

10/2017

Sciami | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

Articoli di
Valentina Valentini
Didier Plassard
Guy Rosolato | Piersandra Di Matteo
Linn Settimi
Lisa Parolo
Lucia Pinzani

10/2017
2

Sciàmi | RICERCHE

Rivista semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Valentina Valentini

L'affettività analitica-pragmatica del fare ricerca

Teatro

Didier Plassard

**IL POSTDRAMMATICO, OVVERO
L'ASTRATTO**

Suono

Guy Rosolato

La voce (I)

Video

Lisa Parolo

**Le fonti, i metodi e le narrazioni
della storia della videoarte in Italia
negli anni Settanta**

Atlante

Lucia Pinzani

**Architetture sonore, atlante
iconografico-sonoro**

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

**Gruppo nanou | Collettivo Cinetico | Deflorian-Tagliarini
| Muta Imago | Amelio "Memè" Perlini | Motus | Carlo
Quartucci e Carla Tatò | Enzo Moscato**

COMITATO SCIENTIFICO:

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE:

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern University di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE:

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 2, Ottobre 2017

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-2>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com

////////////////////////////////

1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Alfredo Pirri, *Passi*, Palazzo Te, Mantova, 2013.

Retro di copertina

Robert Wilson, *A Letter For Queen Victoria*, (1974).

Immagine di copertina di ogni articolo

Ivo van Hove, *I dannati*, da *La caduta degli dei* di Luchino Visconti, 2016

Einar Schleef, *Sportstück*, 1998 al Burgtheater di Vienna. Foto di Andreas Pohlmann.

Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita*, 1333, Galleria degli Uffizi, Particolare.

La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni, Museo Civico Archeologico, Bologna, Gennaio 1970. Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Istituzione Bologna Musei.

Le Corbusier, Iannis Xenakis, Edgar Varèse, *Poème Électronique*, Padiglione Philips, International Exhibition in Brussels, 1958

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



L' affettività analitica- pragmatica del fare ricerca

Valentina Valentini

Interrogandomi sui presupposti del fare ricerca come lavoro, individuo tre fattori che orientano il mio percorso. In primo luogo, la dimensione affettiva, ovvero l'urgenza che induce a studiare, indagare, conoscere. La dinamica affettiva mette in moto un processo cognitivo-analitico – il secondo fattore – grazie al quale i dati sperimentali sollecitano ipotesi, descrizioni, ragionamenti, portano a far emergere fenomeni non ancora messi a fuoco dagli studi, a perfezionare metodologie per sviluppare l'osservazione e l'analisi, per controllare le ipotesi e per condividere competenze relative a un particolare fenomeno. Il terzo elemento di una pratica di ricerca è la valutazione degli effetti pragmatici che ne scaturiscono.

Non si tratta di aderire a (o di rinnegare) uno pseudo radicalismo, che contrappone l'opera all'esercizio, che demonizza il prodotto e il tempo efficace, glorificando invece il processo, l'improduttivo. Il rapporto fra idea e azione è tutto da evidenziare. Una ricerca prende l'avvio da un problema, sostiene Popper. E, aggiunge Feyerabend: «*Prima abbiamo una idea, o un problema, e poi agiamo [...]. Dobbiamo attenderci, per esempio, che l'idea di libertà possa essere chiarita solo per mezzo di quelle stesse azioni che dovrebbero creare la libertà*»¹. Il processo (conoscitivo e creativo) non è guidato da un programma ben definito, quanto da una passione.

////////////////////

¹ Peter Feyerabend, *Contro il metodo*, Feltrinelli, Milano 1979, p.23.

A partire dalla mia esperienza – di studio come lavoro e di lavoro come ricerca – cito i tre testi base che mi hanno guidato in questa direzione. Oltre a Paul K. Feyerabend: *Contro il metodo* (Feltrinelli, Milano 1979), Aldo Gargani, *Il sapere senza fondamenti* (Einaudi, Torino 1975) e Thomas Kuhn: *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (Einaudi, Torino 1978). E tutto gira intorno all'interrogativo: quando avviene che una scoperta scientifica venga acquisita e riconosciuta?

Questa incorporata deontologia ha guidato le azioni che hanno prodotto il secondo numero di *Sciami/ricerche*. In ordine di apparizione, vengono pubblicati cinque testi che segnano un fare produttivo, una collisione con i feticci epistemologici, un tracciare mappe nelle zone d'ombra.

Didier Plassard (storico del teatro e specialista di teatro di figura) interviene con un contributo critico, *Su alcuni vantaggi e svantaggi della nozione di post-drammatico*, a proposito di un testo che in versione italiana è apparso qualche mese fa per CUE Press, nella traduzione di Sonia Antinori: *Postdramatisches Theater* di Hans Thies Lehmann (Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999); è un volume che, secondo Plassard: «ha potuto acquisire rapidamente la statura di una teorizzazione generale della creazione teatrale contemporanea». Cosa ha contribuito al successo di questo studio e al rapido formarsi di una doxa?

Il contributo di Linn Settimi, *Il coro come soggetto negato e l'eterno conflitto con l'individuo nel teatro di Einar Schleeff*, ha il merito di presentare la visione potente di questo regista tedesco, generalmente ignorato in Italia al di fuori della cerchia degli studiosi di germanistica. Il pensiero e la pratica teatrale di Einer Schleeff, esemplificati attraverso l'analisi di alcuni suoi spettacoli, ci interessa particolarmente, perché propone un pensiero sul tragico, sulla comunità, sulla relazione fra collettivo e individuo, temi surclassati dal post-modernismo.

L'attenzione agli studi sulla vocalità è segnalata dalla pubblicazione in italiano di un testo che possiamo considerare "archeologia": *La voce*, di Guy Rosolato, introdotto, curato e proposto da Piersandra di Matteo; una riflessione che dialoga con *Mimo di voci, mimo di corpi: intervocalità in scena*, il contributo di Helga Finter, pubblicato in *Sciami|ricerche* n. 1.

Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70, è un saggio di Lisa Parolo, estratto da un capitolo della sua voluminosa tesi di dottorato (tutor Cosetta Saba, Università di Udine). Il contributo di Lisa Parolo propone uno studio attento delle fonti, per ricostruire un fenomeno importato di produzione e diffusione di videoarte in Italia. E apre a un campo di ricerca di cui daremo conto: Video arte e film d'artista in Italia – mappa degli archivi, delle collezioni e dei fondi.

L'Atlante iconografico-sonoro, a cura di Lucia Pinzani, raccoglie un campione di architetture sonore, dal famoso Padiglione Philips (realizzato da Le Corbusier per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1958, dove le musiche di Edgar Varèse e di Iannis Xenakis si fondevano con le immagini), passando per l'installazione di Max Neuhaus *Fan Music* (sui tetti di palazzi a New York, nel 1968) fino alle passeggiate "di ascolto" in cuffia di Janet Cardiff a Londra nel 1999, *Map for The Missing Voice, (Case Study B)*.



IL POSTDRAMMATICO, OVVERO L'ASTRATTO

Didier Plassard

Traduzione dal francese di *Valentina Ajmone Marsàn*

Originariamente pubblicato in: «Prospero European Review – Research and Theater», n° 3, giugno 2013

ABSTRACT

La teoria proposta da Hans-Thies Lehmann di un teatro post-drammatico, per qualificare le evoluzioni della scena degli ultimi decenni del Novecento, ha avuto un grande successo: perché consentiva di pensare insieme gli aspetti drammaturgici e scenici dell'arte teatrale, ma anche di superare la falsa antitesi modernismo / post-modernismo (che, originata nell'architettura, non faceva senso per le altre arti). Questa teoria rimane però costretta in uno schema hegeliano di continui superamenti; una organizzazione retorica che ha perso ormai ogni attendibilità nel pensiero storico-politico, e alla quale si deve perciò rinunciare quando si scrive la storia delle arti. Infatti, osservando le pratiche teatrali del nuovo millennio, è facile individuare mutamenti e nuove esplorazioni che non si possono considerare come ricerche "post-drammatiche". Per uscire da questo schema inadeguato, viene proposto un parallelo fra la funzione storica dell'arte non figurativa all'inizio del Novecento e quella del teatro "post-drammatico" negli anni '70 -'90: in entrambi i casi, non si tratta di un mutamento estetico definitivo, ma di una esplorazione radicale del proprio linguaggio, destinata ad entrare in tensione con le altre componenti, sia figurative che narrative, della creazione artistica.

* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

Functional to describe the scenario of the last decades of the Twenty-one Century, Hans-Thies Lehmann's theory of a post-dramatic theatre has reached a great success: it enabled to consider together dramaturgical and scenic aspects of the theatrical art, and to step beyond the fake antithesis between modernism and post-modernism (an opposition sprang out in architecture, but without sense in other arts). Lehmann's theory remains stuck in its hegelian pattern of a continuous overcoming. It looks like a rhetoric organization, which has lost any reliability in the political and historical thought; it would be better to give up such theory, in the field of art history. In facts, observing new millennium theatre practices, it is easy to identify shifts and new explorations that are definitely not "post-dramatic" researches. To escape from this unfit scheme, I suggest a parallelism between the historical function of non figurative art at the beginning of the 21th century and the historical function of post dramatic theatre in the '70s-'90s. In both cases, we are not dealing with an irreversible aesthetical change, but with a radical exploration of their own languages, whose destiny is to collide with the other artistic creation's components, both figurative and narrative.

Sostenere che una o un'altra forma d'arte debba invariabilmente essere superiore o inferiore ad un'altra significa giudicarla prima di farne esperienza. Tutta la storia dell'arte testimonia la futilità delle regole di preferenza stabilite a priori e dimostra l'impossibilità di prevedere l'esito dell'esperienza estetica.

