautore dell'opera. Comportandosi come un regista, attrae lo sguardo dei cittadini focalizzandolo su quella figura e inscenando, di fatto, una performance che ha il suo punto focale proprio nell'obiettivo. Mentre la *Vittoria. antimonumento* di Valentina Berardinone viene documentata nella sua fase preparatoria: l'artista copre un finto monumento con un lenzuolo per lasciarlo celato allo sguardo fino all'inaugurazione. Il punto di osservazione della macchina è posto sul lato del monumento; Berardinone, evidentemente consapevole degli scatti, alza il lenzuolo più volte componendo così una sequenza palesemente artificiale.



Ugo La Pietra, *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, progetto per *Campo Urbano*. *Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Como, settembre 1969, Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano

Tutte queste immagini sono raccolte in un volume di sole fotografie e di pochi testi esplicativi scritti dai partecipanti o recuperati dalle bozze dei progetti. Non è la prima volta che il fotografo si avvicina al progetto di un 'libro di fotografie',³⁰ forma che predilige e che cura anche nell'impostazione grafica e nella fase tipografica. La forma del libro, del resto, si avvicina alla sua idea di fotografia: un racconto che possa anche essere letto come un saggio critico sull'arte. In particolare, Mulas ama curare la successione delle immagini all'interno dell'impaginato, predilezione confermata dall'attenzione meticolosa data alla composizione delle sequenze di negativi in *Campo Urbano*. Qui la sequenza assume il valore di riflessione sul concetto stesso di tempo fotografico. L'estetica dell'"istante" viene a tutti gli effetti messa in crisi dalla successione che implicitamente rifiuta l'idea della scelta dello scatto.

Poche settimane prima nel piccolo paese di Corniglia in Liguria Pistoletto aveva organizzato una sorta di training collettivo, *La ricerca dell'Uomo nero*. La comunità locale aveva assistito ogni pomeriggio per sei mesi a un incubo dal carattere ancestrale: a turno i componenti de *Lo Zoo* recitavano la parte dell'uomo nero che impartisce ordini agli altri. Impersonificando tutte le paure questo personaggio quindi è, allo stesso tempo, odiato e temuto. 'L'uomo nero' è anche il titolo di un diario che Pistoletto scrive alla fine del 1969 e che raccoglie le sue ultime esperienze. Il sottotitolo – il lato insopportabile – il testo e la scelta della forma diaristica rimandano a componenti autobiografiche e fanno pensare che l'uomo nero possa essere la personificazione del lato oscuro dell'artista stesso. A turno i componenti del gruppo si prendono l'onere di visualizzare questo incubo cercando di liberarsene mettendolo in scena. Questa componente di liberazione attraverso l'azione è certamente in linea con altre esperienze della fine degli anni Sessanta: il lavoro su se stessi come forma di emancipazione e il coinvolgimento della comunità come strumento di liberazione dalle logiche familistiche e capitalistiche.

Lo Zoo recupera anche alcune forme espressive come la commedia dell'arte e la tradizione del cantastorie. I componenti del gruppo cambiano nel corso del tempo, ma ognuno



tende a impersonificare sempre lo stesso personaggio, mentre Pistoletto cerca di rimanere laterale rispetto all'azione, una sorta di narratore onnisciente che, portando il peso di conoscere il futuro, può aiutare il pubblico a interpretare quello che sta accadendo. Ne *L'Uomo ammaestrato*, andato in scena per la prima volta a Vernazza in Liguria nell'agosto del 1968, Pistoletto racconta, attraverso l'uso di un cartone illustrato, la storia di un bambino allevato da un serpente e trovato nei boschi dai componenti de Lo Zoo, qui abbigliati come guitti medievali, che gli insegnano le regole della società. La storia richiama evidentemente il tema dell'*enfant sauvage* (che, attraverso la mediazione del film di François Truffaut, diventerà uno dei miti fondativi della controcultura degli anni Settanta) ma è anche il richiamo a una natura arcaica, primordiale e intrinsecamente buona che, come nota Giovanni Lista, ricorda un pauperismo di tipo medievale.³¹ L'azione è impostata come un racconto formativo, nella messa in scena di Amalfi il ragazzo è interpretato da un critico d'arte nero, Henry Martin, una scelta evidentemente non casuale: un critico d'arte ammaestrato da un artista. Per comprendere appieno la portata di questa azione, bisogna pensare alla piccola comunità che era allora Amalfi, una società dove Martin, non solo poteva mediare la paura causata dalla visione del selvaggio sul piano del simbolico, ma poteva incuterla anche sul piano del reale.

Una particolare attenzione è data ai costumi, chiamati dal gruppo 'stracci': il loro modo di vestire sarà fin da subito un chiaro marchio di riconoscimento. Come fosse importante l'atto del travestimento per Lo Zoo è evidente in alcune fotografie di *Bella gente*, azione che si tiene al Salone Mostre dell'Istituto San Paolo di Torino nell'aprile del 1969. Invitati a fare una performance in occasione dell'inaugurazione della mostra *Linee della giovane arte torinese*, gli attori si presentano vestiti da normali borghesi, si svestono mettendosi gli abiti de Lo Zoo, realizzano un dipinto collettivo e poi, dopo essersi rimessi i vestiti borghesi, iniziano a copiare, con gestualità accademica, il dipinto appena realizzato. Questa performance è una riflessione sui concetti di finzione, copia e travestimento, inteso nella sua doppia valenza di falsità e di possibilità di recupero di un'identità. Tutti temi che confluiscono in quello della 'maschera' che attraversa la produzione dell'artista.

Ho affrontato la vita come teatro. Ho indossato innumerevoli maschere. A volte la gente non mi riconosce, perché cambio maschera, cambio costume, cambio atteggiamento. Ma è istintivo non conosco che maschere, che atteggiamenti, che costumi, non vedo mai un volto, un uomo. Forse se lo vedessi ne avrei troppa paura, chiunque avrebbe paura, perché non siamo abituati. Ma perlomeno cambiando maschera mi avvicino a sentire qual è la finzione.³²

Questo testo è del 1970, anno in cui il gruppo si scioglie: la consapevolezza del carattere di finzione pone inevitabilmente l'artista su un altro piano. Come molti altri alla fine del decennio Pistoletto sembra prendere consapevolezza che essere un cantastorie – o, comunque, mantenere sempre un controllo di regia – non si possa combinare con un'esperienza realmente paritetica e comunitaria. Il suo sguardo, sempre laterale, è vissuto come un atto intrinsecamente violento. Come un moderno capocomico, Pistoletto, attraverso le esperienze di Corniglia, tenta di rinsaldare il gruppo, con una totale fiducia nella pratica partecipativa ma, probabilmente, già consapevole che questa esperienza stia per concludersi.

Il paradosso che gli artisti devono affrontare in questo momento, e uno dei motivi principali della fine di queste sperimentazioni, è quello di molte altre esperienze comunitarie di questi anni: se il linguaggio serve a colmare un vuoto interpretativo fra gli individui, è

possibile una forma di comunicazione dove le distanze fra soggetti sono annullate? Ecco, quindi, che la figura dell'artista – a seconda dei casi maestro di cerimonie o sciamano – serve proprio a dirimere le incomprensioni che si creano nel gruppo. Certamente in maniera non voluta, Pistoletto, invece che dimostrare un dissolvimento dell'artista nel tutto, ne conferma il suo essere gerarchicamente superiore. La temporanea mimetizzazione delle sue funzioni serve a ribadirne l'integrità e l'importanza, in un rito di purificazione necessario per il passaggio a un'ulteriore fase di ricerca.

Queste rinnovate modalità di pratica rendono l'artista latore di una funzione sacralizzante: attraverso atti semplici e ripetuti lo spazio dell'arte subisce un processo di rifondazione e di verifica che non può fare a meno di confrontarsi con la natura storica e stratificata della città. In stretta relazione con le esperienze teatrali e performative che vivacizzano la vita culturale di questi anni, lo spazio si fa grembo, terreno da coltivare, area di gioco e di discussione. Tutti tasselli di una narrazione, a tratti frammentaria, che ricomponi le traiettorie degli artisti e dei gruppi operanti in Italia in questo decennio.

Era iniziato quel processo di smaterializzazione che porterà il singolo allestimento e la mostra stessa a diventare medium dell'opera. Alla fine del decennio la profezia di una società estetica prefigurata da Filiberto Menna si era già pienamente espressa trovando una saldatura con i movimenti politici e giovanili di controcultura ma già prefigurando segni di cedimento e d'insofferenza rispetto alla relazione con gli spazi istituzionali e alle modalità di diffusione della cultura giovanile.

¹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, ora in ID., *Opere*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1986, I, p. 1066.

² Sull'impegno come modello intellettuale cfr. R. LUPERINI, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione del dopoguerra*, Roma, Edizioni di ideologie, 1971.

³ Sull'immissione di beni di consumo nell'area europea nel dopoguerra cfr. P. LUNDIN, T. KAISERFELF (a cura di), *The Making of European Consumption: Facing the American Challenge*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015. Per la ridefinizione dello spazio domestico, attraverso i finanziamenti del piano, e dei bisogni ad esso connesso si rinvia a P. DI BIAGI (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2001.

⁴ Per la vivacità culturale di Torino in questi anni cfr. G. BERTOLINO, F. POLA (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969: una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, Bolaffi, 2010. Sulla rinnovata programmazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna sotto la direzione Bucarelli cfr. M. MARGOZZI (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Electa, 2009.

⁵ Per una disamina delle ricerche performative in Italia si veda *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, *Ricerche di storia dell'arte*, 114, 2014.

⁶ Per un'analisi delle azioni de Lo Zoo M. FARANO, M.C. MUNDICI, M.T. ROBERTO (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967/2004*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2005; C. GILMAN, 'Il teatro oggettuale di Pistoletto', in C. BASUALDO (a cura di), *Michelangelo Pistoletto: da uno a molti 1956-1974*, Milano-Philadelphia, Electa-Philadelphia museum of art, 2011, pp. 97-125. Sulla natura sempre più collettiva dell'arte visiva cfr. L. MELONI, *Le ragioni del gruppo: un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, Milano, Postmedia books, 2020.

⁷ D. LANCIONI, 'Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964', in W. GUADAGNINI (a cura di), *Pop Art 1956-1968*, Milano, Silvana, 2007, pp. 55-73.

⁸ M. PISTOLETTO, *I plexiglass*, in *Michelangelo Pistoletto*, ed. Galleria Sperone, pieghevole, Torino, 1964.

⁹ L'allontanamento dalle forme tradizionali e dalle competenze artigianali si evidenzia in tutti gli artisti di questa generazione, pur portando a esiti formalmente differenti. In molti emerge un'esigenza di

sottrazione, evidente in tutta questa generazione che sembra volersi liberare da ogni tipo di costrutto linguistico-formale. Sui fenomeni di sottrazione degli artisti nell'arte italiana si rinvia a G. GUERCIO, *The great subtraction: a brief account of select work by Giovanni Anselmo, Elisabetta Benassi, Gino De Dominicis, Francesco Matarrese, Marisa Merz, Luigi Ontani, Cesare Pietroiusti, Michelangelo Pistoletto and Emilio Prini*, Brussels, ASA Publishers, 2011.

- ¹⁰M. PISTOLETTO, *Gli oggetti in meno*, in *Michelangelo Pistoletto*, Genova, ed. Galleria La Bertesca, 1966, ora in M. PISTOLETTO, *Un artista in meno*, Torino, Hopefulmonster, 1989, p. 13. Su queste opere si veda la raccolta di saggi U. LOOCK e E. KÖB, *Michelangelo Pistoletto: Oggetti in meno, 1965-1966*, Bern, Kunsthalle Bern, 1989.
- ¹¹Cfr. P. GINSBORG, 'Cultura e società nel "miracolo economico"', in ID., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* [1989], Torino, Einaudi, 2006, pp. 325-336.
- ¹²Cfr. E. ASQUER, *Casa e spazi domestici*, in S. CAVAZZA, E. SCARPELLINI (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 27. I consumi*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 152-175.
- ¹³Sulla presenza degli animali nell'arte contemporanea cfr. F. RAMOS (a cura di), *Animals*, London-Cambridge, Whitechapel-The MIT Press, 2016.
- ¹⁴M. CALVESI, 'Cronache e coordinate di un'avventura', in M. CALVESI, R. SILIGATO (a cura di), *Roma Anni '60. Al di là della pittura*, Roma, Carte Segrete, 1990, p. 30.
- ¹⁵Dal risvolto della brochure pubblicata in occasione dell'evento.
- ¹⁶Cfr. M. ROSSI, 'La firma dell'artista nel contesto dello happening. *Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus* di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita', *Venezia Arti*, XXVI, dicembre 2017, pp. 237-253.
- ¹⁷Come sottolineato da Vittorio Rubiu questa azione è direttamente riferibile alla ricerca sul mito condotta in questo periodo da Jerzy Grotowski e dal Living Theatre. Nel marzo del 1965 Pascali assiste a *Mysteries* messo in scena al teatro Eliseo di Roma: cfr. V. RUBIU, *Appendice al Pascali*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica, 1984, II, p. 375. Sul mito nell'opera di Pascali si veda anche M. TONELLI, 'Rovine in scena', in ID., *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Milano, Johan & Levi, 2010, pp. 11-35.
- ¹⁸È interessante notare come in questi anni ci sia un ampio interesse per la semiologia, seguito da un'attenzione editoriale per la divulgazione in questo campo, fra tutti si cita il fondamentale T. DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1965.
- ¹⁹Si veda in particolare la riflessione di L. BEERKENS, S. Werdenburg, 'Restauro o ricostruzione? A proposito di una metodologia conservativa per le installazioni dell'Arte Povera basata sul processo artistico e sulle intenzioni dell'artista', in M.C. MUNDICI, A. RAVA (a cura di), *Cosa Cambia: Teorie e pratica del restauro nell'arte contemporanea*, Torino, Skira, 2013, pp. 187-191.
- ²⁰Cfr. V. BARTALESI, 'Tracce mnestiche e itinerari mediterranei. La "grecoità" in Paolini e Kounellis: 1960-1980', *Medea. Rivista di studi interculturali*, VI, 1, 2020, DOI:10.13125/medea-4232. Rimane fondamentale sull'opera di Kounellis l'ultima analisi di Germano Celant: G. CELANT, 'Jannis Kounellis. Tradition is Revolution', in ID. (a cura di), *Jannis Kounellis*, Milano, Fondazione Prada, 2019, pp. 12-33.
- ²¹Cfr. C. ZAMBIANCHI, 'Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia in Giulio Paolini', in AA.VV. (a cura di), *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Mantova, Corraini, 2016, pp. 9-41. Per la lettura della presenza di un carattere mediterraneo nell'opera di Kounellis cfr. S. RISALITI, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- ²²Cfr. R. CUOMO, 'Spazi Intermediali. Club culture e arti visive in Italia: il Piper di Torino', *Flash Art*, 347, dicembre 2019-febbraio 2020, pp. 36-41.
- ²³M. PISTOLETTO, 'Lo Zoo', *Teatro*, 1, 1969, p. 16.
- ²⁴A. BOATTO, 'Pistoletto: dissipazione come procedimento', *Cartabianca*, 1, marzo 1968, pp. 9-12.
- ²⁵Sull'autorappresentazione degli artisti in questi anni si rimanda a G. SERGIO, 'Arte povera, une question d'image. Germano Celant et la représentation critique la néo-avant-garde', *Études photographiques*, 28, novembre 2011, pp. 120-142; ID., 'Art is the Copy of Art. Italian Photography in and after Arte Povera', in M. S. WITKOVSKY (a cura di), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964-1977*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2011. Sulla relazione fra artisti, performatività e sistema informativo si veda F. GALLO, 'Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti', in *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, *Ricerche di storia dell'arte*, pp. 5-19.
- ²⁶M. PISTOLETTO, 'Lo Zoo', p. 16.
- ²⁷M. PISTOLETTO in M. BOUISSET, 'Mirror effects', *Art Press*, 189, marzo 1994, p. 37.
- ²⁸Per le relazioni dell'opera di Mattiacci con le esperienze di Land Art si veda L. CONTE, "'Toccare il mondo con le proprie mani". Azioni-scultura, 1967-1970', in S. RISALITI (a cura di), *Gong. Eliseo Mattiacci*, Firenze, Forma, 2018, pp. 70-77; L. CONTE, 'Processes and Actions in Eliseo Mattiacci's Research', in N.



BÄTZNER ET AL. (a cura di), *Entrare nell'opera: processes and performative attitudes in Arte Povera*, Köln, König, 2019, pp. 158-165.

²⁹I partecipanti sono Edilio Alpini, Enrico Baj, Valentina Berardinone, Ermanno Besozzi, Inse Bonstrat, Davide Boriani, Annarosa Cotta, Giuseppe Chiari, Enrico Collina, Giuliano Collina, Gianni Colombo, Dadamaino, Gabriele De Vecchi, Mario Di Salvo, Luciano Fabro, Carlo Ferrario, Giuseppe Giardina, Gruppo Art Terminal (Thereza Bento, Carlo Bonfà, Vincenzo Dazzi, Antonio Dias, Renato Maestri, Armando Marrocco, Livio Marzot, Gianni Emilio Simonetti, Tommaso Trini), Ugo La Pietra, Libico Maraja, Attilio Marcolli, Paolo Minoli, Bruno Molli, Bruno Munari, Giulio Paolini, Ico Parisi, Franca Sacchi, Paolo Scheggi, Davide Sprengel, Francesco Somaini, Grazia Varisco, Giacomo Veri, Arnaldo Z Anfri. Pur non essendo nella lista degli invitati si inserisce in maniera estemporanea alla manifestazione anche Gianni Pettena.

³⁰Si ricordano *Voltron: David Smith*, New York, H.N. Abrams, 1964 e *New York: The New Art Scene*, Milano-New York-Barcelona, Holt Rinehart Winston, 1967.

³¹Cfr. G. LISTA, *Arte Povera*, Milano, 5 Continents, 2006.

³²M. PISTOLETTO, *L'uomo nero. Il lato insopportabile*, Salerno, Rumma, 1970, p. 128.



MIMMA VALENTINO

*Per una cartografia del 'nuovo' a Napoli.
Alcuni luoghi della sperimentazione artistica e teatrale negli anni Sessanta¹*

The radical transformation of the Sixties affected not only politics and social structures, but also artistic thought and processes. On the front of the figurative arts and the scenic dimension - but also of cinema, music, literature - a growing need for refoundation emerges, which leads to the subversion of traditional aesthetic canons and a progressive fall - if not a total downfall - of linguistic boundaries. More and more different specific linguistic codes interact, becoming mixed and contaminated; more and more spaces with different functions become places of encounter and osmotic exchange between codified languages. This ferment crosses the entire country, affecting different geographies; in Naples, in particular, it produced the flowering of extremely significant experiences ranging from visual arts to theatre. There are many places where these two specific codes meet and interact, fuelling artistic-operational dynamics played on an interdisciplinary aesthetic. And many galleries or 'cantine' open up to the confrontation with suggestions coming from other subject areas.

The aim of this essay is to trace a sort of 'cartography' of some Neapolitan places in which this process of 'reunification' of the arts takes shape through proposals and attempts at renewal that will gradually define a new linguistic system.

1. Gli spazi 'di frontiera' dell'arte

1960. Napoli, Via San Pasquale a Chiaia, 43: Renato Bacarelli, insieme con i fratelli Armando e Arturo Caròla, apre la Galleria Il Centro.

1963. Napoli, Via Port'Alba, 20/23: nell'ambito della Libreria-Galleria Guida viene inaugurata la Saletta rossa.

1965. Napoli, Parco Margherita, 85: Lucio Amelio inizia la sua attività di gallerista dando vita alla Modern Art Agency.

Sono solo alcuni dei luoghi che segnano la geografia culturale napoletana nella prima metà degli anni Sessanta. Una geografia dai confini spesso molto precisi: quasi tutti questi spazi si trovano entro un perimetro piuttosto circoscritto, un'area compresa tra Chiaia e Port'Alba.

Attorno a questi luoghi si riuniscono artisti visivi, architetti, uomini di teatro, poeti, critici, giornalisti alimentando incontri e sperimentazioni, dibattiti e discussioni, conversazioni e polemiche. Che si tratti di gallerie, librerie o cantine, l'idea comune è interrogarsi sul fare artistico, verificando il rinnovamento linguistico che, nel decennio in questione, sta investendo tutti i campi dell'estetico, prima e a prescindere dal singolo specifico. In questi luoghi, anzi, costante risulta la fluttuazione tra codici diversi, la contaminazione e lo sconfinamento - più o meno consapevole - tra esperienze e ambiti disciplinari differenti.

Sulla scia di quanto sta accadendo a livello nazionale ed internazionale,² anche a Napoli, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, si assiste a un processo di ibridazione performativa delle arti, influenzato anzitutto dall'Happening. In tal senso, cambia progressiva-



mente il modo di fare pittura nella misura in cui si verifica un rifiuto della cornice e del quadro in favore di una sorta di 'teatralizzazione'; parallelamente, la scena tende sempre più ad assorbire e far propria la lezione delle arti visive, privilegiando, tra l'altro, la dimensione iconica e l'elemento fisico-gestuale a discapito del testo letterario. Al contempo, avviene un graduale superamento della compiutezza dell'opera d'arte in quanto oggetto nonché del tradizionale rapporto con l'osservatore/spettatore, chiamato ora a svolgere un ruolo più attivo. Questa tensione innovativa interessa in primo luogo le arti figurative; come osserva Marta Porzio,

Negli anni 50 e 60 gli artisti napoletani che traducono la volontà di cambiamento in lavoro di sperimentazione, sono davvero pochi; ma questi pochi si spingono talmente *oltre* i limiti della città stessa, da creare delle nuove avanguardie. Mentre il teatro di ricerca muove i suoi primi passi, a Napoli nel campo delle arti figurative la sperimentazione è infatti, palesemente, una strada già intrapresa, con tentativi più o meno efficaci, in ogni caso coraggiosi. Ed è proprio l'audacia di questi tentativi, più che i tentativi in sé, a contagiare i *pionieri* della nascente scena *off*.³

Il fermento creativo che percorre l'intera penisola – da Roma a Firenze, da Genova a Milano – tocca, dunque, il capoluogo campano; come suggerisce Maria De Vivo, anche a Napoli, nonostante l'arretratezza e il torpore intellettuale di una parte della cultura cittadina, «prende avvio una ricchissima storia che si sviluppa lontano dalle istituzioni, fatta di azioni ed esposizioni in luoghi non ufficiali e pubblicazione di riviste e fogli sperimentali». ⁴ In questo clima, artisti provenienti da ambiti disciplinari diversi (arti visive, teatro, musica, cinema, poesia) portano avanti proposte, ipotesi, tentativi di rinnovamento che, attraverso un lento e articolato processo di gestazione, andranno poi a definire, soprattutto tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, un nuovo sistema linguistico. Tali pratiche prendono forma in spazi 'irregolari', concepiti come luoghi di scambio e confronto, aperti alla ricerca e all'invenzione. Colmando il vuoto istituzionale e l'assenza di politiche o iniziative culturali a sostegno delle proposte sperimentali, queste realtà diventano, anzi, centri promotori di quanto di nuovo sta emergendo nel mondo dell'arte nonché circuiti alternativi pronti ad accogliere le più disparate iniziative nell'ambito dell'avanguardia.

Particolarmente significativa, in tal senso, risulta anzitutto l'attività de Il Centro, galleria sorta proprio alle soglie del decennio. ⁵ Come accennato, il progetto culturale ideato da Bacarelli e dai fratelli Caròla viene inizialmente ospitato in via San Pasquale a Chiaia n. 43, in un piccolo ambiente a pianta quadrata che, però, già nel 1962 risulta inadatto a ospitare il numero crescente di visitatori nonché le mostre. La galleria si trasferisce, quindi, a Via dei Mille n. 61; qui, nel corso degli anni, vengono organizzate «manifestazioni sorprendenti e dirompenti»: ⁶ dall'evento d'apertura dedicato agli *Artisti italiani contemporanei* alle collettive in cui spiccano i nomi di Matisse, Braque, Magritte, Hundertwasser o l'interesse per la *Giovane scuola napoletana*; dalla rassegna *Russia anni '20: avanguardia e rivoluzione* (stagione 1964-1965) fino alla mostra *Tendenze confrontate* (1966), curata da Boatto e Menna, con cui si entra nel vivo del dibattito sull'arte 'dopo l'informale'. L'attività espositiva della galleria viene costantemente affiancata da momenti di riflessione, incontri e conferenze; pensiamo all'intervento di Argan su *La morte dell'arte*, tenuto nel 1962, in occasione dell'inaugurazione della mostra del pittore giapponese Toshimitsu Imai, o alla tavola rotonda sul tema *Design e mass media* (1965), ospitata al Museo di Villa Pignatelli. L'approfondimento critico trova anche un esito editoriale nei volumi pubblicati dalle edizioni «Il Centro» (principalmente cataloghi delle mostre realizzate) e nella rivista *Op. cit.*, diretta da Renato De Fusco.

Parallelamente la galleria ambisce ad essere un crocevia di ricerche, prospettive, linguaggi; ecco dunque che, soprattutto alla fine degli anni Sessanta, su impulso di Dina Caròla, ospita letture poetiche, concerti di musica, rassegne cinematografiche, nuove forme di teatralizzazione.⁷

Al Centro è possibile ascoltare Chiari e Gelmetti, assistere alle proiezioni di film Dada o dei cortometraggi di Baruchello, Patella e De Bernardi, prendere parte alle azioni dello Zoo, *Il principe pazzo* e *Il te di Alice*. Secondo Stefania Zuliani,

Che «Il Centro», in sintonia con quanto di più fecondo agitava la scena artistica italiana ed internazionale, si proponesse come spazio disponibile a rivoluzionarie pratiche di libertà, ad azioni ed eventi, sperimentazioni che incrinavano il rapporto tradizionale fra artista opera e pubblico [...] lo dimostra la presenza precoce in galleria de Lo Zoo di Michelangelo Pistoletto, che realizza il 28 febbraio e il 1 marzo 1969 due azioni memorabili, *Il principe pazzo* e *Il te di Alice* [...].⁸

La marcata sensibilità per un'arte del presente, le costanti incursioni in territori 'altri', la ferma intenzione di intercettare un pubblico giovane, con il quale instaurare una relazione nuova, confermano l'«orientamento irregolare» del Centro che «proprio nella molteplicità indisciplinata delle prospettive, delle poetiche e delle indicazioni critiche ha riconosciuto la propria forza singolare».⁹

Non dissimile, nelle intenzioni, l'attività intrapresa dalla Libreria-Galleria Guida con l'inaugurazione della Saletta rossa (1963-1974).¹⁰ Muovendo dalla volontà di alimentare il dibattito tra artisti, architetti, poeti, filosofi, intellettuali, i Guida sostengono e accolgono, in seno all'attività libraria, proposte espositive «per diffondere a Napoli l'arte contemporanea»¹¹ (senza alcuna finalità mercificante o commerciale) nonché iniziative culturali di ampio spettro.

[...] ai vernissages – osserva Marta Porzio – si alternano dibattiti sui più attuali problemi della cultura contemporanea, incontri e manifestazioni di grande richiamo, cui partecipano i nomi più prestigiosi dell'epoca, da Ungaretti a Pasolini, da Sanguineti a Eco, da Moravia a De Sica, e poi Roland Barthes, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Dino Riccio, Natalia Ginzburg, Giulio Carlo Argan, per dirne solo alcuni.¹²

L'attività espositiva, in particolare, viene inizialmente affidata a Enzo Frascione, esperto di arte contemporanea, che realizza le prime mostre della libreria-galleria.¹³ Parallelamente vengono organizzati dibattiti e conferenze cui prendono parte critici ed intellettuali; pensiamo, ad esempio, all'incontro sull'*Avanguardia artistica e letteraria*, animato, tra gli altri, da Edoardo Sanguineti che «passa in rassegna la situazione della poesia, del romanzo e delle arti figurative in Italia, difendendo inoltre l'avanguardia dalle continue accuse di formalismo e di irrazionalismo».¹⁴

Una svolta decisiva in direzione di una cultura d'avanguardia e di un approccio pluridisciplinare si registra, però, nella stagione 1964-1965, laddove la libreria inizia a collaborare con Luca (Luigi Castellano)¹⁵ e gli artisti-redattori di *Linea Sud*.¹⁶ Questo sodalizio si rivela estremamente fecondo; come suggerisce Maria De Vivo,

seguendo un percorso parallelo alla rivista "Linea Sud", che le dà modo di superare le indecisioni direttive della prima stagione, la Guida approda su un terreno, quello della interdisciplinarietà e delle sperimentazioni a tutto campo, che le è estremamente congeniale, vista la

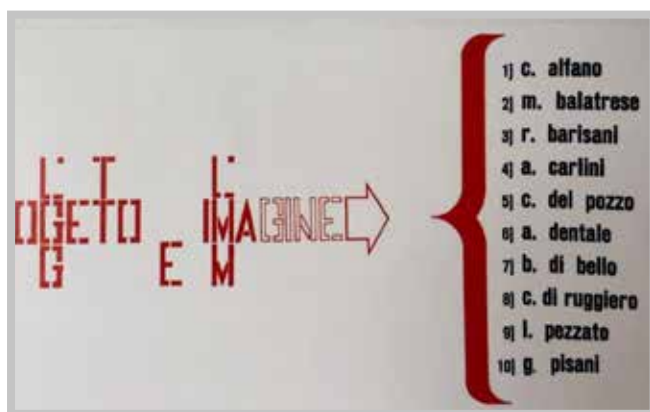


Locandina degli spettacoli *Il principe pazzo* e *Il te di Alice*, Lo Zoo. Napoli, Galleria Il Centro, 1969

naturalizza con cui immagini e parole, approfondimenti teorici ed esposizioni si sovrappongono nella *saletta rossa*.¹⁷

A Port'Alba emerge chiaramente la volontà di istituire un dialogo tra esperienze e codici diversi, soprattutto attraverso la convergenza tra avanguardia artistica e letteraria. Le esposizioni dedicate a pittori italiani o stranieri nonché agli stessi esponenti di *Linea Sud*, l'apertura alle proposte di altre gallerie e alla produzione del Gruppo Gestaltico sono, dunque, affiancate dall'interesse per le più audaci ricerche della poesia visiva.¹⁸

L'attenzione per l'evoluzione dei linguaggi e l'approfondimento critico contraddistinguono anche il triennio 1966-68, segnato dalla presenza di Achille Bonito Oliva che, in stretta collaborazione con Pellegrino Sarno, assume la direzione artistica della libreria-galleria. La nuova stagione punta anzitutto su un maggior coinvolgimento di intellettuali e critici – soprattutto di area romana – incaricati di fornire una cornice teorica alla produzione artistica di volta in volta presentata. Nelle intenzioni della direzione, questi dibattiti, oltre ad analizzare le tendenze emergenti sul versante artistico (dalla stagione pop alla nuova astrazione) e letterario (la poesia tecnologica), devono favorire uno scambio dialettico tra studiosi, pubblico e artisti, interpellati in prima persona dallo stesso Bonito Oliva.¹⁹



Catalogo della mostra *L'oggetto e l'immagine*, Napoli, Libreria-Galleria Guida, gennaio-febbraio 1967

Le iniziative ospitate assumono, inoltre, una fisionomia più interdisciplinare; alle esposizioni su alcuni dei fenomeni artistici più significativi del momento, si affiancano, infatti, manifestazioni che fanno vacillare la tradizionale demarcazione tra confini estetici.²⁰ Pensiamo, ad esempio, alla mostra dedicata alla poesia tecnologica (febbraio 1966), che ospita anche i poeti del Gruppo 70.²¹ Per l'occasione gli artisti fiorentini riprendono l'evento-spettacolo *Poesie e no 3*, coinvolgendo nell'a-

zione anche Achille Bonito Oliva, Gian Battista Nazzaro, Felice Piemontese e Antonio Russo, membri dell'Operativo 64.²²

La manifestazione – sottolinea ancora la De Vivo – consiste di un vero e proprio spettacolo: alle sperimentazioni logoiconiche di Isgrò, Miccini, Pignotti e Marcucci si uniscono le azioni pittoriche di Bueno, un film collage di Loffredo e un poema ecofonico di Bonito Oliva intitolato *L'industria proverbiale*. Parole, suoni, immagini e gesti diventano i mezzi di un'operazione sinestetica, totale.²³

Poesia visiva, suoni concreti, azioni pittoriche, spezzoni di film, gesti comuni coesistono e si confondono all'interno dell'evento proposto, a riprova del fatto che le pratiche artistiche, sempre più in questi anni, operano ai margini dei linguaggi. La Libreria-Galleria Guida, così come Il Centro, cerca di intercettare e testimoniare questa tensione, esaminandone al contempo le questioni critiche e leggendola anche in relazione al contesto napoletano. Un contesto che va gradualmente aprendosi al nuovo che avanza, subendone la fascinazione. Di qui la progressiva inaugurazione di spazi di ricerca pronti ad accogliere le più irriverenti emergenze creative.



Manifesto dell'Esposizione di Mario Ceroli alla Modern Art Agency, Napoli, dicembre 1967

performative, dalla fotografia al cinema e al teatro, dalla letteratura al suono, senza dimenticare la [...] scena artistica napoletana [...] o il dibattito critico intorno al ruolo dell'istituzione artistica (che si sarebbe definito di lì a poco *institutional critique*), segnato a Napoli anche dall'attività fra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta della *Galleria Inesistente* [...].²⁶

Dal 1965 in poi il 'racconto' della galleria prosegue attraverso i decenni, incrociando azione pratica e pensiero teorico, iniziative artistiche e proiezioni cinematografiche, concerti di musicisti come Chiari e Palestine ed eventi teatrali di gruppi sperimentali quali Spazio Libero di Lucariello, Teatro Studio di Servillo, Falso Movimento di Martone. In un panorama cittadino che sempre più vuole emanciparsi da un sonnolento provincialismo intellettuale, Lucio Amelio diventa «collettore di eventi culturali che hanno modificato radicalmente il tessuto in cui si inserivano e hanno determinato un gusto del nuovo che a Napoli, prima, non esisteva». ²⁷ Galleristi, intellettuali e artisti di provenienza diversa hanno in più di un'occasione riconosciuto il debito culturale nei confronti della Modern Art Agency, sottolineando il contributo fondamentale offerto dalla galleria di Amelio in direzione di una costante incursione nei territori di una ricerca connessa con le punte più avanzate della sperimentazione italiana e internazionale.

2. Il teatro off e le prime cantine

Siamo arrivati al 1965. Continuando a seguire le tracce e gli indizi della sperimentazione in atto, è possibile osservare come la geografia napoletana vada pian piano arricchendo

Emblematica, in tal senso, la vicenda di Lucio Amelio, eclettico gallerista nonché motore di iniziative che hanno reso Napoli «uno degli epicentri della produzione artistica e della riflessione critica degli ultimi decenni a livello nazionale e internazionale». ²⁴ Fucina di ininterrotta di idee e proposte, la Modern Art Agency di Amelio costituisce, sin dai primissimi anni della sua attività, un punto di riferimento fondamentale per il panorama culturale partenopeo, una galleria indipendente pronta ad indagare le pratiche artistiche più sperimentali, contribuendo in maniera determinante a una trasformazione del dibattito in corso. In quest'ottica l'«anti-galleria» di Parco Margherita accoglie le esperienze più diverse: dall'astrazione post-informale all'Arte Cinetica, dalle ricerche spaziali degli anni Sessanta (da Alberts e Vaserey ad Alfano, da Burri a Fontana a Manzoni) all'Arte Povera. ²⁵

Come osserva Andrea Villani, la Modern Art Agency, nel corso degli anni, arriva a delineare

una ricerca in grado non solo di raccontare, ma anche di generare storia dell'arte. Una storia dell'arte che spaziava dalle pratiche concettuali a quelle per-



dosi di nuovi spazi – e nuove presenze – non soltanto sul versante squisitamente artistico, ma anche in ambito teatrale. Ancora una volta si tratta di luoghi che fioriscono in una zona precisa della città: via Martucci e dintorni.²⁸ In quella che diventa la strada delle cantine napoletane, per l'esattezza in Via Martucci n. 18, Gennaro Vitiello, il 26 dicembre 1966, apre il Centro Teatro Esse; a breve distanza, al civico 48, viene inaugurato l'anno successivo (16 dicembre 1967) il TIN Teatro Instabile. Sempre in via Martucci (al civico 39), nell'ottobre del 1968 comincia l'attività del Play Studio; in Vico Santa Maria la Neve, infine, ha sede il Teatro Alfred Jarry, cantina che sorge su iniziativa del Gruppo Vorlesungen (13 dicembre 1968).

Per capire l'attività di questi spazi e, soprattutto, il percorso dei gruppi che li animano è necessario fare un passo indietro. Ancora agli inizi degli anni Sessanta la scena partenopea è dominata da una tradizione molto forte, incarnata anzitutto dal teatro di Eduardo De Filippo e dalla sceneggiata. Tra il 1963 e il 1967, però, inizia a farsi sentire l'urgenza di emanciparsi da un certo provincialismo culturale e di sperimentare forme nuove.²⁹ Una prima scossa in direzione di un cambiamento è data dall'impulso al rinnovamento fornito dalle arti visive e da alcune iniziative d'avanguardia (mostre, cineforum, rassegne). Molti teatranti attivi in questo periodo provengono, infatti, da una formazione artistica (quasi sempre nell'ambito dell'Accademia delle Belle Arti) o, in alcuni casi, da una frequentazione delle gallerie o degli spazi alternativi. Pensiamo, ad esempio, a Gennaro Vitiello, diplomato in scenografia all'Accademia delle Belle Arti, così come altri membri del Teatro Esse, o alla vicenda di Maria Luisa Abbate del Gruppo Vorlesungen, formatasi seguendo le proposte più sperimentali della città.

Dal punto di vista cronologico, il percorso di entrambe le compagnie risulta estremamente significativo per comprendere gli inizi del teatro di ricerca a Napoli e in Italia.³⁰ In particolare, il nucleo embrionale del Teatro Esse – il Gruppo giovanile di studi teatrali, costituito da alcuni allievi di scenografia, scenotecnica e storia dell'arte – presenta già nel 1963 un primo lavoro, *Quattro atti unici*, nel teatrino dell'Accademia.³¹ Il debutto ufficiale del TS, però, avviene nel 1964, con lo spettacolo *Violaine – L'annuncio a Maria*, per la regia di Mario Miano. Dopo questo primo lavoro entra a far parte del gruppo Gennaro Vitiello, allestendo *La Moscheta* (13 febbraio 1965); inizialmente Vitiello lavora accanto o in alternanza a Miano. Il sodalizio tra i due, però, dura poco; già nel 1965, infatti, Miano esce dal gruppo, lasciando a Vitiello la regia e la guida della formazione.

Sin da questi primi lavori il Teatro Esse sembra voler contemperare due spinte diverse: da un lato il forte interesse per testi spesso poco conosciuti o mai rappresentati, dall'altra l'estrema attenzione per l'aspetto formale e per l'invenzione spaziale, soprattutto in virtù della relazione attore-spettatore. Vitiello punta, infatti, ad un annullamento del tradizionale diaframma tra palcoscenico e platea, ricercando un tipo diverso di comunicazione e di rapporto con il pubblico.

Muovendo da questi presupposti, il gruppo realizza nel 1965 *Un sorso di terra* (ultima regia di Miano) e *Ceneri*; nel 1966, poi, riesce a trovare una sede stabile. Sulla scorta di quanto sta accadendo a Roma,³² dunque, il TS apre uno dei primi spazi off napoletani, individuando

[...] l'adeguato, e tanto sospirato, contesto creativo nel quale innestare un processo di scrittura scenica principalmente orientato ad esaltare le qualità visuali e scenografiche del proprio linguaggio. La configurazione architettonica della "cantina" nel suo complesso permette al gruppo di immaginare di operare un'articolazione sempre diversa ad ogni spettacolo e di considerare così lo spazio come propria casa.³³



Il Centro Teatro Esse – questo il nome scelto per la cantina – viene inaugurato con *La magia della farfalla* di Federico Garcia Lorca (27 dicembre 1966); per l'occasione il gruppo concepisce un lavoro fondato sul dialogo tra il testo letterario e una costruzione scenica dal forte impatto visivo, a cui la partitura fisico-gestuale degli attori plasticamente si adatta. L'opera di Lorca viene, dunque, ripresa e recitata in una sorta di danza corale di interpreti/performer che, indossando maschere e macroscopici costumi, si muovono attraverso una sorta di enorme praticabile, «una struttura di colori avvolgenti e giochi d'ombra che inizia dall'ingresso della sala, corre lungo le pareti e finisce sul palcoscenico». ³⁴ In questo spettacolo, ancor più che nei precedenti lavori, fondamentale risulta il ruolo della scenografia, che non deve semplicemente suggerire uno sfondo quanto, piuttosto, avvolgere lo spettatore, facendolo sentire parte integrante del clima poetico suggerito da Lorca.

Nell'ambito del Centro Teatro Esse, l'attività laboratoriale e gli eventi scenici sono costantemente accompagnati dall'interesse per iniziative 'altre'; lo spazio, infatti, ospita manifestazioni e proposte, intreccia scambi e relazioni, getta i semi per la fioritura di esperienze di sperimentazione. Intorno al gruppo e alla cantina di Vitiello germogliano nuove formazioni – la cui parabola spesso si brucia nell'arco di poche stagioni – e nuovi luoghi di ricerca; come osserva acutamente Marta Porzio, il Centro innesca «letteralmente l'«esplosione» di Via Martucci e dintorni». ³⁵

L'azione artistica del gruppo di Vitiello, dunque, si muove lungo queste due direttrici con l'idea di dar voce e spazio a una ricerca radicale e libera da qualsiasi condizionamento da parte della cultura istituzionale. In quest'ottica, tra il 1967 e il 1970, il Centro Teatro Esse ospita le personali di Bugli, Pisano, Bruno Di Bello, ³⁶ il concerto improvvisato di Concetta Barra, il *Macbeth* di Mario e Maria Luisa Santella; al contempo, realizza nuovi lavori (*Tardieu 6*, *SpaSaMiòLiPi*, *I Cenci*, *Massa Uomo*, *Il folle, la morte e i pupi*, *I negri*). In questi anni, anzi, la scrittura scenica del gruppo va ulteriormente definendosi, insistendo sulla centralità di due elementi: da un lato il processo attorico-performativo di matrice artaudiana, dall'altra la drammaturgia dello spazio, concepito come luogo di un possibile dialogo tra attore e spettatore. In tal senso, emerge in maniera piuttosto chiara il richiamo a due esperienze che, in questi anni, costituiscono un punto di riferimento fondamentale per l'avanguardia teatrale: Antonin Artaud e il Living Theatre.

In Italia Artaud viene riscoperto e recuperato tra i grandi Maestri del Novecento nel 1965, anno in cui viene pubblicato su *Sipario* un numero doppio dedicato al 'Teatro della crudeltà', ³⁷ seguito, nel 1968, dalla traduzione in italiano de *Il teatro e il suo doppio*. ³⁸ La lezione artaudiana esercita una forte influenza sulla sperimentazione teatrale in quanto «è a fondamento della scrittura scenica, ovvero di quella categoria critica e metodologica, introdotta in questi anni in Italia da Giuseppe Bartolucci» ³⁹ e utilizzata, tra l'altro, per riferirsi all'estetica del Nuovo Teatro. Anche il TS si avvicina alle tesi e alle opere dell'intellettuale francese, scegliendo di portare in scena, per la prima volta in Italia, *I Cenci* (1967). Per tradurre in termini spettacolari il testo di Artaud, lo scenografo Giovanni Giosi opera una scelta piuttosto particolare, costruendo una gabbia metallica nella quale trovano posto tanto gli attori quanto gli spettatori; parallelamente, la parola artaudiana è affidata a una recitazione asciutta, a modulazioni vocali ora acute ora stridenti, in linea con le teorizzazioni del regista e autore francese.

Se dichiarato è il debito del Teatro Esse nei confronti di Artaud, meno evidente risulta, invece, l'influenza del Living Theatre, sentita in maniera molto più forte dall'altra formazione che segna la storia dell'avanguardia scenica napoletana, il Gruppo Vorlesungen di Santella. In realtà l'«effetto Living», dovuto all'arrivo del gruppo statunitense in Italia, si

diffonde, come un contagio, un po' in tutti gli ambienti teatrali (e non solo); la scena sperimentale partenopea, in particolare, viene letteralmente travolta dal passaggio del Living che arriva a Napoli tra l'aprile e il maggio del 1965 (con *Mysteries and Smaller Pieces* e con *The Brig*, presentati al Teatro San Ferdinando) e nel maggio del 1967 (con *Frankenstein* e *Antigone*, ospitati al Teatro Politeama).⁴⁰ Il lavoro di Beck e Malina – così come la lezione di Artaud e di Grotowski –⁴¹ sembra offrire una risposta a quei gruppi che si erano posti il problema della ricerca di un nuovo linguaggio teatrale, primi fra tutti Mario Santella e Maria Luisa Abbate. Considerati tra i pionieri dell'avanguardia scenica napoletana, alla stregua del Teatro Esse, i due artisti napoletani si avvicinano al teatro già nel 1963, laddove fondano il TD – Teatro Dibattito.⁴² Oltre a gestire la Libreria La Mandragola,⁴³ Mario e Maria Luisa Santella – una volta sposati – iniziano, infatti, a dedicarsi alla sperimentazione scenica, puntando a un lavoro che, anche attraverso dibattiti e discussioni, coinvolga

direttamente il pubblico. Nel 1967, poi, avviene una svolta in senso più professionale: la coppia, dopo aver chiuso la libreria, decide di dedicarsi unicamente al teatro, cambiando anche il nome della formazione. Il TD – Teatro Dibattito diventa, dunque, Gruppo di Teatro Sperimentale Vorlesungen (sigla di ispirazione hegeliana), collocandosi apertamente sul versante di una linea di ricerca che guarda anzitutto ai modelli del Living, di Grotowski e di Artaud. Il richiamo ai Maestri emerge sin dai primi lavori, *Experiment/action/experimenta(c)tion* (1967) e *Ana/Logon* (1968), «ispirati a una severa concezione del teatro, a una strenua sperimentazione, a una utilizzazione originale della grande esperienza del Living».⁴⁴ Nello spettacolo d'esordio, in particolare, si intravedono alcuni segni distintivi – in parte presenti nei primi esperimenti del TD – che andranno a caratterizzare il lavoro del gruppo: da un lato un estremo rigore fisico-gestuale che espelle quasi completamente l'elemento verbale dalla composizione teatrale,



Experiment/action/experimenta(c)tion, Gruppo Vorlesungen, 1967. Foto di Fabio Donato

dall'altro la volontà di provocare 'politicamente' il pubblico.

L'azione scenica di *Experiment/action/experimenta(c)tion*, infatti, è affidata in primo luogo alla presenza degli attori – scalzi e in blu jeans – che si muovono sullo sfondo di una scena 'povera';⁴⁵ la coreografia di gesti e suoni, scandita in nove quadri autonomi, rimanda a un discorso politico-culturale sulla condizione di paura e di alienazione che contraddistingue la storia del genere umano.

Gli stessi motivi tematici ritornano, con toni più esasperati, nel successivo lavoro, *Ana/Logon*. Per restituire la sensazione di sofferenza dell'uomo di fronte alla minaccia della bomba atomica, il gruppo pone volutamente gli spettatori in una situazione di disagio, 'imprigionandoli' in piccole celle, costruite con reticolato e filo spinato. Da questa



particolare postazione il pubblico assiste allo spettacolo: sotto una pioggia di suoni e rumori (trilli telefonici, notiziari radiofonici, stridore di freni, etc.), gli attori si abbandonano a movimenti aggressivi, gesti disarticolati, scatti epilettici, urla. Come osserva puntualmente Paolo Ricci, la partitura e le risorse fisico-gestuali messe in campo in questo spettacolo lasciano emergere nuovi riferimenti e altri stimoli di ricerca, riconducibili anzitutto alla lezione di Grotowski.⁴⁶ Del resto, questi primi due episodi del trittico sulla catastrofe nucleare nascono da un rigoroso training formativo di ispirazione grotowskiana e livinghiana, da «esercizi collettivi ed individuali compiuti da tutta la troupe, dopo dibattiti e discussioni collettive».⁴⁷

Il discorso politico e le questioni tecnico-recitative affrontate in questi due spettacoli vengono ulteriormente approfonditi nell'ultimo capitolo della trilogia, *Fall-out*. Il lavoro viene presentato il 28 gennaio 1969 presso il Teatro Alfred Jarry, uno scantinato preso in affitto dal gruppo nell'ottobre del 1968 con l'intento di creare «un laboratorio attivo per le proprie ricerche e dove invitare gruppi e compagnie d'avanguardia».⁴⁸ La scelta del nome è un chiaro omaggio non soltanto all'audace inventore della patafisica, ma anche – e soprattutto – ad Antonin Artaud e al suo Théâtre Alfred Jarry.

L'attitudine sperimentale che contraddistingue la cantina trova espressione tanto nei lavori dei Santella, che intraprendono una fase di studio su *Amleto*,⁴⁹ quanto nell'accoglienza di altre esperienze di ricerca. In Vico S. Maria La Neve già nel dicembre 1968 viene ospitato un happening sulla traccia di *Pregghiera per Aldo Braibanti* di Chiari, che vede coinvolti il Teatro La Fede, il Théâtre du chene noir, il Vorlesungen e il Play Studio; vengono, inoltre, accolte diverse formazioni interessate a condividere un progetto di sprovvincializzazione della cultura napoletana. Nonostante gli sforzi organizzativi e produttivi, l'avventura del Teatro Alfred Jarry, però, ha vita breve, concludendosi dopo meno di un anno.⁵⁰

Una sorte per certi versi differente tocca al TIN Teatro Instabile, la cui attività 'resiste' per quasi dieci anni. Nel 1967, infatti, Michele Del Grosso, insieme con Marinella Lanzaretti, inaugura la nuova cantina con lo spettacolo *Ubu S.p.A.*, seguito, nel 1969, da *Alcesti e Admeto*. Nelle intenzioni di Del Grosso l'attività del TIN deve essere rivolta anzitutto in direzione dell'ospitalità, prima ancora che della realizzazione di spettacoli. Ricostruendo lo spaccato della sperimentazione scenica di questi anni, Giulio Baffi ricorda come il Teatro Instabile «alla produzione di una propria compagnia preferì la possibilità di ospitare al-



The serpent, Open Theatre, TIN, 1968. Foto di Fabio Donato

tre formazioni. Si creò così uno spazio a cui fecero capo in molti, al TIN si faceva cinema, teatro, musica, e c'erano mostre, le più disparate, e dibattiti».⁵¹

Nella piccola *cave* di Del Grosso il 7 e l'8 maggio 1968 l'Open Theatre presenta *The Serpent* e *Masks*;⁵² l'anno successivo vengono invitati Les Theatreaux Libres di Ginevra, l'International Workshop Theatre e il Living Theatre (ospitato presso il Teatro Mediterraneo della Mostra d'Oltremare).

Trovandosi a far parte di un consorzio nazionale che fa capo a Franco Quadri, il TIN riesce ad aver notizia e accogliere molteplici esperienze (dai burattini di Sarzi alla Nuova Compagnia di Canto Popolare); organizza, inoltre, dibattiti (pensiamo al convegno sul *Teatro Pubblico* di Bernard Dort)



e, più avanti, rassegne musicali e cinematografiche. In tal senso, lo spazio di Del Grosso costituisce un tassello fondamentale per ricostruire il mosaico della sperimentazione napoletana di questi anni, promuovendo un'apertura in senso cosmopolitico a esperienze di trasversalità culturale.

Nel panorama di Via Martucci si inserisce infine un'altra vicenda che, pur non muovendosi in un orizzonte eminentemente teatrale, rappresenta l'avamposto di un'arte che cerca di uscire dai recinti: il Play Studio. Lo spazio, fondato dal musicista Arturo Morfino, raccoglie, infatti, «ogni segnale di contemporaneità, indipendentemente dal settore artistico di appartenenza, così che l'interdisciplinarietà e la contaminazione tra le diverse avanguardie diventa il *marchio* della maggior parte delle iniziative promosse dal collettivo che lo gestisce». ⁵³

Il Bread and Puppet, Franco Battiato, gli Aktuala, Dario Fo, Edoardo Bennato, Pino Daniele passano per la cantina di Morfino; analogamente nello spazio del Play Studio iniziano a fare esperienza Laura Angiulli e Licia Maglietta.

La zona dell'*underground* napoletano, del resto, costituisce in questi anni un luogo di aggregazione nonché uno stimolo per gli aspiranti attori o registi, ma, soprattutto, un'autentica «forza viva»:

[...] giovani scenografi, fotografi, musicisti, operatori, hanno gravitato in questa mobilissima galassia della sperimentazione teatrale, per cercare di dire qualcosa di nuovo; e spesso volte ci sono riusciti. ⁵⁴

Il vento del Sessantotto, con tutte le sue implicazioni e ricadute, determina un cambiamento nella mappa di questi luoghi; le cantine – così come alcune formazioni – si trovano ad attraversare un forte momento di crisi che ne determina, in alcuni casi, la definitiva chiusura. ⁵⁵

Il faticoso cammino della sperimentazione napoletana sembra dunque arrestarsi. In realtà cambia volto, anche in virtù – e come conseguenza – delle trasformazioni socio-culturali in atto.

Ma siamo arrivati alle soglie degli anni Settanta. Tra rottura e continuità, citazione e uccisione dei 'padri', un'altra storia sta per cominciare. ⁵⁶

¹ Negli anni Sessanta molti sono gli eventi, le esperienze e gli spazi d'avanguardia che fioriscono a Napoli e in Campania. Senza alcuna pretesa di esaustività, il presente saggio si propone di mappare alcuni dei luoghi che, in maniera significativa, hanno promosso e intrapreso una programmazione e una ricerca in direzioni diverse, contribuendo a vivacizzare lo spaccato culturale partenopeo.

² Negli anni Cinquanta negli Stati Uniti inizia una ricerca artistica che, prendendo le mosse dal lavoro di John Cage, andrà ad influenzare, nei decenni successivi, la sperimentazione a livello internazionale. Nel 1952, in particolare, Cage, con alcuni esponenti dell'avanguardia nel campo dell'arte, della danza, della musica e della poesia, realizza al Black Mountain College un 'evento' che è stato poi considerato il primo esempio di Happening. Questo nuovo genere espressivo – la cui definizione viene introdotta da Allan Kaprow nel 1959, in occasione di *18 Happenings in 6 Parts* – costituirà un riferimento fondamentale per gli esponenti dell'avanguardia artistica e teatrale che, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, intraprenderanno una radicale rifondazione dei linguaggi e dello statuto dell'opera.

³ M. PORZIO, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 57. Riferendosi all'*humus* culturale napoletano degli anni Cinquanta, Marta Porzio si sofferma



su alcune esperienze particolarmente significative che, in qualche modo, preparano il terreno alla sperimentazione del successivo decennio: il Gruppo Sud (tra il 1947 e il 1950), il MAC napoletano (tra il 1948 e il 1955), il Gruppo 58, le riviste sperimentali (*Documento Sud* e *Linea Sud*). Queste vicende fioriscono sullo sfondo di un quadro culturale che, ancora negli anni Sessanta, si presenta piuttosto statico; rispetto alle arti figurative, ad esempio, si registra l'inaugurazione di spazi espositivi che, però, mostrano scarso interesse verso la ricerca sperimentale, assecondando piuttosto il gusto ottocentesco di un certo collezionismo. A proposito della situazione e dello stato dell'arte a Napoli negli anni Sessanta si veda, in particolare, L. VERGINE (a cura di), 'Inchiesta sulla cultura a Napoli', *Marcatré*, 14-15, maggio-giugno 1965.

- ⁴ M. DE VIVO, 'In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato', *Acting Archives Review*, 18, novembre 2019, p. 79.
- ⁵ Per una ricostruzione dettagliata delle vicende del Centro si rimanda a S. ZULIANI (a cura di), *Il Centro 1960_2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte*, Napoli, Electa Napoli, 2006.
- ⁶ M. JODICE, 'Una stagione creativa rivoluzionaria', in S. ZULIANI (a cura di), *Il Centro 1960_2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte*, p. 58.
- ⁷ Ricordiamo che nel 1968 Dina Caròla, affiancata da Gianni Pisani e Anna Caputi, assume la guida della galleria. Nello stesso anno la sede viene spostata in via Carducci n. 28. All'inizio degli anni Novanta la galleria si trasferisce in via Orazio n. 29 col nome Dina Caròla Arte Contemporanea.
- ⁸ S. ZULIANI, '«Il Centro» 1960-1986', in ID. (a cura di), *Il Centro 1960_2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte*, p. 15.
- ⁹ Ivi, p. 16.
- ¹⁰ Per una ricostruzione della vicenda della saletta rossa si rimanda a G. NAZZARO (a cura di), *Una libreria per la città*, Napoli, AGE, 1988 e a M. DE VIVO, *la saletta rossa 1963-1974. Dieci anni d'arte alla Guida*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2008. Come sottolinea la De Vivo, quando inaugurano la saletta rossa, i Guida hanno alle spalle una lunga tradizione di librai che risale agli anni Venti del Novecento. Per l'occasione decidono di adottare la formula della libreria-galleria; si tratta di una scelta precisa che trova dei precedenti in analoghe esperienze fiorite a Milano (Libreria-Galleria Salto, 1948), a Roma (Libreria-Galleria Age d'Or, 1950) e anche a Napoli (Libreria-Galleria Minerva, 1956).
- ¹¹ G. NAZZARO, 'Profilo di una famiglia di librai', in ID. (a cura di), *Una libreria per la città*, p. 20.
- ¹² M. PORZIO, *La resistenza teatrale*, p. 75.
- ¹³ La stagione si apre con *La nuova grafica portoghese*, evento dedicato alla cultura lusitana; a seguire, vengono proposte altre iniziative: una personale di André Verlon; *Le nuove realtà della pittura a Napoli*, esposizione in cui è possibile vedere opere del Gruppo 58 ormai sciolto; *Iconogrammi di Anthoi e Tanda*, mostra sulle sperimentazioni dei due artisti.
- ¹⁴ M. DE VIVO, *la saletta rossa 1963-1974*, p. 31.
- ¹⁵ Artista, critico d'arte, giornalista, Luca è stato uno dei principali animatori e 'agitatori' dell'avanguardia artistica napoletana. Tra i fondatori del Gruppo 58, dell'Operativo 64, del Gruppo P. 66 e della Prop Art, ha diretto e collaborato con diverse riviste o spazi alternativi.
- ¹⁶ *Linea Sud* nasce nel 1963, in continuità con la precedente esperienza editoriale *Documento Sud*; le questioni affrontate all'interno della rivista non toccano unicamente il territorio dell'arte, ma anche l'organizzazione e il panorama culturale della realtà cittadina.
- ¹⁷ M. DE VIVO, *la saletta rossa 1963-1974*, p. 45.
- ¹⁸ Ricordiamo, ad esempio, la *Mostra di poesia visiva del Gruppo 63*, organizzata nel 1965. Sotto la guida di Luca vengono realizzate diverse iniziative: dall'esposizione inaugurale *Indicazioni per una collezione d'oggi*, dedicata alle opere grafiche della galleria romana Arco d'Alibert, alle mostre della produzione – principalmente di natura oggettuale – degli esponenti di *Linea Sud*, dalla conferenza *Industria culturale, arte di massa e arte di avanguardia* (1965), cui prendono parte Umberto Eco ed Edoardo Sanguineti, alla presenza di diciotto artisti riuniti sotto il nome Gruppo Gestaltico.
- ¹⁹ Durante i dibattiti Bonito Oliva intervistava davanti al pubblico gli artisti di volta in volta coinvolti.
- ²⁰ Quando Luca lascia la direzione artistica della libreria-galleria, subentra appunto Achille Bonito Oliva che apre la nuova stagione con una collettiva sulla grafica cecoslovacca per poi proseguire con l'esposizione dedicata al lavoro di Mambor e Pascali (1966) e, a marzo dello stesso anno, una mostra di Antonio Calderara e del Gruppo I (a riprova dell'interesse della Guida per la cultura gestaltica). Al 1967 risale una delle iniziative che ottiene maggiore eco, *L'oggetto e l'immagine*, curata da Filiberto Menna e dallo stesso Bonito Oliva; si tratta di una collettiva, con taglio prettamente napoletano, che in maniera dichiarata sostiene la figurazione oggettuale. Ad aprile dello stesso anno viene organizzata l'esposizione degli artisti americani D'Arcangelo, Dine, Indiana, Wesselmann, Warhol. La collaborazione tra il duo



- Bonito Oliva-Sarno e la libreria-galleria si conclude nel 1968 con un'ultima iniziativa dedicata alla poesia visiva e al cinema sperimentale e le personali di Rodolfo Aricò e Gianni Colombo. Da questo momento fino al 1973 le manifestazioni artistiche conoscono un'interruzione di cinque anni; l'attività espositiva riprenderà con una mostra dedicata alla Prop Art di Luca e del suo gruppo.
- ²¹Il Gruppo 70, costituitosi nel 1963, contempla una frastagliata compagine di poeti, artisti, musicisti, intellettuali che orbitano attorno alla sperimentazione fiorentina e, in particolare, alla rivista *Quartiere*, all'esperienza della Nuova Figurazione e alla scuola di Nuova Musica.
- ²²Il gruppo Operativo 64 – inizialmente denominato Operativo Sud 64 – nasce a Napoli nel 1964 per iniziativa di Luca; la compagine, muovendo dalle istanze politiche dell'avanguardia napoletana, si propone di svecchiare la cultura meridionale, aprendosi a una sperimentazione interdisciplinare. All'Operativo 64 la Libreria-Galleria Guida dedica una mostra collettiva nell'aprile del 1966.
- ²³M. DE VIVO, *la saletta rossa 1963-1974*, p. 52.
- ²⁴A. VILLANI, 'Tè e coca-cola, rose e limoni... Lettera a Lucio Amelio da un direttore di museo', in Id. (a cura di), *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982). Documenti, opere, una storia...*, Milano, Mondadori Electa, 2015, p. 41.
- ²⁵Ricordiamo che lo spazio di Parco Margherita viene inaugurato nell'ottobre del 1965 con le impressioni di viaggio, *Reise geschichten*, di Heiner Dilly, seguite dalle mostre di Hans Beyermann (novembre) e Boris Mardesic (dicembre) e, tra il 1966 e il 1968, da numerose esposizioni (personali o collettive) dedicate ad artisti italiani ed internazionali. Nel 1969, poi, in occasione della mostra di Jannis Kounellis, la galleria si trasferisce a Piazza dei Martiri n. 58.
- ²⁶A. VILLANI, 'Tè e coca-cola, rose e limoni... Lettera a Lucio Amelio da un direttore di museo', p. 41. Tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, oltre a fiorire altri spazi di ricerca, quali la Galleria Inesistente di Vincent d'Arista e Bruno Barbati, si affermano figure di mecenati e collezionisti attenti alle più interessanti manifestazioni dell'arte contemporanea; pensiamo a Vittorio Baratti, Peppino e Dodò Di Bernardo, Ernesto Esposito, Renato e Liliana Esposito, Graziella Lonardi Buontempo, Giuseppe Morra, Pasquale e Lucia Trisorio, Marcello e Lia Rumma (promotori, tra l'altro, delle tre edizioni della Rassegna di Amalfi, tra il 1966 e il 1968).
- ²⁷A. BONITO OLIVA, 'Saying the sayable. Lucio Amelio 1965-1980. Dialogo tra Achille Bonito Oliva e Michele Buonuomo', in A. VILLANI (a cura di), *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982)*, p. 46.
- ²⁸Secondo Marta Porzio, la scelta di una strada *chic* è sostanzialmente casuale e determinata da due fattori: il Teatro Esse trova una possibile sede proprio in Via Martucci e le altre formazioni lo seguono; in città è difficile reperire altri spazi pronti ad accogliere un teatro alternativo (cfr. *La resistenza teatrale*, pp. 193-194).
- ²⁹Cfr. V. MONACON, *La contaminazione teatrale. Momenti di spettacolo napoletano dagli anni Cinquanta a oggi*, Bologna, Patron, 1981, p. 16. Per una ricostruzione del contesto – non solo teatrale – dal quale emergono formazioni e istanze d'avanguardia si rimanda anche a G. BAFFI, 'Il teatro sperimentale a Napoli', *La scrittura scenica*, 12, 1976 e A. SAPIENZA, *Il suono e il segno. La gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida, 2006.
- ³⁰Chiaramente una ricognizione delle manifestazioni, degli spazi e delle esperienze che contraddistinguono la storia del Nuovo Teatro a Napoli non può prescindere da un riferimento alla 'macrostoria' della sperimentazione scenica in Italia. Dunque, spostando l'asse della narrazione dalla storia locale a quella nazionale, è bene osservare come negli anni in questione il Nuovo Teatro italiano sia attraversato da una scossa tellurica. Molteplici sono infatti gli eventi che segnano e scandiscono la nascita e l'evoluzione del fenomeno: le prime sperimentazioni di Quartucci, Bene e Remondi; la nascita delle cantine, soprattutto a Roma; il Convegno di Ivrea (per citare solo alcuni dei momenti salienti della storia del nuovo tra il 1959 e il 1967). A tal proposito, si veda M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987 e D. VISIONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia, 1959-1967*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2010.
- ³¹Nel 1964 il gruppo presenta anche altri tre lavori (*Epitaliamone*, *Giorni felici* ed *Escuriale*). Il nucleo originario è costituito da Carlo De Simone, Giovanni Giosi, Odette Nicoletti, Anna Caputi, Mario Miano e Mario Perrucci.
- ³²Come abbiamo avuto modo di accennare (cfr. nota 30), principalmente a Roma in questi anni si assiste a una vera e propria 'esplosione' del fenomeno delle cantine; vanno infatti moltiplicandosi gli spazi (scatinati, garage, vecchi magazzini) in cui intraprendere un progetto e una ricerca teatrali alternativi e autonomi rispetto alla scena ufficiale.
- ³³S. MARGIOTTA, *La geografia del nuovo teatro in Campania negli anni settanta (1963-1976)*, Caserta, Terre Blu, 2019, p. 17. Ricordiamo che, durante i sei anni in cui il Centro Teatro Esse è operativo (1966-1972),



vengono prodotti dodici spettacoli.

³⁴S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, p. 60.

³⁵M. PORZIO, *La resistenza teatrale*, p. 196.

³⁶Ricordiamo che la mostra di Bruno Di Bello, curata da Lucio Amelio, era presentata in analogia con lo spettacolo *SpaSaMiòLiPi* (1967). I due eventi erano in qualche modo collegati: lo spettatore, dopo aver visitato l'esposizione, veniva condotto al centro della sala-palcoscenico dove erano sistemate alla rinfusa una settantina di sedie. Qui poteva assistere allo spettacolo-collage basato sui testi di Adriano Spatola, Edoardo Sanguineti, Eugenio Miccini, Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti (il titolo del lavoro deriva proprio dalle iniziali dei nomi dei cinque poeti).

³⁷'Teatro della crudeltà', *Sipario*, 230, giugno 1965.

³⁸A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio* [1964], trad. it. di E. Capriolo e G. Marchi, Torino, Einaudi, 1968.

³⁹D. VISIONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia, 1959-1967*, p. 63.

⁴⁰In questi anni a Napoli sono particolarmente attivi alcuni giovani, animatori del CUT della Federico II (Renato Carpentieri, Franco Carmelo Greco, Nello Mascia, Pino Simonelli) o legati all'associazione Nuova Cultura. Proprio a questi gruppi studenteschi si deve l'iniziativa di portare il Living a Napoli; queste realtà associative promuovono diverse manifestazioni volte a sprovincializzare la cultura cittadina.

⁴¹Negli anni Sessanta anche il lavoro di Grotowski inizia a essere oggetto di approfondimento da parte di critici e studiosi; *Sipario*, in particolare, dedica alcuni interventi al regista polacco (cfr. R. GRÜNBERG, 'Il Teatro Laboratorio di Opole ovvero il teatro come autoanalisi collettiva', *Sipario*, 232-233, agosto-settembre 1965; L. FLASZEN, 'L'attore e il metodo di Grotowski', *Sipario*, 240, aprile 1966; M. MANUELLI, 'Un mese da Grotowski', *Sipario*, 254, giugno 1967; G. BARTOLUCCI, 'L'ambiguità 'costante' di Grotowski', *Sipario*, 255, luglio 1967).

⁴²In questi anni il gruppo mette in scena spettacoli tratti da Arrabal, Beckett, Mrozeck, Ginsberg, Pinget, Kerouac nell'ottica di favorire il confronto e la discussione tra attori e spettatori. I lavori vengono ospitati in spazi diversi: centri sociali, circoli privati, fabbriche, librerie.

⁴³Per un periodo i Santella gestiscono, nella zona del Vomero, la Libreria La Mandragola che diventa un punto di aggregazione per la sinistra giovanile, ma anche un importante centro di iniziative culturali.

⁴⁴F. P., 'Un teatro laboratorio intitolato a A. Jarry', *l'Unità*, 19 dicembre 1967. Ricordiamo che il contatto con il Living è diretto; Mario Santella figura, infatti, tra i giovani che organizzano la seconda venuta del gruppo statunitense a Napoli.

⁴⁵Il lavoro, presentato presso l'Executive club, si fonda su un impianto spettacolare estremamente semplice, privo di scenografia, oggetti scenici, costumi, luci.

⁴⁶P. RICCI, 'Ana/Logon', *l'Unità*, 2 aprile 1968. Ricordiamo che nel 1967 Mario e Maria Luisa Santella sono a Spoleto per assistere alla rappresentazione de *Il principe costante* di Grotowski; in quest'occasione riescono anche ad avvicinare il regista polacco e Ryszard Cieslak.

⁴⁷M. MELA, 'Il sangue degli elisabettiani', *Sipario*, 298, febbraio 1971, p. 32.

⁴⁸Ivi, p. 33.

⁴⁹Questo lavoro sull'*Amleto* di Shakespeare rappresenta un primo tentativo di avvicinamento al testo letterario, che verrà approfondito nel successivo *Faust* (1969), preannunciando la svolta che – dopo la rottura con gli altri membri del gruppo – porterà i Santella a inaugurare una nuova fase di ricerca sulla drammaturgia elisabettiana.

⁵⁰I Santella conserveranno, però, il nome Alfred Jarry per la compagnia.

⁵¹G. BAFFI, 'Andiamo per certe deserte strade. La sperimentazione teatrale a Napoli fotografata da Fabio Donato', *Deserte strade*, 4, dicembre 1976, p. 15.

⁵²Del Grosso riesce ad ospitare il gruppo newyorkese grazie alla collaborazione e al supporto economico della Libreria Guida.

⁵³M. PORZIO, *La resistenza teatrale*, p. 230.

⁵⁴G. BAFFI, 'Andiamo per certe deserte strade. La sperimentazione teatrale a Napoli fotografata da Fabio Donato', p. 7.

⁵⁵Sul finire degli anni Sessanta, gli spazi off vivono un momento di *impasse* determinato da una contraddizione di fondo, soprattutto rispetto al rapporto con il pubblico: lo spazio intimo delle cantine aveva favorito la formazione di una platea d'élite, ideologicamente lontana dalle istanze comunitarie ed egualitarie del Sessantotto.

⁵⁶Chiaramente il cambiamento che si registra nel passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta interessa la scena sperimentale non soltanto a livello locale, ma anche sul piano nazionale; come osserva Lorenzo Mango, «Il sessantotto del Nuovo Teatro era stato parte di un processo più complessivo in cui dimensione estetica e dimensione politica si incrociavano, si sovrapponevano e spesso addirittura si



sostituivano l'una all'altra. Nei primi anni Settanta tale simbiosi si era sciolta e la pratica sperimentale era diventata obiettivo oltre che mezzo di se stessa». L. MANGO, 'La decostruzione del nuovo', in M. VALENTINO, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, pp. 12-13.



IN FORMA DI | generi e forme



LARA CONTE

Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969

In the critical debate around Arte Povera two issues are central and closely connected: the relationship between art and life and between art and theater, with the frequent use of the “theatrical metaphor” to thematize the processuality of the work and new behavioral modes that imply a different involvement of the spectator in the sculpture. This text proposes to focus specifically on the theatricality and processuality of Arte Povera between 1966 and 1969, enucleating the themes of measure and autobiography as paradigms of the peculiar “phenomenology of the existing” of the researches analyzed. Corporeality and elementarity become terms and urgencies that in the two operative spheres of theater and art create not only points of contact but also perspectives from which the two areas of research influence each other in the definition of a new authenticity and consciousness of gesture.

Nel dibattito critico che si sviluppa attorno all’arte povera due questioni risultano centrali e strettamente connesse: il rapporto arte-vita e la relazione arte-teatro, con il ricorso sovente alla ‘metafora teatrale’ per tematizzare una processualità dell’opera e nuove modalità comportamentali che implicano un differente coinvolgimento dello spettatore al fatto plastico. Già nella prima formulazione dell’arte povera, Germano Celant faceva a vario modo riferimento alle esperienze del Teatro Laboratorio di Grotowski, al Nuovo Teatro di Mario Ricci, ai «gesti mutati dalla vita» del Living Theatre, per identificare l’«antifinzione» di un’arte basata sulla «realità» e il «presente».¹

Erodendo i miti della modernità e i meccanismi di omologazione della società di massa, le poetiche poveriste portano infatti al centro del discorso l’uomo, la vita, il vissuto, la dimensione biologica e fenomenologica dell’esistenza. «Pensare, fissare, percepire e presentare, sentire ed esaurire la sensazione in un’immagine, in un’azione, in un oggetto, arte e vita, un procedere per binari paralleli che aspira al suo punto all’infinito», scriveva ancora Germano Celant nel 1968.² Fare un’arte che «non è un’arte sulla vita, né un’arte sull’arte, ma certo riguarda la ‘condizione umana’»,³ specificava di lì a poco Tommaso Trini, in un testo che sarebbe stato pubblicato anche nel catalogo della mostra *When Attitudes Become Form* – la mitica esposizione che con la coeva *Op Losse Schroeven*⁴ sancì il riconoscimento delle ricerche processuali emerse al di qua e al di là dell’Atlantico nella seconda metà degli anni Sessanta. Il campo operativo dell’arte italiana è dunque scandito, a detta di Tommaso Trini, da un’arte che si definisce come «agire diretto» e che si spinge oltre l’oggetto e la mercificazione per porsi in un rapporto osmotico con «lo spettacolo, in unione col teatro».⁵ Toccando appunto un tema centrale già presente nella riflessione di Celant, sin dalla derivazione dell’etichetta stessa di arte povera dal «teatro povero» di Grotowski,⁶ Trini porta l’attenzione alla teatralità intesa come «irreversibile intensificazione» da parte dell’artista «del suo operare e essere nel mondo».⁷ Quella teatralità che parallelamente Filiberto Menna definisce centrale nel passaggio dall’oggetto allo «spazio vitale» e che trasforma la scultura «in una sorta di attrezzo per la scena della nostra esistenza quotidiana».⁸

Tra il 1966 e il 1969, nella curvatura temporale scandita da mostre personali e collettive come *Arte abitabile*, *Lo spazio dell’immagine*, *Arte Povera – IM Spazio*, *Con temp l’azione*,



Teatro delle mostre, Arte povera più azioni povere, When Attitudes Become Form, Al di là della pittura, nell'arte italiana si assiste al passaggio dall'oggetto all'ambiente all'azione, e si definisce un territorio ibrido che permette di cogliere la specifica dimensione processuale delle ricerche poveriste in cui l'apertura verso l'evento diventa il diramato punto di arrivo di un percorso non circoscrivibile in una univoca accezione linguistica, sintomo di una «totalità»⁹ che potremmo definire come 'politica dell'esistente'.

Il passaggio verso l'azione fa emergere una specificità delle ricerche processuali italiane. Come infatti ha messo in luce Claudio Zambianchi,¹⁰ all'insistenza del «libero agire» dell'arte povera, nella convergenza tra rappresentato e vissuto, non si riscontra tuttavia una netta predominanza di manifestazioni performative 'canonicamente' intese. Una peculiarità delle attitudini poveriste è infatti l'individuazione di una performatività e di una teatralità espansive che si estendono all'opera stessa, nell'instabilità e nel divenire del lavoro, così come nella particolare relazione che si istituisce tra intervento artistico e corpo in una dimensione 'disincarnata'.

Questo testo si propone di portare nello specifico l'attenzione alla teatralità e alla processualità della scultura, enucleando i temi della misura e dell'autobiografia quali paradigmi della peculiare fenomenologia dell'esistente delle ricerche poveriste, in risonanza con questioni molteplici riguardanti il tema dell'«identità» e la risignificazione del gesto.

Nell'ambito delle riflessioni connesse a misura e ad autobiografia si dipanano modalità ed esperienze in cui la vita e il vissuto si manifestano come punto di partenza per una nuova possibilità di forma, dove il corpo diventa misura e canone di relazione con lo spazio; dove l'opera si fa prolungamento del corpo, registrazione di un'esperienza o provocazione di un comportamento; dove l'autobiografia può essere declinata come registrazione di una traccia, di una scrittura o diventare il luogo di evocazione in assenza della presenza dell'uomo e dunque ritratto che attiva dialetticamente gli opposti di visibilità e invisibilità.

Portando l'attenzione a casi specifici, si dipanerà una narrazione costruita come una costellazione di riflessioni. L'immagine della costellazione sembra infatti pertinente per definire un territorio di esperienze individuali ma relazionate tra di loro, indirizzate a rimodulare i confini dell'esperienza artistica, anche in considerazione del clima di forte contaminazione linguistica del momento e nella tensione verso un dialogo transatlantico che mette in luce suggestioni provenienti dalle esperienze dell'happening e dell'*environment* d'oltreoceano, scompaginando tuttavia letture unidirezionate e facendo emergere genealogie e approdi calati in una specifica temperie culturale e politica.

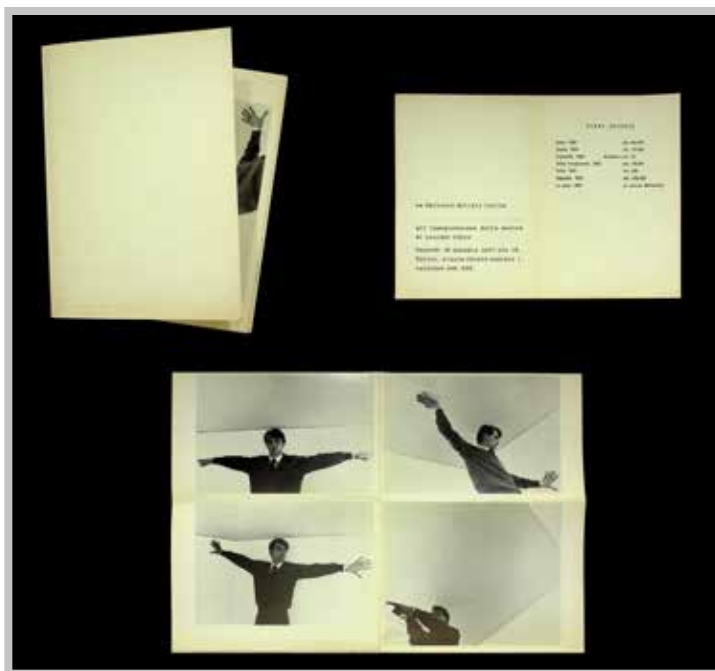
Come evidenziato anche solo da queste considerazioni preliminari, si farà riferimento a una poetica processuale poverista i cui confini sono più sfumati rispetto a quelli delimitati dall'etichetta di arte povera, per come questa definizione si è tramandata a partire dalla sua tempestiva storicizzazione avvenuta negli anni Ottanta del XX secolo. Si può infatti tentare di smuovere il canone della grande narrazione per creare territori più sfrangiati, dove relazioni, tangenze ed esperienze condivise emergono oltre le rigide classificazioni imposte dalle etichette e dai regimi discorsivi. In relazione a questa considerazione gli artisti su cui questo testo porta l'attenzione sono Luciano Fabro, Paolo Icaro, Gilberto Zorio, Piero Gilardi, Mario e Marisa Merz, Eliseo Mattiacci e Giuseppe Penone, per quanto le questioni legate a misura del corpo, autobiografia, in relazione alla performatività dell'opera, siano altrettanto centrali e cruciali nella ricerca di artisti come Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Giulio Paolini ed Emilio Prini su cui in altra sede si è portato l'attenzione con un taglio più estensivo e di ricognizione.¹¹



1. Dall'oggetto all'ambiente. Misura come esperienza di spazio, arte abitabile, habitat

In relazione al tema arte-vita e alla teatralità dell'opera, uno dei termini che ricorre nel discorso degli artisti e della critica italiani a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta è 'esperienza', sintomo della nuova relazione che si istituisce tra l'opera, il vissuto e l'ambiente. In conversazione con Carla Lonzi nel 1966, Luciano Fabro distanzia la propria ricerca plastica dalle teorie gestaltiche e dal formalismo astratto insistendo sulla dimensione dell'esperienza che porta la scultura oltre i problemi di forma, verso il vissuto. «L'esperienza è proprio questo prendere possesso», annuncia Fabro che poi spiega a Lonzi: «Io l'esperienza non la faccio col quadro, lo specchio, la struttura; io la faccio vivendo, guardando le cose, prendendo possesso. Quando vivi ti interessa tutto. Ti parlavo di entrare in atteggiamento attenzionale». E ancora confida: «A un certo punto l'oggetto non riesce più ad accogliere tutta la nostra esperienza arricchita, ci carichiamo a un punto che l'oggetto non basta più. Allora andiamo in giro e aumentiamo la nostra esperienza con situazioni analoghe».¹²

A distanza di anni, in conversazione con Celant, Fabro si sofferma con uno sguardo retrospettivo sulla dimensione esperienziale delle sue opere degli esordi, in cui la misura del corpo diventa canone costruttivo e punto di contatto tra il sé e il mondo, e dove l'esperienza nasce come possibilità per «dare valore allo spazio»,¹³ a livello fisico e mentale. «Quando vedo questi lavori, ritrovo una strana parola che usavo allora, 'esperienza'. All'epoca avevo scoperto questo termine perché volevo precisare un'accezione che mi era molto piaciuta e di cui avevo letto, credo, in Dewey, secondo la quale una sensazione ha valore quando crea un'esperienza».¹⁴



Pieghevole della mostra personale di Luciano Fabro alla Galleria Notizie, Torino, 1967, con visibile *In-Cubo*, 1966. Courtesy: Archivio Luciano Fabro

Il termine 'esperienza' trova in effetti risonanza nel pensiero di John Dewey grazie alla grande fortuna che ebbe in Italia *Art as Experience (L'Arte come esperienza)*, uscito in traduzione nel 1951.¹⁵ «L'esperienza è continuamente in atto, in quanto l'interazione dell'essere vivente con le condizioni umane è implicita nel processo stesso della vita»,¹⁶ scrive Dewey.

Da *Raccordo anulare* (1963-1964) a *In-Cubo* (1966) Fabro allarga le braccia e prende consapevolezza dello spazio, attraverso un gesto minimo, elementare, che allo stesso modo sottende a un canone costruttivo classico e crea un punto di contatto tra la Storia e la propria storia personale, tra la Misura e la propria misura corporea. *In-Cubo* è un cubo di tela a cinque facce, aperto nel lato che si appoggia al pavimento, realizzato in relazione alle misure del corpo dell'artista e in una seconda versione in relazione alle misure corporee di Carla Lonzi: l'altezza corrisponde all'altezza del corpo, la larghezza all'ampiezza delle braccia aperte. Il fruitore può sollevare la struttura e penetrare all'interno. L'opera

diventa così «campo sensibile»¹⁷ che traghetta il corpo dello spettatore e della spettatrice da un'astratta condizione contemplativa verso un'esperienza dinamicamente coinvolta, ovvero in una partecipazione psico-fisica all'evento estetico.

Se il termine di riferimento come superamento è per Fabro la ricerca gestaltica, nella coeva proposizione plastica delle *Forme di spazio*, Icaro definisce il proprio orizzonte dialettico nel riduzionismo plastico d'oltreoceano, disarticolando, attraverso la sua azione, l'analiticità della sintassi minimalista e, di fatto, dando senso a una teatralità della scultura differente rispetto a quella minimalista.¹⁸ Come l'*In-Cubo* di Fabro anche le *Forme di spazio* (1967) di Icaro sono strutture antropometriche e nascono da quella che l'artista definisce una «pratica corporale»¹⁹ intesa come azione spontanea di misurazione. Tale pratica non ha dunque a che fare con la ricerca di un rapporto teorico con lo spazio ma semmai può indurre a portare l'attenzione sulla possibile relazione con la scrittura scenica. Sollecitato a situare il proprio territorio di relazione con il teatro, Icaro oggi ricorda:

Ho conosciuto, apprezzato e condiviso momenti conviviali con Mario Ricci. Soprattutto il suo fare la scena di fronte agli spettatori costruendo lo spazio dell'azione con tubi e aste, come sostanza in sé dell'azione teatrale... senza inizio, senza distanza né differenza tra "la recita della vita e la vita della recita...". La fluidità desiderata e praticata in quei giorni è anche di sfrontata e audace rapina linguistica, che ha fatto passare l'azione in pubblico a gesto visto e vissuto come una nuova, rinnovatrice e "normale" sincera teatralità.²⁰

Presentate nei diversi esemplari in varie mostre in Italia e all'estero nel corso del 1967, le *Forme di spazio*, definite da Mario Ceroli *Gabbie*, sono nate a New York, dove Icaro si era stabilito tra l'aprile del 1966 e la primavera del 1968, dopo gli anni della formazione a Torino e dopo il soggiorno a Roma, luogo cruciale per una prima riflessione sull'*environment* in relazione alla progettualità di artisti come Pino Pascali, Mario Ceroli, Cesare Tacchi ed Eliseo Mattiacci, tra gli altri. Nelle *Forme di spazio* di Icaro l'altezza corrisponde all'altezza massima del corpo dell'artista raggiunta con le braccia alzate oltre la testa; le barre sono distanziate l'una dall'altra di circa 30 cm, la misura delle sue anche, in modo da creare strutture permeabili, dove i corpi, dell'artista, dei fruitori e delle fruitrici, possono entrare e uscire con facilità.



Paolo Icaro, *Gabbia Pliniominio*, 1967. Nell'allestimento della mostra personale alla Galleria La Tartaruga, Roma, 1967. Foto: Renato Gozzano. Courtesy: Archivio Paolo Icaro

«Siamo in uno spazio chiuso o entriamo in uno spazio aperto? Siamo liberi fuori o dentro? Qual è il nostro posto?»,²¹ si domanda Celant in occasione della mostra *Arte Povera Im Spazio*, dove la *Gabbia gialla* (1967) viene presentata nella sezione dell'*Im Spazio*, assieme alle ricerche *environmentali* degli artisti romani.

Certamente queste domande si fanno ancora più conturbanti se si pensa alla *Gabbia Pliniominio* (1967), esposta nella personale che Icaro tiene alla Galleria La Tartaruga nel giugno 1967. La *Gabbia Pliniominio* è una struttura realizzata in relazione alle dimensioni

dell'ambiente della galleria interamente occupato da una forma di spazio color minio, da cui scaturisce il titolo ludico-affettivo che associa il colore del materiale (minio) al nome



del gallerista (Plinio) e il cui suono sembra ricordare una cantilena per bambini. Riportando alla mente la mela magrittiana che satura la stanza creando uno spaesamento psichico nell'osservatore, con la *Gabbia Pliniominio* lo spaesamento si fa psico-fisico in quanto il fruitore, una volta entrato nella galleria non può sottrarsi dallo sconfinamento nello spazio della scultura che coincide con quello reale della galleria. L'opera invita ad essere vissuta, esperita, con gesti e comportamenti del corpo. A tal proposito Icaro ricorda:

Il commento critico più bello che mi fecero in quell'occasione, non a parole, ma a gesti fu il comportamento di Pino Pascali che, come arrivò, imitò uno scimmione, perché aveva letto quella forma di spazio veramente come una gabbia; quindi, la abitò in quel modo, appendendosi alle sbarre e imitando i gesti dello scimmione.²²

A differenza della misura e del misurare di Mel Bochner, nella cui opera si crea una tautologica identità tra ordine di misura e spazio reale, per Icaro e Fabro la misura non è un dato omologato, oggettivo: la pratica del misurare serve per esplorare una diversa percezione dello spazio reale e si connette all'idea di costruire un proprio spazio di vita.