Clement Greenberg

Astrazione, figurazione e così via...¹

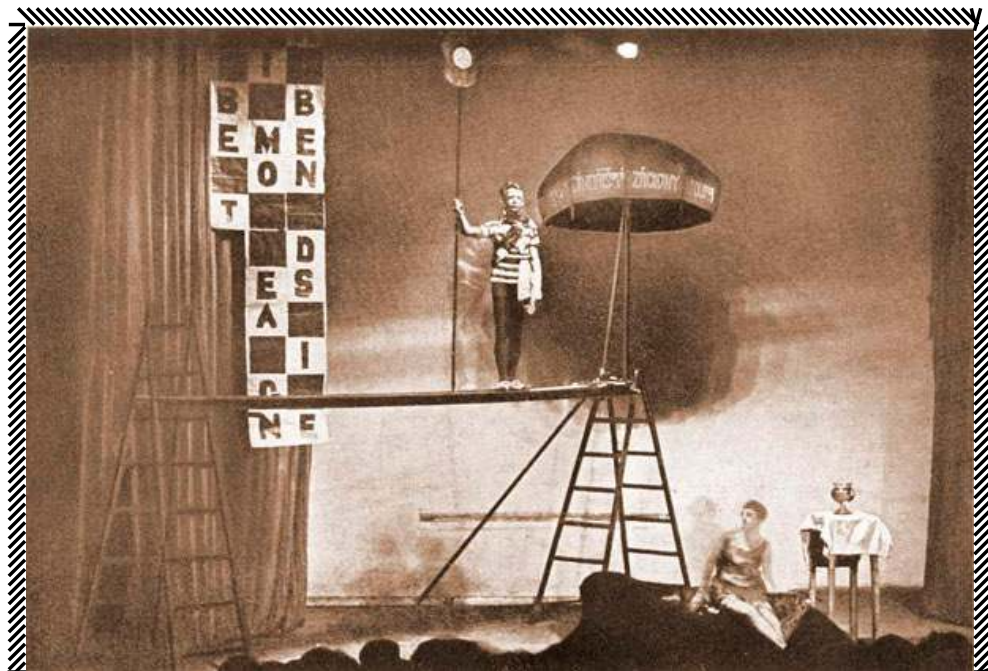
Su alcuni vantaggi e svantaggi della nozione di post-drammatico

Grazie alla sua griglia di analisi che consente di pensare insieme le sperimentazioni compiute a partire dagli ultimi decenni del XX secolo, sia dal lato della scrittura teatrale che da quello delle pratiche sceniche, la nozione di teatro post-drammatico elaborata da Hans-Thies Lehmann ha potuto acquisire rapidamente la statura di una teorizzazione generale della creazione teatrale contemporanea, e perfino di una nuova "doxa" estetica, che suscita le più categoriche prese di posizione. Oltre alla notevole potenza euristica, in campi diversi come il trattamento del linguaggio, del corpo, dello spazio o del tempo teatrale, molti fattori hanno contribuito al suo successo. Ne citerò solo due: il primo, ben conosciuto, è il prolungamento offerto alla *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi, che alla metà degli anni Cinquanta aveva proposto una delle più stimolanti sintesi della storia del teatro europeo di circa tre secoli; il secondo fattore, anch'esso evidente ma la cui importanza è sottovalutata, è il proficuo superamento che la nozione di teatro post-drammatico ha permesso di operare, in rapporto ai magri risultati cui aveva condotto l'applicazione delle teorie postmoderniste allo stesso terreno.

A differenza di queste ultime, che si caratterizzavano per una opposizione fittizia e sterile ai modernismi della prima metà del XX secolo, l'idea di un teatro post-drammatico leggesse

¹ Clement Greenberg, «Abstraction, figuration et ainsi de suite», *Art et culture*, Macula, Parigi, 1988, p. 149.

i mutamenti apparsi dopo la fine degli anni Sessanta come retaggio diretto o indiretto delle avanguardie storiche, riannodando i fili di una storiografia più ampia e coerente. Il superamento attuato da Lehmann si spiega d'altronde facilmente: le caratteristiche stilistiche considerate postmoderne (eclettismo, ironia, de-gerarchizzazione, citazione, ecc.) venivano direttamente dall'urbanismo e dall'architettura; e l'opposizione che esse permettevano di stabilire fra le realizzazioni di un Rem Koolhaas o di un Ricardo Bofill, da una parte, e quelle di un Adolf Loos o di un Le Corbusier, dall'altra, faticava a trovare il suo equivalente nel teatro, nella letteratura o nelle arti plastiche. Si può sognare un miglior compimento di questa estetica «postmodernista», in effetti, dell'*Ulisse* di Joyce, dei *Cantos* di Pound, dell'opera di Picasso o del movimento Dada nella sua interezza? Oppure, per quanto riguarda il teatro, della scena Merz di un Kurt Schwitters, dei *landscape plays* di una Gertrude Stein, delle opere di Ribemont-Dessaignes e del primo Vitrac, del Teatro della Sorpresa dei futuristi italiani, delle regie della FEKS a San Pietroburgo? Poiché il momento modernista non ha seguito lo stesso percorso nel campo dell'architettura che in quello delle altre arti, l'idea di una letteratura, di una pittura o di un teatro postmoderni semplicemente non reggeva – tranne, naturalmente, per chi rifiutava di far discendere il postmodernismo dal modernismo, il che non favoriva molto la loro comprensione².



Georges Ribemont-Dessaignes, *Il canarino muto*, regia Jindřich Honzl, Teatro Liberato, Praga, 1926

2 È ciò che indebolisce in particolare lo strano tentativo fatto da Christophe Bident («Et le théâtre devient postdramatique : histoire d'une illusion», *Théâtre/Public*, n. 194, Gennevilliers, settembre 2009, pp. 76-82): ridare vigore al «postmodernismo» invece e al posto di «post-drammatico».

Eppure, il bagaglio concettuale di Hans-Thies Lehmann, con la sua maggior ampiezza di vedute, se appare come una efficace forma di sintesi e di superamento degli strumenti critici con cui si è scritta finora la storia del teatro del XX secolo, non riesce a mio avviso a dare completamente conto dei diversi cambiamenti compiuti dalla fine degli anni Sessanta, e che continuano a compiersi, nelle arti sceniche. Non mi alleo però alle varie confutazioni fatte al *Teatro post-drammatico*, basate per esempio sulla *querelle* circa i ruoli rispettivi dell'autore e del regista nella nascita e lo sviluppo delle nuove estetiche teatrali³: piuttosto, ritengo necessario ricollegare le sue analisi all'interno di un quadro concettuale leggermente modificato.

Una prima riserva che si può opporre alle tesi sostenute da Lehmann è che la rappresentazione teatrale, in quanto opera collettiva realizzata davanti a una collettività radunata, si iscrive in un'economia pesante e complessa, spesso istituzionalizzata, che la obbliga a venire a patti con diverse aspettative: quelle degli spettatori, quelle dei suoi finanziatori pubblici o privati, quelle delle istituzioni che la producono o la diffondono, ecc. Per questa ragione, la storia dei cambiamenti estetici non è solo il prodotto di un'evoluzione interna alle arti sceniche, in un continuo processo di radicalizzazione delle pratiche più sperimentali, così come tende a far credere il Teatro post-drammatico, che sopravvaluta ogni forma di rottura estetica, mettendo in ombra o nel dimenticatoio il resto della produzione teatrale⁴. Questa storia è anche, e perfino in primo luogo, quella delle funzioni che la società assegna alla creazione teatrale, e che influenzano pesantemente le condizioni di produzione: obbligo di divertimento da una parte e missione di cultura e di educazione dall'altra, per citare solo le più evidenti. Risulta allora che lo sviluppo di forme nuove non avviene secondo un asse unico, una linea di fuga tracciata in uno spazio vuoto, ma in una tensione dialettica con le abitudini acquisite, le condizioni di produzione e gli orizzonti di aspettativa istituiti, fra sottomissione, trasformazione e sovvertimento; il che porta a una grande diversità dei fenomeni osservabili.

In questo senso, per esempio, il movimento di *In-yer-face-theatre* in Gran Bretagna, il peso importante delle riscritture sceniche del repertorio classico in Francia e nei paesi germanici, il numero considerevole, un po' dappertutto in Europa, delle variazioni sulle tragedie o i miti greci, lo sviluppo delle adattazioni sceniche di scenari cinematografici, partecipano anch'essi al rinnovamento dell'arte teatrale, senza che questi fenomeni possano ridursi ai modelli post-drammatici descritti da Lehmann: tutti, al contrario, dimostrano di mantenere il drammatico al cuore della creazione teatrale contemporanea – un fenomeno che non credo possa venir rapidamente spazzato via qualificandolo semplicemente «teatro tradizionale», come fa il teorico tedesco.

////////////////////

3 Vedi soprattutto i testi riuniti da Jean-Pierre Sarrazac in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)* (*Études théâtrales*, n. 38-39), Centre d'Études théâtrales, Louvain-la-Neuve.

4 Fra le maggiori figure del teatro degli anni dal 1970 al 2000 passati sotto silenzio: Giorgio Strehler, Dario Fo, Matthias Langhoff, Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Krystian Lupa, Piotr Fomenko, Lev Dodine. O, dalla parte degli autori: Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès, Edward Bond. Mi baso qui sull'indice dei nomi nell'edizione originale. Qualche nome avrebbe potuto essere aggiunto nelle diverse traduzioni (ad esempio, per la Francia, quelli di Duras e Koltès). Lo squilibrio delle scelte operate da Lehmann appare in modo ancor più chiaro se si traccia la lista degli artisti citati più di 10 volte nell'opera: sono Artaud (12), Beckett (11), Brecht (36), Brook (13), Jan Fabre (24), Grüber (11), Handke (13), Lauwers (11), Mallarmé (14), Müller (39), Schleef (17), Wilson (40).

Una storiografia lineare

Per dirlo chiaramente, il problema centrale posto dal saggio di Hans-Thies Lehmann sta, secondo me, nel mantenimento di una storiografia lineare, in cui una sola forma del «nuovo» (il post-drammatico) si sostituisce a una sola forma dell'antico⁵ (il drammatico). Da questo schema binario conseguono due grandi difficoltà.

La prima è l'asimmetria dei *corpus* osservati. È facile convenire, con Szondi, che il teatro occidentale è stato ampiamente dominato per due secoli dalla ricerca di una forma puramente drammatica, che escludesse per quanto possibile il modo narrativo e quello lirico. Anche se si deve precisare che questa analisi è valida solo per la parte più istituzionalizzata della creazione teatrale, nella sua forma ad un tempo letteraria e seria (né il vaudeville, né la "féerie", né il monologo, né il repertorio dei teatri di burattini, pupi e marionette o delle altre forme di spettacoli popolari si piegano a questa esigenza), resta il fatto che, anche da un punto di vista quantitativo, la ricerca di un «dramma puro» innestato sulle riletture di Aristotele, definisce perfettamente il movimento maggioritario delle scene europee fra il 1660 e il 1880 circa.