Mentre nel 1966 Fabro, in conversazione con Carla Lonzi, insisteva sulla dimensione esperienziale della sua scultura, artisti come Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi e Gianni Piacentino situano la loro prospettiva scultorea oltre l'oggetto, nell'esplorazione di uno «spazio abitabile», che diventa altresì il titolo di una mostra tenutasi alla Galleria Sperone di Torino nel giugno 1966. L'obiettivo dell'esposizione è quello di sperimentare un nuovo rapporto «necessario» fra l'arte e lo spazio della vita, che implica «un consumo fisico dell'arte»,²³ in cui l'arte supera la dimensione oggettuale per entrare «concretamente nell'ambiente», quale spazio della vita.²⁴ Associato a creazioni come gli *Oggetti in meno* (1965-1966), lo spazio abitabile è per Pistoletto uno spazio sociale di interrelazione, connesso all'idea di comunità.²⁵ Gli *Oggetti in meno* vivono nel confine tra artistico e non artistico, e riattivano, in questo interstizio, il senso del rapporto arte-vita. L'opera d'arte può appartenere a chiunque entri in contatto con essa,²⁶ incrinando allo stesso modo i confini tra oggetto da contemplare e da agire, con la sua intrinseca teatralità. La relazione al corpo, alla sua modalità comportamentale in potenza, è evidente anche nei titoli: *Struttura per parlare in piedi* (1965-1966), *Quadro da pranzo* (1965), *Casa a misura d'uomo* (1965-1966). Attestando una militanza che prescinde dall'ideologia, Pistoletto conferisce un'ulteriore attivazione di senso all'«esperienza» come energia che trasforma la subalternità dell'individuo e lo sottrae alla massificazione e ai meccanismi di produzione capitalistica. Queste urgenze sono altresì al centro di riflessione del teatro di ricerca e di tutte quelle esperienze di scrittura scenica che superando la supremazia del testo ripensano a nuove metodologie di lavoro attraverso una visione esperienziale e di condivisione come riappropriazione di una dimensione politica del teatro.²⁷

Nella ricerca visiva l'idea di spazio abitabile rinvia altresì alla dimensione dell'habitat: oltre all'*In-Cubo* di Fabro, si può fare riferimento agli *Igloo* di Mario Merz e alla *Tenda* (1967) di Gilberto Zorio – interventi che possono inserirsi nella genealogia tracciata da Carla Accardi con la realizzazione della sua *Tenda* abitabile in sicofoil nel 1965-1966.²⁸ Nello specifico nella *Tenda* di Zorio, come pure nel suo *Letto* (1966) e nelle *Stelle*, realizzate a partire dagli anni Settanta, torna centrale la misura del corpo e la traccia che esso lascia rivelando l'invisibile. Come racconta l'artista:

La memoria della statura corporale è presente nella *Tenda* che presenta un fatto chimico, ma fa anche scoprire, all'altezza degli occhi, un lago salato che si staglia nel paesaggio del blu. Gli stessi tubi Dalmine presentano una dimensione umana, sono

misure in rapporto modulare, come il mio corpo si raddoppia e crea una misura, così fanno i tubi [...]. Sono riuscito con la *Tenda* a portare il mare a livello dell'occhio. Il lavoro nasce da una mia esperienza in un camping al mare. Dopo una tempesta, arrivato il sole, l'acqua si è rappsata sino a trasformarsi in sale, così la natura era riuscita a trasportare il mare molto in alto, in collina, la scultura con acqua salata riproduce lo stesso fenomeno.²⁹

La misura come autobiografia, è strettamente connessa nella ricerca di Zorio alla memoria e ai ricordi dell'infanzia che possono riaffiorare nell'opera in relazione a un gesto, a un'azione, a un suono, a un odore. Un universo potenziale che si situa in quel crinale in cui visibilità e invisibilità si incontrano, senza soluzione di continuità. L'opera diventa pertanto una presenza instabile, mutevole, che rivela l'invisibile, vaporizzando altresì i confini tra autore e spettatore. Se l'artista diventa spettatore privilegiato di un risultato non prevedibile a priori – «Penso che la grande capacità dell'arte povera, del lavoro della nostra generazione, sia stata quella di attivare le sensibilità, di rivelare l'invisibile. Io posso dire di pormi nei confronti del mio lavoro come spettatore privilegiato» –,³⁰ allo stesso modo gli spettatori e le spettatrici diventano soggetto attivo dell'accadimento del lavoro e dunque non possono vivere ed esplicitare la loro modalità di essere in uno spazio neutrale, di contemplazione. Con una carica vitalistica e politica, Zorio indaga i processi trasformativi della materia e propaga un'energia propulsiva e radicale di cambiamento. Un'energia che non è mai «un'azione astratta» ma che si riferisce sempre a una «dimensione umana, antropologica».³¹

2. *Abiti, indumenti, vestiti*

Habitat e *habitus* hanno la stessa radice etimologica. *Habito*, come verbo, significa abitare un certo luogo e *habitus* come sostantivo significa aspetto esteriore, forma del corpo, abbigliamento. Nel pensiero e nella pratica socio-antropologica, il significato si estende ad abitudini, come sistema di attitudini sociali che si formano dalle nostre interazioni con l'ambiente che ci circonda, mediante le quali abitiamo il mondo.³² Si innesca pertanto uno stretto legame tra luoghi, corpi, costumi e comportamenti, la cui intersezione dà vita all'identità stessa. Tale relazione si fa naturale ed evidente nella produzione degli artisti dell'arte povera dove la misura del corpo crea un collegamento tra *habitat* e *habitus*, conferendo, anche in questo caso, una particolare accezione alla dimensione performativa della scultura e alla relazione opera, corpo, comportamento.

Nel gennaio 1967, Fabro espone gli *Indumenti* (1966) nella mostra personale alla Galleria Notizie di Torino dove per la prima volta presenta anche *In-Cubo*. Alcuni anni più tardi, gli *Indumenti* saranno realizzati in una dimensione performativa, davanti al pubblico, nell'ambito di *Aktionsraum A1* a Monaco.³³ Tra i primi *Indumenti* concepiti «su misura, addosso, sulla pelle»,³⁴ si annoverano quelli realizzati per Carla Lonzi,³⁵ frutto di una relazione intima, orizzontale e complice con la critica, che approderà, da parte di Lonzi, alla pubblicazione di *Autoritratto*.³⁶ Il momento privato della relazione tra Fabro e Lonzi è ripreso da Marinella Pirelli in un film girato nello studio dell'artista-film-maker (*Indumenti*, 1966-67, 16mm, col., 2'15"). Ne deriva un materiale che, come scrive Simona Pezzano ha una «duplice funzione di documentazione e di processo generativo»,³⁷ e che si inserisce in una progettualità artistica tesa a mettere in discussione le separazioni tra i linguaggi di pittura, scultura e cinema.³⁸

Nell'ottica di portare «l'atto creativo nel vissuto delle persone, nella loro vita quotidiana»,³⁹ anche artisti come Pistoletto e Gilardi danno seguito alla riflessione avviata con la mostra *Arte abitabile* orientando la loro attenzione sugli indumenti così come gli attori del Living Theatre in *Mysteries and Smaller Pieces*⁴⁰ si mettevano in scena con gli abiti di tutti i giorni in un nuovo teatro «di presenza».⁴¹

Nel momento in cui Piero Gilardi sta elaborando la sua etichetta di «arte microemotiva», tesa ad esaltare la nuova dimensione di partecipazione psico-fisica all'evento estetico e la soggettività creativa sottraendola agli strumenti di potere istituzionali e mercantili, organizza al Piper Club di Torino, la *Beat Fashion Parade*, sfilata di moda che ha luogo la sera del 13 maggio 1967, con modelli di suoi abiti (gli *Abiti natura*), di Alighiero Boetti, Colombotto Rosso e Anne Marie Saugzeau Boetti.

I vestiti sono altresì al centro della riflessione di Pistoletto nel gruppo di lavori esposti ad *Arte Povera più azioni povere* ad Amalfi, in cui utilizza cumuli di vestiti colorati dismessi posti in relazione con uno o più oggetti: si tratta di opere fondate su una dialettica di forte impatto generata dal contrasto tra ordine e disordine, tra passato e presente, che si 'sublimizza' nella *Venere degli stracci* (1967, non esposta ad Amalfi), dove la classicità della forma plastica rappresentata da una copia della statua greca della Venere Callipigia (riprodotta, nella prima versione dell'opera in cemento ricoperto di mica), si contrappone alla contingenza del cumulo variopinto degli indumenti, e la memoria del passato si riflette in un esserci 'qui e ora'. I vestiti assumono per Gilardi e Pistoletto un valore ideologico, sia come critica alla società consumistica sia dischiudendo una possibile riflessione sulla libertà dell'individuo, e superano in un certo qual modo quella che Pierre Bordieu definisce come «sterile coppia epistemologica» oggettivo/soggettivo.⁴² In uno scritto pubblicato sulla rivista beat *Pianeta Fresco* nel dicembre 1967, Gilardi fa riferimento a una discussione intercorsa in casa Kornblee a New York, alla quale aveva preso parte anche Pistoletto: il dialogo s'incentrava sulla funzione ed evoluzione degli abiti, sui «presupposti mentali» che caratterizzavano la «nuova idea di abito», connessa ad una nuova idea di «tempo mentale». Gilardi concludeva la propria riflessione osservando:

Mi pare che non si tratti più di dare una immagine al vestito ma di dare un vestito alla immaginazione individuale... delineandolo come supporto neutro in aderenza ai sistemi di produzione industriale, e predisponendolo ad una aperta caratterizzazione derivante dal posteriore uso individuale.⁴³

Anche nella ricerca di Icaro si individua un'azione incentrata sui vestiti. Si tratta del *Progetto memoria – Ricupero vestiti* (1969), connesso al concetto di *misura-distanza*, ulteriore sviluppo – nella ricerca dell'artista – della misura in relazione ai temi dell'autobiografia e della memoria. Il ritrovamento di alcuni vestiti dismessi del passato induce Icaro



Michelangelo Pistoletto nella mostra *Arte povera più azioni povere*, Amalfi, 1968, dove ha allestito, realizzandole in loco, le opere *Monumentino* (1968); *Capitello e stracci* (1968); *Sarcofago e stracci* (1968); *Mappamondo* (1968); *Candele* (1967). Foto: Claudio Abate. Courtesy: Archivio Michelangelo Pistoletto



a indossarli facendosi fotografare dalla moglie Nancy Nina. Con quest'azione l'artista ricongiunge la propria immagine al presente con quella di un tempo remoto, declinando il concetto di *misura-distanza* come traiettoria di collegamento tra due momenti di esistenza, in un'investigazione della propria identità soggettiva.

Nell'opera di Marisa Merz *Scarpette* (1968) si crea invece una convergenza tra misura del corpo, abito, lavoro manuale e processualità, che annulla le separazioni tra spazio e tempo dell'opera e spazio e tempo della vita. Nella ricerca dell'artista il tempo entra infatti nel lavoro attraverso l'azione reiterata del gesto: il taglio, l'intreccio, la sedimentazione. In dialogo con Anne Marie Sauzeau Marisa Merz rivela:

Quando Bea era piccola stavo in casa con lei. Allora facevo i fogli di alluminio. Tagliavo e cucivo queste cose. C'era un ritmo in tutto questo, *e il tempo, tanto tempo*. Dunque c'era Beatrice, piccola. Mi chiedeva delle cose, mi alzavo le facevo. Tutto sullo stesso piano. Bea e le cose che cucivo, avevo la stessa disponibilità per tutto.⁴⁴

La pratica artistica è per Marisa Merz un'estensione biologica del sé, del suo essere insieme artista, mamma, moglie, e dunque di una soggettività differente, per quanto ella non abbia mai aderito al femminismo. In questa dimensione il lavoro sfugge la stessa definizione di opera per diventare una situazione, una dimensione precaria, transitoria, in divenire. La scultura si sottrae a uno statuto codificato di presenza compiuta e immutabile, per direzionarsi verso una condizione più ibrida ed esibita di lavoro e verso un operare nell'accezione definita da Hannah Arendt come condizione dell'«*essere-nel-mondo*». Alcune fotografie di Claudio Abate ritraggono le *Scarpette* sulla riva del mare, dove si accentua il loro essere fragili che prendono parte al «teatro del mondo»,⁴⁵ quasi sul punto di essere risucchiate, come una parentesi transitoria di vita, eppure come avvolte in una dimensione atemporale, sempre un po' laterali rispetto all'arte e al sistema, quasi fossero «sculture involontarie».⁴⁶

3. Processi e azioni di scultura a misura di corpo, all'incrocio dei media

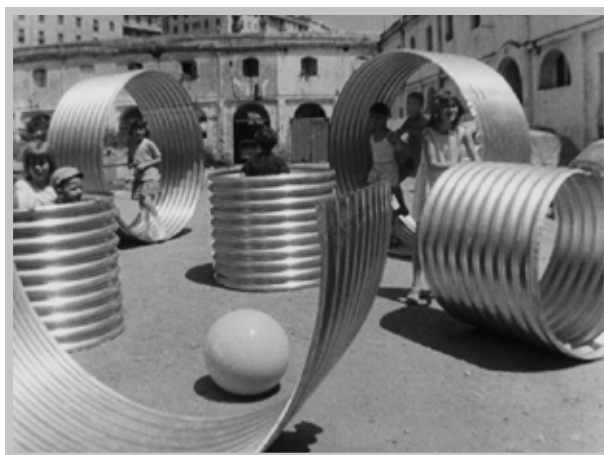
Una considerazione sul rapporto opera-corpo può condurre a riflettere su differenti esperienze di 'orizzontalizzazione' della scultura. Un focus orientato in questa direzione permetterà altresì di sostare sui contesti operativi di Roma e Torino, evidenziando come la processualità e la teatralità della scultura possano essere messe in relazione al dialogo tra i linguaggi, alla sperimentazione e all'ibridazione dei media.

Un primo esempio può essere individuato in due azioni-scultura di Eliseo Mattiacci, collegate al contesto operativo romano, *Tube* (1967) e *Cilindri praticabili* (1968). Questi interventi annunciano una propensione performativa nel lavoro dell'artista che si farà, nel corso degli anni Settanta, anche performance propriamente intesa. *Tube* è una delle sculture ambientali più iconiche della stagione espositiva del 1967. Il materiale utilizzato è un lungo tubo metallico flessibile colorato di giallo Agip che viene trasportato dallo studio romano dell'artista, in via Laurina, alla sede della Galleria La Tartaruga, in Piazza del Popolo, dove viene per la prima volta esposto, con un'azione collettiva che coinvolge lo spazio urbano. In presa diretta Mario Diacono aveva evidenziato la relazione di quest'azione con gli happening e gli *environment* d'oltreoceano, parlando dell'«incessante aggiornamento sul linguaggio internazionale e particolarmente americano attuato a Roma»,⁴⁷ per quanto l'operatività di Mattiacci contaminò radici avanguardiste diverse incrinando

letture unidirezionate. In alcuni appunti inediti, l'artista stesso si sofferma sulla natura processuale del *Tubo*, precisando, per l'appunto, l'attrazione e la distanza di quest'azione con la dimensione degli happening d'oltreoceano:

Questa mostra non vuole essere un happening. Anche se per la sua libertà può sembrare vicina, certo è più vicina a un happening che a una scultura bloccata. Era un'idea che usciva fuori dagli schemi della scultura precedente, coinvolgendo sia lo spazio sia lo spettatore, per la sua disponibilità in sé, per la scelta di questo materiale proprio per la libertà che consentiva di adattarsi in qualsiasi luogo e spazio. Per me era un problema di spazio e di azione. Difatti la mostra iniziava diciamo nel mio studio dove un gruppo di persone portava un lunghissimo tubo giallo fino alla galleria di Piazza del Popolo, dove andava a riempire tutto l'ambiente, salendo per le scale, penetrando in tutte le stanze [...]. Il voler uscire dagli spazi della Galleria alla vecchia maniera è un fatto di esistenza di libertà che libera e che implica una scelta ideologica.⁴⁸

Nel clima incandescente che si dipana dal 2 al 4 marzo 1967 (data di inaugurazione della mostra di Mattiacci alla Tartaruga), la pratica performativa, anche collegata alla ricezione dell'happening d'oltreoceano, attinge a Roma una forte riattivazione di senso attraverso la fuoriuscita e lo sconfinamento dell'intervento artistico dal teatro e dalla galleria alla strada, in un clima di forte contaminazione, tra arte, teatro e poesia. Il 2 marzo 1967, in occasione della presentazione del secondo numero della rivista *Grammatica*, Nanni Balestrini e Achille Perilli organizzano *Non stop teatro ore 12* tenutosi alla Libreria Feltrinelli – una giornata di eventi che si susseguono dalle ore 9.00 alle ore 21.00, comprendenti happening all'interno e all'esterno della libreria, proiezioni di film, azioni musicali, interventi di poesia visiva, con la presenza di artisti come Gastone Novelli, Toti Scialoja, Pino Pascali e poeti della neoavanguardia. Due giorni dopo Mattiacci, con il *Tubo*, convoglia la propensione performativa e l'energia della strada alla scultura, sancendo di fatto lo sconfinamento dell'oggetto plastico in una pratica operativa nello spazio urbano, attraverso un coinvolgimento collettivo e orizzontale che si rivela come un cruciale punto di riferimento per una nuova modalità partecipativa al fatto plastico. Ciò avverrà di lì a qualche mese anche nella ricerca di Michelangelo Pistoletto con *La palla* che rotola per le strade di Torino, nell'ambito della mostra *Con temp l'azione*.



Luca Maria Patella, *SKMP2*, 1968. Fotogramma in cui sono visibili i *Cilindri praticabili* (1968) di Eliseo Mattiacci. © Luca Maria Patella. Courtesy: Studio Eliseo Mattiacci

La medesima propensione performativa della scultura si rintraccia anche nei *Cilindri praticabili*, di lamiera ondulata del diametro di circa due metri ciascuno, misura orientativa dell'ampiezza delle braccia aperte di un corpo adulto. I *Cilindri praticabili* sono attivabili dal fruitore che è sollecitato a passarvi attraverso, a sostare all'interno, dondolandosi, o a camminare

dentro la forma plastica. Come si può vedere in alcune fotografie scattate da Claudio Abate e nelle riprese di Luca Maria Patella per il film *SKMP2* (1968, 16mm, b/n, col. e intonazioni di colore, 30'), è la fruizione spontanea, non mediata, dei bambini al di fuori dello studio dell'artista nella periferia di Roma, a traghettare la scultura verso una condizione più ibrida e laterale di oggetto-giocattolo, in piena sintonia con l'utopia marcusiana della

liberazione che nutre quei giorni di contestazione e di rivoluzioni socio-culturali. Una rivoluzione e una pratica di orizzontalizzazione che anche nell'ambito teatrale porterà, tra la fine degli anni Sessanta e nel corso degli anni Settanta, alle esperienze di decentramento teatrale nei quartieri popolari delle periferie, in una progettualità condotta a stretto contatto con le comunità.⁴⁹

Così come gli *Oggetti in meno* di Pistoletto anche i *Cilindri praticabili* di Mattiacci attestano una militanza che prescinde dall'ideologia e conferiscono una specifica 'politicità dell'esistente' al gesto artistico. Dalla strada entrano infine in galleria. Sono infatti esposti nella personale dell'artista all'Attico, che inaugura nel maggio 1968, dove il pubblico li esperisce convogliando ulteriori sfumature semantiche alla loro processualità. Da materiale industriale a grandi giocattoli, i *Cilindri praticabili*, così come le altre sculture in azione allestite in mostra, diventano dispositivi plastici ambigui e fluidi, tra ready-made, *objet trouvé*, attrezzi-scenici, con la loro forte propensione demercificante che dissolve l'oggetto in opera-ambiente-happening. Nella cultura capitalistica e della mercificazione l'attrazione di Mattiacci per la dimensione primaria come possibilità di scoperta della reale profondità delle cose, mediante l'investigazione dei materiali, dei comportamenti e dei processi, vaporizza la traiettoria modernista intesa come progresso, tecnologia e incessante richiesta del nuovo. È un orizzonte di ricerca condiviso con gli artisti della costellazione arte povera, e che può altresì connettersi a uno scenario più ampio che coinvolge tanto l'essenza del gesto del coevo teatro sperimentale quanto la teoria e la pratica filmica di Pier Paolo Pasolini.⁵⁰

La modalità di condivisione orizzontale dei *Cilindri praticabili* fruiti nello spazio urbano da un pubblico trasversale porta l'attenzione sull'aspetto processuale di azioni che si realizzano fuori dai contesti espositivi. Altri artisti e artiste hanno esplorato in questo snodo una dimensione di azione fuori dalla galleria e talvolta come azione privata, senza la presenza del pubblico, nello spazio naturale o domestico: si pensi alle azioni di Giuseppe Penone realizzate nella natura, e restituite in galleria attraverso la fotografia, o a quella domestica di Marisa Merz documentata nel film *La conta* (1967, 16mm, b/n, 2'44") – un materiale filmico riemerso di recente e solo in questi ultimi anni veicolato attraverso la presentazione espositiva.

Nelle prime azioni di Penone condotte sugli alberi della propria regione natale (*Alpi Marittime*, 1968), l'artista indaga il processo e il tempo di crescita della pianta e di altri elementi, in relazione all'azione umana, alle misure del proprio corpo, ad esperire il continuo divenire dell'energia della *natura*, «la mutazione», come processualità che è «l'esperienza dell'opera d'arte».⁵¹ Ne *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore di un ruscello* (1968) alcune fotografie di Claudio Basso registrano l'azione che consiste nel collocare nel letto di un ruscello una struttura di cemento realizzata in relazione al corpo dell'artista disteso. L'acqua, scorrendo, riempie il vuoto lasciato dal corpo e rende fluida la traccia del corpo stesso attraverso lo scorrere dell'acqua che rimanda allo scorrere eracleo della vita.



Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore di un ruscello*, 1968. Documentazione dell'azione. Foto: Claudio Basso. © Archivio Penonea

L'attrazione fenomenologica del gesto scultoreo di Penone conduce a ripercorrere alcuni momenti del pensiero di Merleau-Ponty. Nella *Fenomenologia della percezione* si legge:

Noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione.⁵²

Anche la ricerca di Penone coglie il senso di una povertà come regressione al primario, inteso come «orientamento nettamente antropologico»⁵³ che fa convergere natura e cultura in una naturale unità (C. Lévi-Strauss). A tal proposito Didier Semin, riflettendo sulla poetica dell'artista, parla di «povertà come spoliazione volontaria delle acquisizioni culturali, asceti per raggiungere la verità del corpo»,⁵⁴ e tramite il corpo, la natura, per riportare al centro del discorso il linguaggio della cultura.



Marisa Merz, fotogramma dal film *La conta*, 1967. Courtesy: Fondazione Merz, Torino

Marisa Merz realizza invece la propria azione in assenza di pubblico nella cucina della sua abitazione torinese, e la riprende nel film *La Conta*, girato in 16mm. Si tratta di un materiale filmico disarmante per la sua radicale semplicità e per la possibilità di restituire una dimensione che problematizza la questione dell'intimità relata al suo gesto orientandola verso una più profonda pratica trasformativa e di autoaffermazione. Ne *La conta* l'artista è ripresa al tavolo della cucina mentre sta aprendo un barattolo di cibo in scatola dal quale estrae e conta dei piselli che con un gesto rituale dispone su un piatto. In

un'atmosfera notturna e surreale, si vedono sullo sfondo, come in una sorta di caverna, le *Living Sculptures*, viluppi scultorei in lamelle di alluminio tagliate e spillate che, nel corso del 1967, hanno una duplice diffusione, attraverso una serie di momenti espositivi, ma anche mediante la loro temporalizzazione cinematografica. Oltre a *La Conta*, sono visibili infatti nel film dell'underground torinese *Il mostro verde* (1967, 16mm, col., suono, 24') di Tonino De Bernardi e Paolo Menzio, dove una lunga scena viene infatti girata nel paesaggio metallico delle *Living Sculptures* (1966), che simboleggiano le interiora contorte del mostro.⁵⁵ Il mezzo cinematografico e l'utilizzo di una pratica processuale basata sul tagliare e il cucire sono per Merz modalità per uscire dai linguaggi codificati della scultura e della pittura. Nelle *Living sculpture* l'attrazione performativa è evidente altresì nel titolo da intendersi come possibile omaggio al Living Theatre e alla relazione che in quegli anni i coniugi Merz hanno con Judith Malina e Julian Beck, sovente loro ospiti nei passaggi a Torino.⁵⁶ In uno scenario di duplice sperimentazione domestica, scultorea e filmica, prende dunque avvio il percorso artistico di Marisa Merz. Da una parte si annovera l'azione plastica, realizzata, per l'appunto, come già annunciato parlando delle *Scarpette*, mediante gesti anticononici, «umili» e «modesti», che attivano una modalità di rottura in termini di «esperienza», come «tecnica di vita»;⁵⁷ dall'altra la sperimentazione filmica, nel momento in cui una nuova generazione di *film-maker* e artisti visivi rinnovano formati e processi cinematografici, in relazione alla diffusione delle strumentazioni portatili, di più facile



utilizzo e più economiche, e più ampiamente per l'impatto proveniente dal cinema underground americano, dalla rivoluzione teatrale del Living Theatre e dalla cultura beat. Ciò implica quel «passaggio attraverso» i linguaggi, che vaporizza le divisioni settoriali e la «fusione delle arti nell'immediatezza della vita»,⁵⁸ diffondendo nuovi immaginari creativi e nuovi modelli di vita alternativi. La casa dei coniugi Merz, nella Torino degli anni Sessanta, incarna appunto questo: luogo di incontro e di rimessa in discussione della pratica artistica in relazione alla vita e ai linguaggi.

Nelle differenti opere degli artisti italiani analizzati misura del corpo e autobiografia diventano modalità di narrazione di vita in un'accezione che oltrepassa il piano di un'adesione al presente come cronaca, o di estetizzazione della vita, per definirsi come scrittura di esistenza e affermazione di un essere situati e viventi nell'universo. Questo si fa evidente nell'esplorazione di una processualità della scultura che si relaziona con il corpo definendo un territorio espanso della performatività e della teatralità del fatto plastico. Come abbiamo cercato di evidenziare, il rapporto tra ricerche poveriste e teatro può intendersi infatti anche come fatto intrinseco all'opera e in una traiettoria specifica rispetto alla dimensione performativa che mette in scena il corpo dell'artista di fronte al pubblico. Inoltre, seppure alcuni artisti dell'arte povera abbiano lavorato per il teatro, collaborando a definire il campo di una nuova scrittura scenica,⁵⁹ si è qui voluto circoscrivere l'attenzione a una specifica relazione che mette in evidenza momenti di contatto, incontro e influenza con la coeva sfera del teatro sperimentale negli spazi dell'arte e, più nello specifico, nella dimensione della creazione artistica visiva.

La relazione arte-teatro costituisce dunque l'essenza di un'epoca che si approfondisce nel corso degli anni Sessanta sino ad approdare al '68 e a una rassegna come *Arte povera più azioni povere*, nell'ambito della quale si crea una situazione di dibattito che coinvolge critici teatrali negli spazi dell'arte, con la presenza appunto di Giuseppe Bartolucci al convegno che affianca la mostra, e definisce momenti cruciali di restituzione dell'*azione povera* in un'accezione molteplici volte intesa, permettendo di portare la riflessione anche sul rapporto tra azione estetica e azione politica, sugli scambi transatlantici e sui processi di smaterializzazione dell'opera. Corporeità ed elementarietà diventano allora termini e urgenze che nelle due sfere operative del teatro e dell'arte creano non solo punti di contatto ma anche prospettive dalle quali i due ambiti della ricerca si influenzano reciprocamente nella definizione di una nuova autenticità e coscienza del gesto.⁶⁰

¹ G. CELANT, *Arte Povera – IM Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, 26 settembre – 20 ottobre), Genova, Galleria La Bertesca-Masnata, 1967.

² G. CELANT, *Arte povera*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio – 15 marzo 1968), Bologna, Galleria de' Foscherari, 1968.

³ T. TRINI, 'Nuovo alfabeto per corpo e materia', *Domus*, 470, gennaio 1969, p. 45, poi in H. SZEEMANN (a cura di), *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, 22 marzo – 27 aprile 1969), Berna, Kunsthalle, 1969.

⁴ W.A.L. BEEREN (a cura di), *Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo – 27 aprile 1969), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.

⁵ T. TRINI, 'Nuovo alfabeto per corpo e materia', p. 46.

⁶ Si veda a tal proposito M.T. ROBERTO, in G. CELANT (a cura di), *Arte povera e scrittura scenica, Arte povera*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo – Torino, Castello di Rivoli – Milano, Triennale – Roma, MAXXI – Napoli, Madre, 2011), Milano, Electa, 2011, pp. 630-639.



⁷ *Ibidem.*

⁸ F. MENNA, 'Dall'oggetto allo spazio vitale', in AA. VV., *Ottava Biennale d'Arte Contemporanea. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 5 luglio – 28 agosto 1969), Firenze, Centro Di, 1969.

⁹ Riprendo il concetto della 'totalità' dalle riflessioni di Filiberto Menna e Mario Perniola. Menna scrive: «Se analizziamo la componente umana di questo spazio estetico totale dallo stesso punto di vista linguistico, che ci ha guidato finora, constatiamo che essa non è più data dall'uomo inteso come portatore di un'esperienza razionale e nemmeno più soltanto dall'uomo inteso come ospite di un processo percettivo visuale: ma è l'uomo come totalità intellettuale e psicosensoriale, l'uomo come corporeità totale» (F. MENNA, 'Dall'oggetto allo spazio vitale'). Sulla 'totalità' come concetto chiave per interpretare la situazione sociale ed estetica del '68 rimando invece a M. PERNIOLA, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 42-43.

¹⁰ C. ZAMBIANCHI, "Oltre l'oggetto". Qualche considerazione su arte povera e performance', *Ricerche di storia dell'arte*, 114, 2014, pp. 35-45.

¹¹ L. CONTE, 'Measure and Autobiography in Arte Povera', in N. BÄTZNER, M. DISCH, C. MEYER-STOLL, V. PERO (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, 2019, pp. 87-96.

¹² L. FABRO in 'Discorsi. Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro', *Marcatrè*, 19-22, aprile 1996, poi in L. CONTE, L. IAMURRI, V. MARTINI (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Milano, Et Al, 2013, pp. 465-466, 469.

¹³ L. FABRO in G. CELANT, 'Entretien avec Luciano Fabro, 1971', in AA. VV., *Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 9 ottobre 1996 – 6 gennaio 1997), Parigi, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 27.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ J. DEWEY, *L'arte come esperienza* [1934], trad. it. di C. Maltese, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

¹⁶ *Ivi*, p. 45.

¹⁷ Attendendo dalla definizione di 'campo' proposta da Maurizio Calvesi nell'ambito del Convegno *Lo spazio nell'arte d'oggi* tenutosi ad Amalfi nel maggio 1967 (la relazione di Calvesi, dal titolo 'Da Giorgione alla pittura al neon', è pubblicata in *Quindici*, I, 4, 15 settembre-15 ottobre 1967), Celant parla di «campo come spazio di forze spazio-visuali» in G. CELANT, 'L"Im-Spazio"', in *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio – 1 ottobre 1967), Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte, 1967, p. 20; e di spazio come «campo sensibile» in ID., *Precronistoria. 1966-69. Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Firenze, Centro Di, 1976, p. 10.

¹⁸ Nel famoso saggio *Art and Objecthood*, Michael Fried considera il minimalismo, che definisce «literalist art», come una conseguenza negativa della scultura formalista (Cfr. M. FRIED, 'Art and Objecthood', *Artforum*, V, 10, giugno 1967, pp. 12-23). E partendo dalle premesse enunciate da Clement Greenberg nell'articolo *Recentness of Sculpture*, Fried osserva che l'oggettività della *minimal art* ha annullato la distinzione fra arte e non arte così come quella concezione di spazio estetico ideale che appartiene all'opera modernista [Cfr. C. GREENBERG, 'Recentness of Sculpture', in M. TUCHMAN (a cura di), *American Sculpture of the Sixties*, catalogo della mostra, (Los Angeles, County Museum of Art, 28 aprile – 25 giugno 1967; Philadelphia, Museum of Art, 15 settembre – 29 ottobre 1967), Los Angeles, County Museum of Art, 1967, pp. 24-26]. A detta di Fried, il minimalismo, istituendo una nuova relazione con lo spazio fenomenologico, implica la creazione di un nuovo rapporto con l'osservatore, che definisce «teatrale»: riporta cioè il fruitore nel tempo e nello spazio reale, in un 'qui e ora' che impone un superamento della concezione idealista modernista, a suo dire essenza imprescindibile per la determinazione dell'opera d'arte. Si è affrontato questo dibattito in relazione al minimalismo e alle ricerche postminimaliste in: L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Roma-Milano, MAXXI-Electa, 2011, pp. 108-141.

¹⁹ P. ICARO in conversazione con L. CONTE, Roma, 23 maggio 2018.

²⁰ P. ICARO in conversazione via email con L. CONTE, 25 novembre 2021.

²¹ G. CELANT, *Arte Povera – IM Spazio*.

²² P. ICARO in conversazione con I. BERNARDI, Tavullia (PU), 7 aprile 2010. Parte dell'intervista è pubblicata in I. BERNARDI, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi, 2014, pp. 182-185.

²³ M. PISTOLETTO in 'Lo spazio dell'immagine', *Flash Art*, I, 2, luglio, p. 2.

²⁴ G. PIACENTINO in M. BANDINI (a cura di), 'Torino 1960/1973', *Nac*, 3, marzo 1973, poi in M. BANDINI, *1972. Arte Povera a Torino*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002, p. 76.

²⁵ Il rapporto tra gli *Oggetti in meno* di Pistoletto e il concetto di comunità è stato affrontato in un saggio cruciale di Gabriele Guercio: G. GUERCIO, 'Una comunità del non-tutto', in C. BASUALDO (a cura di), *Miche-*

langelo Pistoletto. *Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, 2 novembre 2010 – 16 gennaio 2011; MAXXI – Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, 4 marzo – 15 agosto 2011), Milano, Electa, 2011, pp. 127-159.

²⁶Cfr. *Ibidem*.

²⁷Si rimanda, attraverso questo breve cenno, al dibattito emerso nell'ambito del Convegno per un Nuovo Teatro di Ivrea nel 1967.

²⁸Sulla *Tenda* di Accardi si veda L. Iamurri, 'Una cosa ovvia. Carla Accardi, Tenda, 1965-66', *L'uomo nero*, XXIII, 13, dicembre 1966, pp. 151-165.

²⁹G. ZORIO in G. CELANT, 'Una attraversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche', in ID. (a cura di), *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 11 aprile – 30 giugno 1992), Torino, Hopefulmonster, 1992, pp. 30, 32.

³⁰G. ZORIO in G. CELANT, *Quaderni di scultura contemporanea*, 9, 2010, p. 28.

³¹G. ZORIO in G. CELANT, 'Gilberto Zorio. La scultura come essere nel mondo', *Flash Art*, 337, febbraio-marzo 2018, p. 69.

³²Si può in tal senso fare riferimento alla nozione di *habitus* emersa nel pensiero di Pierre Bordieu: Cfr. P. BORDIEU, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila* [1972], trad. it. di I. Maffei, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

³³L'azione di Fabro ha luogo il 18 aprile 1970.

³⁴L. FABRO in ID., *Fabro. Vadamecum*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1981, citato in J. DE SANNA, *Luciano Fabro. Biografia*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, p. 32.

³⁵Il film girato da Marinella Pirelli ne documenta la prova in casa di Fabro.

³⁶C. LONZI, *Autoritratto*, Bari, De Donato Editore, 1969.

³⁷S. PEZZANO, 'Farsi immagine: gli esperimenti di Marinella Pirelli davanti alla cinepresa', in L. CARDONE, E. MARCHESCHI, G. SIMI (a cura di), 'Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media', *Arabeschi*, 16, luglio-dicembre 2020 <<http://www.arabeschi.it/64-farsi-immagine-gli-esperimenti-di-marinella-pirelli-davanti-alla-cinepresa/>>.

³⁸Presentando l'ambiente di Pirelli qualche anno dopo nell'ambito dell'*Ottava Biennale d'arte contemporanea* di San Benedetto del Tronto, Dorfles si soffermerà sulla relazione che si istituisce nella ricerca di Pirelli tra le immagini proiettate, i suoni elettronici e la percorribilità da parte dello spettatore in quello «spazio cinematografico» che si fa esperienza delle «continue proliferazioni nel settore della visualità dinamica». G. DORFLES, 'Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive', in AA. VV., *Ottava Biennale d'Arte Contemporanea. Al di là della pittura*.

³⁹P. GILARDI in C. SYLOS CALÒ, S. CIGLIA, 'Piero Gilardi. Natura espansa' <<https://www.doppiozero.com/materiali/piero-gilardi-natura-espansa>>.

⁴⁰Si ricorda che *Mysteries and Smaller Pieces* va in scena all'Unione Culturale di Torino dal 5 all'8 maggio 1966.

⁴¹F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007.

⁴²Cfr. G. PAOLUCCI, *Introduzione a Bourdieu*, Bari, Laterza, 2011, p. 42.

⁴³P. GILARDI, 'Una lettera da New York', *Pianeta Fresco*, dicembre 1967.

⁴⁴M. MERZ in A.M. SAUZEAU, 'Lo specchio ardente', *Data*, 18, settembre-ottobre 1975, p. 53.

⁴⁵H. ARENDT, *La vita della mente*, [1978], trad. it. di G. Zanetti, Bologna, il Mulino, 2009, p. 103.

⁴⁶Riprendo una suggestione verbale e visiva tratta dalla pagina del *Minotaure* (dicembre 1933), in cui è pubblicata una serie di fotografie in bianco e nero realizzata da Brassai con la collaborazione di Dalì di piccoli *objets trouvés* corredati dalla suddetta definizione.

⁴⁷M. DIACONO, 'Eliseo Mattiacci', *Bit*, 2, maggio 1967, p. 24.

⁴⁸E. MATTIACCI, appunto manoscritto inedito, non datato, Studio Eliseo Mattiacci, Pesaro.

⁴⁹Per l'analisi delle prime esperienze di decentramento si veda "Teatro", II, 2, 1970, numero speciale dedicato all'esperienza di decentramento teatrale nei quartieri popolari condotta in via sperimentale dal Teatro Stabile nella stagione teatrale 1969-70. Per una ricognizione delle esperienze romane si rimanda a V. VALENTINI, 'La politica dell'esperienza: il Teatro tra le arti a Roma', in D. LANCIONI (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), Roma, Iacobelli Editore, 2013, pp. 106-115.

⁵⁰Sull'argomento, cfr. L. CAMINATI, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Milano, Postmedia, 2010.

⁵¹G. PENONE, 'Intervista con Mirella Bandini', *Data*, 7-8, estate 1973, poi in M. BANDINI, *1972. Arte Povera a Torino*, p. 65.

⁵²M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione* [1945], trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 239.



- ⁵³T. TRINI, 'Nuovo alfabeto per corpo e materia', p. 45.
- ⁵⁴D. SEMIN, 'Giuseppe Penone o il tempo palpabile', in G. CELANT (a cura di), *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra (Rivoli - Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012; e altre sedi), Milano, Electa, 2011, p. 395.
- ⁵⁵T. DE BERNARDI in S. FRANCIA DI CELLE e S. TOFFETTI, *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*, Torino, Lindau, 1995, p. 68.
- ⁵⁶Per questo titolo in relazione al Living Theatre si rimanda a C. BUTLER, 'Marisa Merz. Alien Culture', in ID. (a cura di), *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, catalogo della mostra (Hammer Museum University of California, Los Angeles) New York, DelMonico Books, 2017, p. 35. La prima presenza del Living Theatre a Torino risale al 1961, con *The Connection*, andato in scena al Teatro Carignano il 16 giugno 1961. Si ricorda altresì la frequentazione da parte di Judith Malina e Julian Beck di casa Merz in base a quanto da me ricostruito in una conversazione con B. MERZ, Torino, Fondazione Merz, 6 febbraio 2020.
- ⁵⁷'Intervista a Marisa Merz', *Marcatrè*, IV, 26-29, dicembre 1966, p. 406 (intervistatore anonimo).
- ⁵⁸A. COSTA, 'Living Pictures', in AA. VV., *Anteprima per il cinema indipendente italiano. Catalogo generale. XII edizione* (Bellaria, Igea Marina, 3-8 giugno 1994), Bellaria, 1994, p. 42.
- ⁵⁹Per una ricognizione di insieme si rimanda a M.T. ROBERTO, in G. CELANT (a cura di), *Arte povera e scrittura scenica, Arte povera*.
- ⁶⁰Mi riferisco e rimando a tal proposito alle riflessioni di Giuseppe Bartolucci in relazione alle 'azioni povere' nell'ambito della rassegna *Arte povera più azioni povere*. Cfr. G. BARTOLUCCI, 'Azioni povere su un teatro povero', in G. CELANT (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, 4-6 ottobre 1968), Salerno, Rumma Editore, Salerno, 1969, pp. 57-62.

CRISTINA GRAZIOLI

*Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci.
Dagli anni di apprendistato al riconoscimento sulla scena europea (1962-1970)*

The essay on the poetics of Mario Ricci (1932-2010) focuses on his formative years and his first creations, which coincide with the decade investigated by this dossier, the 1960s. The travels of the young Ricci mark the starting point of the contribution: Paris at the end of the 1950s, where his interest in theatre had not yet emerged but where he received far-reaching creative impulses; the decisive trip to Stockholm and the 'apprenticeship' with master puppeteer Michael Meschke; the return (1962) to the effervescent Rome of the early 1960s. The horizon is therefore that of a context that does not disregard the European landscape. These biographical episodes also mark in some way the second coordinate of the essay: the gravitating of Ricci's work, particularly in his early years, around the universe of Puppetry (in the declination of the research about new languages) and at the same time around the dimension of 'lighting'. One of the main topics is that of a 'presence' alternative to the actor (objects, materials) and its animation thanks to light. In this context, Ricci's collaboration with visual artists is fundamental. Starting from the work we carried out within the project *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013* (Bulzoni, 2015) and from the Focus on *Illuminazione* and *Moby Dick* made for the portal «Sciami», we tried to reconstruct the creative climate influencing Ricci's first works, letting emerge the procedures that will remain essential coordinates throughout the artist's life (in particular the principle of collage, the montage, the 'technique' and the materials as elements of the dramaturgy). Unlike the above-mentioned contributions, which were largely based on the existing literature on the subject, here we have relied heavily on the documents kept in the Archivio Mario Ricci, curated by the artist's son Filippo Ricci (<http://marioricci.net>).

1. Esordi. Viaggi e folgorazioni. La marionetta



Mario Ricci al Teatro Orsolino 15, 1965, foto Riccardo Orsini

Gli anni Cinquanta, per la gioventù del mondo, erano un'âge d'or per scoprire l'Europa che risorgeva nel dopoguerra. Le strade erano piene di auto-stoppeurs con il pollice in aria, in cerca di macchine generose. Che cosa cercavamo sulle strade europee, da un paese all'altro sotto un sole impietoso, da lingue e culture sconosciute? Credendo di cercare l'avventura, in fondo cercavamo noi stessi. La mia 'Odissea' mi portava sempre di nuovo a Parigi, da là a Reims, da Reims a Satuna per Bagur, piccolo villaggio sulla Costa Brava in Spagna. Questi tre luoghi avevano in comune che ci stavano Michel e Nellie Laval, una famiglia francese di Reims; amici in arte e artisti di tutti i generi, attori, pittori, scrittori... varcavano le porte sempre aperte dei Laval. Fra tanti ospiti c'era un giovane italiano, Mario Ricci.¹

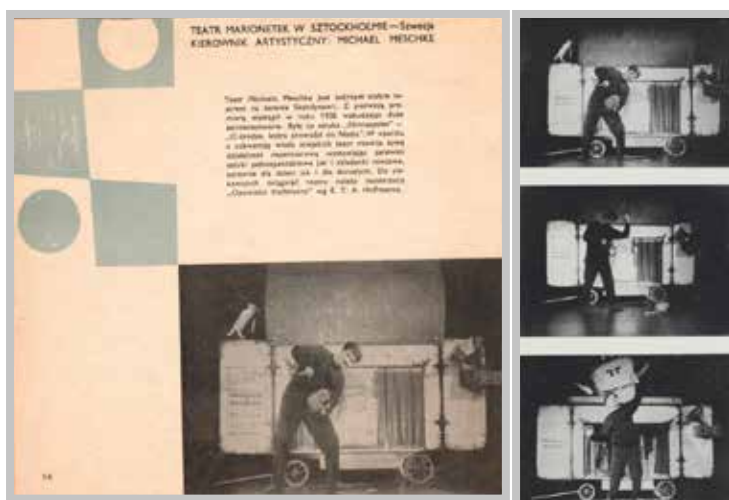
Così Michael Meschke ricordando Mario Ricci.

Seguiamo una traiettoria eccentrica per avviare questo cammino di riflessioni intor-

no all'opera dell'artista romano, con l'intenzione di mettere in evidenza la spinta verso il confronto con ciò che accade Oltralpe e l'interesse per pratiche teatrali che attingono dalle altre arti, in particolare quelle figurative.

Continua il grande marionettista svedese:

Sembrava un po' perduto [...], incerto di se stesso salvo che sul voler diventare artista... [...] Si parlava del mio teatro di marionette a Stoccolma dal repertorio non scontato. Curioso, Mario voleva venire in Svezia 'per guardare'. Altroché 'guardare'! Arrivato a Stoccolma, il 'guardare' si trasformava subito in un impegno. [...] I pochi collaboratori lavoravano con paga simbolica – giorno e notte. L'arte delle marionette era una novità per il paese. Per sopravvivere alla concorrenza di 25 altri teatri (d'attori) volevamo attirare un pubblico non 'per marionette', con un repertorio di autori per adulti, sorprendente. I collaboratori per manipolare marionette me li dovevo cercare fra chi mostrava interesse, possibilmente passione, come Mario Ricci. Doveva stare un momento, è rimasto più di un anno, credo. Parlo della stagione 1961/1962. [...] Mario, mentre mi dava due mani in più quasi gratuitamente, imparava, recitando davanti ad un pubblico come fosse stato un professionista. Aveva così la possibilità di studiare tutta la tecnica che sta dietro ad uno spettacolo: la costruzione di personaggi, corpi, articolazioni, tecniche diverse, luci, scenografie...



Mario Ricci, *Marionetteatern* di Michael Meschke, Festival delle Marionette UNIMA, Varsavia, 1962, programma



Mario Ricci con l'ensemble de *Il Principe di Homburg* di Kleist, Marionetteatern di Michael Meschke, Stoccolma, 1962

Mario Ricci è a Varsavia nel giugno 1962 come membro della compagnia durante una tournée al Teatro Lalka. Lo conferma il programma del Festival.² Recita come attore il ruolo di un marionettista ambulante tormentato da angeli e diavoli mentre tenta invano di presentare il dramma *Orlando furioso*.

«Mario era membro della compagnia a tutti gli effetti in questa sua sfida più importante: perché le maestose marionette 'ad aste' erano difficili da manipolare, ultra-leggere, grandi, con bastoni di alluminio, in una messa in scena molto impegnativa».

La testimonianza di Meschke esprime anche una nota di rimpianto per non aver seguito poi l'attività dell'artista.

Lo stesso Ricci lascerà trapeolare una certa amarezza per il mancato riconoscimento del suo lavoro, per esempio nella *Relazione per il XIV Festival di Parma* (1966).³



Il confronto con le presenze meccaniche e artificiali⁴ appare come una via scarsamente percorsa dalla ricerca italiana di quegli anni, ponendo il lavoro di Ricci in una posizione del tutto singolare. Non vogliamo insinuare che l'esordio con le figure comprometta la sua carriera (dopo un decennio di frequentazione di questi linguaggi i riconoscimenti ci furono, seppure più all'estero), ma potrebbe essere che l'adozione di questi codici così frantesi e per i quali sono necessari apertura di sguardo e lenti critiche complesse, abbia almeno parzialmente a che fare con il posto che la critica e la storiografia hanno riservato al nostro artista. A una valutazione d'insieme si può forse ipotizzare che la ricerca e la critica (così intrecciate all'epoca) non abbiano incoraggiato due ambiti non al centro del dibattito: quello delle 'figure', con la relativa messa in discussione della presenza dell'attore, e quello della sperimentazione sulle potenzialità della luce come drammaturgia, che è l'altro 'fuoco' dell'interesse di Ricci. Una linea, quella luministica, che in quegli anni riceve grande attenzione dall'ambito delle arti visive; si pensi alle sperimentazioni di Umberto Bignardi, che con Ricci collabora, ma anche alle opere di Fontana, Munari, Lo Savio, Nannucci...⁵

Intrecciamo i 'fili' della memoria di Michael Meschke con quelli di Ricci.

In una preziosa intervista⁶ realizzata solo un anno prima della scomparsa, Ricci ricorda come, nonostante fosse determinato a starsene lontano da Roma, il destino lo portò ben presto in tournée al Teatro Valle nel giugno 1961. In quale contesto? Non quello della sperimentazione secondo i canoni allora correnti, ma un'avanguardia 'implicita' che è quella propria dei generi cosiddetti 'minori'. Si trattava di una manifestazione iscritta nei programmi di UNIMA Internazionale nella quale ruolo fondamentale ebbe Maria Signorelli, grande signora, artista e promotrice delle arti della marionetta.⁷ Il «Giornale dello Spettacolo» in un consuntivo di fine anno ricorda le iniziative in questione come «l'avvenimento dell'anno».⁸ Vi compaiono artisti che furono snodi del rinnovamento di questi generi. Nello stesso contesto si tiene un importante convegno a Frascati. Gli interventi vedono i maggiori esponenti di questo universo a livello mondiale; negli indici, tra i partecipanti, definito «attore della compagnia di Michael Meschke» vi è Mario Ricci.⁹

È lo stesso universo che l'anno successivo porterà Ricci con la compagnia di Meschke a Varsavia; come testimoniato dalle immagini del programma sopra citato (cfr. figura 1).

Non sappiamo che cosa vide in queste occasioni, ma non c'è dubbio che furono opportunità per conoscere tradizioni e invenzioni di culture e paesi diversi. Non dimentichiamo che in un mondo spaccato tra est e ovest, UNIMA consentiva agli artisti di viaggiare oltrecortina.¹⁰

Il viaggio di Mario Ricci da Roma a Parigi e da Parigi a Stoccolma sbalza il confronto tra un'Italia sentita chiusa, provinciale e l'Europa; ma anche lo scarto tra un mondo teatrale ancora fissato su separazioni di valore di generi e un contesto in cui la Marionetta si è già aperta: alle arti visive *in primis*, ma anche a musica, danza, cinema, video... (al tema delle contaminazioni tra figure e altre arti, in particolare cinema e tv, era dedicato il congresso UNIMA 1962 a Varsavia).

Ancora un tassello in questo *excursus* marionettesco: nell'archivio Ricci è conservato un interessante opuscolo scritto dallo stesso artista,¹¹ *Eternité et modernisme du théâtre de marionnettes*. Un fine ritratto di Meschke, con immagini e un cappello editoriale che definisce Ricci «auteur, poète et scénariste autan que décorateur réputé» alla scoperta di uno dei più notevoli teatri di marionette contemporanei, il Marionetteatern, dove «per sei mesi Ricci ha condiviso preoccupazioni, emozioni e lavoro quotidiano».¹²

Tra le altre cose, Ricci è molto colpito dal sistema economico-artistico svedese (Meschke ha fondato nel 1958 un Teatro di marionette con sovvenzioni statali).

Una delle immagini a corredo dello scritto mostra Ricci in scena in *Bagatelle*. L'autore sottolinea la presenza a vista del marionettista. Altri motivi messi in evidenza sono il lavoro *d'équipe*, dove tutti discutendo partecipano alla creazione, e il fatto che ogni marionetta (dunque anche le sue peculiarità tecniche) serva una specifica drammaturgia. L'importanza del lavoro collettivo acquisirà sempre più peso nel lavoro di Ricci (anche quando il gruppo dei collaboratori si definirà stabilmente, come ricorda Luigi Perrone evidenziando il procedimento di costruzione dello spettacolo a partire dall'apporto di ogni membro).¹³ Si menziona l'invito al Teatro Valle del 1961, quando il Marionetteatern esce per la prima volta dai confini svedesi. La recensione di «Paese sera» parla di «una ricerca di stile raffinata e intelligente», loda «l'ampio repertorio e l'alto livello artistico». Ma la critica, scrive Ricci con un certo rammarico, è rimasta colpita da spettacoli più tradizionali: «une tradition pour moi un peu dépassée»,¹⁴ commenta.

Tanto dalle parole che dalle immagini non è difficile cogliere assonanze con le creazioni che Ricci concepirà a Roma di lì a poco.



Michael Meschke, *Nocturne*, 1953, foto Archivio Muzeum Loutkářských Kultur, Chrudim (Repubblica Ceca)

Ricordiamo che Meschke nel 1964 crea un *Ubu roi* memorabile, dove la marionetta si mescola con la deformazione del corpo dell'attore grazie a trucco e costumi, a partire dai disegni di Franciszka Themerson.

Si possono ravvisare delle consonanze con le figure ritagliate dalla carta o cartone ricorrenti dalla metà degli anni Sessanta negli spettacoli di Ricci. Abbiamo insistito su questo esordio, molto citato e non perlostrato, anche perché è lo stesso Ricci a ricordarlo immancabilmente nelle sue note biografiche e artistiche. L'incontro con il Maestro delle marionette assume il segno di un episodio 'rivelatore'.

Ma torniamo al 1959. Che cosa fa a Parigi, chi frequenta, cosa vede?

Ricci nomina come luogo dell'incontro con Meschke la casa del pittore Jean Claude Vignes. L'artista romano racconta come si trovò dentro la grande scena dell'arte internazionale che faceva capo a Parigi. Per mantenersi lavorava come corniciaio presso Rona

Michael Meschke, *Ubu Roi*, Marionetteatern Stockholm, Sweden, 1964 (pubblicata in "Character and Play in the Puppet Theater of the World", edited by UNIMA, 1977)





Weingarten:¹⁵ strategico punto d'osservazione e varco al mondo degli artisti (e al mondo). Poi Stoccolma. Il giovane Ricci è non solo alla ricerca di una professione che gli dia da vivere ma anche di una attività che gli nutra lo spirito; non sembra avere una vocazione per un linguaggio preciso. In questo terreno non ancora definito ed effervescente assorbe tutto quel che vive, mette alla prova, con successo, la propria manualità, le abilità di performer fuori dai canoni della tradizione, la capacità di tessere relazioni e di muoversi nel mondo delle arti.

2. A Roma, con un bagaglio di figure da mettere 'in luce'

Tra le 'folgorazioni' dell'apprendistato, la luce: in questo caso quella degli spettacoli di Harry Kramer visti a Stoccolma. Artista poliedrico attivo nell'ambito dell'arte cinetica in una linea di continuità con le pratiche dadaiste di Schwitters, Kramer presenta dai primi anni Cinquanta i suoi brevi spettacoli dall'atmosfera sospesa, privi di dialogo e di elementi narrativi, che vedono in scena piccole sculture antropomorfe dotate di movimento e sono costruiti su partiture sonore, luministiche e meccaniche di estrema precisione.¹⁶

Evento rivelatore, anche in questo caso, per l'importanza che gli attribuisce lo stesso Ricci con uno sguardo retrospettivo, ponendone la rievocazione in testa ad uno scritto programmatico.¹⁷

Nel 1962 Kramer presenta *Die Schleuse (La chiusa)* alla Biennale di Venezia, cortometraggio che vince il Leone di San Marco per il miglior film sull'arte; nel 1964 espone a Documenta 3 a Kassel. Frank Popper nella sua capitale ricognizione del 1967 sull'arte cinetica rubrica Harry Kramer nella linea che si diffonde dopo il 1950, accanto a Schöffer, Tinguely, Gruppo T.¹⁸

Minuscole pulegge, dall'aspetto insieme meccanico e coreografico, servono una meticolosa messinscena. Dopo il 1961, Kramer crea sculture cinetiche in fil di ferro, che uniscono l'esattezza alla poesia, la morbidezza alla rigidità. «Nel loro ventre si muovono, come costellazioni, ruote, o coppie di ruote, fissate a livelli e in direzioni differenti. Talvolta Kramer impianta una piccola suoneria, rallenta il ritmo, o concentra i suoi congegni nella parte superiore dell'opera, che sembra allora fluttuare, suggerisce l'isolamento e la distanza. Il disegno tutto in filigrana di queste sculture trasparenti è di grande bellezza, soprattutto allorché la luce cruda ne proietta sul muro le ombre sottili e in movimento.¹⁹

Diversi elementi colpiscono Ricci e saranno peculiari dei suoi primi lavori: la composizione per frammenti, lo spazio di dimensioni ridotte, le figure dai colori accesi, i movimenti che compongono la partitura spettacolare insieme a sonorità eterogenee, alternando momenti di stasi ad altri concitati e crescenti. La scena dell'artista tedesco è un congegno la cui sostanza drammaturgica sta nel funzionamento stesso dei materiali scenici, investiti di azione drammatica. È un motivo importante nella poetica di Ricci, che creerà di lì a poco 'pezzi' brevi, dove il movimento stesso della 'macchina' è protagonista dell'azione.

Ricci riconosce nell'esperienza di spettatore del teatro di Kramer la spinta alla sperimentazione «di certi materiali scenici capaci di 'movimento', non esattamente meccanico come nel caso di Kramer». Tali 'materiali scenici' possono essere equiparati al fattore luministico. Tant'è che nel passo immediatamente successivo cita Craig e la sua concezione di scena come dinamismo di luce e colore.²⁰

Il pubblico partecipa con un'attenzione rara ed è affascinato dal ripetersi «all'infinito degli stessi movimenti, alterati e alternati da sapientissime luci».²¹ Il movimento è *attivato* dalla luce; in altre parole, le figure vengono animate da un 'marionettista' che si serve del soffio luminoso.

Nelle opere di Ricci della metà del decennio questo ruolo fondamentale della luce fluisce quasi naturalmente nell'impiego della proiezione. Tra i primi artisti che si confrontano con il mezzo della luce in questa forma, rappresenta un caso interessante della coesistenza di una ricerca sulle metamorfosi della presenza attorica nello spazio e dell'indagine sulle potenzialità luministiche. Anche quando farà il suo ingresso l'attore, il suo statuto sarà marcato da questi esordi: luce e 'figura artistica' per dirla con Oskar Schlemmer.²²

Abbiamo immaginato il paesaggio europeo attraversato da Ricci sulla soglia del decennio Sessanta, rientrando a Roma con questo bagaglio, negli occhi e nelle mani. Dunque, a Roma dove è tornato a vivere, gli esordi teatrali alla fine del 1962 si pongono decisamente sotto il segno del 'visivo': lo testimoniano luoghi e collaborazioni. Sulla scorta dei due motivi menzionati, luce e figure, possiamo precisare che la poetica di Ricci si pone anche sotto il segno dell'assemblaggio, del collage, degli *objets trouvés*.

Brunella Eruli, studiosa patafisica alla quale queste categorie erano particolarmente care, nel suo percorso dedicato alla 'scena e le immagini'²³ dà conto del Teatro Immagine italiano e inserisce Mario Ricci in quella zona osmotica dove i linguaggi del teatro respirano l'aria delle arti visive, *habitat* dell'universo delle Figure, di tradizione e non.

Degno di nota l'ambito delle voci che prestano attenzione a Ricci. In particolare Germano Celant, il critico e 'autore' dell'Arte Povera, così attento alle zone di interferenza tra teatro e arti visive, che firmerà con lui un fortunato scritto 'autobiografico'; rammentiamo *Identité italienne*, mostra documentata dal ricco catalogo-regesto che rubrica eventi artistici e performativi dal 1959 al 1980: vi compaiono tutti i debutti degli spettacoli di Ricci. Maurizio Fagiolo Dell'Arco, studioso che si muove tra scenografia e arti visive, gli dedica una serie di articoli dove l'attenzione va proprio alle marionette. In *Tra arte figurativa e teatro* sottolinea appunto «quella ambigua e affascinante zona»²⁴ comune ai due ambiti. In questo senso nel marzo 1965 il critico coglie nel segno; il titolo *Torna il teatro a passo ridotto* gioca sul mutamento di proporzioni e contemporaneamente ammicca al cinema; il sottotitolo precisa: «Un genere di teatro al quale si sono dedicati numerosi artisti, da Bernini a Paul Klee, da Acciaiuoli a Sofia Tauber». Lucidamente sintetizza la linea che ha coniugato le figure alle arti plastiche nel corso dei secoli e cita le pronunce di rinnovatori come Maeterlinck e Craig. Che cosa ha trovato l'uomo moderno nella marionetta? «Forse l'apparenza sintetica di quello che non potrà mai raggiungere, forse un ritorno al mondo infantile e primigenio, certo un nuovo senso di purezza. Il teatro delle marionette rinasce oggi a Roma, ad alto livello, grazie a un giovane entusiasta, Mario Ricci».²⁵ Fagiolo parla di spettacoli dall'*allure* metafisica e surrealista 'di marca francese', imperniati su musica-luce-movimento. Interessanti e puntuali anche i riferimenti al Bauhaus, con il richiamo alla mostra di Oskar Schlemmer curata da Palma Bucarelli nel 1961.²⁶ Evocando il teatro giapponese (e l'influenza degli attori artificiali sul teatro 'umano') augura a Ricci e «ai suoi coraggiosi amici che la loro rappresentazione sommersa 'a passo ridotto' possa ripercuotersi presto sul teatro che siamo abituati a definire 'grande'».²⁷ In questi spettacoli le luci di scena, delle quali Ricci è l'autore,

erano realizzate con delle comuni scatole di pelati Cirio da un chilo dipinti esternamente e internamente di nero, all'interno delle quali erano fissate delle comuni lampade da cento watt. Il quadro luci era costituito da comuni interruttori fissati su di una comune tavola. Questo fino allo spettacolo *I viaggi di Gulliver* [1966] per il quale,

e per grazia ricevuta, potemmo disporre di quattro faretto e qualche pinza.²⁸

Scrive ancora Ricci:

Vedendo le foto di scena di quei primi spettacoli si stenta a credere che le luci fossero di marca Cirio. Dico questo, oltre che per vantarmi un po', per testimoniare che il teatro, nella sua straordinaria magia si può realizzare e rappresentare in ogni dove e con ogni mezzo. Ovviamente anche con quadri luci supercomputerizzati. È solo questione di idee. Averle oppure no.²⁹

3. Prime creazioni. Materia + luce. Un tubo è un tubo

Il primo spettacolo, Movimento numero uno per marionetta sola, rappresentato la notte di capodanno 1962-1963 nell'abitazione del gallerista Nello Ponente³⁰, si porta letteralmente dietro il lavoro con Meschke. La marionetta è stata realizzata durante il periodo trascorso a Stoccolma. Si tratta di una marionetta bifronte, dal doppio volto (di giovane innocente e di vecchio satiro), come ne esistono in pressoché tutte le tradizioni di questi generi.³¹ che danza al ritmo di «bossanova samba jazz canzonette varie e la lettura di un testo» (una poesia di Ricci scritta dopo una visita al Luna Park di Stoccolma Tivoli), «registrato con la voce dell'allora famoso mezzobusto TG RAI (Riccardo Paladini). [...] La figura balla attorno ad una giostra miniaturizzata realizzata con quattro bambole nude. Il vecchio satiro guardone e il giovane innocente presi nella stessa rete: il sesso!».³² Insieme



Mario Ricci, *Movimento per marionetta sola*, 1962, foto Riccardo Orsin

alla marionetta sono visibili le gambe del manipolatore, lo stesso Ricci, che ballano al medesimo ritmo.³³

Nel generoso Archivio Mario Ricci³⁴ è conservato il copione, che, oltre a rendere percepibile un ritmo elettrizzante, rivela una fortissima attenzione per la luce. E per la voce nella luce. Solo successivamente a luce e voce, la marionetta comincia ad animarsi.

La forma breve caratterizza tutti gli spettacoli dei primi anni (della durata dai 10 ai 30 minuti). I materiali scenici sono di Pasquale Santoro (che crea anche le musiche di scena) e di Nato Frascà, due artisti che collaborano con Ricci a più riprese. Nella *Storia dell'arte moderna* di Argan compaiono nel contesto dell'«arte come scienza e tecnica dell'immagine». Entrambi dediti allo studio dei procedimenti ottici e percettivi, per i quali uno dei presupposti, secondo Argan, è che «la

percezione è solo un momento di un'attività ben più vasta, l'immaginazione, cioè del conoscere e pensare mediante le immagini. Qualsiasi ricerca dunque non può avere come



oggetto una singola immagine, ma una sequenza di immagini, di cui nessuna può considerarsi [...] più significativa delle altre». Interessa non più l'immagine in sé, ma «il ritmo del prodursi, riprodursi, associarsi, mutare delle immagini»: ³⁵ elemento essenziale dunque è il fattore cinetico.

Sin da questa prima prova Ricci sembra aver assimilato elementi cardine del teatro di marionette: il luogo, il materiale portatore di drammaturgia, l'invenzione che supplisce ai mezzi, la poetica del frammento con valore di tutto, la luce come presenza scenica; le marionette come ambito di creazione artistica non confinato all'età infantile, bensì strumento e occasione di sperimentazioni d'avanguardia e soprattutto intrinsecamente portatrici di istanze di sperimentazione: l'antinaturalismo, la ribellione alla dominante verbale e testuale, la mescolazione di linguaggi, l'attenzione ai materiali come 'attori' di drammaturgia.

Ancora un luogo d'arte per *Spettacolo in tre pezzi* (anche nel titolo emblematico di quanto stiamo evidenziando), presentato insieme a una mostra di marionette alla Galleria Arco d'Alibert nel 1964. Le marionette create ed esposte erano una ventina e lo spettacolo «una produzione di circa settanta minuti formata da cinque o sei 'pezzi'», dei quali Ricci ricorda in particolare *Tubi*: «un misto di 'pezzi' realizzati con marionette» e, per la prima volta, *objets trouvés* «a partire dai più comuni tubi da due pollici e mezzo a quelli via via sempre più grandi fino a tubi per la stufa, compresi due gomitolini da circa 30 cm di diametro. Raccontare cosa facevo con tubi e tuboni mi è assolutamente impossibile. La sola cosa che ricordo è il balletto dei tubi», ³⁶ cioè l'animazione degli oggetti. Animatori Mario Ricci e Remo Remotti (attore, autore, pittore, scultore), che partecipa anche alla costruzione delle marionette per l'esposizione. Pasquale Santoro collabora alla colonna sonora.

Nel dicembre 1964 inaugura il Teatro Orsolino 15; *Movimento numero due per marionetta sola*, con materiale scenico di Gastone Novelli e collaborazione alle musiche ancora di Pasquale Santoro. Qui la marionetta ha la testa in cartapesta e il corpo assemblato con diversi materiali di riciclo (latta, ottone, etc.), recuperati da quelli utilizzati per l'allestimento di sala e palcoscenico. La figura «spaziale» sbarca ai piedi di una «collinetta marziana»; muovendosi «come fosse in una atmosfera rarefatta, siderale, cerca di scalarla senza mai riuscirci. Lo spettacolo è giocato sui contrasti di luci (Cirio!) e ombre, di colori e disegni con i quali Gastone Novelli aveva decorato la sua collinetta». ³⁷

Nella stessa serata, in *Movimenti uno e due* sette testine di cartapesta montate su piedistalli ruotano grazie al movimento di un filo invisibile, ballano al ritmo della luce e della musica. Altre figure sono formate da oggetti che evocano arti inferiori: «creano un balletto ispirato ai quadri di Louis Morris e di Pasquale Santoro». Nella scena finale anche il cerchione di una ruota di bicicletta si esibisce sulle 'note' della luce. ³⁸

Nel 1965 Ricci presenta al Teatro Orsolino otto creazioni, quasi a voler riflettere su quanto fatto.

Roberto Tessari individua nel 1965 un anno chiave per la ricerca teatrale, focalizzando le istanze più significative nelle tre poetiche di Bene, Quartucci, Ricci; questi

proponeva al pubblico situazioni affatto sganciate da qualsiasi ipotesi drammaturgica d'attore o d'autore, e per nulla preoccupate di eventuali valenze etico-sociali dell'evento scenico, dato che il fine era giungere alla zona 'mnemonico-emozionale', attraverso immagini collegate non narrativamente ma tecnicamente. ³⁹

Nota Tessari che le tre diverse parabole eterodosse nascono e si sviluppano sotto l'impulso di scelte e di logiche evolutive irriducibili l'una all'altra, e

rispondono a ragioni che solo una forzatura esegetica potrebbe omologare. Il loro manifestarsi, in contemporanea, all'altezza di un ben preciso momento storico, tuttavia, permette di considerarle (insieme a poche altre devianze artistiche) anche quali elementi sintomatici per eccellenza d'un quadro complessivo dove, sotto al malessere degli stabili e del teatro di regia anni Sessanta, urgono emergenze disperate.⁴⁰

Segno di questo clima il dibattito intorno alla 'crisi della drammaturgia' proposto da «Sipario».⁴¹

Vediamo sinteticamente le altre creazioni del 1965.

In *A* del 'poeta pittore' Gianni Novak è protagonista un omino di legno a forma di lettera 'A', «forma bidimensionale in perenne nevrotico movimento mentre alle sue spalle scorre un nastro figurato sul quale, come in una grande striscia fumetto» sono raffigurate sia le alienanti funzioni alle quali è costretto sia le frustrazioni conseguenti: «una bella donnina super dotata, una romantica casa di campagna, un veliero in rotta verso lontani, esotici paradisi ed infine l'apparizione del fungo atomico quale soluzione finale. 'A', appunto, come atomico».⁴²

Ancora di Gastone Novelli il materiale scenico di *Pelle d'asino*, drammaturgia di Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani, esponenti del Gruppo '63, che presenta secondo Ricci «un eccessivo rispetto per il testo scritto».⁴³ Se De Feo cita Jarry, altro riferimento 'classico' per i teatri di figure, Fagiolo osserva che in *Pelle d'asino* (dal «testo corrosivo, recitazione scattante, le musiche ben assortite») agiscono «marionette nel senso più tradizionale», che «mimano gli atti dell'uomo, mentre nelle altre azioni sceniche Ricci ha trovato un ritmo nuovo, autonomo, funzionale».⁴⁴

In *Balletto due* le marionette interagiscono con oggetti-sculture di Franco Libertucci. Una marionetta creata da Gabriella Toppani dalla testina in cartapesta fissata a un leggero tessuto che fa da corpo si muove «attorno, sopra, ai lati di una scultura in legno in una danza leggera, surreale, sensuale incontrando e scontrandosi con altri oggetti che appaiono e scompaiono, come una grande cornice nella quale si specchia» che la portano alla pazzia. La descrizione più efficace è offerta da Fagiolo che definisce le sculture di Libertucci «il gong tribale, la poltrona pericolosa», e scrive che

il protagonista è un personaggio dal doppio volto, metà zebrato metà bianco. Una figura composta da veli immersa nell'ombra rincorre la luce, rincorre la musica: avanti e indietro sui piani geometrici, alla scoperta degli oggetti. Poi appare una forma bianca rettangolare e poi una cornice per quella forma e il personaggio è incerto tra pieno e vuoto. Poi la cornice e la forma rettangolare riescono a formare un quadro, e il personaggio vi proietta la sua ombra. [...] continua ambiguità tra pieno e vuoto, tra umanità e geometria, tra quadro e specchio. E la chiave si trova proprio nel volto del personaggio diviso in due zone.⁴⁵

La poetica di Libertucci tra fine degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta presenta tratti consonanti con alcuni aspetti dell'opera di Ricci: l'oggetto è sottoposto a 'trasfigurazione', suggerisce dinamismo ed evoca funzioni antropomorfe pur rimanendo «scultura né inanimata né antropomorfa».⁴⁶ Negli anni 1963-1964 crea gli «oggetti rurali elaborati come totem» e i *Volumi* che alludono a forme umane. Agnese di Donato, che gestiva la libreria Al Ferro di Cavallo in via Ripetta a Roma, ne ricorda i frequentatori, tra i quali diversi collaboratori di Ricci (Gastone Novelli,⁴⁷ Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Achille Perilli).⁴⁸ Numerose testimonianze rievocano il clima artistico e culturale, lasciandoci immaginare gli incontri di Ricci con questi artisti, dai quali nascono collaborazioni.⁴⁹



Ancora nell'anno creativo 1965, *Flash Fiction*, spettacolo «affidato formalmente solo a una serie di suoni/rumori e materia senza marionetta»: una struttura scenica composta da materiali comuni (secchi di zinco, chiodi, scivoli) è orchestrata dal ritmo di spie luminose che inscenano i tentativi di un lancio nello spazio, a fragore di suoni metallici e con la voce di uno speaker che scandisce i tempi del lancio. Grida e silenzio, buio e punti di luce puntellano l'azione. «Un conteggio alla rovescia per un mezzo che invece di andare sulla luna ci porta sotto la linea magica del teatro: forse un anti-spazialismo, un viaggio al centro della terra»,⁵⁰ scrive ancora Fagiolo.

In *Por no* di Achille Perilli e Carlo Vitali si trattava di un collage di testi, da Winckelmann a trattati tecnici, da Mike Spillane a testi di linguistica. «Un racconto d'amore e di morte», una dolorosa storia da rivista popolare che

inizia con l'assassinio a tempo di jazz: plastica urla sangue [...]. Poi il flashback su tutto l'impossibile amore di due esseri di plastica [...]. Poi il fiore rosato che risucchia il personaggio, mentre la litania macchinistica prevale sulla musica. Poi le forme colorate e trasparenti si alternano ai brani di un trattato linguistico. Poi le minacce di morte e le forme di stagnola e la donna efesina lievemente carezzata.⁵¹

Ritorna la scena iniziale «e il cerchio d'amore si chiude con la morte». Così Scrive Ennio Flaiano, che nell'iterazione (poi... poi...) rende bene la struttura paratattica dello spettacolo. La storia è ritmata sull'accordo musica-parola-luce-movimento, «che svapora nel gioco anche patetico di questi personaggi che sono segni; proprio come, nei quadri di Perilli, il segno di radice informale riesce a diventare *personaggio*».⁵²

E Flaiano:

Perilli, che è piuttosto pittore ha scelto alcuni brani [...] e li ha illustrati col suo estro da biologo un po' sornione. Per esempio, in una luce da acquario o da primo giorno del mondo due inquietanti protuberanze entrano in amorosa colluttazione. [...] oppure: un esemplare di homo sapiens ancora montato male viene presentato con diffuse informazioni sui dati cabalo-aritmetici del progetto e lo vediamo poi fagocitato lentamente da una piovra.⁵³

Gli spettacoli di questi primi anni del teatro di Ricci sono emblematici delle direttrici che verranno sviluppate in seguito. L'amore per i materiali e la loro plasticità (compresa la luce) è presente anche nei lavori successivi; pensiamo a *Edgar Allan Poe* (1967) o a *James Joyce*, dove la scena viene 'impacchettata' con la carta, essa stessa figura 'animata' dagli attori.

Ricci utilizza spesso l'espressione 'dato tecnico', ad indicare una scena che valga nella propria dimensione strutturale e materica. Materia la luce, materia gli 'attori-oggetto'. Il materiale è concepito e impiegato in vista di un impatto percettivo sul pubblico. «Le immagini sono collegate tra loro tecnicamente e non dal filo conduttore di qualsiasi storia o storiellina»⁵⁴ e costringono lo spettatore a reazioni prima che a sentimenti.

A questi spettacoli nei quali l'astrazione è scelta perché fuori dal rischio dell'interpretazione, in realtà il pubblico reagiva fornendo interpretazioni personali.⁵⁵ L'interesse dell'artista è il contatto con i materiali, «non significanti se non quello che visivamente rappresentavano». Cioè, il fatto che «Un tubo in movimento era, e doveva essere, solo un tubo in movimento!».⁵⁶

4. Uno spazio per attori in carne e ossa

Il 1965 vede anche la creazione di *Varietà*, che l'artista considera «un'opera di fondamentale importanza verso la definitiva realizzazione del [...] 'teatro-immagine'».

Per prima cosa metto da parte il ponteggio e relativo palcoscenico per le marionette. Spazio per la rappresentazione diventa uno dei due ambienti che formano il locale. Cioè un palcoscenico di 4 metri x 4, si può dire a contatto con l'eventuale pubblico seduto sulle panche. Le pareti del palcoscenico vengono ricoperte di panno nero e la pedana dipinta dello stesso colore. Le luci sono ancora le stesse marca 'Cirio' dell'inizio. Non è tutto. Con 'Varietà' per la prima volta introduco nei miei lavori l'attore. 'L'essere vivente' che Gordon Craig aveva escluso a favore di una Supermarionetta, [...] lo reintroduco ma non già come attore-attore, bensì come 'attore-oggetto'.⁵⁷

All'apertura del sipario due uomini in nero con una cuffia da bagno bianca, intenti a montare una gabbia con tubi innocenti (utilizzati per i ponteggi nell'edilizia); sul fondo una ragazza in costume stile Ottocento, esegue un lento *strip-tease*. «D'improvviso dall'alto cala un grande pannello che va a chiudere il boccascena formato dall'arco divisorio dei due locali. Sul pannello sono incollate le foto a grandezza naturale dei visi di Sofia Loren Brigitte Bardot Claudia Cardinale e Ursula Andress»; i loro corpi sono coperti fino al ginocchio da graziosi abitini. Le gambe invece sono ritagliate nel compensato del pannello e si muovono al ritmo di un frenetico can-can. Finisce la musica, smette il can-can e si ritira il pannello. Riappare la gabbia, cresciuta attorno alla ragazza stile ottocento, sempre più svestita. L'azione si ripete e quando la ragazza in crinoline è alle ultime fasi del suo spogliarello «invece di mostrare le sue tenere e sensuali carni, apparirà di bende fasciata come una mummia». ⁵⁸



Varietà, 1965, foto Riccardo Orsini

In *Salomé* (1966) per la prima volta la drammaturgia parte da testi preesistenti: è ispirata a Wilde, ai Vangeli, a Erodiade di Flaubert, al Cantico dei Cantici. La voce narrante è preregistrata. «Ad alcuni critici sembra un tradimento del rigore iconoclasta fino a quel momento apprezzato negli spettacoli». ⁵⁹ Su di un pannello sono dipinte in bianco e nero le facce di diversi personaggi del dramma; su questo sfondo si muovono le tre figure chiave dell'opera: tre marionette bidimensionali dipinte anch'esse in bianco e nero, rappresentanti Erode

Antipa, Erodiade, Salomè. La trama segue l'opera di Oscar Wilde «solo che al momento opportuno dalla botola invece della testa di Giovanni Battista esce prima la testa (dipinta) di Wilde e poi quella (vera) di Previtera». ⁶⁰

Sacrificio edilizio racconta «in maniera evocativa una tradizione balcanica secondo cui per costruire un ponte o un qualsiasi edificio e affinché questo regga, bisogna murare una vergine nelle sue fondamenta». Lo spettacolo è ispirato al gioco fatto con cubi che ad ogni diverso assemblaggio mostrano una diversa composizione d'immagine.

Alcuni operai e operaie sono intenti a costruire un muro sovrapponendo una sull'altra scatole di cartone 0,50x0,50x0,50 dipinte su quattro dei sei lati con figure forte-

mente evocativo-simboliche relativamente alla vicenda [...]. Quando il muro è terminato, crolla e viene quindi ricostruito mostrando però al pubblico una diversa faccia rispetto alla precedente.⁶¹

L'azione si ripete. Fra una caduta e una ricostruzione i costruttori si dilettono in vari giochi; nell'ultima scena il muro è in piedi e nelle sue fondamenta si scorgono «[i frammenti del] corpo d'una vergine murata».⁶²

Con *Varietà* la compagnia esce «per la prima volta dall'angusto spazio del teatr(in) Orsoline 15». Nel maggio 1966 infatti Mario Ricci lo riporta in scena insieme a *Salomé* e a *Sacrificio Edilizio*: la 'trilogia' partecipa al Festival Internazionale Universitario di Parma.

Immaginarsi l'emozione, la sorpresa, di passare da quello spazio minuto [...] a quello del Teatro Regio. Per quanto incredibile, lo spettacolo non ci perdeva affatto. Anzi. Specialmente *Salomé*, sistemato da macchinisti geniali al centro dell'immenso bocca-scena, sembrava fosse un francobollo in bianco e nero all'interno del quale si muovevano i personaggi d'un remoto dramma.⁶³

L'accostamento dei tre lavori consente a Ricci di riflettere sulle differenti drammaturgie. Ritorna in campo la categoria del collage, filo conduttore di tutto il suo lavoro. Collage che è intrinseco alla figura artificiale, le cui parti possono essere ricombinate a piacere, assemblate con foto o disegni; collage nella drammaturgia e nella musica.

Non incongruo ricordare che dal 1953 Mimmo Rotella 'strappava' i suoi de-collages (le dive 'fotografate' e ritagliate in *Varietà*, poi riassemblate, non evocano forse le dive delle stesse opere di Rotella?). Ricci scrive dunque che *Salomé* e *Sacrificio edilizio* sono due «testi-collages».⁶⁴ In *Sacrificio edilizio* il principio del montaggio-collage è più evidente, dato che azione drammaturgica e azione fisica coincidono; l'attore è congegno, meccanismo: i performer costruiscono il muro. In *Salomé* si vuole ri-raccontare la storia: il testo non può essere cambiato. Per ri-raccontare l'artista sceglie le marionette, ispirate a Beardsley e realizzate da Previtiera (che firma anche i materiali scenici), con figure disegnate e ritagliate in bianco e nero.

Varietà è 'soluzione scenica di un'idea', non avendo un filo logico consequenziale può essere manomesso e ricostruito, i pezzi sono intercambiabili, si può invertire l'ordine del testo ma non quello scenico. È la scenicità che ha dettato il testo, la scrittura di scena dà il carattere logico consequenziale. Questi tre spettacoli portano Ricci a riflettere sulle acquisizioni della propria sperimentazione: sono aperti «nel senso che nessuna soluzione viene [...] suggerita agli spettatori».

In *Sacrificio Edilizio*, «l'attore diventa strumento, dato tecnico, utensile: «è un dato tecnico come la luce, la voce fuori campo, la scenografia, non autosignifica altro che il suo essere un dato tecnico [...] una struttura che serve a fare teatro».⁶⁵ Muta l'alfabeto (da materiali e oggetti marionetteschi a testi e attori in carne e ossa) ma il principio compositivo non cambia. Lo spazio ospita sì l'attore, ma concepito come oggetto, elemento della scrittura scenica al pari degli altri elementi:



Mario Ricci, *Salomé*, 1965, foto Riccardo Orsini



bendato, murato, mescidato nel collage... Nello stesso senso Ricci utilizza la proiezione sui corpi, con effetti di scomposizione e ricomposizione.

5. La quarta dimensione. Corpi luce spazio. Sulla scena internazionale

5.1. Una proiezione drammaturgica

Il tema di Gulliver, un viaggio letteralmente 'in un'altra dimensione', ricorre nel teatro di figura (ne compare un allestimento, tra l'altro, al festival di Varsavia del 1962). Il gioco in 'scala', l'alternanza e il confronto di proporzioni, calzano evidentemente a questi generi. Nel dicembre del 1966 anche Ricci si cimenta con il testo di Swift, dove «immette nel linguaggio teatrale nuovi strumenti della comunicazione visiva, quali il cinema e la fotografia». ⁶⁶ Cinema e fotografia, osserva Daniela Visone, in singolare coincidenza con quanto fa Quartucci. ⁶⁷ «Da questo momento in poi la presenza dell'attore viene sfruttata in tutte le sue potenzialità cinetiche e gestuali diventando un elemento essenziale dell'azione, non più affidata al solo dinamismo degli oggetti e degli altri materiali scenici». ⁶⁸

Al gioco di proporzioni è funzionale anche la proiezione. Ricci considera i suoi «primi tentativi di frantumazione delle immagini e di utilizzazione di ombre cinesi» l'origine della propria modalità di interazione tra cinema e scena. Quando parla di 'cinema' intende una particolare modalità visiva dello spazio scenico, una forma della tridimensionalità, tanto da teorizzare il «cinema a quattro dimensioni», in cui il film trova una sempre maggior integrazione all'azione drammatica, rendendo l'«ambiente schermo» polidimensionale, dove la quarta dimensione è rappresentata dal movimento della pellicola sommata e sovrapposta al dinamismo degli attori e degli oggetti. Ne *I viaggi di Gulliver* lo schermo è costituito dallo spazio, ma anche dai corpi degli attori che vengono investiti dalle proiezioni. Il film veniva proiettato sulla pancia di Gulliver, un grande pannello di compensato sul quale era dipinta la figura del gigante disteso per terra. ⁶⁹ Un bel bozzetto di Renato Mambor è ulteriore testimonianza della proficua collaborazione tra Ricci e gli artisti visivi.



Mario Ricci, *I viaggi di Gulliver*, 1966, foto Riccardo Orsini



Mario Ricci, *I viaggi di Gulliver*, 1966, scenografia di Renato Mambor

Nonostante la buona accoglienza a Roma lo spettacolo «apre la stagione della difficile relazione tra Ricci e i critici italiani»; ⁷⁰ d'altro canto segnala l'artista a una critica internazionale.

Il film come elemento scenico assume un'importanza decisiva nel 1967. L'anno del Convegno di Ivrea vede la creazione di *Edgar Allan Poe e Illuminazione*. L'autore parla di un ulteriore passo in avanti nella ricerca formale: la scena si fa più complessa, i film sono girati

espressamente per lo spettacolo, al cui interno «non un solo gesto, non uno degli oggetti indispensabili all'avventura che prende vita in scena è gratuito».⁷¹ La capacità di Ricci di fare del film un ingrediente teatrale è secondo la critica senza precedenti.

Le immagini proiettate appaiono sul fondale nero del palcoscenico e su di un «baldacchino bianco» centrale, quindi su di un supporto fisso. Ma «si frantumavano nella proiezione» in quanto parte di esse sfuggiva al «baldacchino, finendo sul fondale che, essendo più lontano, le ingrandiva notevolmente».⁷² I due «filmini 8 mm» girati all'interno del palcoscenico mostravano il 'racconto' dello spettacolo nei suoi particolari più intimi: dettagli di mani, di volti e degli oggetti utilizzati.⁷³ Il dinamismo derivava dalla «sovrapposizione di immagini cinematografiche e immagini reali degli attori» (gli stessi che comparivano nei film). La tridimensionalità dello spazio trasforma quindi il mezzo filmico in codice teatrale. È evidente la lezione di Svoboda, colta al volo dal giovane Ricci. «Proiettavo sulle persone, creando la quarta dimensione. Nel 1962 avevo visto a Praga *La lanterna Magica*, dove per la prima volta avevo notato l'uso del film in uno spettacolo teatrale. Ho sfruttato quella lezione più tardi».⁷⁴ Al montaggio visivo fa da contrappunto quello sonoro: consapevole «di non inventare nulla» visti i precedenti «di Cage e della rumoristica futurista»,⁷⁵ Ricci utilizza «pentole, coperchi, piatti, posate, acqua, reattori in decollo e in atterraggio, spari di armi in un poligono di tiro», tutto quanto di 'sonoro' gli capita sotto mano.⁷⁶ Lo spettacolo debutta al Teatro Orsoline 15 nell'aprile 1967, poi sarà al Teatro Carignano di Torino, quindi a Nancy, a Monaco di Baviera e in Polonia.



Mario Ricci, *Edgar Allan Poe*, clip audio spettacolo con montaggio immagini <https://www.youtube.com/watch?v=M-gFYtNplnKQ>

La compagnia viene invitata al Festival di Nancy del 1968 con *Edgar Allan Poe*.⁷⁷ Nancy costituisce un'altra immersione nell'universo del teatro internazionale. I nostri artisti vedono il Minneapolis Firehouse Theater e il Bread and Puppet, riferimento mondiale per i generi delle marionette e importanti nel nostro contesto data la risonanza del loro passaggio europeo e italiano.⁷⁸ Nel primo caso colpisce Ricci la dimensione condivisa tra attori e spettatori. Si trattava di

un'ironica, a volte sferzante rappresentazione d'un party di compleanno di una delle interpreti. [...] tutti gli attori e le attrici [...] suonavano brillantemente un diverso strumento per cui erano tutti, al tempo stesso, invitati al party e intrattenitori del party, come d'altronde noi spettatori, assiepati lungo le mura della lunga galleria che fungeva da teatro, eravamo al tempo stesso spettatori e invitati allo stesso party.⁷⁹

Lo spettacolo del Bread And Puppet prendeva spunto da tragici avvenimenti accaduti in Vietnam. Ricci ammira la semplicità d'esecuzione di una sequenza che gli appare di inaudita efficacia scenica. Gli attori avevano il volto nascosto da una maschera bianca ed erano vestiti con lunga tunica dello stesso colore. La scena rappresentava

il suicidio 'pubblico' delle suore cattoliche [...]. Mimando lo spargimento della benzina sul proprio corpo, si davano fuoco [...]: una ad una estraevano da una tasca della bianca tunica un rotolino di rosso scotch quindi, strappatone una, due, tre, quattro, cinque... volte una lunga striscia se l'applicavano sulla bianca tunica, convincendoci che quelle rosse strisce non erano altro che lingue di fuoco. [...] raggelante e convin-



cente in quella lunga sequenza era il crash provocato dallo svolgersi delle strisce, prima di essere strappate. Una scena che più 'minimale' sarebbe inimmaginabile. E però quanta efficacia, quanto realismo, quanto orrore sapevano esprimere quei semplici gesti!⁸⁰

Il Festival di Nancy costituisce una sorta di 'utopia teatrale' nel panorama internazionale del secondo Novecento.⁸¹ Fondato da Jack Lang nel 1962 come festival di teatro universitario, diventa festival di professionisti della ricerca proprio nell'anno in cui viene invitata la compagnia di Ricci: se nel 1967 «Encore étudiant, déjà professionnel, le Festival est à un tournant»,⁸² nel 1968 la svolta, quasi un'anticipazione del maggio: «Le Festival fait sa révolution en avril [...] plus de prix, plus de jury, des spectacles partout dans la ville et des prospecteurs envoyés de par le monde pour les choisir».⁸³ Insieme a Ricci, dall'Italia sono invitati Leo e Perla con *Sir and Lady Macbeth*.⁸⁴ Ma nel 1968 ritroviamo a Nancy anche «un grande professionista»⁸⁵ come Michael Meschke, con il suo già celebre *Ubu roi* (1964).

5.2. Luce dinamica

Tra anni Sessanta e Settanta, accanto alle esperienze dell'arte cinetica, alle installazioni della nascente videoarte, alle forme dell'arte contemporanea alle prese con i dispositivi luminosi, la scoperta delle potenzialità luministiche (luce ombra buio) in scena serve anche da antidoto al teatro testocentrico, mentre la bidimensionalità offerta dal modello cinematografico funziona come mezzo di scardinamento dello spazio della scatola all'italiana, di rottura della prospettiva univoca e della visione rassicurante garantita da un punto di vista centrale. Entro questa plurima dimensione visiva dello spazio, il teatro si appropria del montaggio, il cui principio agisce anche disgiunto dal mezzo propriamente cinematografico. L'illuminazione orientata e disegnata consente di isolare dettagli, di procedere per frammenti di visione, di operare nei termini di una discontinuità visiva grazie all'alternanza con il buio. Principio compositivo declinato entro modalità anche molto diverse tra loro, lavora per decostruzione o per ricomposizione. Di nuovo, procedimenti assimilabili al 'collage'. Si tratta di modi di lavorare evidenti a partire dagli anni Settanta soprattutto in Memè Perlini,⁸⁶ ma che conoscono una particolare declinazione in Mario Ricci a partire dalla metà degli anni Sessanta.

Il cinema al quale si ispirano gli artisti della scena è quello della sperimentazione, anch'esso sconfinante nel territorio delle arti visive. In tal senso fondamentale la collaborazione di Ricci con Umberto Bignardi in *Illuminazione*, forse l'opera più significativa in quanto a sintesi tra linguaggi e codici espressivi, dal titolo parlante, 'corrispettivo' visuale di un testo di Nanni Balestrini. Anche qui i film sono creati per la scena e le modalità di proiezione ne fanno un ingrediente organicamente intessuto nei codici teatrali.⁸⁷

In *Parentesi sull'uso del cinema e la frantumazione dell'immagine*⁸⁸ l'artista si sofferma sulle tappe che hanno segnato il suo rapporto con l'utilizzo del film a teatro, da cui si evince che vero interesse di Ricci è operare la frantumazione dell'immagine, fine perseguito anche attraverso altre modalità. Questa passione per scomposizione e ricomposizione, frammentazione e montaggio, va di pari passo con l'interesse per l'universo delle figure.