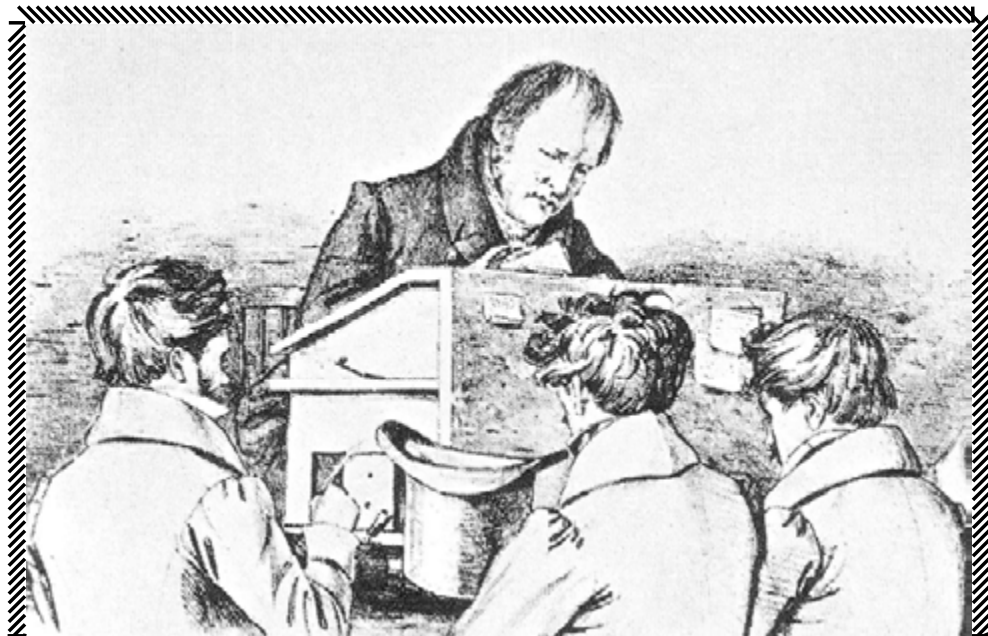
Mi pare più difficile ammettere, tuttavia, che la crisi moderna del "dramma puro", come analizzata da Szondi, si iscriva nella medesima concezione della storia del teatro: per il periodo che copre la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, in effetti, delle considerazioni legate al prestigio simbolico di un piccolo gruppo di autori cominciavano a mescolarsi a quello che, nei secoli precedenti, si poteva stabilire su una semplice base quantitativa. Basta consultare l'elenco degli spettacoli in una grande città europea fra le due guerre mondiali per rendersi conto che la forma drammatica stava ancora sfacciatamente bene. Dunque, la storia delle modalità di rappresentazione dominanti viene progressivamente sostituita, in Szondi, da una storia costruita su un corpus prestigioso ma minoritario: quello dei grandi autori del repertorio moderno.

Questo spostamento è ancora più marcato in Lehmann, anche se la sua strategia del *name-dropping* ha la funzione di nascondere, e di far passare per una sola corrente unitaria di grande ampiezza opzioni artistiche cristallizzate in luoghi di produzione o di diffusione spesso atipici (Mickery Theater, Kaaitheater, Theater am Turm ecc.) oppure in festival, cioè in spazi più aperti alla sperimentazione, all'interno del paesaggio anch'esso protetto del teatro pubblico. Prima di esaminare l'ipotesi avanzata da Lehmann di un cambiamento di paradigma estetico, è quindi necessario prendere atto del cambiamento di paradigma storiografico che egli opera, quando oppone al teatro «tradizionale», perciò maggioritario, un teatro «nuovo» costruito come la somma dei diversi modi di procedere più radicali, presentato a un pubblico piuttosto limitato. Si dovrebbero prendere in considerazione qui le analisi di Pierre Bourdieu, che distinguono in *Les Règles de l'art*⁶ il campo delle opere a forte capitale economico e debole capitale simbolico, da quello delle opere a forte capitale simbolico e debole capitale economico; anche se risulterebbe necessario aggiustarle in ragione delle condizioni più favorevoli alla sperimentazione che il finanzia-

5 Vedi su questo punto l'articolo di Pierre Franz, «Le théâtre est-il un'art de l'image?», *Critique* n. 699-700, éditions de Minuit, Parigi, agosto 2005, pp. 584-595.

6 P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Parigi, 1992.

mento pubblico dell'attività teatrale offre (sarebbe più giusto dire «offriva»), soprattutto in Germania e in Francia.



Friedrich Hegel con i suoi studenti, litografia di Franz Kugler, 1828

Ai problemi metodologici posti da questo spostamento da un paradigma storiografico a un altro, dato che i «domini» esercitati una volta dal modello drammatico e oggi dal modello post-drammatico non sono né della stessa ampiezza né della stessa natura, si aggiungono altre difficoltà legate a quella che bisogna ben chiamare una concezione della Storia molto «moderna» (di fatto hegeliana), concepita come una serie di superamenti successivi, orientati verso un progresso continuo. Secondo questo schema, tutto quello che precede la ricerca di un dramma puro, dalla tragedia greca al teatro dell'età barocca, è per certi versi pre-drammatico; viene di seguito il teatro drammatico, che esercita il suo impero dalla metà del XVII secolo fino alla fine del XIX, poi la crisi del dramma che corrisponde ai primi due terzi del XX secolo, infine il teatro post-drammatico, dopo il quale qualsiasi ripresa della forma drammatica appare tanto improbabile – o almeno tanto estranea al suo tempo – quanto sarebbe la restaurazione della monarchia assoluta in una società democratica. L'opera pubblicata da Hans-Thies Lehmann non solo oppone, in un recente passato, la nascita di un «nuovo teatro» alle sopravvivenze di un teatro squalificato come «tradizionale»; addirittura sbarra il futuro, col definire ogni forma di ritorno al drammatico come una regressione⁷.

////////////////////

7 Così Anne Montfort, che tenta di definire quello che potrebbe essere un superamento del teatro post-drammatico, è obbligata a chiamare «neo-drammatiche» le opere del Groupov o di Falk Richter; tuttavia, le caratteristiche che attribuisce loro (ibridazione della finzione e della realtà, auto-finzione) si distaccano male dalle direzioni aperte dalla crisi del dramma (il teatro epico di

Questa concezione lineare e vettoriale della Storia, come una «freccia del tempo» portatrice di un continuo sviluppo, ha perso da molto tempo la funzione di modello esplicativo dei cambiamenti politici e sociali: le convinzioni del progresso della ragione, della sparizione dei conflitti, della realizzazione di una società senza classi sono pressoché scomparse con il crollo del blocco comunista; e la loro ultima trasformazione, la fine della Storia teorizzata da Francis Fukuyama⁸, è quasi sprofondata nell'oblio. Postulare che il teatro drammatico troverebbe il suo superamento nel teatro post-drammatico, come fa Lehmann, equivale a mantenere l'organizzazione vettoriale del tempo – se non il mito del progresso – come schema esplicativo per scrivere la storia di questa arte; il che pone il problema di interpretare le dinamiche proprie del campo artistico secondo modelli considerati obsoleti in altri campi: e perfino, paradossalmente, continuare a pensare in termini «moderni» la nascita di opere considerate «post-moderne».

Un teatro astratto?

Conviene quindi, a mio parere, riprendere l'analisi proposta da Lehmann delle forme teatrali post-drammatiche liberandola dallo schema storiografico lineare in cui è ristretta. Il post-drammatico non è un superamento hegeliano del teatro drammatico, che si accompagna a un *Aufhebung* senza possibile via di ritorno; è una direzione presa da alcune correnti delle arti sceniche contemporanee, in modo abbastanza convergente da occupare temporaneamente, soprattutto in Germania, una vera posizione di dominio istituzionale e da rischiare così di formare un nuovo accademismo⁹. Ma l'arte è un continuo processo di trasformazione; e gli accademismi si fanno sempre travolgere, in modo che si aprano nuove direzioni.

Vorrei ora cercare di circoscrivere meglio, sotto forma di un rapidissimo schizzo, quello che mi sembra caratterizzare questo orientamento «post-drammatico», assunto da un certo numero di produzioni sceniche contemporanee. La mia ipotesi è che i cambiamenti descritti da Hans-Thies Lehmann compiano, nel campo della creazione teatrale, una forma di passaggio all'astratto paragonabile a quello che ha traversato le arti plastiche negli anni 1900-1930, con l'abbandono del figurativo¹⁰.

Intendo qui «astratto» nel senso più semplice, come si è imposto nella storia dell'arte: quello di un'assenza di rapporto mimetico tra l'opera presentata e il mondo in cui viviamo. Si deve ricordare che questa assenza è spesso soltanto apparente: è apparente dal punto di vista della concezione dell'opera, dato che il rapporto mimetico (Aristotele lo

////////////////////

Piscator e Brecht) o dal teatro post-drammatico (Heiner Müller). Vedi A. Montfort, «Après le post-dramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique», *Trajectoires*, n. 3, 2009 (<http://trajectoires.revues.org/392>).

8 F. Fukuyama, *La fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Flammarion, Parigi, 1992.

9 È segnatamente ciò che denuncia Bernard Stegemann in «Nach der Postdramatik», *Theater heute*, n. 10, Friedrich Verlag, Berlino, ottobre 2008. Articolo disponibile anche sul sito Internet della Schaubühne: <https://www.schaubuehne.de/de/uploads/Nach-der-Postdramatik.pdf>

10 Rimando qui alle analisi molto suggestive che, già nel 1989, sviluppava Valentina Valentini nella sezione "Il problema dell'astratto" del suo libro *Dopo in teatro moderno* (Giancarlo Politi Editore, Milano, 1989, pp. 8-16)

notava già per la musica¹¹), si può stabilire al di fuori di qualsiasi figurazione materiale, fra le strutture interne della composizione e le emozioni umane; lo è dal punto di vista della sua ricezione, dato che il movimento dell'interpretazione è infinito e mette in moto le potenzialità della immaginazione, della memoria individuale e del retaggio culturale, per farci scoprire in ogni oggetto una possibile dimensione iconica¹². In questo modo Michael Fried, nel suo celebre saggio *Art and objecthood* del 1967, può rimproverare a Robert Morris e Tony Smith di mantenere una forma di antropomorfismo e perfino di teatralità nelle loro sculture minimaliste, con il gioco delle proporzioni o delle posizioni di semplici blocchi parallelepipedi¹³.



Piet Mondrian, Progetto di scenografia per "L'Effimero è eterno" di Michel Seuphor, 1926

Per la storia del teatro, i primi frutti di questo passaggio all'astratto sono da ricercare nei primi decenni del XX secolo. È possibile ricordare, in particolare, che un gran numero di artisti pittori che fondarono l'arte astratta pensarono ai loro possibili sviluppi sulla scena: è il caso di Kandinskij, con le sue *Composizioni sceniche* prima della prima guerra

////////////////////

11 Aristotele, *Politica*, libro VIII, cap. 5.

12 Cfr. E.H. Gombrich, «Méditations sur un cheval de bois ou les origines de la forme artistique», *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Editions W, Mâcon, 1986, pp. 15-32.

13 Vedi l'analisi di Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éditions de Minuit, Parigi, 1992, pp. 85-102.

mondiale o la sua regia dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij nel 1928; di Malevič, che realizzò scene e costumi per l'opera futurista *Vittoria sul sole* di Kručënykh e Chlebnikov nel 1913; o ancora di Mondrian, che pensò alle possibilità di uno spettacolo di proiezioni neo-plastiche, all'inizio degli anni Venti, poi a una regia di *L'effimero è eterno* di Michel Seuphor, senza la presenza di alcun attore vivente. O di tanti altri ancora, pittori futuristi italiani, compagni di Dada, maestri e allievi della Bauhaus, costruttivisti e formalisti. All'indomani della seconda guerra mondiale, comincia una nuova fase di esplorazione delle possibilità di un teatro astratto, in spazi dove la sperimentazione scenica e l'esplorazione drammaturgica si sviluppano prima in maniera separata (*events*, happening e performance negli Stati Uniti, teatro detto «dell'assurdo» in Francia ecc.), ma si re-incontrano dalla fine degli anni Cinquanta, con le regie di Jacques Poliéri, per esempio.

Il teatro post-drammatico degli anni Settanta e seguenti si inserisce direttamente nel prolungamento di queste esperienze, portandole a un superiore livello di concezione e di elaborazione, di circolazione internazionale e di visibilità istituzionale, ma senza che gli orientamenti profondi della ricerca artistica siano veramente modificati. Per cui le avanguardie storiche e le neoavanguardie posteriori al 1945 non costituiscono una «preistoria» del teatro post-drammatico, come suggerisce Hans-Thies Lehmann, che d'altronde non le evoca che molto vagamente (solo il nome di Schwitters viene menzionato fra parentesi); piuttosto il momento della sua apparizione, come gli studi di RoseLee Godberg sulla *performane art* hanno dimostrato da molto tempo.

Il processo messo in opera da questo teatro post-drammatico, che Lehmann descrive come altrettante forme di autoriflessione, di decomposizione, di separazione¹⁴ o di sparizione delle componenti della scena «tradizionale», secondo la logica dell'*Aufheben* hegeliano, possono secondo me essere considerate delle operazioni di scollegamento¹⁵ di certi funzionamenti simbolici, che non escludono la possibilità di una loro ricomparsa sotto forma di nuove strutturazioni. Una delle più evidenti operazioni di questo tipo è lo *scollegamento della narritività*: gli elementi e gli avvenimenti testuali o scenici non sono più strutturati in funzione di un intreccio, foss'anche questo composto, come nel teatro preclassico, dall'incrociarsi di storie diverse. Non è solo lo svolgimento completo di un'azione (esposizione, crisi e conclusione) che viene scollegato dalla scrittura teatrale o distrutto dalla regia; è la sua stessa concatenazione, cioè la possibilità data allo spettatore di collegare, con le vie della logica o quelle dell'immaginazione, le diverse informazioni che riceve.

Eppure, se la stragrande maggioranza delle drammaturgie contemporanee trascura le abilità artigianali della costruzione d'intrecci, segnando così la loro distanza dalle produzioni cinematografiche o televisive, non ne consegue che esse abbiano perso ogni dimensione narrativa, come si pensa troppo spesso. Se c'è scollegamento, esso riguarda la macrostruttura del testo o della rappresentazione, mentre a livello microstrutturale continuano a essere mobilitati aneddoti, racconti di vita, fatti di cronaca, avvenimenti

14 H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francoforte sul Meno, 1999, p. 77.

15 Riprendo qui alcune delle categorie accennate in un precedente articolo dedicato al teatro delle avanguardie storiche: D. Plassard, «Du théâtre, et de l'abstraction», in *Théâtre et art plastiques, entre chiasmes et confluences*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002.

storici, miti e altri *topoi* narrativi. Analogamente, la diminuzione del ruolo del testo nell'economia della rappresentazione teatrale non impedisce neanche, come si afferma a volte, la capacità di raccontare: l'integrazione del video in scena, delle reti di comunicazione, della danza o della performance sposta e riconfigura le modalità della narrazione, non le fa scomparire. Lo «scollegamento della narritività» designa quindi un processo di trasformazione per cui la varietà delle azioni sceniche cessa di fondersi in una totalità organizzata, portata soprattutto dalla lingua. Questo processo è d'altronde avviato da così tanto tempo che tende ormai a lasciare il posto, da una ventina di anni, a nuovi modi di costruzione drammaturgica, più complessi e allo stesso tempo più diversificati: le scene del Québec (Lepage, Danis, Mouawad), quelle belghe (il Groupov, Cassiers, Murgia) o italiane (Castellucci, Delbono) attestano, fra molte altre, il ritorno di una forte drammaticità, basata sull'urto delle figure e su situazioni fortemente disegnate, i cui gli effetti di continuità narrativa possono associare elementi verbali e non verbali, per esempio iconici o coreografici.



Guy Cassiers, *Sunken Red*, dal racconto di Jeroen Brouwers, 2004

Un altro processo facilmente identificabile in questo movimento verso l'astratto è lo *scollegamento del rapporto attore/personaggio*, dato che le scene contemporanee moltiplicano, da molti decenni, le modalità con cui la configurazione drammatica proposta dal testo si decompone e si ricompone sul palcoscenico. Incastonatura delle identità, trasmissione del ruolo da un interprete all'altro, demoltiplicazione degli interpreti per uno stesso ruolo, variazione dei registri di presenza che mescolano attori reali e sostituti elettronici, trattamento corale delle voci... L'evento teatrale scioglie le modalità abituali

di attribuzione della *persona*, della maschera individuale e del suo atteso radicamento nel corpo di un attore. Tuttavia, la presa in considerazione di questo fenomeno non deve portare a giudicare ogni forma di rielaborazione del legame fra la figura e l'interprete come una regressione o come un compromesso: la fase di decostruzione radicale degli anni Ottanta e Novanta – quella, per esempio, di un Einar Schleeef – è ormai alle nostre spalle, e oggi si vede più spesso, in una stessa produzione, un doppio movimento di congiunzione e disgiunzione della coppia attore/personaggio, che compone lo spazio di una teatralità apertamente convenzionale, al servizio della drammaturgia.



Bertolt Brecht, *Il signor Puntila e suo servo Matti*, regia di Einar Schleeef, 1996

Una terza direzione del teatro post-drammatico consiste in quello che si potrebbe chiamare lo *scollegamento del patto della finzione scenica*: l'evento scenico smette di strutturarsi in finzioni di personaggi, di spazio o di tempo, per proporre agli sguardi una mera successione di azioni chiuse su se stesse, il cui carattere di simulazione tende a sciogliersi. Queste forme performative, come vengono oggi chiamate, rimettono in causa le codificazioni più stabilmente fissate della rappresentazione teatrale, spostando le frontiere del reale e della sua mimesi per ritrovare, anche se fuggevolmente, certi modi operativi del rituale. Eppure, nella seconda metà del XX secolo, happening e performance sono andati molto più lontano in questa direzione: basta, per esempio, confrontare le azioni di un Rodrigo García con quelle di un Hermann Nitsch, di una Angelica Lidell con quelle di una Gina Pane o di un Chris Burden. Perciò, piuttosto che un cambiamento totale e irreversibile delle pratiche sceniche, l'evoluzione che oggi attraversa il campo della creazione teatrale segna piuttosto un processo di ripresa delle esplorazioni compiute nelle sfere

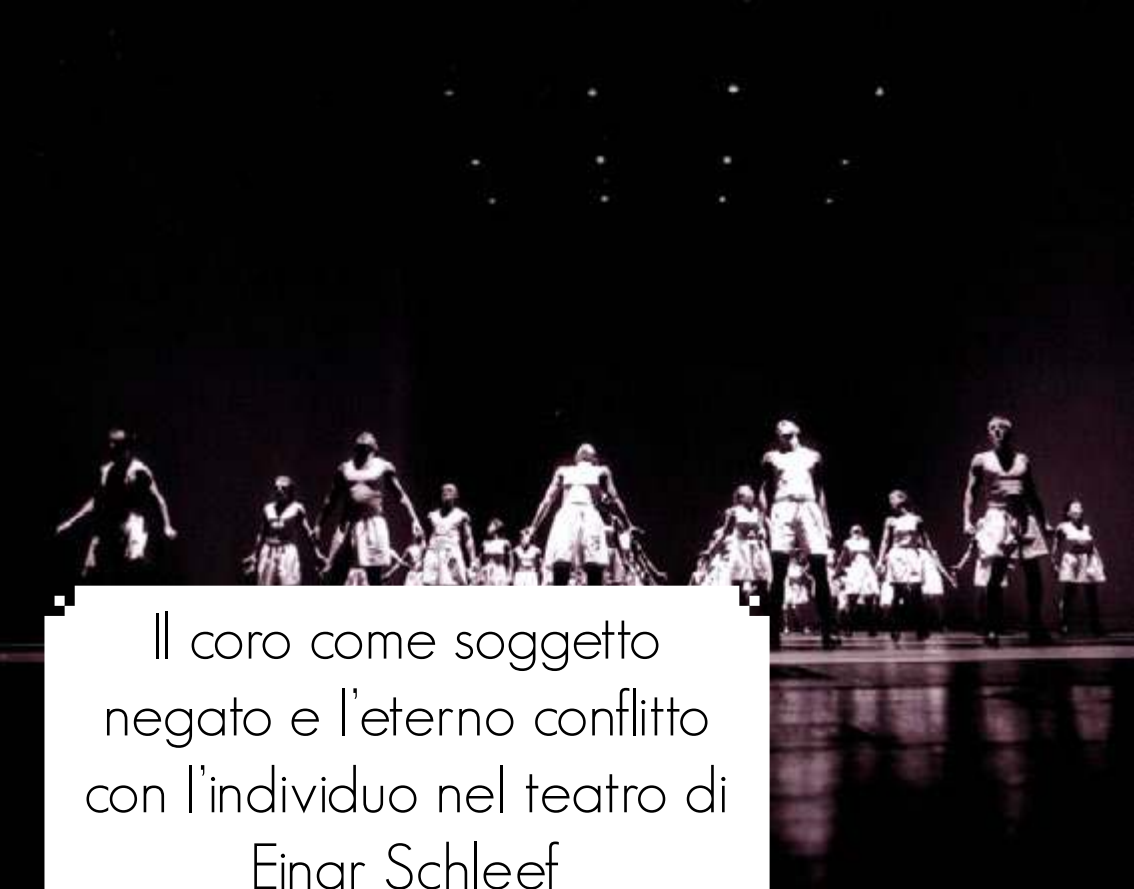
artistiche sperimentali degli anni Cinquanta-Settanta, insieme a una cancellazione dei confini fra i rispettivi territori del teatro, della danza, della performance e dell'installazione. Su questo punto, come sui precedenti, è importante non ridurre la storia della scena teatrale a quella delle sue più radicali zone di sperimentazione.

Questi tre aspetti – dimensione narrativa, coppia attore/personaggio, patto di finzione – costituiscono indiscutibilmente da molti decenni l'oggetto di un processo di decostruzione così totale, da sembrar rimettere in questione la definizione stessa del teatro: alla mimesi di un'azione drammatica viene sostituito il compimento da parte degli attori di atti non simulati, senza relazioni apparenti. Questa riduzione delle arti della scena alle loro costituenti minime – corpi, gesti, un palco di fronte a degli spettatori – è l'equivalente di quella che realizzarono, negli anni 1910 e 1920, gli inventori della pittura non figurativa, spingendo fino alle estreme conseguenze il celebre assioma di Maurice Denis: «Ricordarsi che un quadro – prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualunque aneddoto – è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori montati in un certo ordine¹⁶.» In entrambi i casi, un'arte esplora le possibilità che possono nascere dalla sola disposizione interna dei suoi elementi costituenti, al di qua di ogni forma di rappresentazione.