All'utilizzo del film si aggiungono le diapositive e per la prima volta nel lavoro di Ricci i supporti delle proiezioni sono in continuo movimento. Il carattere fluido del testo di Balestrini viene immesso dalla recitazione degli attori entro un procedimento di 'scompo-

sizione sonora⁸⁹ parimenti alla frantumazione dell'immagine della partitura cinetico-visiva. Questa viene affidata alla proiezione di filmati e diapositive sugli schermi mobili di prismi girevoli sui propri assi; due delle facce sono in compensato bianco, la terza faccia di ogni solido è costituita da specchi che «moltiplicano e riverberano le immagini catturate» provocando il disorientamento visivo degli spettatori.⁹⁰ Interagiscono così movimento 'interno' alle immagini (dato dalla frantumazione), movimento degli attori, movimento delle immagini riflesse proiettate sugli specchi. Il materiale scenico è di Umberto Bignardi, così come i filmati, in collaborazione con Turi e Ricci.

https://www.youtube.com/watch?v=ADwmB2tZD6w&t=28s&ab_channel=UmbertoBignardivideo

Celant lo definisce «Teatro a scomparsa totale»: l'illuminazione stroboscopica, il linguaggio inarticolato, la scenografia mobile, i movimenti spezzettati «acquistano significato teatrale-visivo».⁹¹ Ricci è consapevole che i materiali impiegati devono

rispondere a precisi requisiti dinamici programmati in base alla loro utilizzazione nell'economia della rappresentazione. [...] la confezione di un filmato rientra tra le pratiche operative condotte da Ricci e dal suo gruppo nella fase di montaggio di uno spettacolo, diventando un momento fondamentale di ricerca e di sperimentazione.⁹²

6. Verso la fine dei Sessanta. Piccolo e Gran teatro.

Umberto Bignardi collabora alla parte filmica in James Joyce, spettacolo che conferma il riconoscimento della compagnia in Europa.⁹³ «Libera interpretazione della prosa dell'autore irlandese, incentrato sulla passeggiata di Bloom per le vie della vecchia Dublino», debutta nel dicembre 1968 presso l'Unione Culturale di Torino. Dopo alcune repliche italiane, nel 1969 è a Francoforte in occasione del Festival Experimenta 3, aprendo definitivamente al gruppo le porte d'Europa. La critica tedesca parla di «dimensione nuova per il teatro di un gioco per bambini ma con tutti gli ingredienti più significativi dell'arte moderna: espressionistica, pop, surreale». La Frankfurter Allgemeine Zeitung lo reputa lo spettacolo più interessante della stagione e cita il Maestro dell'impacchettamento Christo.⁹⁴ Un'altra tappa tedesca importante sarà *Il Barone di Munchhausen*⁹⁵ alla fine dello stesso anno all'Akademie der Künste di Berlino. Nel 1970 *Re Lear*. Da un'idea di Gran teatro di William Shakespeare appare come una sorta di summa dei tanti procedimenti sperimentati; «Credo sia stato lo spettacolo più bello e più ricco di idee che ho fatto»,⁹⁶ commenta Ricci. Gli attori compaiono in 'figure' (con bastoni come cavalli dalle raffinate teste colorate), una giostra è il dispositivo che dispiega la polifunzionalità degli oggetti; le proiezioni utilizzano come 'schermi' i tessuti dei costumi (che manipolati fanno apparire e scomparire l'immagine). Al teatrino entro cui compaiono le figure



Copertina «Sipario» dicembre 1970, Mario Ricci, *Re Lear*. Da un'idea di Gran teatro di William Shakespeare

dei personaggi (le loro fotografie montate su sagome), la rivista «Sipario» dedica la copertina del n. 296 del 1970 (così sarà per *Moby Dick* due anni dopo).

Re Lear esordisce a palazzo Grassi a Venezia nell'ambito della Biennale, commissionato nella cornice del Primo Seminario per il Teatro Sperimentale, per poi andare a Parigi, Londra, Brighton, Amsterdam, Spoleto e infine a Roma al Teatro Abaco.

Nel programma di sala Ricci illustra il suo metodo di lavoro; dallo scritto, utilissimo per conoscere le modalità di creazione dell'artista, estrapoliamo solo un paio di passaggi: «All'inizio del lavoro, oltre al titolo non sappiamo niente. Non c'è un testo [...], non esistono note di regia; non esiste nessuno schema di lavoro». Seguono idee, proposte di oggetti:

siccome l'oggetto avrà un'utilizzazione plurima, cerchiamo di capire come e perché verrà usato. Si passa quindi alla realizzazione. Spesso durante questa fase l'oggetto cambia forma, dimensioni, quando non addirittura sostanza. L'oggetto (un cavallo, un drago, un castello, etc.) ad ogni modo è lì e bisogna inserirlo nel contesto. Allora si tratterà di scoprire che tipo di rapporto può stabilire con l'attore (in questo caso l'attore-oggetto) nella azione-visiva per la quale era stato ideato e costruito.⁹⁷

Nel corso delle prove l'oggetto «si svela (ciò dipende ovviamente dal suo peso, forma, dimensione che condizionano la maneggevolezza)» e svela anche il suo rapporto con l'attore. Evidentemente l'approdo a un classico non costituisce un mutamento nel cammino di Ricci. Anzi sembra mettere alla prova del 'grande teatro' gli strumenti e i procedimenti del teatrino di figure.

Edoardo Fadini scrive un bell'articolo, evidenziando la scarsa attenzione italiana al lavoro di Mario Ricci.⁹⁸ Le note del critico sembrano fare eco a un articolo di Augias dell'anno precedente, a proposito del *Barone di Munchhausen* che ci sembra una consona chiusura del decennio di attività della compagnia degli 'orsolini'.

I maggiori consensi vennero al gruppo non dagli ambienti teatrali ma da altri circoli d'avanguardia: pittori, disegnatori industriali, musicisti di "nuova consonanza". Se i teatranti in generale rimasero sulla loro, addirittura sonnolenta si dimostrò la critica romana sempre timorosa di rischiare troppo con generi non consacrati. Molto più svegli invece gli organizzatori di rassegne sperimentali nel resto d'Europa. A Varsavia, Monaco di Baviera, Nancy, Francoforte, è toccato al gruppo di Ricci di rappresentare il teatro italiano di ricerca. E dato che gli inviti continuano [...] la compagnia impianta ormai gli spettacoli non sulle dimensioni del palcoscenico bensì su quelle del portabagagli del camioncino che trasporta fulmineo l'intero gruppo da un capo all'altro del continente. [...] Solo per pigrizia lo si può ancora chiamare teatro. In realtà ci si trova di fronte a un punto d'incontro tra la recitazione, il mimo, la danza, le arti visive e cinetiche.⁹⁹

Conclude con una nota che letta retrospettivamente afferma l'importanza della spe-



Angela Diana, *Re Lear*. Da un'idea di Gran teatro di William Shakespeare, 1970, foto John Ross



rimentazione di Ricci di quegli anni, e delle tante anticipazioni implicate: «senza dare nell'occhio, il dopo Beckett è già cominciato».¹⁰⁰

N.B.: Per le schede degli spettacoli, i collaboratori e le distribuzioni rinviamo ai già citati documenti contenuti in AMR.

Diamo qui un sintetico elenco (in ordine alfabetico) di collaboratori e collaboratrici dal 1962 al 1970: nei primi anni operano con Ricci (che cura regia, marionette, suono, luci, testi e l'insieme del proprio progetto teatrale) Giorgio Aragno (materiale scenico), Emidio Boccanegra (attore, tecnico suono-luci), Marie-Françoise Brouillet (costruzione marionette), Nato Frascà (materiali scenici), Alfredo Giuliani (drammaturgia), Franco Libertucci, (sculture-oggetti), Gastone Novelli (materiali e marionette), Riccardo Orsini (tecnico suono-luci, fotografia), Elio Pagliarani (drammaturgia), Achille Perilli (materiali scenici), Remo Remotti (costruzione marionette e manipolazione), Pasquale Nini Santoro (materiali scenici e musiche), Gabriella Toppani (marionette e manipolazione), Carlo Vitali (materiali scenici, manipolazione). Intorno al 1965 si crea un gruppo più stabile: tra loro sodale di primo piano Claudio Previtera (attore e pittore), Umberto Bignardi (materiali scenici), Marcello Aste (regista e direttore delle voci), Tonino Campanelli (attore), Franco Cataldi (attore), Lilletta Colonna, Sabina De Guida (attrice), Michelle De Matteis (attrice), Angela Diana (attrice), Sarah Di Nepi (attrice), Roberto Ricci Edile (attore), Carlo Gego (materiale scenico), Marilù Gleyeses (attrice), Deborah Hayes (attrice), Lillo Monachesi (attore), Carlo Montesi (attore, pittore e realizzatore dei materiali scenici), Luigi Perrone (tecnico suono-luci che partecipa anche come attore in alcuni spettacoli), Mario Romano (attore, pittore e realizzatore dei materiali scenici), Arduino Toppani.

¹ Da una nota inviata da Michael Meschke, agosto 2021 (così come le citazioni che seguono).

² Ringrazio Marek Waszkiel per avermi fornito il programma.

³ Cfr. M. RICCI, 'Relazione per il XIV Festival di Parma' (1967), in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll., I, pp. 197-199: 197.

⁴ Utilizzeremo qui indifferentemente 'figura' o 'marionetta', ad indicare la categoria delle presenze animate.

⁵ Ricordiamo le mostre *Kunst und Licht* (Eindhoven, 1966, vi partecipano Munari, Gruppo T, tra gli altri); *Lumière et mouvement* (Parigi, 1967). Interessante in merito il progetto *Teatro delle Mostre* alla Galleria La Tartaruga di Roma, maggio 1968; cfr. A. BONITO OLIVA, 'Il Teatro delle Mostre', *Sipario*, n. 267, luglio 1968; I. BERNARDI, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi Editore, 2014. Ricchissimo il lavoro sulla luce del Gruppo Altro, all'inizio del decennio successivo, cfr. *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice. Gesto mostra spettacolo struttura-azione sperimenta incognite di forme teatrali «A»*, introduzione di G. Bartolucci, Roma, Edizioni Kappa, [1980], che tra l'altro si confronta anche con i burattini: cfr. Ivi, pp. 36-39.

- ⁶ La preziosa intervista video in 18 capitoli realizzata da Luca Franco è disponibile all'indirizzo <http://marioricci.net/biografia-media> (d'ora in avanti *Intervista 2009*).
- ⁷ Maria Signorelli aveva iniziato la sua lunga storia tra e con le marionette esponendo i *Fantocci* alla Galleria di Anton Giulio Bragaglia nel 1929.
- ⁸ «Il Festival internazionale delle marionette e burattini [...], il Convegno a Villa Falconieri di Frascati, [...] una Mostra a L'Aquila [...] che ha esposto materiali di ben 18 nazioni al di qua e la di là di ogni 'cortina'; c'erano indiani, spagnoli, inglesi, polacchi, belgi, olandesi, rumeni russi e così via», *Giornale dello spettacolo*, 30 dicembre 1961. Ringrazio per la segnalazione Giuseppina Volpicelli.
- ⁹ L'indice riporta accanto a ogni nome la professione, M. SIGNORELLI (a cura di), *Il Teatro di Burattini e di Marionette e l'Educazione*, Quaderno de *I problemi della pedagogia*, Roma, Istituto di Pedagogia, 1962, p. 153. Nell'introduzione si ricorda che Maria Signorelli è tra i venti membri del 'Presidium' di UNIMA.
- ¹⁰ Comparativamente, molto interessante il racconto di Ricci della sua tournée in Polonia nel 1968, con la propria compagnia; cfr. *Intervista 2009*, cap. 8.
- ¹¹ L'artista coltiva anche la passione per la scrittura; ricorderà con orgoglio la sua Lettera 22 (cfr. *Intervista 2009*).
- ¹² M. RICCI, *Eternité et modernisme du théâtre de Marionnettes*, Archivio Mario Ricci (d'ora in avanti AMR) < <http://marioricci.net/biografia-testi> >. Non compare indicazione bibliografica; risale verosimilmente alla fine del 1961.
- ¹³ Da una comunicazione di Luigi Perrone inviata in data 08/12/2021.
- ¹⁴ Ivi, [ultima pagina].
- ¹⁵ Cfr. *Intervista 2009*, cap. 2.
- ¹⁶ Cfr. G. METKEN, 'Entre la marionnette et la machine. Le théâtre mécanique de Harry Kramer', *Puck. La marionnette et les autres arts. Les plasticiens et la marionnette*, n. 2, 1989, pp. 54-56; *Fundsache: Kramer*, hrsg. vom Theaterfigurenmuseum Lübeck, dem Figurentheater Lübeck und der UNIMA Deutschland, Frankfurt am Main, Wilfried Nold Verlag, 2012.
- ¹⁷ Cfr. M. RICCI, 'Collage per una automitobiografia', a cura di G. CELANT, in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia*, I, pp. 212-221 (originariamente 'A partire da zero' di M. Ricci, a cura di G. CELANT, *Sipario*, n. 296, dicembre 1970, pp. 50-55).
- ¹⁸ *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Paris, Gauthier-Villars, 1967, trad. it. di G. Giordano, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Torino, Einaudi, 1970, p. 334 (*L'arte cinetica si diffonde*), 337 (*Verso il 1955 il lumino-cinetismo si diffonde / opere luminose / oggetti luminosi*).
- ¹⁹ Ivi, pp. 168-169 (*Ispirazione dadaista: Tinguely, Kramer*); della citazione interna non è indicata fonte; cfr. anche G. CELANT in M. RICCI, 'Collage per una automitobiografia', p. 213.
- ²⁰ M. RICCI, 'Teatro-rito e Teatro-gioco' (1967), in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia*, I, pp. 200-211: 205.
- ²¹ Ivi, p. 201.
- ²² Ci riferiamo al saggio *Mensch und Kunstfigur (Uomo e figura artistica)*, 1924.
- ²³ Cfr. B. ERULI, 'Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible. Théâtre d'images, théâtre de poésie en Italie', in B. PICON-VALLIN (a cura di), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2002, pp. 297-319 ('Mario Ricci: du théâtre de vision au cinéma à quatre dimensions', pp. 301-303).
- ²⁴ M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro', *Avanti*, 4 giugno 1965.
- ²⁵ M. FAGIOLO, 'Torna il teatro a passo ridotto', *Avanti*, 6 marzo 1965; entrambe le recensioni poi in G. BARTOLUCCI (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974, 'Inventario. Gruppo di sperimentazione teatrale', pp. 6-7.
- ²⁶ P. BUCARELLI (a cura di), *Oskar Schlemmer*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, De Luca, [1961-1962].
- ²⁷ M. FAGIOLO, 'Torna il teatro a passo ridotto'.
- ²⁸ M. RICCI, 'Il Teatro Immagine. Spettacoli 1962-1973', p. 1 (scritto inedito, AMR, per gentile concessione di Filippo Ricci; in *Sciami. Nuovo Teatro Made in Italy dal 1963*, <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci-biografia-opere/mario-ricci-il-teatro-immagine-1962-1973-sciami-2015/>>).
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Replicato in altre case private, oltre che nella stanza dove abitava Mario Ricci in Viale Somalia a Roma.
- ³¹ Spesso il diavolo o la morte e un altro personaggio.
- ³² *Ibidem*. Per tutti gli spettacoli che citiamo cfr. anche D. VISONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Pisa, Titivillus, 2010, pp. 65-68, 126-140.
- ³³ A partire dagli anni Sessanta burattinai e marionettisti cominciano a 'uscire' da castelli e teatrini per manipolare a vista, anche sotto l'influenza del Bunraku giapponese che inizia a essere visto in Occidente.



- ³⁴Consultabile on line: <<http://marioricci.net/>>, grazie al prezioso e generoso lavoro di Filippo Ricci, che ringraziamo per l'estrema disponibilità.
- ³⁵Cfr. G. CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770 -1970*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 662. Nello stesso ambito cita l'opera di Francesco Lo Savio, esempio di forma come sintesi assoluta di materia spazio luce, ivi, p. 664.
- ³⁶M. RICCI, in 'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.
- ³⁷M. RICCI, 'Il Teatro Immagine. Spettacoli 1962-1973', p. 2.
- ³⁸*Ibidem*.
- ³⁹R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 115.
- ⁴⁰Ivi, p. 116.
- ⁴¹Numeri 229, 232, 233, 1965.
- ⁴²M. RICCI, 'Il Teatro Immagine. Spettacoli 1962-1973', p. 2.
- ⁴³*Ibidem*.
- ⁴⁴S. DE FEO, *L'Espresso*, aprile 1965. Per documentazione fotografica cfr. <<http://marioricci.net/spettacoli/pelle-dasino>>.
- ⁴⁵M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro'.
- ⁴⁶M. PALUMBO, *Franco Libertucci scultore. Re, Regine Alfieri, Torri, Cavalli*, Latina, Levante Libreria Editrice, 2007, p. 27.
- ⁴⁷Ivi, pp. 30-32.
- ⁴⁸Ivi, p. 35 (testimonianza di Valentino Zeichen).
- ⁴⁹Libertucci partecipa anche a mostre della Galleria Arco d'Alibert (ivi, p. 43).
- ⁵⁰M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro'.
- ⁵¹E. FLAIANO, 'Azioni visive alle Orsoline 15', *L'Europeo*, aprile 1965.
- ⁵²M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro'.
- ⁵³E. FLAIANO, 'Azioni visive alle Orsoline 15'.
- ⁵⁴Cfr. M. RICCI, 'Teatro-rito e teatro-gioco', p. 203.
- ⁵⁵«Ognuno inventava la sua storiella», ivi, p. 205.
- ⁵⁶*Ibidem*.
- ⁵⁷M. RICCI, 'Il Teatro Immagine. Spettacoli 1962-1973'.
- ⁵⁸Ivi, p. 3. Per documentazione fotografica cfr. <<http://marioricci.net/spettacoli/varietà>>.
- ⁵⁹M. RICCI, in 'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.
- ⁶⁰*Ibidem*.
- ⁶¹Ivi.
- ⁶²Ivi, p. 4; cfr. D. VISIONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia*, p. 129.
- ⁶³M. RICCI, 'Il Teatro Immagine. Spettacoli 1962-1973', p. 4.
- ⁶⁴M. RICCI, testo nel foglio di sala che presenta i 3 spettacoli insieme (pubblicato in italiano e in inglese), AMR, <http://marioricci.net/wp-content/files_mf/1452967173XVIfestivalinternazionale.pdf>.
- ⁶⁵G. CELANT in M. RICCI, 'Collage per una automitobiografia', p. 219.
- ⁶⁶'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.
- ⁶⁷Cfr. D. VISIONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia*, p. 130; in *Giornale a pista centrale* oltre alla proiezione si utilizzavano tra l'altro le figure; cfr. D. ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 120-121.
- ⁶⁸D. VISIONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia*, p. 130.
- ⁶⁹M. RICCI, 'Il Teatro Immagine. Spettacoli 1962-1973', pp. 4-5.
- ⁷⁰'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.
- ⁷¹VICE, 'Testi di Balestrini e Ricci alla Ringhiera', *Avanti*, 28 ottobre 1967.
- ⁷²M. RICCI, *Parentesi sull'uso del cinema e la frantumazione dell'immagine*, in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia*, I, pp. 225-229: 227.
- ⁷³*Ibidem*; cfr. anche S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia (1972-1982)*, Roma, Kappa, 1983, p. 84.
- ⁷⁴M. RICCI, in 'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>. *Laterna Magika* è il nome che Josef Svoboda dà al dispositivo da lui messo a punto insieme ad Alfred Radok nel 1958, che prevede l'utilizzo di una molteplicità di proiezioni in scena; il nome definirà successivamente il laboratorio annesso al Teatro Nazionale Ceco a Praga.
- ⁷⁵M. RICCI in S. CARANDINI (a cura di), *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, Roma, Bulzoni, pp. 169-181: 177.
- ⁷⁶Ricci nota anche come solo Alvin Curran notò questo 'uso improprio' degli oggetti, cfr. *ibidem*.
- ⁷⁷Nel programma lo spettacolo è indicato come *Pièces, d'après Edgar Allan Poe et d'après une légende asia-*



tique, J.-P. THIBAUDAT, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale 1963-1983*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2017, p. 376.

⁷⁸Gli spettacoli: *Jack Jack* del gruppo di Minneapolis, *Fire* e *A man who says goodbye to his mother* di Bread and Puppet; sulla risonanza europea cfr. il numero di *Sipario – America Urrà. Il teatro in rivolta*, n. 272, dicembre 1968.

⁷⁹M. RICCI, in 'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.

⁸⁰*Ibidem*.

⁸¹Come conferma il titolo di J.-P. THIBAUDAT, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale 1963-1983*.

⁸²Ivi, p. 73.

⁸³Ivi, p. 87.

⁸⁴Lo stesso anno partecipa il Teatro Oficina di José Celso, di lì a poco Bob Wilson con il mitico *Deafman Glance*, 1971, dal 1977 Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch.

⁸⁵Ivi, p. 100.

⁸⁶Rinviamo al paragrafo *Il cinema senza macchina da presa* in C. GRAZIOLI, *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce* in V. VALENTINI, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 325-357.

⁸⁷Abbiamo approfondito la concezione dello spettacolo ivi, pp. 328-331, e soprattutto nel Focus *Illuminazione*, <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci-illuminazione-1967/>>, al quale rinviamo per un'analisi puntuale, compresi la documentazione iconografica, i riferimenti bibliografici, il contesto dell'attività di Umberto Bignardi.

⁸⁸Nel settembre 1972 «The Drama Review» ospita un ampio scritto di Mario Ricci. Si tratta del testo che verrà pubblicato in italiano nell'antologia di Quadri ('Descrizione di Moby Dick', in F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia*, I, pp. 222-236); fondamentale nel contesto il successo della compagnia al Festival di Edimburgo nello stesso anno.

⁸⁹Diverso da quello dello spettacolo il testo *Illuminazione*, pubblicato in N. BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, Milano, Feltrinelli, 1968; cfr. Focus *Illuminazione*.

⁹⁰S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio*, p. 85.

⁹¹G. CELANT in M. RICCI, 'Collage per un'automitobiografia', p. 221.

⁹²S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio*, p. 84. Preziosa la testimonianza di Bignardi sulla collaborazione con Ricci, raccolta significativamente da G. BARTOLUCCI in *Il 'gesto' futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Roma, Bulzoni, 1969.

⁹³Cfr. il panorama della ricezione in 'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.

⁹⁴I ritagli della stampa tedesca sono reperibili in AMR, *Rassegna stampa*, <<http://marioricci.net/spettacoli/james-joyce>>.

⁹⁵Nelle sue rievocazioni Ricci prende lo spunto dal *Barone* per soffermarsi sul valore del suono nelle sue creazioni, aspetto che qui non affronteremo per ragioni di spazio ma che nel principio di rumoristica ottenuta da oggetti e materiali disparati corrisponde agli stessi procedimenti adottati sul piano visivo e cinetico. Cfr. Mario Ricci, in 'Biografia', <<http://marioricci.net/biografia-generale>>.

⁹⁶*Ibidem*.

⁹⁷M. RICCI, *Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare*, programma di sala, Teatro di Palazzo Grassi, Venezia, 17 maggio 1970, AMR, <http://marioricci.net/wp-content/files_mf/14833797421970_IntroReLear.pdf>.

⁹⁸E. FADINI, 'Re Lear di M. Ricci. Il gioco e i suoi risvolti', *Rinascita*, 1 gennaio 1971, p. 11, AMR.

⁹⁹C. AUGIAS, 'Il cannone di Munchhausen', *L'Espresso*, novembre 1969 (articolo pre-spettacolo), AMR.

¹⁰⁰*Ibidem*.



MARTINA ROSSI

*L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965).
La messa in scena come studio dell'avanguardia storica*

This contribution intends to reconstruct the theatrical activity of Achille Perilli between 1961 and 1965. In particular, the focus will be on those scenic actions where furniture, kinetic structures, collage projections, abstract painting and plays of light are used; mise en scène in which research on the visual front is associated with electronic and literary musical experimentation. These experiences of the early sixties see Perilli engage in "abstract" shows intended as mechanical ballets owed to the avant-garde experiences of the turn of the century.

The analysis will start with the show *Collage* (Rome, Teatro Eliseo, May 14-16, 1961); and then continue with rehearsals where the painter's intervention is less known as *Teatro Gruppo 63* (Palermo, Sala Scarlatti, 3 October 1963) and *Por No* (Rome, Teatro delle Orsoline, 7-23 May 1965).

Tackling these case studies from the early 1960s means bringing out a picture of relations between the various sectors of Italian culture called upon to make their contribution to the experiments to be carried out in the stage space.

Reconstructing Perilli's stage activity between 1960 and 1965, and the interconnected events, thus allows us to outline a broader picture where the neo-avant-garde, after a theoretical and editorial work of recovering the experiences of the beginning of the century, finds a possibility of verification in the stage space of the synaesthetic solutions of the historical avant-garde.

1. Scenografia come azione e come programmazione

Quando alla fine del 1962 la rivista *Sipario* decide di realizzare un numero monografico dedicato alla *Scenografia italiana d'oggi*,¹ l'unico artista di ricerca coinvolto è Achille Perilli. Un mese prima dell'uscita, Franco Quadri, in quel momento caporedattore del periodico, scrive al pittore illustrandogli il progetto di questo numero speciale, che intendeva proporre una panoramica critica «di quello che in questi ultimi anni è stato fatto, soffermandosi in un esame delle correnti più vive e particolarmente sul rapporto tra scenografia e testo teatrale, tra scenografia e cultura italiana d'oggi».² Il critico, nelle righe successive, specifica come il piano della redazione sia quello di realizzare un'inchiesta tra gli scenografi italiani e, parallelamente, offrire una visione ad ampio raggio del fenomeno scenico dai punti di vista specifici rispettivamente di uno scrittore, un pittore, un regista, un attore e un architetto. Per quanto riguarda questa seconda sezione, la scelta del curatore del numero, Guido Ballo, cade proprio su Perilli perché già a quella data, come si afferma nella lettera di Quadri, è nota l'opera di 'scenografo' del pittore ed evidente la sua competenza in merito alla disciplina.³

Così accanto alle firme di Luigi Squarzina, Luigi Pestalozza, Giuseppe Bartolucci e Massimo Grillandi troviamo anche quella di Perilli, che presenta un testo programmatico dal titolo *Scenografia come azione e come programmazione*.⁴ In realtà, alla fine del 1962 l'artista può annoverare fra le fila dei suoi lavori per il teatro solamente il balletto 'astratto' *Collage*,⁵ realizzato insieme ad Aldo Clementi per l'Accademia Filarmonica Romana (Tea-



tro Eliseo, Roma, dal 14 al 16 maggio 1961). Perché dunque coinvolgere un pittore che si era prestato alle scene in un'unica occasione? È chiaro che alla redazione, a Guido Ballo e a Fabio Mauri – allora direttore della sede romana di Bompiani, casa editrice della rivista – sia nota non soltanto la prova scenica all'Eliseo, ma soprattutto il lavoro svolto dal pittore fino a quel momento in particolare sul fronte teorico. Il testo del 1962, difatti, si presenta come una lucida sistematizzazione da parte di Perilli del ruolo del pittore all'interno del 'nuovo Teatro', inteso non come una rappresentazione di un testo da recitare, bensì come «sintesi di varie forme espressive delle quali la parola non sia esclusivamente la determinante dell'azione».⁶ Il teatro viene affrontato dall'artista come un'arte spiccatamente visiva, un luogo dove i diversi linguaggi si incontrano sotto l'egida di un comune sperimentalismo e alla ricerca di un coinvolgimento multisensoriale dello spettatore. Proprio su quest'ultimo si concentrano gli sforzi del 'teatro dei pittori'.

Oggi – afferma Perilli – lo spettatore deve essere coinvolto nell'azione scenica, deve poter vivere quell'esperienza in modo totale, non deve potersi pensare sostituibile. [...]. Il nuovo teatro non può essere più un dialogo o una costruzione di un personaggio o la descrizione di una situazione, ma soprattutto una continua invenzione di nuovi mezzi, un succedersi di sensazioni.⁷

Per creare un'esperienza totale per lo spettatore, l'artista si affida alla scenografia non più intesa come ambiente statico, ma come «azione essa stessa».⁸

Per Perilli, la 'scenografia come azione' si traduce praticamente sul palco attraverso l'utilizzo di *mobile*, strutture cinetiche, proiezioni di *collage*, pittura astratta e giochi di luce; *mise en scène* nelle quali la ricerca sul fronte visuale si associa anzitutto alla sperimentazione musicale e, in un secondo momento, a quella letteraria.

Mettendo in relazione le prime prove teatrali di Perilli con i suoi studi sull'avanguardia degli anni Cinquanta, emergerà come le azioni realizzate dal 1961 al 1965 si presentino come una verifica nello spazio scenico di un processo di recupero delle esperienze d'inizio secolo intrapreso dall'artista negli anni precedenti.

Sebbene le ricerche del pittore nel dopoguerra, in parte divulgate sulle riviste *Civiltà delle Macchine* e su *L'Esperienza Moderna*, non si incentrino esclusivamente sul teatro, esse possono essere considerate come la premessa necessaria per le azioni sceniche successive. Il nuovo teatro musicale si appropria infatti dell'idea di opera d'arte totale delle avanguardie storiche, in cui il contenuto dell'azione e il contenitore scenico si fondono nel movimento. Lo stesso Perilli ci indica come questo sia un intento programmatico: «per me il teatro è stato fondamentale soprattutto come verifica di esperienze; come il teatro di Schlemmer era la verifica del lavoro svolto nei diversi laboratori artistici del Bauhaus, così per un pittore il teatro può diventare il più attendibile luogo di sperimentazione concreta».⁹

Tuttavia, la nuova idea di 'scenografia come azione e programmazione' si iscrive anche nel più ampio quadro delle sperimentazioni internazionali. Si vedano *in primis* le esperienze d'oltreoceano degli *happening*, come denunciato dallo stesso artista. Nel testo del 1962, difatti, Perilli associa il 'teatro dei pittori' di New York – citando Jim Dine, Red Grooms, Alan Kaprow e Claes Oldenburg – con le due azioni sceniche del 1961, ovvero *Intolleranza*,¹⁰ di Luigi Nono, Joseph Svoboda ed Emilio Vedova, e il suo *Collage*, esperienze che hanno «dimostrato quali e quante siano le possibili vie di uscita di una crisi».¹¹ Queste prove italiane e internazionali sono rivelatrici, secondo l'autore, del fatto che «il teatro può vivere soltanto se coinvolge nella sua azione lo spettatore e se abolisce completamente le vecchie convenzioni».¹²



Così facendo Perilli mette in parallelo due esperienze, quella americana del 'teatro dei pittori' e quella italiana delle azioni sceniche 'astratte', che si ricollegano entrambe, esplicitamente, all'eredità dell'avanguardia. Nello *happening*, infatti, la critica aveva da subito riconosciuto una matrice nelle ricerche artistiche e teatrali europee del primo Novecento. Da William Seitz che ne ha sostenuto il legame con il *collage* e l'*assemblage*;¹³ a Michael Kirby che ne ritraccia le origini nelle esperienze sceniche avanguardiste, dalle teorizzazioni di Schlemmer e del Bauhaus al teatro della crudeltà di Antonin Artaud.¹⁴

Le azioni astratte diventano per Perilli una sorta di laboratorio di sperimentazione degli insegnamenti desunti dalle avanguardie, e una personale risposta alla necessità di un nuovo coinvolgimento dello spettatore, come avviene negli esempi d'oltreoceano.¹⁵

Dunque, mentre sulle pagine de *L'Almanacco Bompiani* del 1961 Perilli e Mauri si domandano – insieme ad artisti, musicisti, critici e letterati – se la pittura sia morta oppure se le modificazioni sostanziali da essa subite possano condurre a una nuova forma di linguaggio;¹⁶ contemporaneamente nello spazio scenico gli artisti sperimentano altre vie 'oltre il quadro'. Nel pieno della *temperie* postinformale, in un periodo di passaggio fra una stagione operativa e un'altra, i pittori si accostano alla scena come a un ulteriore linguaggio che va oltre la pittura e la scultura, trovando un campo d'indagine privilegiato nel teatro musicale.

2. Le azioni cinetico astratte di Achille Perilli. 1961-1965.

È con il seminario internazionale d'arte tenutosi nel 1949, al Leopoldskron Student Rest Center di Salisburgo, che per Perilli prende avvio il rapporto con il teatro.¹⁷ In questa occasione Perilli, Piero Dorazio e Mino Guerrini si ritrovano ad allestire uno spettacolo da loro scritto e recitato, strutturato in tre *sketch*.¹⁸ L'anno successivo vede invece Perilli e Dorazio, insieme a Vito Pandolfi e Angelo Maria Ripellino, riadattare e tradurre il *Galileo* di Bertolt Brecht con l'idea di metterlo in scena nella loro libreria-galleria Age d'Or.¹⁹ Sempre nel 1950, i tre amici, con l'aggiunta di Lucio Manisco, realizzano le decorazioni per il palco del cinema-teatro Splendore, in occasione del primo concerto jazz a Roma.²⁰

Tuttavia, è solo nel maggio del 1961 con *Collage*, che Perilli esordisce su un palcoscenico teatrale, quello del Teatro Eliseo. L'azione viene concepita con il compositore Aldo Clementi, anche lui alle prese con la prima esperienza sulla scena. All'artista spetta di occuparsi del film proiettato, della lanterna magica, delle sculture in movimento, oltre che della scrittura del libretto. Sull'impianto visivo pensato dal pittore, Clementi compone la musica per l'orchestra Filarmonica Romana, diretta da Daniele Paris, mentre la regia è affidata ad Andrea Camilleri.

Se Perilli si occupa dell'impianto visivo e della struttura drammaturgica, *Collage* è però frutto di un lavoro condiviso con Clementi. Tutte le fasi ideative, comprese quelle relative agli aspetti visivi, sono pensate insieme al compositore.²¹



Fotografia di scena, *Collage*, 14-15-16 maggio 1961, Teatro Eliseo, Roma. Courtesy Archivio Achille Perilli, Orvieto

Il risultato è un 'balletto' senza attori, dove tutta la *mise en scène* si incentra su ritmo e movimento. L'azione prevede la presenza di diverse *machine*, fra cui un grande *mobile* gonfiabile costruito da uno scheletro in filo d'acciaio ricoperto di tela intrisa di vinavil, proiezioni di paesaggi astratti realizzati dal pittore e un film con scene che riproducono episodi di vita quotidiana.

La scrittura del libretto nasce invece da una suggestione alchemica: connessa agli interessi coltivati in quegli anni dall'artista.²²

Lo spunto drammaturgico è solo un pretesto per un'azione scenica che si vuole 'astratta', la narrazione non è più affidata alla parola, o a un testo da rappresentare, ma allo stesso movimento degli automi e dei *mobile* sul palco. Ed è proprio da questa scelta, compiuta dall'artista e dal compositore, che lo spettacolo si fa 'astratto':²³ il termine non si riferisce soltanto alla tipologia di pittura utilizzata da Perilli per i vetrini proiettati sugli schermi, o alla forma biomorfica dei *mobile*, ma all'incontro sinestetico del linguaggio visivo e musicale nel luogo teatrale, che intende immergere lo spettatore in un'esperienza in cui immagine e suoni sono autonomi nel loro significato. Come scrive l'autore, *Collage* nasce «dall'esigenza di unificare più forme espressive (musica, pittura, cinema, teatro) in una forma nuova, con la funzione di aumentare e rinnovare le possibilità rappresentative e fantastiche del teatro».²⁴

Sono, però, le imprese editoriali condotte da Perilli durante gli anni Cinquanta a preludere a questo incontro fra musicisti e artisti. Ne dà prova *L'Esperienza Moderna*, la rivista diretta dal pittore insieme a Gastone Novelli. Pubblicato in cinque numeri, dall'aprile 1957 al marzo 1959, il periodico presenta i risultati di un aggiornamento interdisciplinare fondato sulle esperienze 'moderne', da quelle avanguardistiche di inizio secolo a quelle coeve.

Già alla fine degli anni Cinquanta, gli sforzi di Perilli e Novelli, come più in generale quelli degli intellettuali che ruotano intorno alla rivista, si indirizzano verso le possibilità offerte per le diverse discipline di porsi 'fra' i codici linguistici, come le avanguardie avevano già suggerito: «La rivista nasce da una possibilità pratica che si profilò a me ed a Gastone di raccogliere nelle stesse pagine poeti, artisti, musicisti. [...] l'esigenza di non rinchiudersi in un codice pertinente alla sola pittura è sempre stata un 'mio vecchio pallino', derivatami dall'esperienza delle Avanguardie».²⁵

Su *L'Esperienza Moderna* si trovano diversi esempi di contiguità fra arte visiva, teatro, musica e letteratura. Il periodico dedica spazio, ad esempio, nel dicembre 1957, a un'inchiesta sulla musica contemporanea, con interventi di Luciano Berio, Vittorio Fellegara e Aldo Clementi.²⁶

Il contatto fra artisti e musicisti a Roma era tuttavia avviato già da tempo. Dal punto di vista delle arti visive, a partire dagli anni Quaranta – all'interno del dibattito costruito intorno ad alcune *mise en scène* sperimentali, che vedono coinvolti il compositore Goffredo Petrassi e il coreografo Aurel M. Milloss –, storici dell'arte, critici e artisti, come Cesare Brandi e Toti Scialoja, iniziano a formulare una specifica idea del balletto come di un linguaggio figurativo autonomo.²⁷ Lo spazio scenico viene indicato come luogo elettivo dove è possibile realizzare l'incontro dei diversi fronti della ricerca artistica, musicale, e coreutica.

Perilli afferma che, nel momento in cui gli artisti iniziano a concentrarsi sulle problematiche del 'codice', a partire dalla fine degli anni Quaranta, non hanno avuto accanto gli scrittori, ma i musicisti; e ribadisce che le coincidenze fra le ricerche dell'arte visiva e quelle del mondo letterario si aggiungono solo in un secondo momento, fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.²⁸



Se l'ambiente romano si dimostra già pronto ad accogliere le sperimentazioni condivise fra arte e musica, bisogna attendere gli inizi degli anni Sessanta affinché l'incontro fra diversi linguaggi, all'interno della cornice del teatro musicale, porti gli artisti a concepire l'apparato visivo non più come scenografia, ma come struttura oggettuale in movimento. Nel numero di *Sipario* dedicato alla *Scenografia italiana d'oggi*, è Pestalozza, nel momento in cui fa accenno a *Intolleranza* e *Collage*, a soffermarsi sull'evidente crescita di interesse da parte dei pittori per il lavoro scenografico legato al teatro musicale.²⁹ Questa forma linguistica, tuttavia, non viene scelta dagli artisti e dai compositori delle azioni 'astratte' per ricollegarsi a una specifica tradizione disciplinare. Piuttosto, i pittori e i musicisti scelgono il 'teatro musicale' come spazio, inteso insieme come luogo fisico e arena rituale, dove è possibile attuare il superamento dei confini disciplinari.

Che *Collage* nasca in questo clima di dialogo fra la sperimentazione artistica e quella musicale lo testimonia il progetto comune che vede coinvolti gli autori dello spettacolo all'Eliseo con quelli di *Intolleranza*. Da gli scambi epistolari fra Nono e Ripellino, e fra Perilli e Clementi,³⁰ si viene a sapere che gli autori delle due *pièces* nel 1960, periodo in cui le due azioni sceniche sono in preparazione, hanno intenzione di mettere in piedi un programma condiviso tutto incentrato sul teatro musicale, alla ricerca di una simultaneità fra i diversi linguaggi. I progetti, mai realizzati, prevedono la formazione di un movimento composto da artisti, musicisti, letterati; l'organizzazione di un convegno da tenersi tra il 25 e il 27 giugno 1960 presso la villa di Mario Peragallo a Calenzano, a cui avrebbero dovuto partecipare un nutrito *parterre* di intellettuali;³¹ e infine la creazione di una rivista.

Dalla corrispondenza fra Perilli ed Edoardo Sanguineti, anch'egli coinvolto nel progetto comune, si coglie l'entusiastico interesse creatosi intorno alle manifestazioni di questo nuovo raggruppamento formato da forze provenienti dal mondo musicale, artistico e letterario. Scrive Sanguineti nel giugno 1960: «Spero *enormemente* di poterti vedere a Calenzano, se si riuscisse a combinare il famoso congresso [...]».³² Quando poi, verso la fine dell'anno, all'interno del gruppo nascono le prime incomprensioni e diverbi, Sanguineti mostra tutto il suo dispiacere per l'impresa non riuscita.³³

La rivista avrebbe dovuto chiamarsi, almeno in una prima ipotesi, *L'Oggetto* ed essere pubblicata da Giulio Einaudi.³⁴ È Ripellino, in una lettera a Nono, a presentare il progetto editoriale come il canale di divulgazione del nuovo gruppo. Vale la pena di soffermarsi sulla prima idea di titolo del periodico e metterla in dialogo con ciò che Perilli scrive in un resoconto prossimo alla messa in scena di *Collage*, sulle pagine di *Sipario* del luglio 1961. L'artista ne parla come di «una azione scenica basata essenzialmente sulla presentazione di oggetti e sulla combinazione di movimenti di oggetti e di proiezioni»;³⁵ per poi ribadire che il nuovo teatro musicale intende «presentare gli oggetti e il loro movimento, le cose e il loro rapporto, l'azione e la dimensione, la sovrapposizione e il contatto, l'assurdo e il reale».³⁶

L'enfasi posta su 'l'oggetto', inteso come nuovo protagonista della messa in scena, è colta anche da Umbro Apollonio che, in una lettera a Perilli a commento del testo del 1961 del pittore, nota:

Vedi, mi vien da dubitare quando parli troppo di 'oggetti'... è vero che il nuovo teatro dev'essere "invenzione... succedersi di sensazioni... mescolanza di tecniche... lavoro di gruppo". Ma questo è l'aspetto esterno del fatto. Tu stesso ammetti che *Collage* è una "indicazione". Sicché sono d'accordo nelle idee di un teatro quali tu le esprimi, soltanto vorrei che ci fosse un 'engagement' più addentrato.³⁷



Apollonio con ogni probabilità si riferisce all'afflato sociale e politico che sottende *Intolleranza* ed è invece assente in *Collage*. Proprio l'azione scenica veneziana di aprile aveva suggerito molti espedienti intorno all'utilizzo della tecnica della Lanterna Magika, che saranno poi presenti anche nel balletto romano. Un tramite per questo dialogo fra Venezia e Roma è da individuarsi in Ripellino. Sia per Perilli, sia per Nono la frequentazione con lo slavista si rivela di fondamentale importanza per lo studio di esperienze allora sconosciute in Italia.³⁸ Il progetto condiviso fra gli autori di *Intolleranza* e quelli di *Collage*, nel 1960, conduce a comuni scelte dal punto di vista visivo, come l'utilizzo di: proiezioni di scritte, frammenti pittorici su vetrini proiettati su strutture in movimento, film, giochi di luce che accompagnano le sculture cinetiche e i *mobile*. Non stupisce dunque che la prima proposta di titolo per la rivista del gruppo multidisciplinare ricada proprio su *L'Oggetto*, vista la comune adozione di un impianto visivo oggettuale in movimento. Tuttavia, in *Collage* si compie un passo ulteriore. Considerato che il filo drammaturgico costituisce soltanto una suggestione, il vero attore della messa in scena è l'oggetto meccanizzato. Il pittore non solo utilizza proiezioni e scenari in movimento, ma decide di declinarli in un balletto senza attori. Uno spettacolo astratto totale, dove si rinuncia persino al corpo fisico dell'interprete.

Agli inizi degli anni Sessanta il teatro musicale diventa un luogo d'incontro non solo per le ricerche dell'arte visiva e le sperimentazioni musicali, ma anche per quelle del mondo letterario.

Perilli aveva già condiviso con Sanguineti, come si è già accennato, i vari progetti nati intorno al teatro musicale nel 1960, e aveva con lui dibattuto sui suoi studi alchemici, che alimentano la struttura 'narrativa' di *Collage*. Quando i due intellettuali riflettono intorno a questa passione in comune, il 14 gennaio del 1960, l'azione astratta è ancora in uno stato di formulazione. Sanguineti scrive:

mi colpisce particolarmente quello che Lei mi scrive dei suoi interessi per i simboli alchemici. Vi è stato un discreto periodo della mia vita in cui mi sono (dilettantisticamente, sia pure...) immerso nelle medesime cose [e ne è rimasto il segno, di fatto, nelle mie poesie del 1951-1953]. Poi sono stato travolto da tante altre cose... e di questa conservo, come di altre, tanta nostalgia.³⁹

Tuttavia, è con il Gruppo 63 e poi con la compagnia dei Novissimi⁴⁰ che Perilli ufficializza l'incontro con la neoavanguardia letteraria a teatro.

Le sperimentazioni sceniche entrano a far parte delle forme espressive utilizzate dal gruppo fin dalla prima riunione palermitana. La sera del 3 ottobre 1963, dopo la conferenza-dibattito sulla pittura tenuta da Perilli insieme a Gillo Dorfles e Nello Ponente, nella Sala Scarlatti viene presentato lo spettacolo in tre parti *Teatro Gruppo '63*, di cui l'artista realizza le scene e i costumi.⁴¹ La regia è affidata per la prima e per la terza parte a Luigi Gozzi e al Centro teatrale di Bologna, e per la seconda a Ken Dewey e all'Act di Roma. Vengono rappresentati diversi testi di giovani scrittori gravitanti attorno al Gruppo 63 e alla rivista *Il Verri*. Gozzi dichiara di aver progettato lo schema di un teatro d'avanguardia assicurando contemporaneamente quello che definisce lo 'specifico' teatrale e l'aprirsi ad altre sperimentazioni artistiche.⁴² Non è stata ancora rintracciata una documentazione fotografica che possa chiarire l'impianto visivo adottato dall'artista. Una lettera di Gozzi al pittore ci restituisce però qualche informazione.⁴³ Le scene dovevano essere pensate come un'unica struttura mutevole, che si adattasse alle tre parti della *pièce*, composta in tutto da dieci *sketch*. Anche in questo contesto Perilli realizza schermi in movimento e proiezioni.⁴⁴

L'artista ritorna poi a collaborare attivamente con il teatro nel 1965. Nel frattempo, appena un anno prima, crea con Novelli, Alfredo Giuliani e Giorgio Manganelli la rivista di arte, letteratura e teatro, *Grammatica*.⁴⁵ Alla ricerca di nuove strutture grammaticali,⁴⁶ il periodico nasce come strumento di raccordo della neoavanguardia e costituisce un palinsesto degli interessi interdisciplinari dei suoi fondatori. Il primo numero esce nel novembre 1964 e appena due mesi dopo troviamo Perilli insieme a Nanni Balestrini, Vittorio Fellegara e il coreografo Mario Pistoni al Teatro alla Scala con il balletto *Mutazioni*.⁴⁷

La struttura visiva progettata dal pittore per l'atto unico in sei scene prevede le medesime soluzioni formali adottate per *Collage*. Per il prologo, ad esempio, troviamo proiezioni con paesaggi astratti di Perilli, un immaginario pittorico che era già apparso nell'azione all'Eliseo. Nel 1965, alla proiezione di questi vetrini dipinti vengono però contrapposti, nella seconda scena, elementi fotografici e immagini estrapolate dai *mass media*. Inoltre, un medesimo elemento scenico torna in entrambi i balletti: l'oggetto protagonista della parte conclusiva dello spettacolo all'Eliseo, 'l'armadio' riempito di oggetti e fotografie, diventa alla Scala una imponente struttura a griglia che compare nelle scene centrali, davanti alla quale agiscono i ballerini.



Fotografia di scena, *Mutazioni*, dal 27 gennaio 1965, Teatro alla Scala, Milano. Courtesy Archivio Achille Perilli, Orvieto

Ed è proprio la partecipazione del corpo di ballo a segnare l'elemento di novità di *Mutazioni* rispetto al precedente scenico romano. L'artista, tuttavia, alla Scala, realizzando sia i costumi per i danzatori, sia i *mobile*, concepisce la presenza umana alla stregua di quella meccanizzata: i ballerini, come le *machine*, sono oggetti in movimento, in un'idea di balletto dove tutto diventa elemento cinetico.

Pestalozza nel libretto della *pièce* ne chiarisce la strutturazione, e a proposito della seconda scena sottolinea la peculiare relazione che si instaura fra il corpo del ballerino e i *mobile*: «la concreta raffigurazione di un'attuale vita disarmonica falsa, dove il comportamento insulso e isterico di una massa amorfa si confronta con 'oggetti' in movimento che tanto meglio ne rendono manifesta la condizione disumana».⁴⁸ Come nel 1961, Perilli si confronta di nuovo con un balletto e con il teatro musicale. Secondo Pestalozza, proprio a quest'ultima forma linguistica spetta il merito non solo di imporre nuovi mezzi di comunicazione teatrale e di integrare la musica in un'inedita condizione scenica, ma soprattutto di rinnovare il rapporto audiovisivo che si stabilisce con lo spettatore.⁴⁹

Pochi mesi dopo, nel maggio 1965, Perilli ripropone la stessa cifra stilistica per un nuovo 'balletto' da lui ideato, presentato però questa volta al di fuori di una cornice 'ufficiale': si tratta di *Por No* al teatrino delle Orsoline 15 di Mario Ricci.

Con questa azione il pittore propone nuovamente l'immaginario meccanico di *Collage*, ma in una veste più di accadimento visivo che di evento teatrale. Per *Por No* Perilli realizza il materiale scenico e la sceneggiatura, mentre a Ricci spettano le luci e la movimentazione delle marionette create dall'artista. Assistiamo dunque in questo caso a un'egemonia autoriale del pittore, riconosciuta dallo stesso regista delle Orsoline: «*Por No* era un'invenzione soprattutto di Perilli; io mi limitavo ad essere il braccio, l'animatore, il realizzatore di una fantasia surreal-letteraria».⁵⁰



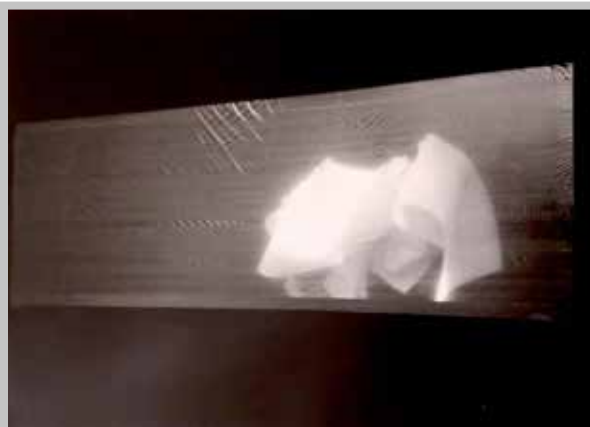
Come già proposto per lo spettacolo del 1961, l'artista crea una sceneggiatura dove riduce la parte testuale all'essenziale, facendola diventare una suggestione per lo spettatore, piuttosto che una narrazione. Lo scritto di Perilli si presenta come un *collage* di testi di varia origine:⁵¹ estrapola brani di Johann J. Winckelmann, associandoli ad alcuni passi di trattati tecnici di cibernetica e di linguistica, terminando poi con un pezzo dello scrittore Mickey Spillane. Attraverso gli articoli dell'epoca emerge come questi frammenti testuali, narrati dalle voci esterne di Nelide Giammarco, Luciano Virgilio, Carlo Valli, accompagnavano l'azione di due automi di ferro, tela e gomma avvolti nella plastica.⁵² Ancora una volta è l'azione di sculture mobili immerse in giochi di luci e proiezioni a determinare lo svolgersi stesso del balletto – su musiche originali di Ivan Vandor –⁵³ incentrato sulla tematica di un amore crudele e appassionato.

Il pittore concepisce la sua azione visiva intorno ad alcuni personaggi oggettualizzati, protagonisti di un immaginario erotico-pornografico da cui il titolo 'Por no', che allude anche alla ritualità del teatro 'Nô' giapponese.

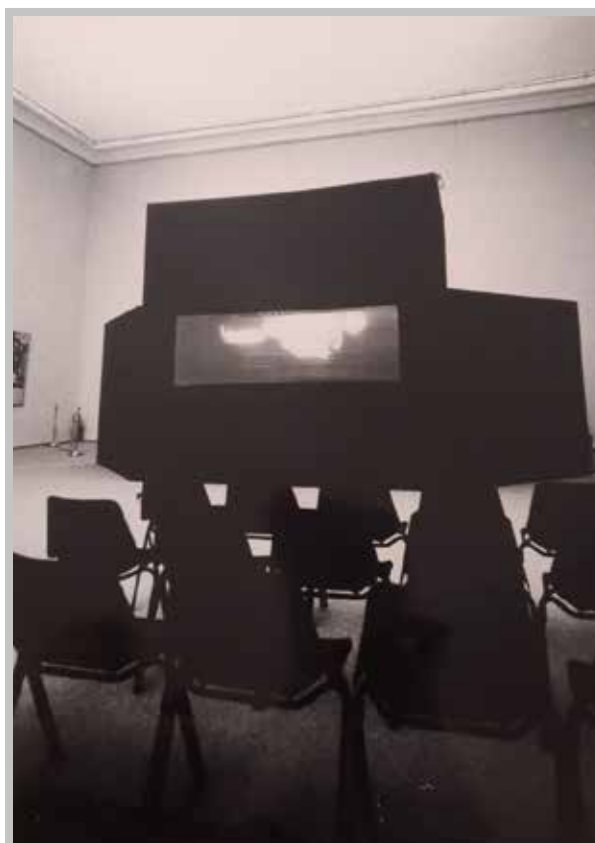
Maurizio Fagiolo, testimone assiduo delle messinscena alle Orsoline, su *L'Avanti* parla dello spettacolo come di un dramma di amore e morte in versione astratta, che si compone di urli, sospiri ed esseri mostruosi di plastica.⁵⁴

Dalle foto che vedono Perilli e Ricci impegnati nella costruzione della messa in scena di *Por No* – in occasione del riallestimento dello spettacolo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1988 –⁵⁵ si comprende la strutturazione originaria pensata dall'artista. Nel 1965 Ennio Flaiano parla di immagini che sembrano immerse in un acquario,⁵⁶ difatti l'azione dei grandi *mobile* bianchi e delle *machine* biomorfiche si svolge dietro uno schermo, che rende la visione delle marionette ovattata e poco nitida, mentre il tutto è incorniciato da una struttura nera.

L'artista con *Por No* scardina così la definizione sia di pittura sia di teatro: il balletto è un accadimento scenico basato sul movimento meccanico, ma viene esperito dallo spettatore attraverso un piano bidimensionale frapposto fra lui e l'azione degli automi.



Riccardo Orsini, fotografia di scena, *Por No*, 7-23 maggio 1965, Teatro delle Orsoline 15, Roma. Courtesy Riccardo Orsini, Roma.



Fotografia dell'allestimento, *Por No*, 5 luglio 1988, rassegna *Teatro Immaginario*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Courtesy Archivio A. Perilli, Orvieto



3. Gli oggetti e il loro movimento. L'eredità delle avanguardie per il nuovo Teatro musicale

L'oggetto in movimento, l'impianto visivo come azione e il coinvolgimento 'totale' e sensoriale dello spettatore sembrano i tratti comuni delle prime prove di Perilli per il teatro.

Queste soluzioni per la scena nelle mani del pittore diventano il pretesto per potersi ricollegare alle opere oggettuali cinetiche e alle esperienze teatrali delle avanguardie storiche. I riferimenti entro i quali i balletti meccanici si inseriscono li suggerisce lo stesso Perilli: Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer e le idee sul teatro di Enrico Prampolini.⁵⁷

Sull'artista ungherese il pittore aveva svolto delle ricerche qualche anno prima. Tali approfondimenti confluiscono, nel 1955, sulle pagine della rivista *Civiltà delle Macchine*, fondata e diretta da Leonardo Sinisgalli.⁵⁸ L'artista aveva iniziato a collaborare con il periodico della Finmeccanica già nel 1954, inaugurando questo sodalizio con *Antologia Dada*,⁵⁹ una delle prime pubblicazioni dei suoi studi sul dadaismo.

La ricerca su Moholy-Nagy ricopre un ruolo determinante nella strutturazione visiva dell'azione del 1961. L'intenzione dell'autore di *Collage* è quella di creare difatti «[...] un nuovo tipo di spettacolo dove confluivano la pittura, la musica, il teatro, il cinema, secondo le deduzioni dai miei studi su Moholy-Nagy».⁶⁰ A tale proposito è eloquente il sottotitolo che Perilli sceglie per l'articolo del 1955: «Una figura di artista aperto a ogni esperienza, interessato a tutte le tecniche, coinvolto in qualunque forma di espressione».⁶¹ Nel suo testo propone molti estratti da *Vision in Motion*, introducendo l'immaginario dell'artista ungherese. La strutturazione delle macchine in movimento e l'utilizzo della luce suggeriti da Moholy-Nagy sono per il pittore degli incoraggiamenti ad andare oltre la tela, verso qualsiasi forma di espressione che potesse utilizzare nello stesso modo il blocco di marmo, come il plexiglas, la pellicola e i caratteri tipografici.⁶²

Gli insegnamenti dell'artista del Bauhaus sono fatti propri da Perilli soprattutto quando affronta la scena: come non scorgere una evidente somiglianza fra le *machine* che animano i suoi balletti 'meccanici' e la *Macchina per stendere la luce* o il *Modulatore di spazio* di Moholy Nagy? Opere, scrive il pittore, per cui è difficile trovare una definizione, tanto sono lontane dai concetti di pittura e scultura.⁶³ Lavori sui quali Perilli riflette concretamente, dopo una fase speculativa, attraverso le sue azioni sceniche.

Per quanto riguarda Schlemmer,⁶⁴ una diretta genealogia fra le esperienze dell'avanguardia storica e le proposte del teatro musicale del nuovo fronte sperimentale italiano è dichiarata nella mostra *Arte e scena* del 1965 a Venezia, tenutasi alla sala delle Colonne a Ca' Giustinian. In questa sede *Intolleranza* e *Collage* vengono inserite in un percorso che trae origine proprio dai raggiungimenti teatrali di Oskar Schlemmer.⁶⁵ Su proposta di Umbro Apollonio e del direttore della Biennale Prosa, Wladimiro Dorigo, si decide di portare a Venezia, in occasione del XXIV Festival di Teatro della Biennale di Venezia, la mostra *Bild und Bühne*, organizzata dallo Staatlichen Kunsthalle di Baden-Baden, ed esposta in questa sede da gennaio a maggio del 1965.⁶⁶ Solo due mesi dopo, l'esposizione viene portata nella città lagunare. La mostra a Ca' Giustinian, organizzata in stretta collaborazione con il museo tedesco, presenta un preciso disegno allestitivo, che pone al centro della sala una numerosa quantità di studi grafici, fotografie e alcuni prototipi di automi di Schlemmer.⁶⁷ Da questi prende avvio un percorso costruito sulla tematica della relazione fra arte e teatro, nel quale sono inserite anche le due azioni sceniche del 1961. Vengono esposte una fotografia in grande scala di una scena di *Intolleranza* con le proiezioni delle opere di Vedova; uno studio e una panoramica delle costruzioni di Svoboda; e tre istantanee della messa in scena di *Collage*.⁶⁸



Qualche anno prima della mostra, Apollonio – che già dal 1961 chiedeva a Perilli materiale fotografico sul suo spettacolo all'Eliseo –⁶⁹ sulle pagine di *Civiltà delle Macchine* aveva già compiuto una ricognizione sul rapporto fra arte e scena, terminando il suo discorso proprio con gli esempi offerti da Nono e Vedova a Venezia e da Perilli e Clementi a Roma.⁷⁰ Il critico d'arte sottolinea come queste esperienze abbiano portato in auge l'esigenza di considerare la parte visiva dell'azione teatrale come autonoma. Anche in questo caso il padre di tali esperienze viene riconosciuto in Schlemmer. Programmatica in tal senso è una dichiarazione dell'artista del Bauhaus riportata nell'articolo: «Il pittore, da tempo servitore in teatro del poeta e dell'attore, esige oggi con energia il suo diritto. Da pittore di decorazioni e scene [...] è diventato creatore di spazi, di forme, di sinfonie cromatiche. Non vuole restare servo più a lungo e passa alla conquista della scena».⁷¹

Il processo di astrazione e meccanizzazione del teatro di danza compiuto da Perilli è debitore non soltanto degli insegnamenti di Moholy-Nagy e di Schlemmer, ma anche delle teorie sul teatro di Prampolini. Rispetto agli artisti della Bauhaus che il pittore aveva assiduamente studiato negli anni Cinquanta, il legame con l'artista futurista è invece di natura personale. Difatti, come è noto, Perilli e Dorazio si avvicinano a Prampolini e a Joseph Jarema già nel 1947, quando diventano stretti collaboratori dell'Art Club, a Roma. L'associazione artistica, che si proponeva nel dopoguerra come una realtà indipendente e internazionale, non solo prevede nella sua programmazione una parte delle attività dedicata al teatro,⁷² ma organizza anche nel 1955 una peculiare esposizione, dal titolo *Arti plastiche. La civiltà delle macchine*.⁷³ La 92^a Mostra dell'Art Club si tiene alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e vede fra i suoi promotori oltre a Prampolini e Sinisgalli, anche Perilli e Dorazio. In questa occasione l'oggetto assume una particolare declinazione, l'opera d'arte viene difatti esposta in abbinamento a un elemento meccanico e industriale. L'intento di Prampolini è quello di inquadrare «altri elementi 'indicativi e significativi' dell'attività umana, intimamente legati al concetto di arte-vita»,⁷⁴ così:

sculture e composizioni polimateriche si trovano presenti, fianco a fianco, con elementi meccanici. Non è una novità [...] noi stessi col nostro 'Manifesto sull'arte Meccanica', fino al 1923, avevamo fissato con la teoria e con le opere le basi per un'estetica della macchina e dell'introspezione meccanica dell'arte; oggi però vogliamo portare questo colloquio introspettivo – fra due entità apparentemente antitetice – a contatto con il pubblico.⁷⁵

Il teatro-macchina di Perilli dei primi anni Sessanta può essersi nutrito anche di queste esperienze che conducono l'autore a un'operazione di astrazione e oggettualizzazione degli elementi sul palco.

Tuttavia, questo interesse per l'oggetto cinetico non si limita a coinvolgere il materiale scenico, ma anche lo stesso luogo teatrale. Perilli lo aveva già appreso da Prampolini, l'eliminazione dell'attore e la fusione fra contenuto e contenitore scenico era già presente nel *Teatro Magnetico*. Il modellino del futurista, esposto a Parigi nel 1925, esaltazione della poetica dell'arte meccanica, si pone come un evidente modello e precedente delle successive ricerche sull'apparato scenico. È questo uno spazio elastico che esalta la fruizione attiva dello spettatore, idealmente avvolto dalla grande struttura cinetica, concepita come la «rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico».⁷⁶

Nel 1965 Perilli partecipa a un'operazione simile che ridisegna il luogo teatrale come oggetto cinetico. Si tratta del progetto dell'architetto Maurizio Sacripanti – professore per cui l'anno precedente il pittore aveva svolto delle lezioni all'università –⁷⁷ per il *Nuovo Teatro Lirico di Cagliari*.⁷⁸



Oscar Savio, fotografia del modellino, *Nuovo Teatro Lirico di Cagliari* di Maurizio Sacripanti, 1965. Courtesy Centro Archivi, MA-XXI, Roma

L'architetto, l'artista, e il gruppo di ricerca arrivano a concepire uno spazio polifunzionale che supera la tradizionale concezione scenica europea agendo sulla struttura stessa del teatro. Sia il pavimento sia il soffitto sono costituiti, nell'idea di Sacripanti, da pistoncini scorrevoli verticalmente, azionati tramite comandi elettronici, che permettono il cambiamento della configurazione spaziale a seconda delle esigenze sceniche e drammaturgiche.⁷⁹ La 'macchina' ideata da Sacripanti, con la consulenza di Perilli, è pensata «come un unico palcoscenico, con pavimenti e soffitto ad elementi mobili che si pongono come matrici di uno spazio integrabile e plasmabile per ogni necessità».⁸⁰ Il 'Total Teatro', sul modello di Walter Gropius,⁸¹ è frutto della necessità sentita da Sacripanti di creare uno nuovo spazio adatto a rinnovate esigenze sceniche. Come si

apprende dal testo del progetto, l'architetto dopo avere visto il balletto di John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham al Teatro La Fenice l'anno precedente, aveva riscontrato la difficoltà dello spazio di adattarsi a una 'non scena' fatta di oggetti mobili: «Lo spettacolo era mordente di pienezza vitale [...] chiedeva gesti illimitati, ma la chiusura del palcoscenico lo limitava».⁸²

Questa grande macchina in movimento è concepita non solo per distruggere la cristallizzazione fra scena e platea, ma anche per instaurare un dialogo con la città, reinventandosi di volta in volta come luogo pronto ad accogliere attività differenti. Ed è proprio il progetto grafico di Sacripanti per il teatro lirico di Cagliari a comparire sulla copertina nel numero di *Grammatica* dedicato al teatro del 1967. Due mesi dopo l'uscita della rivista i curatori, Balestrini e Perilli, decidono di organizzare alla libreria Feltrinelli una serie ininterrotta di *happening* dalla durata di 12 ore. Si mette così in scena, nello spazio della libreria totalmente alterato da teli di plastica e copertoni, *No Stop Teatro*, frutto delle ricerche più sperimentali presenti a Roma. Gli organizzatori chiamano a raccolta tutti coloro che si sono occupati di teatro nel corso del decennio, non solo registi come Mario Ricci, ma anche pittori come Gastone Novelli, Toti Scialoja e Giordano Falzoni. Tuttavia, l'evento alla Feltrinelli segna un cambio di rotta nel clima operativo degli anni Sessanta. Gli artisti sperimentano i mezzi scenici al di fuori del luogo teatrale, compiendo un passo effettivo 'oltre il quadro' e verso l'azione.

Non stupisce che il numero sul teatro di *Grammatica* sia nelle intenzioni di Perilli già in preparazione e pronto all'uscita nel 1965, come si apprende dalla corrispondenza intessuta dall'artista con la casa editrice Bompiani e con Apollonio.⁸³ Le azioni astratte-cinetiche della prima parte degli anni Sessanta si configurano difatti come un insieme di esperienze con una specifica identità, all'interno di un periodo di confine fra la temperie postinformale di inizio decennio all'approdo ai 'nuovi' mezzi oltre la pittura e la scultura. In questo lasso di tempo, alcuni artisti, come Perilli – nonostante non abbandonino il mezzo pittorico e scultoreo come faranno poi i più giovani nella seconda metà degli anni Sessanta – si avvicinano ai mezzi scenici per verificare ciò che l'avanguardia aveva indicato: la diminuzione del confine fra arte e vita, come quello fra scena e platea, alla ricerca di un coinvolgimento 'totale' dello spettatore.



La messa alla prova delle esperienze di inizio secolo non avviene, per Perilli, in forma di semplice riproposizione, che avrebbe tolto, come egli stesso scrive, «sangue e linfa» all'esempio dell'avanguardia;⁸⁴ al contrario, bisognava ispirarsi a esse per ritrovare nuove metodologie creative.⁸⁵ Un'eredità quella delle avanguardie che, per il tramite di queste prove 'astratte-cinetiche' di inizio decennio, porterà a inedite soluzioni oltre la superficie pittorica e verso un 'nuovo alfabeto' per corpo e materia.⁸⁶

Desidero ringraziare l'Archivio Achille Perilli per il sostegno offertomi durante la ricerca, nella persona di Nadja Perilli, Giorgia Chierici, Fabiola Di Tella e Alessia Monachino; inoltre, per i loro preziosi consigli Claudio Zambianchi ed Elisa Genovesi.

¹ Archivio Achille Perilli, Orvieto (Terni), (d'ora in poi AAP), Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Critici', Lettera di Franco Quadri a Achille Perilli, Milano, 2 novembre 1962, carta intestata *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, TV e cinema*, dattiloscritta.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', *Sipario. Rivista di teatro, scenografia*, v.s. 'Scenografia italiana d'oggi', XVII, 200, dicembre 1962, p. 48.

⁵ S. LUX, D. TORTORA, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma, Gangemi, 2005.

⁶ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', p. 48.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ B. DRUDI, 'L'esperienza teatrale di Achille Perilli: un'intervista', *Terzoocchio. Trimestrale d'arte contemporanea*, XVII, 1, marzo 1991, p. 40.

¹⁰ *Intolleranza 1960*: da giovedì 13 aprile a sabato 15 aprile 1961, Teatro La Fenice, Venezia. XXIV Festival di Musica Contemporanea – Biennale di Venezia. Azione scenica in due parti su un'idea di Angelo Maria Ripellino. Musiche di Luigi Nono, Costume e scene di Emilio Vedova. Allestimento tecnico Josef Svoboda.

¹¹ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', p. 48.

¹² *Ibidem.*

¹³ W. C. SEITZ (a cura di), *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 2 ottobre-12 novembre 1961), New York, Museum of Modern Art, 1961, pp. 91-92.

¹⁴ M. KIRBY, *Happening. Antologia illustrata* [1965], trad. it di A. Piva, Bari, De Donato editore, 1968, pp. 47-51.

¹⁵ S. SONTAG, *Happening. Un'arte di accostamento radicale* [1962], trad. it di E. Capriolo, in Id., *Contro l'interpretazione* [1964], trad. it di E. Capriolo, Milano, Bruno Mondadori, 1967, pp. 353-368.

¹⁶ A. PERILLI, F. MAURI (a cura di), 'Morte della pittura?', *L'Almanacco Letterario Bompiani 1961*, (redatto 1960) 1961, pp. 267-284.

¹⁷ N. PERILLI, *Intervista ad Achille Perilli su Mino Guerrini*, in G. BONASEGALE, S. LUX (a cura di), *Forma 1 e i suoi artisti 1947-1997*, catalogo della mostra (Praga, Scuderia del Castello, 4 giugno-19 luglio 1998; Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea 4 giugno-19 luglio 1998), Roma, Gangemi, 1998, pp. 73-74.

¹⁸ Archivio Piero Dorazio Milano, *Programma Teatro a Salisburgo Leopoldskrohn, 1949. Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli & co.*

¹⁹ F. PIRANI, 'Anni cruciali per Dorazio', *La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura a cura di Plinio De Mar-*



- tiis, v.s. 'Gli anni originali', 5-6, marzo 1989, p. 52; P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 10 giugno-25 settembre 1988), Roma-Milano, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori, p. 126.
- ²⁰AAP, Faldone 'I concerto Jazz 1950', locandina dello spettacolo, *Il nuovo hot club di Roma, 1. Concerto Jazz*, decorazioni di M. Guerrini, A. Perilli, P. Dorazio, L. Manisco. 5 febbraio 1950, cinema-teatro Splendore, Roma.
- ²¹S. LUX, D. TORTORA, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, pp. 152-172.
- ²²Biblioteca del Civico Museo dell'Attore, Genova, (d'ora in poi BCMA), *Programma di sala della XXVII manifestazione concertistica dell'Accademia Filarmonica Romana*, direttore artistico M. Bogianckino, Teatro Eliseo, Roma. *Collage; I sette Peccati Capitali*. 14-15-16 maggio 1961; A. PERILLI, *Memoria su collage*, p.24; P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, p. 127.
- ²³Cfr. F. MOLINA, 'Tre Spettacoli Astratti', *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*, 183, luglio 1961, pp. 4-9.
- ²⁴BCMA, *Programma di sala della XXVII manifestazione concertistica dell'Accademia Filarmonica Romana*.
- ²⁵A. PERILLI in G. DE MARCO, 'Piazza del Popolo: 1950-1960', *La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura a cura di Plinio De Martiis*, v.s. 'Gli anni originali', 5-6, marzo 1989, pp. 116.
- ²⁶*L'Esperienza Moderna*, I, 3-4, dicembre 1957, pp. 41-49.
- ²⁷Cfr. C. BRANDI, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1956; A. TARASCO (a cura di), *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in "Mercurio", 1944-1948*, Roma, Gangemi, 2015, pp. 49-54, 143-151; T. SCIALOJA, 'Discorso sulla pittura, la musica e il teatro', *L'Immagine*, II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98; T. SCIALOJA, *Il teatro è arte visiva*, s.d. [1968-1985], in M. ROSSI, 'Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena', *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 113-127.
- ²⁸A. PERILLI in G. DE MARCO, 'Piazza del Popolo: 1950-1960', p. 116.
- ²⁹L. PESTALOZZA, 'Influenza della scenografia sulla lirica', *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*, v.s. 'Scenografia italiana d'oggi', XVII, 200, dicembre 1962, p. 44. Inoltre, sul teatro musicale negli anni Sessanta si rimanda a D. VERGNI, *Nuovo teatro musicale in Italia (1961-1970)*, Roma, Bulzoni, 2019.
- ³⁰Archivio Luigi Nono, Venezia, 'Corrispondenza fra A. M. Ripellino e Luigi Nono'. La corrispondenza è stata poi pubblicata in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Intolleranza 1960 nelle voci epistolari dei protagonisti*, in ID., G. MASTINU (a cura di), *Intolleranza 1960*, Venezia, Marsilio 2011, pp. 59-111. Mentre parte della corrispondenza fra A. Clementi e A. Perilli è pubblicata in S. LUX, D. TORTORA, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, pp. 152-172.
- ³¹Vedi quanto sostenuto da A. Perilli su M. Peragallo in Archivio Museo Laboratorio Arte Contemporanea, Roma, (d'ora in poi AMLAC), intervista a A. Perilli, bozza di catalogo dattiloscritta mai pubblicato della mostra *Suono e Segno. Nell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra* (MLAC, Roma, 10 dicembre 1989-15 febbraio 1990).
- ³²AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Sanguineti', Lettera di E. Sanguineti a A. Perilli, 28 giugno 1960, Torino, manoscritta.
- ³³AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Sanguineti', Lettera di E. Sanguineti a A. Perilli, 9 novembre 1960, Torino, manoscritta.
- ³⁴Lettera di A. M. Ripellino a L. Nono, Roma 4 ottobre 1960, dattiloscritto, in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Intolleranza 1960 nelle voci epistolari dei protagonisti*, pp. 76-77.
- ³⁵A. PERILLI in F. MOLINA, 'Tre Spettacoli Astratti', pp. 4-9.
- ³⁶*Ibidem*.
- ³⁷AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Critici', sottocartella 'Apollonio', Lettera di U. Apollonio a A. Perilli, 24 luglio 1961, intestazione 'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, Venezia', manoscritta.
- ³⁸Cfr. la corrispondenza fra L. Nono e A.M. Ripellino in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Intolleranza 1960 nelle voci epistolari dei protagonisti*, pp. 59-111; mentre sul ruolo di Ripellino per *Forma 1* si rimanda a J. MACHALICKY, 'Distanze che si riducono', in A. M. DI STEFANO (a cura di), *Forma 1 1947-1951*, atti del convegno internazionale (Roma, Sala della Protomoteca-Campidoglio 9-10 ottobre 1997), Roma, Gangemi, 2001, pp. 79-84; A. NICASTRI, 'Angelo Maria Ripellino e "Forma 1". Un incontro cruciale per la pittura d'avanguardia in Italia nel secondo dopoguerra', *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 8-9, dicembre 1999, pp. 178-187; A. NICASTRI, *Angelo Maria Ripellino. I sogni dell'orologio. Scritti sulle arti visive. 1945-1977*, Firenze, Polistampa, 2003.
- ³⁹AAP, Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Sanguineti', Lettera di E. Sanguineti a A. Perilli, 14 gennaio 1960, Torino, manoscritta.



- ⁴⁰A. Perilli prende parte anche alla *Compagnia teatrale dei Novissimi*: al Teatro Parioli, Roma, realizza scene e costumi per *Povera Juliet* di A. Giuliani, in scena dal 3 giugno 1965.
- ⁴¹Cfr. AAP, Faldone 'Corrispondenza', opuscolo *Teatro Gruppo 63*, Sala Scarlatti, Palermo, 3 ottobre 1963. Le informazioni sullo spettacolo sono riportate anche in: L. GOZZI, 'Teatro. Gruppo 63 a Palermo', *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, 1, novembre 1963, pp. 13-16.; V. PANDOLFI, 'Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia', *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 125-130 (p. 126); N. BALESTRINI, A. GIULIANI (a cura di), *Gruppo 63. L'Antologia* / R. BARILLI, A. GIULIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013, pp.347-402; pp. 907-908.
- ⁴²L. GOZZI, 'Teatro. Gruppo 63 a Palermo', *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, pp. 13-16.
- ⁴³AAP, Faldone 'Corrispondenza', Lettera di L. Gozzi a A. Perilli, (senza data), manoscritta.
- ⁴⁴P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, p. 131.
- ⁴⁵Redazione: A. Giuliani, G. Novelli, G. Manganelli, A. Perilli fino al 1968, dopo solo A. Perilli. Della rivista escono 5 numeri: *Grammatica*, 1, novembre 1964; v.s. 'Le Forme dello spettacolo', *Grammatica*, 2, gennaio 1967; *Grammatica*, 3, luglio 1969; v.s. dedicato allo spettacolo *Kombinat Joey*, Teatro Abaco, Roma, *Grammatica*, 4, luglio 1970; v.s. dedicato a G. Novelli a cura di A. Perilli, *Grammatica*, 5, 1976.
- ⁴⁶P. VIVARELLI (a cura di), *Gastone Novelli. 1925-1968*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea 10 giugno-25 settembre 1988), Roma-Milano, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori, 1988, p. 13.
- ⁴⁷*Mutazioni*. Teatro alla Scala, Milano, prima rappresentazione 27 gennaio 1965. Libretto di N. Balestrini, musica di V. Fellegara. Coreografia di M. Pistoni. Scene, costumi, mobile, proiezioni di A. Perilli. Sul programma testo di L. Pestalozza.
- ⁴⁸L. PESTALOZZA, *Mutazioni*, E.A. Teatro alla Scala, stagione lirica 1964-1965, pp. 233-239 (pp. 234-235).
- ⁴⁹Ivi, p. 233.
- ⁵⁰M. RICCI in N. GARRONE, 'Trittico per Mario Ricci', *La Repubblica*, 15 luglio 1988.
- ⁵¹AAP, Faldone 'Teatro', Cartella 'Por No', A. Perilli, Por No, sceneggiatura, versione dattiloscritta e manoscritta.
- ⁵²Cfr. M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro', *L'Avanti*, Roma, 4 giugno 1965; E. FLAIANO, 'Azioni visive alle Orsoline 15', *L'Europeo*, XXI, 21, 23 maggio 1965; P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, p.132.
- ⁵³*Ibidem*.
- ⁵⁴M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro'.
- ⁵⁵L'appuntamento è intitolato *Teatro Immaginario*, 5 luglio 1988, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Archivio Bio-Iconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, soggetto 'Achille Perilli. Opere dal 1947 a oggi. 1988', scatola 35, Opuscolo *Manifestazioni speciali in occasione delle mostre Luigi Cosenza, Gastone Novelli, Achille Perilli* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 giugno-20 settembre 1988).
- ⁵⁶E. FLAIANO, 'Azioni visive alle Orsoline 15'.
- ⁵⁷A. PERILLI in B. DRUDI, 'L'esperienza teatrale di Achille Perilli: un'intervista', p. 39.
- ⁵⁸P. PERILLI, 'Moholy-Nagy', *Civiltà delle Macchine*, III, 2, marzo 1955, pp. 74-75.
- ⁵⁹P. PERILLI, 'Antologia Dada', *Civiltà delle Macchine*, II, 5, settembre 1954, pp. 19-20.
- ⁶⁰AMLAC, intervista a A. Perilli, bozza di catalogo mai pubblicato della mostra *Suono e Segno. Nell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra*.
- ⁶¹P. PERILLI, 'Moholy-Nagy', p.74.
- ⁶²*Ibidem*.
- ⁶³Ivi, p. 75.
- ⁶⁴L'artista era stato oggetto nei primi anni Sessanta di notevole interesse e riscoperta ne è esempio la mostra su *Oskar Schlemmer*, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dal 31 gennaio-1 marzo 1962.
- ⁶⁵*Mostra Arte e scena. Mostra di studi teatrali di Oskar Schlemmer*, Venezia, Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, La Biennale di Venezia- XXIV Festival internazionale Teatro di Prosa, direttore Wladimiro Dorigo, 19 settembre-10 ottobre 1965.
- ⁶⁶*Bild und Bühne. Bühnenbilder der Gegenwart und retrospective: Bühnenbilder von Oskar Schlemmer*, mostra presso Staatlichen Kunsthalle, Baden Baden, 30 gennaio-9 maggio 1965.
- ⁶⁷Le opere di Oskar Schlemmer presenti alla mostra sono: sei acquarelli; cinque disegni a penna; un disegno a matita; tre marionette; due foto di grande formato; una fotografia a colori; nove fotografie di media dimensione; diciotto foto di piccola dimensione. Dati estrapolati da *Oskar Schlemmer. Venedig*, Staatlichen Kunsthalle di Baden Baden. In Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico, Teatro B.24, Cartella: Mostra Arte e Scena e Oskar Schlemmer. 1. Busta.
- ⁶⁸E. Vedova, *Intolleranza*, foto di grande formato, 3x4 metri; J. Svoboda, *Intolleranza*, foto di grande forma-



to e foto panoramica delle scene; A. Perilli, *Collage*, 3 fotografie di scena. Vd. *Veizeichnis für Venedig*. Staatlichen Kunsthalle di Baden Baden. In ASAC, Fondo storico, Teatro B.24, Cartella: Mostra Arte e Scena e Oskar Schlemmer. 1. Busta

⁶⁹AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Critici', sottocartella 'Apollonio', Lettera di U. Apollonio a A. Perilli, 5 ottobre 1961, intestazione 'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, Venezia', manoscritta; lettera di U. Apollonio a A. Perilli, 13 ottobre 1961, intestazione 'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, Venezia', manoscritta.

⁷⁰U. APOLLONIO, 'Arte e Scena', estratto, *Civiltà delle macchine*, 3, maggio-giugno 1962.

⁷¹Ivi, p. 3.

⁷²G. SIMONGINI, G. CONTE (a cura di), *Art club 1945-1964. La linea astratta*, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 24 ottobre 1998-20 gennaio 1999), Parma, [Galleria d'Arte Niccoli, 1998.

⁷³AA. Vv., *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*. 92^a Mostra dell'Art Club Associazione artistica internazionale indipendente, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 maggio-20 giugno 1955), Roma, Art Club, 1955.

⁷⁴E. PRAMPOLINI in *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*.

⁷⁵*Ibidem*.

⁷⁶E. PRAMPOLINI, 'L'Atmosfera scenica futurista', *Noi*, 6-7-8-9, 1924, in G. LISTA, 'La ricostruzione del modello del teatro magnetico' in E. CRISPOLTI, R. SILIGATO (a cura di), *Prampolini. Dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-25 maggio 1992), Roma, Carte Segrete, 1992, p. 197.

⁷⁷AAP, Cartella 'Scuola viarie'. I documenti attestano che Perilli sostiene il corso 'Metodologia visiva', nell'ambito della cattedra di M. Sacripanti, Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, a.a. 1963-1964, Facoltà di Architettura, Università La Sapienza, Roma.

⁷⁸Il progetto partecipa a un premio nazionale bandito dal Comune di Cagliari nel 1965, arrivando al secondo posto. Oltre M. Sacripanti partecipano F. Frigerio, A. Nonis, G. Pellegrineschi (automatismi), G. Perucchini (strutture), F. Purini, A. Perilli.

⁷⁹M. GARIMBERTI, G. SUSANI (a cura di), *Sacripanti. Architettura*, Venezia, Edizione Cluva, 1967, pp. 49-60; A. GIANCOTTI, R. PEDIO, *Maurizio Sacripanti. Altrove*, Torino, Testo&Immagine, 2000, pp. 19-23.

⁸⁰B. ZEVI, 'Nasce in Sardegna il teatro in condominio', *L'Espresso*, XI, 42, 17 ottobre 1965, p. 6.

⁸¹Cfr. 'Il Total Teatro di Maurizio Sacripanti', *Domus. Architettura, arredamento, arte*, 437, aprile 1966.

⁸²Fondo Maurizio Sacripanti, Centro Archivi, MAXXI, Faldone P1/fascicolo 7. Teatro di Cagliari. I. Proposta di progetto di Total Teatro. Progetto presentato al concorso per il Teatro di Cagliari.

⁸³Cfr. AAP, Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Bompiani'; cartella 'Critici', sottocartella 'Apollonio'.

⁸⁴AAP, Faldone 'Testi', A. PERILLI, *A proposito di "altro Zaum"*, dattiloscritto, poi in AA. Vv., *Russia 1900-1930, l'arte della scena*, Venezia, Ca' Pesaro, 1990.

⁸⁵*Ibidem*.

⁸⁶T. TRINI, 'Nuovo Alfabeto per corpo e materia', *Domus. Architettura, arredamento, arte*, 470, gennaio 1969, pp. 45-51.



DANIELE VERGNI

*Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art
(1963-1969)*

The “musica gestuale” of the Sixties outlines irregular paths in which the practices of action in music are reinterpreted through an inter and mixed-media lens, playing a role of catalyst for contemporary experiments such as those of the New Theater and Sound Poetry and, in the same moment, contributing to the Italian reception of practices such as happenings and events. Analyzing some experiences of “musica gestuale” in the transition between the first and second half of the 1960s, a shift from an openly theatrical to a performative perspective is highlighted, participating in the affirmation of the nascent scene of Italian Behavior. We are therefore in the territories of the discontinuities that characterize the main disciplinary contexts of those years. From this widely interdisciplinary perspective, we position our gaze by reading the actions of composers such as Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Domenico Guaccero, Walter Marchetti, Frederic Rzewski and Richard Titelbaum, both of the latter of the Musica Elettronica Viva (MEV) Group, trying to grasp that ‘practical, theoretical and terminological instability – ultimately “historical” – that the selected time span gives us back. Convinced that the years in question can still reveal new perspectives and help us understand the containments that the following decades have reserved for these ephemeral and transdisciplinary practices.

Dalla fine degli anni Cinquanta avevano preso avvio trasformazioni colossali nel modo di lavorare e di vivere, di produrre e di consumare, di pensare e di sognare degli italiani.

Guido Crainz, *Il paese mancato*

A cavallo dei decenni Cinquanta e Sessanta l'Italia vive il cosiddetto *boom* economico, il momento in cui passa da nazione agricola e devastata dalla Seconda guerra mondiale a paese tra i più industrializzati d'occidente, questo anche grazie a politiche di sfruttamento del lavoro.¹ Gli effetti del *boom* si scorgono anche nei fenomeni migratori che coinvolgono per lo più giovani del sud diretti verso il nord del paese, con il conseguente mutamento della geografia sociale e di quella affettiva che si trascina carichi di relazioni interrotte e individualità trapiantate. Un paese in movimento. L'emancipazione dei costumi sembra passare dalla lente *made in States* del consumismo² mentre comportamenti e abitudini cominciano a riformarsi attorno alle inedite strategie dei nuovi mezzi di comunicazione sempre più capillari. Tutto ciò porta a uno stravolgimento della vita quotidiana che comincia a indirizzarsi verso l'assunto: più prospettive di stabilità finanziaria e successo personale in cambio di una nuova definizione delle soggettività incentrata su produttività e consumo. La reazione a questo modello porta ad uno strano cortocircuito in cui si trovano a convivere vecchie strategie normative e nuove tattiche ‘alternative’ (quelle delle nascenti controculture ad esempio), infatti, dalla seconda metà del decennio il sogno americano sarà messo in discussione da un'idea diversa di socialità e politica. Un paese in azione.

In questo contesto l'azione, intesa come presentazione in prima persona, incarnata nel proprio gesto (politico, creativo, didattico ecc.), potrebbe essere un paradigma per leggere il decennio. L'azione diventa strumento di svalutazione e delegittimazione di vecchie abitudini, prassi e norme, pratica di scardinamento, di messa in crisi e di deviazione dai



codici acquisiti, tanto nel contesto socio-culturale e immediatamente politico quanto nelle arti.

Nei primi anni Sessanta questa messa in discussione delle norme e degli specifici disciplinari attraverso le pratiche dell'azione coinvolge soprattutto le ricerche teatrali e musicali. Durante il decennio si viene ad articolare la sfaccettata scena del Nuovo Teatro, con la rilevante ricaduta teorica ed operativa della 'scrittura scenica' in cui la composizione scenica subisce radicali mutamenti tesi all'autonomia dei linguaggi impiegati, alle loro interferenze disciplinari e a un generale ripensamento del fatto teatrale in aperto rifiuto della tradizione e delle logiche statali e parastatali di gestione dello spettacolo.³ Allo stesso tempo, il Nuovo Teatro Musicale ha indicato utilizzi disarticolati e autonomi dello spazio acustico e dell'uso della voce fino ad allora inediti, andando ad intaccare anche le modalità d'uso del testo verbale⁴ e rinnovando il rapporto spettacolo/spettatore attraverso approcci 'immersivi' o all'opposto partecipativi.⁵

Sono diversi ed eterogenei i modi di praticare l'azione e la loro nomenclatura è altrettanto ricca: *happening*, *event*, *environment*, *activity*, *performance*. Gli slittamenti di senso tra le prassi e le terminologie possono sembrare minimi, ma ad un'attenta disamina rivelano tratti differenti.⁶ Possiamo individuare due modalità principali che si sviluppano durante il decennio: quella teatrale in cui prevale la composizione, un nucleo collettivo di elaborazione, la necessità del rapporto spettatoriale, l'instaurazione di una temporalità come durata 'da-a', o come sommatoria di singole durate (molti aspetti comuni all'*happening*); e quella performativa dove c'è un rifiuto del livello compositivo, un'elaborazione dell'azione spesso individuale, la non necessaria chiamata pubblica, quindi la possibile assenza di un patto spettatoriale poiché l'azione diventa qui innanzitutto esperienza per chi l'agisce, infine l'instaurazione di una temporalità che rende possibile questo superamento del diaframma arte/vita, una temporalità quotidiana senza cesure, continua (aspetti comuni all'*event Fluxus*).⁷ Queste specificità contraddistinguono le scene del Nuovo Teatro e della Performance Art almeno fino alla metà degli anni Settanta, quando un'assunzione forte della performance è evidente in un sempre più consistente numero di giovani gruppi teatrali.⁸ Nelle vicende della musica gestuale che ci apprestiamo ad approfondire avviene invece un vero e proprio slittamento tra la modalità teatrale e quella performativa fin dalla metà del decennio Sessanta. Questo fenomeno, tutt'ora non indagato, ci permette di situare le ricerche musicali di alcuni compositori nel territorio della nascente performance art italiana.⁹

1. Su musica gestuale e teatralità

Prima di introdurre il discorso sulla musica gestuale e sulla rilevanza che la dimensione teatrale ha assunto nelle neoavanguardie musicali degli anni Sessanta, dobbiamo soffermarci maggiormente su quanto avvenne negli anni Cinquanta nella scena musicale, in particolar modo europea, contraddistinta da una vivacità e produttività sorprendenti, in un panorama frastagliato e teoricamente impegnativo. Ecco, una delle questioni dirimenti riguardanti lo studio interdisciplinare delle neoavanguardie è proprio questa: nel contesto disciplinare musicale dobbiamo spostarci agli inizi degli anni Cinquanta per comprendere a pieno quella vera e propria sismografia che tanto l'azione teatrale quanto la performance hanno assunto nelle vicende musicali degli anni Sessanta.