Ma, come si sa, le opere di Kandinskij, Malevič, Mondrian o Kupka non hanno costituito un punto di non ritorno nella storia della pittura, facendo precipitare tutta questa arte nel regno dell'astratto: esattamente al contrario, essa ha continuato a rinnovarsi esplorando diverse vie (figurative, parzialmente figurative, non figurative), che hanno tutte assunto, per prolungarlo, smarcarsene o riesaminarlo, il lavoro di decostruzione compiuto nei primi decenni del Novecento. C'è da scommettere quindi che, similmente, lo sviluppo delle poetiche sceniche del XXI secolo continuerà a esplorare i procedimenti di scollegamento tipici del teatro post-drammatico degli anni Settanta-Novanta, anche assumendo alcune delle funzioni maggiori legate alla narrazione, alla figurazione e alla rappresentazione, senza le quali il pubblico si farebbe sempre più raro.



16 M. Denis, «Définition du néo-traditionnisme», *Théories 1890-1910*, L. Rouart et J. Watelin, Parigi, 1920, p. 1.



Il coro come soggetto negato e l'eterno conflitto con l'individuo nel teatro di Einar Schlee

Linn Settimi

ABSTRACT

Il saggio intende delineare una delle figure fondamentali nell'estetica teatrale di Einar Schlee: il coro come protagonista rimosso del conflitto tragico. Partendo dalla descrizione di coro come "massa appestata", temuta e per questo emarginata (come Schlee lo definisce nel suo controverso testo *Droge Faust Parsifal*), si illustra il conflitto ambiguo e insolubile tra individuo illusorio e comunità fallimentare. Si vedrà la centralità di questa tematica in alcune messinscene particolarmente significative: *Goetz von Berlichingen* di Johann W. Goethe, *Vor Sonnenaufgang* di Gerhart Hauptmann e *Herr Puntila und sein Knecht Matti* di Bertolt Brecht.

*The paper aims to outline one of the fundamental figures in the theatrical aesthetic of Einar Schlee: the choir as removed protagonist of the tragic conflict. Starting from a description of choir as "pestiferous mass", feared and therefore emarginated (as Schlee defines it in his controversial essay *Droge Faust Parsifal*), the article depicts the ambiguous and insoluble struggle between illusory individual and failed community. A topic strongly pointed out in three significant productions: *Goetz von Berlichingen* by Johann W. Goethe, *Vor Sonnenaufgang* by Gerhart Hauptmann e *Herr Puntila und sein Knecht Matti* by Bertolt Brecht.*

Il fenomeno Schlee ed il suo teatro dello scandalo¹

Einar Schlee è senz'altro uno degli autori e registi più controversi e dibattuti degli ultimi decenni nel panorama teatrale tedesco e internazionale, oscillando i giudizi tra l'indignazione, lo shock, la condanna, lo stupore, e la fascinazione².

L'oggetto centrale della critica è sempre il dispositivo corale, percepito come violento in una Germania segnata dalle vicende della seconda guerra mondiale, dove si era andata sviluppando la tendenza a evitare la rappresentazione scenica di formazioni di massa – a prescindere che si trattasse di cori con la semplice funzione di commentatore o delle orde fasciste caratteristiche del Thingspiel del Terzo Reich.

Fin dalle prime messinscene – in particolar modo *Mütter* (1987), in cui portò in scena cinquanta donne di età, nazionalità e lingua diverse, che sbraitavano e si dimenavano sul palco come delle menadi impazzite – la sua estetica fu inizialmente stigmatizzata come, "Nazi-Theater"³, irrispettoso dei testi e volto alla distruzione dell'individuo al fine di esaltare delle masse scalpitanti e fragorose.

Furono in pochi, tra questi Heiner Müller, a riconoscere fin da subito l'affascinante monumentalità del suo teatro che denuncia il naufragio dell'individuo nella moderna società di massa e si interroga attorno alla "deutsche Frage", al problema della responsabilità storica. Creare situazioni sceniche minacciose e violente doveva servire a riportare l'attenzione su un passato tedesco non elaborato, spesso taciuto, obliato. Schlee rompe ogni tabù, noncurante delle reazioni della critica, proprio per dare una forma viva alla memoria, confrontando lo spettatore con un linguaggio verbale e corporeo marziale esacerbato e apparentemente estremizzato ma, a guardar bene, non così lontano dal clima che aveva caratterizzato quell'atroce frangente della più recente storia tedesca. Gli ammassamenti di uomini che gridano a squarciagola, all'unisono, gli onnipresenti stivali militari con cui si batte forte e ritmicamente in terra, la brutalità dei corpi nudi, altro non sono che specchio, rimembranza di un immaginario collettivo che non va dimenticato⁴.

Un aspetto innegabile del talento di Schlee sta nel rendere i suoi spettacoli degli eventi strazianti, percepiti come una sorta di teatro della tortura⁵. Tratti distintivi di queste performance, che sfidano ogni limite di sopportazione, sono la durata interminabile, lo sforzo fisico degli attori e, non da ultimo, il parlare e agire corale che inibisce qualsiasi forma di protagonismo. Basti pensare alle agguerrite madri nell'omonima tragedia costruita su una sua rielaborazione de *I sette contro Tebe* di Eschilo e *Le supplici* di Euripide, ai soldati nel *Goetz von Berlichingen* di Goethe (1989), ai soldati in *Wessis in Weimar* di Hochhuth (1993), agli esaminatori in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* di Brecht (1995) o agli atleti

////////////////////

1 Il presente contributo è frutto della rielaborazione di una parte della tesi dottorale *Chor-und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schlee: die verdrängten Protagonisten des tragischen Konflikts*. Relatori: Maria Carolina Foi e Günther Heeg. Dottorato in cotutela con le Università di Udine e Lipsia.

2 Cfr. L'introduzione di Miriam Dreyse, *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schlees*, Peter Lang Verlag, Frankfurt/ Main 1999.

3 Peter Iden nella *Frankfurter Rundschau*, 24.2.1986.

4 Cfr. Carl Buchner, *Einar 'zu Hause*, in: *Einar Schlee. Arbeitsbuch, Theater der Zeit*, Berlin 2002, p. 149

5 Verena Auffermann nella *Süddeutschen Zeitung*, 21.4.1989.

nello *Sportstück* di Jelinek (1998).

Schleef persegue l'impulso di ritornare alle origini dello sviluppo del linguaggio teatrale, interrogandosi continuamente sulle possibilità di riproporre forme teatrali arcaiche e rituali⁶. L'impiego della violenza è da ricondursi dunque alle origini del teatro occidentale che prevedeva l'accostamento di forme espressive parlate, cantate e danzate e non poteva prescindere dalla rappresentazione dell'orrore. E proprio nel rendere esperibile questa violenza Schleef concentra la rielaborazione del momento teatrale antico. Un teatro sviluppatosi attorno al sacrificio rituale e ripetuto di un capro espiatorio, da cui scaturiva un momentaneo affiatamento della collettività, convinta di poter così esorcizzare il pericolo comune.



Premiere di *Sportstück*, 1998 al Burgtheater di Vienna. Foto di Andreas Pohlmann

Osservando come all'interno del mondo culturale tedesco fossero diffusi una certa ritrosia ad occuparsi di temi scottanti e forme di rappresentazione convenzionali che respingono il coro, Schleef sottolineò come un simile atteggiamento fosse diretta conseguenza di un clima di paura cieco:

Oggi la formazione e l'utilizzo del coro vengono interpretati in modo esclusivamente politico, appartengono ad un orientamento di sinistra o di destra. L'irritazione e l'agitazione che scaturiscono dalla vista di un gruppo di persone che parlano tutte insieme, vengono percepite ormai solo come una minaccia spaventosa, che ricorda delle condizioni superate da un pezzo. (DFP/8)⁷

6 Ibid.

7 Tutte le citazioni tratte dal saggio di Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Berlino 1997, sono

Con questo egli non intendeva certo sminuire queste "condizioni", legate ai trascorsi della Germania nazista. Era infatti ben consapevole della potenza esplosiva intrinseca alla tematizzazione della comunità, e proprio per questo riteneva necessario elaborarla. Egli non esitò a porre il suo pubblico di fronte all'orrore vivido della violenza e seppe difendersi dalle accuse che riducevano il suo impiego di formazioni corali alla "ricreazione ed esaltazione di strutture di potere fasciste o staliniste"⁸. Alla critica rispose illustrando la propria visione della realtà, nella quale riconosceva strutture di coercizione e potere sia nella Germania dell'Est che in quella dell'Ovest. Strutture evidentemente proprie ad ogni tipo di società e momento storico:

La mia accentuata forma corale non è una abreazione di un passato nella DDR, né l'imitazione di marce incolonnate, giochi di guerra e adunate, ma la formulazione delle dinamiche in Occidente, la mia risposta alle azioni di polizia, agli assalti, ai saccheggi, alle manifestazioni, agli assembramenti umani cui sono esposto. Sicuramente dopo la mia fuga all'ovest, mi scontro con questi avvenimenti da una posizione di insicurezza ancor maggiore, più sensibile rispetto a quelli di altri. (DFP/99-100)

E queste dinamiche trovano il loro posto sul palco, sono portate all'attenzione del pubblico, perché una loro negazione non porterebbe che all'illusione di averle disinnescate, mentre solo prendendo coscienza di un problema si ammette la possibilità di smascherarlo o addirittura di superarlo.

Il coro come massa appestata

Nella sua originale esegesi della storia del teatro, Schleef si unisce alle più accreditate teorie sull'origine della tragedia e rimanda il principio di ogni forma di evento teatrale all'assemblarsi spontaneo di voci in un collettivo che narra storie, commenta gli eventi, esprime delle sensazioni, prova a elargire consigli e rimane tuttavia impotente davanti a tutta una serie di accadimenti non controllabili dal volere umano. Questa entità corale mediava le paure di una collettività, assorbiva i dolori condivisi dando loro una forma attraverso canti e urla, di gioia o disperazione che fossero. Inizialmente chiunque, come espressione di uno slancio comune, poteva unirsi al gruppo coro, che divenne così una sorta di prolungamento naturale del pubblico, la voce della popolazione, della polis.

Assumendo dunque il coro come elemento fondante di una forma primordiale di tragedia, Schleef concentra gran parte delle sue riflessioni sulla minaccia volta a questo stesso elemento sin da Eschilo, che con l'introduzione di un secondo attore sulla scena mise in pericolo la sopravvivenza del personaggio corale. Questa minaccia alla voce del collettivo andò acuendosi da un tragico all'altro, a causa dell'importanza sempre maggiore che veniva riservata ai soggetti individuali nell'economia delle vicende rappresentate sullo spazio scenico. Nonostante le molte differenze – soprattutto nell'impiego del coro, laddove Eschilo componeva opere decisamente polifoniche, Euripide tendeva a lasciare sempre più spazio ai singoli protagonisti – i tre tragici di cui ci sono pervenute le opere

////////////////////

state tradotte dalla redattrice e saranno indicate con la sigla DFP seguita dal numero di pagina.