La scena 'europea', come l'abbiamo chiamata, è rappresentata da giovani compositori di diverse nazioni ma in continuo dialogo e collaborazione, da Pierre Boulez a Bruno Ma-



derna, da Karlheinz Stockhausen a Luciano Berio e Luigi Nono. Sono i compositori della cosiddetta *Neue Musik*¹⁰ che attraverso una massiccia produzione musicale di teorie e composizioni hanno imposto all'attenzione il loro radicale rinnovamento delle strutture linguistiche e del fare musicale. Le proposte di questi compositori sono insanabilmente discontinue nei confronti del passato, anche quello più recente. Sintetizzando e schematizzando, la questione principale riguarda i procedimenti di una nuova metodologia e tecnica di composizione musicale, il serialismo integrale, in cui ogni parametro sonoro, dall'altezza al timbro all'intensità ecc. è utilizzabile all'interno di una serie preordinata in cui viene fatto proliferare con lo scopo di ottenere una costante trasformazione dei materiali. Queste procedure portano gli autori verso un'astrazione assoluta dei processi compositivi, tanto da essere assunti, scrive Andrea Lanza, «come liquidazione dei valori stessi dell'espressione».¹¹

Di questo primo momento ascrivibile agli anni Cinquanta è importante sottolineare tre elementi che porteranno molti compositori di questa generazione ad affrontare il problema dell'azione nel Nuovo Teatro Musicale e nella musica gestuale negli anni Sessanta in un'ottica del tutto innovativa: le ricerche attorno allo spazio acustico e in particolar modo la creazione di dispositivi di spazializzazione per la produzione e riproduzione musicale,¹² le sperimentazioni vocali e infine un'attenzione al gesto del musicista, per ora embrionale e risultato dalla discordanza che si viene rilevando nei concerti di musica elettroacustica tra la presenza del musicista e quella del dispositivo (nastro magnetico, lettore, mixer, altoparlanti), facendo sorgere anche la questione della presenza dei media elettronici nell'azione dal vivo. Infatti, negli anni Sessanta, sia il Nuovo Teatro Musicale sia la musica gestuale presenteranno spesso formati mixed-media. Questi elementi, sommati all'urgenza di riacquisizione della dimensione espressiva che il serialismo aveva negato, hanno funzionato da propulsore per la nascita del Nuovo Teatro Musicale, un vasto territorio di sperimentazioni eterogenee che hanno messo in discussione il teatro d'Opera di tradizione sia attraverso un rinnovamento radicale dell'azione scenica, sia attraverso la presentazione di un teatro musicale nuovo, come altro dall'Opera.¹³ Accanto a questo Nuovo Teatro ci sono altre azioni – scrivevo – «che si pongono risolutivamente come 'altro' dallo spettacolo musicale, 'nuovo' o meno».¹⁴ Molte di queste esperienze rientrano nel fenomeno della musica gestuale all'interno del quale, a partire dalla metà del decennio, troviamo quello slittamento di senso tra i modi dell'azione teatrale e performativo.

Le prime esperienze di musica gestuale si avviano in Italia attorno al 1963, anno in cui prende avvio la cosiddetta congiuntura economica. Se l'economia del *boom* subisce il suo primo evidente scoppio, la musica gestuale s'avvia proprio come critica e riflessione sulla crisi d'espressività che il serialismo integrale aveva praticato e al contempo segnalato. Il lavoro sovversivo delle neoavanguardie musicali dei primi anni Sessanta non ha prodotto solo gesti, azioni, composizioni e teorie ma ha anche catalizzato l'attenzione verso l'*event Fluxus* e le azioni di John Cage, in particolar modo per via 'romana', grazie soprattutto all'impegno di Franco Evangelisti e dell'Associazione Nuova Consonanza.¹⁵ Proprio durante il primo festival dell'associazione, le *Manifestazioni di Musica Contemporanea* presentate nel marzo del '63 a Roma, il critico Mario Bortolotto tiene un intervento sul gestualismo in musica. Durante le manifestazioni furono presentati il *Theatre Piece* di John Cage e *Reactions* di Dieter Schnebel, per solista e spettatori, azione musicale interamente retta sul continuo feedback tra le due parti. Schnebel, Cage e Mauricio Kagel sono i principali promotori dell'azione teatrale in musica, attraverso una terminologia varia – *Instrumentales Theater*, *Sichtbare Musik* (musica visibile), in Italia chiamata musica ge-

stuale.¹⁶ L'elemento che contraddistingue queste pratiche è lo scollamento tra il gesto del musicista e il risultato acustico. Il primo aspetto ad emergere è l'azione del musicista, la gestualità forzata dalla natura dello strumento, che infatti nella musica gestuale è spesso sabotata: le corde del pianoforte percosse con le mani, il suo corpo ligneo accarezzato o preso a pugni, frustato – «Compiere colle mani un gesto estremamente violento e angosciato sulla parte legnosa del pianoforte»,¹⁷ scrive Giuseppe Chiari nel testo verbale dell'azione *Teatrino* (1963). Queste azioni devono essere accuratamente descritte. Uno degli elementi che sono alla base della musica gestuale è infatti la scrittura d'azione, ovvero la composizione come testo verbale che descrive direttamente l'azione da compiere, spesso con le coordinate spaziali e temporali indicate e non un codice musicale come nella partitura classica. Si tratta di veri e propri *script*, dove la progettazione dell'evento prende il sopravvento nei confronti del risultato sonoro.

I critici più attenti al fenomeno riconoscono fin da subito la dimensione teatrale delle prime prove gestuali. Pensiamo al precoce *Memoria* (1962) di Sylvano Bussotti (1931-2021) che viene indicato da Gioacchino Lanza Tomasi come «spettacolo» e da Mario Bortolotto come un'apertura alle «prospettive teatrali».¹⁸ In Bussotti è soprattutto la dimensione della partitura come *script* a trasformarsi in un vero e proprio piano di lavoro teatrale, come poi accadrà definitivamente nel suo primo spettacolo *La Passion selon Sade* (1965).¹⁹ Giuseppe Chiari (1926-2007), il principale protagonista dello slittamento dall'azione teatrale a quella performativa in musica, esponente Fluxus, nel 1964 prende apertamente posizione in favore del fatto musicale «associato a situazioni sociali, culturali, di costume, umane insomma e quindi le porti con sé e le rappresenti» e contrario all'astrazione dei modelli logici del serialismo che «ripulirebbero» i gesti e i materiali usati e si trasmetterebbero attraverso di questi senza esserne disturbati».²⁰ È una chiara posizione contro il serialismo, già espressa l'anno precedente nel suo *Teatrino* (1963) che, rifacendosi alla struttura compartimentata dell'happening e precisato come 'spettacolo' in una didascalia dello *script*, adotta la dimensione teatrale sia attraverso uno schema drammaturgico che ruota attorno al tema dei rifugi anti-atomici, espresso in un testo verbale che apre l'azione, sia attraverso un'attenzione particolare allo spazio teatrale come spazio comune di risonanza, necessariamente collegato alla presenza degli spettatori – ad esempio quando Chiari si concentra sulla dimensione sonora del respiro registrato. Racconta il compositore a Mirella Bandini: «*poiché il rumore del respiro umano registrato diveniva una specie di soffio elettronico, scrissi: "dire: ascolteremo il nostro respiro". Gli spettatori tacevano tutti, e si sentiva la sala respirare per un attimo*».²¹ Walter Marchetti (1931-2015) invece con il ben più radicale *Lilà* (1964) individua una durata predeterminata lasciando una sola indicazione nello *script* «molteplici attività possono aver luogo durante questi diciannove minuti»,²² cercando così di disattivare l'aspetto compositivo, come avviene negli *events* Fluxus.



G. Chiari, *Teatrino*, Brescia, Banco ed. Nuovi Strumenti, 1974. Courtesy Archivio Giuseppe e Victoria Chiari (Firenze)



{<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/performance/2268.html>|Walter Marchetti, *Lilà*, partitura edita in *Dé-colla/age. Bulletin Aktuel-ler Ideen*, n. 5, January 1966, p. n. n.}

Il compositore che maggiormente ha indagato le possibilità del teatrale nella musica gestuale è sicuramente Domenico Guaccero (1927-1984). Azioni quali *Incontro a tre (variazioni su Ionesco)* (1963) e *(Nuovo) Incontro a tre* (1964) sono costruite su scene individuate in testi verbali e didascalie, a partire da Ionesco. Nel primo le luci sono utilizzate come cesura ritmica tra le diverse scene, individuando precise durate, frammentate nelle *time brackets* (singole durate cronometrate) introdotte da John Cage negli anni Cinquanta. Lo *script* qui diventa già una «sceneggiatura teatrale»,²³ come sostiene Alessandro Mastropietro. Le azioni che stiamo considerando si riferiscono infatti apertamente al teatro. Lo stesso compositore, nel 1963 afferma «questo “*Incontro*” a L’Aquila si propone come “spettacolo”. Regista: l’autore».²⁴ L’*Incontro a tre* è costituito da sedici scene in cui il materiale musicale sono le relazioni tra i personaggi agenti. La via gestuale in questo momento per Guaccero corrisponde a una teatralizzazione del fare musicale, maggiormente evidente nel *(Nuovo) Incontro a tre* presentato nel 1964 presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nella rassegna *Teatro, Gesto, Grafia*.²⁵ In questa azione infatti il gioco combinatorio, presente nelle composizioni musicali seriali fin dagli anni Cinquanta, investe le scene che, a scelta degli interpreti, sono accostabili e sovrapponibili in diverse disposizioni. Ci sono alcune, poche, scelte obbligate dal compositore e diverse possibilità combinatorie che mettono in discussione temporalità, durate, spazi, vicende. Inoltre, questa azione gestuale segna l’avvio della collaborazione tra Guaccero e la soprano giapponese Michiko Hirayama (1923-2018), protagonista di spettacoli successivi del compositore come *Scene del potere* e *Rappresentazione et esercizio*, ambedue del 1968, e per quanto riguarda il nostro oggetto, dell’*Esercizio per voce* (1965) in cui Guaccero approda ad un’azione pienamente performativa.

2. Musica gestuale e performance art

Inizialmente, in Italia, il termine performance riferito alle azioni di body e performance art viene poco utilizzato. Dal 1967 si utilizza il termine comportamento come sostantivo generico che non designa una tendenza specifica se non l’assunzione di sé stessi come materiali, più che il corpo come linguaggio della body art, l’esserci in uno spazio – *Seguire la riva del mare in bicicletta* come fa Eliseo Mattiacci ad Ostia nel 1970. Successivamente, il termine diventa nome proprio, il Comportamento come scelta estetica di una tendenza dell’arte visiva italiana, non del tutto assimilabile alla performance art pur abitandone molti territori comuni.²⁶ Contemporanea all’affermazione del Comportamento è l’azione performativa nella musica gestuale di alcuni compositori che abbandonano la modalità teatrale – chi momentaneamente come Domenico Guaccero, chi permanentemente come Giuseppe Chiari e Walter Marchetti.

Quello che si viene evidenziando nelle loro azioni è una rinnovata attenzione al dato corporeo in direzione di un’individualità da esperire e non a favore/discapito di personaggi da presentare, come quelli di molta musica gestuale dei primi anni. Non c’è più uno *script* che raccoglie le didascalie delle scene da rappresentare, si tratta ora di eseguire un esercizio sinteticamente descritto, come uno *statement* di un’azione. Queste azioni pongono al centro le caratteristiche individuali, più che le capacità acquisibili di chi agisce.



Non sono training. Walter Marchetti, dopo aver eliminato l'aspetto compositivo tenta di eliminare il più possibile la componente sonora. In *Alzare le braccia* (1965) alza le braccia con le dita delle mani distese che si richiudono nel pugno mentre le braccia si alzano, poi distende le dita e le braccia si abbassano mostrando le mani vuote.

{<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/performance/3196.html>|Walter Marchetti, *Alzare le braccia*, foto dalla partitura edita in W. Marchetti, *Appocrate seduto sul loto*, Madrid, Artes graficas Luis Pérez, 1968; foto della presentazione presso l'Aula Magna dell'Università di Pavia in occasione della rassegna *Rumore di fondo* (1978), foto di E. Simion; foto della presentazione durante l'edizione del 1990 di *Milano Poesia* presso la galleria Multiphla di Milano, foto di G. Unmarino}

Frederic Rzewski (1938-2021), pianista americano in Italia dai primi anni Sessanta, tra i fondatori del Gruppo Musica Elettronica Viva (MEV),²⁷ nel 1964 scrive l'azione *Selfportrait*, pensata come esercizio privato, «destinato a un'esecuzione solitaria da parte del performer».²⁸ Quest'assenza del polo spettatoriale esclude ogni possibilità teatrale in *Selfportrait* e introduce la dimensione dell'azione come esperienza privata del performer. Qualcosa di simile avviene l'anno successivo quando Domenico Guaccero presenta un'azione musicale che scarta le possibilità del teatrale assumendo la performance come formato. *L'Esercizio per voce*, 'scritto su e per Michiko Hirayama' – non per un interprete ma per una performer precisa. Nelle azioni gestuali precedenti del compositore barese abbiamo visto come lo script assuma una forma di canovaccio generale, mentre nell'*Esercizio per voce* la descrizione è minimale, non vengono indicate né scene né personaggi, non è più richiesta alcuna interpretazione, e soprattutto, non è necessaria una dimensione *liveness*. Essendo esercizi, l'esecuzione dal vivo costituisce solo una possibilità finale, mentre l'accrescimento personale e la conoscenza dei propri limiti ne costituiscono il fine principale. Così l'attività spettacolare viene meno in favore di un esercizio performativo che riguarda solo l'esperienza di chi agisce, con un focus tutto concentrato su una corporeità esasperata non da training ma da una messa in tensione delle possibilità di un corpo specifico, quello di Michiko Hirayama. Guaccero definisce gli *Esercizi* «prove di forza, di tensione, di concentrazione, di possibilità (non di effettualità) sonore, ("possono e non possono venir fuori")».²⁹ L'esercizio è suddiviso in eventi sonori e moti del corpo, quest'ultimi sono azioni delle braccia e degli occhi, della bocca e della testa, del bacino, delle dita e delle mani. Gli eventi sonori riguardano in particolar modo le possibilità del vocale, dove il corpo emittente è anche ostacolo d'emissione (la lingua sui denti, il frullato, canto ingolato) o ostacolato (cantato con acqua), ma riguarda anche azioni delle mani, delle dita e delle unghie in relazione tra loro e con materiali come il vetro tritato, la carta, il metallo. C'è tutta un'enfasi timbrica rivolta a una materialità corporea in precario equilibrio tra tatto e udito, ovvero rivolta ai sensi della propriocezione. Il corpo espressivo si fa qui pienamente conoscitivo.



G. Chiari, partitura di *Fare qualcosa col proprio corpo e il muro*, edita in *Musica senza contrappunto*, Roma, Lerici 1969. Courtesy Archivio Giuseppe e Victoria Chiari (Firenze)



Giuseppe Chiari dalla seconda metà del decennio decide di presentare i propri lavori in prima persona e non di affidarli ad un interprete e comincia a sondare i limiti del corporeo in riferimento al sonoro. In *Analisi fisiologica* (1966) utilizza un microfono poggiato in diverse parti del corpo per amplificarne i suoni interni. Richard Titelbaum – anch'esso del Gruppo MEV – si concentra sulle possibilità fisiologiche del corpo in *In Tune*, eseguita in prima alla Chiesa Americana di Roma nel dicembre del 1968. Battiti cardiaci, onde cerebrali alfa e respiro di Barbara Mayfield sono amplificati. In particolare, le onde cerebrali sono utilizzate per controllare un sintetizzatore Moog. Tornando a Chiari, le procedure combinatorie ancora presenti in *Teatrino* lasciano il passo a un'indeterminazione assoluta: «suonare liberamente» è il testo del *Solo per megafono* (1968). Indeterminata è anche *Fare qualcosa col proprio corpo e il muro* (1967) in cui si richiamano le possibilità sonore tra i due elementi, lo scontro tra il corpo vivo e quello inerte del muro –³⁰ come ci ricordano anche le successive *Expansion in space* di Marina Abramović e Ulay (1977) e *Ombra diurna, possibilità di un'assenza della compagnia Il Carrozzone* (1977).³¹ *Fare qualcosa col proprio corpo e il muro* ci rimanda anche ad un altro tema caro ai primi performer, ovvero quello del conoscersi e riconoscersi: una progressione di piccoli gesti presi in considerazione da questi corpi 'nuovi' che sembrano ora conoscersi e conoscere ciò che hanno attorno, pensiamo ai passi di Bruce Nauman in *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968), alla demarcazione dello spazio fisico del corpo realizzata da Vasco Bendini con l'ausilio di uno specchio e dei propri gesti minimi nel suo studio (*Il mio spazio*, 1967).³²

In questi ultimi anni sessanta si formano musicisti e compositori come Giuliano Zosi e Giancarlo Cardini che ritroveremo sul versante gestuale performativo che abbiamo cercato di tratteggiare, mentre la generazione successiva vedrà il fenomeno maggiormente integrato nel contesto delle arti visive dove operano sempre più musicisti – pensiamo a Claudio Ambrosini e Marino Vismara – e contemporaneamente diversi artisti e teatranti adottano strumenti e formati musicali – la partitura corporale di *Mano armonica* e la performance sonora *Vibrations* di Ferruccio Ascari, il *Last Concert Polaroid* de Il Carrozzone, la performance radiofonica di Angelo Pretolani *Correnti fredde* (nel palinsesto di *Fonosfera* curato da Armando Adolgo e Pinotto Fava). È ancora tutta da scrivere questa storia della performance art italiana dal versante musicale, più che quello disciplinare quello delle strategie operative messe in atto e delle pratiche presentate da musicisti, artisti visivi e teatranti. Questo approfondimento sugli slittamenti dell'azione tra teatro e performance nella musica gestuale italiana degli anni Sessanta allora vuole essere anche un primo riscontro di queste vicende.

¹ Un commento dell'epoca è quello di F. FORTE, 'Il miracolo ha avuto per base la manodopera a buon mercato', *Il Giorno*, 22 febbraio 1964. Toni Negri spiega questo fenomeno con la comparsa dell'operaio massa non specializzato e non politicizzato. Cfr. T. NEGRI, *Dall'operaio massa all'operaio sociale*, Verona, Ombre Corte, 2007. Esiste una ricca letteratura riguardante il boom economico italiano e le sue immediate conseguenze. Si veda almeno G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Roma, Donzelli 1997 e 2003.

² Sul modello consumistico americano e sulla sua espansività persuasiva si veda V. DE GRAZIA, *L'impero*



irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo, Torino, Einaudi, 2006.

- ³ Per un approfondimento sulla scrittura scenica si vedano G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005. Per quanto riguarda le vicende del Nuovo Teatro in questi primi anni D. VISONE, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (PI), Titivillus, 2010 e V. VALENTINI, *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 21-48. Si rimanda anche ai percorsi di ricerca *online Sciami*/Nuovo Teatro made in Italy <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>> e *InCommon In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* <<https://www.in-common.org/>> [accessed 16 giugno 2021].
- ⁴ Giuliano Scabia ci ha raccontato di come la scomposizione vocale sul testo di *Zip* (1965) nacque proprio dalle precedenti richieste di Luigi Nono nel lavoro su *La fabbrica illuminata* (1964). Colloquio con Giuliano Scabia di Daniele Vergni 11 luglio 2017. Per un approfondimento sul Nuovo Teatro Musicale italiano degli anni Sessanta e sui suoi rapporti col Nuovo Teatro rimando a D. VERGNI, *Nuovo Teatro Musicale in Italia (1961-1970)*, Roma, Bulzoni 2019. Sul versante storico-musicologico e con un'attenzione particolare alla scena romana si veda A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, Lucca, LIM, 2020.
- ⁵ Scrivevo: «Nel primo le strategie di coinvogimento dello spettatore sono incentrate su un'aderenza inclusiva di questo [lo spettatore, N.d.A] al mondo dello spettacolo attraverso dispositivi tecnologici che permettono d'immergerlo nella finzione scenica, immersione cui lo spettatore non può sottrarsi. Nel secondo, quello partecipativo, lo spettacolo costruisce strategie attraverso le quali lo spettatore viene messo nelle condizioni di poter agire, di poter mettere in atto un gesto intenzionale all'interno dello spettacolo e contemporaneamente di disattendere tutte le attese». D. VERGNI, 'Lo spettatore nel Nuovo Teatro Musicale', in F. FIORENTINO, V. VALENTINI (a cura di), *Elogio dello spettatore. Teatro musica cinema arti visuali*, Roma, DeriveApprodi, 2019, p. 39.
- ⁶ Mi sono occupato delle questioni terminologiche riguardanti l'azione in arte in D. VERGNI, 'Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive', *Biblioteca Teatrale*, 136-137, di prossima pubblicazione.
- ⁷ Tra queste due modalità principali oscillano gli altri formati. *L'activity*, ad esempio, mette al centro l'esperienza dell'artista e non prevede necessariamente spettatori (come l'*event* e la performance), può però avvenire in momenti diversi, essere frammentata, utilizzando quindi una componente compositiva sparsa nel tempo e impiegando una serie di durate 'da-a' (come nell'*happening*). Cfr. M. KIRBY, "Attività": nuova forma di spettacolo', *Sipario*, 281, settembre 1969, pp. 15-20.
- ⁸ A partire dal biennio 1976-1977 molti gruppi teatrali adottano la performance come formato di opposizione radicale nei confronti del teatro. Pensiamo in particolare a Benedetto Simonelli, Gianni Colosimo e i gruppi The-a-tre, Taroni-Cividin, Il Carrozzone. Giuseppe Bartolucci in diversi interventi tra il 1979 e il 1981 scrive di *Nuova performance*, distinguendola sia dal 'comportamento' degli anni 1967-1976, sia dalle tentazioni della *Nuova spettacolarità* teatrale nascente. Per una prima panoramica rimandiamo a 'Dalla postavanguardia alla nuova spettacolarità', *Teatrotre*, IX, 20, Roma, Bulzoni, 1979; G. BARTOLUCCI, A. MANGO, L. MANGO, *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980; G. BARTOLUCCI, M. FABBRI, M. PISANI, G. SPINUCCI (a cura di), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982. Per una ricostruzione storica si veda M. VALENTINO, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015.
- ⁹ Precedentemente mi sono occupato del Nuovo Teatro Musicale in Italia negli anni Sessanta, indagando anche le azioni teatrali della musica gestuale. Questo saggio nasce in parte da questo studio e in parte dalla ricerca di Dottorato in Spettacolo presso Sapienza ancora in corso (2019-2022) e che ha per oggetto la Performance Art in Italia tra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta. L'incontro di queste ricerche ampiamente interdisciplinari ha fatto emergere le ipotesi qui sistemate e proposte in forma embrionale nell'intervento *Dalla musica gestuale alla Performance Art*, presentato presso la Fondazione Scelsi di Roma il 28 febbraio 2020 durante la giornata di studi all'interno della manifestazione 'Michiko, ponte fra oriente e occidente. Omaggio a Michiko Hirayama'. Ringrazio il Prof. Alessandro Mastropietro per i consigli che in tale occasione mi ha suggerito.
- ¹⁰ Le esperienze strutturali e seriali nella musica degli anni Cinquanta, nella loro difformità teorica e pratica, vengono accomunate sotto l'etichetta 'Neue Musik' che comprende in particolar modo giovani compositori e musicisti che si formano presso gli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Questi corsi, creati nel 1946 da Wolfgang Steinecke, vedono infatti in questi anni coagularsi il nucleo più combattivo dei nuovi compositori come Stockhausen, Berio, Maderna, Boulez ecc. Per un approfondimento A. TRUDU, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Milano, Unicopoli-Ricordi, 1992.



- ¹¹A. LANZA, *Il secondo Novecento*, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1982, II ed. ampliata 1991, p. 98. Sul serialismo integrale si veda G. BORIO (a cura di), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Venezia, Il Mulino, 2003, in particolare i saggi contenuti nella prima parte 'Struttura musicale e strutturalismo', pp. 51-123.
- ¹²Negli anni Cinquanta gli apporti delle nuove tecnologie alla creazione e ricezione musicale hanno aperto nuove possibilità compositive (la possibilità di comporre il suono prima di comporre con i suoni, di organizzare lo spazio acustico, d'intervenire su voci registrate attraverso vari tipi di processi, dalla sovrapposizione alle modulazioni ecc.), nuovi generi (musica concreta, elettronica, elettroacustica, *music for tape recording*) e nuove possibilità produttivo/esecutive. Si veda almeno F. GALANTE, N. SANI, *Musica espansa*, Milano, Ricordi-LIM, 2000.
- ¹³Tale distinzione può essere colta anche nei diversi scritti che i compositori dedicano al teatro musicale. Sul primo versante, del rinnovamento, anche radicale, gli scritti di Luigi Nono e Giacomo Manzoni, sul secondo, un teatro musicale nuovo come altro dall'opera negli scritti di Luciano Berio e Domenico Guaccero, con intenti e modi però differenti. Si rimanda agli scritti: L. NONO, 'Appunti per un teatro musicale attuale', *La rassegna musicale*, XXXI, 4, 1961, pp. 418-424, ora in ID., *Scritti e colloqui vol. 1*, a cura di A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, Lucca, LIM, 2001, pp. 86-95; L. NONO, 'Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale', conferenza tenuta a Venezia il 27 febbraio 1962 presso la Fondazione Giorgio Cini che segnò la ripresa della discussione sull'opera teatrale nell'ambito della nuova musica; pubblicata poi in *Il Verri*, 9, agosto 1963, pp. 59-70, ora in ID., *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948- 1986*, a cura di A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 111-123; G. MANZONI, 'Problemi del nuovo teatro musicale' (1966), ora in ID., *Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro*, a cura e con un'introduzione di A. De Lisa, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 197-206; L. BERIO, 'Problemi di teatro musicale' (1967), in ID., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Torino, Einaudi 2013, pp. 42-57; D. GUACCERO, 'Un'esperienza di "teatro musicale"', *Il Verri*, 21, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 126-140, ora in ID., *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Milano, Ricordi-LIM, 2005, pp. 143-160.
- ¹⁴D. VERGNI, 'Fare musica. L'azione "teatrale" di Giuseppe Chiari negli anni Sessanta', in I. CALEO, P. DI MATTEO, A. SACCHI (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, Bruno Editore, 2021, pp. 360-369.
- ¹⁵D. TORTORA, «L'archivio delle cose da fare», da Cage ai romani', in V. CUOMO, L. V. DISTASO, *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 27-40. Successivamente, dal 1967, nel nord del paese esplose il fenomeno Fluxus. Riguardo Nuova Consonanza, l'associazione di compositori viene fondata a Roma nel 1961 da Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi e Daniele Paris. Daniela Tortora, che ha studiato a lungo le attività dell'associazione, sintetizza il motivo fondatore di Nuova Consonanza nella «necessità di svecchiamento, non più rinviabile, della musica in Italia; azione comune ai fini della diffusione della musica contemporanea, al di là delle posizioni personali e dei singoli itinerari linguistici». D. TORTORA, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM, 1990, p. 35.
- ¹⁶Per un approfondimento sulla musica gestuale e il suo rapporto con il Nuovo Teatro Musicale rimando a C. ANNIBALDI, 'Musica gestuale e nuovo teatro: ritorno alla realtà', *La musica moderna vol. VII: Le avanguardie*, Milano, Fratelli Fabbri, 1969, pp. 129-157. Si veda anche il già citato A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo*.
- ¹⁷G. CHIARI, *Teatrino*, Brescia, Banco ed. Nuovi Strumenti, 1974, p. n. n.
- ¹⁸G. LANZA TOMASI, 'Concerto d'apertura alla Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica', *L'Ora*, 2-3 ottobre 1962 e M. BORTOLOTTI, 'Concerto inaugurale', *Il Giornale di Sicilia*, 3 ottobre 1962.
- ¹⁹Ricordiamo un intervento sul teatro di Sylvano Bussotti di Roland Barthes che s'intitola appunto *La partitura come teatro*, dove scrive il semiologo «il Libro (l'opera) non è un prodotto, ma un'operazione». R. BARTHES, 'La partition comme théâtre', in F. DEGRADA (a cura di), *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, Milano, Ricordi, 1976, p. 11.
- ²⁰G. CHIARI, 'Musica e oggetto', *Marcatrè*, II, 3, febbraio 1964, p. 20. Ho già sostenuto altrove come sia impossibile comprendere le azioni del teatro musicale-gestuale di Chiari degli anni Sessanta senza prendere in considerazione la sua corrosiva critica al sistema musicale coevo, tanto d'avanguardia quanto quello più accademico. Cfr. D. VERGNI, 'Fare musica. L'azione "teatrale" di Giuseppe Chiari negli anni Sessanta'.
- ²¹M. BANDINI, 'Conversazione con Chiari', *NAC Notiziario d'Arte Contemporanea*, 11, novembre 1972, p. 30. Si veda G. CHIARI, *Teatrino*, p. n. n.
- ²²W. MARCHETTI, 'Lilà', *Dé-colla/age. Bulletin Aktuelier Ideen*, n. 5, January 1966, p. n. n. consultabile on line <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/marchettiwalter/performance/2268>.

html> [accessed 20 settembre 2021].

- ²³A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo*, p. 327. Dello stesso autore sulle azioni gestuali di Guaccerò si veda anche 'Anni Sessanta: rappresentazione e superamento della crisi del linguaggio in tre lavori "gestuali" di Domenico Guaccerò', *Musica/Realtà*, XXXV, 105, Lucca, LIM, novembre 2014, pp. 145-169.
- ²⁴D. GUACCERO, *Incontro a tre [per due pianisti e un flautista, 1960]*, in programma di sala, Auditorium del Forte Spagnolo, Società Aquilana dei Concerti B. Barattelli, 26 maggio 1963, ora in ID., *Un iter segnato*, p. 463.
- ²⁵Secondo Alessandro Mastropietro questa rassegna getta le basi per la nascita, nel 1965, della Compagnia del Teatro Musicale di Roma. Cfr. A. MASTROPIETRO, 'Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia', in G. BORIO, G. FERRARI, D. TORTORA (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2017, pp. 105-161.
- ²⁶Nel comportamento, infatti, tanto l'azione effimera quanto l'opera oggettuale sono al centro di processi d'incarnazione materiale (*embodiment*). Cfr. D. VERGNI, 'Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive'.
- ²⁷Gruppo attivo nell'area romana, nato nel 1966 e formato da compositori di provenienza statunitense: Fredric Rzewski, Alvin Curran, Joel Chadabe, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vador, Steven Lacy, Jon Phetteplace; tra i loro numerosi collaboratori ricordiamo: 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.
- ²⁸A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo*, p. 530.
- ²⁹D. GUACCERO, 'Prefazione all'Esercizio per voce, scritto su e per Miciko Hirayama', in ID., *Un iter segnato*, p. 466.
- ³⁰Le due partiture verbali sono riportate in G. CHIARI, *Musica senza contrappunto*, Roma, Lerici, 1969, p. n. n.
- ³¹Ricordiamo che la compagnia Il Carrozzone (poi Magazzini Criminali) fin dal 1976 assume la performance con l'intenzione di una rifondazione del linguaggio teatrale che escluda non solo lo 'spettacolare' ma il concetto di spettacolo. A proposito dello studio per ambiente *Presagi del vampiro* (1976) la compagnia afferma: «*Presagi del Vampiro* non è uno spettacolo, è il rifiuto di fare uno spettacolo». *Il Carrozzone*, 'Presagi del vampiro. Studi per ambiente (1977)', in R. BONFIGLIOLI (a cura di), *Frequenze barbare. Teatro Ambiente/Cinema/Mass Media/Metropoli/Musica/Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod.*, Firenze, La casa Usher, 1981, p. 187.
- ³²Scrive Vasco Bendini: «io stesso, in prima persona, vestito di una tuta nera attillata, mi stendo a terra supino, col capo sollevato e coi piedi accostati ad una superficie specchiante di forma semicircolare, che mi riflette per intero. Tale immagine di me rinvia a un originale del corpo che non è laggiù fra le cose, come appare, ma pur sempre dalla mia parte. È l'unica e possibile percezione del mio corpo, di me stesso, se pure non sia che un semplice e puro simulacro. Lo specchio, infatti, incornicia un'immagine fittizia di me stesso, come, in alto, sigilla un'immagine reale di un cielo assente». V. BENDINI in M. CALVESI (a cura di), *Vasco Bendini. Opere 1950-2006*, catalogo 10 febbraio-31 marzo 2007 Frittelli Arte Contemporanea, Firenze, Cambi, 2007, p. 84.



Focus ARIE #1

a cura di Giulia Carluccio, Laura Pernice, Stefania Rimini

Arie



MARIA ROSA DE LUCA, GIUSEPPE MONTEMAGNO*

God save the Queen?
Fiction e cross-medialità nella regia di Elisabetta regina d'Inghilterra di
Davide Livermore

One of the most representative figures of contemporary operatic direction, Davide Livermore has realized a new production of Gioachino Rossini's *Elisabetta regina d'Inghilterra* for the Rossini Opera Festival 2021. Livermore's *Konzept* is the hybridation on purpose of the iconic two Queen Elizabeth, the I and the II, filtered through recent cinematographic (*The Queen*) and fictional (*The Crown*) experiences. The director has created a sequence of settings with the aim of making the audience accustomed to the subject, thus giving a significant example of 'remediation' of an iconic character and of cross-medial dramaturgy, and blending elements of heterogeneous origin in a performance of strong coherence and deep theatrical impact.

1.«*Possa ognor, felice appieno, teco l'Anglia giubilar!*»

Uneasy lies the head that wears a crown
William Shakespeare, *King Henry Fourth, Second part*, III, 1 (1598)

Nobile e silente, l'ombra di un cervo si aggira sul palcoscenico. Rappresenta il richiamo della natura, violata e assente, un eden d'incorrotta perfezione. Ma fors'anche qualcosa in più: è la prima di una lunga serie di citazioni con cui Davide Livermore costella la sua produzione di *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Gioachino Rossini, nell'agosto del 2021, per il cartellone del Rossini Opera Festival di Pesaro.¹



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021

Programmato (casualmente?) nel 2020, in tempi di Brexit, il dramma per musica rossiniano è stato 'recuperato' l'anno successivo: appuntamento lungamente atteso per la caratura storica dell'opera, titolo di esordio del Pesarese a Napoli, il 4 ottobre del 1815, «giorno onomastico di Sua Altezza Reale il Principe ereditario delle Due Sicilie», come recitava il frontespizio del libretto del debutto; ma anche atto di battesimo di un settennato che avrebbe consacrato, al tempo stesso, la gloria imperitura di Rossini e le fortune di Domenico Barbaja, impresario dei Reali Teatri di Napoli.² Su libretto di Giovanni Schmidt, *Elisabetta* era dunque il primo titolo di quell'«engagement» che presto si sarebbe rivelato come il più significativo e duraturo nella carriera



di Rossini, perfezionato proprio dopo il successo dell'opera in un contratto destinato a estendersi su «plusieurs années»,³ fino al 1822.⁴ Di più: dietro la scelta del soggetto, di fonte francese e italiana, si celava il desiderio di un uso celebrativo del «Teatro del Re», che proprio nelle tormentate vicende della regina Tudor coniugava un tributo alle milizie britanniche, strategiche nella restaurazione dell'*ancien régime*, come alla clemenza del nuovo – e al tempo stesso vecchio – corso, di cui si esaltava programmaticamente la lungimiranza politica.⁵

È dunque un componimento significativo, *in primis* per Rossini, opera dal carattere altamente sperimentale, per la soppressione dei recitativi secchi come per il ripensamento della tecnica dell'autoimprestito (un solo numero della partitura non ne contiene, il Duetto Leicester-Norfolc del secondo atto), funzionale al contesto «morale» del dramma; fino alla scrittura 'su misura' per una compagnia «di cartello» che, impreziosita dalle presenze di Andrea Nozzari e Manuel García, era capeggiata da Isabella Colbran, che del musicista sarebbe stata compagna e musa ispiratrice grazie a una presenza scenica soggiogante:

Mademoiselle Colbran, dans Élisabeth, n'avait point de gestes, rien de théâtral, rien de ce que le vulgaire appelle des "poses" ou des "mouvements tragiques". Son pouvoir immense, les événements importants qu'un mot de sa bouche pouvait faire naître, tout se peignait dans ces beaux yeux espagnols si beaux, et dans certains moments si terribles. En voyant mademoiselle Colbran parler à Mathilde, il était impossible de ne pas sentir que, depuis vingt ans, cette femme superbe était reine absolue. C'est cette "ancienneté" des habitudes que le pouvoir supreme fait contracter, c'est l'évidence de l'absence de toute espèce de doute sur le dévouement que ses moindres fadaïses vont rencontrer, qui formait le trait principal du jeu de cette grande actrice.⁶

Stendhal è affascinato dall'«istinto tragico» della Colbran, la cui interpretazione della regina inglese gli avrebbe ispirato pagine memorabili, l'ultima, a suo dire, prima del prematuro declino. Di fronte a tanta perizia sulla scena, non è un caso se lo scrittore francese non esiterà a definirsi «Rossiniste de 1815»,⁷ alla maniera dei *poilus* che avevano fatto la Rivoluzione del 1789 e poi le guerre napoleoniche: come i Napoletani, «ebberi di felicità», diventa convinto assertore del ruolo di spartiacque epocale di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, che considerava come il punto di partenza di un'autentica rivoluzione copernicana.

Rappresentata con alterne fortune in Italia fino al 1838, dopo un ultimo allestimento risalente al 1841 a Würzburg, l'opera avrebbe ritrovato voce soltanto nel 1953, in occasione dell'incoronazione di Elisabetta II d'Inghilterra: il 27 aprile viene infatti eseguita all'Auditorium della Rai di Milano, diretta da Alfredo Simonetto, per essere trasmessa alcuni mesi più tardi, il 16 agosto.⁸ Quasi a voler confermare il carattere encomiastico del testo, tutte le riprese dell'opera, a cavallo tra il Novecento e il Duemila, sono segnate da una sorta di regale, fortunata 'intesa' tra il melodramma italiano e la sua ambientazione britannica: nel 1968, per il primo centenario della morte di Rossini, viene allestita al Camden Festival di Londra; tre anni più tardi, titolo inaugurale della stagione 1971 del Teatro Massimo di Palermo, Elisabetta trova in Leyla Gencer un'interprete carismatica del ruolo eponimo, per la regia di Mauro Bolognini, in uno spettacolo che viene ripreso in *tournee* all'Edinburgh Festival del 1972; fino al 2002, quando l'etichetta inglese Opera Rara, benemerita nel *repêchage* di titoli rari dell'Ottocento musicale, la incide in studio per celebrare il cinquantesimo anniversario del regno di Elisabetta II d'Inghilterra.⁹ Due anni più tardi, nel 2004, *Elisabetta regina d'Inghilterra* sarebbe per la prima volta ascesa sul trono del Rossini Opera Festival di Pesaro, che per la prima volta impiegava la versione preparatoria dell'edizione critica curata da Vincenzo Borghetti, pubblicata nel 2016 e utilizzata nell'edizione del 2021.



2. Siamo fatti della stessa materia della fiction

Nous sommes faits de fictions. Nous vivons en inventant des histoires, des choses que nous imaginons, nous nous inventons nous-mêmes en transformant notre passé, chaque fois que nous le racontons. Et, en même temps, nous vivons comme les fictions nous ont appris à vivre. Nous sommes ce que les livres, les films et la television ont fait de nous.

Mariano Pensotti, *Nous sommes faits de fictions* (2015)

Interrogare una partitura come *Elisabetta regina d'Inghilterra* è dunque operazione complessa: perché se da un lato non ha dato vita a una tradizione interpretativa 'forte', dall'altra ne esiste una 'visiva' straordinariamente ampia; in più, come nel caso di *Gloriana* di Britten, il riferimento alla monarchia britannica ha sempre avuto il sopravvento fino a diventare ineludibile. L'approccio di Livermore, sotto questo profilo, appare di considerevole interesse, nel segno di una ricercata 'infedeltà' al testo di partenza, di quel «[...] divorce possible entre la scène et la fosse qui ira s'accroissant en fonction du déroulement du temps, de la nécessaire modernisation des scénographies et de l'introduction des nouvelles technologies».¹⁰

Il *Konzept* di Livermore è, in questo caso, la voluta ibridazione tra le icone delle due regine Elisabetta. Con l'ampio spessore visivo di un macchinoso ingranaggio scenico, Livermore cattura lo spettatore e risolve allo stesso tempo l'intento 'celebrativo' insito nel senso profondo dell'opera di Rossini, convocando la memoria collettiva intorno a un'inquadratura della sovranità che, spoglia della grande regina Tudor, risulta racchiusa nell'universalità archetipica di Elisabetta II.

Ha gioco facile, dunque, nel celebrare la regina per eccellenza, colei che attraversati due secoli avrebbe tagliato di lì a poco il traguardo dei settant'anni di regno. *Nomina sunt omina*, si direbbe. Così facendo, *Her Majesty* assurge a simbolo assoluto della vicenda drammatica rossiniana attraverso una complessa fenomenologia monarchica,¹¹ ricomposta da un *tourbillon* di pose, immagini e costumi esaltati dalla palette cromatica a cui Elisabetta II ha da sempre affidato la sua immagine regale, caratterizzata da tinte pastello (rosa, verde acqua, azzurro, giallo) nonché dall'inossidabile acconciatura d'antan.

Forte di una serie di successi cinematografici e televisivi, da *The Queen*



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021

(2006) a *The Crown* (2016), Livermore sulla scena procede al consueto *transfert* spazio-temporale e fa rivivere dunque non già la storia di Elisabetta I ma quella della regina attualmente in carica. Come in altri casi nel corso della sua carriera, il regista procede alla 'rigenerazione' di «questa opera-mosaico, opera catalogo, opera-atlante con altre opere»¹², in un'operazione di rimediazione linguistica dall'effetto straniante – e al tempo stesso coinvolgente. L'immagine del cervo reale, scelta per illustrare le note della Sinfonia introduttiva, è viatico prezioso di questa scelta: allude a quello che punteggia la narrazione di *The Queen*, il film di Stephen Frears, soprattutto alla sequenza in cui la regina – angosciata all'idea di doversi piegare alla volontà popolare e far ritorno nella capitale per il funerale di Lady Diana – percorre da sola in macchina la tenuta di Balmoral, in cerca di una soluzione ai rapporti sobriamente conflittuali con gli altri membri della *Royal Family*.

La regina e il cervo: come nel film, le fugaci apparizioni dell'animale sembrano dischiudere quella dimensione dell'affettività cui Elisabetta appare estranea – non essendolo e non volendolo. Ritournerà, infatti, nella Scena che prelude al Finale I, un recitativo accompagnato in cui Schmidt riesuma uno dei più celebri versi metastasiani, «Son regina e sono amante», che sin dalla prima intonazione di Domenico Sarro (1724) era diventato autentico *topos* della drammaturgia seria partenopea, e che Rossini esalta nell'improvviso sobbalzo di un salto d'ottava. Per Elisabetta è, però, poco più di un'ombra: da qui la risoluzione improvvisa dell'investitura (con relative nozze) che Leicester non potrà accogliere – è già unito in matrimonio con la figlia «della maggior nemica sua», Maria Stuarda – e che la costringerà a farlo imprigionare, con la consorte e il cognato, «divelti l'un l'altro dal seno», lasciandola sola, prostrata, affranta, con l'ombra del cervo come unico, muto compagno. È il momento del disvelamento della verità, ma anche del frangente che maggiormente «accomuna Elisabetta e spettatore, [...] complice tacito della messa a punto del colpo di scena».¹³ Cure private e responsabilità pubbliche si confronteranno nell'opera rossiniana come nel passaggio cinematografico, esaltando la dimensione della solitudine del potere: difficile immaginare una convergenza più probante, nel segno di quell'«infarto di codici che senza dubbio contribuisce a rivitalizzare il corpo del testo».¹⁴



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021

Da anni il cinema è diventato fonte privilegiata di riferimenti nella scrittura registica di Livermore: sin dal *Ciro in Babilonia* allestito proprio a Pesaro nel 2012, il legame tra *Il Turco in Italia* (2016) pesarese e l'8½ felliniano, il *Tamerlano* (2017) scaligero e l'espressionismo di Ějzenštejn, *Don Pasquale* (2018), fino ad *Attila* (2018) e *Tosca* (2019), tutte produzioni scaligere in cui s'infittisce e si riacutizza il confronto con *Roma città aperta*,

La caduta degli dei e Germania anno zero, il melodramma accoglie frammenti di memoria, schegge di un passato multimediale stratificato e complesso.¹⁵



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021

Ma a questo si aggiunge, in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, il riferimento a *The Crown*, la serie anglo-britannica dovuta alla penna di Peter Morgan, acclamata dal pubblico e dalla critica per le straordinarie interpretazioni di Claire Foy e Olivia Colman, John Lithgow e Helena Bonham-Carter. Nella prima delle quattro stagioni – la quinta è già annunciata, per arrivare all'*annus horribilis* del 1992 – Elisabetta II affronta gli anni della difficile ricostruzione del Dopoguerra, a partire dal 1947: *Elisabetta regina d'Inghilterra*, in questo senso, ne diventa un *prequel* ideale, di straordinaria potenza drammatica, sin dagli inizi del rapporto con Philip

Mountbatten, duca di Edimburgo, futuro principe consorte.

In una reggia dalle pareti trasparenti, che Giò Forma costruisce creando suggestivi effetti di profondità della scena, infuria infatti non la guerra contro la Scozia bensì gli ultimi squarci della Seconda Guerra Mondiale, rievocata dalle immagini belliche degli straordinari, rutilanti video di D-Wok. Non esiste alcun desiderio di fedeltà storica, ma un costante tentativo di agganciare gli eventi narrati dal libretto a ciò che potrebbe esser successo in un microcosmo dorato osservato, spiato dal basso, nell'inarrestabile andirivieni di cameriere e maggiordomi che



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021

volteggiano da un ambiente all'altro. Così, la Cavatina di sortita di Elisabetta diventa il discorso radiofonico della regina, Norfolk un avatar subdolo e ambiguo di Winston Churchill, mentre Leicester atterra in una Londra devastata dalla guerra con una pattuglia della Royal Air Force.

Immagini di vigoroso impatto, in una reggia dal mobilio terremotato e perennemente in bilico, campeggiano sullo sfondo di un orizzonte rosso e nero preda di fiamme, incendi, turbi-

ni, tempeste e trombe d'aria. Come sempre non mancano intuizioni intriganti: il Duetto Elisabetta-Norfolk diventa così una lunga telefonata tra i due, in cui il perfido consigliere finge esitazioni e incertezze per rivelare il matrimonio segreto di Leicester e Matilde. È, insomma, il trionfo delle controcene, perché nulla di quanto avviene nell'opera viene sottratto alla ridondanza di un commento visivo, di un continuo rimbalzo dalla dimensione squisitamente musicale a quella, prepotente e preponderante, dell'immagine.

Sotto questo profilo, val la pena sottolineare, con Carluccio e Rimini, come la scrittura rossiniana per numeri chiusi perfettamente si attagli alla creazione di 'ambienti', volti

«a sottolineare la natura di intarsio dell'intero progetto».¹⁶ In qualche modo, si ha l'impressione che Livermore ritorni a erigere la 'quarta parete', lasciando lo spettatore all'esterno di una scatola in cui osservare – con la precisione dell'entomologo – personaggi, 'affetti', eventi.

Se sul piano visivo si tratta di una smagliante operazione registica, che conferma la coerenza strutturale della scrittura scenica di Livermore orientata ormai da tempo verso la creazione di spettacoli tecnologicamente e linguisticamente aggiornati, compiuti nel pieno rispetto di un testo operistico verso il quale il regista vanta sempre una «profonda conoscenza»,¹⁷ più problematico appare invece delineare l'orizzonte di senso (o ermeneutico) a cui è chiamato il pubblico nel

macchinoso bombardamento di informazioni visive ingabbiato nella scatola scenica. Se per un verso il rispetto della partitura facilita Livermore nel mettere a fuoco l'icona della regalità e a fornire una lettura coerente del testo musicale rispetto a quello scenico, dall'altro l'impostazione drammaturgica crossmediale (basata sull'impiego di coefficienti scenici e visivi di natura diversa, tesi a tradurre in immagini-guida il senso profondo dello spettacolo), rendono problematico il processo di costruzione semantica dell'opera. Il lavoro di 'rimediazione'¹⁸ al quale è chiamato lo spettatore induce a riflettere sui cambiamenti nelle pratiche di ricezione del pubblico, che corrispondono oggi alla doppia logica dell'immersività e dell'ipermediazione. La prima punta a imbrigliare lo spettatore in un'esperienza quanto più realistica e immersiva possibile, condotta attraverso l'impiego di codici espressivi elaborati con sofisticati dispositivi informatici. Nel caso dello spettacolo pesarese, tale immediatezza frutto di immersività/realismo è invece il frutto più evidente del processo di rimediazione di scampoli visivi tratti dal film e dalla serie televisiva. L'ipermediazione valorizza il carattere 'mediato' dell'esperienza dello spettatore nella combinazione di piani temporali e visivi diversi, sulla scorta di logiche simili all'apertura delle finestre nel web.¹⁹

Livermore è, come sempre, *arbiter* di un lavoro di rara perfezione: per questo si avvale di un team che trova in Gianluca Falaschi una presenza d'eccellenza, tanto sono preziosi i costumi – da quelli della corte, in zuccherose tinte pastello, a quelli della regina, dallo sfarzo dirompente. È, però, difficilissimo concentrarsi sull'aspetto musicale dello spettacolo, tanto si è irretiti dal ricorso a una ipermedialità che non lascia tregua, in un gioco di citazioni e autocitazioni ormai labirintico, vertiginoso, che avrebbe fatto impallidire Piranesi ed Escher sommati insieme: come nel caso dell'Aria di Matilde, intonata con l'ormai consueto ombrello nero che le viene consegnato da una servitù danzante, in cui Livermore cita se stesso (*A riveder le stelle*, lo spettacolo inaugurale della Scala del 7 dicembre 2020), che a sua volta citava le coste scozzesi del *Singing Butler* di Jack Vettriano.



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021



Elisabetta regina d'Inghilterra, regia Davide Livermore, Rossini Opera Festival di Pesaro, 2021

Rimane l'impressione che il regista voglia raccontare una storia che solo in parte coincide con quella messa in musica da Rossini: e che poco o punto la illumini, rivelandone aspetti nascosti, sotterranei, emergenti. Solo il Finale sembra giocato nei toni di una pomposità travolgente che, forse, non sarebbe spiaciuta perfino al Pesarese: quando si celebra la grandezza d'animo di Elisabetta e la regina, sugli ultimi accordi, indossa un sontuoso mantello e ascende al trono, mentre sullo sfondo sventola invitta la bandiera del Regno. *Rule, Britannia!*

*Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all'interno del "PIANO di INCentivi per la RICerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022" linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

L'articolo è stato concepito, discusso e redatto dagli autori in piena condivisione in tutte le sue parti; nondimeno, il primo paragrafo va attribuito

a Maria Rosa De Luca e il secondo a Giuseppe Montemagno. Gli autori esprimono un sentito ringraziamento a Giacomo Mariotti, responsabile dell'ufficio stampa e comunicazione del Rossini Opera Festival di Pesaro, per aver messo a disposizione documenti e immagini dello spettacolo. Tutte le immagini a corredo del contributo sono dello Studio Amati Bacciardi per il ROF di Pesaro.







- ¹ Lo spettacolo a cui si fa riferimento ha debuttato l'11 agosto 2021 all'Arena Vittrifrigio di Pesaro e ha avuto come interpreti Karine Deshayes (Elisabetta), Sergey Romanovsky (Leicester), Salome Jicia (Matilde), Marta Pluda (Enrico), Barry Banks (Norfolc) e Valentino Buzza (Guglielmo); l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI era diretta da Evelino Pidò e il Coro del Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno da Giovanni Farina. Davide Livermore ha firmato la regia su scene di Giò Forma, costumi di Gianluca Falaschi, luci di Nicolas Bovey e videodesign di D-Wok.
- ² Il contesto storico in cui vede la luce *Elisabetta regina d'Inghilterra* viene puntualmente ricostruito da V. BORGHETTI, 'Prefazione', in G. ROSSINI, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, edizione critica a cura di V. Borghetti, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini (Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, serie I, vol. 15), 2016, pp. XXV-LXIX: XXV-XXXVII. Sull'argomento si veda altresì F. LIPPMANN, 'Rossini 1815: *Elisabetta regina d'Inghilterra*', *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, hrsg. von Friedrich Lippmann, vol. I, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 741-766.
- ³ Romanzessa ma efficace rimane la ricostruzione di quegli anni fornita da STENDHAL, *Vie de Rossini*, vol. I, Paris, Boulland, 1824 [ma 1823], p. 193.
- ⁴ «La *Elisabetta regina d'Inghilterra* è sempre più applaudita su quelle scene di S. Carlo, ove si formarono e crebbero alla gloria d'Italia ed all'ammirazione dell'Europa intera i grandi compositori dell'epoca più della musica [...]» Così sulle colonne del «Giornale delle Due Sicilie» del 31 ottobre 1815, cit. da G. RADICIOTTI, *Gioachino Rossini*, vol. I, Tivoli, Arti grafiche Majella, 1927, p. 169.
- ⁵ Tutte le fonti letterarie del libretto di Giovanni Schmidt (*The Recess, or A Tale of other Times*, novel di Sophia Lee del 1785, *Il paggio di Leicester*, dramma di Carlo Federici del 1825, ed *Elisabetta d'Inghilterra*, dramma per musica attribuito a Jacopo Durandi del 1810) sono riprodotte e commentate in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, a cura di V. Borghetti, Pesaro, Fondazione Rossini (I libretti di Rossini, 22), 2019. Sull'originalità della scelta del 'soggetto inglese' nella carriera artistica di Giovanni Schmidt, cfr. M. SPADA, 'Giovanni Schmidt librettista: biografia di un fantasma', in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 465-490: 470-471.
- ⁶ STENDHAL, *Vie de Rossini*, p. 193. Sulle capacità interpretative dei primi interpreti delle opere di Rossini, e in particolare sul gioco scenico di Isabella Colbran, cfr. P.-A. DEMIERRE, *Les opéras napolitains de Rossini à la lumière de la critique et des chroniques de l'époque*, Troinex/Drize, Papillon, 2010, pp. 91-95.
- ⁷ STENDHAL, *Vie de Rossini*, p. 153.
- ⁸ Sulla fortuna in epoca moderna dell'opera e sulla stagione della *Rossini Renaissance*, cfr. V. BORGHETTI, 'Prefazione', p. XLVII; C. S. BRAUNER, 'The Rossini Renaissance', in *The Cambridge Companion to Rossini*, a cura di E. Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, P.-A. DEMIERRE, *Les opéras napolitains de Rossini à la lumière de la critique et des chroniques de l'époque*, pp. 37-47; pp. 250-251. L'edizione radiofonica del 1953 è disponibile nei cd Melodram CDM 27 032.
- ⁹ L'edizione ha per protagonisti Jennifer Larmore, Bruce Ford, Majella Cullagh, Antonino Siragusa e Manuela Custer, con i complessi della London Philharmonic Orchestra diretti da Giuliano Carella, nei cd Opera Rara ORC 22.
- ¹⁰ J.-J. NATTIEZ, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin, 2019, p. 137.
- ¹¹ Cfr. A.M. PASETTI, *Dio salvi la regina! Elisabetta II sovrana di iconologia tra fiction e realtà*, Milano, Bietti Fotogrammi, 2021. Il volume racconta il mito della regina Elisabetta, dal cinema alla televisione, dai documentari alle opere di finzione e offre anche in appendice un'intervista esclusiva a Stephen Frears, regista di *The Queen*.
- ¹² G. CARLUCCIO, S. RIMINI, 'Ri-mappare l'Opera', *Fata Morgana web*, < <https://www.fatamorganaweb.it/a-riveder-le-stelle-livermore-chailly/> > [accessed 24 february 2022].
- ¹³ D. TORTORA, 'La cerimonia interrotta: sul Finale primo dell'*Elisabetta rossiniana*', in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, hrsg. von Friedrich Lippmann, vol. II, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, pp. 721-739: 734. La stessa studiosa ha ulteriormente approfondito le strategie compositive rossiniane in EAD., *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da 'Tancredi' a 'Semiramide'*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 112-118.
- ¹⁴ G. CARLUCCIO, S. RIMINI, 'La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore', in *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, a cura di L. Bandirali, D. Castaldo, F. Ceraolo, Lecce, Università del Salento, 2020, pp. 9-21: 18 (si legge in open access al seguente link: <<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/re-directing/issue/current>>).
- ¹⁵ Una ricognizione si può leggere in A.M. MONTEVERDI, *Leggere lo spettacolo multimediale: la nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Roma, Audino, 2020, pp. 99-101.



¹⁶G. CARLUCCIO, S. RIMINI, 'Ri-mappare l'Opera'.

¹⁷Profondo rispetto della partitura e conoscenza dei linguaggi della contemporaneità rappresentano i presupposti della scrittura scenica di Davide Livermore richiamati nel saggio firmato da Giulia Carluccio e Stefania Rimini, *La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore*.

¹⁸L'elaborazione del concetto di 'rimediazione' da parte dei mediologi David Bolter e Walter Grusin ha aperto nuovi campi di indagine relativi alla storia mediale del teatro d'opera e ai problemi metodologici ed epistemologici sollevati dal rapporto tra opera e cinema: cfr. J. D. BOLTER, W. GRUSIN, *Rimmediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999 [trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002].

¹⁹Sull'orizzonte d'attesa dello spettatore e sulla 'dialettica del limite' coltivata dal regista d'opera cfr. G. MONTEMAGNO, 'Relire, servir, trahir: dialectique de la limite', in *Opéra et mise en scène*, sous la dir. Timothée Picard, *L'Avant-Scène Opéra*, n. 289, novembre-décembre 2015, pp. 35-40.



LAURA PERNICE

*Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia.
Le operazioni-opere di Mario Martone**

The impact of the pandemic on live performance has produced an unprecedented state of necessity: guaranteeing the fruition of performance contents and keeping alive the relationship with audiences despite the impossibility of a direct contact between actors and spectators, of their relationship in presence. In order to tackle the crisis of spatial relationality that characterizes the 'theatre at the time of Covid', initiatives for the mediatisation and webcasting of performances have multiplied, with heterogeneous artistic results but a common sphere of intervention: the performance space rethought in the light of the media transfer of events. In this unprecedented juncture Mario Martone conceived and realized two productions for the Teatro dell'Opera di Roma, *Il barbiere di Siviglia* by Gioachino Rossini and *La traviata* by Giuseppe Verdi, which broke down all formal conventions of opera staging, reinventing it according to cinematographic principles and procedures. Martone's opera-operations, conceived specifically to be broadcast on Rai television channels and streaming, are exemplary, even paradigmatic of a net rethinking of the film of opera genre, which the Neapolitan director stylistically remodels as an opera-film, working on the cinefication of the theatrical space and of its actantial dynamics. The essay, starting from a preliminary historiographical survey of Martone's artistic profile, analyses and interprets the spatial reinventions in the above-mentioned productions, according to two divergent but complementary keys to interpretation: the filmic designation of the empty space in *Il barbiere*, represented and filmed in the deserted space of Teatro Costanzi to highlight the absence of the audience and the stage fiction, and, at the opposite, the cinematographic occultation of the spectatorial void and the performative artifice in *La traviata*, obtained by transforming the entire stalls into a realistic and site-specific film set. The critical reading of the case studies is corroborated by a methodological framework that encompasses Peter Brook's speculation on the revelatory value of empty space, the acquisitions of *Opera Studies* on the antinaturalistic abstraction of musical theatre, the notions of theatrical mediatisation and cinefication specifically applied to the performance space of opera.

1. Visioni dello spazio nel teatro di Martone

«Quel che cerco è il respiro comune di attori e spettatori. Quale che sia lo spazio, felicemente assembrati in sala o fatalmente divisi da un teleschermo, quello e nient'altro è il teatro».¹ Così Mario Martone descrive la vocazione che muove il suo lavoro registico, la ricerca di una 'comunione di respiro' tra attori e spettatori non vincolata al tangibile, alla dinamica fisica fra scena e platea, ma capace di prodursi anche nell'impalpabile, nella reciproca consapevolezza di vivere e di sentire l'esperienza del teatro.

Nel contesto spettacolare dell'epoca Covid sappiamo che il 'corpo a corpo' di emittenti e destinatari nello spazio depositato al teatro è entrato radicalmente in crisi, e che il medium teatrale ha dovuto affrontare il più estremo compromesso della sua storia millenaria: l'assenza del pubblico dal vivo. Nella crisi di relazionalità spaziale che connota il presente pandemico una delle più convincenti reinvenzioni dello spazio performativo è arrivata dalla teatralità operistica, ed esattamente dalle due messinscene de *Il barbiere di Siviglia* e de *La traviata* prodotte dal Teatro dell'Opera di Roma con la regia di Martone, e trasmesse su Rai3 rispettivamente a dicembre 2020 e ad aprile 2021. Eclettiche reinven-



zioni del genere del film d'opera, gli spettacoli realizzati da Martone fanno leva sul versante della spazialità teatrale rimediata cinematograficamente, per superare l'*impasse* dello spettacolo 'in carne e ossa' fisicamente inaccessibile al pubblico.

Mario Martone è uno dei pochi registi che oggi in Italia si esprime sistematicamente e con risultati innovativi in tre campi differenti: teatro, cinema e opera lirica. La sua poetica, in tutti gli ambiti in cui si articola, ha sempre valorizzato la commistione, l'incontro intersemiotico di codici e linguaggi differenti, che hanno arricchito la sua esperienza creativa da vari punti di vista. In un itinerario artistico ormai più che quarantennale (precozemente iniziato a diciassette anni con lo spettacolo *Faust e la quadratura del cerchio* del 1976), il regista napoletano ha percorso strade diversissime, partendo dall'avanguardia postmoderna e visuale degli allestimenti di Nobili di Rosa e di Falso Movimento,² per arrivare al recupero della parola e del testo, all'incontro con la tragedia greca e con Shakespeare, all'approdo al cinema e all'opera lirica, alla costituzione della *factory* di Teatri Uniti (con Toni Servillo e Antonio Neiwiller e i precedenti compagni di Falso Movimento), all'impegno militante assunto con la direzione del Teatro di Roma tra il '99 e il 2000, con il lavoro nel comitato artistico del Teatro Mercadante di Napoli, con l'incarico di Direttore del Teatro Stabile di Torino – ricoperto per un decennio dal 2007 al 2017.

Osservando la sua storia registica ciò che più colpisce di Martone – rileva giustamente Gianfranco Capitta –, è la «capacità, la più importante per un artista, di sorprendere anche lo spettatore più affezionato (ogni volta, dopo un iniziale spaesamento), la capacità di rinnovarsi, di andare improvvisamente più a fondo in un territorio non consolidato, fuori o altrove rispetto a un successo appena acquisito e universalmente riconosciuto».³

Oltre al dato di instancabile mutevolezza espressiva, di cui pure va sottolineata la rilevanza, nella ricerca di Martone emerge anche il rifiuto di un codice formale definito, la spinta, in particolare nel lavoro sul palcoscenico, verso un teatro aperto⁴ all'ibridazione col cinema, la musica, la danza, l'architettura; un teatro – scrive Massimo Fusillo – che «invocando la molteplicità, il dinamismo, le possibilità di apertura [...] non vuole chiudersi nella gabbia di imperativi etici».⁵ La sua assoluta libertà registica si coglie anzitutto nel lavoro sullo spazio performativo, declinato scenograficamente con modalità sempre diverse e personalizzate: dall'utilizzo di ambienti desueti come le segrete del castello di Sant'Elmo per lo spettacolo *Otello* (1982) e i ruderi della città terremotata di Gibellina per *Oedipus Rex* di Stravinskij (1988),⁶ alle scenografie mobili e di taglio cinematografico di *Tango glaciale* (1982) e di *Ritorno ad Alphaville* (vincitore del Premio Ubu per la sezione Scenografia nel 1987), alla platea svuotata e semibruciata dell'*Edipo re* (2000) messo in scena al Teatro Argentina, fino alla serrata dialettica tra esterno e interno dell'*Edipo a Colono* (2004) allestito al Teatro India – ossia in quello «spazio alternativo all'Argentina, [...] nobile e povero»,⁷ che Martone ha ricavato da una vecchia fabbrica in disuso sul Lungotevere, realizzando un'operazione esemplare di riqualificazione di archeologia industriale.⁸

Rievocare questi trascorsi dell'attività teatrale di Martone serve a indicare una tensione creativa tanto sfrangiata e poliedrica quanto segnatamente rivolta alla dimensione spaziale e scenografica, che si manifesta in termini originali e inventivi anche e soprattutto nelle sue regie operistiche. Dal primo contatto col repertorio lirico avvenuto con il già ricordato *Oedipus Rex*, alla progressiva messa in scena della trilogia di Mozart-Da Ponte (*Così fan tutte* nel 2000, *Don Giovanni* nel 2002, *Nozze di Figaro* nel 2006) il regista napoletano ha lavorato ripetutamente con libretti e partiture, e i suoi spettacoli operistici sono stati allestiti nelle sedi più prestigiose del teatro musicale contemporaneo: Covent Garden a Londra e il Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, in Italia La Scala, il Rossini



Opera Festival, il Teatro San Carlo di Napoli, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo.

Benché nate in contesti molto diversi fra loro, le opere portate in scena da Martone sono sempre caratterizzate da uno stretto rapporto tra la materia rappresentata e lo spazio per cui sono state concepite, articolato – spiega il regista – secondo due principi guida: «un certo lavoro di essenzializzazione del linguaggio scenico [e] sempre e comunque una scena unica, resa viva e sfaccettata dal ruolo dei cantanti attori».⁹ Il concetto di scena unica, in particolare, è ribadito in un pregnante intervento di Martone, scritto in occasione della laurea magistrale *honoris causa* in ‘Linguaggi dello spettacolo, del cinema e dei media’ che gli è stata assegnata nel 2012 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università della Calabria. Racconta il regista:

Pur avendo affrontato autori e libretti molto diversi uno dall’altro facendo scelte stilistiche e interpretative anche lontane, alcuni elementi di fondo rimangono per me dei punti di partenza costanti: tra questi, fondamentale, la presenza di una scena unica basata su una visione dello spazio che ho bisogno di creare personalmente perché ne scaturisca la regia.¹⁰

Da questa dichiarazione si traggono due informazioni fondamentali: la prima è che per Martone la regia di uno spettacolo operistico scaturisce dalla visione dello spazio in cui esso avrà luogo – e che dev’essere creata da lui personalmente; la seconda è che il punto di partenza del suo lavoro compositivo è la definizione di una scena unica. Tale concetto inoltre, secondo Fusillo, può essere interpretato come una specifica declinazione della categoria wagneriana di opera d’arte totale, la quale rispecchia ciò che il regista fa nelle sue regie liriche in termini di «un dinamismo degli spazi che si proietta continuamente verso la platea e verso il pubblico, per creare quella comunione totalizzante che è il modo con cui Martone rilegge il concetto di *Gesamtkunstwerk*».¹¹

Acquisite queste propedeutiche premesse concettuali e stilistiche possiamo guardare



Mario Martone, prove de *La traviata*, © Fabrizio Sansoni, Teatro dell’Opera di Roma, 2021

con contezza alle ultime reinvenzioni dello spazio performativo che Martone ha realizzato nel teatro musicale, in cui i principi base dell’essenzialità e dell’unicità scenica, su impulso della crisi di relazionalità spaziale dello spettacolo dell’epoca Covid, appaiono rilanciati e amplificati, spinti in una direzione oggettivamente radicale e pregnantemente simbolica.



2. La mediatizzazione dello spettacolo teatrale

È chiaro che l'avvento del virus ha determinato, e sta continuando a determinare, un mutamento della forma tradizionale dello spettacolo dal vivo, una trasformazione delle sue procedure materiali ed evenemenziali verso quella «fenomenologia dello streaming» che appare ormai come la più «ardua sfida del presente: trovare il modo di fare pervenire al pubblico il teatro per musica rinunciando alle storiche modalità correlate agli spazi di tradizione».¹²

Sulla complessa questione della cosiddetta 'Netflix del teatro' occorre delineare un netto distinguo: un conto sono le trasmissioni su piattaforme online o canali televisivi (come Rai5 in Italia e Arte nella televisione franco-tedesca) di registrazioni audiovisive di spettacoli teatrali, che evidentemente costituiscono un documento indiretto di ciò che è accaduto sul palcoscenico, ossia 'soltanto' una testimonianza artistica in differita che in alcun modo lo può sostituire. Tutt'altro conto invece sono quei lavori, esattamente come gli spettacoli realizzati da Martone, in cui le produzioni trasmesse via televisione o Internet non sono la documentazione video di una messinscena ma opere audiovisive vere e proprie, con altri principi, strutture, economie. I numerosi esperimenti di mediatizzazione¹³ di contenuti teatrali che sono stati compiuti nell'ultimo anno e mezzo, seppure non sempre artisticamente riusciti, hanno ridisegnato la fisionomia produttiva, distributiva e fruitiva delle *performing arts*, stimolando «una riflessione diffusa sul [loro] rapporto con le tecnologie e le culture digitali».¹⁴ In questo contesto, nota opportunamente Laura Gemini, «la mediatizzazione della presenza teatrale si è resa osservabile attraverso la sperimentazione sui diversi gradienti di liveness digitale. La ridefinizione del senso dell'*hic et nunc* ha assunto molteplici forme, che non si esauriscono nella semplice constatazione della centralità culturale assunta dal live streaming in questi mesi».¹⁵

Se ormai da oltre un decennio si assiste allo sviluppo del webcasting¹⁶ (live e non) di eventi teatrali, ed esiste un'ampia letteratura critica che si è occupata del fenomeno specie nel mondo anglosassone,¹⁷ è evidente lo *spread* prodotto dalla pandemia sulla produzione e il consumo di spettacolo digitale, tant'è che secondo un recente studio americano non è giusto parlare di un '*before and after*' quanto piuttosto di un '*before and faster*': l'emergenza pandemica ha accelerato delle modifiche già in atto da tempo, e in questo senso durante il lockdown i contenuti teatrali mediatizzati sembrano avere svolto un ruolo importante nel mantenere attivo il contatto con il pubblico e nel sostenere il suo benessere nonostante la crisi.¹⁸ La tensione verso il webcasting delle arti performative incrementata negli ultimi mesi non è priva di problematiche, sia relative alla disuguaglianza tra chi ha potuto investire nella sfida tecnologica e chi per ragioni di disponibilità economica è rimasto escluso da questa possibilità (le Fondazioni lirico-sinfoniche italiane hanno beneficiato di una congiuntura ottimale: i maggiori finanziamenti pubblici erogati attraverso il FUS – il Fondo Unico per lo Spettacolo –, e una drastica riduzione dei costi); sia concernenti la sostanziale modificazione della condizione di liveness,¹⁹ del senso di 'dal vivo', che la fenomenologia dello streaming sta specificatamente ri-declinando come digital liveness – soprattutto nel caso di quelle performance che usano piattaforme per *web conferencing*, Vimeo, YouTube, etc.

Nella traiettoria di quest'ultimo aspetto, che è il più incandescente e ha generato posizioni alquanto polarizzate tra chi è pro e chi è contro la mediatizzazione in corso, Martone ha cercato e trovato delle soluzioni realmente innovative. Non ha messo in scena dei 'surrogati' temporanei e digitali dell'esperienza spettacolare, ma ha esplorato veri e

propri percorsi di rimediazione cinematografica dell'evento performativo, sfruttando la specifica contingenza del «Theatre of empty seats» per lavorare «on reconstructing a sense of place, [on] the theatre that returns to extra-domestic spaces but is forced to meet the audience outside the canonical relationship between the stage and the stalls. The physical theatre space thus returns to be a functional place for performances».²⁰



Prove de *Il barbiere di Siviglia*, regia e installazione di Mario Martone, © Yasuko Kageyama, Teatro dell'Opera di Roma, 2021

3. *Il barbiere di Siviglia nel teatro svuotato*

Lo spettacolo *Il barbiere di Siviglia*, basato sull'opera buffa del 1816 di Gioachino Rossini, libretto di Cesare Sterbini, è la terza produzione pensata in chiave anti-Covid dal Teatro dell'Opera di Roma, arrivata dopo il *Rigoletto* di Verdi diretto da Damiano Michieletto al Circo Massimo nel giugno 2020, e la *Zaide* di Mozart diretta da Graham Vick al Teatro Costanzi lo scorso ottobre. Seppure concepiti appositamente per le restrizioni imposte dalla pandemia, il *Rigoletto* e la *Zaide* sono stati comunque messi in scena con il pubblico in presenza (e anche trasmessi su Rai5, uno in diretta, l'altro in differita), prima della sospensione ministeriale degli spettacoli dal vivo. Diversamente la messinscena di Martone ha inaugurato la stagione 2020-2021 del Teatro dell'Opera durante la seconda fase più critica, dopo il primo lockdown, del «mondo flagellato dal Covid», ovvero quando «le restrizioni scattate alla fine di ottobre hanno svuotato i teatri non solo in Italia, [...] generando un benefico effetto di stimolo alla creatività in rapporto [...] alle modalità di comunicazione di un linguaggio scenico inevitabilmente molto diverso da quello abituale».²¹ Trasmesso 'in debutto' su Rai3 il 5 dicembre 2020, e in replica su Rai5 il 31 dicembre 2020,²² *Il barbiere* martoniano ha raggiunto complessivamente oltre 680.000 telespettatori, ottenendo consensi così entusiastici dalla stampa e dalla critica al punto da ricevere il 40° Premio Franco Abbiati per il 'migliore spettacolo del 2020', il prestigioso riconoscimento conferito annualmente dall'Associazione nazionale critici musicali.

Il cimento del regista napoletano, iper-concentrato in meno di un mese, ha riguardato sia la regia teatrale che quella televisiva, e, esplicando con convinzione e coerenza le linee di sperimentazione libertaria del suo fare artistico, è stato orientato a una decisa rottura delle convenzioni formali dello spazio performativo, per reagire alla chiusura imposta dall'emergenza pandemica.

Ponendosi al di là di ogni etichetta o consuetudine espressiva, l'operazione-opera concepita e realizzata da Martone richiede un'osservazione analitica scevra da implicazioni teoriche dettate dal genere del film d'opera,²³ al quale tecnicamente pertiene, pur configurandosi come un evento estetico autonomo che non coincide, nella sua esecuzione fattuale, con quel modello cui strutturalmente si rifà. Tale evento estetico, in primo luogo, è un film registrato e rimontato,²⁴ che mette in scena integralmente e fedelmente l'opera di



Rossini, utilizzando sia lo spazio interno del Teatro Costanzi, disabitato per la coatta assenza di pubblico, che luoghi esterni ad esso. L'estrema nudità dell'interno, del tutto privo di scenografia, radicalizza quel principio di essenzialità scenica seguito pervicacemente da Martone sin dai primissimi lavori,²⁵ per cui soltanto i costumi dei cantanti indicano il contesto storico dell'Ottocento rossiniano. All'assoluta spoliatura degli elementi scenografici fa da contraltare un uso totalizzante, pienamente a 360°, di tutti gli spazi interni all'edificio, per cui la scena diventa il teatro stesso, o meglio i suoi luoghi-simbolo: il palco reale, evidenziato da una doratura di luce, funge da balcone di Rosina; i palchi di primo ordine dispongono geometricamente, uno per ciascuno, le singole unità della forza militare interpretata dal coro; la platea rappresenta tutti gli ambienti della casa di Don Bartolo – appare in sovraimpressione anche una didascalia che lo esplicita, recitando appunto «Casa di Bartolo».

L'utilizzo integrale dei luoghi del teatro non è una novità per Martone, poiché già la sua *Lulu* del 2001 presentava un inserto video in cui il regista – come ricorda egli stesso – aveva «messo in scena tutto il Teatro Massimo di Palermo, avendo girato con i cantanti nella sua antica soffitta, nei suoi sontuosi palchetti, nei suoi giganteschi sottofondi».²⁶ Ciò che complica la drammaturgia degli spazi, in questo caso, è l'estensione dell'azione filmata ben oltre il perimetro del Costanzi: dal palcoscenico alla platea e dalle quinte al *foyer* lo sguardo delle telecamere si prolunga fino a Piazza Beniamino Gigli, ossia il piazzale antistante al Teatro dell'Opera, e persino alle trafficatissime strade della Capitale (di una «Roma città gialla» come recita qui la didascalia, dal colore dell'etichetta sanitaria assegnata al Lazio al momento delle riprese), che diventano il set *en plein air* di una lunga corsa in moto, filmata zigzagando tra le automobili durante l'esuberante cavatina di Figaro 'Largo al factotum'. I due *biker* protagonisti di questa scena esilarante, di questo «*coup de théâtre* [che] avviene in video anziché in teatro»,²⁷ sono il direttore musicale Daniele Gatti, alla guida della moto, e come passeggero il baritono Andrzej Filończyk che interpreta Figaro, il quale al termine della corsa approda in teatro e nel *foyer*, prima di entrare in sala, aiutato dalle sarte e già iniziando a cantare indossa il costume del suo personaggio. La sequenza extra-diegetica rispetto alla trama rossiniana raccorda l'ingresso nell'edificio del *factotum* con l'*incipit* del racconto operistico – già avviato in scena da Fiorello, dal Conte e da Rosina –, ma soprattutto crea una spiazzante dialettica tra il dentro-vuoto e il fuori-pieno del teatro, ottenuta con uno slancio extra-diegetico di carattere cinematografico.

Da quanto abbiamo descritto possiamo trarre delle considerazioni formali. Innanzitutto che lo spettacolo di Martone non è un'opera live videotrasmissa, poiché non tenta di replicare in forma mediatizzata l'esperienza dal vivo, anzi non presenta alcuna traccia di liveness teatrale, è tutto un accurato lavoro di riprese e montaggio. D'altro canto non è nemmeno un film d'opera tradizionale in cui il piano teatrale è interamente tradotto in un piano mimetico cinematografico, giacché viene meno – in pratica è del tutto negata – l'illusione filmica, laddove le riprese non restituiscono soltanto la messinscena ma esorbitano da essa, e si estendono in altri spazi e contesti sia 'meta' che 'extra' teatrali. In questo senso *Il barbiere* di Martone costituisce un *unicum*, è un'operazione del tutto nuova di cui non si hanno precedenti nella lunga storia del film d'opera.

L'inedita riscrittura dei codici convenzionali del genere, sia quelli drammaturgici che quelli cinematografici, si incardina con forza su un elemento, su quel nerbo fattuale da cui scaturisce l'intera reinvenzione martoniana: lo spazio teatrale vuoto, eccezionalmente connotato dall'assenza di pubblico. Ogni aspetto della messa in scena e della sua ripresa televisiva è volto a evidenziare questa aporia, questa straniante contraddizione rispetto

allo «specifico semiologico dello spettacolo teatrale, [...] lo spazio comune agli spettatori e agli attori».²⁸



Il barbiere di Siviglia, regia e installazione di Mario Martone, © Yasuko Kageyama, Teatro dell'Opera di Roma, 2021

Dalla regia di Martone il vuoto spettatoriale emerge ovunque: la macchina da presa svela la desolazione della platea e dei palchi, ma anche del *foyer*, delle entrate e delle uscite, degli ambienti di passaggio come i corridoi e le scale; riprende le maestranze, il personale del retroscena – sarte, macchinisti, rumoristi, assistenti – mentre lavora dietro le quinte o segue il cast durante la recita, in una patente ‘rivelazione’ delle mansioni tecniche normalmente celate agli spettatori.²⁹ A ciò si aggiunge che la luce in sala è mantenuta costantemente accesa, e che i movimenti dei cantanti, in mancanza del pubblico a occupare il proprio spazio, sono del tutto liberi, quasi anarchici, per cui li si vede sparpagliarsi fra le poltrone – addirittura camminare sopra di esse – o scendere nella buca dell’orchestra per interagire con il direttore. L’insieme di queste dinamiche spaziali, tuttavia, probabilmente non avrebbe la stessa forza comunicativa senza l’apporto di quell’unico segno visivo, di quell’installazione ideata dallo stesso regista, che da sola (ri)semantizza l’intero spazio performativo: una maxi-ragnatela di corde che attraversa tutta la sala dal basso all’alto, come una tensostruttura che la ingabbia e che talvolta, in base a come è posizionata la macchina da presa, impedisce lo sguardo, ossia ostacola una visuale a tutto campo ai telespettatori. Una

presenza tanto ‘trasparente’ quanto potente a livello concettuale e simbolico. È chiaro infatti che visualizzare la platea, che ricordiamo rappresenta la casa di Don Bartolo, come un fitto ordito di cavi in tensione indica la ‘gabbia’ da cui Rosina dovrà fuggire per coronare il suo amore con il Conte di Almaviva; ma questa stessa rete che imbriglia la pupilla dell’anziano tutore imbraca anche il teatro, e dunque simboleggia con ancora più vigore il ‘giogo’ della pandemia che ‘intrappola’ lo spettacolo dal vivo, non consentendogli di incontrare materialmente il suo pubblico.

Tutta la costruzione scenica e la ripresa filmica sono pertanto volte a mostrare lo spazio vuoto di spettatori, la scomparsa di quei referenti fisici a cui la performance dovrebbe rivolgersi in quanto evento pubblico, rituale e collettivo. Volutamente rappresentato e filmato su un palcoscenico nudo, come di solito è frequentato solo dagli addetti ai lavori, e in una sala deserta, la cui platea e i cui palchi sono abitati dai personaggi dell'opera invece che occupati dal suo pubblico, *Il barbiere di Siviglia* di Martone materializza un vero parossismo del concetto di 'spazio vuoto' formulato da Peter Brook. Per l'importante regista e teorico inglese spazio vuoto significa «l'essenza dell'accadere teatrale»;³⁰ scrive infatti Brook: «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale».³¹ Sulla scorta di questa riflessione (che per lui è di ascendenza elisabettiana, e segnatamente shakespeariana) Brook ha sviluppato un densissimo ciclo di 'teatro nello spazio vuoto', attraverso una collana di spettacoli³² caratterizzati da uno stile povero, tra scabra essenzialità e ascetico rigore: pochissimi oggetti, uno spazio d'azione pressoché disadorno, luci fisse e niente trucchi scenici. Senza addentrarci nel lavoro del regista inglese, nelle sue «forme di teatro [...] svuotate di spettacolarità»,³³ ci basta qui ricordare – con Franco Perrelli – che la sua ricerca 'povera' si basava su un'idea di «Teatro-dell'Invisibile-Reso-Visibile»,³⁴ vale a dire, con le esatte parole di Brook, un teatro «che non si limita a presentare l'invisibile, ma crea anche le condizioni per renderne possibile la percezione».³⁵

Torniamo a Martone: giacché la scelta dell'autore – che è una precisa scelta concettuale ed estetica – è proprio quella di filmare lo spazio vuoto, e di più, come abbiamo detto, di articolare tutta la composizione scenica e la ripresa televisiva al fine di esplicitare, di evidenziare drammaturgicamente il *vacuum* spettatoriale (come ha scritto Francesco Ceraolo, al punto che «l'assenza fisica dello spettatore diventa il vero centro nevralgico dello spettacolo»),³⁶ ecco allora che l'operazione di Martone si pone in stretta risonanza con l'estetica dello spazio vuoto di Brook. Il principio espressivo che informa la spazialità scenica è la designazione, resa ancora più semanticamente pregnante perché compiuta attraverso il linguaggio cinematografico, il punto di vista 'onni-scopico' dell'occhio ubiquo delle telecamere, della rottura della relazione teatrale, del «confronto vivo»,³⁷ del «rapporto guardante-guardato su cui si fonda lo spettacolo»,³⁸ e dunque la designazione di un diffuso senso di vuoto, spaziale e relazionale, attraverso cui per contrasto (si tratta proprio di un'antifrasi) emerge lampante agli occhi dei telespettatori l'essenza ontologica del teatro, o quantomeno dell'idea fenomenica di teatro: la co-presenza in un luogo che li pone in contatto a livello fisico ed emotivo di artisti e fruitori. Mettendo in scena e traducendo in immagini filmiche il contingente svuotamento dell'arena teatrale, sulla scia teorica dello spazio vuoto di Brook possiamo dire che Martone ha reso visibile l'invisibilità del pubblico, ha creato le condizioni espressive per 'fare vedere' e quindi fare prendere coscienza, per rendere i telespettatori 'testimoni oculari' dell'impatto della pandemia sulla dialettica fondante la pratica teatrale.³⁹

Se dalla speculazione di Brook, invece, spostiamo lo sguardo alla contemporanea 'anamnesi' del teatro musicale 'post-operatorio' proposta dagli intellettuali e artisti Nicholas Till e Kandis Cook leggiamo che, in effetti, «non esiste qualcosa come uno spazio vuoto. Gli spazi sono sempre connotati socialmente».⁴⁰ Riconoscere il portato politico del luogo-teatro non collide affatto con l'estetica dello spazio vuoto teorizzata e praticata da Brook e riletta e rilanciata da Martone, al contrario la conferma e rafforza: la messinscena de *Il barbiere di Siviglia* evidenzia il valore socioculturale del luogo teatrale proprio mostrandone l'attuale svuotamento, designando l'assenza del pubblico con un «effetto



cinema»⁴¹ talmente spiccato da far sì che questa diventi presenza, e quasi la vera protagonista dell'opera, come una sorta di 'platea fantasma' invisibile ma 'lì', oggettivata dal suo stesso vuoto. Tale platea, inoltre, la si percepisce imprigionata, chiusa dentro la «cupola di corde»⁴² che sovrasta l'aria sopra le poltrone sgombre – visivamente icastica ma soprattutto indicativa poiché non potrebbe esserci se i sedili fossero occupati: già la sua presenza, quindi, è segno di un'assenza. Solo gli ultimi minuti delle riprese regalano agli occhi dell'«altra platea», quella dell'*audience* televisiva, una simbolica liberazione, quando tutti – cantanti, orchestrali, maestranze – sulle trascinate note del concertato conclusivo tagliano con delle cesoie i cavi che imbracano lo spazio, affidando a un corale e bellissimo «colpo di scena finale»⁴³ la catarsi collettiva ancora possibile dell'evento-teatro.

4. La traviata *nel teatro come un set*

Di segno opposto a quello de *Il barbiere* è il trattamento dello spazio performativo che Martone sperimenta nella messinscena de *La traviata*, opera seria di Giuseppe Verdi del 1853, libretto di Francesco Maria Piave, andata in onda su Rai3 il 9 aprile 2021 con quasi 1 milione di telespettatori.⁴⁴ Lo scarto col lavoro precedente non concerne l'impianto formale, che appunto rimane lo stesso: anche questa non è un'opera live videotrasmessa in tempo reale, né una ripresa *sic et simpliciter* proiettata in differita, ma la medesima 'nuova formula' del primo esperimento scandita in tre passaggi: messa in scena, *tournage*, montaggio. La differenza rispetto a *Il barbiere* sta tutta nella drammaturgia degli spazi; qui, infatti, pur restando invariata la dimensione del teatro vissuto come spazio vuoto, ancora negato al pubblico in presenza, la platea non è lasciata simbolicamente deserta ma è trasformata in un vero e proprio set cinematografico, reinventata nel segno di una concezione squisitamente filmica della scena teatrale e delle sue dinamiche.

Per riassumere la cifra estetica di questa operazione-opera vale la suggestiva sintesi del regista, il quale l'ha definita: «teatro che si scioglie in cinema, cambia il suo stato fisico e diventa fluido, penetrando nelle pieghe della partitura, cogliendone ogni elemento drammaturgico. Quindi scene girate in cinque giorni, fuori dall'ordine cronologico e poi rimontate, ma con interpreti e orchestra che eseguono tutto dal vivo. E nella totale assenza di pubblico».⁴⁵ Martone ha poi aggiunto: «Privati del teatro, ci siamo impossessati del teatro intero. Così, scesi dal palco, i personaggi vivono il dramma fra platea e palchetti, lungo scale, corridoi e saloni di tutta l'Opera di Roma».⁴⁶

L'uso totalizzante degli interni del teatro anche qui si accompagna a mirate esterne di stampo cinematografico. Il ballo del primo Atto in parte è eseguito nella Sala Grigia del Costanzi; i palchi e i corridoi sono resi gli ambienti dell'abitazione parigina di Violetta; il loggione rappresenta il balcone della casa di Flora, e alcuni cruciali «snodi esterni»⁴⁷ – quando Alfredo si reca a Parigi e quando sfida a duello il barone Duphol – sono girati alle Terme di Caracalla, altri – la sfilata del corteo carnevalesco – nella strada attigua al teatro, tra coriandoli e automobili parcheggiate.

Se l'intermittenza tra interni ed esterni è un punto di continuità con *Il barbiere*, il passo in avanti nella reinvenzione spaziale de *La traviata* consiste nel fatto che la platea vuota è convertita in scena filmica, ossia è utilizzata come *setting* finzionale delle riprese.