8 Dreyse, *Szene vor dem Palast*, p. 14.

avrebbero avuto, secondo Schlee, una caratteristica comune: l'allontanamento o la totale eliminazione della donna dal conflitto centrale (Cfr. DFP/15). E non è un caso che nella riflessione schleeana, il progressivo allontanamento della figura corale corra parallelamente a quello della figura femminile. Una doppia emarginazione dunque, del soggetto collettivo e di quello femminile (che poi in molti casi coincidono), dei due soggetti rimossi cui Schlee dedica ampio spazio in tutti i suoi spettacoli. E se la cacciata dalla scena, che si protrae fino alla contemporaneità, è vista come la causa primaria del tramonto della tragedia greca, nell'ottica di una restaurazione di quella consapevolezza tragica così anelata da Schlee, si rende indispensabile riproporre i due elementi negati: il coro disseminato e la figura femminile per confrontarsi con il soggetto maschile dominante, da cui sono stati espulsi:

Il ricondurre la donna nel conflitto centrale, il ritorno ad una consapevolezza tragica non va inteso come un passare dalla parte delle donne, ma come un'operazione necessaria, necessaria correzione, necessaria presa di coscienza, necessarie per permettere la sopravvivenza delle forme artistiche così minacciate del teatro di prosa e musicale. Questa presa di coscienza, questa riforma del teatro ha delle conseguenze politiche, solo così diventa pensabile, con un approccio politico utopico.

Ma di fronte a questa correzione ben visibile e necessaria si pone la formazione corale maschile, che – per difendersi – non si percepisce come tale, ma di fatto sfrutta brutalmente tutti i vantaggi del formarsi a coro, recluta una comunità di caccia per controllare il territorio di dominio conquistato. (DFP/10)

In questo modo Schlee spiega la scelta di assegnare al soggetto femminile un posto così essenziale nello spettacolo. Egli si ripropone di reintrodurre i cori femminili che nell'antichità così spesso si impossessavano della scena; e anche là, dove il testo non prevede un coro o una componente femminile, egli opera una sorta di inversione di gender e incarna – in immagini femminili singole o collettive – determinate funzioni, che ricollega al femminile o meglio ad un certo scetticismo verso il soggetto femminile. Si vedano le formazioni corali in *Mütter*, la sensibile ma ferma Helene in *Vor Sonnenaufgang*, l'impavida Eva in *Puntilla*, il coro di Grete e il Mefistofele androgino nel *Faust* (1990) e le moltissime figure femminili in *Sportstück*, a partire dall'algida madre, alla giovane donna personificata da un attore uomo in tutù, a Elettra, Cristoemi e Clitennestra, fino ad arrivare al coro delle dame barocche, al quartetto di caricaturali modelle che recitano *Pentesilea* e al coro di atlete che sfida verbalmente e agonisticamente quello degli avversari uomini, nella scena corale più monumentale della produzione schleeana. E poi ci sono le "armate" di donne delle pulizie munite di guanti di gomma, scopa e secchio, che Schlee inserisce più volte qui e là nei suoi lavori scenici, come a ricordare la costante reiterazione della condizione femminile all'interno di una qualsiasi società patriarcale.

Sin dall'inizio Schlee è consapevole delle critiche che una simile operazione drammaturgica e di prassi scenica andrà a sollevare, soprattutto in una società dove gli elementi maschili isolati si alleano solo nel momento in cui si tratta di preservare il territorio di dominio, a prescindere che questo venga minacciato da una moltitudine mista e asessuata o da una rivendicazione di esistenza della figura femminile. Come se l'identificazione della consapevolezza tragica si fosse impressa nella memoria collettiva come "dominio della

donna", Schlee spiega la spietatezza con cui l'individuo maschile borghese ha protetto la posizione di potere presidiata per epoche davanti all'invasione di avversari creduti (o sperati) morti (Cfr. DFP/8-9). Permettere che le componenti fondanti della tragedia, dunque il coro e la donna, giungano nuovamente al centro del palco, significherebbe anche riaprire il conflitto tra individuo e comunità (Cfr. DFP/9), che rispecchia poi anche il nocciolo tragico della società moderna⁹. E Schlee afferma come, nonostante il suo evidente allontanamento dal palcoscenico, il coro sopravviva come entità immanente intrinseca ad ogni tipo di società. Basti osservare alcune situazioni del quotidiano, all'interno delle quali si riuniscono delle formazioni corali inconsapevoli. Nel suo ampio saggio *Droge Faust Parsifal*, egli porta spesso degli esempi tratti dal quotidiano per spiegare le dinamiche che crede vigessero in antichità. E afferma come questo incontrarsi – non voluto eppure necessario – di elementi che diventano parte di un tutto rimanga attuale, a prescindere dalle epoche storiche; un procedimento che Schlee considera naturale e inevitabile.



Premiere *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1996, Berliner-Ensemble, foto Karin Rochollv

Uno degli esempi più significativi è quello del parco davanti al teatro dell'opera di Francoforte, dove ogni giorno si formano spontaneamente diversi tipi di coro, tra cui il coro dei tossicomani, della polizia che produce vittime, di coloro che dalla polizia vengono inseguiti (DFP/18). In questo tipo di assembramento Schlee riconosce le stesse dinamiche

9 Al rapporto di Schlee con la figura femminile, i suoi esperimenti nel riposizionarla al centro del conflitto tragico, le riflessioni che ne scaturiscono e le conclusioni che egli trae dai suoi stessi tentativi, sono stati dedicati due ampi capitoli della tesi dottorale. Qui si voleva solamente introdurre brevemente il secondo grande protagonista dell'estetica teatrale schleeiana

che si applicavano nel teatro antico sulla Skené, “davanti ai cancelli del Palazzo”, laddove Palazzo è iperonimo di un centro di potere, l'involontario eppure indispensabile incontro di elementi che si associano in un'unità. Un processo, cui agli occhi di Schleef si può assistere ovunque e in qualsiasi momento, eternamente attuale.

Osservando le modalità con cui si creano questi collettivi, Schleef nota come l'assunzione di una qualche forma di droga sia un elemento indispensabile per unirsi a gruppo. La droga è la chiave d'accesso al senso di appartenenza. Poiché, come ricorda Burkert, l'estasi dionisiaca (che Schleef associa al moderno essere sotto effetto di droghe) non sarebbe la reazione di un singolo, ma un “fenomeno di massa” dall'effetto contagioso¹⁰. Assumere droga in gruppo significa non essere più soli, ma entrare a far parte di un collettivo.

Schleef mette sullo stesso piano la moderna assunzione di droghe e l'ebbrezza antica cui ci si abbandonava in nome di Dioniso. Sia nell'uno che nell'altro caso, lo stato dell'essere “fuori di sé” (ek-stasis), soprattutto se in gruppo, spinge a comportamenti rabbiosi e incontrollati, a cui Schleef tenta di dare una forma scenica con le sue formazioni corali massicce, che sul palco sbraitano, corrono da una parte all'altra fino allo sfinimento, pestano i piedi.

La carica aggressiva della messinscena schleefiana riporta dunque ad un tipo di teatro arcaico che nasce a stretto contatto con il sacrificio di una vittima e, un po' come in quello di Schleef, esponeva l'esagerazione sessuale ed emozionale e mostrava il terrore di una collettività¹¹. La ritualità dell'evento teatrale, che si compiva in relazione ad una situazione ripetuta in cui i partecipanti venivano coinvolti in modo molto intenso, aveva la funzione di delineare il pericolo da cui la collettività era costretta a difendersi con l'espulsione di una vittima¹².

Naturalmente, le situazioni così strettamente intrecciate al mito, che coinvolgevano il pubblico ateniese del V sec. a.C., non sono più attuali: il legame con le divinità è spento. Eppure, Schleef percepisce che nella società odierna il voler appartenere ad un gruppo è una necessità. E Schleef trova che oggi più che mai si possa sentir risuonare quel “grido per la comunità”¹³, anche se rimane il più delle volte illusorio, poiché le formazioni corali che si raggruppano in circostanze sempre nuove non si uniscono mai in una vera unità solidale¹⁴.

Viene dunque a formarsi un'entità ambigua in cui non si riconoscono più dei singoli individui, né si scorge un collettivo pienamente saldo. È questo essere a più teste, laddove i singoli si cercano l'un l'altro e allo stesso tempo si scansano, che Schleef identifica come

////////////////////

10 Cfr. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln, Mainz, 1977, pp. 251-2.

11 Lehmann, *Theater des Konflikts*, p. 43

12 Ibid. Qui è evidente un richiamo alle teorie di Girard, cui si accennerà più avanti.

13 Cfr. Günther Heeg, *Einsamkeit. Schnittstelle*, in: *Krieg der Propheten – Zur Zukunft des Politischen II*, Hg. V. Thomas Oberender, Alexander Verlag, Berlin 2002, p. 56.

14 Si veda a questo proposito Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, in: *Ders. Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, a cura di von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche, Band 6, Suhrkamp, Berlino 2012, p. 98: “Ognuno rimane per sé, ognuno rimane un sé. Non si forma alcuna comunità.”

“appestato”:

Il coro antico è un'immagine spaventosa: figure che si ammassano, in piedi, serrate tra di loro, cercano protezione reciproca, pur respingendosi a vicenda con energia, come se la vicinanza di altre persone appestasse l'aria. In questo modo il gruppo è compromesso già in sé stesso [...] accetta una vittima necessaria, la espelle per riscattare la propria libertà. Nonostante il coro sia consapevole del tradimento, non corregge la sua posizione, piuttosto pone la vittima nella posizione del colpevole. (DFP/14)

E a detta di Schlee questa malattia è tangibile: basterebbe osservare la quotidiana procedura del salire o scendere dalla metro (Cfr. DFP/13). Qui, senza volerlo, si raggruppano masse di persone che in modo naturale si dividono tra coloro che entrano o escono, entrambe le frazioni vengono sopraffatte dal panico, temono di essere schiacciate e agiscono d'anticipo, respingendo la frazione opposta. Questa isteria accresce il caos, causa intoppi e ritardi. Eppure, la massa malata è come incontrollabile, come fosse sotto l'effetto di stupefacenti, e non può essere portata a ragione.



Premiere di *Sportstück*, 1998 al Burgtheater di Vienna. Foto di Andreas Pohlmann

È importante considerare che quando Schlee parla di malattia, non si riferisce ad un coro specifico ma al coro in quanto tale: “ogni qualvolta una massa sale sul palco, questa è malata” (DFP/274). Per quanto gli autori antichi maneggiassero i loro cori in modo diverso, concedendo loro più o meno spazio all'interno dell'economia del testo, questa sorta di “malattia indeterminabile” sarebbe una costante comune.