Interamente smantellata (tutte le poltrone sono state rimosse e vendute ad altri teatri e privati; poi sostituite con nuove realizzate su disegno di quelle del 1926) la storica platea del Costanzi è stata coperta da una piattaforma di legno rivestita da moquette nera, diventando così il salone delle feste in cui si svolgono gli eventi del primo e del secondo

Atto. Solo tre elementi scenografici dominano l'intero set – palcoscenico più platea –, nel segno di una 'sfarzosità essenziale' volta a identificare con poco il contesto dell'opera: l'enorme, monumentale (sei metri di diametro e tre metri e mezzo di altezza) lampadario di cristallo boemo che nel primo Atto, calato dall'alto ad altezza d'uomo, sovrasta l'intera platea, soluzione resa possibile dall'assenza di pubblico e legata alla lussuosa eleganza propria del Costanzi (non si tratta infatti di un elemento scenografico in senso stretto, ma di un vero arredo del teatro); il letto di Violetta posto al centro del palcoscenico, simbolo della sua vita privata 'messa in piazza', della sua intimità violata e abusata (come indicano anche i tanti cappotti lanciati su di esso con noncuranza e sprezzo dagli invitati alla festa); e il lungo tavolo da brindisi del ricevimento, che nel secondo Atto diventa tavolo da gioco d'azzardo, perno attorno a cui si crea «un clima morboso e dionisiaco».⁴⁸ Come anticipato, il minimalismo scenografico da sempre caro a Martone qui raggiunge una radicale stilizzazione simbolica, laddove la poca e selezionata mobilia acquista valenza di vero e proprio *senhal* della vita dei personaggi, specie all'interno dello spazio del palco: a tutti gli effetti una scena unica fatta esclusivamente del letto della protagonista. Se il «rifiuto di una scenografia-contenitore e l'assunzione di un solo segno visivo»⁴⁹ tornano dalle passate regie martoniane, configurando l'oggetto-letto come il simbolo per eccellenza della sua poetica scenografica,⁵⁰ è nell'altro spazio performativamente attivo, quello ricavato dalla platea smantellata, che si compie il superamento delle precedenti invenzioni.

Il processo di cineficazione spaziale⁵¹ messo in atto dal regista funziona



La traviata, regia e scene di Mario Martone, © Fabrizio Sansoni, Teatro dell'Opera di Roma, 2021



in una doppia direzione: il *tournage* si muove senza soluzione di continuità tra il palcoscenico, i saloni, gli anditi del teatro, e la platea trasformata in ambiente diegetico della *fabula* dettata dal libretto. Si compie così uno spostamento fondamentale rispetto all'operazione de *Il barbiere*: dalla patente designazione dell'assenza di pubblico, del vuoto spettatoriale e della finzione rappresentativa si passa qui al loro mimetico occultamento, dilatando la performance drammatica e musicale nell'intero spazio fisico del Costanzi, e soprattutto impiegando la platea come un set che, nota bene Francesco Ceraolo, «risponde a leggi interamente realistiche e diegetiche». ⁵² Ciò significa che la finzione teatrale non viene filmata e così resa visibile, non è designata anti-realisticamente, bensì è occultata dalla costruzione di un'illusione mimetica cinematografica, anzitutto attraverso l'uso dello spazio e poi tramite il *découpage* – per cui l'«Addio del passato» del terzo Atto addirittura è realizzato con un *flashback* interno alla diegesi, che fa rivedere ai telespettatori l'incontro tra Violetta e Alfredo avvenuto all'inizio dell'opera.

Apprendo uno sguardo *à rebours* sulla teatrologia di Martone vediamo che l'idea di una platea-scena si era già manifestata oltre vent'anni fa: ne *I sette contro Tebe* allestito al Teatro Nuovo di Napoli nel 1996 lo spazio era «diviso in tre parti: i corridoi dei palchi, privati di pareti divisorie, dove si trovano gli spettatori; la platea, immaginata come l'agorà, dove vive il coro, [...] il palcoscenico immaginato come il palazzo dove vivono i potenti». ⁵³ L'allestimento prevedeva che il pubblico attraversasse la platea per prendere posto nei corridoi, così da ottenere «la rottura di ogni diaframma attore-spettatore», di mettere quest'ultimo «a strettissimo contatto con l'evento ed il personaggio». ⁵⁴ Rispetto a questa caduta dell'impalcatura finzionale della tragedia de *I sette*, la platea-scena de *La traviata* risponde a una logica opposta: nel tentativo di compensare lo «strettissimo contatto» tra spettacolo e spettatore lo sguardo della macchina da presa coincide con quello del pubblico, ma nello stesso tempo va oltre la visione teatrale, si fa occhio mimetico cinematografico. Il piano filmico, infatti, ingloba l'azione drammatica; l'*ópsis* impersonale del cinema satura quella personale e soggettiva del teatro, e ciò passa dal trattamento dello spazio performativo attraverso due *détournement* delle convenzioni spaziali del luogo-teatro. La prima: la platea negata come tale e trasformata in spazio d'azione annichisce la dimensione spettatoriale, e laddove non c'è pubblico è possibile l'illusione – giacché la stessa presenza degli astanti (o la loro assenza sottolineata come nel caso de *Il barbiere*) evidentemente denuncia la finzione scenica. La seconda: lo spazio cineficato dall'occhio delle telecamere diventa *primus* strutturale che sussume dentro di sé la simulazione della scena: la finzione performativa è inghiottita da un «cinema espanso» ⁵⁵ teatralmente.

Il duplice occultamento filmico dell'artificio teatrale consente a Martone – notiamo ancora con Ceraolo – di risolvere quell'annosa contraddizione, quel «paradosso su cui si basa tutta la tradizione del film d'opera, è cioè quello di rendere realistica un'azione anti-realistica per statuto, come quella musicale operistica». ⁵⁶

L'opera in musica – ricorda appunto Paolo Gallarati – «poggia su un'idea follemente antinaturalistica: rappresentare un dramma con personaggi che, invece di parlare, cantano». ⁵⁷ Specialmente nell'opera per numeri chiusi, ⁵⁸ che caratterizza la drammaturgia musicale italiana dalle origini sino a Puccini, il tempo della rappresentazione e quello rappresentato non coincidono ma si divaricano; tale fenomeno, per cui il melodramma «fluttua continuamente tra accelerazione e rallentamento, scorrevolezza e staticità», ⁵⁹ rende la rappresentazione surreale e astratta, efficace sul piano emotivo ma del tutto priva di verosimiglianza mimetica. È il cinema che, «per mezzo della sua diretta esposizione fenomenica [...] si pone necessariamente come illusoria e ieratica creazione di una natura seconda», di certo mediata dall'autore, dal «contributo culturale che è in atto nella sintesi



artistica». ⁶⁰ Martone, «nella maniera in cui inserisce il regime della rappresentazione in quello della narrazione filmica», ⁶¹ dissimula artificio e astrazione del teatro musicale e dà loro un valore mimetico, ossia sostituisce il ‘patto di incredibilità’ su cui poggia l’azione cantata con un ‘patto di plausibilità’ reso possibile dall’illusione del cinema, dalla sua costruzione visiva per mezzo del *découpage*: l’inserito di eventi extra-scenici, fuori campo, i movimenti di macchina, dal campo lungo al piano medio al primo piano. In tal modo la regia crea una sovrastruttura narrativo-mimetica che dà unità percettiva, che offre ai telespettatori un’esperienza totale, davvero vicina all’ideale wagneriano del *Gesamtkunstwerk*, in cui «l’“arte della transizione” [...], cioè una serie di trapassi graduali, realisticamente raccordati» ⁶² esclude le variazioni di tempo e ‘amalgama’ astrazione e realismo, *fiction* dell’‘agire cantando’ e *mimesis* drammatica delle situazioni e dei personaggi.

A tal proposito va detto che *La traviata* è particolarmente funzionale a questo procedimento cinematografico e di impronta wagneriana, poiché, «pur presentando le scansioni formali tipiche del melodramma ottocentesco, si presta a venire esposta in quanto seguito di eventi agiti da personaggi drammaturgicamente individuati, quasi come una commedia». ⁶³ Facendo leva sull’affinità tra la drammaturgia de *La traviata* e quella del teatro recitato, e avvalendosi della grammatica del linguaggio filmico, Martone risolve in modo realistico e mimetico la contraddizione fondativa del genere del film d’opera, e reinventa la platea svuotata di pubblico come una *location* narrativa il cui «naturalismo dilatato a misura d’opera» ⁶⁴ si accorda perfettamente al teatro musicale di Verdi. ⁶⁵ Il risultato è un’opera-film totale, a livello spaziale e drammaturgico, e strettamente *site-specific*, che assimila i codici operistici e cinematografici per reagire al distanziamento sociale della *pandemic era* e ri-mediare l’incontro teatrale in forma mediatizzata, trasformando il ‘vuoto’ del teatro a chiusura forzata nel ‘pieno’ acustico e visivo, musicale e scenico, realisticamente drammatico e astrattamente canoro di un intenso set *en plein théâtre*.

*Questo articolo nasce nell’ambito del progetto di ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università degli Studi di Catania *ARIE – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all’interno del “PIANO di InCENTivi per la RICerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022” linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

¹ M. MARTONE, in A. Bandettini, ‘Mario Martone: “Lavoriamo perché il teatro sia molto più bello della tv”’, *la Repubblica*, 28 dicembre 2020, <https://www.repubblica.it/spettacoli/2020/12/28/news/mario_martone_lavoriamo_perche_il_teatro_sia_molto_piu_bello_della_tv-301048479/> [accessed september 2021].

² Rispettivamente fondati da Martone nel ’77 e nel ’79. Con questi due gruppi il regista ha avviato la sua ricerca espressiva nell’area della cosiddetta ‘nuova spettacolarità’, lavorando sull’ibridazione postmoderna dei linguaggi e raggiungendo il grande successo internazionale con *Tango glaciale* (1982).

³ G. CAPITTA, ‘Prefazione’, in A. D’ADAMO (a cura di), *Mario Martone. Chiaroscuri, scritti tra cinema e teatro*, Milano, Bompiani, 2004, p. 8.

⁴ Vero e proprio *Leitmotiv* lessicale di Martone, l’espressione ‘teatro aperto’ ricorre spesso nelle sue interviste per descrivere la sua idea di teatro.

⁵ M. FUSILLO, ‘Premessa’, in A. ORSINI, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 13.



- ⁶ Cfr. M. FUSILLO, 'Oedipus rex sulla scena', *Kleos*, 1, Bari, Levante, 1994, pp. 41-45.
- ⁷ M. MARTONE, 'Editoriale', *La porta aperta*, n. 1, Roma, minimum fax, 1999. Su questo cfr. anche F. PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2013, p. 204, e A. LASTELLA, 'L'India di Martone teatro nobile e povero', *la Repubblica*, 7 settembre 1999.
- ⁸ Cfr. F. BEVILACQUA, *Teatri di Roma 1980-2008*, Roma, Gangemi, 2016, pp. 24-26.
- ⁹ M. MARTONE, 'Musica e scena', in A. D'ADAMO (a cura di), *Mario Martone. Chiaroscuro, scritti tra cinema e teatro*, pp. 186 e 188.
- ¹⁰ M. MARTONE, 'Autoscatti', in R. DE GAETANO, B. ROBERTI (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, Donzelli, 2013, p. XXV.
- ¹¹ M. FUSILLO, 'Spostamenti progressivi di linguaggi. Mario Martone e l'opera d'arte totale', in R. DE GAETANO, B. ROBERTI (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, p. 29.
- ¹² C. GALLA, 'Opera lirica: fenomenologia dello streaming', *Doppiozero*, 12 dicembre 2020, < <https://www.doppiozero.com/materiali/opera-lirica-fenomenologia-dello-streaming> > [accessed september 2021].
- ¹³ Il concetto di mediatizzazione, elaborato nella recente letteratura dei *media studies*, applicato al teatro riguarda la sua progressiva assimilazione di formati e linguaggi mediali, ma anche «le dinamiche di costruzione sociale della realtà come sempre più influenzate dai media, intesi sia come tecnologie, sia come processi di sense-making che riguardano l'agency individuale» (L. GEMINI, S. BRILLI, F. GIULIANI, 'Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici', *Mediascapes journal*, 15, 2020, p. 47).
- ¹⁴ Ivi, p. 50. Su questo tema si vedano anche C. CANNELLA (a cura di), 'Dossier: il teatro ai tempi del Coronavirus', *Hystrio*, XXXIII, 2, 2020 (in particolare G. MONTEMAGNO, 'Dalla poltrona in platea al divano di casa, l'opera lirica ai tempi della pandemia'); F. CERAULO, 'Sipari virtuali', *Fata Morgana Web*, 19 aprile 2020; G. BOCCIA ARTIERI, L. GEMINI, 'Per una live dei corpi a distanza', *Doppiozero*, 1° maggio 2020; C. GALLA, 'Covid. Lo spazio del melodramma', *Doppiozero*, 21 luglio 2020; R. SACCHETTINI, 'Il teatro al tempo del coronavirus', *gli asini*, 23 settembre 2020; R. PEDROTTI, 'Le 1010 giornate dello streaming', *L'Ape musicale*, 4 febbraio 2021; A. ROTONDI, E. SARTOR (a cura di), 'Digital (Emergency and Humanities) – Artistic Practices in COVID-19 time', *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*, vol. VIII (1), January-June 2021, < <https://www.journalabyme.com/current-issue> > [accessed september 2021].
- ¹⁵ Ivi, p. 51.
- ¹⁶ Con webcasting si identifica l'architettura di trasmissione di contenuti tipica del broadcasting (da uno a molti) erogata attraverso le reti digitali. Cfr. J. Whittaker, *The Cyberspace Handbook*, London, Routledge, 2004.
- ¹⁷ Tra i contributi più recenti si veda l'analisi promossa dall'Art Council of England nel 2016: B. K. REIDY, B. SCHUTT, D. ABRAMSON, A. DURSKI, *From Live-to-Digital: Understanding the Impact of Digital Developments in Theatre on Audiences, Production and Distribution*, London, AEA Consulting for Arts Council England, UK Theatre and Society of London Theatre, 2016, consultabile al sito: < https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf > [accessed september 2021]; B. WALMSLEY, *Audience Engagement in the Performing Arts. A Critical Analysis*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2019; E. SULLIVAN, 'Live to your living room: Streamed theatre, audience experience, and the Globe's A Midsummer Night's Dream', *Participations Journal of Audience & Reception Studies*, 17 (1), 2020, pp. 92-119.
- ¹⁸ Cfr. K. EDELMAN, B. HURLEY, N. GANGOPADHYAY, *Digital media trends survey, 14th edition*, a cura di Deloitte's Technology, Media & Telecommunications practice, consultabile al sito: < <https://www2.deloitte.com/lu/en/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/digital-media-trends-survey.html> > [accessed september 2021].
- ¹⁹ Su questo concetto cfr. soprattutto E. SENICI, 'Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e liveness nell'era digitale', *Il Saggiatore musicale*, XVI (2), 2009, pp. 273-312; P. AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London and New York, Routledge, 1999; ID., 'Digital liveness: a storico-filosofical perspective', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34 (3), 2012; C. GEORGI, *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014; L. GEMINI, 'Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo', *Sociologia della Comunicazione*, 51 (1), 2016, pp. 43-63.
- ²⁰ G. BOCCIA ARTIERI, L. GEMINI, S. BRILLI, F. GIULIANI, *The reinvention of theatre space during Covid-19: Analysis of the Italian case*, articolo gentilmente concesso dagli autori in anteprima, attualmente in corso di pubblicazione negli atti del simposio internazionale "Borštnikovo srečanje 2021" a cura di Tomaž Krpič.
- ²¹ C. GALLA, 'Opera lirica: fenomenologia dello streaming'.
- ²² Attualmente è disponibile sulla piattaforma streaming RaiPlay. Lo spettacolo, infatti, è una coproduzione dell'ente lirico romano e di Rai Cultura.
- ²³ Pur non essendo possibile ripercorrere qui la lunga storia del film d'opera, e dunque la genealogia dei rapporti tra la forma melodrammatica e quella cinematografica, va almeno ricordato che la sua nascita risale a quella



- del cinema stesso, quando all'epoca del muto venne introdotto un supporto musicale dal vivo o registrato e sincronizzato alle immagini che scorrevano sullo schermo. Tra gli anni '30 e '50 poi, grazie all'introduzione del sonoro e alla complicità di cineasti appassionati al teatro musicale (come Carmine Gallone, Mario Costa, Clemente Fracassi), il film d'opera fece un salto di qualità, diventando uno dei generi più praticati e popolari dal secondo dopoguerra in avanti. Per approfondire cfr. M. VEILLEUX, 'L'opera dal teatro allo schermo televisivo', in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 849-870, e F. CERAOLO, 'Opera', in R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, II, Milano, Mimesis, 2015, pp. 361-427.
- ²⁴Esattamente (citiamo dai titoli di coda) si tratta di un'«esecuzione in presa diretta» con la «ripresa televisiva realizzata dalla direzione produzione TV della Rai».
- ²⁵Già il primo spettacolo di Nobili di Rosa, *Avventure al di là di Thule* (1977), era estremamente indicativo dell'essenzialità scenica martoniana. Così, infatti, lo ricorda il regista: «Era un lavoro sul vuoto, sulla ricerca di un'essenza teatrale, elementare: gli elementi erano pochissimi, i rapporti tra di essi minimali. Quello che cercavo era un senso teatrale, il senso di uno zero teatrale» (M. MARTONE, 'Conversazione con Mario Martone', in O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988).
- ²⁶M. MARTONE, 'Musica e scena', in A. D'ADAMO (a cura di), *Mario Martone. Chiaroscuro, scritti tra cinema e teatro*, p. 188.
- ²⁷F. FORESTIERI, 'Il barbiere nel teatro svuotato, colpisce la metafora di Martone', *Teatro e Critica*, 9 dicembre 2020, < <https://www.teatrocritica.net/2020/12/il-barbiere-nel-teatro-svuotato-colpisce-la-metafora-di-martone/> > [accessed september 2021].
- ²⁸P. C. RIVOLTELLA, 'La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative', in A. CASCETTA, L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 39.
- ²⁹Dal coinvolgimento delle maestranze nelle dinamiche performative dello spettacolo scaturisce il dato di più spiazzante meta-teatralità, di radicale abbattimento della quarta parete per consentire al 'mondo del fuori scena' di accedere alla ribalta. In tal modo si rende omaggio ai lavoratori dello spettacolo, una delle categorie più colpite dall'emergenza sanitaria in corso. Su questo si legga la dichiarazione di Carlo Fuortes, il sovrintendente dell'Opera di Roma: < <https://www.operaroma.it/news/ascolti-straordinari-per-il-barbiere-di-siviglia-su-rai-3/> > [accessed september 2021].
- ³⁰F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 89.
- ³¹P. BROOK, *Lo spazio vuoto* [1968], Roma, Bulzoni, 1998, p. 21.
- ³²I principali: *Timone d'Atene* (1974), *Les Ik* (1975), *Ubu aux Bouffes* (1977), *La Cerisaie (Il giardino dei ciliegi)* (1981), *La Tragédie de Carmen* (1981), *Le Mahabharata* (1985), *Don Giovanni* (1998), *Un flauto magico* (2011).
- ³³F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, p. 174.
- ³⁴Ivi, p. 89.
- ³⁵P. BROOK, *Lo spazio vuoto*, p. 66.
- ³⁶F. CERAOLO, 'Il teatro vuoto', *Fata Morgana Web*, 7 dicembre 2020, < <https://www.fatamorganaweb.it/il-barbiere-di-siviglia-rossini-martone-opera-di-roma/> > [accessed september 2021].
- ³⁷P. BROOK, *Lo spazio vuoto*, p. 108. Come tutti i maestri della ricerca teatrale del Novecento anche Brook ha sottolineato in più occasioni il punto di specificità socio-antropologica del teatro rispetto alle altre forme di comunicazione. Ad esempio con queste parole: «Il teatro è un'arena in cui può prodursi un confronto vivo. La concentrazione di un grande numero di persone crea un'intensità unica che consente di isolare e di percepire con maggiore chiarezza forze che sono sempre in azione e che regolano la vita quotidiana di ogni individuo (*Ibidem*).
- ³⁸M. ROCCO, 'Per una ermeneutica della rappresentazione scenica: la lettura simbolica', in A. CASCETTA, L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, p. 355.
- ³⁹È Alain Badiou che parla di 'dialettica del teatro' in riferimento alla relazione che si instaura tra scena e platea. Nell'ontologia dell'evento teatrale elaborata dal filosofo e drammaturgo francese è proprio dalla dinamica tra attori e spettatori che scaturisce il valore politico e veritativo del teatro, giacché quest'ultimo solo «nella circostanza evenemenziale della sua sfida (dialettica) può produrre verità» (A. BADIOU, 'Teatro e politica nella commedia', in ID., *Rapsodia per il teatro. Arte politica evento*, a cura di F. Ceraolo, Cosenza, Pellegrini, 2015).
- ⁴⁰Citiamo dal testo tradotto pubblicato da Francesco Ceraolo: K. TILL, N. COOK, *Manifesto*, in F. CERAOLO, *Registi all'opera*, Roma, Bulzoni, 2017, p. 66.
- ⁴¹Cfr. P. SORLIN, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, p. 306.
- ⁴²M. MARTONE in G. CAPITTA, 'Il barbiere di Siviglia beffa l'ordine costituito', *Il manifesto*, 4 dicembre 2020, <



<https://ilmanifesto.it/il-barbiere-di-siviglia-beffa-lordine-costituito/> > [accessed september 2021].

⁴³*Ibidem*.

⁴⁴Co-prodotta, come *Il barbiere*, dal Teatro dell'Opera di Roma e Rai Cultura, adesso è inserita nel catalogo video di RaiPlay.

⁴⁵M. MARTONE in P. SCOTTI, 'La traviata come un set. Martone: "È il teatro che si scioglie in cinema"', *il Giornale*, 8 aprile 2021, < <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/traviata-set-martone-teatro-che-si-scioglie-cinema-1937034.html> > [accessed september 2021]. L'immagine usata dal regista («teatro che si scioglie in cinema, [...] e diventa fluido») richiama l'attenta riflessione di Giulia Carluccio e Stefania Rimini «intorno alle questioni che riguardano la scena lirica contemporanea, ovvero, in sintesi, [...] l'impatto delle nuove tecnologie nella costruzione scenica e nella visualizzazione dell'opera; la *fluidificazione* delle estetiche e dei linguaggi; il rapporto tra filologia musicale e invenzione registica; i cambiamenti nelle pratiche di ricezione del pubblico» (G. CARLUCCIO, S. RIMINI, 'La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore', in L. BANDIRALI, D. CASTALDO, F. CERAOLO (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Lecce, UniSalento University Press, 2020, p. 12).

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷M. MARTONE in P. SCOTTI, 'La traviata come un set. Martone: "È il teatro che si scioglie in cinema"'.
⁴⁸M. MARTONE in R. DI GIAMMARCO, 'Mario Martone torna all'Opera con "Traviata": il grande teatro diventa cinema', *la Repubblica*, 24 marzo 2021, < https://www.repubblica.it/spettacoli/2021/03/24/news/mario_martone_traviata-301053731/ > [accessed september 2021].

⁴⁹M. MARTONE, 'Musica e scena', in A. D'ADAMO (a cura di), *Mario Martone. Chiaroscuro, scritti tra cinema e teatro*, p. 184.

⁵⁰Ci riferiamo soprattutto ai suoi spettacoli mozartiani, in cui non vi erano fondali né cambi di scena, «solo due letti nel teatro nudo». Spiegava infatti Martone – quasi in modo predittivo rispetto alle sue ultime operazioni – che «questa scelta così radicale tendeva a far emergere [...] la teatralità racchiusa nella musica di Mozart alla quale, come nei versi di Shakespeare, può bastare uno spazio vuoto per creare degli interi universi nella mente degli spettatori» (Ivi, pp. 184-185).

⁵¹Usiamo il termine cineficazione secondo l'accezione data dallo studioso Mario Verdone il quale, in riferimento alle regie di Erwin Piscator, di Leopoldo Fregoli e dei futuristi ne parlò come dell'assimilazione linguistica da parte del teatro di principi propriamente cinematografici; cfr. M. VERDONE, 'Teatro e cinema: interazioni', in C. VICENTINI (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 51-62. Sulla cineficazione del medium teatrale si veda anche A.M. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 91-113.

⁵²F. CERAOLO, 'Addio del passato', *Fata Morgana Web*, 11 aprile 2021, <<https://www.fatamorganaweb.it/traviata-giuseppe-verdi-regia-martone-direzione-gatti/>>, [accessed september 2021].

⁵³M. MARTONE, in A. D'ADAMO (a cura di), *Mario Martone. Chiaroscuro, scritti tra cinema e teatro*, pp. 154-155.

⁵⁴A. ORSINI, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, pp. 87-88.

⁵⁵M. MARTONE in R. DI GIAMMARCO, 'Mario Martone torna all'Opera con "Traviata": il grande teatro diventa cinema'.

⁵⁶F. CERAOLO, 'Addio del passato'.

⁵⁷P. GALLARATI, 'Valore formativo del melodramma. *Lectio magistralis* di congedo dall'Università di Torino', *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica*, IX, 2019, p. 129.

⁵⁸Quel modello di teatro lirico, alternativo al dramma musicale wagneriano, in cui la melodia infinita e del declamato aperto coesiste con la struttura tradizionale dell'opera, fatta di recitativi, arie, duetti, cori e concertati (statici o d'azione).

⁵⁹P. GALLARATI, 'Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale', in R. ALONGE (a cura di), *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. 178.

⁶⁰F. CERAOLO, *Registi all'opera*, p. 98.

⁶¹*Ibidem*.

⁶²P. GALLARATI, 'Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale', p. 184.

⁶³G. GUCCINI, 'Direzione scenica e regia', in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V (*La spettacolarità*), Torino, EDT, 1988, p. 161.

⁶⁴*Ibidem*.

⁶⁵Il primo compositore che reputò importante e che curò personalmente l'identità estetica del dramma musicale, sia sul piano attorico-interpretativo sia su quello dello spazio scenico. Su questo si veda G. GUCCINI, 'Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione', in J.-J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 5, Torino, Einaudi, 2001, pp. 937-950.



SIMONA SCATTINA

*Spazi, scene, visioni: la regia lirica per Emma Dante**

Il fenomeno di mediatizzazione del teatro¹ è uno dei processi più ambigui e interessanti da mappare per le tante contraddizioni che si sono succedute a partire almeno dalla svolta delle avanguardie storiche e che insistono ancora nel presente, se si pensa che la scena contemporanea da una parte rimane salda nella sua opposizione rispetto ai media, mentre dall'altra si caratterizza come contesto di sviluppo delle arti multimediali.

In questo contesto, Emma Dante ha pervicacemente difeso il suo essere «artigiana», continuando a impiegare tutti quegli «strumenti essenziali»² – compresi i 'relitti' di kantiana memoria – capaci di aprire la scatola magica del teatro per mostrare allo spettatore la quintessenza di uno spazio in grado di evocare lo stupore dello sguardo. Quello di Dante è fin dagli esordi un teatro in cui le relazioni spaziali mutano in una «dialettica del fuori e del dentro, lacerante».³ Questa spirale del dentro-fuori, della scena-sala, della ribalta-soglia, invalicabile dagli astanti (da *mPalermu* a *Le sorelle Macaluso*), rappresenta la circolarità dell'essere in tutte le sue forme; un essere *entre-ouvert* che qui tradurremo con 'socchiuso', formula che rimanda a un binomio strutturale nel quale troviamo tutti gli elementi del rapporto con il circostante e quindi con l'identità del sé.

«Chiuso nell'essere» – dice Bachelard – «bisognerà sempre che ne esca, appena uscito dall'essere, bisognerà sempre rientrarvi. In tal modo nell'essere, tutto è circuito, tutto è rigiro, tutto è ritorno, discorso, tutto è uno sgranarsi di soggiorni, tutto è ritornello di strofe senza fine».⁴ Gli spettacoli di Dante, fin da *mPalermu*, sembrano obbedire a questa logica, assecondando una sensazione claustrofobica: manifestano sempre una suggestione opprimente di chiusura, quasi senza via di uscita, anche se non smettono di tendere verso un 'altrove'. I suoi individui scenici si muovono in uno spazio in cui non ci sono porte o finestre, in cui non ci sono quinte, e la ragione di tale scelta è spiegata dalla stessa regista: «se non metti nessuna quinta [...] abolisci il problema del dietro, del davanti, dei lati. E quindi ti trovi inevitabilmente in un "altrove": sei in un altro posto e questo altro posto non ha porte e non ha finestre, e non ha tetti e non ha pavimentazione. Lo puoi fare diventare quel che vuoi».⁵ L'astrazione letterale e simbolica degli ambienti è un segno ricorrente delle regie di Dante, come attestato anche dai più recenti spettacoli di prosa, *Misericordia* (2020) e *Pupo di zucchero* (2021); quel che deve e può accadere «sa di poter esistere solo su un palcoscenico spoglio»,⁶ di poter tendere alla scena vuota. Il boccascena, reso invalicabile da una stretta lingua di luce (si pensi a *Bestie di scena* e alla collaborazione ventennale con Cristian Zuccaro i cui impianti illuminotecnici diventano in filigrana l'intelaiatura di una scenografia 'trasparente'), spinge gli interpreti, soli o in schiera, a creare quel *vis-à-vis* con lo spettatore che Dante ha saputo muovere verso punte di grande intensità. Ne deriva un impianto frontale in cui i personaggi si rivolgono a ciò che hanno davanti a sé, alla platea, anche quando le dinamiche che regolano i loro rapporti si fanno più intense o concitate, come se fossero prigionieri di una relazione con un aldilà scenico. In ogni caso l'invisibilità delle strutture viene superata dalle traiettorie degli interpreti, dal 'farsi corpo' delle parole, dalla scarna materialità di oggetti-feticcio che insieme costi-



tuiscono una vera e propria «scenografia degli organismi»,⁷ secondo l'icastica definizione di Rodolfo di Giammarco.

Le dinamiche compositive cambiano, e si complicano, quando la regista migra verso l'opera lirica,⁸ che per statuto si confronta con ampi spazi, con cantanti e masse di coristi e con libretti che riportano precise indicazioni didascaliche. Con il suo personale tocco Dante ha sicuramente contribuito ad accrescere «l'entropia del sistema operistico»⁹ teorizzata da Guccini, che, entrando a sua volta in relazione con le «entropie del mondo contemporaneo»,¹⁰ non sottrae il teatro lirico a un processo eclettico di costante trasformazione.

Tra le «strade interpretative potenzialmente percorribili da un regista che voglia mettere in scena un'opera lirica»,¹¹ quella che potremmo affiancare a Dante sarebbe la stessa prediletta da Strehler, ovvero quella dell'«interpretazione dello spirito»,¹² intesa come la riproposta della verità sostanziale dell'opera nel tempo, in sintonia con i cambiamenti di epoche e stili. Per Strehler d'altro canto l'opera lirica «si rivela un gioco di compromessi tra musica e parola, tra possibilità reali degli interpreti e spazi che talvolta non hanno quasi riferimenti se non esteriori con il lavoro critico del teatro drammatico».¹³

Le regie musicali di Dante ci sembra che ben si collochino lungo il solco tracciato dal regista milanese che per primo aveva rotto gli schemi desueti delle consuetudini degli allestimenti d'opera sostenendo la necessità di una recitazione che abbandonasse la staticità dei cantanti e la presenza di un apparato scenografico e costumistico originale, che entrasse in dialogo con la partitura da rappresentare. Dante arriva alle regie liriche costruendo le tappe in un tempo lungo (solitamente un anno), fatto di riflessioni e ripensamenti sulle scelte artistiche a partire da un inventario esistente fondato sui corpi, sui riempimenti spaziali e temporali della scena, e sull'ascolto della musica («se riesci a stare dentro al dialogo che la musica ti propone, la regia è fatta»¹⁴), che anche per Strehler era il «*passe-partout*» in grado di consentire «di accedere alla comprensione del testo».¹⁵ Il suo avvicinarsi all'opera nasce dall'esigenza di rapportarsi alla musica, attraverso quegli elementi che sono propri alla scena, senza tuttavia passare dalla mediazione librettistica («trovo i libretti delle opere abbastanza improbabili. Sono spesso dei pretesti per il canto. Facendomi guidare dalla musica provo a reinterpretare la storia, cercando di sfuggire a passaggi a volte grotteschi della storia»)¹⁶ anzi, sostituendo quest'ultimi con una narrazione di secondo grado (un libretto non scritto), ispirata a particolari cifre estetiche e a riletture interpretative svolte nel solco di una regia critica.

1. Una scena per due

Dante non ha mai amato parlare di scenografie in sé a cui addirittura preferisce il lemma 'scena', parola forse più visionaria ma legata a quel carattere di autenticità che l'artista privilegia rispetto a un termine di origine classica e finzionale; per lei vale piuttosto l'idea di uno spazio in continua trasformazione, in cui oggetti poveri e spesso *trouvé*, si muovono come gli stessi attori, diventando a loro volta protagonisti. Tale approccio sarà sistematizzato e ampliato da Carmine Maringola, architetto di formazione, attore, nonché compagno di arte e di vita di Dante che, messi in rapporto con le sue visioni registiche, a partire da *La Muetta de Portici* del 2012 firma i successivi apparati scenici, in un *work in progress* ininterrotto che ha svelato conferme o nutrimenti per le rispettive poetiche ed estetiche.



Con *Cani di bancata* (2006) – spettacolo-ponte per il quale Dante chiede per la prima volta a Maringola di occuparsi delle ‘scene’– lo spazio performativo si dilata, si estende, risultando il frutto di contaminazioni, o vere e proprie ‘disambientazioni’. Complice il tema, l’aumento del numero di personaggi e artigianali macchine sceniche con valenza drammaturgica, che narrano e recitano, Maringola recupera la manualità e la artigianalità del teatro sette-ottocentesco dove carrucole e funi riconsegnano l’imperfezione della tradizione, denunciando la finzione, mai mimetizzata.¹⁷ D’altronde Dante è avvezza nel suo teatro a ‘svelare’ l’ambiente, una consuetudine che senza troppe difficoltà trasla nel suo universo lirico. Lo spettatore viene invitato – fin dai primissimi istanti dello spettacolo – a vivere quell’«avventura dello sguardo» di cui ci parla Giorgio Vasta riferendosi a *mPalermu* e a *Bestie di scena*, ma più in generale a tutto il teatro dantiano.¹⁸ Si osservi il *Feuersnot* con gli spettatori accolti, durante l’*ouverture*, dal sipario aperto durante il montaggio dello spettacolo, mentre nel golfo mistico si accordano gli strumenti con una scena che tende a farsi specchio deformante della sala. Maringola proietta in questo spettacolo non solo i caratteri identitari di un luogo, Palermo, città dalle mille anime tante volte raccontata da Dante, ma trasferisce in scena la Compagnia Sud Costa Occidentale: «siamo noi che entriamo a teatro, che attacchiamo luminarie tra le pareti e i pilastri del Massimo. Siamo noi [...] che arrivati a Palermo ci sistemiamo in teatro per fare spettacoli con una scenografia simbolica calata dalla torre scenica».¹⁹

Dante e Maringola continuano a lavorare in tandem,²⁰ sperimentando in occasione delle regie liriche nuovi modi di elaborazione dello spazio scenico, sempre più prossimo a un luogo delle visioni, ispirato a scorci reali ma aperto alla fusione di suoni, corpi, animalità, tragico e comico. Maringola procede a ‘sentire’ lo spazio in una doppia veste, da architetto e attore; nel primo caso conta la qualità delle materie, l’organicità delle strutture e delle macchine, nel secondo la relazione dinamica con forme e pareti, la distanza fra uomini e cose. Dante, dalla sua, sviluppa una personale ‘tecnica della vita’ e va costruendo – anche per le regie liriche – uno «spazio gestuale»,²¹ per dirla con Pavis, che è generato dalla ‘presenza’ e può essere plasmato e modificato. La regista all’interno dell’opera si muove sempre più a proprio agio e, pur dovendosi confrontare con altri riferimenti artistici e con i tanti paletti posti dalle produzioni liriche, è rimasta coerente alla sua identità. Nel costruire le sue scritture operistiche, infatti, non ha rinunciato all’autenticità immaginifica delle sue invenzioni e ha lasciato fermentare una pratica teatrale in cui l’apparato scenico nasce in sala prove grazie allo scambio tra gli attori, i cantanti e gli oggetti, essi stessi corpi recitanti.

Nell’universo registico dantiano l’opera lirica diventa allora il concentrato di tutte le sue riflessioni e scoperte al punto che i due repertori negli anni si sono contaminati, intrecciando segni e strutture simboliche. È così che bambole, tessuti, sedie, cripte, edicole votive – elementi e temi di ricerca che occupano un posto di rilievo nell’immaginario di Dante – attraversano entrambi i generi. In alcuni casi le citazioni e i richiami sono addirittura espliciti: si pensi alle configurazioni di sedie ‘degradanti’ utilizzate in *Cani di bancata* e rifunzionalizzate per il *Macbeth* (2017), che dettano un tracciato scenico imprescindibile, quasi una nuova forma di schiera (qui però all’ascesa di Mammasantissima si contrappone l’auto-imprigionarsi di Macbeth sul trono più alto). O ancora, il tessuto damascato utilizzato nella scena del bordello de *Le Pulle* (2010) torna a essere recuperato ne *La Muetta de Portici* per rendere l’idea di essersi spostati da Portici a Napoli nel Palazzo Reale. Non si tratta di casi sporadici ma di una logica di sistema, che rende la co-creazione artistica di Dante e Maringola un caso decisamente interessante.



Un approccio così radicale ha permesso di modellare delle regie capaci di rifondare vivamente la narrazione musicale e di tracciare nuovi modi di partecipazione. La presunta ricerca di semplicità a cui tende Dante consente l'incontro tra i suoi attori e il pubblico e la costruzione di un legame che interroghi quest'ultimo sulla sua condizione di spettatore attivo. D'altra parte se i registi sono maestri di riconosciuto valore, le soluzioni da loro ideate «producono effetti durevoli sulla cultura e sulle attese dello spettatore».²²

2. Vestire gli spazi

Fin qui si è cercato di individuare le coordinate del lavoro registico di Dante, a cavallo fra teatro di prosa e regia lirica. Adesso occorre recuperare, attraverso qualche esempio paradigmatico, la specifica declinazione di ambienti e soluzioni sceniche in rapporto a partiture operistiche per rendere più chiaro lo scarto rispetto ad altri stili contemporanei. Ciò che rende peculiare l'approccio di Dante all'opera è innanzitutto il legame con i cantanti, a cui la regista chiede un autentico sforzo di riposizionamento: «poi, finalmente, in sala prove, arrivano gli interpreti e quindi i personaggi. Credo che questa sia la tappa più importante del mio processo di creazione [...] essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena».²³ Nel provare a spiegare loro l'interpretazione del testo e dunque la traiettoria di senso dello spettacolo Dante riesce ad attivare quell'integrazione fra persone fisiche e identità drammatiche che Verdi aveva auspicato e che ci riporta a uno dei quesiti proposti da Wolfgang Osthoff nel saggio intitolato *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'Opera*, ovvero: che collegamento intercorre tra la musica e l'occupazione dello spazio scenico?²⁴

Nel Coro *Patria oppressa* (atto IV) del *Macbeth*,²⁵ cantato a mezza voce dagli scozzesi affranti psicologicamente e fisicamente stremati, Dante mette in scena, in fila, ventidue cadaveri vestiti di nero (anche il coro è vestito di nero e sul fondo del palcoscenico lo si intravede appena), che lentamente vengono ricoperti, uno ad uno, da lenzuola bianche. È interessante notare come qui scelga nei sette minuti a disposizione di limitare qualsiasi azione fisica lasciando che a parlare sia l'evidenza dei cadaveri esposti. Come ci ricorda Massimo Fusillo, «la presenza corporea è dunque l'elemento propulsivo della regia fin dal dettaglio».²⁶ Nell'economia registica del *Macbeth* Dante punta su una tensione fisica ininterrotta, che a tratti si scioglie o si scompone in movimenti acrobatici (si pensi alle due grandi scene dedicate alle streghe), ma in altri si frammenta in una varietà di micro gesti che anche il coro e i cantanti arrivano a padroneggiare. La dialettica fra tempo della musica e spazio dell'azione si risolve pertanto in un principio di reciproca convergenza e armonizzazione, non prive di strappi ma potentemente espressive.



Macbeth, regia Emma Dante, Teatro Massimo, Palermo, 2017



Anche per *L'angelo di fuoco*²⁷ Dante si trova a dirigere, nello spazio di Prokof'ev, una massa notevole (dodici cantanti, otto attrici e sette attori della Compagnia, 44 artiste e 8 artisti del Coro),²⁸ con soluzioni variegata che trovano un punto di equilibrio nella studiata geometria tra figure, sfondi e ritmi musicali. Basterebbe solo menzionare l'orgiastica scena finale del quinto atto che si svolge in un'architettura cimiteriale maestosamente simmetrica e opprimente, con il palcoscenico affollato da personaggi in cupo velluto rosso (suore quasi sepolte vive), che imprimono all'azione scenica una sensualità primordiale. La maestosità di tale composizione non può prescindere da una rinnovata disposizione dei cantanti, come rivela la stessa regista:

i cantanti, talora ingiustamente fatti oggetto d'un rigore dettato dagli schemi della convenzione del belcanto da fermi, sono ben predisposti a movimenti, ad articolazioni, e partecipano con serenità a una drammaturgia operistica che è da abitare, che ha richiami suggestivi già insiti nella musica e nel libretto, linguaggi da parte mia assolutamente non scalfibili ma affrontabili con la libertà espressiva che viene trasmessa da un capolavoro raro, che s'adotta non di frequente, senza alcun decalogo di incombenze.²⁹

Dante concilia il metodo sviluppato nel teatro drammatico con le peculiarità dello spettacolo operistico e dei suoi interpreti (a cui affianca, come detto, gli attori della Compagnia Sud Costa Occidentale). Ciò aumenta l'intensità interpretativa dei cantanti, disposti a forzare i canoni esecutivi e consapevoli di una ritrovata mobilità gestuale e fisica. Per la regista risulta necessaria la conquista di un nuovo gesto attoriale, raggiungibile soltanto con un approfondito lavoro sul corpo, elemento primario della narrazione. Una strada, questa, già battuta da Strehler, che tentò a partire dagli anni Sessanta d'introdurre nel mondo dell'opera il metodo sviluppato nella prosa: «non basta che cantino bene, immobili con l'occhio sbarrato e che ti piacciono musicalmente. Io ho bisogno di animali teatrali, anche. Entro certi limiti, si intende. [...] devono anche "recitare" e dare non solo suoni».³⁰

La calibratura del gesto in rapporto alla dimensione spaziale è un elemento che Dante enfatizza grazie anche all'uso dei costumi firmati da Vanessa Sannino, collaboratrice fissa fin dal debutto con *Carmen*. Si pensi alle fogge ispirate al pop surrealism de *La Cenerentola*, in cui uno stuolo di epigoni della protagonista si muove con una chiave caricata a molla sulla schiena, come automi all'interno di un ampio salone di stampo neoclassico immaginato da Maringola: qui i movimenti meccanizzati ricalcano l'andare e venire di Cenerentola, secondo un singolare effetto di raddoppiamento e straniamento delle azioni fisiche. In *Macbeth* i costumi valgono a completare la scena: aderiscono all'impianto generale dell'allestimento, che proietta l'ambientazione in un tempo oltre la storia, ma senza rimuovere del tutto le insegne di un Medioevo ancestrale, fatto di armi, corazze e mantelli di pelliccia.

Ne *L'angelo di fuoco* il costume candido, quasi da ballet blanc ottocentesco, di Madiel' – i costumi suggestivamente atemporali sono di Sannino – traduce in maniera originale il principio della verticalità aerea, lasciando che il personaggio volteggi con le gambe invece di volare. Renata è inizialmente vestita di rosa, come

L'angelo di fuoco, regia di Emma Dante, Teatro dell'Opera, Roma, 2019, © Yasuko Kageyama





Rosalia Lombardo, la bimba palermitana imbalsamata la cui morte sembra sospesa per sempre. Anche l'orgia nel convento assume tratti d'insolito decorativismo, complice la preziosità dei sontuosi costumi scarlatti in grado di evocare sfarzosi tableaux vivants, che approderanno al rigore ascetico della scena dell'Assunzione: alla fine del quinto atto compare nella nicchia centrale un Cristo scheletrico con un viso di donna, ai piedi del quale Renata, giunta al martirio, s'inginocchierà; in sostituzione del rogo, invece, Renata assume le sembianze e la nera veste della Madonna dei Sette dolori, rinnovando l'incidenza del sacro nell'immaginario della regista.³¹ *L'angelo di fuoco* è attraversato da una certa libertà espressiva, che si manifesta anche attraverso l'aggiunta di personaggi muti, non sempre previsti dal libretto, che hanno l'effetto di amplificare e rafforzare le atmosfere prevalentemente misteriose e inquietanti; o con la creazione, nel corso degli intervalli, di siparietti senza musica, compendi di *gymnopedie* in prosenio che, complice l'inventiva coreografica di Lo Sicco, si traducono in un ampliamento fisico della scenografia.

Dante, coadiuvata da Maringola, Sannino, Zuccaro e dagli attori e dalle attrici di Compagnia Sud Costa Occidentale, crea una serie di testi e mondi paralleli che si incrociano con quelli primari, ora potenziandone alcuni aspetti, come la commistione tra comico e tragico, grande costante della sua ricerca drammaturgica, ora rispondendo al suo personale gusto per l'autocitazione, mai fine a sé stesso ma necessario strumento di sublimazione e rafforzamento del senso.

3. Palermo dentro

Probabilmente il teatro di Dante nasce nel momento in cui comincia a inscenare il proprio ambiente, restituendo una speciale, quanto disorientante, «cartografia antropologica».³² Palermo è doppiamente intrinseca alla sua *imagery*; lo è in senso materiale, basti pensare allo spazio della Vicaria, e lo è in senso simbolico, perché si pone come metafora concreta dell'esistenza umana e perfino del teatro stesso. Trasferendosi dalla prosa alla lirica, la sua riflessione sui caratteri identitari del luogo compie però un passo in più: concreta l'immaginario di una terra che non ha mai ricostruito nel dettaglio sulla scena, ma che ha lasciato sempre confinata al solo spazio del testo.³³

L'immaginario lirico di Dante trae origine allora «da una concezione comune dei luoghi dell'anima»,³⁴ e così non può stupire il ricorso a simboli e segni che recuperano l'essenza di un Sud amato e deformato, secondo un procedimento che potremmo definire di 'disambientazione' perché la relazione con i territori e le forme ricostruite aspira ad essere più dinamica e inquieta, più dialogica e interrogante. L'atteso *Les vêpres siciliennes* vedrà Palermo, città in cui è ambientata la vicenda, trasformarsi in una via crucis attraverso il *Mosaico della memoria*, che riporterà i volti di 63 vittime di Cosa nostra con un impianto scenografico che partirà da piazza Pretoria. Lungi dal costituire un semplice ritorno a casa, lo spettacolo rappresenta un rischio per Dante: «sembrerebbe un vantaggio ma raccontare la mia città nel teatro della mia città è una sfida grandissima che mi mette un po' in agitazione. Ma da palermitana cercherò di non raccontare una cartolina di quegli anni, semmai cercherò una reinterpretazione: la dominazione non sarà certo quella dei soldati francesi ma quella mafiosa».³⁵ Difficile ipotizzare con largo anticipo le soluzioni architettoniche e visive della messa in scena, ma di certo sarà un colpo d'occhio questo esperimento di rimediazione di una Palermo al quadrato, riflessa due volte – fuori e dentro il testo.

Per concludere questo primo affondo sul carattere spaziale delle regie liriche di Dante non resta che ragionare su due esempi in cui il *transfert* a Sud sembra risultare particolarmente efficace. *Macbeth* è stato concepito da Dante e Maringola come una festa mediterranea, tramite una forte dislocazione della ambientazione originaria, necessaria al disegno di un atroce rito di morte e rinascita. La dimensione folklorica, di un Sud aspro e pregante, viene veicolata attraverso oggetti, segni e partiture dinamiche, in un sovraccarico barocco di grande potenza. Se i movimenti dei soldati di Duncan richiamano la meccanica gestualità dell'Opera dei Pupi, l'entrata di *Macbeth* su uno scheletro di cavallo



Macbeth, regia di Emma Dante, Sferisterio Macerata, 2019, © Tabocchini



Macbeth, regia di Emma Dante, Teatro Massimo, Palermo, 2017

ci proietta davanti al magnifico *Trionfo della morte* esposto a Palazzo Abatellis, mentre la foresta di trecento pale di ficodindia che scende dall'alto sul palcoscenico sancisce definitivamente lo slittamento delle brume scozzesi nell'accesa solarità meridiana.

La difficoltà di rendere il movimento della foresta di Birnam per mano dei soldati di Malcom è spiegata dalla regista nel video prodotto dal Teatro Massimo di Palermo nei termini simbolici di una natura crudele, ma è innegabile la presenza di un effetto anti-tragico, che raggiunge altresì una punta di fiabesco. La foresta diviene così figura di disambientazione: la sua connotazione selvaggia, mortale, cambia segno grazie a un sortilegio (gli attori portano su di sé le pale provocando il miraggio del movimento) e in questo modo si determinerà una sorta di rovesciamento, di inarcamento verso la soglia del carnevalesco mutare delle forme.

Ne *L'angelo di fuoco* si assiste allo spostamento da Colonia (suggerita da compatte pareti di libri di magia) alle

Catacombe dei Cappuccini di Palermo sotto la chiesa di Santa Maria della Pace; come in uno stato mentale, o forse, spirituale – senza parametri di luogo e tempo – tale riconversione lascia precipitare lo spettatore in un ventre uterino dove i personaggi vivono ostaggi della morte, quasi a voler ricordare che il confine tra terreno e ultraterreno è sottile o forse non esiste affatto. In questa scelta, frutto della feconda collaborazione con Maringola, possiamo rintracciare, ancora una volta, il riverbero di tutto l'immaginario personale di Dante, fatto di cattolicesimo, di superstizione ma soprattutto di morte (il cui ultimo fotogramma è rappresentato dallo spettacolo *Pupo di zucchero*), che si pone in dialogo con le trame grottesche, esoteriche e simboliste del Prokof'ev di inizio Novecento, azzerando così ogni distanza tra Russia e Sicilia e trasformando i favolistici luoghi medievali originari in quelli metaforici di una città «super affascinante, piena di speranze e sogni perduti, gloria e munnizza, [...] con la sua forza incredibile di produrre bellezza e miseria».³⁶

Tutta l'opera aleggia in una dimensione senza tempo, ma ben connotata: dalla «locanda per viaggiatori» che offre loculi come alloggi, alla casa di Colonia di Ruprecht o alla dimora del mago Agrippa con i muri fatti di libri, dai quali può derivare sia il Bene che il Male. *L'angelo di fuoco* instaura un corto circuito non soltanto all'interno della teatrografia di Dante³⁷ ma anche, come sempre, tra sala e scena: i loculi e le nicchie create da Maringola si fanno prolungamento degli ordini dei palchi del teatro.



L'angelo di fuoco, regia di Emma Dante, Teatro dell'Opera, Roma, 2019, © Yasuko Kageyama

Lungi dall'essere un mero *divertissement*, come poteva sembrare all'inizio, la produzione lirica di Dante è la conferma del suo personale talento visuale e performativo nonché della capacità dell'opera di rimodellare i coefficienti scenici dello spettacolo alla luce di nuove, magnifiche ossessioni.

*Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania *ARIE – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all'interno del “PIANO di InCENTivi per la Ricerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022” linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

¹ Sull'argomento si vedano almeno gli studi di N. COULDRY, A. HEPP, *The mediated construction of reality*, Cambridge, Polity press, 2017; C. SALTER, *Entangled: Technology and the transformation of performance*, Cambridge, MA: MIT Press, 2010; S. DIXON, *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007; F. CHAPPLE, C. KATTENBELT, *Intermediality in theatre and performance*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006. Sul fronte italiano si segnalano: A. BALZOLA, A.M. MONTEVERDI, *Le arti multimediali digitali: Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004; L. GEMINI, 'Post-Novecento e mediatizzazione. Appunti mediologici sulle arti performative', in C. TAFURI, D. BERONIO (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, pp. 216-223; V. DEL GAUDIO, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Milano, Meltemi, 2020.

² A. BARSOTTI, 'Postfazione. La drammaturgia come scrittura vivente', in E. DANTE, *Bestiario teatrale*, Milano, Rizzoli, 2020, p. 440.

³ Cfr. G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. a cura di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1957 [4 ristampa 1993], pp. 247-266.

⁴ Ivi, p. 235.

⁵ E. Dante in *Palermo Dentro*, a cura di A. PORCHEDDU, Civitella in Val di Chiana (AR), Editrice Zona, 2010, p. 47.

⁶ A. CAMILLERI, 'Prefazione' in E. Dante, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi Editore, 2007, ora in E. DANTE, *Bestiario teatrale*, p. 12.

⁷ R. DI GIAMMARCO, 'Emma Dante, rito e messa a fuoco', in G. DISTEFANO, *Il teatro di Emma Dante*, Castel Gandolfo (RM), Infinito edizioni s.r.l., 2011, p. 10.

⁸ Con la *Bohème* Dante è giunta nel 2021 alla sua ottava regia musicale, mentre *Les vèpres siciliennes* di



Verdi che debutterà il 20 gennaio al Teatro Massimo di Palermo inaugurerà la sua prima regia operistica targata 2022 nel trentennale delle stragi di mafia.

⁹ G. GUCCINI, 'Editoriale', in G. GUCCINI, N. LUPIA (a cura di), *Per/formare l'Opera. Arti viventi, spazi, costumi, Prove di Drammaturgia*, XX, 1, novembre 2015, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ A. BENTOGGIO, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia, 2002, p. 140. A questo prezioso strumento oggi possiamo affiancare il volume pubblicato nel 2021 per i tipi CUE Press: A. BENTOGGIO, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, lavoro indispensabile per comprendere la portata rivoluzionaria del Padre fondatore del teatro di regia in Italia.

¹² Le quattro linee portanti individuate da Strehler sono quella «quasi tradizionale e storica», quella che consiste nella «ricostruzione possibilmente di gusto della scena primitiva, dell'impianto primitivo dell'opera», la terza «finta-moderna» e l'ultima che predilige e definisce «interpretazione dello spirito». Anche per l'opera lirica non esiste per Strehler una regia 'totale'; si deve provare a individuare e riesprimere scenicamente il carattere essenziale e il tono del testo. Per far ciò è necessario rivolgersi non soltanto al libretto ma alla sua musica, «un meraviglioso *passe-partout* che consente di accedere alla comprensione del testo»; sarà grazie alla sintonia con il maestro concertatore che si potrà dare vita a uno spettacolo in cui l'opera trovi piena realizzazione di sé (G. STREHLER in A. BENTOGGIO, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, pp. 139-142).

¹³ Ivi, p. 141.

¹⁴ E. DANTE in H. FAILONI, 'La spazzatura di Verdi', *La Lettura, Corriere della Sera*, 19 dicembre 2021, p. 63. Decisiva in tal senso la diretta collaborazione con compositori e musicisti di prim'ordine: Daniel Barenboim (2009), Gustavo Dudamel (2010), Massimo Zanetti (2015) per *Carmen*; Alain Guingal per *La Muta di Portici*; Gabriele Ferro per *Feuersnot* e *Macbeth*; Constantin Trinks per *Gisela!*; Alejo Pérez per *La Cenicientola*; Michele Mariotti per *Cavalleria Rusticana-La voix humaine*; Juraj Valčuha per *Bohème* e Omer Meir Wellber per *Les vêpres siciliennes*.

¹⁵ G. STREHLER in A. BENTOGGIO, p. 142.

¹⁶ A.C. SMALDONE, 'Macerata Opera Festival 2019: Macbeth #rossodesiderio secondo Emma Dante', *Le Salon Musical*, 20 luglio 2019, <<https://www.lesalonmusical.it/macerata-opera-festival-2019-macbeth-rosso-desiderio-secondo-emma-dante/>> [accessed 2 January 2022].

¹⁷ Cfr. V. FIORE, *Carmine Maringola, scenografo/attore. La scena recitata per Emma Dante*, Siracusa, Lettera-Ventidue Edizioni, 2020.

¹⁸ G. VASTA, 'Bestie di scena di Emma Dante: il discorso dello sguardo', *Minima&Moralia*, 18 ottobre 2017, <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/teatro/bestie-di-scena-di-emma-dante/>> [accessed 29 October 2021].

¹⁹ C. MARINGOLA in V. FIORE, *Carmine Maringola, scenografo/attore. La scena recitata per Emma Dante*, p. 48.

²⁰ La storia recente del nostro teatro è costellata di collaborazioni stabili tra scenografi e registi, sviluppatesi grazie all'incontro tra modi di pensare, progettare e immaginare lo spazio scenico. Una «scenografia di regia», come la definì Quadri negli anni Settanta, che aderiva e dava forma alle ricerche dei principali registi sulle idee dello spazio, diventando, cito sempre Quadri «cardine delle rivoluzioni del Novecento teatrale». A cominciare dal rapporto tra Giorgio Strehler e Luciano Damiani, che ha portato a visioni dirompenti, fino alla destrutturizzazione dello spazio teatrale operata da Ronconi (in collaborazione con Gae Aulenti, Margherita Palli e Marco Rossi), si arriva poi alle molteplici collaborazioni stabili che hanno segnato il passaggio al nuovo millennio: Federico Tiezzi e Pier Paolo Bisleri, Davide Iodice e Tiziano Fario, Serena Sinigaglia e Maria Spazzi, Damiano Michieletto e Paolo Fantin.

²¹ P. PAVIS, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, trad. it. D. Buzzolan, R. Cortese, Torino, Lindau, 2004, pp. 191-192.

²² G. GUCCINI, 'Direzione scenica e regia', in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana. I sistemi*, Torino, EDT, 1988, p. 170.

²³ A.C. SMALDONE, 'Macerata Opera Festival 2019: Macbeth #rossodesiderio secondo Emma Dante'.

²⁴ Cfr. W. OSTHOFF, 'L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera', in L. BIANCONI (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 388.

²⁵ *Macbeth*. Melodramma in quattro atti. Musica di Giuseppe Verdi. Libretto di Francesco Maria Piave. Direttore Gabriele Ferro. Regia Emma Dante. Scene Carmine Maringola. Costumi Vanessa Sannino. Coreografia Manuela Lo Sicco. Maestro d'armi Sandro Maria Campagna. Light designer Cristian Zucaro. Assistente regia Giuseppe Cutino. Assistente scene Roberto Tusa. Assistente costumi Sylvie Barras. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Massimo. Maestro del Coro Piero Monti. *Macbeth*: Giuseppe



Altomare, Roberto Frontali. Banco: Marko Mimica. Lady Macbeth: Anna Pirozzi, Virginia Tola. Dama di Lady Macbeth: Federica Alfano. Macduff: Vincenzo Costanzo. Malcolm: Manuel Pierattelli. Medico: Nicolò Ceriani. Domestico. Sicario/Araldo: Antonio Barbagallo. Apparizioni: Marko Mimica, Emanuela Ciminna/Federica Quattrocchi, Riccardo Romeo. Duncano: Francesco Cusumano. Fleanzio: Nunziatina Lo Presti. Attori della Compagnia di Emma Dante e Allievi della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo. Nuovo allestimento del Teatro Massimo di Palermo in coproduzione con il Teatro Regio di Torino e con l'Associazione Arena Sferisterio/Macerata Opera Festival. Vincitore dell'Angel Herald Award di Edimburgo nel 2017.

²⁶M. FUSILLO, 'Il corpo, il rito, il tragicomico. Emma Dante e il "Macbeth" di Verdi', *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017, p. 34, <<http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/07%20Fusillo.pdf>> [accessed 4 2022].

²⁷*L'angelo di fuoco*. Opera in cinque atti. Musica Sergej Prokof'ev. Libretto del compositore da un romanzo di Valerij Brjusov. Direttore Alejo Pérez. Regia Emma Dante. Scene Carmine Maringola. Costumi Vanessa Sannino. Movimenti coreografici Manuela Lo Sicco. Luci Cristian Zucaro. Maestro del coro Roberto Gabbiani. Maestro d'armi Sandro Maria Campagna. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma diretto da Roberto Gabbiani. Ruprecht: Leigh Melrose. Renata: Ewa Vesin / Elena Popovskaya. Madiel': Alis Bianca. Conte Heinrich: Ivano Picciallo. Padrona della Locanda: Anna Victorova. Indovina / Madre superiora: Mairam Sokolova. Agrippa di Nettesheim: Sergey Radchenko. Johann Faust: Andrii Ganchuk. Mefistofele: Maxim Paster. Inquisitore: Goran Jurić. Jakob Glock: Domingo Pellicola. Mathias Wissman: Petr Sokolov. Medico: Murat Can Guvem. Servo: Andrii Ganchuk. Padrone della Taverna: Timofei Baranov. Prima giovane monaca: Arianna Morelli / Carolina Varela. Seconda giovane monaca: Emanuela Luchetti / Silvia Pasini.

²⁸I movimenti sono di Manuela Lo Sicco, così come a fare da maestro d'armi per il duello è Sandro Maria Campagna.

²⁹E. Dante in R. DI GIAMMARCO, *Tragedia spirituale di una martire erotica*, 2019, <https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=NBD0113V&catNum=NBD0113V&filetype>About%20this%20Recording&language=Italian> [accessed 4 gennaio 2022].

³⁰G. Strehler in M. Paoletti, «Io ho bisogno di animali teatrali». Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro', *Mimesis Journal*, 7, 2, 2018, <<https://journals.openedition.org/mimesis/1471#ftn1>> [accessed 5 January 2022]. La ricerca di Paoletti si sviluppa a partire dalla ricca e inedita corrispondenza privata di Strehler con il musicolo Carlo de Incontrera, con il direttore generale dell'Orchestra e coro Giuseppe Verdi Luigi Corbani, e con lo scenografo Ezio Frigerio tra il settembre e il dicembre 1997. Qui un frammento tratto da una lettera in cui il regista dava indicazioni a Carlo de Incontrera per la selezione degli interpreti del *Così fan tutte*, spettacolo postumo che inaugurerà nel 1998 la nuova sede del Piccolo Teatro di Milano. Nelle prove della maturità – e in particolare in quelle verdiane – Strehler sfrutterà le masse corali per evidenziare alcuni snodi della drammaturgia musicale e intraprenderà dei veri e propri corpo a corpo con i cantanti (si pensi ad esempio all'efficace chiusura del prologo nel *Simon Boccanegra* del 1971 in cui il popolo – così ci raccontano i piani di lavorazione – invade il palcoscenico inghiottendo Simon, risultato raggiunto grazie all'uso dei mimi istruiti dallo stesso regista; o ancora al *Macbeth* ripreso dalla Rai nel 1978 in cui il protagonista sacrifica in Fatal mia donna! un murmure l'emissione vocale a favore del gesto e della mimica).

³¹Sulla forza dei motivi visuali della tradizione sacrale al femminile si rimanda a D. BONANNO, I. BUTTITTA (a cura di), *Narrazioni e rappresentazioni del sacro femminile*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2021.

³²R. DI GIAMMARCO, 'Emma Dante, rito e messa a fuoco', in G. DISTEFANO, *Il teatro di Emma Dante*, p. 10.

³³Cfr. A. BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante*, Pisa, ETS, 2009.

³⁴A. BARSOTTI, 'Lo spazio e gli oggetti nel gioco del teatro di Maringola&Dante', in V. FIORE, *Carmine Maringola, scenografo/attore*, p. 16.

³⁵E. DANTE in M. DI CARO, 'Emma Dante: «La mia Palermo di bellezza e miseria resta più forte di chi l'amministra»', *la Repubblica*, 30 settembre 2021, <https://palermo.repubblica.it/societa/2021/09/30/news/emma_dante_la_mia_palermo_di_bellezza_e_miseria_resta_piu_forte_di_chi_l_amministra_-319995811/> [accessed 5 January 2022].

³⁶*Ibidem*

³⁷Dai cani pelosi del laboratorio di Agrippa di Nettesheim, proiezione del fantastico-animalesco delle streghe del *Macbeth*, al combattimento a colpi di stampelle tra i due storpi che anticipano gli avventori dell'osteria che troviamo ancor prima in *Cavalleria rusticana* (2017). Fino al confrontarsi con un personaggio completamente muto, Madiel', cosa che già Dante si era ritrovata a fare ne *La Muette de Portici* (2012), con la straordinaria Elena Borgogni nel ruolo di Fenella.



GRAZIELLA SEMINARA

*«The seductive visuality» nella scrittura scenica di Davide Livermore**

Davide Livermore is one of the most interesting and innovative opera directors on the Italian scene of the last decade. This article will consider two of his recent productions: *Norma* by Vincenzo Bellini (Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 September 2021) and *Macbeth* by Giuseppe Verdi (Milan, Teatro alla Scala, 7-29 December 2021). The two shows were chosen for the originality of the director's proposals and above all for their exemplariness: their analysis, in fact, allows to focus on some key aspects of Livermore's 'stage writing' and at the same time to address a series of crucial issues relating to the modes of transmission and reception of the operatic repertoire in the contemporary cultural landscape. In particular, Livermore's 'stage writing' will be analyzed in the light of his using the latest digital technologies, of his tendency to design the visual dramaturgy on the basis of remediation in television and new media and the rooting of director's theatrical language in the aesthetics of post-modernism.

1. Tra partitura e 'scrittura scenica'

Il 2021 ha visto diversi nuovi allestimenti di Davide Livermore, quasi tutti di titoli verdiani. In ordine cronologico si segnalano *Elisabetta regina d'Inghilterra* (Pesaro, Rossini Opera Festival, 11-21 agosto 2021), *Norma* (Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 settembre 2021), *La traviata* (Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 17 settembre-5 ottobre 2021), *Giovanna D'Arco* (Roma, Teatro dell'Opera, 17-26 ottobre 2021), *Rigoletto* (Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 19-24 ottobre 2021), *Macbeth* (Milano, Teatro alla Scala, 7-29 dicembre 2021). In questo contributo si prenderanno in considerazione le messinscena della *Norma* di Vincenzo Bellini e del *Macbeth* verdiano. I due spettacoli sono stati scelti non tanto per la loro risonanza mediatica, quanto piuttosto per l'originalità delle proposte del regista e soprattutto per la loro esemplarità: la loro analisi consente infatti di mettere a fuoco talune fondamentali costanti della ricerca drammaturgica di Livermore e al tempo stesso di affrontare una serie di questioni cruciali relative alle modalità di trasmissione e di ricezione delle opere di repertorio nel panorama culturale contemporaneo.

Oggetto privilegiato dell'indagine sarà la 'scrittura scenica' che sovrintende entrambi gli allestimenti, laddove per scrittura scenica si intende – per dirla con Lorenzo Mango – «l'insieme degli elementi legati alla messa in scena, considerati non più come tanti fattori collaterali alla artisticità del teatro ma come parte integrante di un progetto creativo che è "scrittura" poiché determina e compone l'opera d'arte teatrale».¹ Del resto gli studi sulla dimensione performativa del teatro musicale, che si sono sviluppati negli ultimi decenni sotto la spinta del 'Regietheater', ci hanno insegnato che la messinscena di un'opera può venire presa in considerazione nella sua autonomia estetica rispetto al libretto e alla musica. Come ha evidenziato Clemens Risi,

It is precisely the intellectual engagement with new readings and interpretations typical of "Regietheater" – that is to say, its emphasis on the semiotic potential of stagings – that has drawn attention to the "other" side of the experience of opera performances, the performative aspects of opera.²



In polemica con la tendenza della storiografia musicale a considerare la partitura musicale «as both start and end point for an analysis of interpretations», Risi è giunto a una posizione affatto antitetica:

In the study of contemporary opera performances, I propose that we treat the performance not as an interpretation of a score, but instead conceive of the score as one of many materials used to produce a performance. This change in focus allows us to bring into view all those elements of a performance that are not to be found in the score, but are at least as significant for the way a performance affects an audience and is perceived by them. This new perspective allows us to bring into view the unique ways in which a performance distinguishes itself from texts and other artifacts: namely, as something that exists only in the moment, only in the time of its appearing, and only in the corporeal co-presence and interaction of spectators and performers. It is this specific mode of appearance that I term the particular performative dimension of opera.³

La considerazione dell'opera in musica come *performing art* ha avuto il merito di promuovere la tematizzazione di aspetti della messinscena finora poco considerati dagli studi musicologici e di spostare l'attenzione sulla dimensione 'evenemenziale' del teatro musicale, sul darsi 'qui e ora' di ciascun evento spettacolare. E anche quello di contestare la retorica della 'Werktreue', il mito della fedeltà a una 'verità' latente nell'opera, che il regista può solo portare alla luce.

Si è trattato di un vero e proprio mutamento di paradigma, che ha inciso profondamente sulla prospettiva e sui metodi della drammaturgia musicale e ha messo in discussione la centralità della partitura sulla base di una più ampia concezione del teatro musicale come sistema semiotico complesso dato dall'interazione di molteplici codici (testo poetico, musica, movimenti e gesti attoriali, scene, costumi, luci), ciascuno dei quali possiede una propria consistenza materiale e dà luogo ai 'rinvii' semantici che ne costituiscono la dimensione simbolica. Ma non si può trascurare che di questo sistema la partitura costituisce il perno, poiché 'detta' l'impostazione drammaturgica dell'opera e concorre in maniera determinante alla costruzione del senso.

Nella realizzazione di un allestimento il regista può anche disattendere il 'testo musicale' ma con esso deve comunque fare i conti; poiché – come ci ricorda Jean-Jacques Nattiez – esistono dei «*noyaux durs de signification*»⁴ dai quali scaturisce la pluralità degli strati di senso che l'opera può generare nel processo interpretativo. Pur nel riconoscimento della sua specificità di 'testo scenico' a sé stante, l'analisi teatrológica di uno spettacolo operistico non può prescindere dalla considerazione della drammaturgia musicale istituita dalla partitura. Perché una messinscena è un luogo di incontro e di tensione tra l'orizzonte creativo dell'autore e quello esegetico del regista. Ed è sempre il risultato del rapporto dialettico che si viene a creare tra suono e visione, tra testo musicale e testo scenico, tra fedeltà e interpretazione.

2. Dalla scena al video

Norma è stata messa in scena il 23 settembre 2021 al Teatro Massimo Bellini di Catania nell'ambito del Festival dedicato a Bellini e promosso dall'Assessorato al Turismo, Sport e Spettacolo della Regione Sicilia. Lo spettacolo è stato realizzato sull'edizione critica che Roger Parker sta predisponendo per Casa Ricordi, con la direzione di Fabrizio Carminati e con Marina Rebeka nel ruolo di Norma e Stefan Pop nel ruolo di Pollione.

Livermore ha concepito la messinscena facendo rivivere *Norma* attraverso i ricordi di Giuditta Pasta, che tenne il ruolo della protagonista nella prima rappresentazione dell'opera. La scena è dunque costituita da un preciso luogo, il salotto borghese del celebre soprano così come si presentava negli ultimi anni della sua vita, ricostruito sul modello reale del salotto di Blevio.⁵



Norma, regia Davide Livermore, Teatro Massimo Bellini, 2021

A impersonare la Pasta è l'attrice Clara Galante, che – identificata da un severo abito nero – è presenza muta ma eloquente poiché 'letteralmente' dà vita all'opera belliniana, aggirandosi partecipe e turbata tra i cantanti e le masse corali che interpretano *Norma* e replicando le pose e i gesti del personaggio del quale era stata l'interprete più acclamata.



Norma, regia Davide Livermore, Teatro Massimo Bellini, 2021



Norma, regia Davide Livermore, Teatro Massimo Bellini, 2021

La costruzione di una pluralità di piani temporali – quello del presente di Giuditta, quello della prima rappresentazione di *Norma* (il 31 dicembre 1831), segnalato dalla presenza nei palchi laterali di componenti del coro in abiti ottocenteschi, e quello del tempo dell'opera (la Gallia sotto la dominazione romana) – ha importanti implicazioni sul piano dell'allestimento.



Norma, regia Davide Livermore, Teatro Massimo Bellini, 2021

In primo luogo si assiste a uno sdoppiamento della figura della Pasta, tale da determinare una 'perturbante' dissociazione tra il corpo dell'anziana Giuditta e la voce della giovane interprete di Norma. Si determina inoltre una sovrapposizione di livelli scenici poiché le mura del salotto borghese continuamente si eclissano e ricompaiono e lo spazio teatrale acquista valenze diverse, trasmettendo di volta in volta l'urgenza delle passioni evocate nel dramma e lo struggimento

del ricordo; a sua volta lo sguardo all'indietro della Pasta si riversa anche sugli anni successivi al primo allestimento di *Norma*, tanto da evocare – in corrispondenza con il Coro «Guerra, guerra» – il coinvolgimento della musica belliniana nella temperie risorgimentale attraverso le immagini delle barricate delle Cinque giornate di Milano.

La messinscena è affidata soprattutto all'incessante susseguirsi di *ledwall*, di pareti-video che Livermore impiega come componenti essenziali della narrazione visiva e che restituiscono la sala teatrale della Scala, la foresta dei druidi e ancora l'atmosfera lunare e notturna in cui si svolgono le prime scene dell'opera. In più i *ledwall* non solo accolgono proiezioni mobili come «tele dipinte in movimento»⁶ ma sono



Norma, regia Davide Livermore, Teatro Massimo Bellini, 2021

spesso realizzati con artifici cromatici giocati sul nero e soprattutto sul rosso – colore associato alla passione erotica, alla violenza guerresca ma anche al fuoco del rogo finale.

Questa l'impostazione concettuale dello spettacolo, senz'altro di grande suggestione. Ma cosa avviene concretamente quando viene declinata sulla scena? Lo si scopre sin da subito, con l'ascolto della Sinfonia. Seguendo una prassi ormai diffusa nella regia contemporanea, Livermore 'riempie' scenicamente il tempo della musica e lo fa con il vortice di invenzioni visive che mettono in secondo piano la dimensione sonora o addirittura la sopravanzano, 'alterando' in tal modo le tradizionali modalità di percezione dell'opera. In un articolo pubblicato su «The Opera Quarterly», Julia Sirmons ha introdotto una nozione che può aiutare a comprendere il tipo di operazione messo in atto da Livermore e il meccanismo percettivo che ne deriva: quella di «seductive visuality», che la studiosa riferisce ai processi di rimediazione relativi al teatro musicale.⁷ Ispirandosi al pensiero del filosofo e teorico della postmodernità Jean Baudrillard, Sirmons considera la seduzione della visualità peculiare della trasposizione dell'opera in musica in un medium di altra natura:

I contend that opera remains itself even while it is remediated by a digital form. I also contend that the remediated opera – despite its remove from the powerful immediacy of theatrical spectatorship, and despite the ostensible incompatibility of opera and cinema as art forms – can actually intensify an audience's experience of opera as a performing art, through an experience of seductive visuality. I see this seductive visuality as an approach to framing, editing, and capturing operatic performance, both its dramatic high points and its musical and dynamic rhythms.⁸

Le considerazioni di Sirmons si attagliano perfettamente a Livermore, perché i suoi allestimenti sono concepiti in funzione della rimediazione in video e generano «an experience of seductive visuality», seguendo logiche che in parte si discostano da quelle che fino al nuovo millennio hanno governato la regia operistica tradizionale. Più precisamente Livermore ha inteso creare un nuovo tipo di narrazione visiva, anche con l'intento di raggiungere un pubblico il più vasto possibile. Si tratta di una posizione consapevole e meditata, che per essere messa in pratica ha bisogno del supporto di un collaudato staff tecnico e che è stata enunciata da più riprese dal regista. Basti riportare la sua più recente intervista, concessa a Franco Pulcini in vista della prima scaligera del *Macbeth* e della sua trasmissione televisiva *live* su scala planetaria:

Il mio staff e io [...] abbiamo sviluppato un linguaggio visivo che ha riscontrato un autentico successo in televisione. Abbiamo ottenuto una vittoria indiscutibile contro le indifferenze nei confronti dell'opera. Gli spettacoli che ci hanno preceduto sono stati spesso straordinari,



ma nati per lo spazio della Scala, non per la ripresa video. Abbiamo cercato da subito di vincere la partita nella televisione [...]. E la sfida dell'opera in televisione doveva essere giocata per il bene di questo meraviglioso repertorio, così importante per noi italiani che in tale forma artistica ritroviamo tutti noi stessi. È una *summa* di tutte le arti che convivono nella simultaneità e alle quali mancava un linguaggio che si adattasse al mezzo televisivo. [...] Noi ci siamo sforzati di creare un linguaggio che invada la scena e la trasformi in un set cinematografico in tempo reale. Mi pare che i critici televisivi non si siano mai occupati di questa novità e della sua portata culturale, nonostante gli ascolti record che hanno accompagnato le prime dal 2018 a oggi.⁹

In altri termini non solo Livermore ascrive alla trasposizione mediale dal teatro alla televisione un fondamentale ruolo culturale ma muove da questa sfida per realizzare una teatralità operistica di tipo nuovo, adottando procedimenti di provenienza cinematografica e facendo leva sulle più avanzate tecnologie digitali sperimentate nei nuovi media audiovisivi.

Nel caso di *Norma*, la diretta televisiva è firmata da Barbara Napolitano e corrisponde alla richiesta da parte del regista di «non [...] far percepire al telespettatore di essere in teatro»,¹⁰ di «far dimenticare che sta assistendo alle riprese di un'opera lirica». ¹¹ Il pubblico che assiste allo spettacolo non è mai inquadrato anche quando viene ripresa la sala teatrale, che è mostrata esclusivamente come spazio scenico tanto da assumere un profilo fortemente artificiale.



Norma, regia Davide Livermore, Teatro Massimo Bellini, 2021

Si può convenire pertanto che la regia video di *Norma* tenda all'«immediatezza» e alla «trasparenza», nella misura in cui – nonostante sia presentata dichiaratamente come riproduzione di uno spettacolo dal vivo – nasconde la funzione di mediazione del medium televisivo:

Se nella rimediazione «immediata» il medium ri-mediante cerca di nascondersi agli occhi de-

gli spettatori, mettendo in ombra il suo ruolo di tramite tra essi e il medium ri-mediato, in quella «ipermediata» il medium ri-mediante si mette invece in primo piano, sbandierando agli spettatori la sua funzione di canale attraverso il quale essi hanno accesso al medium ri-mediato. [...] Il paradigma dominante nei cosiddetti nuovi media dell'era digitale è proprio quello dell'immediatezza: la cultura contemporanea «vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione». ¹²

Il montaggio appare abbastanza prevedibile, con i suoi campi lunghi che – con carrelate in avanti – conducono ai primi piani e con riprese dal basso più o meno ravvicinate, prodotte da telecamere mobili che scorrono all'altezza del palcoscenico. Ma in complesso la regia televisiva di Napolitano asseconda pienamente l'impostazione drammaturgica di Livermore e per certi aspetti la valorizza, tanto che la trasposizione in video risulta più godibile dello spettacolo dal vivo.



Si ha come l'impressione che nell'ideazione di Livermore si determini una sostanziale predominanza sul medium teatrale di quello televisivo, che si conferma destinatario naturale della performance: sulla scorta degli studi semiotici di Werner Wolf, Marcia Citron parlerebbe in questo caso di «covert intermediality»¹³ nella misura in cui nell'incontro tra opera e video «only *one* of the media appears directly with its typical or conventional signifiers and hence may be called the dominant medium, while another one (the non-dominant medium) is indirectly present 'within' the first medium».¹⁴

Nella scrittura scenica di Livermore la rimediazione è dunque costitutiva della sua drammaturgia e la impronta in maniera decisiva.

3. Drammaturgia scenica e drammaturgia musicale

Senza dubbio la scrittura scenica di Livermore appare radicalmente alternativa alla *Konzeptregie*, con le sue prevaricazioni e le sue incongruenze, e rende il teatro d'opera più accessibile e più rassicurante agli occhi dei tanti spettatori che lo avvertono come ostico e distante. E tuttavia si ha la sensazione che la fantasmagoria che il regista mette in moto in *Norma* a partire dalla Sinfonia rischi di tradursi in un'abbagliante distrazione dalla ricerca del senso.

Può essere utile a tal proposito un approccio comparativo con un modo diverso di affrontare quel 'vuoto' visivo della musica 'pura' che ha contraddistinto la Sinfonia avanti l'opera sin dalla nascita del melodramma e che – in un contesto segnato da una «intense medial "visualization" of opera»¹⁵ – si pone come un problema per i registi contemporanei. Nell'allestimento del *Don Giovanni* di Mozart, che il 7 dicembre 2011 ha inaugurato la Stagione 2011-2012 del Teatro alla Scala, Robert Carsen non si comporta diversamente da Livermore, poiché anch'egli 'riempie' visivamente il tempo dell'Ouverture: con un gesto inaspettato, il protagonista irrompe sul proscenio, afferra il sipario e lo trascina a terra discoprendo uno specchio grande quanto il boccascena, che restituisce la sala teatrale in riflessi mobili e perturbanti.

Questa soluzione ha un impatto non inferiore di quello prodotto da Livermore nella Sinfonia di *Norma*, ma senza quel surplus di informazioni visive che in quel caso finisce con l'assorbire pressoché integralmente l'attenzione del pubblico. Inoltre questa provocazione metateatrale – che sarà il *fil rouge* dell'intero spettacolo – costringe lo spettatore a mettersi in gioco, a considerare il proprio personale rapporto con quanto accadrà sulla scena: si dà in altri termini come scommessa ermeneutica, che trasmette in chiave problematica una possibile interpretazione dell'opera.



Don Giovanni, regia Robert Carsen, Teatro alla Scala, 2011

Nella *Norma* di Livermore invece il piacere della visione finisce con il prevaricare quello dell'ascolto. In più, la scelta di raccontare la vicenda drammatica attraverso la reminiscenza della sua prima interprete non assurge a 'vera' chiave di lettura dell'opera e

si riduce a mero pre-testo, a un espediente di tipo scenico che dà l'abbrivio agli 'effetti speciali'. Se lo *shock* visivo dell'incipit mette in moto una rete di associazioni semantiche, l'idea che governa la messinscena perde progressivamente l'iniziale forza propulsiva e la drammaturgia visiva procede slegata dalla drammaturgia musicale senza che il regista proponga alcun tipo di interazione tra le due dimensioni, tale da sollecitare negli spettatori un impegno esegetico. Ciò spiega perché la funzione di *Doppelgänger* assegnata all'attrice che rappresenta Giuditta diventi sempre più marginale sul piano drammaturgico, fino a essere quasi del tutto trascurata dal pubblico.

Un processo non dissimile si riscontra nella più recente prova registica di Livermore, il *Macbeth* di Verdi con cui è stata inaugurata l'ultima stagione scaligera, con la direzione di Riccardo Chailly e la partecipazione di Luca Salsi nel ruolo di Macbeth e Anna Netrebko in quello della Lady. Anche in questo caso il Preludio orchestrale serve al regista per proporre la propria visione dell'opera. E di nuovo l'iniziale pagina scenica sorprende lo spettatore con il caleidoscopico susseguirsi delle video-immagini dei *ledwall*, che restituiscono un universo umano sconvolto e disarmonico, dotato di una sua specifica 'tinta' (per impiegare un'immagine verdiana), livida e tetra. In *Macbeth* tuttavia l'idea che informa l'opera ha sua stringente ragione drammaturgica: il racconto verdiano dei risvolti terribili del potere e della potenza devastante del male, sorretto da un'indagine lucida e spietata sulle profondità più oscure e inquietanti della psiche, è ambientato in una realtà distopica che proietta nella nostra contemporaneità i dilemmi etici posti dal compositore di Busseto.

Livermore disegna un mondo parallelo nel quale si riverberano echi del cinema muto d'avanguardia e del genere di fantascienza di marca hollywoodiana: rimandano ad esempio a *Metropolis* di Fritz Lang (1927) i movimenti meccanici e alienati della folla della città e lo *skyline* dei grattacieli, che si configurano come luoghi di un potere cinico e corrotto.¹⁶

Un ascensore posto al centro del palcoscenico costituisce l'unica componente materiale della scenografia, con la quale interferiscono le immagini virtuali prodotte con l'apporto della tecnologia digitale; il suo salire e scendere lungo un asse verticale scandisce la lotta senza esclusione di colpi per il dominio politico e finanziario, che Macbeth e la Lady intraprendono sotto la spinta di una smisurata ambizione.

Da *Inception* di Christopher Nolan (2010) deriva invece la dimensione onirica che impronta l'allestimento: se l'iper-realismo della violenza fisica marca l'inizio del Preludio e rende tangibile la ferocia sanguinaria del potere attraverso i delitti commessi da Macbeth e Banco nello scenario desolato del bosco prescritto nel libretto, la conversione del cielo in un



Macbeth, regia Davide Livermore, Teatro alla Scala, 2021

riflesso capovolto della città e le «distorsioni prospettiche»¹⁷ dello spazio scenico trasmettono l'orrore che deforma l'animo di Macbeth e della Lady, alterandone la visione del reale.



Macbeth, regia Davide Livermore, Teatro alla Scala, 2021

un'esplosione apocalittica farà implodere la metropoli.

E la deflagrazione finale si propagherà fino alla foresta di Birnam, la cui immagine – attraverso la realtà aumentata – si innesta più volte nel paesaggio distopico della città: alla fine dell'opera il *ledwall* che la raffigura si disgrega, con lo sfrangiamento della cornice che lo contiene, mentre il colore rosso progressivamente dilaga fino a invadere la scena. Anche in questo allestimento il gioco cromatico è realizzato con cura, imperniandosi soprattutto sul contrasto, marcatamente televisivo, tra il colore e il bianco e nero: nell'ultima scena allo sfocamento dei simboli del male (dai grattacieli alla figura di un Macbeth ormai vinto) si oppongono i colori sgargianti dei coristi che rappresentano la folla e che timidamente varcano le sbarre verso un altrove migliore.

Appare evidente che nella concezione di questa messinscena il regista abbia cercato una maggiore congruenza tra 'testo musicale' e 'testo scenico'. Tuttavia anche in questo caso con il procedere dell'opera si avverte un crescente scollamento tra le due drammaturgie, con il percorso drammatico-musicale compresso dall'invadenza dello spettacolo tele-visivo che finisce per prendere il sopravvento e per andare per conto proprio. E anche in questo caso la versione in video appare meglio fruibile e soprattutto più compiuta sul piano drammaturgico.

La declinazione onirica e visionaria della contemporaneità informa anche le danze che – sulla scorta dello spazio dato da Verdi alla dimensione coreutica nella versione per Parigi del 1865 – ricorrono nello spettacolo e si configurano come proiezioni delle pulsioni e dei fantasmi dell'inconscio dei protagonisti, che si aggirano smarriti tra gli spettri generati dalla loro mente.

L'atmosfera plumbea e soffocante che contrassegna la scrittura scenica del *Macbeth* restituisce non solo l'inferno della psiche ma anche quello che attraversa la Storia laddove la libertà è minacciata e distrutta. Il regista legge in questa chiave il coro «Patria oppressa», cantato dietro sbarre che invadono tutto il boccascena e che trasformano in un'immensa prigione la città distopica ritratta nel fondale; da queste sbarre si aprirà un varco solo quando l'uccisione di Macbeth ristabilirà il legittimo potere della discendenza del re di Scozia e



Macbeth, regia Davide Livermore, Teatro alla Scala, 2021

4. Un linguaggio postmoderno

Proprio perché costitutivamente segnata dall'ibridazione e dalla contaminazione dei linguaggi, l'intermedialità appartiene a un orizzonte estetico postmoderno.¹⁸ Si può comprendere allora perché la postmodernità costituisca il retroterra culturale e artistico della scrittura scenica di Livermore, così orientata verso la transmedialità e la rimediazione.

Ancora una volta la comparazione con altre esperienze registiche si rivela fruttuosa. Nell'allestimento di *Norma* realizzato da Federico Tiezzi nel 1991 per il Teatro Petruzzelli di Bari e ripreso nel 2008 e nel 2013 dal Teatro Comunale di Bologna, il regista costruisce lo spettacolo attraverso la citazione di opere d'arte che informano i gesti e le pose dei cantanti, dando luogo a veri e propri *tableaux vivants* che si sovrappongono – senza sospenderlo – allo svolgimento dell'azione drammatico-musicale.¹⁹ Questo florilegio di citazioni fa riferimento a un preciso immaginario figurativo, funzionale al progetto estetico di Tiezzi e in particolare alla sua lettura di *Norma* alla luce del classicismo tragico francese di Racine e Chateaubriand e del neoclassicismo tardo settecentesco di Canova e David. Con una scelta audace Tiezzi fa interagire questo immaginario con la pittura informale di Mario Schifano, generando una felice intersezione tra la spinta coloristica dei fondali, associati tutti all'immagine cardine della quercia, e la logica geometrica che presiede la costruzione dello spazio scenico; con questo singolare incrocio il regista può restituire la tensione insita nell'opera belliniana tra le pulsioni di un mondo arcaico e ancestrale e i principi razionali della civiltà, tra la rappresentazione già romantica del magmatico disordine del reale e l'aspirazione a ricomporre musicalmente le tragiche antinomie in una superiore dimensione morale ed estetica.



Norma, regia Federico Tiezzi, Teatro Comunale di Bologna, 2008

Come la messinscena della *Norma* di Livermore, anche quella di Tiezzi è consegnata alla seduzione della visualità. Ma l'impaginazione del primo presenta una coesione stilistica che Livermore volutamente rifiuta sulla base di uno sperimentalismo eclettico e libero da preoccupazioni 'formalistiche', aperto all'ibridazione degli stili, alla rivisitazione di materiali visivi di diversa provenienza, all'interferenza tra cultura 'alta' e cultura di massa; si pensi ai richiami all'astrattismo geome-

trico e all'arte informale del XX secolo, per il tramite di citazioni scompaginate e sconnesse, e ancora al ricorso alla danza pop con le coreografie affidate a un artista come lo statunitense Daniel Ezralow, attivo in ambito cinematografico e televisivo ma impegnato anche nei campi della moda e della pubblicità.



Macbeth, regia Davide Livermore, Teatro alla Scala, 2021

In questa propensione per l'«impurità», che Guy Scarpetta ha indicato come caratteristica essenziale dell'era postmoderna,²⁰ si riflettono il superamento critico dell'intransigenza puristica del modernismo e la rivendicazione del «piacere come valore»²¹ che sovrintendono la drammaturgia visiva di Livermore e le conferiscono la sua inconfondibile cifra stilistica.

Consapevole di vivere in una società 'liquida' segnata dalla pluralità dei codici e dei segni e dalla labilità dei confini tra i linguaggi, il regista sceglie di abitare il presente fino in fondo e di accoglierlo nella propria scrittura scenica. E per riportare il melodramma nei territori della contemporaneità decide di attingere all'immaginario visivo della post-modernità, profondamente radicato nella nostra intensa e pervasiva esperienza mediale.

*Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all'interno del "PIANO di InCENTivi per la RICerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022" linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

¹ L. MANGO, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 13-14. Aggiunge Mango: «Scenico è tutto quanto accade nel luogo e nel tempo dello spettacolo [...] come testo esso stesso» (Ivi, p. 37).

² C. RISI, 'Opera in Performance: "Regietheater" and the Performative Turn', *The Opera Quarterly*, 35/1-2, 2019, pp. 7-19: 8. Non va trascurata la progressiva affermazione in ambito tedesco della figura del *Dramaturg*, che si affianca al regista con la funzione di costruire un meditato collegamento tra le due sfere del testo e della scena. Cfr. a tal proposito C. GRAZIOLI, 'La Theaterwissenschaft e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca', in R. ALONGE (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2005, pp. 33-65; e P. DI MATTEO (forum a cura di) 'Dramaturg, Today', *Sound Stage Screen*, 1/1, 2021, pp. 193-242.

³ Ivi, p. 9.

⁴ J.-J. NATTIEZ, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, VRIN, 2019, p. 272. Come constata Emilio Sala, «concepire la *performance* come un atto di emancipazione da condursi contro il testo, o pre-



scindendo da esso (come avviene troppo spesso nella *Konzeptregie*) è una strada magari in discesa ma che non porta da nessuna parte» (E. SALA, 'Dalla *mise en scène* ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale', *Musica/Realtà*, 28/85, 2008, pp. 41-60: 54).

- ⁵ Si ringrazia il Teatro Massimo Bellini di Catania per aver messo a disposizione le foto d'archivio dell'allestimento di Livermore. Le foto sono di Giacomo Orlando.
- ⁶ 'Teatro della memoria e memoria del teatro. Davide Livermore dialoga con Caterina Andò', in V. BELLINI, *Norma*, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2021, programma di sala, pp. 91-97: 95.
- ⁷ L'elaborazione del concetto di 'rimediazione' da parte dei mediologi David Bolter e Richard Grusin ha aperto nuovi campi di indagine in ambito musicologico, dalla storia mediale del teatro d'opera ai problemi metodologici ed epistemologici sollevati dal rapporto tra opera e cinema e dalla traduzione in video degli spettacoli operistici. Cfr. J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999; trad. it., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.
- ⁸ J. SIRMONS, 'Seductive visuality in remediated opera', *The Opera Quarterly*, 35/4, 2020, pp. 297-322: 299. Cfr. J. BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1979; ed. italiana *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980.
- ⁹ F. PULCINI, 'L'opera in televisione. Colloquio con Davide Livermore', in G. VERDI, *Macbeth*, Milano, Edizioni Teatro alla Scala, Stagione d'opera 2021-2022, programma di sala, pp. 116-119: 119.
- ¹⁰ F. PULCINI, *L'opera in televisione*, p. 119.
- ¹¹ P. DI PAOLO, 'Porto Macbeth in videogame', *La Repubblica*, 26 novembre 2021, < <https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2021/11/26/news/livermore-327974653/> > [accessed 22 January 2022].
- ¹² E. SENICI, 'Bellini in video: *La sonnambula* negli anni Cinquanta', in *Il teatro di Bellini. Spettacolo prassi esecutiva multimedialità*, Catania, Fondazione Bellini-Centro Studi Belliniani, 2022, in corso di pubblicazione. La citazione di Senici proviene da p. 46 della traduzione italiana del citato volume *Remediation* di Bolter e Grusin; si deve ai due studiosi statunitensi l'introduzione delle nozioni di *immediacy* e *hypermediacy* per indicare le due differenti modalità di trasposizione mediale.
- ¹³ W. WOLF, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999. Nella sua riflessione sull'intermedialità, Wolf propone un sistema di categorizzazione delle modalità di combinazione mediale dal quale prende le mosse Marcia J. Citron nel suo fondamentale *When Opera meets Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- ¹⁴ Ivi, p. 41.
- ¹⁵ E. SENICI, "'In the Score": Music and Media in the Discourse of Operatic *Mise-en-Scène*', *The Opera Quarterly*, 35/3, 2019, pp. 207-223: 218.
- ¹⁶ Si ringrazia il Teatro alla Scala per aver messo a disposizione le foto d'archivio dell'allestimento di Livermore. Le foto sono di Brescia e Amisano.
- ¹⁷ Così Livermore in P. DI PAOLO, 'Porto Macbeth in videogame'.
- ¹⁸ Sulle problematiche del postmodernismo cfr. J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979; trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1985. Cfr. inoltre G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985; C. JENKS, *What is Post-Modernism?*, London, Academy Edition, 1986; 'Postmoderne: les termes d'un usage', *Cahiers de Philosophie*, 6, 1988; M. GONTARD, *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- ¹⁹ Sulla regia di Tiezzi cfr. B. SCUDERI, 'Dal dipinto alla scena: Norma secondo Federico Tiezzi', *Bollettino di Studi Belliniani*, 2, 2016, pp. 20-46.
- ²⁰ Cfr. G. SCARPETTA, *L'impurité*, Paris, Grasset, 1985.
- ²¹ B. RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998; trad. it. *Musica e postmodernità*, Milano, Ricordi, 2003, p. 14.



MASSIMO FUSILLO

Sinergie intermediali.
*Shakespeare tragico in tre inaugurazioni di stagione**

Beginning with the recognition of the important dramaturgical role that William Shakespeare's theater has always played in the evolution of opera, the essay focuses on the critical reading of three inaugural shows of current opera seasons: *Otello* set to music by Verdi to a libretto by Arrigo Boito, which under the direction of Mario Martone debuted in November 2021 at the Teatro San Carlo in Naples; *Macbeth* set to music by Verdi to a libretto by Francesco Maria Piave, directed by Davide Livermore in December 2021 at the Teatro alla Scala; and *Julius Caesar* set to music by Giorgio Battistelli to a libretto by Ian Burton, staged by Robert Carsen in November 2021 at the Teatro dell'Opera di Roma. From the precise recognition of the stylistic and symbolic traits of these productions, corroborated by targeted comparisons with other musical shows by the same authors, emerges the great intermedial potential of today's opera directions: capable of addressing, reviving and transforming themes and texts of the past according to a contemporary artistic sensibility and an authorship that is authentically shared.

Le regie d'opera incarnano un campo con enormi potenzialità simboliche: un momento in cui la cultura contemporanea affronta, rivive e trasforma grandi temi e grandi testi del passato, in una sinergia intermediale che è anche autorialità condivisa, autentica opera d'arte totale. L'innesto sempre più massiccio delle nuove tecnologie nella composizione scenografica, e un generale ripensamento dell'equilibrio fra i diversi elementi interartistici (performance canora, movimenti dei cantanti, ritmo della partitura, light e set design), determinano profonde metamorfosi nella prassi realizzativa del repertorio e impongono letture a più ampio raggio, in grado di cogliere i processi di rimediazione senza l'ipoteca della fedeltà all'originale – spesso invocata da critici e musicologi.

Dopo la forzata chiusura dei teatri per effetto della pandemia, l'autunno scorso ha segnato un ritorno dello spettacolo dal vivo che ha offerto una significativa prova della vitalità produttiva degli enti lirici e della necessità di cogliere i fermenti culturali e di senso che germinano attorno a classici di ogni tempo. Nel contesto della stagione 2021-2022 tre teatri hanno scelto opere tratte da tragedie di Shakespeare, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro alla Scala di Milano, confermando come la forza poetica del bardo abbia giocato un ruolo importante nella storia dell'opera. I rapporti fra Shakespeare e l'immaginazione melodrammatica seguono in una prima fase percorsi indiretti, attraverso la mediazione del neoclassicismo francese, poi invece divengono modello diretto di una poetica romantica che ricercava la varietà di stili e la potenza emotiva (lo chiarisce un saggio di Fabio Vittorini).¹ In particolare, Shakespeare è stato una presenza costante e quasi ossessiva nell'universo di Giuseppe Verdi, alimentando il suo ideale drammaturgico della parola scenica.

La dirompente forza espressiva del trittico shakespeariano ha spinto chi scrive a tentare una lettura in parallelo di regie molto diverse per impianto e codici performativi ma in grado di riattivare un confronto fra due capolavori di Verdi, *Otello* e *Macbeth*, e una novità composta per l'occasione da Giorgio Battistelli, *Julius Caesar*.

Il San Carlo di Napoli ha puntato sul capolavoro della maturità di Verdi, quell'*Otello* composto dopo la lunga crisi creativa rievocata dal bel romanzo di Franz Werfel, frutto di una collaborazione stretta con Arrigo Boito. La regia è stata affidata a Mario Martone,



autore squisitamente intermediale che, come a suo tempo Luchino Visconti, lavora sistematicamente intrecciando cinema, teatro e opera lirica. La figura di Otello ha scandito momenti importanti nella ricerca di Martone, come ribadisce lui stesso in occasione del debutto napoletano:

È un ripensamento e una ricollocazione contemporanea della struttura narrativa, stavolta integrale, di *Otello*, mia vecchia conoscenza in quanto fonte di una scrittura scenica degli anni 80 che ha girato il mondo per tre anni, ma anche capolavoro ottocentesco di cui ho poi curato una regia lirica vera e propria nel 2009 a Tokyo.²

Nel 1982, nel pieno del passaggio dal mediateatro della Nuova Spettacolarità al recupero della drammaturgia, Martone mette in scena, nello spazio labirintico del Castel Sant'Elmo di Napoli, un *Otello* di Verdi totalmente riscritto da Peter Gordon, con una contaminazione fra rock, jazz, e musica etnica; nello spettacolo spiccava una Desdemona sensuale e atipica, mentre il finale di amore e morte era giocato fra Otello e Jago (Alessandro Serpieri ha valorizzato la dinamica maschile latentemente omoerotica come fulcro della tragedia shakespeariana).³

Nel 2009, invece, Martone mette in scena l'*Otello* di Verdi all'Opera di Tokyo, ambientandolo interamente in una Venezia scomposta in spazi multipli, grazie alle soluzioni sceniche di Margherita Palli,⁴ mentre nel primo film della sua trilogia sull'Ottocento, *Noi credevamo* (2010), un brano orchestrale tratto dalla vicenda interiore di Otello scandisce vari momenti di un film corale sul Risorgimento tradito, ricco anche di citazioni iconografiche dall'Ottocento italiano, a significare la persistenza di risonanze verdiane che si riconnettono intimamente allo spirito tragico elisabettiano e per analogia alle atmosfere evocate nel testo.

Il recupero delle vicende del Moro avviene adesso in una mutata ottica temporale e atmosferica, di cui il regista esplicita portata e valenza:

Il tempo che è trascorso induce a vedere una prospettiva in evoluzione nel corso dei decenni: non poteva non colpirmi che questa è un'opera in cui un uomo uccide una donna che ama. Mi rendo conto meglio che le partiture verdiane hanno la capacità di raccontare le spinte, i temi conflittuali maschili e femminili, e oggi importa meno che Otello sia nero di pelle, integrato o no a Venezia, il tema risaltante è l'aspetto umano dei rapporti tra uomo e donna, per cui, restando nel tempo più resistenti le figure di Otello e Jago, bisogna provare a guardare Desdemona in modo diverso.⁵



Otello, regia Mario Martone, © Luciano Romano, Teatro San Carlo di Napoli, 2021

Tentando di rileggere l'opera contro «l'archetipo della manipolazione», Martone ricom-bina il rapporto fra etica e consapevolezza e orchestra gli elementi della scena e della performance secondo una visione rinnovata, che punta sul dinamismo degli esecutori e su una specifica densità del femminile.

Già nell'*Otello* di Falso Movimento facevamo affidamento su una libertà del corpo di Licia Maglietta, sottraendola all'immagine di una vittima sacrificale, perché fosse una donna padrona di sé. Adesso scavo ancora di più quest'aspetto nell'opera, e mutando radicalmente lo scenario, inserendo truppe dell'Occidente che occupano una sorta di Medioriente con armi moderne, tende, e ospedale da campo, creo una parità tra militari e soldatesse. Il fazzoletto rivelatore non è ricamato, ma un fazzoletto da esercito che si porta al collo. Cambia tutto il contesto, e qui, in un paesaggio che fa di Cipro un deserto dei Tartari dove Iago può istigare nella mente di Otello ancora più fantasmi, qui Desdemona porta la divisa, è una combattente di valore, suscita invidia e odio in Iago. Una tesi sposata dagli ottimi protagonisti d'adesso, diretti musicalmente da Michele Mariotti.⁶



Otello, regia Mario Martone, © Luciano Romano, Teatro San Carlo di Napoli, 2021

Desdemona viene quindi dis-angelicata (anche grazie alla straordinaria forza scenica e vocale di Maria Agresta), mentre il finale romantico è abilmente decostruito: il corpo della protagonista viene portato via dal personale militare dell'accampamento mentre il monologo finale è così cantato da Otello in solitudine totale (la stessa solitudine iper-tragica in cui Martone ha gettato Violetta nel film-opera *La traviata*),⁷ separato dal mondo da un muro di lamiera che è un *Leitmotiv* dello spettacolo. È il monologo allucinato di un nevrotico, splendidamente impersonato da un Jonas Kaufmann privo dell'enfasi di altre prove (l'edizione diretta da Pappano), e potenziato dalla tagliente sottigliezza della direzione di Michele Mariotti.

Come ha messo in luce Bruno Roberti recensendo lo spettacolo su «Fata Morgana Web»,⁸ si tratta di una regia che possiede marcati tratti cinematografici: dalla profondità di campo della tempesta iniziale proiettata in video al tema onnipresente del miraggio. Questo non significa che questa direzione, come quella di altri spettacoli lirici di Martone, non si focalizzi primariamente sul rapporto con i cantanti, e sulla ricerca di un dinamismo scenico in un genere tendenzialmente statico. Sulla base della sua prima fase di regista di mediateatro, legato alla Nuova Spettacolarità postmoderna, ci si sarebbe potuti aspettare regie molto visive, focalizzate sulla scenografia e sull'ambientazione, un po' come è successo per Ronconi; e in effetti il debutto in questo campo sono state le scenografie per una famosa edizione della *Vedova allegra* (1985), con la regia di Mauro Bolognini. Dopo alcune esperienze sull'opera del Novecento (notevole la *Lulu* di Berg al Massimo Palermo nel 2001, che coinvolgeva e moltiplicava tutti gli spazi del teatro), quando ha



iniziato a lavorare sistematicamente nel repertorio più canonico ha invece spiazzato le attese: è infatti partito dalla staticità dell'opera, per compensarla e trasformarla attraverso un lavoro intensissimo sui cantanti, che punta al loro dinamismo, a ottenere movimento, scioltezza, fisicità, sensualità, mentre in parallelo l'azione si proietta spesso dalla scena verso la platea, diramandosi anche nei palchi di proscenio. Lo spettacolo lirico non è dunque concepito come un insieme statico e pittorico, ma come un flusso continuo e vitale, che coinvolge lo spettatore fino a creare un senso di fusione comunitaria, come, fra i tantissimi esempi possibili, nella trilogia di Da Ponte-Mozart sempre al San Carlo di Napoli – *Così fan tutte* (1999, spettacolo scelto poi da Claudio Abbado a Ferrara nel 2000 e ripreso nel 2004), *Don Giovanni* (2002), *Le nozze di Figaro* (2006) –, in alcune memorabili regie rossiniane, o nel *Ballo in maschera* al Covent Garden di Londra (2005), che Martone ambienta in un'America arcaica e barbarica, fra antri, rovine e discariche, utilizzando nel finale un ampio specchio, una sorta di doppio della buca dell'orchestra, che si alza e crea uno schermo a 45° attraverso cui lo spettatore vede tutta la festa tragica. Un magnifico colpo di teatro, un effetto cinematografico, con cui il regista e lo scenografo Sergio Tramonti creano una wellesiana profondità di campo. Tratti simili si ritrovano anche nei due *Falstaff* (Parigi 2008, Berlino 2018): il primo più onirico e fiabesco, il secondo più amaro e corrosivo, entrambi giocati su piani spaziali molteplici, che visualizzano le metamorfosi e le finzioni del *plot* di Shakespeare.

<https://www.youtube.com/watch?v=V5-Llsb35VU>

Tra i registi che più spingono in direzione di una consapevole intelaiatura visuale, di ispirazione cinematografica, con esplicite figurazioni intermediali c'è Davide Livermore che alla sua quarta inaugurazione scaligera, e nel pieno di una iperproduttività non sempre convincente, realizza uno dei suoi allestimenti più riusciti, grazie a una consonanza fra la visionarietà sublime del *Macbeth* e la sua poetica tecnologica e distopica. Avvezzo a spiazzare pubblico e critici con dichiarazioni pungenti, anche in questa occasione Livermore rivendica l'azzardo registico del *Macbeth* esplicitando come fulcro ispiratore delle sue creazioni il modello dell'esperienza videoludica:

Sullo schermo un piano sequenza straordinario ci consentirà di visitare e attraversare un mondo. Ci troveremo in luoghi non canonici per il teatro, viaggiando in auto, attraversando lande desolate, esplorando una città che ha dimensioni nuove e inaspettate; e la scalata al potere, al centro del testo, sarà un'esperienza "fisica", fino all'implosione. Una vertigine a cui gli appassionati di videogame sono abituati.⁹

Come sempre i video di D-Wok moltiplicano lo spazio, creando effetti onirici che ricordano il film *Inception*, e imbastendo una complessa dialettica fra gli esterni metropolitani e gli interni modellati sugli anni Venti (come anche i magnifici costumi di Gianluca Falaschi). Il fulcro di questa mobilità incessante e vertiginosa è un ascensore: simbolo polivalente che visualizza l'ascesa al potere della coppia protagonista, ma anche la gabbia oppressiva del destino (a cui si aggrappa disperato Macbeth). La dimensione soprannaturale, che produce in Verdi una sorta di sublime grottesco, è trascritta sugli schermi e nei moduli dell'immaginario contemporaneo: il primo piano del volto di Banquo gigantesco minaccioso nella scena del banchetto, mentre le streghe hanno una femminilità sofisticata e inquietante. Anche in questo caso lo spettacolo si alimenta della sinergia fra parte visiva e parte performativa: Luca Salsi conferma, oltre alle impressionanti doti canore, le sue qualità di attore tragico in grado di scavare a fondo nella drammaturgia della psiche, mentre Anna Netrebko dà vita a una Lady che oscilla fra diva hollywoodiana



e signora della criminalità internazionale. Di grande impatto la scena della follia, in cui la protagonista cammina sull'orlo di un muro, sovrastata da un gruppo scultoreo di grande bellezza, esplicitando così il suicidio solo adombrato da Shakespeare: un momento in cui potenza vocale e qualità attoriale sono fuse alla perfezione.

Il *Macbeth* è una tragedia basata sull'empatia negativa, in cui i personaggi positivi non hanno grande spessore, mentre è assente la dinamica amorosa, in modo anomalo rispetto all'estetica del melodramma. Nell'edizione della Scala la figura del tenore, Macduff, brilla di luce insolita grazie alla bravura eccezionale di Francesco Meli; quanto alla dinamica della coppia, l'eros, già assente nella tragedia di Shakespeare, è sostituito da una sessualità rapida e nevrotica, consumata in ascensore. Questa edizione, come quella sempre diretta da Chailly con la regia di [Emma Dante](#), segue la seconda versione dell'opera, che termina con un coro di liberazione dall'oppressore, ma ingloba anche il primo finale, la morte in scena del protagonista, soluzione più empatica e tragica. La fusione delle due versioni (che connotava già un altro mitico *Macbeth* scaligero, quello diretto da Abbado) trova una realizzazione efficace ancora una volta grazie all'interazione fra la 'spettralità' dei video e la plasticità della performance. In questo complesso quadro di insieme trova senso la scommessa di una regia televisiva votata verso un ulteriore potenziamento dello sguardo e dell'esperienza, secondo una precisa poetica della contaminazione:

Fondamentale è ibridare. Forza del teatro e tecnologia avanzata. L'uso del ledwall, quindi una superficie virtuale, con elementi architettonici reali. Microcamere che si insinuano all'interno della scenografia, nelle sue pieghe, in qualche modo mostrano il rovescio del visibile.¹⁰

L'ultimo segmento di questa indagine sulle rifrazioni operistiche delle tragedie shakespeariane riguarda l'inaugurazione della stagione del Teatro dell'Opera di Roma, segnata da una scelta sicuramente coraggiosa: proporre un titolo contemporaneo, affidato a un musicista con grande esperienza nel teatro musicale e capace di una forza comunicativa insolita nella musica odierna.

https://www.youtube.com/watch?v=Yyc_IvgEU1c

Il *Julius Caesar* di Giorgio Battistelli, su libretto di Ian Burton, fa parte di una trilogia che ha già visto la creazione di *Richard III* (2007) e che si concluderà con un testo particolarmente arduo, il *Pericles*, toccando così le tre fasi della produzione shakespeariana, e alcuni dei suoi vertici nell'analisi spietata dell'insensatezza del potere. Anche in questo caso, come nell'opera precedente, Burton ha sfoltito l'opulenza figurale del testo di Shakespeare, mentre la musica di Battistelli ne ha scandito gli snodi drammaturgici con una serie di figurazioni ritmiche. Il regista Robert Carsen ha scelto un'ambientazione contemporanea di essenzialità geometrica, che allude a un'eternità dei meccanismi del potere, e ha sottolineato il cortocircuito fra antico e moderno proprio della drammaturgia shakespeariana che la sua regia tende a sublimare con accenti assoluti.

Sembra quasi impossibile che l'unica opera integrale su Giulio Cesare sia il capolavoro di Händel scritto quasi trecento anni fa – spiega. Ma questa opera è ambientata in Egitto. Mettere in scena il nuovo lavoro di Giorgio Battistelli e Ian Burton (è la terza volta che lavoriamo tutti insieme dopo *Riccardo III* e *Co2*), non è solo un onore, ma anche una sfida particolare, dal momento che l'opera debutta in prima assoluta a Roma, dove l'azione del dramma di Shakespeare si svolge. La comprensione di Shakespeare della politica personale e pubblica – e il percorso e la distruzione che possono creare – è forse ancora più rilevante oggi rispetto a quando l'opera fu scritta più di quattrocento anni fa.¹¹



La tragedia storica di Shakespeare più ricca di memorie teatrali e cinematografiche (da Mankiewicz ai Taviani) assume così una nuova configurazione stilizzata e straniata, fortemente focalizzata sull'assassinio di Cesare come atto sostanzialmente vacuo.

*Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all'interno del "PIAno di InCEntivi per la Ricerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022" linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

¹ F. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Firenze, La nuova Italia, 2000.

² R. DI GIANMARCO, 'Mario Martone: "Torno a Otello ma Desdemona non è più una vittima"', *la Repubblica*, 20 novembre 2021.

³ Cfr. A. SERPIERI, *L'eros negato* [1978], Napoli, Liguori, 2003.

⁴ Lo spettacolo viene ripreso poi nella stagione 2016-2017, confermandosi come operazione autentica e di lunga durata.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Su questi spettacoli si rimanda al contributo di Laura Pernice contenuto all'interno del focus: < <http://www.arabeschi.it/reinventare-lo-spazio-performativo-in-tempo-di-pandemia-le-operazioni-opere-mario-martone/> >.

⁸ Cfr. B. ROBERTI, 'Il miraggio, il deserto, la guerra', *Fata Morgana Web*, 22 novembre 2021, < <https://www.fatamorganaweb.it/otello-giuseppe-verdi-regia-mario-martone/> > [accessed 10 January 2022].

⁹ P. DI PAOLO, 'Davide Livermore: "Porto Macbeth in un videogame"', *la Repubblica*, 26 novembre 2021.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ R. CARSEN, *Note di regia*, Teatro dell'Opera di Roma, < <https://www.operaroma.it/news/il-20-novembre-la-prima-assoluta-di-julius-caesar-di-giorgio-battistelli-apre-la-nuova-stagione/> > [accessed 10 January 2022].



STEVE DELLA CASA

*Note su Gianni Schicchi di Damiano Michieletto. Opera e cinema**

The recent film-opera *Gianni Schicchi* by Damiano Michieletto has displaced all expectations. While adhering to the tradition of recitar cantando, the Venetian director has in fact introduced significant dramaturgical and stylistic innovations, intervening decisively on the libretto and making full use of the elements of film grammar (long takes, fast tracking shots, zooms). The analysis proposes an interpretation of the director's work based on the thesis, hypothesized by Michieletto himself, that Puccini's opera has been influenced by the seventh art, and therefore lends itself particularly well to becoming a film. Starting from this assumption, the reflection investigates the new cinematographic treatment of Puccini's material, pushed on the level of rhythm, amusement and contemporary actualization, putting it in relation to the most significant precedents of comedy in opera films: *Figaro e la sua gran giornata* by Mario Camerini, *Il barbiere di Siviglia* by Mario Costa, *Figaro il barbiere di Siviglia* by Camillo Mastrocinque, *Avanti a lui tremava tutta Roma* by Carmine Gallone.

https://vimeo.com/641724831?embedded=true&source=video_title&owner=141469621

Secondo Damiano Michieletto, regista del film *Gianni Schicchi* presentato al Torino Film Festival nel novembre 2021 e poco dopo messo in onda dalle reti Rai, l'opera di Giacomo Puccini si presta in modo particolare a diventare un film. Questo perché il compositore toscano, tra i grandi autori italiani di melodrammi, è il primo a operare pienamente quando la settima arte si sta già diffondendo nel mondo, rivoluzionando in modo definitivo l'idea stessa di spettacolo e la sua fruizione da parte del pubblico. Lo ha dichiarato lo stesso regista ai microfoni di *Hollywood Party* – storica trasmissione dedicata al cinema di Rai Radio 3 –, raccontando le sfide che consapevolmente ha voluto affrontare dirigendo questo film. Sfide che sono tutt'altro che banali: Michieletto ha scelto di restare fedele alla grande e nobile tradizione italiana del 'recitar cantando', e quindi di realizzare quello che tecnicamente si definisce un film-opera, impreziosito da un prologo nel quale domina la scena Giancarlo Giannini; al tempo stesso, però, ha voluto mettere le mani con decisione sul libretto, trasportando in epoca contemporanea la vicenda. In questo modo si è perso il diretto riferimento dantesco che è presente nel testo, e



locandina *Gianni Schicchi*, regia Damiano Michieletto, produzione Albedo Production, Genoma Films, Do Consulting&Production in collaborazione con Rai Cinema, 2021a

che vede lo stesso Dante incontrare Gianni Schicchi nella decima Bolgia (il canto è il XXX dell'*Inferno*, e si conclude com'è noto con una dura reprimenda di Virgilio nei confronti del poeta toscano), punito insieme agli altri falsari, tra i quali Mirra. Insomma, non si può dire che il regista veneziano abbia scelto la strada più facile per questo film-opera: e proprio l'aver affrontato scientemente ostacoli di ogni tipo lo ha portato a realizzare uno spettacolo nuovo, vivo, brillante.

Come si diceva, il *Gianni Schicchi* di Michieletto (che si è formato come drammaturgo alla Scuola Paolo Grassi di Milano, uno dei luoghi dove si insegnano regia e recitazione con l'esplicito intento di forzare i codici e sperimentare nuove strade per lo spettacolo) presenta un prologo interpretato con notevole energia dall'attore Giancarlo Giannini, uno degli ultimi 'grandi leoni' della recitazione classica del cinema italiano. In seguito i cantanti prenderanno il sopravvento, ma non cambierà il modo registico di filmare e quindi di raccontare l'intreccio: piani sequenza, veloci carrelli, zoom. In sintesi, tutto il contrario di come il cinema abitualmente tratta l'opera lirica quando 'trascrive' le *pièces* trasformandole in spettacolo audiovisivo. A questo si aggiunga che il *Gianni Schicchi* è notoriamente un'opera intrisa di umorismo, di divertimento, di situazioni fortemente ironiche e anche decisamente comiche (più scatenate, per intenderci, dei principali lavori di Gioachino Rossini, che di solito è considerato l'autore che maggiormente fa incontrare commedia e melodramma). Lo stesso Michieletto, nell'intervista radiofonica prima citata, ha sottolineato come questo modo di impostare la propria regia sia un passaggio indispensabile se si vuole rendere nuovamente diffusa e viva l'opera lirica, sottraendola al pubblico paludato delle prime e dei lustrini e restituendola a quello popolare per il quale è stata concepita. Compito, questo, che si può realizzare proprio grazie al cinema, che, come si è detto, era già molto attivo quando Puccini era attivo e che (questa è l'opinione di Michieletto) non poteva non aver influenzato il suo modo di comporre e di prevedere le messe in scena.

In sostanza, la maggiore innovazione del regista sta nell'immaginare la costruzione del film partendo dal presupposto che quando Puccini componeva non poteva non aver tenuto conto della diffusione del cinema. E questo in contrasto con i film operistici, che sempre sono stati succubi dell'origine teatrale delle opere portate sullo schermo, tant'è vero che la maggior parte di questi prodotti (in Italia se ne sono girati molti, dagli anni Trenta fino alla metà degli anni Cinquanta) cercano quasi di scimmiettare la rappresentazione teatrale, ricavandone a volte qualche buon risultato ma nella maggior parte dei



locandina *Figaro e la sua gran giornata*, regia Mario Camerini, 1931

casi uno spettacolo lento e noioso, che volutamente rifiuta ogni sorta di ritmo e ogni espediente di montaggio che potrebbe velocizzare la narrazione. Michieletto fa esattamente il contrario: esalta il ritmo, sottolinea il divertimento, cancella ogni traccia di staticità. Così fa percepire l'opera come uno spettacolo contemporaneo e vivo, non come una rappresentazione stereotipata e rivolta al passato. Questo era l'obiettivo, e possiamo dire che è stato perfettamente centrato.

Non si pensi, però, che questo sia avvenuto perché il regista veneziano ha scelto di rappresentare Puccini attraverso un titolo che esplicitamente si rifà alla commedia, ai suoi toni e alle sue situazioni. La lunga relazione tra il cinema, l'opera e il recitar cantando ha avuto infatti parecchi passaggi nella commedia, anche se la tradizione nazionale della librettistica d'opera propende in modo esplicito verso il dramma.

La commedia nel cinema operistico italiano si sposa specialmente con Rossini, si pensi a *Figaro e la sua gran giornata* di Mario Camerini (1931), a *Il barbiere di Siviglia* di Mario Costa (1947) e soprattutto a *Figaro il barbiere di Siviglia* di Camillo Mastrocinque (1955), un film che riprende dal precedente la presenza di Tito Gobbi, interprete principe dei film-opera del dopoguerra, affiancandolo a due maestri della commedia dialettale, il veneto Cesco Baseggio e il torinese Carlo Campanini. Del resto, considerate le caratteristiche delle opere di Rossini non poteva essere diversamente. Eppure elementi di commedia si riscontrano anche in molti altri film diretti da registi con caratteristiche diverse (i tre citati sopra hanno trovato nel cinema comico un momento importante delle rispettive filmografie), e ispirati da spartiti che portano altre firme.

Nella versione resistenziale della *Tosca* firmata da Carmine Gallone (in assoluto il cineasta italiano che ha dedicato di più la sua attenzione all'opera lirica) e intitolata *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946), la presenza di Anna Magnani spinge il regista (che forse sfrutta il film anche come viatico per far dimenticare il suo passato vicino al regime fascista) ad alternare scene decisamente comiche ad altre che invece raccontano una Roma preda delle truppe di occupazione nazifasciste, alle quali fa riferimento il *vilain* Scarpia, immaginato come un collaborazionista della Repubblica di Salò. Una versione, questa, che appare oggi più originale e più riuscita della *Tosca* diretta nel 1973 da Luigi Magni, film-opera che paradossalmente sembra più lontano nel tempo e più imbalsamato dagli stereotipi. Tornando alla commedia, ne troviamo simpatiche tracce anche in un altro lavoro di Gallone, *Casa Ricordi* (1953), il film operistico a nostro avviso più bello e più significativo sul piano teorico, giacché ripercorre la storia italiana attraverso la nostra più importante casa di edizioni musicali (le parentesi di commedia sono affidate soprattutto all'attore Paolo Stoppa, capostipite della dinastia Ricordi).



locandina *Figaro il barbiere di Siviglia*, regia Camillo Mastrocinque, 1955



locandina *Avanti a lui tremava tutta Roma*, regia Carmine Gallone, 1946



Il *Gianni Schicchi* di Michieletto, in definitiva, è al tempo stesso interno a una lunga tradizione e capace di delinearne un possibile sviluppo nuovo, diverso. Qui infatti si sceglie di fare una rappresentazione cinematografica rinunciando sia agli stereotipi di forma – l’ambientazione, come si diceva, è contemporanea – che a quelli di sostanza – la narrazione per immagini non lascia nessuno spazio al birignao del teatro filmato. Non ci sono tanti precedenti in materia. Assisten-



fotogramma di *Gianni Schicchi*, regia Damiano Michieletto, 2021

do allo spettacolo può venire in mente come Bernardo Bertolucci, non ancora regista di successo che dirige per la Rai un film sperimentale a basso costo, utilizza *Il trovatore* di Verdi in un suo lavoro fondamentale: *La strategia del ragno* (1972). Non si tratta di un film operistico ma di un racconto sospeso tra Resistenza e contemporaneità, tra menzogna e verità, tra storia comune e psicoanalisi privata; tuttavia, quando un piatto prelibato come un maiale ripieno viene portato a tavola sul sottofondo per l’appunto de *Il trovatore*, ecco che la lirica viene tolta dalla bacheca e riportata ai nostri giorni, a un pubblico popolare e non all’effimero apparire delle prime ultra riservate: chi serve quel piatto sontuoso accenna ad un’aria verdiana. Damiano Michieletto sulle orme di Bernardo Bertolucci? Chi lo sa, sicuramente è troppo presto per esprimersi, ma all’apparenza la strada sembrerebbe proprio essere la stessa.

*Questo articolo nasce nell’ambito del progetto di ricerca *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all’interno del “PIANO di InCentivi per la Ricerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022” linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

G. CARLUCCIO E S. RIMINI

*La regia lirica tra contaminazioni di linguaggi e spunti interartistici.
VideoConversazione con Nicola Berloff*

[link](#)

A seguito di una formazione felicemente ibrida, fra studi di violoncello e maturazione performativa presso l'Accademia Paolo Grassi di Milano, Nicola Berloff affronta la sfida con i coefficienti dell'Opera con un arsenale ricco di esperienze e mezzi, che gli consente di trovare soluzioni visive senza dubbio innovative e audaci. Il rispetto della partitura e della drammaturgia musicale, da sempre al centro del suo percorso, non esclude la scelta di tentare contaminazioni fra codici diversi, con un frequente impiego di suggestioni e frame cinematografici a completare l'assetto scenografico. Sempre in equilibrio fra repertorio e nuove scritture, Berloff attinge di volta in volta al suo «hard-disk di sensazioni e ricordi» lasciandosi guidare da matrici di ispirazione diversa (la pittura, la fotografia, la letteratura), che gli consentono di comporre dei «puzzle» registici mai ovvi, come nel caso della *Madame Butterfly* prodotta dal Teatro Massimo di Palermo nel 2016 e poi riproposta allo Sferisterio di Macerata. La consapevolezza acquisita in campo internazionale, con produzioni significative in molti angoli del mondo (dall'Europa al Far East), consente a Berloff di lavorare per 'sottrazione', senza accumuli o soluzioni a effetto, interpretando i caratteri dei personaggi a partire dai «colori della musica» e restando quindi sempre perfettamente in equilibrio fra tradizione e rinnovamento delle forme.

L'incontro con Nicola Berloff, promosso dalle Università di Torino e Catania in collaborazione con il Network Opera project, è stato ospitato presso la Cavallerizza reale di Torino il 19 novembre del 2021 ed è stato registrato grazie al sostegno del gruppo Media dell'ateneo piemontese. La redazione della rivista Arabeschi ringrazia l'Università di Torino per aver concesso la possibilità di riprodurre la videoregistrazione della conversazione.



locandina dell'incontro



GIOVANNA SANTAERA

*Immagini all'Opera. Il Museo Zeffirelli di Firenze**

This paper aims to stimulate a reflection on the museology of opera during the 21st century through the study case of the Zeffirelli Museum in Florence. The essay analyses the birth and the objectives of the heritage collected by the director, set and costume designer. They are reused since 2015 by the Fondazione Zeffirelli Onlus and the International Centre for the Arts and the Performing Arts, set up inside the Complesso di San Firenze in his hometown. As an integrated archive, museum, and school, it now works on the transmission of his heritage divided between cinema, theatre and opera. For this reason, the analysis starts from the recognition of the visual culture embedded inside the opera paths and exhibition activities of the intermedial museum.

La vita non è che un continuo passaggio di esperienze, da una generazione all'altra: prima imparare e poi insegnare a chi viene dopo di noi.

Franco Zeffirelli

1. Dai materiali d'archivio al museo intermediale

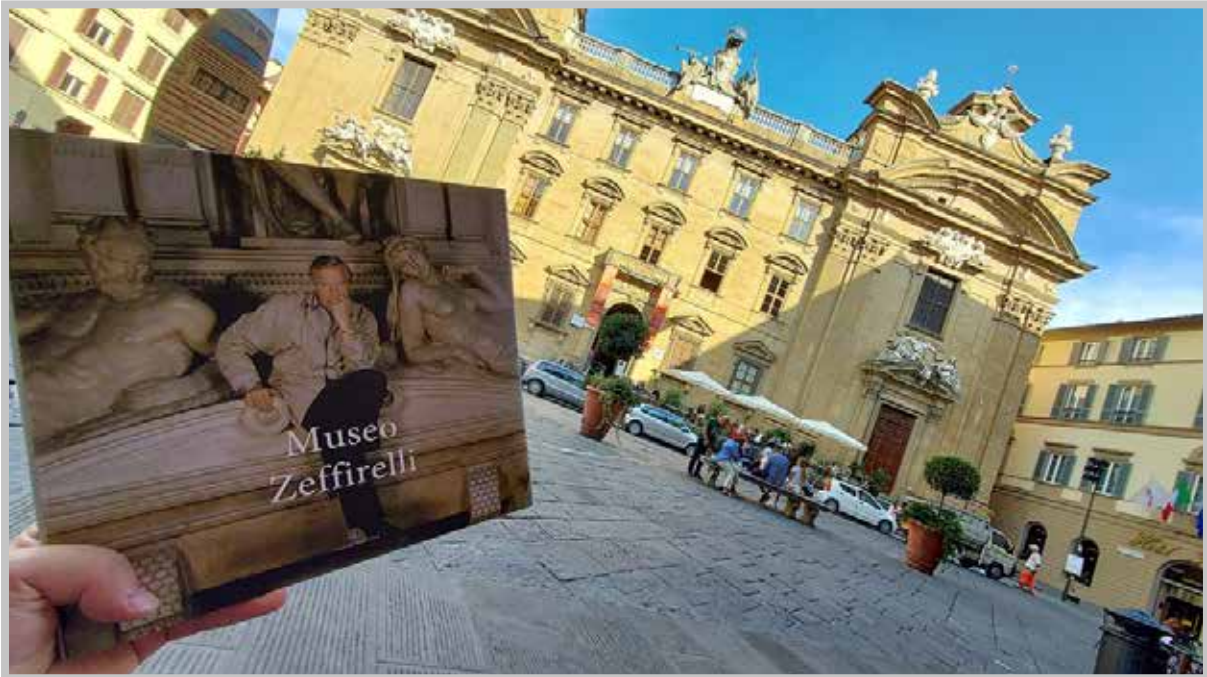
Messa in movimento, trasmissione e ricezione di un'esperienza molteplice sono i motivi guida espressi dal regista fiorentino Franco Zeffirelli a proposito della raccolta (durante la sua vita) e della destinazione di una serie di materiali legati alla propria attività e all'arte dello spettacolo in toto. Votandosi a questi principi, ha promosso con forza il riconoscimento di quest'insieme patrimoniale come 'vivente', non solo per l'azione di conoscenza storica che esercita nel presente verso il futuro ma, si legge tra le righe del suo pensiero, per la capacità di accogliere e far percepire i caratteri stessi della vita e delle arti.

Dal 2015 parte di questi materiali¹ sono gestiti e rimessi in opera a Firenze dalla Fondazione Zeffirelli Onlus, nata in quell'anno proprio con l'obiettivo di «promuovere la cultura e l'arte, attraverso la tutela e la valorizzazione di beni di interesse artistico e storico».² Sulla scorta del pensiero dell'artista, l'istituzione ha destinato i propri spazi all'incontro, lo studio e la produzione artistica attraverso il patrimonio zeffirelliano.

[...] conscio del valore del fondo documentario da lui raccolto e prodotto, Zeffirelli ha sempre voluto che il suo Archivio diventasse il nucleo di un centro di documentazione espressamente dedicato alle arti dello spettacolo, in cui gli studiosi, ma soprattutto gli addetti ai lavori e i giovani, potessero entrare in contatto diretto con materiali tanto preziosi.³

Così nella città natale dell'artista, all'interno del Complesso di San Firenze, nel corso del 2015 è stato istituito il CIAS - *Centro Internazionale delle Arti dello Spettacolo*,⁴ che oggi ospita e anima al suo interno un archivio, una biblioteca, un museo, una sala musica da centocinquanta posti che funge anche da spazio di proiezione ed esposizione (nello splen-

dido ex oratorio dei padri filippini caratterizzato da alcuni palchi laterali che ne fanno quasi un teatro), un bookshop, alcune aule dedicate alla didattica (ma tutti gli spazi sono riutilizzati in tal senso), laboratori e un'area ristorativa. In questi spazi si svolgono un insieme di attività formative, artistiche e di progettazione. Le diverse parti, che includono anche la direzione curatoriale, sono pensate come sezioni complementari di uno stesso corpo, sia per gli scambi tra biblioteca, archivio e museo (anche in termini di visite guidate dedicate), sia e soprattutto per gli ulteriori percorsi che fruitori e studiosi possono attivare autonomamente passando da una parte all'altra.⁵



Museo Zeffirelli a Firenze presso il Complesso di San Firenze, ph. Giovanna Santaera, settembre 2021

Il focus di questo saggio verte sulla sezione museale permanente, e in particolare sul racconto dell'attività operistica di Zeffirelli, per poter rispondere a uno dei quesiti di ricerca del progetto *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera*⁶ intorno alla musealizzazione dell'opera nel ventunesimo secolo.⁷ In realtà nel museo, data la natura intermediale della produzione zeffirelliana, cinema, teatro, opera e letteratura costituiscono parti specifiche del percorso, amalgamandosi laddove possibile. Lo spazio espositivo rispecchia infatti le competenze multiple, talvolta intrecciate, di Zeffirelli, nonché la dimensione simbiotica delle sue attività di scenografo, costumista, attore e soprattutto regista. Quella ricercata nel museo non è solo una forma di collegamento tra le arti (a cui diede vita l'autore) quanto un potente sottofondo estetico e culturale di rimandi e connessioni, 'rimesse in opera' nei materiali in mostra.

Sebbene quindi possa essere riferito a diverse categorie museali, raccogliendo materiali e documenti appartenenti all'ambito del cinema, della scenografia, del teatro e dell'opera, questo luogo non è concepibile se non tramite una visione intermediale unica. Tale interrelazione non esclude che si possano comunque attraversare, senza tradirne il valore, i diversi percorsi, purché si tenga conto dell'imprescindibilità delle contaminazioni a cui ogni segmento allude.

Se si guarda in direzione di una prospettiva operistica, il Museo Zeffirelli si può collocare nell'alveo di quelle istituzioni che in Italia e all'estero⁸ rimettono in essere procedimenti artistici, materiali, figure, luoghi, storia ed eredità dell'opera, tenendo conto dei



suoi diversi contesti di produzione e ricezione nel corso del tempo. A tal proposito, Stephen Mould in *Curating Opera. Reinventing the Past through Museums of Opera and Art* ha sottolineato l'importanza di riconoscere le *opera houses* come musei d'arte quando queste sono in grado di valorizzare e comunicare la capacità dell'evento lirico di conservare storie, usi e tradizioni, e quando i curatori nel riallestire le programmazioni si appropriano della sensibilità drammaturgica dei registi per favorire il coinvolgimento immaginativo degli spettatori.

Il caso del Museo Zeffirelli si inquadra all'interno di questo asse, dal momento che i prodotti e i documenti in esso conservati rispecchiano lo stile e la pratica del 'regista-drammaturgo' che li ha concepiti in origine, ma ciò non toglie che restino altre questioni aperte. Ampliando le riflessioni di Mould, infatti, occorre ragionare su una doppia sfida: come prendersi cura della molteplicità dell'eredità operistica, che deve essere assunta quale unica forma di 'autenticità' rispetto all'idea di originale e di repertorio cristallizzato; e come assumere le differenti esperienze e percezioni degli utenti, riconoscendo ad esse un ruolo fondamentale. Il rischio da evitare è poi quello di diventare istituzioni avanguardistiche votate in maniera critica solo a nuove produzioni oppure istituzioni 'mausoleo' rivolte soltanto al passato.⁹

I musei d'opera contemporanei, dunque, sembrano dover e voler superare l'*impasse* di una musealizzazione impossibile o esclusivamente immaginaria, smarcandosi pertanto dal modello proposto da Lydia Goehr per compensare le inevitabili perdite degli spettacoli musicali, legate soprattutto alle componenti vocali e sonore.¹⁰ Un sentiero certamente più fecondo è quello che assume la lezione novecentesca dell'opera come 'museo delle sopravvivenze' di immagini, tecniche, gesti, dinamiche, tutti elementi provenienti dall'intero processo compositivo e produttivo, e già in parte rielaborati tramite la ricezione spettatoriale.¹¹ In maniera innovativa, molte istituzioni museali adottano strategie simili alle tendenze curatoriali degli enti operistici, mettendo in risalto i tratti di persistenza e di innovazione dell'opera e di centralità dei suoi fruitori attraverso le attività di selezione e riprogrammazione dei materiali stessi.¹²

Alla luce di quanto fin qui rilevato, si propone un'analisi del Museo Zeffirelli improntata agli approcci della cultura visuale e materiale, ampliati verso l'osservazione dei dispositivi coinvolti nella progettazione museale.¹³ Da questa prospettiva si intende analizzare non tanto l'appropriazione zeffirelliana di procedure e riferimenti provenienti da diverse arti e fonti, ma partire dai motivi drammaturgici delle produzioni (compresa la dimensione sonora) per esaminarne la 'messa in opera' nell'esposizione permanente e nelle attività collaterali. Si tenterà allora di verificare se e come è possibile in un museo operistico riattivare i procedimenti volti alla trasmissione, intesa non solo come ricezione ma anche come contatto, apprendimento, apertura a quel «continuo passaggio di esperienze» dell'arte di cui parlava Zeffirelli nei suoi intenti citati in esergo. È un modo per problematizzare ulteriormente, a partire dal suo pensiero, la valutazione delle modalità estetiche, mediali, produttive, sociali, politiche e culturali per la veicolazione di una sorta di «quality experience», come già fatto da Mary P. Wood a proposito della sua carriera e produzione,¹⁴ o in alcuni recenti studi sull'eredità dell'opera, intesa proprio come insieme di esperienze collegate alle performance e ai 'media operas'.¹⁵

2. Ingresso al museo: la 'via dell'Opera' di Zeffirelli

Preceduto da un piccolo 'preludio' nello scalone centrale, il Museo Zeffirelli è collocato al primo piano dell'edificio del Complesso di San Firenze. Esso è composto, fino a ora,¹⁶ da un lungo corridoio che funge da ingresso e che è intitolato significativamente *Via dell'Opera*, formula che proviene da una foto di Zeffirelli immortalato all'inaugurazione del National Theatre di Tokyo. Complessivamente il museo è formato da circa ventotto sale, più alcuni spazi adibiti alla realizzazione di mostre temporanee. L'impianto è suddiviso in tre parti – opera, teatro e cinema – ma il percorso è unico; ciascuna sala è delimitata da porte aperte, secondo un procedimento che recupera l'idea del regista dell'attraversamento di 'tre porte d'oro'.¹⁷ Sin dall'inizio, ossia a partire dal preludio e dal primo corridoio che condensano atmosfere, temi e motivi dell'intero tragitto espositivo, ci si rende conto che i diversi ambiti artistici non sono separati in modo netto, e le ragioni di questa contiguità risalgono alla stessa esperienza lavorativa del regista fiorentino:

Nel corso della sua vita lunga e operosa, nei settant'anni di una carriera che si è svolta in tutti i campi delle arti dello spettacolo, Franco Zeffirelli ha accumulato una quantità notevolissima di materiali che hanno soddisfatto la sua curiosità e la sua sete di conoscenza, sono serviti a sostenere la sua ispirazione, hanno documentato le varie fasi delle sue creazioni. A questi materiali si sono aggiunti negli anni i frutti del suo lavoro di scenografo, arredatore, costumista, regista, scrittore.¹⁸

Il ruolo del 'maestro' nell'ideazione degli spazi e delle strategie di messa in forma è dichiarato nelle note iniziali del catalogo *Museo Zeffirelli* (edito nel 2019 dalla Fondazione), e sempre sua sarebbe la 'cura' dell'intero progetto. Non si può però non considerare la collaborazione di Pippo Zeffirelli (presidente della Fondazione), Carlo Centilavegna (set designer, docente del centro e curatore permanente del Museo) e Caterina D'Amico (direttrice del Museo). Quest'ultima, in particolare, è stata una storica studiosa della collezione Zeffirelli, nonché curatrice di sue precedenti esposizioni.¹⁹ Tali eventi passati sono oggi alla base del progetto museale, come testimoniano alcune interviste realizzate in quelle occasioni e ora raccolte nel catalogo. Infine, si segnala che il progetto di allestimento architettonico e d'illuminazione (volto a garantire il rispetto dei colori dei materiali esposti e a rendere modulabili le luci delle sale) è a firma degli architetti Marco Paolieri e Fabio Valelà, i quali hanno contribuito all'adeguamento e alla valorizzazione dell'intero complesso.²⁰



Museo Fondazione Zeffirelli, Firenze, Press Kit, Sala musica

L'andamento scelto per l'esposizione è di tipo modulare. In ogni sala, cioè, si ripete uno schema di base con la presentazione e l'accostamento di materiali preparatori, enormi modelli plastici delle scenografie, oggetti e foto di scena/set o scatti legati a protagonisti

e collaboratori del regista. Tale successione, costantemente ripetuta con lievi variazioni, può generare alla lunga un po' di affaticamento; tuttavia le varie parti sono inframezzate da qualche installazione video, una sala di proiezione e un'installazione d'ambiente in cui il visitatore può sedersi per il tempo desiderato.

A fine 2021, in linea con i principi di accessibilità della museologia contemporanea, è stato introdotto un interessante sistema di visite audioguidate che consentono, tramite il collegamento alla rete del museo e l'utilizzo del proprio smartphone, di ascoltare/leggere estratti dell'autobiografia di Zeffirelli²¹ o di sue interviste, preparati dalla direttrice D'Amico e dalla responsabile dell'area della didattica Maria Alberti, e recitati da Alessandro Massini e Fabio Baronti nella versione italiana e da Scotty Wells e Stuart Brown in quella inglese (la traduzione francese, invece, si deve alla partecipazione degli studenti dell'Istituto di Cultura Francese).

L'uso della voce di Zeffirelli nei tracciati sonori delle audioguide²² costituisce un ulteriore motivo di richiamo, laddove ciò che si espone non è soltanto la 'biografia' di un artista e del mondo da lui vissuto ma un racconto di fatto già 'autobiografico', che pone questioni sulle vicende umane e artistiche e sulla costruzione/circolazione dell'immagine del regista, a partire dai caratteri riflessi nella sua produzione, in un interessante incrocio di 'autenticità' e 'artificio'.²³ In questa sede si proverà a richiamare alcuni di questi dati autobiografici (ripresi dal catalogo), per analizzare connessioni e rimandi tra gli oggetti esposti e le idee sottese, esplicitate talune volte attraverso i pannelli informativi presenti nell'esposizione.

L'ingresso al museo, come anticipato, è scandito da un preludio che dissemina alcuni indizi, accogliendo e invitando all'esplorazione. Prima dell'entrata del Palazzo, in particolare, è stato posto uno schermo che proietta alcune immagini della collezione, accanto a un richiamo alle attività in programma. Qui, inoltre, campeggia uno scatto fotografico di Zeffirelli colto in sala prove mentre allarga le braccia. A questa marcata 'apertura', che simbolicamente 'proietta fuori' il museo stesso, in fondo alla prima rampa della scala centrale fa da contraltare visivo un manichino anch'esso nella stessa posizione del regista. Tale installazione è realizzata usando un costume di scena della *Turandot* di Puccini diretta da Zeffirelli alla Royal Opera House di Moscat nell'ottobre del 2011, avente sullo sfondo una foto dello spettacolo. Questi oggetti collegano, seppur in maniera semplice, il racconto della vita dell'artista con il patrimonio esposto.

Prima di arrivare a questo livello, però, entrando sulla sinistra il visitatore scopre uno spazio d'allestimento con la riproduzione di un bozzetto di scena (rielaborato digitalmente e retroilluminato) del *Don Giovanni* del 1989 nella rappresentazione al Metropolitan Opera House di New York del 1990, con la firma e la data del regista sul muro e, al di sotto, un elegante divano d'arredo. Diversamente dall'esposizione descritta prima, questa rimanda a un'idea più sottile di invito alla 'permanenza', come emerge dal titolo inscritto nell'oggetto dal regista: 'permanent set'. Si tratta di una delle variazioni scenografiche ottenute da Zeffirelli attraverso un'invenzione

Installazione all'ingresso del Museo Zeffirelli dedicata al *Don Giovanni*, ph. Giovanna Santaera, settembre 2021





tecnica (ispirata alle forme e al teatro barocco), che consentiva di cambiare interamente la scena ai lati, senza interruzioni durante lo spettacolo. Il sistema di rientri architettonici usato per questo scopo mutava secondo l'andamento della musica, richiamando così anche il carattere 'transitorio' del *Don Giovanni*, storicamente situato fra il Settecento barocco e l'Ottocento neoclassico e romantico.²⁴ Questa seconda installazione, unita al fondale della scena caratterizzato da un 'cielo infinito', proietta l'entrata dei visitatori in un interno che si fa esterno, e che rinvia allo 'sconfinamento' immaginativo proprio del teatro. Simbolicamente, quindi, la scelta di questo elemento della collezione prepara il pubblico al tipo di '(im)permanenza' che verrà raccontata.

Salendo lungo le scale per dirigersi verso il primo piano la parte dedicata a *Turandot* lascia il posto a enormi immagini dal set di Zeffirelli, foto e oggetti legati al cinema, a una nuova rielaborazione retroilluminata di un bozzetto del regista tratto dal *Don Carlo* rappresentato alla Scala nel 1992, una bacheca con tutti i premi cinematografici e non, e altre foto in compagnia di noti attori internazionali. Lo schizzo del *Don Carlo* appartiene a un'opera in cui Zeffirelli si era adeguato alle richieste di una scenografia imponente da parte della committenza francese, realizzando degli enormi elementi portanti nei quali, al di là della funzionalità scenica, è stata ravvisata la rappresentazione della 'macchina del Potere' del mondo dello spettacolo.²⁵ Prima di accedere all'esposizione permanente, dunque, si trovano già espressi alcuni motivi che saranno poi centrali: un andamento a montaggio alternato fra le diverse arti con i loro chiaroscuri; il racconto della costruzione dell'immagine di Zeffirelli anche attraverso la sua presenza visiva all'interno dei materiali della collezione – con il suo corpo, i suoi sguardi, i suoi gesti; e, infine, il richiamo agli ambienti artistici in cui operò in Italia e nel mondo.

Partendo da questo incipit, al di là delle possibili riflessioni sulle dinamiche di costruzione delle *celebrity personas*,²⁶ potremmo chiederci perché un museo dedicato a un singolo artista come Zeffirelli non è fine a sé stesso (pur garantendone la trasmissione dell'immagine), e quali sono gli scopi per cui l'istituzione agisce entro e fuori i limiti di questa (auto)narrazione. Per rispondere a tali quesiti è utile applicare al nostro oggetto d'analisi la riflessione proposta da Noily Beyler per il biopic *Maria Callas Forever* diretto da Zeffirelli nel 2002. Se le dinamiche del mondo dell'arte e della cultura tra Novecento e Ventunesimo secolo hanno spinto sempre più verso la mobilità sociale e la negoziazione della propria identità artistica dal livello locale a quello globale – cosa di cui Zeffirelli era ben consapevole, come dimostrano le sue opere autobiografiche, le sue collaborazioni con celebrità internazionali, l'uso che egli faceva dei media per promuovere la propria immagine –, la credenza del pubblico per questa operazione di racconto autoprodotta è garantita solo se si pongono delle questioni sull'articolazione del senso di autenticità delle storie narrate, di genere e legata al medium.²⁷ Ciò che conta, quindi, al di là dell'artificio e del mix tra fiction e non fiction (o autofiction in questo caso) è la finalità, soprattutto sul piano della produzione artistica; come testimoniava Masolino D'Amico nel 1993 rispetto all'esibizionismo nelle scenografie degli artisti:

Ora Zeffirelli, che pure come personaggio, e se volete, come esibizionista è secondo a pochi nella nostra età dominata dall'*advertising*, non ha mai disegnato in vita sua una sola scenografia che non fosse aderente al testo da rappresentare, o per lo meno, si capisce, alla sua idea registica di tale testo, a cui egli ha sempre sacrificato ogni narcisismo, a costo di sfidare coraggiosamente il luogo comune.²⁸

Un ultimo discorso interessante riguarderebbe il rinvio tra l'architettura del Complesso di San Firenze – con l'ulteriore rimando alla tradizione fiorentina – e l'immagine di



Zeffirelli, caratterizzati dalla riappropriazione e dal rinnovamento di uno stile classico, barocco e rinascimentale, spinto oltre i suoi confini ideali (di perfezione, elevatezza o eccesso) e pertanto capace di essere anche imperfetto, povero, vicino alla quotidianità.²⁹ Questa relazione fra estetica e cultura della rappresentazione fiorentina è esemplificata dall'immagine di copertina del catalogo del museo, in cui il regista è ripreso in posa nella cappella medicea, o in alcuni materiali esposti (come le immagini da lui filmate con camere quasi amatoriali in occasione dell'alluvione del 1966), che rompono o risemantizzano la vulgata manierista di Zeffirelli.

Per concludere la descrizione della prima parte del complesso, dopo il preludio dall'entrata fino al primo piano il vero 'incipit' è rappresentato dal corridoio de *La via dell'Opera*, che ritorna agli inizi della carriera del regista fiorentino, introducendo alcuni degli itinerari che verranno approfonditi in seguito. La sezione si apre con la formazione di Zeffirelli a Firenze, ricostruita attraverso l'esposizione del diploma elementare e di quello di maturità al liceo artistico; prosegue con i primi passi nel mondo dell'arte insieme a Visconti, passando, in maniera non cronologica, ad alcune foto di prove che lo mostrano intento a studiare o al lavoro con gli attori. Le esperienze all'estero sono testimoniate soprattutto da locandine e materiali legati alle produzioni filmiche internazionali, ma anche da scatti con alcune delle più grandi star dell'epoca, segno della diffusione dell'opera lirica zeffirelliana in tutto il mondo (Amsterdam, Londra, Tel Aviv, etc.). Questo *storytelling* visuale della parabola del regista si conclude con gli alti riconoscimenti conferitigli dal Senato della Repubblica, come Grande Ufficiale dalla Repubblica Italiana e Genio dell'Eccellenza Italiana. Da questi riferimenti alla 'grandezza' del personaggio-Zeffirelli si torna, subito dopo, agli inizi della sua carriera con le prime sperimentazioni per il Maggio Musicale Fiorentino.

Quello che si tenta di far emergere, quindi, è che lo scopo del museo non è tanto la celebrazione di una personalità artistica quanto di una 'via dell'opera' che esemplifica un'esistenza di lavoro – come del resto viene illustrato anche nell'introduzione del catalogo. Solo alla fine di questo percorso insieme ai sostenitori dell'iniziativa (fra cui le più alte cariche istituzionali del Paese e il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali), infatti, si trova una didascalia con una cronologia della vita e della produzione di Zeffirelli, in cui (anche in versione inglese) si legge:

Considerare i percorsi espressivi, evidenziare i loro campi di applicazione oppure ordinare cronologicamente diversi impegni sono modi diversi di raccontare la stessa, ricchissima storia. Ciascuna di queste scelte presenta dei vantaggi: nel primo caso si sottolinea la costanza dell'impegno nelle singole professioni, l'evoluzione dello stile, l'affinamento delle tecniche; nel secondo caso si mette in rilievo la mole di lavoro svolto in ciascun campo, le predilezioni nella scelta del repertorio, le collaborazioni ricorrenti; nell'ultimo caso si coprono le risposnde, le interconnessioni, gli intimi legami tra produzioni solo apparentemente distanti.

Ed è a queste modalità che qui ricorriamo per l'analisi delle sezioni operistiche.

3. Performances e montaggi fra teatro, cinema e opera

Ripartiamo qui non dalla prima sala ma da *La via dell'Opera*, a dimostrazione della necessaria compenetrazione tra le varie parti. Alla fine di questo spazio, dopo le prime attività come scenografo a Firenze e come attore fra radio, cinema e teatro (richiamate da installazioni e relative didascalie), per ricordare le prove d'esordio in importanti spettacoli



sono esposti alcuni materiali riguardanti le scenografie realizzate per *Delitto e Castigo* di Visconti, create a partire dai disegni e dai bozzetti di Salvador Dalì (esibiti insieme ai riferimenti per i coevi lavori cinematografici per *Senso e Bellissima*). Accanto ai materiali preparatori, per restituire storia e caratteri dello spettacolo, campeggiano la locandina e una foto di scena (su questi principi di montaggio diremo più avanti). Dai racconti di Zeffirelli si apprende che per la traduzione drammaturgica dei disegni di Dalì – soprattutto in rapporto all'esigenza di restituire un senso di astrazione del mondo intorno alla foresta – egli fece ricorso a tecniche apprese al Maggio Musicale Fiorentino, affiancando grandi scenografi d'opera che utilizzavano delle scene dipinte su veli. La capacità visuale espressa dai disegni e bozzetti di Dalì non bastava, però, se non era coniugata alla trasposizione del lavoro per la scena. Adoperò allora una serie di 'trasparenti' per sfruttare il risultato degli effetti di transizione sfumata prodotta dalla loro successione, ispirazione restituita con l'esposizione del disegno del velario di Dalì.³⁰ Questo espediente permette di evidenziare la forte stratificazione all'interno delle produzioni zeffirelliane, e per conseguenza nel corpo dell'esposizione, di dispositivi schermici e procedimenti visuali dinamici, oltre che il loro riversamento in ambiti diversi. Sulle trasparenze in scena ritornerà in tutta la sua produzione in maniera esplicita, a conferma di un certo modo di rielaborare la cultura visuale: si pensi ai materiali legati alla realizzazione delle *Tre Sorelle* di Cechov del 1952 (sala 28), in cui il passaggio da una realtà viva a una di ricordi rarefatti doveva «ricreare l'impressione di una vecchia foto di famiglia dimenticata in qualche cassetto».³¹

Con l'omaggio agli esordi viscontiani si segnala l'emergere di quella 'scuola' dedita a un senso di nuova «figuratività spettacolare»,³² che innescherà il percorso della regia d'opera dal testo al palcoscenico, passando per la materialità messa in gioco. Questa propensione verso una relazione piena fra le arti – legata all'inizio della sua esperienza artistica agli esordi operistici, all'affiancamento di Visconti e al contatto con professionisti di grande calibro – sembra avere origini profonde già a partire dall'infanzia di Zeffirelli:

Fu proprio in quella campagna che scoprii il teatro. Quasi ogni settimana venivano a trovarci degli strani personaggi, molto amati da tutti. Allora grandi e piccini ci radunavamo attorno al fuoco e loro raccontavano storie: storie fantastiche, tragiche, classiche, cui mescolavano fatti autentici e notizie del giorno. Erano dei maestri degli effetti drammatici, e ricordo ancora come uno di loro mettesse una lanterna sul pavimento per lanciare, muovendosi opportunamente, ombre e guizzi di luce sul muro. Niente a teatro è mai riuscito a colpirmi più delle magiche fantasie ricreate da quei cantastorie che ci portavano coi loro semplici racconti alla paura e alla compassione, alle lacrime e al riso.³³

Potremmo dire che per tutta la vita il maestro si sia dedicato proprio a quella ricerca di effetti drammatici; stimolando l'immaginazione, non temendo di intrecciare codici e realtà diverse per produrre un impatto emotivo, lavorando in modo attento con diversi media. Secondo una testimonianza di Masolino D'Amico, infatti, in questo sta la vera 'bellezza' dei materiali della collezione relativi alla scenografia – in sintonia con la regia e con le altre componenti dell'opera: essi restituiscono il suo studio multimediale volto a trasmettere un senso del testo originario e a condurre lo spettatore all'interno dei mondi da lui creati.³⁴

Un altro spunto di riflessione sulla cultura visuale espressa dal museo è dato dalla combinazione e dal montaggio di oggetti che rivelano l'intimo legame fra il lavoro del regista e un'idea ampia di performance attoriale, estesa al di là del palcoscenico fino a sconfinare nella quotidianità. A tal proposito, accanto a Visconti, Zeffirelli volle fermamente che all'inizio del percorso museale fosse posta anche un'area dedicata a Maria Callas, per

il debito formativo che a queste figure doveva. Su di lei, dunque, si concentra la successiva e prima sala, realizzata grazie alla filantropa e collezionista d'arte russa Anna Opaleva. In riferimento alla loro lunga e feconda collaborazione artistica qui si possono osservare materiali preliminari e pubblicitari, foto di scena e alcuni oggetti legati alla Callas riferiti alle sei produzioni operistiche che i due realizzarono in Italia e all'estero tra la metà degli anni Cinquanta e Sessanta. A tal proposito si nota la carenza – segnalata dal museo stesso nelle didascalie – di materiali che riguardano gli spettacoli americani, elemento che denota quanto il patrimonio zeffirelliano sia tuttora disseminato nel mondo.³⁵ La successione degli allestimenti nell'esposizione di questa sala riassume la carriera di regista lirico di Zeffirelli, che spaziò dall'opera buffa (*Il Turco in Italia*) all'opera romantica (*Tosca*), fino a quella dai toni più drammatici (*Lucia di Lammermoor*, *Norma*, *La Traviata*). Tali allestimenti, inoltre, sintetizzano la parabola artistica della Callas, la quale nel 1964-65 tornerà per l'ultima volta sulle scene per uno spettacolo intero spinto proprio da Zeffirelli, che ripenserà la *Norma* appositamente per lei. Con l'esposizione (qui come in tutto il museo) di una selezione precisa di foto del regista durante le prove con i propri collaboratori, di materiali preparatori e di estratti dagli spettacoli si realizza un montaggio di immagini, gesti, pose e inclinazioni in cui si incarna l'effetto di durata delle performance passate, e insieme la traccia viva della cultura mediale che ancora rimane.³⁶ Alla Callas poi, venticinque anni dopo la sua morte, Zeffirelli dedicherà il film *Maria Callas Forever*, a cui il museo riserva una sezione a parte. Si tratta di un biopic che era stato originariamente proposto alla stessa cantante riutilizzando una vecchia registrazione della sua voce; la Callas, però, rifiutò questo espediente per la distanza temporale e la differente qualità che avrebbe avuto il suo timbro vocale. Venticinque anni più tardi, rielaborando questo episodio, Zeffirelli costruirà comunque il film a partire proprio dalle registrazioni della sua voce, senza quindi ricorrere a impossibili 'ricostruzioni' attraverso la performance canora di altre interpreti. L'artificio diegetico voleva (in maniera sicuramente problematica rispetto alle volontà della cantante) porre l'attenzione sulla vera eredità della Callas: la sua voce. Ecco perché nella sala a lei dedicata, seppur in una forma ulteriormente 'mediata', si proiettano su uno schermo (uno dei pochi del museo) brevi estratti delle performance zeffirelliane che l'hanno resa celebre. Accanto a queste modalità di racconto e ricostruzione dell'aura divistica della cantante va segnalato anche l'accostamento di materiali promozionali. Nella locandina della *Tosca* messa in scena in Francia, ad esempio, si nota la formula «représentation exceptionnelles», indice del senso di eccezionalità su cui si faceva leva nello 'storytelling' pubblicitario delle performance degli artisti annunciati, fra cui Callas e Zeffirelli.

Al centro della sala, per concludere questa sezione, è posto un rifacimento del suo costume³⁷ realizzato a partire dai materiali conservati ed esposti del *Turco in Italia*. Questo oggetto è stato creato



Museo Zeffirelli, Sala 4: Zeffirelli e Maria Callas, ph. Giovanna Santaera, settembre 2021

coinvolgendo la costumista Elena Puliti e la sartoria di Massimo Poli grazie all'Associazione Donna di Firenze, che ogni anno dona a un museo della città un'opera restaurata (anche in altre occasioni le donazioni sono state legate al mondo dell'opera e alla sua iconografia, come per il Maggio Musicale Fiorentino).³⁸ Tali contributi diventano occasione per realizzare incontri culturali e aggregativi, generando una proficua interazione sociale a partire da un patrimonio culturale condiviso.

La successiva sala apre alla produzione lirica di Zeffirelli (mentre le due seguenti affrontano il rapporto con il teatro classico – a partire da autori come Shakespeare – e con quello contemporaneo). La centralità di questo spazio nell'economia generale del museo è segnalata da una didascalia/citazione dello stesso regista, secondo il quale l'Opera sarebbe «il praticello dell'Olimpo dove tutte le Muse si riuniscono tenendosi per mano».³⁹ In questa prima stanza (che anticipa quelle dedicate in maniera comparata a singole produzioni o a gruppi di opere) l'attenzione si concentra sui lavori degli esordi tra gli anni Quaranta e Cinquanta, soprattutto quelli del periodo senese del teatro delle operine⁴⁰ ancora legati a un'idea di scenografia pittorica e antiquaria.⁴¹ Man mano che si procede nell'esposizione si nota un crescendo verso l'astrazione figurativa: è il caso, ad esempio, dei contributi alle messe in scena da Donizetti, con *Lucia di Lammermoor*, *La figlia del reggimento* e *L'Elisir d'amore*, e da Pergolesi, con *Lo Frate Innamorato*, opera riallestita per la Piccola Scala di Milano nel 1960 in cui Zeffirelli fu chiamato a sostituire Eduardo De Filippo in quindici giorni. Questo episodio lo spinse a usare materiali poveri quali la iuta, che grazie alla sua 'trasparenza' rese l'ambientazione napoletana dello spettacolo al tempo stesso realistica e immaginifica, ribaltando l'idea di 'bellezza quasi manieristica' che spesso era associata al suo lavoro.

Prima di proseguire apriamo una piccola parentesi sul sistema di didascalie del museo. Tradotti anche in inglese, si distinguono pannelli introduttivi, tematici e insegne più specifiche relative a gruppi di materiali o a singole opere. In ognuno di essi il testo, ben organizzato graficamente, presenta brevi introduzioni che stimolano l'interesse, riportando passi autobiografici, interviste e testimonianze, oppure rendendo esplicite alcune connessioni fra le opere. Per un pubblico più specializzato (ad esempio di studenti,



Museo Zeffirelli, Sala: Zeffirelli. *The art of entertainment*, ph. Giovanna Santaera, settembre 2021

ricercatori e artisti) questi testi sono incorporati all'interno di schede che si aprono con il nome dell'opera e del compositore originario, e che specificano tutti i dettagli della messa in scena a cui i materiali si riferiscono (direttore d'orchestra, interpreti, scenografie, costumi, regia, coreografie, etc.). In ogni indicazione, inoltre, sono presenti delle note numerate degli oggetti esposti con i caratteri tecnici essenziali e l'Atto, ossia la scena dell'opera a cui si riferiscono. Proprio grazie a questi pannelli (presenti pure nella sala dedicata alla lirica qui analizzata) anche un pubblico non addetto ai lavori può cogliere il passaggio di Zeffirelli dalla 'semplice' attività di scenografo e costumista a quella di regista, che egli effettuò mantenendo uno scambio costante tra le diverse competenze.⁴²

Dopo le prime tre sale un intermezzo conduce a una transizione dal teatro al cinema,



condensata in una sala di proiezione finemente arredata; i fruitori, circondati dalle immagini fotografiche delle prove del regista, possono assistere qui alla visione del film *Zeffirelli. The art of entertainment*, prodotto dalla Zeffirelli S.r.l nata in seno al progetto di valorizzazione del patrimonio museale. Quello proposto è un format video che risponde all'idea di «visual history», intesa non solo come rievocazione della sua produzione teatrale e cinematografica ma anche come racconto della sua peculiare capacità di produrre immagini, incarnare visioni e costruire mondi simbolici per mezzo di tutti gli elementi artistici. Quasi in sovrapposizione rispetto al museo, nell'introduzione del film i materiali della collezione Zeffirelli sono animati digitalmente e inframezzati dall'uso di qualche scatto o video d'archivio, per segnalare anche qui un simbolico 'ingresso' nel teatro, nel cinema e nella vita dell'autore. L'uso e la successione di questi documenti non sono sempre logici, come dimostra un riferimento ai bozzetti per il progetto sull'*Inferno* di Dante, che vale come sorta di 'discesa' nelle viscere più profonde della produzione zeffirelliana. Dopo l'intro comincia la parte dedicata ai film e alle opere teatrali, che riproduce quel montaggio alternato su cui è costruita tutta l'esposizione: al di là delle specificità di ogni sezione, è interessante notare il recupero del principio compositivo utilizzato nel museo, secondo il quale – per ricostruire la profondità drammaturgica delle produzioni – si mixano insieme materiali preparatori, immagini da prove/set e testimonianze fotografiche e audiovisive sia teatrali che filmiche.

Nella parte relativa all'opera, su un sottofondo musicale di celebri cori e arie, scorrono le immagini di bozzetti, pitture, disegni, foto ed estratti dalle messe in scena filmate o dai film-opera del regista. Il montaggio segue un andamento a *climax*, che porta alla crescente fusione tra cinema, opera e teatro. Sul piano più strettamente narrativo si riconosce una scansione per temi, secondo incroci calibrati di scene *clou* di amore, potere e performance artistiche ricche di *pathos*, che da un lato puntano l'accento sulle forme di espressione degli affetti, delle emozioni e dei desideri e dall'altro sui segni di forza o di libertà sociale, politica e spirituale raccontati nelle sue produzioni.

L'intermezzo, quindi, funge da 'condensato' dell'intero museo e prepara emotivamente alla seconda parte dedicata alle produzioni. Più in generale potremmo dire, riprendendo la citazione inserita all'inizio del film, che l'obiettivo di questo spazio sta nella «Perception of ideas [that] leads to new ideas».⁴³

4. Invito all'opera (nei musei)

L'intermezzo video *Zeffirelli. The art of entertainment* più che concludere l'esperienza di visita segna un nuovo inizio, volto a un ulteriore approfondimento della produzione zeffirelliana. Allo stesso modo, con questo saggio si vuole aprire un invito alla ricerca sulle possibilità espositive e sul ruolo dei musei per l'opera di oggi e di domani. Per questa ragione della terza e quarta parte del percorso (dedicate ai singoli lavori artistici e alle mostre temporanee) si presenta qui un riepilogo delle strategie adottate, rimandando a ulteriori focus l'analisi delle attività museali che promuovono la fruizione delle collezioni a livello didattico, in maniera partecipata e diffusa, anche attraverso la comunicazione online.

Nella terza parte le sale dedicate all'opera esplorano da un lato la preferenza di Zeffirelli verso alcuni compositori (su tutti Puccini e Verdi)⁴⁴ e alcune opere (tra cui spiccano senza dubbio *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*); dall'altro descrivono invece, secondo un approccio comparato, tre allestimenti specifici: *Turandot*, *Carmen* e *Don Giovanni*.

Nell'ottica di una costante integrazione fra linguaggi ed esperienze, trovano spazio anche delle sale riservate ai film-opera *Otello* (1982), *Il Giovane Toscanini* (1988), *Callas Forever* (2002), *La Traviata* (1982). Tale disposizione conferma l'andamento generale del museo e ribadisce la reciprocità fra le diverse pratiche artistiche del maestro. Oltre alla valorizzazione delle opere compiute, la fondazione ha provato a mettere in mostra anche documenti relativi alle varianti realizzative di alcuni progetti o alle idee mai realizzate, dando così importanza alla relazione di scarto tra finito e non finito.

Piccole parentesi d'intermezzo sono la sala che ricostruisce lo studio del regista e alcuni spazi dedicati ai suoi collaboratori, tra i quali spicca il costumista Piero Tosi.⁴⁵ All'interno della macro-sezione destinata alla produzione si apre il quarto spazio per mostre temporanee. Le strategie qui adottate suggeriscono nuovi format di allestimento votati a progetti multisensoriali e immersivi, per favorire un contatto più emotivo e olistico. L'itinerario, infine, si chiude a cerchio, riportando simbolicamente a quella *Via dell'Opera* che da ingresso si trasforma in un percorso di accompagnamento a ritroso nel racconto dell'esposizione: dalla fine alle origini senza cesure nette, facendosi dunque passaggio verso ulteriori 'aperture'.



Museo Zeffirelli, Sala mostre temporanee, ph. Giovanna Santaera, settembre 2021

Dopo aver cercato di descrivere l'impianto e le modalità espositive di questo museo resta da sciogliere un'ultima questione: perché un'istituzione del genere? Già Luciano Alberti, a proposito della mostra del 1993, intuiva che il portato e il compito della collezione zeffirelliana andava ben oltre quello storico-retrospettivo, favorendo una lezione creativa in grado di essere spesa anche dagli artisti e dagli studiosi del futuro. Chi visita oggi gli spazi del museo ha modo di cogliere la complessità dell'arte operistica perché, come si è cercato di mostrare, il sistema espositivo punta a mettere in luce la valenza drammaturgica e interpretativa di tutte le sue componenti, compreso il lavoro materiale e la circuitazione delle produzioni dalla dimensione locale a quella globale. Per il futuro sarebbe interessante sviluppare (come già fatto ad esempio all'Opera Museum di Parma) non solo una prospettiva sulle diverse operazioni medialità messe in campo da Zeffirelli, ma anche un approfondimento sulle tecnologie per la scena di cui egli stesso parlava frequentemente, adottando un approccio legato agli studi su opera e tecnica.⁴⁶ Ciò consentirebbe un recupero dell'opera e delle sue rimediazioni intese come 'macchine simboliche' – anche nella loro componente vocale e sonora –, che nell'esposizione permanente deve ancora trovare uno spazio maggiore e una più pertinente formula espositiva.⁴⁷

La storia delle opere prodotte dal regista può servire ad affrontare questioni non solo estetiche ma anche culturali, in relazione sia ai contenuti delle composizioni storiche sia alle messe in scena nei diversi paesi. Anche in quest'ottica, alla luce dei materiali conservati nell'archivio, sarebbe interessante approfondire il grado e l'intensità della ricezione da parte degli addetti ai lavori e dei pubblici che incontrarono i suoi spettacoli. Certo, servirebbe un approccio che non abbia timore di assumere una postura critica sia nei confronti di quelle dinamiche di potere richiamate da Zeffirelli, sia verso i 'canoni di adeguamento' in cui lo stesso regista era coinvolto (si pensi alle testimonianze zeffirelliane e



gli *escamotage* drammaturgici per velare il corpo della cantante d'opera Joan Sutherland).⁴⁸ E, da ultimo, per integrare i discorsi legati alla dimensione affettiva delle strategie di messa in mostra sarebbe auspicabile approfondire l'ambivalenza di Zeffirelli nella negoziazione artistica di questioni legate al genere, all'orientamento sessuale e alla cultura di appartenenza, sempre più implicate nel giudizio drammaturgico e performativo.⁴⁹

Nel chiudere queste note a margine di una visita di studio presso la Fondazione fiorentina si vuole porre l'accento sulla necessità di continuare a riflettere sulla pluralità delle 'vie dell'opera' come modello di nuova museologia, sensibile al cambiamento delle modalità di fruizione ma al contempo attenta a restituire valore alle tracce delle esperienze del passato.

*Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all'interno del "PIANO di InCENTivi per la Ricerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022 linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania).

¹ Parte delle collezioni di Zeffirelli che includevano elementi di arredamento, forniture, quadri e elementi di scena sono stati oggetto di vendita durante la sua vita, come testimoniato in alcune interviste e nel catalogo di un'asta di Sotheby. Cfr. N.D., *Curiosità Teatrali E Collezioni Sommerse Di Franco Zeffirelli*, Milano, Sotheby's Italia, 2001.

² FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, Firenze, Lorenzo de' Medici Press, 2019, p. 7.

³ Ivi, p. 7.

⁴ N.D., 'Zeffirelli e il progetto CIAS', <<https://www.fondazionefrancozefirelli.com/franco-zeffirelli-e-il-progetto-cias/>> [accessed 09 January 2022].

⁵ Non a caso l'archivio e la biblioteca sono presentati all'interno del catalogo dedicato al Museo Zeffirelli; cfr. FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*.

⁶ Progetto del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini.

⁷ Il caso studio fa parte anche della ricerca dottorale sui musei del cinema in Italia e all'estero e la comunicazione del patrimonio cinematografico dell'autrice del saggio, ancora in corso al momento di pubblicazione di questo contributo, all'interno del corso di Dottorato in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale dell'Università degli Studi di Catania (tutor: Prof.ssa Stefania Rimini, Università di Catania; Prof.ssa Rinella Cere, Sheffield Hallam University, a.a. 2019-2022). In quest'ottica la parte cinematografica del museo sarà oggetto quindi di un nuovo approfondimento all'interno dell'elaborato finale.

⁸ Per l'Italia si ricordano almeno il Museo Teatrale alla Scala di Milano, il Museo dell'Archivio del Teatro San Carlo a Napoli, l'Opera Museum a Verona e l'Opera Museum della Casa della Musica di Parma. A livello internazionale invece si citano i casi del Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris, il Cantonese Opera Museum (che ha molto lavorato anche nell'ottica del patrimonio intangibile legato a quello operativo); cfr. Q. GUO, X. LI, 'Integrated Conservation of the Cantonese Opera Art Museum and Intangible Cultural Heritage.', *The International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, v. XL-5/W7, 2015, pp. 187-193), il Kunqu Opera Museum sempre nell'area dell'est-asiatico, e il Cairo Opera Museum.

⁹ Cfr. M. STEPHEN, *Curating Opera: Reinventing the Past Through Museums of Opera and Art*, London, Routledge, 2021.

¹⁰ Cfr. L. GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon, 1992.



- ¹¹Sull'evoluzione dell'idea di opera (houses) come museo (anche in prospettiva metariflessiva sulla produzione) si veda W. GIBBONS, *Building the Operatic Museum: Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, New York, University of Rochester Press, 2013; H. WIEBE, 'The Rake's Progress as Opera Museum', *The Opera Quarterly*, v. 25, n. 1-2, 2009, pp. 6-27; D.T. EVANS, 'Opera Museum', in ID., *Phantasmagoria. Sociology of Opera*, London, Routledge, 1999, pp. 52-67; T.W. ADORNO, 'Bourgeois Opera (1955)', in D. LEVIN (a cura di), *Opera Through Other Eyes*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 40; T.W. ADORNO, 'Opera and the Long-Playing Record', traduzione a cura di T.Y. Levin, *October*, v. 55, winter 1990, pp. 62-66.
- ¹²Per il primo Cfr. M. STEPHEN, *Curating Opera: Reinventing the Past Through Museums of Opera and Art*, London, Routledge, 2021; alcuni esperimenti hanno portato invece a riutilizzare addirittura lo spazio scenico del teatro d'opera come museo temporaneo, su questo cfr. K. M. HARTL, D. MEYER, D. BIRNBAU, *Curtain: A Living Museum Space: the Vienna State Opera Safety Curtain = Vorhang: Ein Lebendiger Museumsraum: Der Eiserne Vorhang Der Wiener Staatsoper*, Wien, Verlag für Moderne Kunst, 2017.
- ¹³Anche se ancora tutta da scrivere, soprattutto in merito ai dispositivi adottati e all'uso sociale delle 'immagini' prodotte, l'analisi del patrimonio e dei musei operistici da una prospettiva ampia di cultura visuale e materiale trova un'applicazione consistente di recente soprattutto per l'area dell'est asiatico e del medio oriente. Cfr. A. LIU, *Divine Threads: The Visual and Material Culture of Cantonese Opera*, Vancouver and Berkeley, MOA, 2019; J.T. ZEITLIN, L. YUHANG, H. JONATHAN, *Performing Images: Opera in Chinese Visual Culture*, Chicago, Smart Museum of Art, The University of Chicago, 2014; S. ZUHUR, *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1998.
- ¹⁴Cfr. M. P. WOOD, 'Delivering the Quality Experience: Franco Zeffirelli', in L. HUBNER (a cura di), *Valuing Films. Shifting Perception of Worth*, Houndmills and New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 183-197.
- ¹⁵D. SYMONDS, P. KARANTONIS (a cura di), *The Legacy of Opera. Reading Music Theatre as Experience and Performance*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013.
- ¹⁶La visita è avvenuta nel settembre 2021. A tal proposito però la 'fotografia' del museo intende ragionare più sulle dinamiche sottese che restituire un puntuale dettaglio cristallizzato. Per la vastità del patrimonio, infatti, e per esigenze di preservazione, alcuni degli elementi esposti possono variare nel corso del tempo e il percorso può essere modificato.
- ¹⁷Cfr. la descrizione della collezione Zeffirelli sul sito della Fondazione: <<https://www.fondazionefranco-zeffirelli.com/la-collezione-zeffirelli/>> [accessed 09 January 2022].
- ¹⁸FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, p. 7.
- ¹⁹Per le precedenti esposizioni della Collezione Zeffirelli cfr. C.D.C. D'AMICO, *Zeffirelli: Scenografie, Roma, Palazzo Ruspoli, 1° Marzo-23 Aprile 1993*, Roma, Edizioni De Luca, 1993 (pubblicato in occasione della mostra a Palazzo Ruspoli); ID., *Zeffirelli. L'arte dello spettacolo - Opere di pittura scenografica*, Roma, Edizioni De Luca, 2001 (mostra a Palazzo Marino alla Scala a Milano dal 2 al 25 febbraio 2001, basata a sua volta sull'esposizione del 1993); ID., *Zeffirelli. L'arte dello spettacolo*, Roma, Edizioni De Luca, 2015 (catalogo della mostra tenutasi a Villa d'Este a Tivoli dal 15 maggio al 15 ottobre 2015).
- ²⁰Cfr. <<https://www.targetti.com/it/Progetti/fondazione-zeffirelli/>> [accessed 09 January 2022].
- ²¹La prima autobiografia del regista uscì in inglese e solo dopo molti anni in Italia. Cfr. F. ZEFFIRELLI, *Zeffirelli. Autobiografia* [1987], Milano, Mondadori, 2008.
- ²²Non è possibile analizzare compiutamente l'impianto discorsivo delle audioguide perché la visita è avvenuta prima della loro introduzione, ma sarebbe certamente utile verificarne l'impatto e l'efficacia.
- ²³Una prospettiva simile sull'analisi della produzione si trova in M. PURSELL, 'Artifice and authenticity in Zeffirelli's "Romeo and Juliet"', *Literature film quarterly*, v. 14, n. 4, 1986, p. 173-178.
- ²⁴Cfr. FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, p. 162.
- ²⁵Cfr. Ivi, p. 134.
- ²⁶Per un resoconto aggiornato sullo studio delle *celebrity personas* e alcuni studi su Zeffirelli si veda P. D. MARSHALL, 'Celebrity and Public Persona', *Oxford Bibliographies Communication*, <<https://www.oxford-bibliographies.com/view/document/obo-9780199756841/obo-9780199756841-0159.xml>> [accessed 9 January 2022]; M. P. WOOD, 'Sixty years a celebrity auteur: Franco Zeffirelli', *Celebrity Studies*, v. 3, n. 2, 2012, pp. 138-149.
- ²⁷Cfr. BEYLER, N., 'The Anxiety of Authenticity in Dahan's *La Vie En Rose* and Zeffirelli's *Callas Forever*', *French Forum*, v. 36, n. 2-3, 2011, pp. 221-238.
- ²⁸FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, p. 52.
- ²⁹Del valore del superamento dei limiti 'classici' Zeffirelli ne ha parlato in J. TIBBETTS, 'Breaking the Classical Barrier: Franco Zeffirelli Interviewed by John Tibbetts', *Literature film quarterly*, v. 22, n. 2, 1994, pp. 136-140.



- ³⁰FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, p. 56.
- ³¹Ivi, p. 62.
- ³²Ivi, pp. 97 e segg.
- ³³Ivi, pp. 12-13.
- ³⁴Ivi, p. 52.
- ³⁵A testimonianza dell'abbondanza dei riferimenti produttivi nel contesto americano è stato pubblicato C. NAPOLEONE, *Zeffirelli at the Met: One Thousand Five Hundred and Forty-Nine Performances (so Far)*, New York, Edizioni Polistampa, 2008.
- ³⁶Quest'idea amplia il ripensamento fra personaggi, interpreti, registi e tutti i componenti di un film, soprattutto le performance dei secondi, applicati alla lettura già di opere come *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli in cui obiettivo del montaggio non è una semplice combinazione di elementi ma una selezione di immagini frutto di una orchestrazione, da qui l'estensione anche ai principi dell'opera. Cfr. C. BARON, 'Acting Choices/Filmic Choices: Rethinking Montage and Performance', *Journal of Film and Video*, v. 59, n. 2, summer 2007, pp. 32-40.
- ³⁷Per un approccio di cultura visuale al patrimonio dei costumi per l'opera Cfr. A.B. BONDS, *Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture*. New York, Routledge, 2019.
- ³⁸Cfr. M. COSTANZO, "'Firenze Donna" dona il restauro di un disegno seicentesco al museo Horne', *La Nazione*, 27 settembre 2019, <<https://www.lanazione.it/cronaca/firenze-donna-dona-il-restauro-di-un-disegno-seicentesco-al-museo-horne-1.4805404>> [accessed 09 January 2022].
- ³⁹FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, p. 17.
- ⁴⁰Ivi, p. 96.
- ⁴¹Si pensi alla collaborazione in qualità di scenografo e costumista all'allestimento dell'*Italiana in Algeri* diretto dalla cugina della madre, soprano e docente dell'Accademia Musicale Chigiana Ines Alfani Tullini.
- ⁴²A Zeffirelli come regista e scenografo aveva dedicato un contributo il critico cinematografico Mario Verdone: cfr. M. VERDONE, 'Regie e scenografie di Franco Zeffirelli', *Terzoocchio*, v. 26, n. 97, 2000, p. 41-42.
- ⁴³S. LEWITT, 'Sentences on Conceptual Art', *New York*, 0-9, 1969, pp. 3-5.
- ⁴⁴Di Puccini Zeffirelli metterà in scena nel corso della sua carriera capolavori del calibro di *Madama Butterfly*, *Turandot*, *La Bohème*, mentre di Verdi il regista sceglierà *Falstaff*, *Otello*, *Don Carlo*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Aida*, che rappresentano senza dubbio alcuni tra gli investimenti più significativi per cogliere lo spessore della sua idea di scrittura scenica.
- ⁴⁵Anche questa parte sembra il frutto di una ricerca precedente da parte della direzione, cfr. C.D.C. D'AMICO, *Piero Tosi: costumi e scenografie*, Milano, Electa, 2006.
- ⁴⁶Cfr. G. KREUZER, *Curtain, Gong, Steam. Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera*, Oakland, University of California Press, 2018.
- ⁴⁷Jelena Novak ha parlato per esempio dell'Opera video-documentaria *Three Tales* di Kunst come opera-museo di 'macchine simboliche', date anche da un certo uso della componente vocale e sonora, non necessariamente umana. Cfr. J. NOVAK, 'Postopera: Reinventing the Voice-Body', *Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera*, Surrey and Burlington, p. 69. Per un approccio mediale all'intera opera si veda C. MORRIS, 'Too much music: the media of opera', in N. TILL (a cura di), *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge, ebook version, position: 294,2 / 1071, Part II.4.
- ⁴⁸FONDAZIONE FRANCO ZEFFIRELLI, *Museo Zeffirelli*, pp. 22-23 e 114.
- ⁴⁹Sui primi temi si veda per es. M. J. CITRON, 'The Erotics of Masculinity in Zeffirelli's Film *Otello*', in P. PURVIS, *Masculinity in opera: gender, history, and new musicology*, New York, Routledge, 2013, pp. 84-101.