La massa appare malata fin dall'inizio. Come se l'attrupparsi portasse con sé l'odore di marcio, come se già l'attruppamento fosse la peste stessa. (DFP/274)

E questo, per Schlee, non cambia nel corso dei secoli; la condizione di "appestato" non è una caratteristica esclusiva del coro antico. Le dinamiche malate tra gruppi e all'interno dei gruppi stessi si reiterano continuamente e possono includere estremi completamente differenti, dai "milioni di non-bianchi, i morti di fame o richiedenti asilo", fino a coloro che semplicemente "la pensano in modo diverso" (DFP/14); tutti vanno annientati, senza distinzione. La malattia si irradia dall'interno e si propaga a dismisura.

Di nuovo Schlee rimanda ad un caso di vita quotidiana: basterebbe passeggiare per le strade di Berlino per assaporare la follia che si scatena a causa della separazione di quello che può essere considerato un ensemble di moderne divinità. Si riferisce qui all'isteria che vide dilagare in Europa, in seguito all'annuncio della fuoriuscita dal gruppo del leader dei Take That¹⁵. Schlee descrive questa situazione di crisi con ironia pungente; eppure, la prende ad emblema per confutare il suo concetto di assemblaggio di una formazione corale. La "massa ululante" di ammiratori subisce una rottura, la perdita dell'eroe le sembra insuperabile, ma il lutto generale porta a stringersi in modo ancora più serrato l'uno all'altro. La malattia funge da collante. Per dirla con Burkert, questo significherebbe che un dio c'è ancora ed è circondato da uno sciame di seguaci forsennati¹⁶. E se la massa si mostra malata fin dall'inizio, questa malattia è da ricollegare ad una "debilitazione originaria"¹⁷, intrinseca al dissidio della pluralità nell'unità e, viceversa, a quello dell'univocità nella polifonia. Non si ambisce ad una collettività ideale rappresentata in forma di coro; che sia desiderata o subita, "l'appartenenza di ogni singolo" non è che una condizione naturale; e l'inevitabile "attrupamento" di singoli viene di per sé diagnosticato come peste (Cfr. DFP/377).

Per quanto appestata, almeno agli albori dello sviluppo del genere della tragedia, questa collettività eterogenea eppure unitaria dominava sull'individuo, che veniva sacrificato ed espulso ai fini di preservare il tutto. Con Euripide questo equilibrio subì un capovolgimento definitivo. Il gioco di ruoli in vigore fino a quel momento si ribaltò per lasciare che l'individuo conquistasse definitivamente il posto centrale nella trama e sul palco, mantenendolo di fatto fino ad oggi, a discapito del coro.

Il coro emarginato davanti al Palazzo

L'attenzione con cui Schlee osserva le dinamiche sociali attorno a sé mostra come questo ribaltamento della costellazione antica, che con il tempo ha portato all'espulsione del coro, sia ancora produttivo. L'immagine emblematica a cui rimanda è quella delle grandi masse della DDR, riunite ad Alexanderplatz per ascoltare con sottomissione le prediche che i politici tenevano dall'alto dei loro podi (Cfr. DFP/275). Anche in questi comizi scorge il riflesso dell'antica massa appestata, che usava riunirsi davanti al palazzo in attesa passiva. Eventi come questi sarebbero dimostrazione del perdurare di una costellazione antica incorreggibile. E questo confermerebbe a sua volta come il permanente allon-

15 Cfr. Dfp/277 dove Schlee si riferisce alla più celebre boyband degli anni '90.

16 Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977, p. 252.

17 Hans Thies-Lehmann, *Theater des Konflikts*, p. 51.

tanamento forzato della figura corale dal teatro possa solamente simularne la morte, palesando in realtà "il rammollimento e la decadenza del teatro borghese" (DFP/275). Senza grandi distinzioni, Schleeef afferma che la tradizione del teatro europeo, per evitare pericolosi scontri politici, ha semplicemente soppresso ogni forma di relazione con coro e massa. La presenza di un collettivo sulla scena potrebbe inficiare l'autorità del soggetto individuale; e, per questo, viene espulso preventivamente, rimanendo tuttavia latente. Di fatto, studiosi ed esegeti del teatro antico si concentrano sul destino degli individui, degli eroi, senza considerare che la tragedia dell'individuo derivi proprio da fattori quali "la frattura, lo scioglimento del coro, la separazione di coro e figura singola" (DFP/276).

È già stato accennato alle riflessioni riguardanti la doppia espulsione di soggetti collettivi e femminili. Qui si apre ora un terzo livello di espulsione, ovvero quello dell'espulsione reciproca. Il coro è sia espulso che espellente. Da una parte, già a partire da Eschilo, con l'affermarsi dell'individuo sulla scena esso viene spinto sempre più in secondo piano, fino a rimanere solo un vago ricordo. Appartiene tuttavia in qualche modo al "paesaggio scenico" e rimane dunque celato; di tanto in tanto si raduna nuovamente davanti al palazzo, dove cerca di riaffermare la sua presenza, ma viene respinto brutalmente da coloro che lo abitano.

Dall'altra, non va dimenticato come, nella visione schleeefiana, il coro si sia macchiato attivamente di espulsione. In un tempo in cui il collettivo corale poggiava ancora sull'illusione di un'unitarietà interna e proprio per preservare questa unitarietà, doveva sacrificare delle figure singole, che con il loro impulso all'autoaffermazione mettevano in pericolo la comunità:

La tragedia antica definisce lo sfacelo dello "Stato" e della popolazione, che comprende tutti gli altri agenti, descrive come questa non sia più in grado di tener testa al carico che la sovrasta dall'esterno, e si spezza. Il senso di appartenenza e di responsabilità reciproca vengono abbandonati, ormai solo di peso, come dei connotati di cui ci si deve disfare in fretta. L'individuo patisce questa perdita sulla scena davanti al Palazzo. (DFP/18)

A sua volta, il soggetto bramoso di individualizzazione fuoriesce dalla folla, la respinge per crearsi uno spazio vitale e allo stesso tempo si auto espelle, consapevole di andare incontro all'emarginazione. Tanto il coro quanto l'individuo sarebbero minacciati dallo sgretolarsi di una società, che costringe entrambe le fazioni ad agire per salvaguardare la propria esistenza. La massa viene esortata alla scissione, per mettere in moto "la deriva della democrazia", che ha l'aspetto di una decisione controllata dall'alto, a sua volta funzionale al mantenimento di questo potere committente (Cfr. DFP/18f.). Questo è evidente nella messinscena di *Puntila*, in cui l'autoritario possidente, interpretato dallo stesso Schleeef, incarna una sorta di legge suprema, una gerarchia universale, che si riconferma in tutte le innumerevoli sfaccettature. Questo ordine – che potrebbe stare per l'istituzione teatrale, per una prospettiva ideologica, per una comunità, un credo, o per una generalizzata "legge del più forte"¹⁸ – ha sempre un solo obiettivo: la sottomissione, il sacrificio dell'uno, del soggetto.



18 Schleeef nella conversazione con Alexander Kluge, *Der Feuerkopf spricht*, p. 66.

L'innominato potere cui accenna Schleef è metafora dell'istituzione, dello Stato, di ciò che sta "dentro il Palazzo"; e questo non può dimostrarsi giusto nei confronti della massa, dei "proletari della strada" (DFP/19), né verso l'individuo eroico, che per quanto se ne dissocia, riconosce la presenza di un soggetto collettivo come fondamentale, proprio per la conservazione della propria individualità.

Il meccanismo ambiguo di espulsione forzata e fuoriuscita volontaria si mostra dunque come necessaria compensazione di un rapporto di interdipendenza. Anche in relazione a questo aspetto dell'espulsione plurima Schleef traccia un ponte tra antico e moderno, poiché scorge una corrispondenza della costellazione antica in quella contemporanea.

Osservando i rapporti intrecciati tra soggetti individuali e collettivi, che si alternano nella conquista della posizione dominante e si espellono l'un l'altro, Schleef definisce il palcoscenico della tragedia come "SCENA DAVANTI AL PALAZZO" (DFP/475). Come condizione fondante per l'esistenza della tragedia stessa, viene dunque posto il gioco di potere tra soggetti singoli e polifonici che si alternano, si radunano in un luogo pubblico, "nel vuoto, nel non-luogo delle comunità"¹⁹, all'aperto, davanti ai cancelli del palazzo del potere, senza potervi accedere. Non appena la trama, le azioni, si spostano all'interno di quel palazzo e iniziano a snodarsi nelle stanze private, non esiste più tragedia. Essenza della tragedia è per Schleef il conflitto tra individuo e comunità; e se questo viene meno, l'evento tragico diventa dramma borghese.

Il conflitto tra individuo illusorio e comunità

Come già menzionato, Schleef insiste sul concetto di interdipendenza tra singolo e coro, individuo (o meglio vittima) e comunità. L'uno è indispensabile per l'esistenza dell'altro; eppure questa relazione può poggiare esclusivamente sul reciproco respingersi e sul perpetuarsi di una violenza reciproca, senza possibilità di riconciliazione. È questo ad esempio il caso di Puntila e Matti, che nella messinscena schleefiana tentano di annientarsi a vicenda, eppure si ritrovano sempre legati. In questa dipendenza bilaterale e inconciliabile Schleef legge un ulteriore richiamo al rapporto tra individuo e collettività; e mette in scena il proprietario terriero Puntila come un soggetto singolo e il servo Matti in forma corale. E questa coralizzazione potrebbe celare un'allusione al fallimento del modello di società ambito da Brecht²⁰: se infatti il Matti brechtiano voleva essere un individuo intelligente e autodeterminato, il collettivo di servi – dal comportamento quasi bestiale che ci propone Schleef – risulta riprovevole quanto il padrone e, di fatto, non riesce a ribellarsi all'autorità, ma anzi si prostra al signore dispotico.

Si innesca così un circolo vizioso che ricorda l'idea di ambivalenza immanente²¹, con cui René Girard allude al delitto commesso con l'uccisione di una vittima sacra, poiché la vittima non sarebbe sacra, se non venisse uccisa²².

////////////////////

19 Günther Heeg, *Einsamkeit. Schnittstelle*, p. 56.

20 Dreyse, *Szene vor dem Palast*, S. 62.

21 fr. René Girard, *La violenza e il sacro*, p.13. Girard fa riferimento all'intervento di Henri Hubert e Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du Sacrifice* (1968).

22 Cfr. Ibid.

Schleef mostra come l'irrisolvibile rapporto singolo/coro si basi su un'appartenenza consapevole, per quanto non voluta, e allo stesso tempo sull'espulsione da parte del coro. Ogni singolo che dall'interno del coro tenta di individualizzarsi viene emarginato; il coro non permette individuazione, perché questa significa, parafrasando Nietzsche, "fonte e principio di ogni patimento, qualcosa di deprecabile in sé"²³.