NICOL ODDO

*Emozioni tridimensionali tra lirica, cinema e arti visive.
Conversazione con Paolo Fantin*

Lo scenografo Paolo Fantin ormai da quasi un ventennio collabora con Damiano Michieletto, uno dei registi d'opera contemporanei più rinomati. Dalla *Gazza ladra*, messa in scena nel 2007 per il Rossini Opera Festival, è nato un sodalizio che attraversa non solo la lirica ma anche il cinema e di recente l'orizzonte delle arti visive. Damiano Michieletto, Paolo Fantin, Alessandro Carletti e Matteo Perin hanno infatti dato vita a Oφcina (Ophicina), descritto dai membri come un 'laboratorio creativo', che ha avuto come primo prodotto *Archèus. Labirinto Mozart*, un'installazione immersiva realizzata per La Biennale di Venezia. La conversazione con Fantin, registrata via web in data 18 febbraio 2022, ha spaziato dalla sua formazione agli obiettivi del suo lavoro, con mirata attenzione al processo creativo e all'uso della tecnologia nell'invenzione dello spazio scenico. Dalle risposte ricevute è possibile comprendere come uno dei punti di forza di Michieletto e del suo team creativo sia la ricerca di una commistione di vari linguaggi artistici che si rinnova ad ogni lavoro. Il loro punto di partenza è sempre la storia da raccontare, quindi l'utilizzo delle *steady-cam* sulla scena, la rimediazione in più schermi, i video preregistrati in *Rigoletto*, gli inserti del *Gianni Schicchi*, gli oggetti-simbolo che 'vivono' nelle cinque stanze di *Archèus*, i diversi materiali delle scenografie sono tutte soluzioni espressive pensate per accompagnare e rafforzare il senso drammaturgico delle opere.

N. O.: Quali sono gli aspetti peculiari del suo mestiere e quali i riferimenti artistici che guidano le scelte espressive?

P. F.: Come artista cambi a seconda del tempo. Ti trasformi col tempo e le *references* cambiano di conseguenza. Ad esempio, mentre prima cercavo di descrivere precisamente la realtà intorno a me e far capire ciò che c'è sulla scena, adesso invece sto cercando di sintetizzare e creare qualcosa di non-reale, che sia più 'concetto'. I miei riferimenti di ora sono più tendenti all'arte contemporanea, all'installazione e a quel mondo lì proprio perché si parla di concetti astratti. In passato però è stato molto il cinema. Dipende dai cambiamenti della vita di ognuno di noi.

N. O.: È possibile indicare tre parole-chiave che accompagnano e sintetizzano la creazione di ogni lavoro?

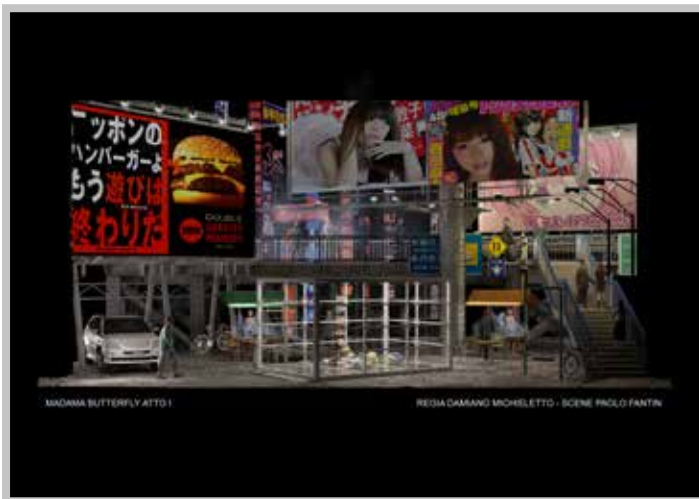
P. F.: In riferimento alle creazioni operistiche ci sono tre parole secondo me: concetto, storia, emozione/cortocircuito. Il 'concetto' è più importante di ogni altra cosa, anche rispetto alla tecnica. La tecnica la impari, la affini ma senza un concetto e un'idea non hai una guida. 'Storia' va intesa non come documentazione ma nel senso che in ogni lavoro devi sempre raccontare qualcosa. Anche lo spazio scenico deve raccontare una storia. Non è solo un ambiente, ma è parte della narrazione e a volte perfino protagonista. Lo spazio deve quasi diventare un personaggio. Infine, 'emozione/cortocircuito' perché crei qualcosa che non puoi vedere nella tua vita normale, devi trovare quel che colpisce le persone a livello emotivo. Lavorare sulle emozioni e renderle visibili e vivibili dai personaggi.



Dico spesso che creo delle emozioni tridimensionali nel senso che tu puoi vederle.

N. O.: Parla spesso di 'ricerca' quando si riferisce al suo modo di lavorare e creare scenografie. Cosa significa fare lo scenografo? Quale intenzione e quali spazi occupa questo mestiere?

P. F.: La ricerca è quasi un bisogno personale che ho. La mia testa la immagino divisa in due parti: mezza è nella vita reale e l'altra mezza è sempre con i 'file' aperti a cercare degli input che vengono da fuori e lavorano in modo autonomo. Il punto è cercare delle immagini che mi colpiscono e che automaticamente mi viene di trasformare in qualcosa di estetico. In questo senso 'ricerca' per me è qualcosa che non finisce mai. È anche accettare il cambiamento. Prima, ad esempio, mi preoccupava non conoscere a fondo ogni dettaglio, adesso invece i dettagli mi interessano meno. Quando faccio un lavoro devo avere sempre un punto di domanda, qualcosa a cui non so rispondere. Quando ho un'intuizione ma non so bene come arrivarci né dove mi porterà sento che è la strada giusta, quella che devo seguire.



Madame Butterfly, Teatro Regio di Torino 2012. Regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti, bozzetto di Paolo Fantini dell'atto I, © Teatro Regio Torino

N. O.: L'intesa con Damiano Michieletto si rinnova negli anni e rappresenta un unicum nel panorama registico contemporaneo. Come avete trasformato le vostre carriere? Quali fasi artistiche avete attraversato?

P. F.: Sai, nell'arte è difficile avere fasi ben precise. Però sì, è cambiato lui, sono cambiato io, ma questo è dato proprio dal tempo. Anche lui prima era più preoccupato dai dettagli mentre ora vedo che crea i personaggi dalle persone. Succede solo quando il regista fa il salto di

qualità. Certamente ha un'idea dei personaggi del libretto ma il personaggio finale lo tira fuori dal carattere della persona con cui sta lavorando. Quindi sì, c'è stata una fase iniziale più didascalica per cui c'erano delle idee ma eravamo più legati al linguaggio tradizionale. Nel corso del tempo stiamo asciugando, lavorando più sulla materia e sulla fisicità dell'azione. La psicologia dei personaggi si concretizza in palcoscenico. Adesso stiamo anche cercando di utilizzare più linguaggi che si alimentano l'un l'altro, vedi il filmopera e l'installazione. Ovviamente più vai avanti e più cerchi stimoli diversi. Da un classicismo iniziale cominci a prendere confidenza e a rischiare di più. Ma devi prima prendere coscienza di te stesso. Con i teatri adesso ho un atteggiamento diverso proprio perché li coinvolgo in questo 'rischio'. Quando facevo le prime riunioni di presentazione del progetto me le studiavo la sera prima per essere ineccepibile, ora invece voglio che ci sia uno scambio di idee.

N. O.: Il lavoro sullo spazio scenico non può prescindere dalla drammaturgia operistica, vale a dire dall'insieme di libretto, musica e scena. Quest'ultima si suddivide in movimenti scenici, gestualità, scenografia, costumi e luci. Il regista e il team creativo – quindi almeno reparto luci, costumi e scenografia – si basano sulla partitura per comporre un nuovo allestimento. Naturalmente esistono varie opzioni interpretative, che vanno dalla mera messinscena delle didascalie sceniche alla rilettura integrale della storia. Come lavorate alla re-invenzione dello spazio?



L'Elisir d'amore, Teatro Real di Madrid 2013. Regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Silvia Aymonino, © Javier del Real | Teatro Real

P. F.: È un lavoro che viene fatto insieme. La drammaturgia operistica e lo spazio si creano insieme. Con Damiano lavoriamo moltissimo assieme quindi spesso quando nasce la drammaturgia nasce già con un'idea di spazio. Non c'è mai un lavoro separato. Non è tanto un lavoro di sottrazione o addizione alla drammaturgia operistica; tutto quello che racconti e che metti in scena dev'essere necessario, mai meramente estetico. Ogni cosa deve avere anche una componente emotiva. La scena dev'essere usata dai cantanti, dagli attori e deve saper raccontare. Non solo per quanto riguarda l'opera, ma per ogni arte.

N. O.: Da almeno un ventennio ormai i registi di opera lirica trovano necessario aggiornare gli spazi. Ciò significa che il contesto storico dei libretti viene trasposto all'epoca contemporanea, con conseguente cambiamento di costumi, scene e idea di fondo degli spettacoli. Anche voi avete cercato di modernizzare il nucleo tematico delle opere per renderle più vicine all'orizzonte estetico del pubblico odierno. Quali motivazioni vi guidano e quali obiettivi ricercate?



Le baruffe, Teatro la Fenice 2022. Regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti, Photo © Michele Crosera

P.F.: Aggiornare per noi non è un partito preso. È qualcosa su cui ci muoviamo in modo spontaneo perché ci viene naturale parlare con linguaggio attuale. Abbiamo messo in scena anche molti spettacoli in costume. Io ho fatto scene anche 'non moderne'. Direi che la necessità viene da quello che devi raccontare e dal linguaggio con cui vuoi raccontarlo; non c'è mai una necessità personale. In *Baruffe* (2022, Teatro La fenice di Venezia), ad esempio, i costumi erano d'epoca in uno spazio però contemporaneo creato con oggetti



contemporanei. Quello che cerchiamo è spesso il contrasto. I costumi entrano in contrasto con la scena, oppure accade il contrario. Vogliamo far arrivare un cortocircuito al pubblico.

<https://www.youtube.com/watch?v=4pBug3L-MTA>

N. O.: Un altro fenomeno in costante espansione è l'uso della tecnologia nella scena operistica. A dire il vero non si tratta di un fenomeno nato in questo secolo, se si pensa al *Viaggio a Reims* di Luca Ronconi del lontano 1984 allestito all'auditorium Pedrotti di Pesaro. Ciò che è mutato da allora, con la cosiddetta «svolta algoritmica del teatro»,¹ è l'uso massiccio del digitale come codice scenico ulteriore. Che sia mediante l'uso di schermi, *led wall*, videomapping o *steady-cam* l'importante è ottenere «il nesso “drammaturgico” tra media e azione scenica»,² come afferma Anna Maria Monteverdi. Anche il vostro team ha fatto ricorso alla tecnologia digitale, come è accaduto per *Madama Butterfly* allestita al Teatro Regio di Torino nel 2010 e per *La damnation de Faust* per il Teatro dell'Opera di Roma nel 2018. Più di recente, invece, avete allestito un ibrido *Rigoletto* al Circo Massimo di Roma. Che ruolo occupa la tecnologia nel vostro laboratorio creativo?

P. F.: La tecnologia che abbiamo aggiunto in certi spettacoli non era fine a sé stessa. La usiamo perché faccia vedere qualcosa che prima non vedevi. Fare il *Rigoletto* (2020, Teatro dell'Opera di Roma) con le telecamere sulla scena ha permesso di vedere alcuni dettagli che generalmente sfuggono a occhio nudo. Per noi non è mai far vedere 'l'effettone'. L'obiettivo è usare la tecnologia per portare una drammaturgia più forte, cerchiamo di calibrarla e di impiegarla per raccontare la storia. Dev'essere sempre un bisogno, non una dimostrazione tecnica o una descrizione di qualcosa. Con *Rigoletto* e con *Faust* abbiamo iniziato a utilizzare le *steady-cam* proprio per cercare di entrare sempre più nella testa dei personaggi. È una necessità che acquisisci col tempo.

<https://www.youtube.com/watch?v=hdBD-KT7FNg>

N. O.: Una caratteristica delle sue scenografie è l'ampiezza dei materiali utilizzati, a cui si aggiunge la scelta di indicare dei titoli, quasi a voler dare loro una vita propria. Può dirci qualcosa di più sulla qualità dei materiali e sulla funzione delle didascalie?

P. F.: Mi piace molto il legno perché è grezzo; per la stessa ragione mi piace il vetro come il metallo. Preferisco utilizzare materie prime per raccontare una storia perché più vere e autentiche. Per quanto riguarda i titoli, sono i miei punti di riferimento. Quando penso a uno spazio penso a cosa voglio raccontare e quindi mi immagino dei temi. Da qui creo un'immagine. I titoli rappresentano le ricerche che avvengono prima dell'effettiva creazione delle scene. Inoltre, come ho detto per me le scene sono dei personaggi, quindi hanno un nome anche loro.

N. O.: Il vostro lavoro di sperimentazione si muove adesso anche oltre i confini della regia d'opera, approdando al cinema e alle arti visive. Nel 2021 avete prodotto un film-opera tratto dal *Gianni Schicchi* pucciniano che ha avuto grande successo, mentre nel 2022 avete dato vita a un gruppo chiamato Ophicina. Il primo frutto del collettivo è stata la realizzazione a Forte Marghera, in collaborazione con la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e con il Teatro La Fenice di Venezia, dell'installazione *Archèus*. Alla base di *Archèus* vi è la narrazione della *Die Zauberflöte* di Mozart,



da cui sono tratte anche le musiche che si ascoltano durante la visita, nonché la struttura interna del percorso installativo. Gli ambienti multimediali hanno lo scopo di amplificare le percezioni dei visitatori, producendo un'esperienza sensoriale unica. Come cambia il vostro approccio nel passaggio da un codice all'altro?

https://www.youtube.com/watch?v=qJ_nX-7wxGo

P. F.: Per me la differenza fondamentale del cinema è che non è dal vivo; quindi, possiamo correggere i nostri lavori quante volte vogliamo. Possiamo fare più *take* e affinare le scene. Il cinema si avvicina di più al personaggio grazie alle telecamere, fa entrare lo spettatore nella mente dei personaggi; questa è sicuramente un'esigenza di Damiano. Invece un'esperienza dal vivo come l'opera lirica vive nell'atto stesso della rappresentazione, e c'è l'impagabile emozione del momento data dagli attori, dalle persone in platea, dai colleghi. La differenza tra il teatro e l'arte contemporanea è più che altro ricettiva. In teatro il pubblico è seduto, ha il boccascena davanti. È spettatore e basta. Nell'arte contemporanea il pubblico partecipa alla creazione, ne diventa il protagonista. È con quest'intento che abbiamo dato vita ad *Archèus*. Volevamo scuotere emotivamente e percettivamente il pubblico.

N. O.: Un'ultima domanda la riservo al peso della scenografia nel respiro di una regia d'opera.

P. F.: La bellezza di quest'arte è che ognuno dà il suo punto di vista. Ognuno porta la propria ricerca. Le persone poi colgono dalla loro prospettiva quello che crei. Alcune cose le colgono, altre no; oppure, vedono delle cose che tu non avevi immaginato. La bellezza è trasmettere degli input che 'lavorano' nella testa delle persone. Il mio approccio è quello di andare verso l'introspezione, verso qualcosa che è mentale e che racconta un mondo interiore. Qualcosa che nella realtà non puoi vedere. Devo creare un mondo a cui tu non avevi mai dato forma ed è chiaramente legato a uno stato emotivo che vivi nella tua vita. Delle emozioni che ti toccano. Questa è la grande sfida per me. Dev'essere storia raccontata e rappresentazione di uno stato emotivo.

¹ A. M. MONTEVERDI, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Dino Audino, Roma, 2020, p. 17.

² Ivi, p. 14.



SERENA GUARRACINO

*Raccontare la bellezza: l'opera lirica e le politiche di genere**

How is the beauty of opera told today? Where beauty means the aesthetic experience that does not uncritically rely on the authoritativeness of the opera canon, but neither does it seek consolatory solutions that make the horror and suffering narrated by melodrama more digestible. This is the crucial question that the essay poses and to which it tries to respond by following a double binary. On the one side, there is the recourse to the thought of French feminist criticism and of the Anglo-Saxon new musicology, which have deal with the problematic nodes of opera narration in relation to its gender politics; on the other side, the analysis of four productions of the contemporary musical theater (*Carmer* by Emma Dante, *Don Giovanni* by Robert Carsen, *Rigoletto* by Damiano Michieletto, *Un ballo in maschera* by Grahm Vick) which, by placing opera in an intertextual dialogue with other artistic forms, face the most difficult challenge of the operistic present: to recount the violence and the horror that are the fulcrum of the aesthetic experience of melodrama, and thus to try to make it, one again, a solicitation that is both ethical and aesthetic, an experience of beauty.

In occasione della prima del suo *Otello* in scena al San Carlo di Napoli nel dicembre 2021, il regista Mario Martone dichiara:

Sui giornali, quando una donna viene uccisa l'uomo dice che la amava. Un aspetto che prima non si considerava: ma non possiamo non guardarlo. Oggi avrei difficoltà a vedere un uomo che piange la donna che ha ucciso, con la bellezza di Verdi e Shakespeare. Quella bellezza c'è, ma come raccontarla?¹

La domanda del regista napoletano non nasce esclusivamente dal suo confronto personale con il capolavoro verdiano, un vero e proprio 'corpo a corpo' da cui è emersa una Desdemona combattente e affatto angelicata, protagonista di un finale profondamente perturbante e innovativo (come racconta su queste stesse pagine Massimo Fusillo). Quella sollevata da Martone è infatti una necessità che anche nel mondo della lirica è diventata ormai ineludibile: quella di confrontarsi con i nodi politici che sostengono la narrazione operistica, e in particolare con le sue politiche di genere.

Che l'opera lirica, e in particolar modo il melodramma ottocentesco, sia una estenuante litania di morti di donne eccezionali è noto almeno a partire da *L'opera lirica, o la disfatta delle donne* della femminista francese Catherine Clément (1979), che aveva puntato il dito senza remore contro le dinamiche intrecciate di sadismo e misoginia che permettono al melodramma popolare di celebrare personaggi meravigliosamente eccentriche solo per poi godere della loro morte, tragica e spesso cruenta:

le donne, sulle scene dei teatri lirici, cantano, immutabilmente, la loro eterna disfatta. Mai l'emozione è così straziante come nel momento in cui la voce si alza nel canto del cigno. [...] Poche donne accedono al grand'intrigo maschile attorno a questo spettacolo concepito per adorare, e uccidere, il personaggio femminile.²

La chiave, per Clément, è proprio nel libretto, che nel suo ruolo apparentemente ancillare rispetto alla pervasività emotiva della musica riesce a far sedimentare in maniera quasi surrettizia il messaggio ideologico: le donne che trasgrediscono l'ordine patriar-



cale, che desiderino ad esempio la redenzione pur essendo prostitute (Violetta in *La traviata*); la libertà di lasciare un uomo che non amano più (Carmen); ribellarsi alla violenza anche sessuale del potere (Tosca); o semplicemente essere amate, «di un bene piccolino», e non solo usate come esotici oggetti sessuali (Madama Butterfly)... Tutte devono morire; di una 'bella morte' certo, perché su quel cadavere si stabilizzano le ambivalenze, si instaura il confine tra il sé e l'altra, tra il normativo e l'abietto. È inevitabile che il 'canone' di Clément sia strategicamente essenzialista, e volutamente ignori ad esempio l'opera buffa, dove la ribellione delle donne di norma viene premiata (spesso con un marito ricco), o l'opera barocca, dove i molti ruoli *en travesti* rendono il binarismo di genere più fluido, aperto a incarnazioni stratificate e antinormative, come racconta un'altra femminista francese (autrice con Clément del fondamentale *La jeune née*), Hélène Cixous nel suo *Tancredi continua*.³

La questione, tuttavia, resta aperta. E che a più di quarant'anni dalla pubblicazione del saggio di Clément questo tipo di interrogazione del canone lirico sia ormai imprescindibile lo ha mostrato anche un evento chiave degli ultimi anni, che ha probabilmente segnato un momento decisivo nella nuova metamorfosi dell'opera lirica da genere elitario a forma 'diversamente' popolare attraverso il medium televisivo, l'eccezionale prima della Scala del 2020 che, com'è noto, non ha potuto avere luogo nella sua forma tradizionale a causa della pandemia. Nello spirito che ha animato molte iniziative del teatro e della lirica in questo frangente, si è deciso però di non annullare l'evento bensì di ripensarlo in una forma adatta alla trasmissione televisiva. Non si è trattato di un caso isolato: gli stessi giorni hanno visto la trasmissione del film-opera *Il barbiere di Siviglia* prodotto dall'Opera di Roma e diretto da Mario Martone;⁴ *A riveder le stelle*, ideato da Davide Livermore per la Scala e andato in onda il 7 dicembre, segue però una strada diversa,⁵ che all'allestimento di un'opera intera preferisce uno spettacolo ispirato dalla formula del varietà (in senso non necessariamente deteriore), con arie d'opera per lo più famose interpretate da cantanti tra i più noti dell'attuale panorama internazionale (Luca Salsi, Lisetta Oropesa, Francesco Meli, e anche Plácido Domingo nella sua nuova carriera da baritono), con intermezzi affidati ad attrici e attori del piccolo e grande schermo (con in apertura Massimo Popolizio) nonché a intellettuali con il compito di 'mediare' le complessità dello spettacolo operistico per un pubblico che sarebbe stato, almeno nelle previsioni della produzione, non di soli appassionati. Previsioni che si possono dire ampiamente avverate, se lo spettacolo ha raggiunto oltre due milioni e mezzo di spettatori solo per la diretta, senza contare (come sempre in questi casi) chi ha fruito di tutto o parti dello spettacolo in differita grazie allo streaming.⁶

Tra queste 'pillole' di commento, quella di Michela Murgia, pubblicata sul programma di sala con il titolo 'La voce ai deboli', affronta in maniera diretta i nodi problematici della narrazione lirica rispetto alle politiche di genere. Murgia parte dalla natura popolare del genere nel suo momento di massimo splendore: «Sarebbe un errore lasciarsi ingannare dai costumi sontuosi, dall'imponenza della musica o dagli stucchi dorati dei palchi dei teatri: la musica lirica è un'arte per tutti e le classi popolari, anche se in loggione, ci



C. Clément, *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, Venezia, Marsilio, 1979



sono sempre andate. La ragione è semplice: ci si riconoscevano».⁷ Al pubblico, idealmente altrettanto 'popolare', dello spettacolo televisivo Murgia offre una rilettura del canone lirico dal basso, in grado di dare spazio a tre categorie di marginalità: «la servitù, i poveri, e le donne».⁸ Qui emerge l'autorevolezza di Murgia intellettuale e commentatrice femminista; all'autrice, che nello stesso anno firma *Stai zitta: e altre nove frasi che non vogliamo sentire più*,⁹ non sfugge certo che «nei libretti d'opera le eroine spesso muoiono, perché nelle società che vengono messe in scena il solo posto di una donna che vuole essere pienamente sé stessa è la tomba».¹⁰ Questo però non rende l'opera ideologicamente insalvabile: al contrario, Murgia ne celebra il potenziale destabilizzante, trasformando l'acuto dell'eroina in punto di morte in un grido rivoluzionario: «il teatro d'opera è il luogo in cui il silenzio dei diseredati si è trasformato in un acuto potente che ha vibrato nei secoli ininterrotto fino a spezzare le certezze cristalline dei signori di ogni tempo».¹¹

La posizione di Murgia non è in realtà isolata, ma riecheggia (forse involontariamente) diverse posizioni della corrente nota come 'new musicology' a cui ha dato inizio, tra l'altro, proprio la traduzione in inglese del testo di Clément nel 1989.¹² Questa pubblicazione ha sollecitato, nel giro di pochi anni, la pubblicazione di testi seminali come *Feminine Endings* di Susan McClary (1991), la miscellanea *Musicology and Difference* curata da Ruth Solie nel 1993, e poi *The Queen's Throat* di Wayne Koestenbaum nel 1994, che apre agli studi queer con un'indagine tuttora assolutamente innovativa del fandom omosessuale del melodramma.¹³ E se McClary, nella sua monografia sulla *Carmen* di Georges Bizet, tiene il punto sull'intreccio ideologico che richiede la morte della protagonista in quanto gitana e donna libera,¹⁴ Koestenbaum, insieme ad altre teoriche come Elizabeth Wood e Carolyn Abbate, esplora invece le potenzialità antinormative della voce femminile nel melodramma. In particolare Abbate, nel suo saggio incluso in *Musicology and Difference* dal titolo *Opera, or, the Envoicing of Women*, risponde esplicitamente all'argomentazione di Clément e individua nella voce della cantante un principio di *agency* tutta al femminile, definito attraverso uno dei concetti più noti del femminismo francese, *l'écriture féminine*: «can we identify what might be called a musical *écriture féminine* as a female authorial voice that speaks through a musical work written by a male composer?».¹⁵

La risposta di Abbate è, naturalmente, affermativa: non solo la cantante è l'autrice del suono, in concorrenza con l'onnipotente, eppure silente, voce autoriale (alla base delle letture di Clément e McClary); essa è anche il luogo della non significazione e dell'emergenza del represso, in cui l'oppressione del femminile nella narrazione viene riscattata da una fantasia di potenza. È questa lettura in contrappunto che si ritrova, 'in pillole', anche nella posizione di Murgia e nella sua celebrazione dell'opera lirica come genere che dà voce alle marginalità di classe e genere. Però non bisogna dimenticare che di contrappunto si tratta; che questa voce sovversiva può emergere solo in dialogo con quel «grande intrigo» che racconta Clément e che non si può semplicemente dismettere come un vecchio costume di scena. C'è bisogno, insomma, di un'operazione di esegesi, come accade quando nel binarismo musica-libretto si inserisce un terzo termine (quello che sempre provoca la crisi delle categorie, sostiene Marjorie Garber in un noto saggio sul travestitismo),¹⁶ ossia la messa in scena. Queste sollecitazioni trovano infatti ampia risonanza in allestimenti degli ultimi anni, in cui l'opera lirica deve confrontarsi, da un lato, con la contrazione del suo pubblico (l'opera 'per ricchi' di cui parla Murgia) e dall'altro con l'attuale problematicità delle vicende che narra.

Martone, insieme ad altre registe e registi come Emma Dante, Robert Carsen, Graham Vick, Valentina Carrasco, coglie la sfida del melodramma oggi: se non si può negare la bellezza di quel «canto del cigno» di cui parla Clément, nemmeno la si può riproporre igno-



rando – oppure, freudianamente, reprimendo – il messaggio ideologico di cui è intrisa in nome di una acritica celebrazione della differenza, rendendo così la critica femminista un gesto retorico, un automatismo svuotato di rilevanza politica. Questo potrebbe essere il rischio di letture esclusivamente celebrative come quella di Murgia (sicuramente influenzato dal ‘contenitore’ in cui è presentata) o di regie che cercano di cavalcare il dibattito contemporaneo con operazioni forse non felici dal punto di vista drammaturgico ma certo mediaticamente molto efficaci, come la *Carmen* diretta da Leo Muscato nel 2018 per il Maggio Musicale Fiorentino, in cui nel finale è Carmen ad uccidere Don José.¹⁷ L’aperta contestazione da parte del pubblico nonché le critiche apparse sulla stampa nazionale, che ne hanno però garantito una certa longevità in un mondo in cui spesso gli allestimenti non durano più di una stagione, dicono molto non solo sulla difficile riuscita di tali operazioni dal punto di vista estetico, ma anche sul rapporto complesso che il pubblico del melodramma ha con questo genere al contempo così lontano e che pure parla in maniera così viscerale al nostro presente.

E dunque, come si racconta la bellezza dell’opera lirica oggi? Dove bellezza sta per esperienza estetica che non si appoggia acriticamente all’autorevolezza del canone lirico (come si pretende di fare con il rispetto di fantomatiche intenzioni autoriali) ma nemmeno cerca soluzioni consolatorie che rendano l’orrore e la sofferenza raccontati dal melodramma più digeribili ad un’ipotetica sensibilità contemporanea. E sono molti gli esempi di regie che si fanno carico e giocano con le ambivalenze e le complessità di una tradizione culturale di peso, con l’obiettivo di offrire uno spettacolo disturbante e di creare una serie di diffrazioni; spesso ricorrendo all’intertestualità che, attraverso un reticolo di rimandi e citazioni, metta l’opera in dialogo con altre forme artistiche e narrazioni della contemporaneità. Tento di proporre, a mo’ di conclusione provvisoria, una breve carrellata di esempi che non pretendono assolutamente di essere esaustivi nemmeno rispetto all’allestimento da cui sono tratti, ma che individuano appunto momenti in cui musica, libretto e allestimento lavorano in contrappunto, creando un effetto di disarmonia e ambivalenza che cerca di raccontare la bellezza del melodramma per il nostro tempo.

Primo esempio: *Carmen*, diretta da Emma Dante (Teatro alla Scala, 2009). Durante la famosa *habanera* del primo atto, che presenta la protagonista dell’opera di Bizet come stereotipo di donna esotica creato dal desiderio maschile europeo,¹⁸ Dante veste la protagonista non nel tradizionale rosso, ma in un bianco sporco né allusivo né virginale. Inoltre, la accompagna, oltre che con donne adulte, con ragazzine adolescenti; ed è una di loro a lanciare, non come un dono ma come un’arma inoffensiva e giocosa, il famigerato fiore a Don José. Alla zingara seduttrice e demoniaca, che la musica orientalista ed esotizzante della *habanera* continua a raccontare, si pone in contrappunto questa rappresentazione ludica, libertina ma tutto sommato innocua del suo desiderio. Una volta disinnescata la caratterizzazione dell’eros di Carmen come predatorio e pericoloso, emerge esplicitamente la violenza feroce e la funzione repressiva della sua morte, a cui resta ben poco di necessario e consolatorio.

Secondo esempio: *Don Giovanni*, diretto da Robert Carsen (Teatro alla Scala, 2011). Rispondendo a suo modo all’annosa questione «ma Donn’Anna cosa ha voluto?», Carsen ci mostra in apertura i due amanti (Don Giovanni e Donna Anna, per l’appunto) che si rotolano nel letto, in una lotta che non è altro che un gioco di seduzione. L’azione scenica sfrutta l’ambiguità giocosa dello spartito mozartiano, riscrivendo la scena di tentato stupro descritta dal libretto; un passaggio cruciale e complesso, in cui il desiderio femminile è invece spesso rimosso per evitare il rischio di cadere nella trappola ideologica del ‘se l’è

cercata'. Carsen sceglie invece di esaltare l'ambiguità della *agency* nel rapporto tra Don Giovanni e Donna Anna; e questo evita l'appiattimento di Donna Anna nel ruolo di vittima, esplorandone al contrario la complessità psicologica nel passaggio feroce dalla gioia dell'amante al dramma dell'uccisione del padre.

Terzo esempio: *Rigoletto*, diretto da Damiano Michieletto (Teatro dell'Opera di Roma, 2020). Si tratta di una delle prime opere ad essere messe in scena con i limiti dei protocolli imposti dalla pandemia, tra cui l'assenza del coro in scena e l'obbligo di mantenere una distanza tra i cantanti di almeno due metri. Questo conduce il regista ad una scelta rivoluzionaria nella scena finale: quando Rigoletto apre il sacco in cui dovrebbe trovare il Duca di Mantova e invece trova la figlia che si è fatta uccidere per salvare l'uomo che amava, Gilda appare dalle quinte in forma fantasmatica, vestita da sposa, su un palco inondato da una luce che vira dall'azzurro ad un rosso-arancio per nulla celestiale. Questa scelta trasla su un piano sovranaturale le armonie conciliatorie di Gilda, sottraendole al piano di realtà di Rigoletto. Così il gesto della protagonista resta privato della sua aura sacrificale e si cristallizza un sogno adolescenziale che non entra mai nella maturità: il vestito da sposa è un *Leitmotiv* di questo allestimento, e già appare durante l'esecuzione di *Caro nome* in un video che racconta la fantasia di Gilda mentre la ragazza canta, opportunamente, su una enorme giostra. L'effetto è quello di creare uno scollamento irreparabile tra questo livello immaginario e la realtà di Rigoletto, immersa in una violenza criminale che ricorda l'immaginario cinematografico di *Arancia meccanica*, rispetto al quale nessun sacrificio è necessario perché manca la possibilità di redenzione.

Ultimo esempio: *Un ballo in maschera*, ultima regia ideata da Graham Vick e completata dopo la sua scomparsa da Jacopo Spirei (Teatro Regio di Parma, 2021). In questo caso, la direzione e la regia hanno operato un'esegesi sinergica: il direttore Roberto Abbado mette in scena la versione non censurata dell'opera di Verdi, nota come *Gustavo III*, ambientata nella corte svedese invece che nella lontana colonia di Boston. Torna quindi il riferimento, oggetto della censura originaria, ad un regnante realmente esistito: una figura pubblica molto discussa non solo per la sua visione assolutistica del potere monarchico (che lo fece schierare per Luigi XIV durante la rivoluzione francese) ma anche per la sua (vera o presunta) omosessualità. Si potrebbe dire che Verdi rappresenti più il primo aspetto che il secondo, dato che l'opera si concentra soprattutto sulla congiura e sul conseguente regicidio. Tuttavia, la relazione tra il protagonista e il Conte Anckarström (Renato nel *Ballo*) è caratterizzata da una forte amicizia e dall'amore per la stessa donna (Amelia), in una rappresentazione classica del desiderio triangolo-



Rigoletto, regia Damiano Michieletto, © Yasuko Kageyama, Teatro dell'Opera di Roma, 2020

lare che però ricorda anche molto il desiderio maschile omosociale raccontato da Eve Kosofsky Sedgwick nel suo *Between Men*.¹⁹ Vick tematizza questa dinamica con un'ambientazione dove, in generale, la maschera è spesso *cross-dressing*, in particolar modo nel caso del personaggio *en travesti*, Oscar; ma soprattutto con una citazione diretta, a partire dalla seconda parte del primo atto ambientata nell'antro della strega Ulrica, da un classico del cinema omosessuale (e non solo) come *Querelle de Brest* di Rainer Werner Fassbinder (1982). La messa in scena riverbera del legame tra desiderio erotico omosessuale e pulsione di morte raccontato nel film di Fassbinder, e così accentua le sfumature omoerotiche del rapporto tra Gustavo/Riccardo e il Conte Anckarström/Renato, senza però rimuoverne le dinamiche violente e in ultima istanza (auto)distruttive. In questo modo l'allestimento si tiene ben lontano da qualsiasi tentazione di *pinkwashing* (l'uso per l'appunto innocuo e consolatorio di ambientazioni 'arcobaleno'), esaltando al contrario la potenzialità violenta di un forte legame omosociale in una struttura basata sull'eterosessualità normativa.



Un ballo in maschera (Gustavo III), regia Jacopo Spirei dal progetto di Graham Vick, © Roberto Ricci, Teatro Regio di Parma, 2021



Cosa hanno in comune questi esempi? Di non glissare sui 'cattivi sentimenti', sulla violenza e l'orrore che sono il cardine dell'esperienza estetica del melodramma; di non sottrarsi nel raccontarne le dinamiche di ingiustizia, violenza, sopraffazione in nome di un'ideologia egemonica; e di provare a farne, ancora e di nuovo, sollecitazione insieme etica ed estetica, di mostrarne dunque la bellezza.

*Questo articolo nasce nell'ambito del progetto di ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania *ARIE – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera* (redatto all'interno del "PIANO di InCENTivi per la RICerca di Ateneo - PIA.CE.RI. 2020/2022" linea 2) coordinato dalla Professoressa Stefania Rimini (Università degli Studi di Catania



- ¹ V. CAPPELLI, 'Mario Martone sposta l'Otello di Verdi su Desdemona: "Questa è la storia di un femminicidio"', *Corriere della sera*, 12 novembre 2021, <https://www.corriere.it/spettacoli/21_novembre_12/femminicidio-verdi-03b31404-43d7-11ec-a435-e4aaec2a817d.shtml> [accessed 10 January 2022]
- ² C. CLÉMENT, *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 11-12.
- ³ H. CIXOUS, 'Tancredi Continua', in P. BONO (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000, pp. 57-78.
- ⁴ Su questi temi si rimanda al contributo di Laura Pernice contenuto all'interno del focus: <<http://www.arabeschi.it/reinventare-lo-spazio-performativo-in-tempo-di-pandemia-le-operazioni-opere-mario-martone/>> [accessed 10 January 2022].
- ⁵ Per una prima indagine sull'impianto drammaturgico e intermediale dello spettacolo si rimanda a G. CARLUCCIO, S. RIMINI, 'Ri-mappare l'Opera. A riveder le stelle di Davide Livermore', «Fata Morgana Web», 14 dicembre 2020 <<https://www.fatamorganaweb.it/a-riveder-le-stelle-livermore-chailly/>> [accessed 10 January 2022].
- ⁶ AGI, 'Lo spettacolo della Scala ha fatto un boom di ascolti', <<https://www.agi.it/spettacolo/teatro/news/2020-12-08/teatro-scala-spettacolo-boom-ascolti-10600054/>> [accessed 10 January 2022].
- ⁷ M. MURGIA, 'La voce ai deboli', *A riveder le stelle*, Milano, Teatro alla Scala, p. 24.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ M. MURGIA, *Stai zitta: e altre nove frasi che non vogliamo sentire più*, Torino, Einaudi, 2021.
- ¹⁰ M. MURGIA, 'La voce ai deboli', p. 24.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² C. CLÉMENT, *Opera, or the Undoing of Women*, London, Virago, 1989.
- ¹³ S. MCCLARY, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Oxford, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991; R. A. SOLIE, (a cura di), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993; W. KOESTENBAUM, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, London, Penguin, 1994.
- ¹⁴ S. MCCLARY, *Georges Bizet, Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- ¹⁵ C. ABBATE, 'Opera; or, the Envoicing of Women', in R. A. SOLIE (a cura di), *Musicology and Difference*, p. 229.
- ¹⁶ M. GARBER, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York and London, Routledge, 1992.
- ¹⁷ G. MOPPI, 'Fischi al Maggio per la Carmen che non muore', *La Repubblica*, 8 gennaio 2018, <https://firenze.repubblica.it/tempo-libero/articoli/musica/2018/01/08/news/fischi_al_maggio_per_la_carmen_che_non_muore-186053912/>, [accessed 10 January 2022].
- ¹⁸ Vedi J. TAMBLING, *Opera, Ideology, and Film*, Manchester, Manchester University Press, p. 37.
- ¹⁹ Vedi R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita* [1977], Milano, Bompiani, 2020; e E. KOSOFKY SEDGWICK, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.



Zoom | obiettivo sul presente

DAMIANO PELLEGRINO

Talpe, tuberi e passaggi segreti. Edipo. Una fiaba di magia di Chiara Guidi

The contribution aims to analyze the quality that the stage space assumes in Chiara Guidi's theater research in relation to the story and the spectator's gaze, focusing in particular on the latest work, *Edipo. Una fiaba di magia* (2019). Her stage practice, which she herself called "Teatro infantile", has been characterized since the 1990s by different forms of construction of the stage capable of accommodating, in addition to the progress of history, also that of spectators. The first part, in which some traces that distinguish the theatrical productions of the past are outlined, is followed by the analysis of the rewriting of Sofocle's tragedy as a fairy tale. The hero lands in an abyssed territory, an underground world that subjects him to a test of skill and knowledge of himself.

Il pubblico fermo su una sedia, o sdraiato su un lettino oppure itinerante nelle viscere della fiaba, cammina con me... erra con me. So dove devo arrivare, ma non conosco completamente la strada perché solo con le mucche, i gatti, le pecore, i leoni e i bambini succederà qualcosa.¹

Dal 2006 Chiara Guidi, fondatrice con Romeo e Claudia Castellucci e con Paolo Guidi della Societas Raffaello Sanzio, oggi Societas, si dedica da sola a un percorso di ricerca sull'infanzia sia attraverso la creazione di spettacoli teatrali sia incontrando personalmente adolescenti, educatori, educatrici e genitori all'interno di attività di formazione, corsi di aggiornamento e, a Cesena, nelle giornate di puericultura teatrale nell'ambito di *Puerilia*.



disegno di ©Vito Matera tratto dal foglio di sala dello spettacolo *Edipo. Una fiaba di magia*

zione rappresentata.

Sin dagli esordi un numero significativo di lavori, aperti alla presenza chiassosa e divaricante dei bambini, è dedicato alla ricezione dell'antico e alla polisemia dei miti, portando alla luce ciò che ancora essi sono capaci di raccontare. E dato che «i miti non hanno già sempre quel significato che viene loro conferito»² e aumentano il loro potere a seconda

Chiara Guidi porta avanti un'indagine concepita, pensata e scritta con in mente l'infanzia e i suoi lavori danno voce a una domanda piuttosto che a una sentenza finale che interessa tanto i bambini quanto gli adulti. Ai più grandi è infatti concessa una visione della scena soltanto se essi sono disposti a lasciarsi andare e affinare lo sguardo, mimando la plasticità e la destrezza di visione dei piccoli spettatori in prima fila, letteralmente immersi nella situa-



della forma in cui ciascuno di noi li include, i materiali di provenienza mitica vengono ridisegnati da Guidi, per la scena, attraverso la lente della fiaba, portatrice anch'essa di un enigma impenetrabile e di una crudeltà che assorbe il senso del tragico. «Così le fatiche di Ercole valgono quindi quelle di Pollicino o di Pinocchio»,³ si legge nella scheda dello spettacolo *Le fatiche di Ercole*. Se nella maggior parte dei casi gli allestimenti di tutti i suoi lavori puntano alla costruzione di un'architettura del racconto espansa nello spazio e da attraversare a piedi, nell'ultimo lavoro, *Edipo. Una fiaba di magia* (2019), le vicende sono tutte contenute all'interno della scatola scenica. Prima di mettere a fuoco alcuni elementi che contraddistinguono quest'ultima opera, possiamo soffermarci brevemente sulla visione inedita a cui si sottopone lo spettatore durante i suoi spettacoli.

1. Forme dello sguardo, forme dello spazio

Dal 1992 le sale del Teatro Comandini di Cesena accolgono gli allestimenti faraonici e a tutti gli effetti anti-economici, come li giudica la stessa Guidi, di tutti i suoi lavori a cominciare dal primo progetto, *Le favole di Esopo*, in cui bambini e genitori, accompagnati da una narratrice, sono chiamati a calpestare letteralmente le pagine del testo attraversando le sale abitate da animali in carne ed ossa. Anche nei lavori successivi, come *Buchettino*, *Fiabe giapponesi*, *Pelle d'asino*, *Bestione*, *La terra dei lombrichi. Una tragedia per bambini*, tratto dall'*Alceste* di Euripide, solo per citarne alcuni, la rappresentazione provoca uno sconfinamento della scena, laddove la fiaba si concede nella sua letteralità più stringente, dispiegandosi sotto forma di luoghi, segni e oggetti disseminati nello spazio «secondo una modalità itinerante che regola la presenza dei piccoli spettatori mediante un progetto drammaturgico di partecipazione attiva».⁴ La scena, apparecchiata e preparata prima dell'inizio dello spettacolo secondo una regola e una forma, attende lo spettatore e infine lo assorbe, presagendo i suoi movimenti e incoraggiando un suo calpestio cadenzato.

Il Teatro infantile deve costruire il tempo di ogni successione narrativa e battere il ritmo variegato dei passaggi. Non deve trascurarne alcuno: prima la casa dei genitori, poi il bosco, poi la strega, poi il ritorno a casa. Non è una mera cronologia di eventi ma il disegno articolato di un tempo che, riunendo gli eventi intorno a sé, li condensa nello spazio di una storia e li orienta. Ogni attimo va scandito con la stessa precisione e densità di una pennellata che si somma a un'altra.⁵

Lo spazio, allora, si presenta allo spettatore come rovesciato: «I nostri spettacoli sono privi di prospettiva, perché siamo contrari alla prospettiva»,⁶ si legge in una conversazione con i quattro membri del gruppo raccolta e trascritta da Oliviero Ponte di Pino negli anni Ottanta.

Lo spettatore infante non si trova davanti a un'immagine unica e fissa, data una volta per tutte e da contemplare come da una fessura e con un solo occhio, ma è chiamato, invece, ad



La terra dei lombrichi. Una tragedia per bambini, da *Alceste* di Euripide, foto di ©Nicolò Gialain



andare incontro alla scena e assumere di volta in volta su ciò che accade delle visioni frontali, laterali oppure dal basso. Insomma è incoraggiato a muoversi, cambiare posto e sperimentare tutti gli ambienti, contraddistinti da tanti centri prospettici. Le rappresentazioni nei lavori del Teatro infantile, delineate da curve, strettoie, cunicoli e rigonfiamenti, seguono così una morfologia dell'abnorme e dell'eccesso, scatenando una varietà di sguardi e azioni possibili. È come se un senso dello spazio, uno soltanto, non possa essere rintracciabile: forse di spazio ce n'è fin troppo e non possiamo appellarci a un'unità della scena. Al contrario scegliere per la scena una rappresentazione prospettica può significare che:

l'occhio guarda restando immobile e impassibile, come una lente ottica. Esso non compie il benché minimo movimento: non può e non ha il diritto di muoversi, sebbene la condizione essenziale della visione sia l'attività, l'attiva ricostruzione della realtà nella visione, in quanto funzione dell'essere vivente. Inoltre, questo *guardare* non è accompagnato né da ricordi né da sforzi spirituali o di riconoscimento. Si tratta di un processo esteriore e meccanico, o al massimo fisico-chimico, ma comunque ben lontano da quello che noi chiamiamo visione. Tutto il momento psichico della visione, come anche quello fisiologico, è completamente *assente*.⁷

Optare per una rappresentazione prospettica può generare, allora, un mondo immobile, in cui non è prevista nessuna attività, nessun movimento, se non la sola contemplazione per lo spettatore di un quadro sempre identico e impassibile. Possiamo sostenere che i lavori della Guidi si liberano dello schema prospettico – di questo recinto di visione formale – per abbracciare tutti i punti del quadro infinito, non eleggendone uno solo che si elevi come punto esclusivo. Il pubblico è infatti incoraggiato ad assumere tante posizioni, dotarsi di uno sguardo pre-prospettico equiparabile alla postura che un bambino assume nel corpo a corpo con il foglio bianco. In età infantile le invenzioni grafiche, in fin dei conti, sono un modo originale di afferrare il mondo e raffigurarselo.⁸ Sarà più naturale, allora, per il piccolo spettatore contemplare una visione, non orientata a un'immagine racchiusa entro una cornice secondo delle regole meccaniche, ma tesa a spingersi oltre un limite. Egli è chiamato a partecipare come presenza attiva al farsi dell'opera, riconducibile quasi a una pratica ludico-rituale generativa di una dimensione comunitaria e di possibilità inaspettate. Valentina Valentini adopera il concetto di «opera-mondo»⁹ per identificare tutti quei testi che a teatro abbracciano il formato installazione, che permette all'indagine di uscire fuori del palcoscenico e di stimolare una percezione aptica. Il bambino può muoversi, spostarsi, camminare, fingere e giocare seriamente e infine ascoltare una storia e crederci fino in fondo. Che cosa succede se apriamo il nostro sguardo? Che cosa osserviamo se utilizziamo tutti gli altri sensi, oltre a quello della vista? La visione di questi lavori, alla pari della lettura di un albo illustrato, invita a non restare incollati a un'immagine fissa e congelata ma a mettere il piede dentro di essa e dare inizio a un vagabondaggio della fantasia. La fiaba, allora, è 'percorsa', 'parlata', 'espressa' e si trasforma – come sostiene la stessa Guidi – in un recinto magico. Quali paesaggi si aprono davanti ai nostri occhi e cosa si nasconde dall'altra parte?

2. *Edipo. Una fiaba di magia*

Se volgiamo lo sguardo all'ultimo lavoro, *Edipo. Una fiaba di magia*, che ha debuttato a Cesena nel 2019 e ancora oggi prosegue le sue repliche, ci accorgiamo di un trattamento

differente del dispositivo scenico che mette in relazione la vicenda narrata e lo spettatore. Quest'ultimo rimane seduto per tutta la durata dello spettacolo e per 'entrare' nella storia stavolta deve farsi tutto occhio. Aguzzare, decifrare, scrutare, scandagliare, schiudere, indagare, svelare. Nel testo della tragedia sofoclea tanti sono i rimandi alla capacità di vedere, osservare la trasparenza delle cose, 'stra-vedere' in una Tebe in cui il buio fa da padrone. «Tornerò io all'origine. Sarò io la luce!»,¹⁰ dice Edipo all'inizio della tragedia. James Hillman in *Edipo rivisitato*, oltre a sottolineare che «il linguaggio di luce, visione e occhi pervade tutta la tragedia»,¹¹ sostiene che Edipo sottopone il suo percorso a un metodo, una sorta di strategia per procedere. Anche per lo spettatore, allora, il processo di conoscenza passa attraverso l'interrogazione, la ricerca, l'*insight* fino a raggiungere un altro modo di vedere le cose e il desiderio ultimo di 'vedersi'.

Lo spettacolo comincia, siamo immersi nell'oscurità e, seguendo il metodo di Edipo, affiniamo lo sguardo, facendo affidamento soltanto sui nostri occhi. Gradualmente andiamo in cerca di una luce che ci permette di fare nostra la domanda di Edipo: «Io chi sono?». Per scoprire chi è, l'eroe deve compiere una discesa, passare sotto, piegarsi e squarciare un enorme velo. Ma a sorvegliare le cavità del profondo, vigilare l'accesso ai territori del fiabesco e sbarrare la strada a Edipo, Chiara Guidi, prendendo le distanze dalla tragedia originale, pone la Sfinge con il suo enigma. Essa è soglia, sorvegliante, prova, contrassegno che altera il destino dell'eroe. Aggirato questo passaggio e una volta giunti sottoterra scopriamo che un altro involucro, simile a una bolla concava trasparente attraverso la quale intravedere gli avvenimenti, sbarrata il cammino e ci separa dallo spazio del racconto in cui abitano le figure. Sofocle all'inizio della tragedia identifica la città di Tebe con una terra sprofondata, in agonia e soffocante là sotto. All'oracolo di Delfi, che lancia la sua profezia al padre di Edipo, Laio, viene riservato l'epiteto di ombelico della terra, centro del mondo. Scopriamo, così, che il viaggio di Edipo, immaginato da Guidi, si svolge sottoterra, in un luogo capovolto e oscuro, in cui intrufolarsi, inabissarsi e spingersi a costo di essere risucchiati, come accade nelle disavventure di altri eroi come Alice, Dorothy, Sussi e Biribissi fino ad arrivare a Jack e Rose, la coppia di fratelli inventata da Anthony Browne in *Il tunnel*. Edipo fa il suo viaggio in un mondo abissato al pari di altri due personaggi della fiaba, Hänsel e Gretel, che nel 1997 erano stati fatti precipitare, dalla Società Raffaello Sanzio, insieme agli spettatori lungo sottopassaggi ricavati in una pedana in legno costruita sulla platea del Teatro Valle di Roma.



Edipo. Una fiaba di magia, foto di ©Eva Castellucci

Una volta dentro, Edipo cade in uno sonno profondo e ai nostri occhi si apre un paesaggio arido, tutto terra, con rocce simili a stalattiti che affiorano dal terreno, senza voce, senza un filo d'erba o una farfalla. Nella riscrittura di Guidi cinque rami secchi, simili a lunghi tralci o cordoni, fungono da coro della tragedia ed emettono un suono simile a un fruscio ogni qual volta si esprimono sui fatti. Sulla scena trovano posto anche Creonte, che ha assunto le sem-



bianze di un uccello, Tiresia, in veste di talpa, un servo in forma di asino, testimone dell'uccisione fatale, e un ragno che disfa i fili della vicenda tanto intricata. Infine facciamo la conoscenza di altri due esseri appallottolati: due tuberi, prigionieri di un lungo sonno nell'attesa che quella terra ricominci a fiorire. Uno dei due piange e freme perché vuole crescere. Nel testo di Sofocle per alludere a Edipo o alla sua stirpe tanti sono i riferimenti al ciclo evolutivo delle piante, laddove compaiono parole come seme, fibra, frutto e radice. Nel finale della tragedia quando l'eroe si rivolge alle sue due figlie, Ismene e Antigone, egli sostituisce il verbo partorire con l'espressione mietere. Se «le metafore che usiamo per le nostre vite – sostiene ancora Hillman – vedono quasi esclusivamente la parte aerea della crescita dell'organismo»,¹² questa riscrittura del mito si avvale di un altro modo ancora per parlare di sviluppo richiamandosi non a un'ascesa bensì a una discesa nel mondo vegetale. Apprendere la storia di Edipo nella riscrittura di Guidi comporta un calarsi nel mondo da parte del bambino fino al punto di scorgere le radici che affondano e si ramificano sotto i suoi piedi: due bulbi indistinti, origine di uno sviluppo potenziale. Possiamo dire che il percorso di crescita in Edipo ha una mente ecologica e si mette in relazione col mondo esterno «perché anche l'universo assolve, o assolverebbe, perfettamente alla funzione "genitoriale", non solo in quanto davvero dalle sue profondità siamo emersi, ma anche in quanto, continuamente, ci plasma, ci nutre, ci insegna».¹³ La casa di Edipo risiede allora in una terra di mezzo, non è Tebe né Corinto, ma è collocata in un luogo apparentemente inospitale ed eccezionale, a dimostrazione che questo eroe «possiede sin dalle origini una doppia natura, nello stesso tempo selvaggia e civilizzata».¹⁴

Un aspetto significativo riconducibile alla presenza dei due tuberi sulla scena, figure inedite che Guidi pone lungo il cammino dell'eroe, può essere rintracciato in uno studio di Vladimir Propp della prima metà del Novecento. Com'è noto, l'antropologo russo allontanandosi dal campo degli studi letterari sbarca in quelli etnografici per cogliere tutti quei motivi lontani destinati a fare il loro ingresso nei racconti di creazione, miti sacri e successivamente nelle fiabe. Analizzando un elemento ricorrente in quattro intrecci narrativi, quello dell'inumazione di ossa o di cadaveri, passaggio preliminare affinché dal terreno possa crescere un albero, egli scopre materiale illustrativo per illuminare lo studio della fiaba. Comprende che la ricorsività di questo espediente narrativo a dire il vero presenta una storia lontana, risalente a modi di produzione della vita materiale e popolare. L'agire sulla terra, compiendo riti magici per generare fecondità e provocare una crescita rigogliosa, rientra in un'antica usanza appartenente alle società popolari come fenomeno compiuto simbolicamente e con frequenza per incidere sul sostentamento e sulle risorse di sopravvivenza. Dallo studio di Propp scopriamo, ad esempio, che in alcune popolazioni primitive, alle quali la caccia di animali risulta interdetta, grande importanza assume, invece, la raccolta di vegetali. E così una sepoltura accurata dei cadaveri assicura che nella fase del raccolto «i tuberi scavati dalla terra sono un dono degli antenati sepolti».¹⁵ Alla luce di questi discorsi lo spazio scenico della fiaba abitato da quegli esseri può assumere le sembianze di un terreno in via di germinazione, in cui cerimonie solenni di conservazione, inumazione, raccolta e fertilità si integrano con la riscrittura del mito e gettano una luce nuova sul destino di Edipo. In termini visivi e spaziali questa distesa seminata, contraddistinta da una forma quasi oculare e trasparente, può assumere nella mente dello spettatore anche le sembianze di culla, grembo, seno materno e cavità, su cui proiettare un gioco di ombre e sotto la cui protezione Edipo può abbandonarsi a un sonno profondo e all'ascolto di un racconto orale, trasmesso da una voce femminile e il cui incipit mescola la storia edipica con quella di un altro racconto, la fiaba di *Rosaspina* dei fratelli Grimm.

Nella riscrittura di questa tragedia possiamo avanzare l'ipotesi che il mito lasci il posto alla fiaba: nella mente del protagonista si apre, infatti, una sorta di crisi o incrinatura che dà inizio



al suo viaggio. Dopo il superamento di una soglia che coincide con l'abbattimento della Sfinge che lui solo è capace di sconfiggere non perché è sagace o astuto (come nella versione mitica) ma perché decide di compiere un cammino, «una foresta di compagni in partecipazione simbiotica»,¹⁶ attori travestiti da bestie, lo accoglie e cambia il suo destino. Lo stesso Propp in un altro contributo tratta questa tragedia alla pari di un intreccio regale, che si rifà a sua volta a forme storiche di lotta per il potere e si chiude nel finale proprio con l'avvento al trono del protagonista. Profezia, matrimonio dei genitori, allontanamento del bambino, partenza, sono solo alcune delle fasi che lo studioso russo individua e ordina come gradini dell'intreccio fiabesco. «E se tutta la tragedia è costruita sul dispiegamento di un solo momento della tradizione epica, il momento dello smascheramento»,¹⁷ come indica Propp, nel finale si pone l'accento proprio sull'accecamento di Edipo, che – secondo la lettura del mito che Bettini e Guidorizzi forniscono – può essere interpretato come un «incremento di poteri»¹⁸ per accedere a un'altra forma di sguardo: speciale, superiore a quello dei mortali e ancora più acuto. La violenza, in Sofocle, assume così il valore simbolico di liberazione ed elezione e avvicina l'eroe ormai privo della vista alla dimensione del sacro alla pari della figura del cieco-veggente, al quale sono accessibili cose che a un essere mortale appaiono impenetrabili.

Se dai materiali del folclore riconducibili all'esistenza di questo personaggio la Grecia ha messo in primo piano e ha rappresentato la tragedia del suo peccato involontario, della sua presa di coscienza e del suo senso di colpa, nella riscrittura sotto forma di fiaba di Guidi poco spazio è concesso all'agnizione finale ed Edipo è tutt'altro che un capro espiatorio. Non è additato come un colpevole, non ricorre alla mutilazione quando i suoi errori emergono sotto gli occhi di tutti e non è vittima del rimorso. Se da una parte per tutta la durata dello spettacolo permane l'ansia della ricerca di sé dall'altra è assente nella conclusione l'oscuro tormento della tragedia sofoclea. A tal punto che nel lieto fine di questa fiaba-tragedia per bambini il perdono, al pari di una magia in grado di sprigionarsi sottoterra e trasformare un seme in fiore, cancella ciò che è accaduto e offre un riscatto, una seconda possibilità al destino dell'eroe.

Nel finale Edipo attraversa nuovamente la platea, come all'inizio del viaggio, esce di scena e reca con sé la capacità di revisione e la memoria del futuro che lo attende. Si lascia alle spalle lo spazio della fiaba, ripopolato dal cinguettio degli uccelli, dagli animali e dai due tuberi. «Il bosco disincantato si anima di figure. [...] Persino i teneri, i furbi animalucci che servirono l'eroe come istinti sottili riacquistano grazia, dignità umane... Terra nuova, cieli nuovi intorno a uno spirito trasformato».¹⁹

Edipo. Una fiaba di magia

di Chiara Guidi in dialogo con Vito Matera

con Francesco Dell'Accio, Francesca Di Serio, Chiara Guidi, Vito Matera, Filippo Zimmermann

e con le voci di Eva Castellucci, Anna Laura Penna, Gianni Plazzi, Sergio Giuseppe Scarlattella, Pier Paolo Zimmermann

musiche Francesco Guerri, Scott Gibbons

produzione Societas

coproduzione Emilia Romagna Teatro Fondazione



-
- ¹ A. SACCHI, C. GUIDI, *Minimo Theatrum. L'infanzia della scena*, Cesena, Societas Raffaello, 2015, p. 11.
- ² H. BLUMENBERG, *Il futuro del mito*, Milano, Edizioni Medusa, 2002, p. 144.
- ³ C. GUIDI, L. AMARA, *Teatro infantile. L'arte scenica davanti agli occhi di un bambino*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019, pp. 160-161.
- ⁴ A. SAPIENZA, 'Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce', *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, 13, maggio 2017, p. 31.
- ⁵ C. GUIDI, L. AMARA, *Teatro infantile. L'arte scenica davanti agli occhi di un bambino*, p. 87.
- ⁶ O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 127.
- ⁷ P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, Milano, Adelphi, 2020, p. 96.
- ⁸ Per approfondire il discorso relativo alla rappresentazione nel disegno infantile si rimanda a A.O. FERRARIS, *Il significato del disegno infantile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
- ⁹ V. VALENTINI, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020, p. 125.
- ¹⁰ SOFOCLE, *Edipo re*, Milano, Garzanti, 2014, trad. it. di E. Savino, p. 13.
- ¹¹ J. HILLMAN, *Figure del mito*, Milano, Adelphi, 2014, p. 166.
- ¹² J. HILLMAN, *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi, 2002, p. 64.
- ¹³ G. GRILLI, 'Bambini, insetti, fate e Charles Darwin', in E. BESEGGI, G. GRILLI (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma, Carocci, 2011, p. 52.
- ¹⁴ M. BETTINI, G. GUIDORIZZI, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004, p. 87.
- ¹⁵ V. PROPP, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Torino, Einaudi, 1975, p. 22.
- ¹⁶ J. HILLMAN, *Figure del mito*, p. 89.
- ¹⁷ V. PROPP, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, p. 128.
- ¹⁸ M. BETTINI, G. GUIDORIZZI, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, p. 125.
- ¹⁹ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 42.



SERENA TODESCO

*Oltre la cornice del volto perduto.
Il fototesto affettivo di Maria Rosa Cutrufelli in Maria Giudice*

In the works of Maria Rosa Cutrufelli (Messina 1946-), archive research is deeply connected with the desire to reconstruct the individual and collective memory of women. *Maria Giudice* (2022) represents a further evolution in the narrative practice of the Sicilian writer and essayist, because it combines the wish to shape the private memory of her friendship with Goliarda Sapienza with the need to ensure an organic and thorough literary biography of Maria Giudice. So far, the latter has been known in the public discourse as “merely” the mother of the same Goliarda. In order to give substance to her project, Cutrufelli directly interacts with some photographic portraits of Giudice, thus creating a photo-textual narrative that challenges an exclusively verbal reconstruction of the existing historiographic sources on this important Italian Socialist and thinker. What Cutrufelli achieves with her text is both an affective narrative, as well as an accurate and passionate historical reconstruction. Above all, the literary image of Giudice, which is being translated by words and images (graphically included or evoked with ekphrasis), contains the desire to integrate – though in an inevitably imperfect manner – a ghost-project, which was never completed by her friend Goliarda Sapienza, i.e. the novel *Love under Fascism*, dedicated to the latter’s parents.

1. *Il corpo della madre, la voce della figlia*

Le persone che amai e mi videro stanno andando via, e io non ho nessuna intenzione di vivere senza la mia storia. I nostri morti sono i testimoni di quello che vivemmo...E si può continuare a vivere senza la propria storia? Forse, ma è orribile; gli amici sono i testimoni del nostro essere vivi, ci videro vivere creando lo specchio delle nostre azioni.

Goliarda Sapienza, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*

Le personaggi di Maria Rosa Cutrufelli trovano spesso un radicamento tra le carte di archivi polverosi o sulle targhe memoriali scovate per caso e semi-dimenticate in qualche città di provincia. La sua ultima opera, intitolata *Maria Giudice* (2022), affronta un processo per molti versi contrario alla consueta pratica di scavo e rilegittimazione di figure femminili ben presente sin dall’esordio, con il romanzo di ambientazione risorgimentale *La briganta* (1990).

La ricostruzione narrativa della vita di Giudice presenta un movimento se possibile ancora più scandito da un’urgenza personale, ben innestata nel femminismo delle relazioni che contraddistingue Cutrufelli, i cui romanzi e racconti inscenano spesso rapporti di affinità e di alleanze tra donne, con l’effetto di sfaldare e aggiungere complessità alle certezze identitarie di ciascuna. Con *Maria Giudice* il punto di vista è quanto mai intimo e nutrito dell’esperienza personale dell’autrice: se al centro del racconto vi è una figura ben radicata nella storia del socialismo e delle lotte dei lavoratori in Italia – dunque un avvio autentico, verificabile dalle carte e dalle biografie storiche consultate – la vita della protagonista si concretizza e si riscatta anche a partire da più di un precedente letterario, intrecciandosi con il percorso stesso della narratrice che ne ricostruisce il filo.



Socialista, tra le prime sindacaliste italiane ed europee, giornalista e attivista instancabile, Maria Giudice (Codevilla, 27 aprile 1880 - Roma, 5 febbraio 1953) ha infatti attraversato la mente di Cutrufelli già molti anni fa, sin dal 1991, quando l'autrice si confrontava con la figlia della sua futura personaggio, ovvero la scrittrice Goliarda Sapienza. Entrambe si incontravano circa due volte al mese durante intense e appassionate riunioni informali tra scrittrici, come racconta una delle partecipanti, Adele Cambria, rievocando le sue «ultime dimissioni».¹ Era questo un gruppo nato dalla passione della scrittura, «cresciuta senza costrizioni di nessun tipo, nel senso che ci siamo lasciate guidare, per una volta, dal vecchio Principio del Piacere».²

Il libro di Cutrufelli fa eco al racconto autobiografico di Cambria, prendendo l'avvio proprio da una di queste cene annesse a lunghe discussioni, con il titolo «Premessa: gruppo senza cornice».³ La formula non è casuale, in quanto suggerisce l'assenza voluta di un recinto referenziale omogeneo, oltre che evocare un momento privato che riesce a esercitare un certo impatto emotivo su chi legge. L'aspetto affettivo del racconto testimoniale di Cutrufelli apre la strada a una tensione che si reitera nel corso di tutto il testo, ovvero la tensione tra il visuale e il narrativo, messi in costante interazione e confronto reciproco.

La scena si apre in una serata del gennaio 1991, all'interno di un animato salotto romano, con la potente e semplice immagine di un gâteau di patate, gustato da un gruppo di amiche scrittrici, «un sole giallo, impastato con mani ancora svelte dalla madre ottantenne di Adele Cambria».⁴ Emerge un contrasto immediato tra il giallo del cibo appena sfornato e «i pozzi petroliferi in fiamme, i soldati scalzi nel deserto, i giornalisti con la maschera antigas. E la televisione accesa notte e giorno sul Grande Spettacolo: la guerra trasmessa in diretta mondiale, per la prima volta nella storia».⁵ Adele, anche lei intima amica di Goliarda Sapienza, lancia l'idea di un testo collettivo teso a esprimere la voce delle donne contro la guerra, ma non tutte concordano.⁶

Con grande rammarico di Adele, che l'amava in modo totale e incondizionato, Goliarda Sapienza non era una pacifista. 'E come potrei esserlo?', obiettava. 'Anche la parola pace mente.' C'è inganno e menzogna anche là dentro.

Su questo ero d'accordo con lei. Però m'impressionava sentirglielo dire con tanta disinvoltura. Mi pareva quasi un tradimento: in fondo, era figlia di una donna che nel 1917 aveva incitato le operaie allo sciopero contro la guerra. Una sindacalista che dal balcone della Camera del Lavoro di Torino aveva gridato, battendo il ritmo: *Prendi il fucile, gettalo per terra, vogliamo la pace, mai più la guerra!*

Ma questa non era che una parte della storia. [...] Poi però ne era venuta un'altra. E contro questa seconda, l'antica maestra, ormai militante a tempo pieno, aveva mosso a sua volta una guerra. Che tuttavia si proclamava di resistenza. Resistenza antifascista.⁷

Figura complessa e sfaccettata, Maria Giudice abita le parole e le movenze di Goliarda osservata da Maria Rosa. Molti anni più tardi, questa giovane maestra, pacifista ma fermamente antifascista (come, del resto, Goliarda stessa), avrebbe ispirato le pagine dell'ambizioso romanzo storico *D'amore e d'odio* (2008), dove Cutrufelli la trasfigura non in una, bensì in due figure complementari, le sorelle Nora ed Elvira Gribaudo. Ciascuna impersona i diversi pezzi della vita di Giudice: il sindacalismo, il pacifismo, l'amore (di Nora) per Matteo Fenoglio, il quale – al pari di Carlo Civardi, primo compagno di Maria Giudice e padre dei suoi primi sette figli – viene descritto nel romanzo di Cutrufelli come dapprima socialista, poi interventista nella Prima Guerra Mondiale; o, ancora, in *D'amore e d'odio* è presente l'amore tra Elvira e Giovanni Mottura, avvocato siciliano che evoca chiaramente Peppino Sapienza, futuro padre dell'autrice de *L'arte della gioia*. Una volta



divenuta Signora Mottura, anche Elvira, come la sua controparte storica Maria, digrada la propria attività politica e diventa «una profuga dentro la sua stessa vita»,⁸ soprattutto a causa dell'imperante regime fascista.

Il gioco delle somiglianze, di per sé, potrebbe costituire un motivo di interesse relativo. Tuttavia, la necessità di riproporre la figura di Maria Giudice fuori da un contesto apertamente finzionale pone, a mio parere, qualcosa di molto più articolato. Il filo del tempo attraverso cui si snoda il rapporto tra Cutrufelli e Maria Giudice è anche un percorso di maturazione letteraria ed estetica in cui la figura storica e la personaggia hanno continuato a esercitare la propria potente capacità di influenzare la narratrice. Questa evoluzione emerge, in modalità diverse, per entrambe le scrittrici, Maria Rosa e Goliarda. Basta ripercorrere le pagine dei *Taccuini* di quest'ultima per comprendere che, esattamente un anno prima di quella serata del gennaio 1991, la figura di Maria Giudice è già al centro di un progetto biografico, intensamente desiderato e intrecciato a un ancora più complesso rispecchiamento verso la creazione della propria 'autobiografia delle contraddizioni'. Questo infatti Sapienza scriveva nel gennaio 1990:

Maria Giudice: un amore sotto il fascismo.

Questa è l'idea che bimba avevo di mia madre.

E se il XX Congresso del Partito Comunista Sovietico mi liberò dal dovere di scrivere solo del proletariato (il privato era peccato), gli ultimi avvenimenti – oggi – liberano completamente la donna che si nascondeva in Maria, e finalmente da donna a donna posso raccontarla. Le pulsioni che mi nacquero da lei quando io ero bambina non le rinneo. Ma col tempo hanno creato in me quell'ambivalenza che possiede tutti noi, sempre. È proprio questa ambivalenza che mi spinse trent'anni fa a iniziare il ciclo *Le certezze del dubbio*, incentrato sulla mia persona ma 'in progress', e cioè non letta – come in tutte le biografie – a una specifica età, avanzata o giovanile non importa, invece raccolta man mano ogni decennio e nell'arco di tutta una vita, sempre con l'idea cardine di afferrare più le contraddizioni che le coerenze.⁹

In qualche modo, come aveva già intuito bene Giovanna Providenti, biografa di Goliarda Sapienza, Cutrufelli parte dall'ipotesi che Maria Giudice sia rimasta una figura isolata: che non soltanto sia stata in qualche modo 'divorata' dalla sovrapposizione con la figlia (visione corroborata dagli automatismi delle cronache), ma che sia stata anche lasciata da parte da una storiografia del socialismo italiano piuttosto distratta. La narrazione intima e originale di *Maria Giudice* compensa e integra l'aporia storica perpetratasi per decenni, e nel contempo accoglie in sé il desiderio incompiuto di una biografia materna quanto più possibile 'liberatoria' espresso dalla voce di Goliarda stessa. Nell'interpretare i pensieri di quest'ultima, la compatta biografia di Providenti aveva già ripercorso il filo che unisce la madre-personaggia alla figlia scrittrice per mezzo dell'eroina dell'*Arte della gioia* (dentro cui si intravedono parecchi tratti di Maria Giudice), affermando che «la sindacalista Giudice [è] rimasta indietro quando, finito il fascismo e la guerra, i suoi ex compagni di lotta erano saliti sul carro del vincitore, con una diversa idea di vittoria. Lei aveva orizzonti di speranza molto più ampi. In quale fraintendimento era incorsa sua madre? Perché dopo avere tanto lottato con fede e abnegazione per un mondo migliore era finita in manicomio? Modesta non sarà come lei».¹⁰

Pur appoggiandosi a testi storici (in particolare, la biografia di Vittorio Poma *Una maestra fra i socialisti: l'itinerario politico di Maria Giudice*, 1991), Cutrufelli si insinua tra la dimensione biografica e quella trasfigurata in cui la figlia scrittrice riprenderà la figura materna attraverso le sue personagge – in primis, la Modesta del romanzo-mondo *L'arte della gioia* (2008). Ponendosi accanto e negli interstizi delle narrazioni di Goliarda (per la quale Maria Giudice rappresenta una figura sovrastante, con cui fare i conti sin dagli



esordi con *Lettera aperta*), la scrittrice messinese aggiunge un pezzetto di verità che sono insieme storiche e letterarie, mossa dal desiderio di riempire i vuoti di memoria sulla vita generosa e tormentata di Maria. Parallelamente, la tessitura profonda tra il proprio romanzo storico *D'amore e d'odio* e il racconto di *Maria Giudice* viene svelata a metà di quest'ultimo testo, con una confessione senza mezzi termini da Cutrufelli:

Si, ho scritto quel libro pensando a lei, attingendo al serbatoio della sua vita. È il modo di procedere dei narratori, gazze ladre per vocazione, che rubano frammenti e ritagli di storie. Chi narra è sempre in debito verso le vite degli altri. Ma la vita di Maria Giudice è così...così tanta, così sovrabbondante che da un'unica persona, dalla donna in carne e ossa che era, be', sono riuscita a ricavare due personaggi! Due sorelle, da cui prende avvio la storia del mio Novecento. Ed è questo, alla fin fine, il motivo per cui sono qui: per cercare di sdebitarmi con lei e raccontarla, se possibile, nell'unicità della sua vita. Nella sua singola esistenza.¹¹

In questo suo racconto, Cutrufelli fa nuovamente i conti con la vita in eccedenza di Giudice; tuttavia, il nuovo obiettivo, non esplicitamente dichiarato ma presente in filigrana nell'intero testo, è quello di riprendere il prezioso filo interrotto dell'affetto personale e generativo per Goliarda Sapienza. Quando scrive che intende sdebitarsi, la natura medesima di quel debito è polivalente, perché in controluce alla «singola esistenza» di Maria si staglia l'esistenza altrettanto unica di Goliarda, che la stessa Maria Rosa non esita a definire «osservatrice molto lucida» della madre.¹² Tutti questi elementi sostanzialmente mancavano dal progetto narrativo di *D'amore e d'odio*, dove tuttavia la capacità di ricomporre intere generazioni femminili in Italia si accompagnava già a una contaminazione continua tra ideologie e storie private, tra le frammentazioni e le urgenti continuità di microstoria e Grande Storia. Se *Maria Giudice* esprime chiaramente l'intenzione di far emergere dentro la propria scrittura la figura di un'altra donna (principio ispiratore della collana *Mosche d'oro* in cui il volume *Maria Giudice* è incluso), la scrittura di Cutrufelli già nel 2008 spingeva verso una dimensione di memoria relazionale, espressa nella scelta di ricongiungere le due sorelle di *D'amore e d'odio* in un'unica figura che l'aveva sempre affascinata. Nel più recente racconto biografico di Giudice interviene una dimensione alquanto inedita per Cutrufelli, ovvero l'uso di fotografie innestate nel corpo del testo, oppure narrativizzate tramite ekphrasis.

Come cercherò di illustrare nelle prossime pagine, prendersi carico della vita di Maria Giudice significa uscire dalla categorizzazione vaga e semplicistica del suo ruolo di 'madre di...', ma significa ridarle una memoria, riproposta nella doppia chiave di diegesi verbale e visuale. A questo scopo, non risulta affatto scontato l'accento posto, sin dalle prime pagine, sul carattere dialogico della narrazione, che si apre con il cenacolo delle scrittrici menzionato sopra; è proprio la voce di Goliarda che ispira e quasi indirettamente sollecita una risposta dell'amica Maria Rosa. In maniera sorprendentemente attuale per la nostra contemporaneità, la figura di Giudice si aggancia al momento in cui il gruppo di scrittrici assiste a uno scenario di guerra, stabilendo una congiuntura tra il passato di Maria Giudice, caratterizzata da un instancabile impegno politico, pacifista e antifascista, e il presente del racconto, in cui le amiche osservano attonite lo spettacolo cruento della Prima guerra del golfo sullo schermo televisivo. Dalla voce e dagli occhi di Goliarda, Maria Rosa osserva – quasi come in un film proiettato a suo esclusivo beneficio – un tempo storico che si contrae e apre la strada a un nuovo progetto letterario dove lei, nel ruolo di amica-tessitrice di storie, può scavare e recuperare ciò che Goliarda stessa inseguiva già in quella serata del 1991, ossia la memoria materna:

Per un attimo ebbi l'impressione che Goliarda, con il suo sguardo distratto, fosse scivolata dietro al muro del tempo. Che non fosse più lì con noi. Si era persa in un'altra epoca e ora andava camminando per le strade di una Roma deserta, occupata dai tedeschi. Nella tasca interna della giacca nascondeva fogli su fogli di stampa clandestina: era una giovane staffetta partigiana della Brigata Vespri. [...] Non saprei dire a cosa stesse lavorando Goliarda, in quel periodo. Ma ricordo bene il modo in cui disse: 'Io vengo dalle memorie... sì, dalle memorie di un'epoca fascista'. E questo mi fa pensare che fosse immersa nella stesura del suo grande progetto incompiuto, di quel libro di cui già possedeva il titolo: *Amore sotto il fascismo*. Il romanzo di sua madre e di suo padre. Un lavoro che la proiettava oltre la memoria personale e la costringeva a scavare nella storia. A salire le scale dell'Archivio di Stato per ripescare documenti inediti, vecchi giornali, ciclostilati ormai stinti e fotografie in bianco e nero.¹³

Il corpo e la memoria di Maria Giudice si plasmano così a partire da una suggestione dialogica, da una memoria di affetti che sarebbe stata spezzata dalla successiva assenza della voce di Goliarda, morta nel 1996. L'interlocutrice diretta del racconto materno, così come della congrega amicale, è allora Maria Rosa stessa, narratrice interna ed esterna che risponde, seppure in differita, alla sollecitazione dell'amica e al suo stesso desiderio di raccontare. Dentro tale desiderio va inteso dunque l'innesto di una cornice testimoniale 'reinventata' a partire da due fotografie, che introducono rispettivamente il primo e l'ultimo capitolo, rispettivamente intitolati «Foto numero uno. Ritratto di Maria» (p. 17), e «Foto numero otto. Passeggiata romana» (p. 125).



Foto numero uno
Ritratto di Maria

Il viso forte, squadrato, esce con prepotenza dal fondo scuro. La quando si alza verso un'interlocuzione invisibile e facciano di un sorriso, simile a una curiosità incerta, lo rende vivo. La donna è ancora giovane, nonostante i capelli antri di bianco, ben appuntati dietro le orecchie. Indossa una giacca dal taglio severo che la ingolla. Sotto la giacca, un maglione di foglie macchiate da cui spunta un collare che le serve a stabilizzare la gola.
È sempre la stessa fotografia, sempre questa si comparisce negli articoli e negli scritti che parlano di lei. Si direbbe quasi una sorta obbliga. Per mancanza di alternative? O per via di quello sguardo espresso, così difficile da catturare e trasmettere sulla carta? Eppure non è una foto con pretese artistiche. Non di un'espersione



Foto numero otto
Passeggiata romana

In questa foto (e' inattesa, per la precisione) Maria non c'è.
Ci sono soltanto loro due, padre e figlia, mentre passeggiano in una bella giornata estiva, a Roma. Come tutte le immagini che si ripetono lì, per così dire, una foto in movimento: ariosa, leggera. Mostra una Goliarda giovane che si muove al fianco del padre con un passo, di staccò al suo passo. Entrambi sorridono. Perfino i passanti sembrano sorridere: c'è il chiaro-scuro vibrante del verde alterato (il Pincio).
Ma chi siamo noi? È il fatto è giusto che non ci sia. Perché è probabile che padre e figlia siano fotografate una volta che non le appartene e non la catturano. Non del tutto.

Va osservato che ciascuno degli otto capitoli del testo contiene il termine 'Foto', nonostante solo i due sopraccitati includano effettivamente delle immagini, prive di didascalia e stampate su una pagina isolata che precede il testo. Sono loro le cornici visive entro cui si esplicita il dispositivo intermediale della vita di Maria Giudice. L'accostamento tra le due foto mostrate ai capitoli primo e ottavo e le altre immagini evocate tramite ekphrasis costituisce uno degli aspetti più interessanti di questo andirivieni continuo dentro e fuori dalla cornice del racconto più strettamente storico e biografico, mentre si lascia correre, oltre al filo della memoria ricostruttiva, quello del racconto coadiuvato dal supporto fotografico, in cui Maria Giudice si lascia immaginare attraverso vari flash di vita abilmente ricomposti.

Sempre nella premessa, Cutrufelli srotola il filo dei ricordi e ricorda (non senza titubanze), che le fotografie di Goliarda, nella casa romana di Via Denza, erano poche e per lo più senza cornice: «Del resto cos'è, nella sua più segreta sostanza, una cornice? Nient'altro



che una chiusura. [...] La fotografia, piccolo taglio di realtà, conferisce a ciascuna forma o figura un carattere di mistero, stimola l'immaginazione. Ma solo se andiamo oltre la cornice possiamo comprendere quel mistero. Solo se aboliamo i confini». ¹⁴ La memoria di Giudice è supportata sia dall'affetto vivo per l'amica perduta Goliarda, sia dalle tracce visive di un'esistenza chiaramente elevata a modello di resistenza etica e politica. Essa sostiene, per Cutrufelli, una necessità impellente di ribadire la forza storica dei rapporti tra donne. L'autrice, che appartiene alla generazione del neofemminismo degli anni Settanta, riesce a raffigurare la vita di Maria con l'aiuto di poche fotografie che le consentono di operare quella che Adrienne Rich ha magnificamente descritto nel suo celebre saggio 'Quando noi morti ci destiamo', ovvero la spinta a decodificare le vite di donne con un gesto di re-visione creativa, «l'atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, di affrontare un vecchio testo con una nuova disponibilità critica – è per le donne più di un capitolo di storia culturale; è un atto di sopravvivenza». ¹⁵

2. *Ritratti del desiderio*

Ri-vedere e ri-conoscere Maria Giudice è qui, per Cutrufelli, praticare una parola riflessiva che traccia un ponte tra passato e presente, opacizzando i confini tra i generi narrativi. Prendiamo l'inizio del primo capitolo:

Il volto forte, squadrato, esce con prepotenza dal fondo scuro. Lo sguardo si alza verso un interlocutore invisibile e l'accento di un sorriso, simile a una curiosità trattenuta, lo rende vivo. La donna è ancora giovane, nonostante i capelli striati di bianco, ben appiattiti dietro le orecchie. [...] È sempre la stessa fotografia, sempre questa a comparire negli articoli o negli scritti che parlano di lei. Si direbbe quasi una scelta obbligata. Per mancanza di alternative? O per via di quello sguardo espressivo, così difficile da catturare e trattenere sulla carta? [...] Non so quanti anni avesse, all'epoca. Non sono riuscita a scoprirlo. Ma certamente, come dichiarano le rughe attorno agli occhi, aveva già vissuto abbastanza da conoscere le battaglie politiche, l'esilio, il carcere, la maternità. Non sto guardando un'immagine muta, bensì il ritratto intimo di una donna reale, così com'era in un dato momento della sua esistenza. ¹⁶

Pescatrice di vite, Cutrufelli utilizza spesso questo tono confidenziale, accentuando la co-dipendenza tra testo e immagine, decretandone così la potenza espressiva e diegetica. La sua è una didascalia intima che serve a legittimare l'appropriazione dell'immagine a fini letterari. L'utilizzo di una foto già pubblicata altrove (la stessa utilizzata quasi sempre per raffigurare Giudice in contesti ufficiali) consente all'autrice di appigliarsi a un contesto di ricostruzione d'archivio in cui si afferma la propria responsabilità nella consultazione delle fonti. Nel contempo, così commentata, la fotografia abbraccia un'esistenza ben più stratificata in cui Maria si staglia come entità straordinaria nelle pieghe di eventi e incontri epocali e decisivi non solo per la figlia Goliarda, ma per la medesima Maria Rosa e la sua generazione. Nell'avviare una diegesi distesa e affettuosa, il ritratto – di cui non si conosce peraltro l'autore/l'autrice – viene re-inscritto in un contesto più creativo e ricco di possibilità, perché prelude allo storytelling intimo: è in questo riutilizzo del medium fotografico che si colloca l'interazione feconda tra immagine, dispositivo e sguardo. ¹⁷ Come afferma Giuseppe Carrara rispetto alla qualità intrinseca delle opere fototestuali, nell'analisi di queste ultime «non si tratterà di ragionare in termini di prelievi, intertestualità, funzioni, ma di sguardo, dialogo, scontro, collaborazione, co-implicazione,



perché il fototesto è un organismo i cui elementi andranno considerati nelle vicendevoli relazioni». ¹⁸ In questo senso, l'organicità dell'opera fototestuale di Cutrufelli si inserisce nell'intuizione di adottare le immagini di Giudice entro una dimensione narrativa e testimoniale di affezione reciproca, in cui ciascun elemento diegetico esercita un'influenza sull'altro, con un effetto complessivo di piano dialogico continuo, poroso, rizomatico. I legami di affetto tra la madre e la figlia, così come tra le due amiche di un tempo, sono al cuore di questo progetto, e le fotografie sono lì a testimoniarlo.

A riprova del coinvolgimento emotivo e personale, il racconto di Cutrufelli si affolla di momenti di autoriflessività in cui la voce narrante si ferma e soppesa, aprendo volentieri alla soggettività plurale di quel 'noi' radicato nella letteratura di matrice femminista, entro cui emerge il 'voi' di chi legge e scopre la figura di una donna recuperata da un passato obliato, marginale: «Il popolo del libro sa per esperienza che l'istruzione è il più sicuro degli investimenti. [...] E questo, a pensarci bene, vale pure per le donne. Pure per noi la cultura è stata la prima forma di emancipazione o, se preferite, una vita di fuga dalla subalternità. Ma evadere non è mai facile...». ¹⁹ Si tracciano poi numerosi fili invisibili e analogie tra la vita della narratrice partecipe Maria Rosa e il percorso della «incomparabile donna Maria, intelligente più di un uomo», come usa sempre definirla lo zio di Goliarda, Nunzio, in *Lettera aperta*. ²⁰

Uno di questi fili è la pratica di scrittura di Giudice, sviluppata in parallelo all'attivismo politico; pur muovendosi in un contesto che certo non favoriva l'autonomia intellettuale femminile, ancora giovane maestra a Voghera e appena iscrittasi al Partito Socialista, Giudice collaborò e redisse giornali e riviste storiche. Basti menzionare i periodici 'Su compagne!' e 'La parola dei lavoratori', la rivista fondata dall'esule ucraina Anna Kuliscioff 'La difesa delle lavoratrici', o ancora 'La donna che piange', appendice femminista de 'L'uomo che ride', diretto da Ernesto Majocchi. ²¹ Per descrivere l'impegno di Maria, già animata da mille interessi e ambizioni nonostante la giovane età, Cutrufelli adotta la narrativizzazione di foto d'epoca, accompagnate da stralci degli articoli firmati dalla sindacalista in erba. Soprattutto, ai suoi occhi di narratrice, l'ekphrasis del corpo di Maria ribelle e determinata diventa funzionale a stabilire la tensione tra dato documentale e pathos narrativo:

Due uomini stanno con i pugni poggiati sui fianchi, come a chiedersi: e ora? Una donna, di spalle, ha le mani che si alzano in un gesto d'impotenza. Sulla strada davanti a loro, tre passanti in bicicletta e la lunga tonaca di un prete. Nel mezzo, a spartire i gruppi, una figura femminile semisdraiata sul selciato. A differenza degli altri, è tutta vestita di bianco. [...] È lei, naturalmente. Maria che oppone resistenza passiva all'arresto: una forma di protesta usata spesso durante gli scioperi e le manifestazioni. ²²

Lo statuto costantemente fuori fuoco di Giudice viene evidenziato dall'accento posto sulla fotografia che, come dichiara Cutrufelli in un'intervista, non è stata inserita per ragioni di qualità di stampa e di scelte editoriali. ²³ Eppure, man mano che il racconto si adentra nella vita di Maria giovane innamorata di Carlo Civardi, poi madre dei suoi sette figli e in seguito esule in Svizzera (ospite di Angelica Balabanoff), si comprende come lo stile narrativo medesimo si pieghi favorevolmente a una scrittura figurativa, ricca di suggestioni e momenti episodici. Si può allora pensare come il dispositivo fotografico abbia assunto una funzione di *trigger* del racconto, senza però farsi del tutto fagocitare da esso. L'ekphrasis si trova infatti in una porzione di testo staccata da brevi spazi bianchi: la sua è una funzione introduttiva del racconto, che poi si scioglie liberamente, dando luogo a congetture narrative nel tipico stile dell'autrice, la cui voce rilegge e interpreta stralci



degli articoli di Maria alternandoli alla progressione diegetica vera e propria. Ciò che sta al cuore della narrazione è il desiderio di cogliere la vita dell'altra, di raccontarne le anomalie e l'estraneità al proprio tempo:

Insomma, una ragione c'è se Maria detesta il matrimonio. Il suo rifiuto non è frutto di un condizionamento ideologico o l'ulteriore conferma di una personale stravaganza. A me sembra piuttosto un'autodifesa. Una prova di pragmatismo. Ma non tutti la pensano alla mia stessa maniera, tant'è che questa fama di eccentrica la seguirà lungo l'intero corso della sua vita e oltre. [...] Una protagonista di spicco della storia dal basso, d'accordo, ma cos'è mai questa storia dal basso? Una storia minore e quindi eccentrica per definizione. Cioè distante dal centro, etimologicamente parlando.²⁴

Se, da un lato, il racconto mette in luce la forza e la fragilità di Maria in un dispositivo dinamico di immagini e parole, dall'altro esso serve a espletare una serie di funzioni metanarrative che gettano luce a posteriori sull'opera di Cutrufelli nel suo complesso, da *La briganta* in poi.²⁵ L'autrice conferma apertamente che l'intento del racconto non è mai didascalico, né esaustivo, ma piuttosto teso a svilupparsi mentre ci si trova di fronte a diverse lacune, «a precipizi che ti danno le vertigini o a piccole domande moleste, simili a strappi che vorresti ricucire con l'ago della fantasia. Ma poi ti accorgi che la domanda è più affascinante di ogni possibile risposta, e allora rinunci all'ago».²⁶ Non importa, dunque, stabilire se Giudice sia stata realmente una proto-femminista, o enucleare le ragioni della sua «ingordigia di maternità».²⁷ Nello spazio del racconto fototestuale di Cutrufelli si ritrovano così «i se e i ma» delle aporie documentarie, una dimensione già sperimentata altrove dalla scrittrice e ben esplicitata da altre sue conterrane, come la calatina Maria Attanasio, anche lei autrice di romanzi storici in cui le donne sono spesso al centro del racconto.²⁸

Ritrarre Maria Giudice a partire dalle immagini produce, nel testo di Cutrufelli, un dinamismo che non si limita a rielaborare un ricordo contingente nel tempo e nello spazio, magari eccedendo l'intenzione di chi ha scattato la fotografia. Rispetto a questa prospettiva barthesiana, l'accesso a una realtà che si presenta tanto stratificata quanto incompleta avviene, come si è visto in precedenza, grazie al fatto che ciascuna immagine espleta il proprio significato spingendosi oltre l'originale funzione retorica del 'mostramento', ma piuttosto accentuando la propria soggettività incarnata, in-generata, riacquistata grazie all'immagine. Questo aspetto pertiene dunque all'esperienza specifica di una postura femminista che opera un autentico *reframing* visivo e testuale nei confronti della biografia, così sottratta a un'ideologia dominante.²⁹ L'operazione biografica di Cutrufelli appare allora come un'entità porosa, ricca di domande lasciate in sospeso, tesa al recupero e alla manipolazione narrativa dei pezzi di vita di Giudice, le cui foto ritrovano una forma animata grazie alle parole del commento testuale. Così ci appare sotto una luce inusitata e preziosa l'ekphrasis del ritratto a busto intero di Carlo Civardi, «dall'espressione fiera e insieme malinconica, in uniforme da ufficiale».³⁰ La foto serve a colmare il vuoto delle lettere inviate da Maria a Carlo durante la Prima Guerra Mondiale, quando già le loro differenze di vedute si rendevano evidenti e dolorose. Già prima del 1914 il tenente Civardi si stava allontanando dal socialismo per abbracciare l'ideologia interventista e poi fascista; sarebbe morto in zona di guerra nel 1917, lasciando Maria con sette figli, dichiarati orfani per via dell'assenza di un matrimonio tra i genitori. Sottoporre a ulteriore verifica documentale le tracce storiografiche sparse che Cutrufelli seleziona e assembla non avrebbe molto senso; esse perdono qualsiasi funzione epistemologica, a favore di un racconto ge-



nuinamente ibridato. In queste pagine Cutrufelli ritrova piuttosto i toni e le atmosfere vivaci del romanzo *D'amore e d'odio*, descrivendo la vita di Maria a Torino, il ribollire delle idee dentro le redazioni dei giornali e per le strade, gli scioperi, le lotte per il pacifismo e il disarmo, nonché gli incontri fondamentali (come quello con il giovane Antonio Gramsci, che l'avrebbe difesa durante il processo nel 1919, decisamente contrapposto al tetro Benito Mussolini conosciuto e disprezzato ancora durante l'esilio svizzero).

3. Una narrazione di maternità

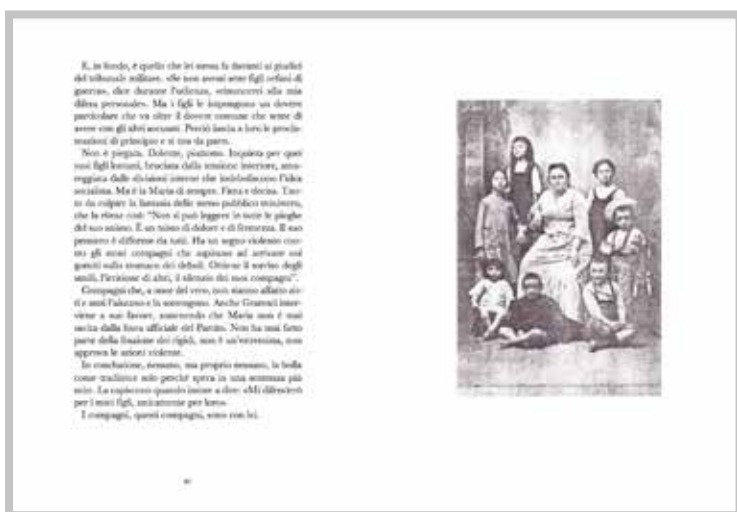
Il punto forse più organicamente completo di questa strategia affabulatoria è l'inserimento in filigrana del tema della maternità, decisivo per la conclusione. Questa è dedicata soprattutto al recupero testuale del nome e del corpo di Goliarda nel racconto della madre. Se, alla morte di Carlo, Maria non merita alcuna menzione da parte delle autorità, né il riconoscimento dello statuto di vedova di guerra, la sua sparizione come madre viene controbilanciata dall'ekphrasis della 'Foto numero cinque', che ritrae Maria insieme ai figli:

Lo spazio è tutto, in una fotografia.

È l'assetto dello spazio, la sua ripartizione, a raccontarci la storia che vogliamo sentire.

In questa fotografia c'è lei, la madre, che occupa il centro del palcoscenico. I figli, in piedi o a gambe incrociate per terra, le fanno da contorno disegnando un'orbita quasi perfetta. Questa non è un'istantanea, ma un'immagine accuratamente composta, studiata. Un'icona che non stonerebbe dentro una cappella votiva. [...] Un quadro religioso. [...] Ed ecco allora cos'è questa foto: la versione profana di una Sacra famiglia.³¹

Affettuosa e partecipe, la descrizione rovescia e contraddice il processo delegittimante di cui Giudice è stata oggetto al momento della morte di Civardi, quando è avvenuta la sua 'sparizione' simbolica in quanto madre di Josina, Licia, Cosetta, Olga, José, Ivano e Danilo.



Questo rovesciamento avviene proprio grazie al recupero testuale della fotografia di famiglia, la cui funzione normalizzante viene sfidata in virtù della centralità inevitabile di Maria, madre 'libera' di sette figli fuori dal matrimonio.³² Questa porzione di vita privata viene infatti consacrata – uso questo verbo non a caso – da un ritratto di parole che restituisce completezza all'esperienza storica e privata di una vita complessa, indefinibile

entro ruoli fissi ('sindacalista', 'moglie di...', 'madre di...', 'militante' ecc.). Lo spazio verbale dedicato a questa foto coincide con una libertà sia mentale, sia generativa espressa da Maria nei confronti delle istituzioni borghesi o delle ideologie, inclusa quella socialista: sarà questa la caratteristica cruciale che la accomuna alla figlia Goliarda, una libertà che



«significava il ripudio del matrimonio, inteso come contratto d'acquisto di una moglie, e la difesa della libertà per quanto concerne gli affetti umani [...] Maria vuole essere madre, madre e ancora madre. È una sua scelta, afferma Vittorio Poma, e anch'io non ho molti dubbi a questo proposito».³³

Con molte domande lasciate aperte sulla doppia passione di Giudice per i figli e per la politica, il libro si avvia a passo sempre più veloce verso la porzione di vita siciliana della sindacalista pavese. In questa parte del testo, la congiunzione simbolica tra il Nord di Maria Giudice e il Sud di Peppino Sapienza esercita la funzione di un omaggio trasfigurato alla stessa esperienza autobiografica di Maria Rosa Cutrufelli, nel cui Meridione letterario esiste da sempre una dimensione di alterità da reinventare a partire dallo sguardo estraniato e nomade di chi guarda al Sud da una posizione di distanza critica e consapevole.³⁴ Ma è soprattutto in questa densa e ultima parte che si esplicita maggiormente la prospettiva diegetica che attraversa l'intero testo di Cutrufelli, ovvero uno sguardo multiplo in cui gli occhi della narratrice-amica che immagina e mette insieme pezzi di vita non sono mai davvero separati da quelli di Goliarda stessa, che era partita dai dossier giudiziari dei genitori e dai loro ritratti per dedicarsi alle ricerche per il suo incompiuto *Amore sotto il fascismo*, come evoca in modo struggente in vari passi dei suoi *Taccuini*.³⁵ Il bisogno di rispecchiamento nei confronti della vita di Maria Giudice attraversa in maniera profonda, totale, il progetto di romanzo in cui «dovrà – forse – intravedersi una figlia Goliarda, ma solo nella tessitura di fondo – molto di fondo – della trama delle sue avventure».³⁶ Ricordiamo che, all'altezza dei primi anni Novanta (ossia quando, in base ai *Taccuini*, Goliarda inizia a recarsi all'Archivio di Stato per fare ricerche sui suoi genitori), *L'arte della gioia* è stato già completato, rivisto e ha già subito numerosissimi rifiuti. Se una Maria Giudice trasfigurata è già ben presente sotto la pelle della protagonista Modesta, con la sua esistenza 'eccedente' (i molti figli, la politica, la fluidità sessuale, il coraggio e la sete di libertà), dal diario di Goliarda si comprende un desiderio di esaustività nel ripercorrere la vita dei genitori affondando mani e occhi nei documenti che li riguardano. Sono proprio i ritratti apposti ai dossier giudiziari ritrovati a sconvolgerla:

Devo farlo, l'ho detto e ridetto anche in questi fogli e per questo mi sono sobbarcata lo strazio di rivoltare la sua tomba cartacea là, in quel dell'Archivio di Stato: quella fotografia sulla sua cartella, o lapide. È noto, mai ricordiamo i nostri morti attraverso un dipinto o un ritratto preso da un fotografo, ma vederla là, afferrata dal fotografo giudiziario e sbattuta su un negativo feroce di captività... Sia lei che mio padre presi e consegnati alla storia nudi, quasi costretti a sembrare gli assassini che il fotografo giudiziario voleva essi fossero. Terribile, ma almeno questo primo passo di obiettività verso le loro storie è stato fatto. (...) Devo *onorare i morti*, seppellirli con decoro, e cantarli, perché anche loro abbiano ancora qualche attimo di terrestrità prima di scendere, o salire a mangiare nel silenzio armonioso del Nulla-Tutto del Creato.³⁷

Rileggendo i riferimenti al progetto letterario mai finito di Goliarda, si comprende ancora maggiormente il senso simbolico di riparazione del lavoro di Cutrufelli, la cui voce e i cui occhi si muovono nella direzione di quel monito che Goliarda aveva imposto a sé stessa, ovvero 'onorare i morti'. È come se, idealmente, le due amiche, sedute l'una accanto all'altra, avessero ri-visto – nel senso della 're-visione' di Adrienne Rich – le fotografie di Maria Giudice per poi tessere un racconto capace di ricoprire amorevolmente quella nudità cruda alla quale la Storia ufficiale l'aveva consegnata, insieme al compagno siciliano.

Gli ultimi due capitoli del testo sono dedicati al periodo siciliano di Maria Giudice e alla breve e intensa felicità accanto a Peppino e ai figli riuniti, poco prima che il fascismo



costringa la madre della piccola Goliarda a rischiare continui arresti e il frequente allontanamento dalla vita pubblica (a causa del regime, Giudice non poteva nemmeno insegnare nelle scuole perché considerata sovversiva). La Sicilia è inframmezzata da Roma, dove la giovane Goliarda va a studiare recitazione, accompagnata dalla madre; se questa sezione viene introdotta dall'ultima fotografia che ritrae solo Peppino e Goliarda, una ben più pervasiva immagine di Maria si distende in chiave testuale attraverso numerosissimi riferimenti alle carte della 'Samaritana' (come gli affezionati contadini e sindacalisti siciliani soprannominavano Maria Giudice). L'innesto di Goliarda consente a Cutrufelli di riconnettere idealmente le parole dei *Taccuini* a quelle di Giudice, tracciando un percorso affettivo in cui il tema della maternità – notoriamente al centro della poetica di Sapienza – si arricchisce con l'aggiunta della voce in prima persona di sua madre nel racconto biografico: «Oh, io mi vergogno di essere una madre felice. Oh, io mi adiro con tutte le madri felici. E dico che è una maternità sorda e cieca, questa, che pensa, s'affanna e provvede soltanto alla propria creatura...E torno a casa e bacio la mia piccola bambina e tremo d'angoscia perché penso che non ho il diritto di essere una madre felice».³⁸ La strumentalità delle immagini rispetto al testo diventa palese nel precipitare verso la fine, in cui si descrive come Maria morirà a Roma, a casa di Goliarda e Citto Maselli, con i quali viveva. Inglobate tutte le fonti e i frammenti possibili, la ritrattista di Goliarda e Maria rimane, più che mai, l'amica-testimone Maria Rosa, capace di visualizzare una madre e una figlia ricongiunte nelle parole.

¹ A. CAMBRIA, *Nove dimissioni e mezzo: le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Roma, Donzelli, 2010, p. 269.

² *Ibidem*.

³ M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice. La leonessa del socialismo*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, pp. 9-10.

⁶ Il testo redatto dal collettivo di scrittrici uscì con il titolo *La guerra, il cuore e la parola*, Siracusa, Ombra Editrice, 1991.

⁷ M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, p. 12.

⁸ M.R. CUTRUFELLI, *D'amore e d'odio*, Milano, Frassinelli, 2008, p. 135.

⁹ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, Milano, Einaudi, 2013, pp. 25-26, e-book.

¹⁰ G. PROVIDENTI, *Goliarda Sapienza. La porta della gioia*, Roma, Nova Delphi, 2016, p. 33.

¹¹ M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, pp. 88-89 (corsivo dell'autrice).

¹² *Ivi*, p. 113.

¹³ *Ivi*, p. 13.

¹⁴ *Ivi*, p. 14.

¹⁵ A. RICH, 'Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come revisione', in A. RICH, *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, Milano, La Tartaruga, 1985, p. 25.

¹⁶ M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, pp. 17-18.

¹⁷ M. COMETA, 'Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura', in V. DEL MARCO, I. PEZZINI (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101. Il significato che si spinge oltre la funzione indessicale della fotografia riporta naturalmente a Barthes e allo spostamento del *punctum* descritto ne *La camera chiara* (1980). Ringrazio la cara amica e rinomata studiosa di G. Sapienza, Katrin Wehling-Giorgi (Durham University), per questo suggerimento prezioso.

¹⁸ G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020, e-book.

¹⁹ M. R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, p. 19.

²⁰ G. SAPIENZA, *Lettera aperta*, Milano, Einaudi, 2017, p. 27.



- ²¹Nei decenni successivi, sarebbe stata anche autrice di testi poetici e teatrali, evento che stabilisce la relazione con la figlia Goliarda. Cfr. A. TREVISAN, 'La "voce" di Maria Giudice tra giornalismo e letteratura', in D. CERRATO, A. SCHEMBARI, S. VELÁZQUEZ GARCÍA (a cura di), *Querelle des Femmes. Male and Female Voices in Italy and Europe*, Szczecin, Volumina, 2018, pp. 161-172.
- ²²M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, p. 39.
- ²³M. MAUGERI, 'Maria Rosa Cutrufelli con *Maria Giudice* (Perrone) in radio a Letteratitudine', <<https://www.letteratitudine.it/maria-rosa-cutrufelli-maria-giudice/>> [ultimo accesso 7 aprile 2022]
- ²⁴M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, p. 43.
- ²⁵Anche in quel caso, le fotografie di briganti e brigante scovate da archivi storici dimenticati erano servite a stimolare l'immaginazione di una narratrice che si era, sino alla fine degli anni Ottanta, dedicata alla saggistica d'impegno, in particolare dedita al nodo donne/Sud. È nel faticoso anno 1990 che Cutrufelli infatti esordisce con il racconto storico di Margherita, ribelle meridionale che si traveste da uomo per combattere tra le file dei briganti di Carmine Crocco; sempre nello stesso periodo, la vena narrativa andrà a riverberare in un'intensa attività editoriale con la fondazione della rivista *Tuttestorie* (1990-2001).
- ²⁶Ivi, p. 52.
- ²⁷Ivi, p. 87.
- ²⁸S. TODESCO, *Tracce a margine. Scritture a firma femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea*, Patti-Gioiosa Marea, Pungitopo, 2017, pp. 360-372.
- ²⁹Cfr. L. STANLEY, *The Auto/biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/biography*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1992, pp. 20-55.
- ³⁰M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, p. 62.
- ³¹Ivi, pp. 84-85.
- ³²Cfr. A. V. BLISS, 'Share Moments, Share Life: The Domestic Photograph as a Symbol of Disruption and Trauma in "The Lovely Bones"', *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 37, 7 (2008), pp. 861-884. Devo questo riferimento sempre alla Katrin Wehling-Giorgi.
- ³³M.R. CUTRUFELLI, *Maria Giudice*, pp. 86-87.
- ³⁴La vita di Maria Giudice è talmente generosa da consentire alla sua narratrice-biografa di inserirsi direttamente, proprio nel passaggio testuale che adotta l'ekphrasis di un ritratto dell'avvocato Sapienza per raccontare i vent'anni siciliani di Maria ('Foto numero sei. Peppino Sapienza, l'avvocato dei poveri'). Nel chiedersi come Maria sia giunta fino in Sicilia (in aereo o in nave), Cutrufelli si concede un excursus autobiografico in cui descrive i viaggi in treno e le traversate lungo lo Stretto di Messina o fino al porto di Palermo quando, ancora bambina, abitava a Bologna.
- ³⁵Ad esempio vedasi G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, p. 74, e-book.
- ³⁶Ivi, p. 77.
- ³⁷Ivi, p. 77 (corsivo mio).
- ³⁸Ivi, p. 112.



MARIA RIZZARELLI

Marilyn, come Elena, in fondo «era una nuvola».
Norma Jeane Baker of Troy di Anne Carson

In a year marked by various cultural events dedicated to the memory of Marilyn on the occasion of the sixtieth anniversary of her death, re-reading the text by Anne Carson, *Norma Jeane Baker of Troy* (published in Italian translation by Crocetti in 2021), is an opportunity to return to reflect on the multiple transmedia refractions of the myth of the brightest star in Hollywood. This contribution, dwelling on the semantic potential that is released by Norma Jeane's approach to the protagonist of Euripide's tragedy, on which Carson's play is based, highlights the persistence of the motif of the double and its phantasmic implications present in the reception of the star, in literature as in photography.



Il titolo della edizione italiana della pièce di Ann Carson, *Era una nuvola* (*Norma Jeane Baker of Troy. A version of Euripide's Helen*, New York, New Directions, 2019), scelto dalla stessa autrice come ricorda il curatore Patrizio Ceccagnoli nel saggio introduttivo,¹ costituisce già una evocativa chiave di lettura dell'operazione di riscrittura dell'*Elena* di Euripide e di sovrapposizione del mito antico con quello più moderno di Marilyn. Il testo di Carson, scritto su commissione per inaugurare lo spazio newyorkese dello Shed, affidato poi alla regia di Katie Mitchell e interpretato dall'attore Ben Wishaw e dalla cantante lirica Renée Fleming, si pone infatti sulla scia di una costante pratica di disambientazione contemporanea della classicità che la poeta, drammaturga, saggista, traduttrice e docente di greco antico di origine canadese porta avanti da tempo.

<https://www.youtube.com/watch?v=e6vbl4Gy-cs>

La 'versione dell'Elena' che Carson propone è concepita come un monologo (un «melologo» nell'accezione dell'autrice, nel senso di una combinazione di *melòs* e *lògos*, di canto e discorso) in cui la protagonista, Norma Jeane Baker, rivive le vicende dell'eroina euripidea in un *pastiche* fondato sulla moltiplicazione dei sensi attribuiti allo sdoppiamento e alla natura fantasmatica dell'immagine di Elena. Come è noto, la 'versione' di Euripide demistifica l'epos della narrazione della guerra di Troia, svelando al naufrago Menelao e a tutto il pubblico di ieri e di oggi che la donna che ha rincorso per mare e per terra, conducendo tanti validi eroi a impegnarsi in un conflitto lungo ed estenuante, non è niente più che un simulacro creato dalla dea Era «con un pezzo di cielo»,² un'immagine eterea raddoppiata della donna amata, mentre la vera Elena è stata condotta da Ermes in Egitto e tenuta prigioniera nella regia di Proteo. Carson riprende e amplifica il topos del miraggio e della copia, così come il gioco degli equivoci e dei mascheramenti su cui si fonda la drammaturgia della tragedia, e lo eleva a sistema, ne fa cioè il dispositivo cardine della sua riscrittura che agisce nella costruzione dei caratteri, del plot, del luogo in cui si svolge la vicenda, come della stessa struttura.



Norma Jeane Baker si presenta quale nuova incarnazione dell'ideale della bellezza e del 'luminoso oggetto del desiderio' rappresentato dalla donna del mito classico, ma è già il doppio reale (o almeno quello vorrebbe evocare) dell'immagine fantasmatica di Marilyn Monroe, la diva più amata dell'era cinematografica. In altri termini, nel palinsesto intermediale che sostanzia l'immagine della *star persona* della diva è inscritta sin dalla sua genesi una dinamica del doppio sulla quale hanno riflettuto in tanti; da Morin che insiste sulla originalità del profilo della «*good bad girl*»,³ quel misto di aggressiva sensualità e indecifrabile fragilità che rappresenta la traccia più originale dell'icona della venere bionda, agli autori e alle autrici che in questi giorni, in prossimità dell'anniversario della morte dell'attrice (trovata senza vita la mattina del 5 agosto del 1962 nel suo letto della casa di Los Angeles), vanno ancora alla ricerca dell'"altra Marilyn",⁴ quella che si nasconde dietro la maschera dell'icona più celebre, inseguendo il fantasma su cui gioca tutto il senso del testo di Carson. La scrittrice raccoglie, infatti, le potenzialità semantiche della «dissociazione di tipo morale»⁵ che sta alla base dell'invenzione euripidea (c'è un'Elena fedele e devota al marito in Egitto, che si contrappone attraverso un processo di redenzione etica al fantasma dell'Elena concubina di Paride, che ha ceduto alle sue lusinghe e ha provocato una guerra lunga e sanguinosa) e ne riconosce le rifrazioni sulla biografia dell'attrice più desiderata del mondo. Nella pièce è lei l'unico personaggio che racconta, è dalla parte di lei che viene decostruito il mito dell'infamia, è l'affermazione del suo punto di vista che determina la dissoluzione del fantasma ed è sempre lei che rievoca le voci degli altri 'attori' della sua tragedia, che a loro volta lasciano trasparire più o meno chiaramente alcuni tratti delle silhouette da cui derivano. Dietro il volto di Arthur di New York e di Sparta si riconosce il profilo deformato di Menelao sovrapposto a quello di Miller; nella rabbia e nell'incredulità del Marinaio greco/Teucro si nasconde il dramma privato di un ipotetico *marine*, sopravvissuto a chissà quale guerra, ritenuto dal padre «responsabile» del suicidio del fratello morto a Troia; un Manager del Best Western indossa per qualche istante i panni del Nunzio che comunica la sparizione del fantasma di Marilyn/Elena («sua moglie si è sciolta nell'aria – sa di che parlo? Lei si è smaterializzata»).⁶ Il gioco di riconoscimenti e camuffamenti va avanti fino alla conclusione, con la minacciosa presenza di Fritz Lang (un po' Proteo, un po' Teuclimeno), che insidia e incombe sul destino artistico della star rinchiusa in una suite del Chateau Marmont a Los Angeles sul Nilo. Il meccanismo ludico di sovrapposizioni e dislocamenti pervade anche il set della vicenda sin dalle prime battute («questo è il Nilo e io mento»),⁷ mettendo sull'avviso il lettore/spettatore della complessità della trama finzionale imbastita dalla voce narrante, la cui inattendibilità dichiarata si rivela alla fine legata a doppio filo con la denuncia delle dinamiche mistificatorie dello *star system* e in ultimo di ogni conflitto, individuale o collettivo.

A ordire l'intrigo dello sdoppiamento di Norma Jeane Baker/Elena, della «*truffa della nuvola*», nella versione di Carson non c'è una dea, ma la Metro-Goldwyn-Mayer che «ha investito molto su questa guerra di Troia», coinvolgendo «grandi investitori» per girare un «reality show»,⁸ scritto forse da Orson Welles – come accenna la protagonista nei panni di Mr. Truman Capote.

Nei vari ruoli interpretati/evocati/raccontati dalla protagonista la recitazione della voce di Capote, a cui sono affidate le odi corali, è sicuramente la più interessante. Non soltanto perché implica con evidenza il travestimento («entra Norma Jeane nelle vesti di Mr. Truman Capote»),⁹ ma anche perché alla sua figura è affidata una parte della funzione del coro, anch'esso soggetto all'inesorabile processo di sdoppiamento che pervade tutto il testo.¹⁰ A lui/lei («io sono il coro di me stessa») spetta il compito di recitare, con la sua



«buffa vocina», il punto di vista più solidale verso l'eroina sofferente, di evocare l'immagine della «ragazza "mal cresciuta"» che appartiene alla biografia di Marilyn ma, al contempo, il suo rifiuto del melodramma lo porta a demistificare anche la mitologia della star:

Non c'è spazio nemmeno per la tormentata verità personale di Norma Jeane.
Le voglio bene teneramente ma – siamo franchi – non c'è niente di mitico qui.
Norma Jeane è soltanto un po' di grinta presa dal bisogno del mondo per la trascendenza.
È un imbroglio. Continuo a dirle:
abbassa gli occhi,
conta fino a quattro,
alza gli occhi,
di' la battuta.
È così che si ordisce un imbroglio.
Gli fai credere di guardare Norma Jeane nuda
anche se sei lì in piedi con tutti i vestiti addosso.¹¹

È soprattutto a «Norma Jeane nelle vesti di Truman Capote» che, nell'ultima ode, è affidata la dizione del messaggio antimilitarista della tragedia euripidea, riscritto e aggiornato per far risuonare e moltiplicare i sensi impliciti di quella nuvola insensata per cui si combatte ogni guerra. Il *Leitmotiv* viene ricordato più volte («andammo fino a Troia per prenderci una nuvola»; «abbiamo combattuto dieci anni per una nuvola»; «Non sono mai andata a Troia, *quella era una nuvola*, non dimenticatelo») ¹² e attraverso il suo discorso conclusivo mostra tutta la sua evanescenza:

Avete sentito? Teschi viventi! Che ci facciamo qui?
Quale guerra di Troia? Importa a qualcuno? O dèi
dell'amore e dell'odio! Non sono lo stesso dio? Tutti noi,
tutte le nostre vite, alla ricerca del nemico perfetto – tu
io, Elena, Paride, Menelao, tutti quei folli greci!
tutti quegli sventurati troiani! [...]
I litigi non riguardano altro che l'avere
ragione, non è vero? [...]
I litigi non riguardano nulla, i litigi riguardano
soltanto i litigi [...].¹³

Al di là della più scoperta corrispondenza fra le due figure mitologiche, è proprio sulla rivelazione della natura eterea della loro immagine che si fonda la trasposizione contemporanea del testo di Euripide. Se a Capote è affidato il compito di raccontare la storia con la voce amica ed empatica, gli accenti di Carson fanno da contrappunto per esprimere l'altra funzione del coro, quella cioè deputata a dare un'interpretazione razionale degli eventi. Il punto di vista scopertamente autoriale emerge infatti attraverso una sorta di lemmario disseminato nel testo, che interrompe l'azione scenica e imprime un ritmo costante in cui si alternano le parti recitate e quelle commentate.

La prima delle parole chiave discusse nelle nove lezioni di «Storia militare», che costituiscono un inserto metadiscorsivo inserito all'interno della trama drammaturgica, è «eidolon» («immagine, somiglianza, simulacro, replica, vicario, idolo»),¹⁴ quella che permette il perfetto riconoscimento fra le due creature immaginarie. La mito-biografia transmediale di Marilyn è infatti attraversata da figure aeriformi, che bilanciano e si contrappongono al peso e allo splendore della sensualità perturbante. Il profilo della sua star

persona è tutto costruito sulla coesistenza e sulla frizione dei tratti contraddittori della perturbante carnalità e della più leggera ingenuità.

Fra questi tratti si nota una persistente insistenza sulle metafore animali volatili, che enfatizzano appunto l'evanescenza del suo simulacro divistico: dall'imprendibilità del volo del colibrì su cui si regge tutto il *conversation-portrait* di Capote (*Music of Chameleons*, 1975), alla silhouette della «colombella d'oro», evocata da Pasolini nella *Rabbia* (1963), fino al volo della farfalla su cui ruota il saggio di Tabucchi, scritto per introdurre il volume dei frammenti autobiografici dell'attrice.¹⁵ L'avantesto visivo di tutta questa costellazione metaforica è forse costituito da una serie di fotografie, scattate da André De Dienes a Norma Jeane Baker (prima che divenisse Marilyn Monroe), che ritraggono la pin-up in varie pose; in alcune di queste, grazie all'applicazione di filtri speciali, il corpo e il [volto dell'attrice](#) sembrano emergere e librarsi fra le nuvole.¹⁶

“Era una nuvola, soltanto una nuvola” si potrebbe dire leggendo il testo di Carson in controluce rispetto alle foto di De Dienes, che sembrano confermare la perfetta coincidenza fra i profili aeriformi delle donne più belle del mondo. L'“applicazione generale”, che conclude la prima lezione militare della pièce, lo afferma con perentorietà:

APPLICAZIONI (generali): Fidatevi di Euripide. Fidatevi di Elena. Non andò mai a Troia. Marilyn era veramente bionda. E tutti noi andiamo in cielo quando moriamo. Come diceva Marilyn: “Tieni il palloncino e niente paura”.¹⁷

Raccontando la storia dalla parte di lei (e di tutte le donne accusate di avere scatenato guerre e conflitti),¹⁸ si può immaginare – così come fa Carson – il fantasma evanescente della incarnazione della quintessenza del desiderio uscire di scena, accompagnata dal canto di Miss Pearl Bailey (dietro cui si nasconde forse l'Ella Fitzgerald che era stata amica di Marilyn) in una imprecisata alba, mentre naviga verso una meta ignota, «sotto nessuna stella», ma alla ricerca di una libertà conquistata soltanto «nelle stanze d'Ade» dove la «chiamavano regina».¹⁹



fotografie di ©Andre De Dienes



una pagina dell'edizione Taschen (2004) *Marilyn Monroe* di ©Andre De Dienes



- ¹ Cfr. P. CECCAGNOLI, 'Marilyn, Elena e la truffa della nuvola' a A. Carson, *Era una nuvola. Una versione dell'Elena di Euripide*, Milano, Crocetti, 2021, p. 11.
- ² EURIPIDE, *Elena*, a cura di M. Fusillo, introduzione, traduzione e note di M. Fusillo, Milano, Rizzoli, 2018, p. 49.
- ³ E. MORIN, 'Arthur e Marilyn' (1956), in ID., *Sul cinema. Un'arte della complessità*, a cura di M. Peyrière e C. Simonigh, trad. it. di A. Battaglia, Milano, Raffaello Cortina, 2021, pp.189-190.
- ⁴ A titolo esemplificativo si rimanda ad alcuni articoli in cui sembra si fa riferimento a un'altra Marilyn, alla sua duplicità, alla possibilità di ribaltare la sua immagine più nota e scoprirne addirittura una opposta: I. ROSSINI, 'Non sono la stupida bionda di nessuno', *Dinamo press*, 4 agosto 2022, < <https://www.dinamopress.it/news/non-sono-la-stupida-bionda-di-nessuno/> [accessed, 5 agosto 2022]; A. LUPINI, 'L'altra Monroe: a 60 anni della morte di Marilyn viene riscoperta come simbolo di empowerment', *la Repubblica*, 4 agosto 2022; A. CRESPI, 'Marilyn Monroe, la morte 60 anni fa. Le immagini che costruirono il mito', *la Repubblica*, 4 agosto 2022.
- ⁵ Come nota Fusillo nell'introduzione alla edizione del testo classico da lui curata, i meccanismi dissociativi di tipo «morale e comportamentale» appartengono alle dinamiche tipiche della letteratura sul doppio (cfr. M. FUSILLO, 'Introduzione' a EURIPIDE, *Elena*, p. 10).
- ⁶ A. CARSON, *Era una nuvola*, p. 53.
- ⁷ Ivi, p. 23.
- ⁸ Ivi, pp. 45 e 51.
- ⁹ Ivi, p. 37.
- ¹⁰ «Il coro è sempre un mistero nelle tragedie greche. Ma in genere rappresenta persone reali che sono in qualche modo amiche o alleate del protagonista sofferente e, allo stesso tempo, rappresenta una voce metaforica o profetica sovra-realistica che riflette sull'azione scenica e dice al pubblico cosa pensare. È chiaro che Truman Capote è stato un amico fidato e un alleato di M.M. in momenti difficili della sua vita, quindi. Gli ho assegnato quelle funzioni tipiche del coro. Le parti più apertamente riflessive, invece, non si adattavano al suo ruolo, quindi ho aggiunto le sezioni di storia militare» (A. CARSON, 'Intervista con l'autrice', a cura di P. Ceccagnoli, in EAD., *Era una nuvola. Una versione dell'Elena di Euripide*, Milano, Crocetti, 2021, p. 104).
- ¹¹ A. CARSON, *Era una nuvola*, p. 70.
- ¹² Ivi, pp. 27, 51, 83.
- ¹³ Ivi, 87-88.
- ¹⁴ Ivi, p. 29.
- ¹⁵ M. MONROE, *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, a cura di Stanley Buchthal e Bernard Comment, trad. it. di G. Gatti, Milano, Feltrinelli, 2010. Per un approfondimento di questo aspetto, mi permetto di rimandare a M. RIZZARELLI, «Era rimasta solo la bellezza». Il mito di Marilyn da Sciascia a Tabucchi', *La Modernità Letteraria*, 15, 2022, pp. 101-112.
- ¹⁶ Cfr. A. DE DIENES, *Marilyn Monroe*, Cologne, Taschen, 2004.
- ¹⁷ A. CARSON, *Era una nuvola*, p. 29.
- ¹⁸ Si veda a tal proposito la sesta lezione militare dedicata alla parola «apáte», cioè «"inganno illusione imbroglio duplicità doppiezza frode abbindolamento espediente beffa artificio raggiro sotterfugio trovata truffa trucco stratagemma bidone furberia astuzia astuzie Le astuzie delle donne». Il titolo della lezione è «In guerra le cose vanno storte. Colpa delle donne (ivi, p. 73)
- ¹⁹ A. CARSON, *Era una nuvola*, p. 101.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI



GIUSEPPE CARRARA

Hervé Guibert, L'immagine fantasma

«La sera, quando vado a dormire, mi raggomitolo in fondo al letto per fare spazio ai corpi della foto, e parlo loro sotto le lenzuola» (p. 28). Così si conclude *Primo amore*, il secondo dei brevi testi che compongono *L'immagine fantasma* di Hervé Guibert (Contrasto, 2021), instaurando, fin da subito, una serie di coordinate all'interno delle quali la scrittura fotografica si fa corpo attraverso una dinamica che trascende l'attestazione di realtà o la dinamica memoriale. Emerge, piuttosto, in queste pagine, dalla forma quasi di brevi istantanee, flash, scatti fotografici che oscillano dall'aneddotica alla riflessione, un continua tensione verso un effetto contraddittorio che si esplica nella metafora di Pigmalione e, contemporaneamente, nel suo rovescio: il rapporto soggettivo, finanche fisico, che Guibert istaura con le immagini fotografiche sta a testimoniare di una tensione di vivificazione di ciò su cui lo sguardo si posa (i corpi a cui fare spazio sotto le lenzuola) e, insieme, di un desiderio di bloccare la realtà, farla immagine, osservarla come se fosse (o perché potrebbe essere) una fotografia; o, anche, come surrogato, traslato di un atto interdetto: lo scatto fotografico come sublimazione di un abbraccio, come trasfigurazione di una sessione vissuta «con la potenza sorda di un incesto» (p. 24).

L'immagine fantasma è un testo di difficile definizione, una raccolta di scritti brevi o brevissimi che ruotano tutti attorno a un'«esperienza» dell'immagine fotografica, nei registri discorsivi più diversi: in uno spettro che va dal mimetismo dell'articolo di giornale all'appunto sul diario fino al racconto familiare. Il desiderio è il principale prisma percettivo e la mano che guida la scrittura de *L'immagine fantasma*: la fotografia è «una pratica d'amore» (p. 18), un'emozione, «una forma di possesso meno violenta di un crimine» (p. 116), «un rimpianto» (p. 29), o un atto liberatorio (anche da uno sguardo vincolante, come nel caso del testo eponimo in cui sotto la guida del figlio la madre esce dallo sguardo costrittivo del marito); o ancora può essere il ricordo di un'emozione, che, tuttavia, è in grado di sopravvivere solamente se riattivato dalla scrittura (e infatti, e contro una tradizione consolidata, la fotografia, come atto di memoria, è impossibile). Se non è riappropriata attraverso lo sguardo desiderante della scrittura, l'immagine resta inattuabile: le stesse foto di famiglia, uno dei luoghi





più fecondi dell'*inventio* letteraria almeno da mezzo secolo a questa parte (e che pure lo stesso Guibert ha sfruttato, per esempio in *Suzanne et Louise*, seppur facendone una storia di fantasmi), non dicono nulla, rimangono estranee, come «per un amnesico» (p. 31). Si dispiegano così le trame del controfattuale, della ricerca di un legame viscerale e erotico con la foto, nelle forme del voyeurismo, dell'eccitazione, dell'angoscia per l'attestazione di una scomparsa che è quella, in primo luogo, della vitalità corporea, della crudeltà della storia della degradazione dei corpi: «l'immagine è l'essenza del desiderio e desessualizzare l'immagine sarebbe ridurla alla teoria» (p. 97). E non si tratta di un desiderio neutrale, le riflessioni e i *micro-récits* di Guibert recitano il copione di un romanzo di formazione omosessuale: il desiderio incestuoso nei confronti della figura giovanile (e ormai sfiorita) del padre che si mescola alla volontà (simbolica) di uccisione, l'attaccamento alla madre, la pederastia, l'ossessione per i giovani corpi maschili, il voyeurismo, l'attenzione al feticismo (immagini come reliquie seppur conservate in una umile scatola di cartone perché il desiderio, in una linea che dal Vautrin balzachiano passa per Jean Genet fino a arrivare a Walter Siti mescola continuamente banalità, degrado e sublimazione).

Lo sguardo erotico è, inoltre, per Guibert l'attivatore della scrittura, e non è difficile leggere alcune dichiarazioni sul corpo erotico come affermazioni metaletterarie: «Non riesco a soddisfarmi del corpo pornografico poiché non mi offre che cattivi orgasmi, orgasmi rapidi: viene al mio posto. Il corpo erotico è di una buona pasta: posso lavorarlo come voglio, rigirarlo, fargli dire altro rispetto al suo testo, duplicarlo, e lui risponde senza fatica, si stacca dalla carta per riempire la mia testa» (p. 111). Allo stesso modo funziona la scrittura di Guibert su queste immagini assenti: immagini che talvolta il lettore non riesce nemmeno a figurarsi tanto la descrizione è ancorata a questa volontà di rigirare, duplicare, alterare piuttosto che riprodurre. Solo la scrittura può fare i conti con la malinconia che si apre nello spazio psichico dominato dall'immagine, solo la scrittura può riempire i buchi dell'oblio. Non interessa a Guibert l'ekphrasis esatta, non interessa nemmeno la foto come documento, come testimonianza, come attestatrice di vita o di morte (è lontano, in questo senso, sia dal Roland Barthes della *Camera chiara*, con cui pure intrattiene una relazione di cui dà conto Emanuele Trevi nell'*Introduzione* all'edizione italiana, sia dal Manifesto *Photobiographique* di Gilles Mora e Claude Nori). Per Guibert, semmai la fotografia è 'anche' un atto di assimilazione, che ha a che fare con qualcosa di osceno che lega desiderio e morte – una sorta di *petite mort*, per l'appunto (non sarà un caso che la madre, posta davanti all'obiettivo fotografico per un ritratto riacquista la sua bellezza ma è, al contempo, «maestosa, come una regina davanti a un'esecuzione capitale», p. 21).

L'osceno è, forse, un'altra possibile chiave di lettura per questo libro che fa i conti continuamente con l'interdetto, con l'immagine vietata, con quello che la foto non dice, o meglio che dice 'fra' l'immagine e lo sguardo, o che evoca nella sua crudele assenza (come quella di una foto non scattata, o meglio scattata «a salve» (p. 23) o di un'immagine impossibile da scattare perché perduta, sfiorita, morta: oscena, di nuovo, sembra la richiesta fatta a Roland Barthes di poter scattare una foto di sua madre malata, richiesta che arriva, fatalmente, il giorno successivo la morte della donna). L'immagine fantasma è, allora, ciò che è assente, non si vede, è quello che è perduto, che è traslucido; ma è anche quello che infesta e spaventa, o fa disperare; quello, infine, che si dispiega nello spazio mentale costruito dallo sguardo per dare consistenza all'impalpabilità dello spettro. Così un vuoto, un istante perduto perché non fotografato diventa «una sorta di movimento inverso al risveglio dopo un incubo: invece di svanire, la sessione-sogno diventava ora nell'assenza di impressione del negativo la realtà di una sessione-incubo» (p. 23). Davanti all'immagine



che manca si dispiega un orizzonte apparentemente contraddittorio: una realtà sopravvive, si imprime come forma dell'assenza e occasione di racconto, di scavo nell'io, nella propria disperazione, ossessione, nel proprio desiderio.



CHIARA SCHEPIS

Emma Dante, Bestiario teatrale

Può l'arte precorrere la realtà? Può l'invenzione drammatica auscultare e poi manifestare, nella contemporaneità senza confini e distanze, nell'oggi del 'liberi tutti', la ventura perdita di libertà, la privazione di spazio, l'estenuante dilatazione di tempo?

In anticipo sulla catastrofe di fine ventennio, il nostro, che ancora altera la percezione del tempo e l'autonomia negli spostamenti, il teatro di Emma Dante, per anni, da anni, stava già portando in scena il senso claustrofobico del limite, reale o immaginario, dello spazio chiuso, affollato dai vivi e dai morti, del luogo di transito tra le due condizioni.

Il *Bestiario teatrale* (Rizzoli, 2020) della Dante si è drammaticamente riproposto negli ultimi anni nella realtà di molti; gli incubi proposti dalla regista sono divenuti atroci situazioni familiari deflagrate, orrori consumati nel chiuso di appartamenti; confermando amaramente, ancora una volta, l'universalità e la capacità di scandaglio antropologico della macchina teatrale, quando questa è alimentata da autenticità.

Bestiario teatrale è una raccolta di 'drammaturgie per libro', curata da Anna Barsotti, davvero molto particolare e presenta la produzione dell'autrice palermitana dal primo grande successo di *mPalermu* del 2001 al più recente *Le sorelle Macaluso* del 2014, spettacolo che riprende il discorso mai sospeso sulla famiglia, quella siciliana in particolare. I testi teatrali sono introdotti dalla prefazione di Andrea Camilleri, breve e vibrante analisi stilistica dei testi della sua stimata conterranea, e da un dittico di saggi firmati da Giorgio Vasta e da Elena Stancanelli, che descrivono il teatro e la storia della compagnia e incidono nell'intimità quotidiana del lavoro dell'autrice. La Dante stessa, un attimo prima che gli attori prendano la parola, arricchisce il libro con un commento, quasi artaudiano, in cui presenta la missione teatrale dell'attore.

Nel volume, Anna Barsotti, studiosa della primissima ora della scena e del libro della regista, quindi delle dinamiche sceniche e autoriali che vi soggiacciono, sceglie di proporre al 'lettore di teatro' i tre 'filoni' di narrazione principali che attraversano il percorso teatrale della Sud Costa Occidentale: il percorso familiare, quello

fiabesco (al di là del *corpus* che riscrive le favole) e il classico. Le maglie di questo intreccio sono districate nella postfazione di ampio respiro che segue la raccolta dei testi teatrali.

Il primo filone comprende *La trilogia della famiglia siciliana* e *Le sorelle Macaluso* da un lato, *Il festino* e *Cani di bancata*, sotto un'altra prospettiva (di famiglie continua a trattarsi, ma con una componente sociale maggiormente presente). All'interno del versante fiabesco possono essere collocati *Mishelle di Sant'Oliva*, *Le pulle. Operetta amorale* e *Operetta burlesca*, testi in cui la favola veicola l'attualità cruda delle periferie e nei quali il



Foto di copertina a cura di Hannah Dare Walker



travestimento e la questione di genere si mostrano nella loro nuda oscenità/genuinità. Infine, rimanda al classico l'operazione di *Verso Medea* che volta lo sguardo verso le radici 'siculo-greche' dell'autrice e verso l'origine dello stesso gesto teatrale. Ai titoli fin qui citati vanno inoltre aggiunti i *Tre monologhi per Carmen Consoli* (*La sposa zoppa, Eva e la bambola, Il corvo del malaugurio*).

Nell'alveo di questo ricco repertorio raccolto in pubblicazione, il lettore di teatro è chiamato costantemente a un esercizio di immaginazione scenica, alla spasmodica ricerca, dentro la trascrizione, di quei corpi vibranti, di quelle urla mute, degli affannosi respiri non scritti, delle musiche che il ricamo testuale perpetuamente evoca. Il 'libro' non potrà mai eguagliare la 'scena', in particolare nel caso di un teatro di scrittura scenica, di scrittura di corpo, come questo è. Non parliamo infatti di copione o di testo drammatico ma di «trasduzioni o riscritture per la stampa» (Barsotti, *Postfazione*, p. 419).

La questione della lingua e il lavoro dell'autrice sui testi, effettuato prima della pubblicazione dei 'copioni' degli spettacoli, è stato approfonditamente analizzato da Anna Barsotti in *La lingua teatrale di Emma Dante* (ETS, 2009). La studiosa rintraccia in questa modalità operativa un rimando al panorama del postmoderno che dall'isola di Sicilia si aggancia, per alcune caratteristiche (non per altre), alla drammaturgia contemporanea, o meglio al teatro postdrammatico, come lo definisce Lehmann, e al suo contraddittorio rapporto con il testo: il teatro dell'attore-autore Emma Dante, in qualche modo, nega il testo, pur ritornandoci. La Barsotti, analizzando criticamente le varie versioni dei copioni, dei testi e i video dei primi spettacoli della Sud Costa Occidentale, rintraccia un testo in continua evoluzione che viene scritto e riscritto nel corso delle prove e continuamente rivisto durante le repliche: un testo vivente. A variare, seguendo l'evoluzione degli spettacoli e degli attori, sono elementi quali il numero di battute e soprattutto l'uso dell'italiano e del dialetto palermitano.

Dunque la domanda, nel caso specifico, sembra essere la seguente: come si scrivono i corpi, elementi tanto centrali nella costruzione di un teatro che prende vita attraverso il lavoro in scena degli attori? Una risposta, se c'è, la propone Andrea Camilleri, illustre conterraneo che regala a questo libro una preziosa prefazione. Camilleri richiama l'attenzione del lettore proprio sul concetto di parola, parola teatrale, parola autentica, in quanto, dice lo scrittore: «una parola che si identifica con la cosa è la parola teatrale per antonomasia» e, a proposito della *Trilogia*, ne sottolinea la forza: «il peso specifico di ogni parola è incredibilmente molto alto, perché la sua massa è costituita dalla fusione di più sotto-significati» (Camilleri, p. 10); parole che esprimono da sole violenza, amore, sottomissione, minaccia, disprezzo. Battute scritte per i corpi e che scrivono i corpi.

Camilleri pone alla nostra attenzione due aspetti fondamentali del teatro di Emma Dante, la parola, o meglio la 'parlata', e il tempo, elementi affrontati entrambi con grande autonomia. A proposito del dato temporale si avverte la situazione di un 'presente continuo' in cui le dimensioni di passato, presente e futuro si amalgamano e coesistono nella rappresentazione, sulla scena. La questione del tempo è centrale anche per Giorgio Vasta che si sofferma, all'interno di un saggio contenuto nel volume, sulla creazione di uno spazio-tempo di coesistenza di vivi e morti, di prima e dopo, dopo e prima, uno spazio in cui avviene una sorta di «compenetrazione tra lutto e festa» (Vasta, p. 13).

Lo spazio-tempo del teatro della Sud Costa Occidentale è da Vasta collocato in quello stato di «tempesta neurovegetativa» che si osserva in chi è prossimo alla morte, quel momento in cui il malato sembra colto da improvvisa vitalità. Su questa scena, la parentesi di ritrovato vano benessere del moribondo si espande e diventa condanna o perenne illu-



sione di vivere; status in cui alcuni dei personaggi rimangono perpetuamente bloccati. In quasi tutti i testi i morti convivono con i vivi, li confondono e si lasciano confondere in un gioco in bilico tra privilegio e rischio. Il palcoscenico diviene un non-luogo in cui «ai cosiddetti vivi sia concesso il privilegio (e sia fatto correre il rischio) di ritrovarsi al cospetto dei cosiddetti morti, e viceversa» (*ibidem*).

Ancora spazio e tempo sono concetti al centro dell'intimo cammeo che Elena Stancanelli dedica al volume; queste dimensioni sembrano mescolarsi, o sostituirsi, nel teatro dell'amica, con due specifici e personali orizzonti di riferimento: «famiglia e spazzatura sono gli estremi entro cui si muove il suo immaginario» (Stancanelli, p. 25). La famiglia evoca la compagnia, il palcoscenico, lo spazio. La spazzatura ha a che fare con l'utilizzo, con ciò che ha avuto vita e continua ad esistere; seppur come scarto, la 'monnezza' ha a che fare con il tempo. Questi due estremi si intrecciano e costituiscono il teatro di un'autrice «che non distoglie lo sguardo» (ivi, p. 21) da ciò che è spiacevole, imbarazzante, atroce, reale.

Racconta la Stancanelli dell'abitudine della Dante di recuperare dalla spazzatura oggetti da utilizzare in scena o con cui costruire la scenografia degli spettacoli. Questi oggetti, riportati in vita dalla dimensione dello scarto, dialogano con personaggi relegati ai margini o non più nella società perché deceduti, vivi però nella discarica dei ricordi di chi quel palcoscenico lo abita. Di chi, probabilmente, quella scena è costretto a viverla senza sosta.

Torniamo a casa, all'Isola e, senza troppa sorpresa, a Pirandello, autorevole predecessore, o al Beckett di *Finale di partita*, alla grande drammaturgia scritta su corpi. La stessa Dante, in fondo, introducendo questi suoi testi, pare rimasticare già ascoltate parole arrabbiate che denunciano 'l'impossibilità di finire' – per dirla con il gelido Hamm beckettiano –, l'ineluttabile destino dell'attore-autore legato a doppia mandata al pubblico, alla presenza e alla volontà dello spettatore.

Una volta dentro non possiamo più uscire. Siamo condannati a restare qui. Davanti a voi. In schiera, tremanti, precisamente spalla contro spalla [...] Ma siamo stanchi. Nei nostri occhi già s'intravede la fine. Stiamo per cedere. Abbiamo capito che resistere non serve a niente. Vi chiediamo di chiudere gli occhi. Di smettere di guardarci. Vi chiediamo di ribellarvi. Per noi. Di liberarci! Se chiudete gli occhi. Se smettete di guardarci, noi possiamo uscire da qui e ricominciare a vivere (Dante, p. 31).

MASSIMO SCHILIRÒ

Giuseppe Carrara, Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto

Parrebbe databile all'ultimo decennio un'attenzione finalmente costante a un fenomeno invece assai più di lunga durata qual è il fototesto, sia in quanto oggetto di studio che come definizione, e più annosa la cosa che la parola, se è vero che la prima risale a Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* (1892), e la seconda a Wright Morris, *The Inhabitants* (1974). Più di ottant'anni. Il fatto è che per la resistenza teorica diffusa verso gli oggetti ibridi e non classificabili, si è dovuto attendere che il fototesto venisse derubricato da genere letterario a oggetto nella gamma dei *mixed media*.



Ora il fototesto riceve in Italia una sistemazione teorica in questo volume di Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* (Mimesis, 2020), destinato a essere maneggiato a lungo dagli studiosi e dagli studenti, per la completezza e l'apertura dell'informazione sulle teorie, per l'originalità con cui affronta i nodi e propone (provvisorie) soluzioni e definizioni (la 'retorica' del sottotitolo), ma pensiamo soprattutto per l'efficacia con cui le teorie e i metodi servono alla lettura di testi disparati (le 'poetiche'), con l'ambizione di designare un canone del fototesto ma più efficacemente – riconosce infine lo stesso autore – di tracciare percorsi. E testi si dice qui per comodità, non intendendo un 'enunciato scritto', perché deve abbandonarsi ormai l'idea gerarchica per cui l'immagine debba servire alla parola. Ed è anzi questo, poi, il dubbio: funzionerebbero i fototesti anche senza immagini? Come mai la parola letteraria ha bisogno delle immagini? Non ha più nel mondo in cui viviamo l'energia di

produrre autonomamente immagini (le *images*, le immagini immateriali che si formano nella mente del lettore, di cui parla W.J.T. Mitchell), che sarebbe poi il mestiere della letteratura?

La parte più interessante degli scatti inseriti in un fototesto è forse il fuoricampo: quel che non si vede, che non rientra nelle immagini che ci offre. E allora, ancora un'altra nostra domanda: è il fuoricampo che la scrittura ha principalmente il compito di recuperare? Si tratta di dargli parola, in un gioco che implica il visibile nel non visibile? In questa direzione, parrebbe, Roland Barthes tratta la foto della madre nella *Chambre claire* (non visibile per occultamento), o Hervé Guibert nell'*Image fantôme* (per atto mancato), o Annie Ernaux e Marc Marie dissimulano il corpo malato nell'*L'usage de la photo* (per sostituzione). I vuoti lasciati dall'immagine vengono riempiti o meglio connessi dalla parola, come un teorico



di altri tempi voleva del *blank* aperto tra testo e lettore (parliamo ovviamente di Wolfgang Iser). Beninteso, si può quasi sempre dire l'inverso, le immagini possono riempire o connettere i vuoti lasciati dalla parola. Il rapporto tra immagine e testo (e viceversa) si pone così più nei vuoti che nei pieni, nelle discontinuità piuttosto che nelle continuità. I vuoti sono il luogo in cui si sporgono le proiezioni di un lettore/spettatore oltremodo attivo, e il fototesto quindi è un campo di rapporti e di tensioni, o meglio una «struttura retorica» (e meglio ancora un «ecosistema») dal quale scaturisce «un significato terzo, dato dal costante dialogo tra la fotografia e la parola scritta» (p. 58). Senza ombra di strutturalismo, non è necessario dirlo, Carrara propone classificazioni e nomenclature, seppure fluide: il «rapporto informazionale fra la parola e l'immagine» (p. 70) può comporsi secondo le tre categorie retoriche dell'illustrazione, del supplemento e del parallelismo; dal punto di vista invece delle strutture, ovvero del rapporto tra le immagini e il testo verbale, parleremo soprattutto di montaggio, se le foto non hanno un rapporto esplicito con la parola, ed ekphrasis, se invece sono descritte o segnalate. Ne abbiamo bisogno, ma l'interesse di questo studio, come talvolta avviene nei migliori studi teorici, sta nella sua pratica critica. Già i nomi e i titoli fin qui citati, cui potremmo aggiungere numerosissimi sia italiani (per la fiction Vittorini, e ora Siti, Mari, Anedda; per la non fiction Zavattini-Strand, e ora Trevi e Vasta) che stranieri (Woolf, Breton, Cortázar, Barthes, Berger-Mohr, Calle, Safran Foer, Pamuk), danno l'idea del catalogo delle forme (e cioè dei patti di lettura attraverso i quali l'autore e il lettore concordano sulle norme letterarie cui risponde il testo) e delle pratiche (e cioè i modi della lettura, per cui il lettore del fototesto guarda e non solo legge, e si interroga sulla posizione della foto nella pagina).

Il discorso di Carrara non è solo teorico e critico, ma anche storico. Se nel primo Novecento la letteratura sperimenta l'uso della fotografia soprattutto come attestazione della realtà, ancora con una chiara difficoltà a cooptarla dentro un discorso narrativo-finzionale (e quindi ricorrerà più spesso una testualità fattuale: saggio, biografia, autobiografia, ecc.), la crisi del valore indessicale della fotografia negli ultimi decenni del secolo libera forme di narratività. Carrara, in veste di storiografo del fototesto, indica varie concause: il progresso tecnico ed economico dell'editoria, che consente di stampare fotografie di buona qualità a poco prezzo; il successo di alcuni fototesti, soprattutto Sebald; la nuova attenzione teorica verso la visualità (il *visual/pictorial turn*). E quindi, dopo una prima parte del libro intitolata *Teoria e storia dei fototesti* (i rapporti tra i media, la letteratura e la fotografia; la nozione di fototesto; una «storia possibile» dei fototesti), Carrara ne fa seguire una seconda dedicata ai *Fototesti contemporanei* (raggruppati per sottogeneri, temi e problemi: il feticismo, l'album di famiglia, la memoria, la realtà, la finzione). Troviamo così belle letture, tra le altre, delle opere di Michele Mari, dove scrittura e fotografia scrivono insieme sempre lo stesso cronotopo della casa e la stessa ossessione feticistica degli oggetti; di Antonella Anedda, che usa lo sguardo non per riunire ma per scomporre, liberare i dettagli, non per raccontare una storia ma renderla possibile (parafrasiamo); di Sophie Calle, nella cui opera le immagini «ipostatizzano una realtà esteriore e fisico-corporea entro la quale la vita individuale si costruisce, mentre l'emersione dell'interiorità è affidata alla parola» (p. 255). Citiamo solo questi, ma in fondo al volume l'indice delle opere della letteratura primaria citata è davvero vastissimo.

Un capitolo a parte è dedicato a quella forma che, dopo il reportage novecentesco, è diventata ora la forma preminente del fototesto: la foto-autobiografia. Si tratta di costruire la propria autobiografia non solo con la voce (scritta) ma anche con il corpo (fotografato). Carrara individua due tipologie: l'archivio, in cui la funzione mnestica è offerta dalle foto,



che devono essere selezionate e assemblate, risemantizzate; l'occasione, in cui la funzione mnemonica è giocata dalla parola, simultanea allo scatto. In entrambi i casi sorge il problema teorico delle foto scattate da altri che non l'autore del testo autobiografico. Qualora questo si verifichi è rilevante il ruolo del lettore nel dare senso a «un'opera plurifocale» (p. 267), qual è ad esempio *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano, che leggiamo come un triplice ritratto: del padre autore delle foto, della madre, della figlia, quest'ultima a sua volta figura infantile e figura femminile adulta scrivente.

Sulla scorta di Carrara, distingueremmo la foto-autobiografia dal foto-diario intimo. Si pensi ad esempio ad *Écrire la vie* di Ernaux (la cui opera complessiva è «una auto-socio-biografia», p. 280), che monta le foto in ordine cronologico e il diario in ordine casuale, e fa del discorso intimo un modo di narrare la storia del dominio di classe e della marginalità. Ce ne manca lo spazio. Né ne abbiamo per dire dei capitoli in cui il fototesto è il campo di interazione in cui si agitano temi e nodi teorici oggi frequentatissimi. Quelli della memoria: anzi delle memorie senza sintesi delle immagini e della scrittura, essendo il fototesto il campo dell'atto memoriale inesauribile. Della realtà: nella ricerca di credito della non fiction, può essere utile la fotografia. Della menzogna: perché oggi sappiamo che con la fotografia, e non solo con la letteratura, si può mentire. D'altronde così dobbiamo prendere questo libro, al quale faremmo torto se lo dicessimo definitivo, che è davvero vasto e dettagliato ma disteso su una materia che non possiamo ancora davvero sistemare. Quindi non chiuderlo, perché lui non chiude mai nessun problema. Lasciarsi il tempo di tornarci, non smettere di cercarvi spunti e orientamenti. Non la mappa del fototesto, ma molte rotte.



STEFANO TOMASSINI

Compagnia Zappalà Danza, Rifare Bach (la naturale bellezza del creato)

La risposta della composizione coreografica alla musica di J.S. Bach è un intero capitolo a parte della storia culturale del Novecento. A partire dalle trascrizioni (vere e proprie 'traduzioni') di Ferruccio Busoni, con cui studiò Maud Allan che fu tra le prime a comprendere musica di Bach nei suoi concerti di danza (Vienna, 1902), il primo modernismo coreico ha riscoperto la musica di Bach in tutta la forza della sua dimensione immaginativa. Spesso a contrasto con la musica romantica, che aveva ormai esaurito il suo ruolo, nonché usata come correttivo alla nuova musica modernista che montava prepotente. L'uso della musica di Bach per le composizioni della danza modernista corrispose a un ritorno dell'antico a cui si poteva attingere perché i valori dei quali si faceva tramite consuonavano perfettamente con le nuove esigenze di libertà, sia nei termini dei generi musicali che in quelli più drammaturgici e coreici. E fu un procedere in largo anticipo rispetto alle superstizioni da piedistallo della filologia musicale, che nel Novecento da una parte ha fatto di Bach il campione ideale del neo-classicismo, argine alla prudenza farisaica della «distanza storica» (almeno da Furtwängler fino al nazionalsocialismo). E dall'altra, lo ha eletto a paladino del risentimento piccolo borghese post-bellico in cerca di regressioni culturali più autentiche, per alleggerire il senso di colpa nei confronti del passato più recente. Nicolas Nabokov ha apostrofato come uno 'zoo' l'incontro tra danza e musica nel primo Novecento, in cui l'idea del passato è un supplemento della storia. Se Luciano Berio, ancora nel 1981,



Rifare Bach @Salvatore Pastore



Rifare Bach @Salvatore Pastore

considerava il ritorno alle opere di Bach «legato alla riscoperta della dimensione pratica del fare musica», nel 1987, ossia due anni prima della caduta del muro di Berlino, John Cage invitava a «lasciar perdere Bach» poiché musica incapace di rappresentare la com-



plexità del tempo contemporaneo. Ma l'anno prima, Steve Paxton aveva improvvisato sulle *Goldberg Variations* nella versione per pianoforte di Glenn Gould realizzando uno dei più alti incontri tra danza e musica nella cultura performativa del Novecento. L'anno dopo, inoltre, uscirà un importante libro di filosofia della musica: *Matthäuspasion* di H. Blumenberg. In entrambi i casi, la vitalità della musica di J.S. Bach è restituita alla vita del futuro. Esiste, dunque, un 'caso Bach' che proprio nella prassi coreografica rivela una rinnovata, certamente inedita, percezione culturale del suo mondo musicale. Infatti, i maggiori coreografi contemporanei ritrovano, nelle partiture bachiane, nuove ragioni per la loro ricerca di innovazione. Da William Forsythe a Hans van Manen, da Jiri Kylián a Nacho Duato e Virgilio Sieni, la percezione di una molteplicità di piani sonori differenti nella maestria del contrappunto bachiano si traduce in un accesso più vero all'idea di pluralità dell'epoca contemporanea.

Il nuovo lavoro coreografico di Roberto Zappalà dedicato ai 'rifacimenti' della musica di Bach dimostra di nuovo, se ce ne fosse bisogno, tutta la sua più immediata attualità: l'esercizio consapevole, l'esperienza materiale e l'articolazione della pratica musicale bachiana sono infatti, per la danza di oggi, alimento non coercitivo del sentire, dell'affetto, dell'immaginazione.

Già il titolo è molto esplicito, predicativo, tutto operante: *Rifare Bach (la naturale bellezza del creato)*. È andato in scena in prima assoluta il 29 settembre 2021, per il Campania Teatro Festival di Napoli. Il punto di partenza sono le tante rivisitazioni musicali e gli arrangiamenti strumentali della musica bachiana, montate in una *playlist* riprodotta in un perfetto *surround* spaziale, pienamente immersivo. Questa particolare cura per l'esperienza dell'ascolto rende tangibile un'idea di bellezza soprattutto sensoriale e materiale. Per questo, in tanta calcolata performance sonora, alcune scelte sono imperdonabili: l'uso accessorio, in avvio, di *Toccata e fuga* (BWV 565), col suono d'organo *mixato* a seguire con una traccia di pianoforte (e qui le orecchie un po' sanguinano); oppure l'uso a contrasto di due brutte variazioni per sintetizzatore (BWV 29 e 775), rinunciabilissime. Ma se la drammaturgia sonora un poco traballa, quella visiva è invece compiuta e spiazzante. La bellezza del creato messa in agenda nel sottotitolo è in scena tutta nei corpi potenti dei dieci



Rifare Bach @Serena Nicoletti



Rifare Bach @Sara Meliti

danzatori. Mai fermi: perché si tratta di una danza rotta, veloce, frammentata, corale, *jazzy* e animalesca. Anche sgraziata e storta, ma solo perché fuori canone e plurale. L'idea di una naturalità della bellezza non è pacifica né misurata né uniforme: sempre in trasfor-



mazione, invece, come gli arrangiamenti musicali prescelti, alternati a fitte transizioni (nonmeno cruciali) con *soundscape* di versi di animali ai quali gli interpreti e le interpreti si adattano benissimo. È coreografia perfettamente definita nel disegno e nei numeri, però: una sorta di classicità meridiana, mediterranea. Una bellezza bizantina e australe. Zappalà si dice agnostico, ma qui tutto alla fine trabocca anche di tensione spirituale e asceti. Sempre a partire dai corpi, però.

Mirabili sono i duetti: il primo con l'imperdibile Silvia Rossi in coppia perfetta con Anna Forzutti, e il secondo con Erik Zarcone, uno dei nuovi arrivi in compagnia, perfettamente già in accordo con Filippo Domini, che è invece già un felice protagonista di molti lavori ultimi di Zappalà. Duetti fatti di dinamiche ripetute, sintonie e prese veloci, tocche che tolgono il fiato e dettano il ritmo. Ma questo di Filippo Domini è un vero sapere: qui la sua consapevolezza del corpo non lascia dubbi su cosa può il personalissimo stile del coreografo catanese. E quanto questo potere dipenda da una consegna condivisa con l'interprete, che andrebbe proprio premiato. La ricerca musicale avrebbe dovuto essere meno scontata e più raffinata, cerebrale, pensata e disegnata, per fuggire anche sul piano della drammaturgia sonora quella 'riconoscibilità' immediata e neutralizzante che invece non si trova nel flusso (tutto perfettamente architettato) del movimento. Proprio perché *Rifare Bach* è un lavoro interamente giocato sulla varietà del rifacimento, musicale e gestuale, in un disegno luci curatissimo (comprende anche luci che sembrano di servizio, e sono invece usate ad arte), perfetto nel cogliere la misura della *mission* produttiva di un centro coreografico. Scenario Pubblico è, infatti, a Catania, un presidio di civiltà, in cui la danza e la coreografia, sempre senza insegne, alimentano una programmazione che è già una proposta politica di accoglienza e ospitalità.

Infine, in questo lavoro di Roberto Zappalà emerge con forza il gusto dell'invenzione del movimento, della drammaturgia corale, della musica di Bach come un processo aperto e terreno, anche se sempre in attesa di redenzione.



VIVIANA TRISCARI

Frédéric Pajak, Manifesto incerto. Sotto il cielo di Parigi con Nadja, André Breton, Walter Benjamin

*J'ai pensé à Baudelaire, à Paris, à la terre,
à la vieille mélancolie, naguère anglicisée,
maintenant mondialisée. C'est surtout de la fréquentation
des villes énormes, c'est du croisement de leurs
innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.*

M. Deguy

A ciascuna forma di movimento corrisponde una specifica forma di conoscenza.

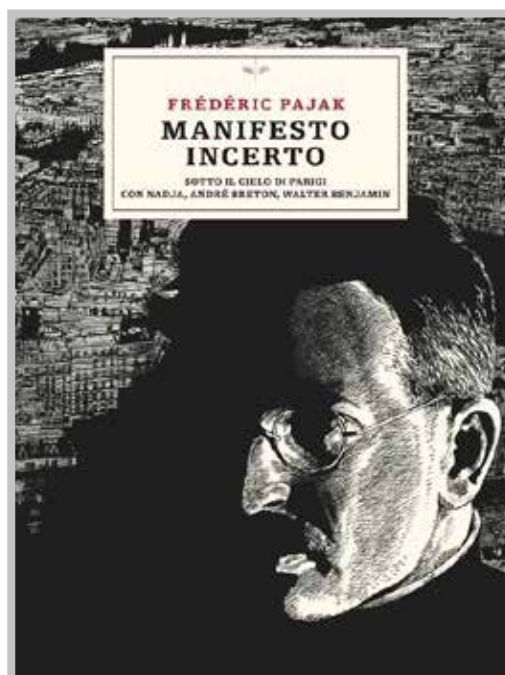
K. Schlegel

Manifesto incerto. Sotto il cielo di Parigi con Nadja, André Breton, Walter Benjamin è il secondo dei nove tomi che compongono quella che è stata definita «l'impresa letteraria di una vita» (così si legge nello stesso risvolto di copertina) scritta e disegnata da Frédéric Pajak. In Italia il volume è stato tradotto da Nicolò Petruzzella e pubblicato nella primavera del 2021 da L'orma editore.

Difficile, e più probabilmente non necessario, è il tentativo di ricondurre l'opera di Pajak entro i confini di un genere prestabilito. Romanzo, anti-romanzo, autobiografia, biografia, *memoir*, lirica, saggio. A complicare la questione (e l'interpretazione) ci sono poi le immagini, la forma complessa dell'iconotesto. E allora *graphic novel* o meglio *graphic essay*?

Volendo mettere da parte gli intenti classificatori si può dire che *Manifesto incerto*, e in particolare questo secondo episodio della serie, sia il racconto, la mappatura, del percorso di uno sguardo, quello del suo autore, il quale a sua volta si serve di altri sguardi che lo hanno preceduto per ricostruire l'immagine di una città, Parigi, che forse non esiste più («Parigi è stata uccisa» si legge a pagina 128), una città che sembra ormai sopravvivere soltanto nella memoria, nella poesia, nelle crepe degli edifici di un tempo nostalgicamente perduto.

La narrazione è costruita come una *flânerie* verbo-visuale che coinvolge non soltanto la dimensione dello spazio ma anche quella del tempo, l'esterno come l'interno, attraverso uno scardinamento della linearità cronologica degli eventi riportati, combinando ricordi, citazioni e disegni, questi ultimi a loro volta non di rado costituiti da riproduzioni a china di immagini preesistenti. L'organizzazione del racconto, già complicata dal suo svolgersi attraverso due codici, ricalca, doppia, l'oggetto stesso del suo dire, ovvero il perdersi nella città. La spe-





cifica modalità scopica (il vagabondare del *flâneur*) adottata dal narratore e dai suoi personaggi ha una evidente ricaduta sulla forma della scrittura, attraverso un meccanismo, più o meno consapevole e ricercato, di omologia strutturale.¹ Scrittura e immagini creano così una sintassi in grado di restituire non solo la visione frammentaria e dinamica, insieme dispersiva e analitica, propria del *penseur-promeneur*, ma anche i bagliori analogici che queste passeggiate metropolitane sono grado di suscitare. Parigi, con le sue strade, le sue piazze, le sue architetture, è il «sussidio mnemotecnico»,² sorta di Baedeker del ricordo, dal quale scaturisce questo racconto-saggio fatto tanto di *verba* quanto di *images*.

Nella quasi totalità dei casi i due codici convivono all'interno dello spazio della pagina ma senza mescolanze o sconfinamenti di campo e tuttavia contribuendo in egual misura alla creazione dell'opera e dei suoi significati. Nonostante la scelta di un *layout* relativamente rigido, che vuole che le immagini siano sempre rinchiuso entro i confini di una cornice dalla quale il testo è programmaticamente escluso (esito, forse, di un processo creativo che, come dichiarato dallo stesso Pajak, scinde nettamente i due momenti della scrittura e del disegno),³ i nessi tra i due *media* sono invece variabili e complessi. Dalla più esplicita referenzialità (si vedano ad esempio i ritratti), Pajak passa a criteri di 'montaggio' analogici di più difficile decodifica, fino alla scelta significativa di non inserire alcuna immagine proprio all'interno dell'unica sezione consacrata ad un pittore, Edward Hopper. *La tristezza è un'arte di vivere* non è che una lunga efrasi dedicata allo sguardo dell'artista americano; qui la matita di Pajak tace e la parola scritta invita il lettore a rievocare le opere *in absentia*, nella memoria.

Si consideri la suggestiva costruzione verbo-visuale col quale il libro si apre. Prima viene l'immagine: è la lapide, seminascosta dalla vegetazione, del poeta americano Ezra Pound, sepolto nel cimitero monumentale di San Michele, sull'omonima isola, nella laguna di Venezia. Il cammino di Pajak incomincia proprio da qui, nella città che Pound amò, della quale scrisse, e ove scelse di morire. Sotto l'immagine si legge la citazione di un altro poeta, Leonardo Sinisgalli, sul trascorrere del tempo. Il lettore-spettatore è chiamato così a decifrare questa combinazione mediale che ha la funzione di informarci sull'argomento dell'opera, assumendo pertanto valore di soglia, di vero e proprio proemio in forma iconotestuale: poiché proprio la città e la memoria sono i macro-temi portanti del libro.

I personaggi di Pajak, lui compreso, sono tutti degli erranti, sono tutti figli di Baudelaire, e come lui hanno vagato per Parigi, ne hanno cercato la verità per le strade e ne hanno attraversato le notti. Scorrere le pagine di *Manifesto incerto* significa ripercorrere i passi del suo autore, il quale ripercorre a sua volta quelli di Benjamin, quelli di Breton con *Nadja*, quelli di Hohl e compagni, in un cammino tortuoso che riunisce, all'interno di una stessa architettura testuale, il passato col presente, il ricordo autobiografico con la citazione letteraria, la propria vita con la vita d'altri, l'esistenza individuale con la Storia.

La dispersione e la non-linearità dell'iconotesto trovano un corrispettivo nella figura del labirinto, una delle costanti tematiche, metaforiche e strutturali intorno alla quale *Manifesto incerto* prende forma e si organizza, mediando, questa, tra le due forze opposte che attraversano la narrazione, centrifuga e centripeta. Essa inoltre ritorna con frequenza a proposito di Benjamin e della sua relazione con la capitale francese, relazione complessa che avrà esito, come è noto, in quell'opera incompiuta e frammentaria che sono i *Passages*.

Per molto tempo Benjamin è stato incapace di orientarsi nelle grandi città, di distinguere il nord dal sud. Alla fine ha fatto di necessità virtù, e ha imparato a perdersi fra le strade come in mezzo a una foresta. Parigi gli insegna l'«arte dello smarrirsi».

Quei vagabondaggi gli ricordano i labirinti che tracciava sulle carte assorbenti dei quaderni di scuola, e così si identifica con Teseo, perdutosi nel labirinto del Minotauro (pp. 65-66).



Pajak ha dichiarato in alcune interviste di sentirsi lontano da Benjamin sul piano intellettuale, di non dividerne molte delle idee, ma c'è una sezione del libro nella quale le loro fisionomie sembrano sovrapporsi tanto che quando l'autore scrive alcune righe a proposito del filosofo tedesco resta il dubbio che stia parlando anche di sé:

Affastellando pagine su pagine, da corpo a una sorta di mercatino delle pulci del pensiero, storie che rivalizzano la Storia. Cerca nell'Ottocento le risposte agli enigmi del Novecento. Ma perché si rifugia nel passato? Per sfuggire al proprio tempo? [...] Se non può vivere coi parigini di oggi, allora vivrà con quelli di ieri, fantasmi fuggevoli che ammantano di nostalgia la parte più profonda del suo animo. Probabilmente è proprio questa sua, parziale, emarginazione dalla vita parigina che lo porta ad immergervisi *letterariamente* (pp. 111-113).

Nel frattempo la regia delle immagini porta avanti una propria narrazione, la quale si interseca col dettato testuale abdicando la referenzialità altrove presente e contemporaneamente ampliandone la semantica. Scene di miseria contemporanea si susseguono secondo una successione quasi cinematografica: per quattro volte compare un uomo, o piuttosto una sagoma nera, riempita di buio, è un mendicante, un invisibile, e come tale ignorato dai passanti. Le immagini ci dicono allora quello che il testo tace, o che lascia solo in parte intuire, ossia che la comunione di Pajak con Benjamin avviene sul piano del riconoscimento di un'esperienza biografica comune, quella dell'emarginazione e della miseria, la quale li affratella a tutti coloro i quali la vita sembra aver ripudiato.

L'ultima sezione di questo libro proteiforme e intricato si intitola *Avviso al lettore* e inizia e finisce con un doppio ritratto grafico di Benjamin. Narra dei suoi ultimi anni a Parigi, arrestandosi al 1938, anno in cui, come Pajak stesso riporta nella pagina che chiude il volume, l'esule inoltrerà un sollecito al Ministro della Giustizia francese per ottenere quella cittadinanza che mai avrà. Mentre le parole riferiscono gli accadimenti della vita di Benjamin nel loro intreccio con quelli della Storia e coi nomi dei protagonisti della cultura del tempo, fluiscono una dopo l'altra immagini di una natura selvaggia che il bianco e nero di Pajak trasforma in quadri astratti, forse evocazione e anticipazione prolettica (rispetto ai fatti biografici ma non rispetto al testo che li omette) del tentativo di fuga di Benjamin poi tramutatosi in suicidio nella località di Portbou, in Catalogna.

Molte altre ancora potrebbero essere le piste critiche che questo *Manifesto* invita a seguire. Sia il lettore-spettatore che il critico *en titre* possono sceglierne una e percorrerla fino in fondo, o possono decidere di abbandonarsi allo smarrimento di una *flânerie* tutta personale nello spazio e nel tempo del testo, come nelle strade vecchie di una città. Omologia nell'omologia.

¹ Cfr. M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, 3, Serra Editore, Pisa, 2005, pp. 1-15.

² W. BENJAMIN, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, p. 468.

³ Ci si riferisce qui ad un articolo di Christian Rosset apparso su *Diacritik* nel quale sono riportati alcuni frammenti di una conversazione radiofonica avuta nel 2015 con lo stesso Pajak in occasione dell'esposizione *Les Cahiers dessinés* a Halle St Pierre a Parigi <<https://diacritik.com/2020/09/09/frederic-pajak-variations-intranquilles-manifeste-incertain-9/>> [accessed 20.01.2022] e ad un'altra intervista di Matteo Moca per *il Tascabile* <<https://www.iltascabile.com/letterature/frederic-pajak-manifesto/>> [accessed 20.01.2022].



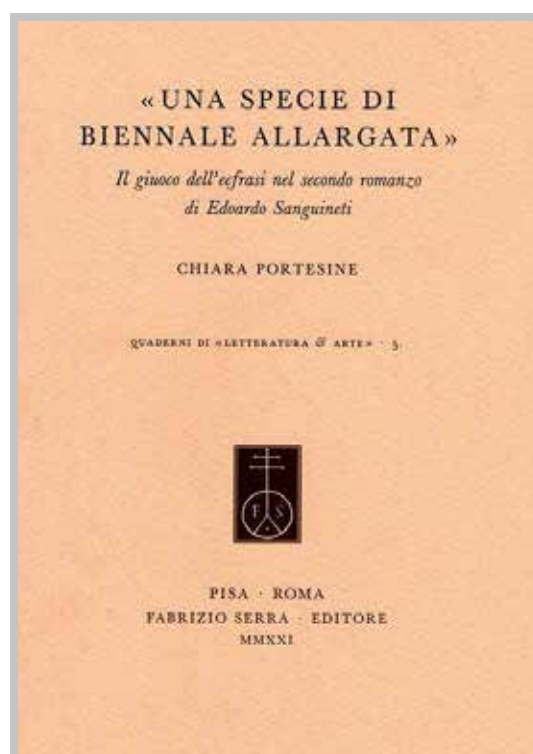
LUIGI WEBER

Chiara Portesine, «Una specie di Biennale allargata».
Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti

Non se ne avrà a male, spero, Francesco Muzzioli, se per iniziare prendo a prestito e a pretesto un passaggio da una sua recente recensione – ‘Il Sanguineti illustrato’, apparsa il 24 febbraio sul blog *Critica integrale* – per la precisione il luogo dove, dopo aver regalato ai commentatori futuri di Sanguineti un’informazione privata («Commentatori futuri, appuntatevelo: vi potrebbe servire»), aggiunge: «Neanche tanto futuri; perché di commentatori giovani del Sanguineti ce ne sono già vari, per fortuna. E tra essi Chiara Portesine». Rilancio: Portesine non è il futuro, bensì il solido presente. È già il presente perché con il suo lavoro prezioso sugli archivi, che l’ha condotta alla pubblicazione in due volumi delle *Poesie edite e inedite* di Corrado Costa (Argolibri, 2021) e di un saggio rivoluzionario sul rapporto – davvero una forma emblematica di angoscia dell’influenza – tra i massimi poeti italiani del secondo Novecento (‘Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto: storia di un tributo intermittente’, *Italianistica*, 1, 2018, pp. 257-282), poi arricchito e approfondito nel recente numero monografico del *verri* su Zanzotto (‘«Una febbriattola di lieve paranoia». Varianti “novissime” nella Beltà’, *il verri*, 77, 2021, pp. 105-117), senza dimenticare un affondo interessante su Emilio Villa (‘«Tarocchi» o «variazioni»? La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli’, *Letteratura & Arte*, 15, 2017, pp. 189-200), e l’imminente prefazione alla sospiratissima ristampa – la prima dopo la princeps del 1964 – de *L’oblò* di Adriano Spatola, Portesine ha donato al panorama degli studi sulla poesia della nuova avanguardia e dintorni una gran quantità di nuovo inestimabile materiale e insieme un approccio rigoroso, che sposa con naturalezza il filologico con l’ermeneutico, sebbene di solito si tratti di fratelli nemici o di separati in casa.

A tutto questo si è aggiunta appunto da qualche mese la monografia «*Una specie di Biennale allargata*». *Il giuoco dell’ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti* (Fabrizio Serra, 2021), la quale fa fare letteralmente un salto in avanti, e non piccolo, allo stato dell’arte della critica sanguinetiana nel suo insieme; addirittura potremmo dire alla comprensione dell’autore che fu il più studiato e autorevole tra i Novissimi. Salto divenuto in qualche misura di gruppo se è vero che, proprio mentre scrivo, è uscito un fascicolo monografico di *Letteratura & Arte* curato dalla stessa Portesine e altri, e dedicato al tema dell’ekphrasis moderna.

Sanguineti fu il più studiato ma ciò non implica che fu sempre il più compreso, né che tutta la sua opera lo fu. *Il giuoco dell’Oca*, in particolare, oggetto di questa monografia, ricevette attenzioni non solo minori di quanto meritasse, ma anche molto sottodimensionate tanto rispetto





all'impegno profusovi dall'autore, quanto rispetto al momento storico-culturale in cui uscì, ossia il 1967, cioè forse l'ultimo anno di presenza indiscussa del Gruppo 63 sull'orizzonte della cultura italiana, prima che il Sessantotto venisse a sovvertire ogni cosa.

Sanguineti lo ripeté un po' in ogni sede, che a quel libro aveva lavorato con la massima intenzione, e un po' in ogni sede si crucciò che ciò non fosse stato colto. Soprattutto che i lettori, anche quelli criticamente impostati, professionalmente coatti all'attenzione, vocati o chiamati alla lettura al rallentatore e al microscopio, non avessero messo mano agli strumenti del mestiere. Cosa che, ora, Portesine fa, e facendola ci mostra come bisognava farla. Scardinando, prima di tutto, l'illusione pigra di un testo costruito con larga libertà associativa e fantastica a partire da pochi *realia* preesistenti, e riportandoci invece alle indicazioni autoriali di funzionamento e di utilizzo, copiosissime, proprio come sulla confezione di un gioco di società assai complesso e rigidamente normato:

Anche il paratesto che dovrebbe invitare a un utilizzo aleatorio del libro si disvela, insomma, un lucido organigramma in cui le azioni delle pedine vengono ricalcate dalle prescrizioni riprodotte sulla scatola del gioco reale. [...]

A differenza dei veri e propri esperimenti combinatori, il tasso di casualità e di 'auto-gestione' dell'atto di lettura viene prepotentemente incrinato dal protagonismo deitico dell'autore, che gesticola incessantemente in direzione del lettore mostrando a dito il trucco efrastico che origina ciascuna casella (pp. 24, 25).

Non di solo efrasi si tratta, però, né solo di pittura. Il «trucco efrastico» è l'innescò per una più complessa operazione di illustrazione della cultura e dell'immaginario.

Oltre a edificare una pinacoteca enigmistica, Sanguineti consegna al lettore il proprio canone interdisciplinare, secondo un discrimine metapoetico (e non meramente combinatorio) dei materiali giustapposti sul tabellone (p. 62).

Illustrazione e canone di chi scrive, ovviamente, ma anche dei 'tempi' («noi che riceviamo la qualità dai tempi»: occorre ricordarselo sempre questo verso; era in *Laborintus 1*, all'inizio di tutto), tempi che scrivono, letteralmente, insieme allo scrivente, il quale al massimo li decifra.

L'importanza dello studio, dunque, è anche quella di fotografare con precisione una situazione molto circoscritta ma di grande fecondità, vivacissima specie sul versante delle tendenze artistiche, al trivio tra Nuova figurazione, New Dada e Pop Art. Dove si verifica, tra l'altro, come l'insoddisfazione che mosse il giovane Sanguineti, fin dai primi anni Cinquanta, rispetto alla condizione della poesia – quanto meno italiana – orientandolo verso le ricerche formali e teoriche, assai più avanzate, della musica contemporanea e delle arti figurative – e difatti, è noto, le prime dieci sezioni di *Laborintus* furono pubblicate nel 1951 su *Numero*, rivista fiorentina di pittura – pare si fosse prolungata e replicata rispetto alla situazione della prosa, proprio nel periodo segnato dal convegno palermitano del Gruppo sul romanzo sperimentale.

Stando alle ricerche di Portesine, la folla di presenza che abita e in senso stretto genera – nella forma dello stimolo a una attività creativamente ekphrastica – *Il Giuoco de L'oca*, è una folla di artisti e di immagini quasi esclusivamente contemporanee: Mario Ceroli, Michael Andrews, Valerio Adami, il Gruppo 58, Robert Rauschenberg, Enrico Baj, John Heartfield e Kurt Schwitters, Mimmo Rotella, Boris Lurie, Öyvind Fahlström, Allan Kaprow, Magdalo Mussio, più gli studi di Gillo Dorfles sulla pubblicità, e qualche *outsider* di varia



natura: le edizioni di Jung (che già erano state utili per *Laborintus* e per *Capriccio italiano*), le stampe popolari, Hieronymus Bosch, e, non davvero ultima, l'immagine di Marilyn Monroe che mercurialmente si muove tra fotografie, rotocalchi, film, pittura. A ognuno e ognuna, un capitolo dedicato, con la ricostruzione implacabile, precisa fino al millimetro, di come l'*imago* qui si converta in *verba*, comprese le smarginature, i ritagli, gli errori – di solito artefatti, introdotti ironicamente – di lettura o interpretazione. L'operazione investigativa è mirabile e talvolta stupefacente, ma più utile ancora a me pare l'incremento di comprensione di una serie di fenomeni dell'epoca, epitomati dall'uomo-Sanguineti e dall'opera *Giuoco*.

Il Giuoco rappresenta quasi un'istantanea ritagliata dal continuum della vita interdisciplinare della Neoavanguardia, in cui il 'travestimento' di un manifesto di Rotella, ad esempio, si inserisce nello spazio tra una visita collettiva a una sua mostra e la discussione serale sugli sviluppi contemporanei del *collage* (p. 129).

E ancora (con un voluto anacronismo che preleva il celeberrimo sintagma di *Postkarten* 49 e lo retrocede a questi anni Sessanta, dove la poetica del «piccolo fatto vero» era ancora in latenza, ma già operativa, e riguardava, notazione assai giusta e ben più interessante, non il solo Sanguineti):

Giustapporre il già scritto (e il già visto) 'trovato' sulla superficie di un quotidiano esperito in forma di *collage* significava, in fondo, riprodurre in forma di paradossale realismo lo spaccato di un'avventura neoavanguardista costitutivamente fondata sull'assemblaggio di informazioni e contenuti "freschi di giornata" (p. 65).

Anche Gualberto Alvino, sul magazine online di Treccani, ha parlato senza remore di «capitale importanza» del saggio. Aggiungerei, in chiusa, che se la delusione fu tanta, da parte di Sanguineti, nel vedere non compreso il suo lavoro, tanto da abbandonare il cantiere del romanzo, forse oggi, dopo aver letto Portesine, comprendiamo meglio perché il terzo e ultimo pannello di quel trittico di prose fu *Il giuoco del Satyricon*, ossia la pseudo-traduzione da Petronio che chiudeva, con una sorta di colpo di coda inatteso, il cerchio: riprendendo quel Petronio di cui già *Capriccio italiano* era evidentemente debitore, e traducendolo con il già tipico stile del «sotto parlato oniroide», Sanguineti operò l'ultimo e più radicale dei suoi esercizi di ekphrasis, producendo un testo che fosse tutto 'appoggiato' su un testo – non su una immagine, stavolta – preesistente.