Ed è proprio in questa ricerca di individualità e conseguente emarginazione dal coro, nella disintegrazione dell'appartenenza, che Schleef vede il nucleo della tragedia antica. Questa ruota attorno al destino vacillante della comunità che lotta per la sopravvivenza; unendosi in un'entità aggressiva, si definisce attraverso la "partecipazione al sanguinario operato maschile"²⁴. Perché dalla prima reazione a questa minaccia, che si esterna solitamente con la paura, scaturisce un forte istinto di autoconservazione, che mette in moto un meccanismo del "tutti contro uno"²⁵. Lo schema descritto da Girard parte dal presupposto dell'esercizio collettivo della violenza, che si ripercuote sull'espulsione se non addirittura sull'uccisione della vittima. Questa violenza va canalizzata, affinché non esploda in modo incontrollato e la massa si convinca quindi della colpevolezza di un capro espiatorio. I componenti di questa folla si imitano a vicenda; nel rispettivo desiderio di sottomissione trovano la possibilità di superare la crisi e ristabilire una pace, almeno temporanea. Seguendo Girard, la difesa del bene comune giustificerebbe dunque il linciaggio; e attraverso l'annientamento dello *Skandalon*, cioè dell'ostacolo, la comunità si sentirebbe di nuovo al sicuro²⁶.

Per quanto l'interpretazione che Schleef dà delle società coincida in diversi punti con quella di Girard, se ne differenzia tuttavia in un aspetto fondamentale: se quest'ultimo vuole dimostrare l'innocenza e la passività del capro espiatorio²⁷, Schleef pone invece la vittima come soggetto autodeterminato che avvia consapevolmente un processo di individualizzazione, esponendosi con altrettanta consapevolezza all'espulsione. L'individuo osa alzare la voce, non vuole restare anonimo e si contrappone alla comunità. E questo non è ammissibile, poiché la massa è in realtà troppo debole e non saprebbe relazionarsi ad un tale interlocutore, per cui la soluzione più sensata sembra essere quella di sopprimere il problema. Chi si macchia di hybris viene punito con il sacrificio, che in quest'ottica appare non solo come un provvedimento legittimo ma anche accettato volontariamente dalla vittima stessa.

Un'immagine molto concreta di ciò che Schleef intende per il conflitto perpetuo e insa-

////////////////////

23 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *Werke. Abteilung 3, Bd. 1*. Kritische Gesamtausgabe, a cura di Giorgio Colli, Volker Gerhardt, Wolfgang Müller-Lauter, De Gruyter, Berlin 1972.

24 Walter Burkert, *Homo Necans, Interpretation altgriechischer Opferriten*, De Gruyter, Berlin New York 1972, p. 28.

25 Cfr. René Girard, *La vittima e la folla, violenza del mito e cristianesimo*, Santi Quaranta, Treviso 1998, p. 41.

26 Cfr. *ibid.*, p. 53.

27 Girard porta l'esempio del mendicante che viene additato come untore e tenta di non dare nell'occhio per non infervorare ulteriormente la folla, per dimostrare l'innocenza e la passività del capro espiatorio. Questo verrebbe scelto in modo casuale dalla folla, a prescindere che la scelta sia giusta o meno perché c'è la necessità di una vittima e in questo caso il fine giustifica i mezzi.

nabile tra individuo e massa, ci viene da due spettacoli di cui si farà qui solo un breve accenno.

Per la messinscena dell'*Ur-Götz* nella sala rettangolare del Bockenheimer Depot a Francoforte (1989), Schleef ideò una sorta di passerella, che dal palco divideva in due la sala degli spettatori, caricando quest'ultima di un forte significato simbolico, che a grandi linee alludeva alla divisione sociopolitica ideale e fisica dei diversi gruppi di persone all'interno di una qualsiasi società. Questo "dispositivo architettonico" voleva rispecchiare la ricezione schleefiana del dramma tedesco, in cui si provvede al mantenimento dell'ordine gerarchico vigente e si respingono elementi minacciosi²⁸.

Nella presentazione della messinscena, Schleef afferma che Goethe non intendeva certo offrire una cronaca della rivolta contadina del 1524, ma voleva porre al centro del suo dramma l'ambigua figura di Gottfried von Berlichingen, andandosi a scontrare con le convenzioni teatrali vigenti in quell'epoca. Berlichingen deve infatti destreggiarsi tra i vecchi ideali cavallereschi non più riconosciuti e le nuove regole borghesi, per poi infine morire rassegnato come tutti gli altri²⁹.

Günther Heeg vede nell'interpretazione di Schleef un nuovo modo di approcciare al protagonista, che non viene mostrato come il "ribelle di sinistra"³⁰, piuttosto come un "ribelle dell'ordine", che in fondo porta avanti quella facoltà tedesca al mantenimento di una società prestabilita. Questa viene qui tenuta insieme dalla confraternita di soldati asserviti ad un potere superiore, che di fatto non contribuiscono all'affermarsi di una società libera. E qui è evidente il rimando schleefiano alla moderna società tedesca, dove la "marcia trionfale dei guerrieri capitalisti solitari appare inarrestabile"³¹ e la riuscita di una società composta da individui che collaborano non rappresenta una possibilità realistica.

Nella messinscena schleefiana i seguaci di Berlichingen indossano la stessa uniforme dell'armata imperiale, proprio per sottolineare come qualsiasi forma di rivendicazione di potere si concluda allo stesso modo, a prescindere dalla natura esemplare dell'ideale di partenza: a prescindere da quale parte giunga l'offensiva, sia che si tratti di un'oppressione dei sottoposti dall'alto oppure di moti rivoluzionari che tentano di rovesciare il regime vigente. Non appena viene assunta una posizione di guida – "in nome dell'individuo o del collettivo"³² – e le strutture di potere si ripetono sempre uguali. I contadini rivoltosi sul palco di Schleef non vengono dunque idealizzati, ma si mostrano come "uomini abietti"³³, la cui brutalità si evince dal parlare e dai movimenti scanditi.

Potere chiama violenza, e la sottile linea di confine tra l'essere vittima e oppressore si
 //////////////////////////////////////

28 Cfr. Dreyse, *Szene vor dem Palast*, pp. 76-77.

29 L'introduzione è reperibile all'interno del materiale dello Schleef Archiv di proprietà della Akademie der Künste Berlin, collocazione: Schleef 1706.

30 Heeg in una conversazione con Wolfgang Storch, B.K. Tragelehn, Karl Kneidl e Georges Froscher sulla messinscena di *Götz*. Reperibile nello Schleef Archiv der Akademie der Künste Berlin, collocazione: Schleef 1720.

31 Heeg, *Chorzeit. Sechs Miniaturen zur Wiederkehr des Chors in der Gegenwart*, in: *Theater der Zeit* 4/2006, pp. 18-23.

32 Dreyse, *Szene vor dem Palast*, S. 183.

33 Schleef und Müller-Schwefe, Bozza del programma, Archiv AdK, collocazione: Schleef 1706.

ribalta facilmente; per Schleef non si tratta che di un automatismo inesorabile. Da questo presupposto Schleef rilegge la storia della rivoluzione tedesca e riscopre nel *Götz* di Goethe l'evidente smascheramento della libertà individuale, come utopia irrealizzabile. Solo in punto di morte, infatti, Götz intravede l'agognata libertà. Neanche un'indole così straordinaria come quella di Götz riesce ad affermarsi nel suo essere individuo e rimane solo. Ancora una volta, è palese come il gioco di alternanze tra l'individuo isolato dalla rottura del coro ed il collettivo impossibilitato a costituirsi come unità armonica non possa vedere un vincitore. Si ripete sempre lo stesso circolo vizioso, in cui l'individuo viene espulso dalla comunità intimorita e questa a sua volta è destinata a soccombere, senza l'intercessione di una guida che combatta per lei.

Anche la messinscena di *Vor Sonnenaufgang* rimanda costantemente all'irrisolvibile conflitto individuo/comunità. Il dramma narra le vicende di una famiglia contadina arricchita che, dimentica delle proprie umili origini, conduce uno stile di vita dissipato e immorale e fa uso sfrenato di alcool per sopperire al vuoto esistenziale. La secondogenita Helene vorrebbe salvarsi da quella che sembra essere una malattia di famiglia e Loth, amico di lunga data del cognato, si presenta inizialmente come suo redentore. Nel testo, la massa che continua a starsene fuori da casa Krause non ha battute verbali, ma in modo subliminale è sempre presente, quanto meno come oggetto di riflessione di alcuni protagonisti, che si interrogano sulle condizioni della vita contadina. Anche qui, Schleef trova il modo di rendere il dramma un campo di battaglia sul quale si alternano individuo, collettivo e massa, senza che nessun soggetto possa dirsi vincitore.

Per tutta la durata dello spettacolo il palco rimane cupo, come a sottolineare la situazione senza speranza. La degenerata famiglia Krause è emblema di un'intera società, che a causa della progressiva industrializzazione non produce altro che un diffusa "devastazione umana"³⁴ e non lascia alcuno spazio a solidarietà o empatia. Schleef evita ogni tipo di psicologizzazione, non ci presenta degli individui ma dei tipi, dei modelli umani riutilizzabili; nessuna unicità, perché la miseria d'animo è generalizzata.

Anche se non si vedono i corpi, si percepisce la presenza della massa, la si sente battere i piedi fuori dal palco, mentre cerca di ribellarsi all'eterna marginalizzazione e attirare l'attenzione su di sé. Nell'ultima scena – quando la governante trova il cadavere di Helene, invece del padre ubriaco – Schleef fa irrompere un gruppo di figure non meglio riconoscibili, che rappresentano proprio quella folla fino a quel momento bandita/verbannt al di fuori della scena. Queste figure sono mute, eppure con i loro movimenti ritmici e battenti riescono a farsi sentire, al di sopra del tintinnio dei calici di Champagne della famiglia Krause. Schleef sembra voler permettere una sorta di rivalsa ai contadini che, affiancati ai dissoluti arricchiti, non fanno che sottolineare la miseria d'animo altrettanto spaventosa. Non è che una magra consolazione, perché la consapevolezza della miseria dell'altro non solleva dalla propria. Di nuovo, si vedono sconfitte tutte le parti, Helene e Loth compresi, senza distinzione.

E questo ci riporta al *Götz*. Qui si incontra una scena esemplare per comprendere meglio il rapporto ambiguo e insanabile tra singolo e collettivo: si tratta della brevissima scena

34 Günther Rühle nell'introduzione alla messinscena di *Vor Sonnenaufgang*, Programmheft Schauspiel Frankfurt 10/1986-87, Archiv der AdK, collocazione: Schleef 1674.

*Wald an einem Morast*³⁵ nel terzo atto dell'opera. Qui si incontrano due paggi in fuga da Götzt; l'uno è ancora fedele all'armata imperiale e vuole portare del pane al suo ufficiale; l'altro si è astratto da tutto. Sentendo dei rumori, l'uno si arrampica su un albero e l'altro affoga nella palude, suscitando il riso del primo, che lo definisce un vigliacco e poi viene acciuffato dagli uomini di Götzt.

Schleef interpreta questa scena come fondamentale per il teatro epico³⁶ e le dedica un'attenzione particolare. Per "epico", intende dire che Goethe ha qui concepito una situazione che non permette di provare simpatia per l'uno o l'altro personaggio, né di identificarsi. La reazione poco solidale del paggio (che non mostra alcuna compassione per la sciagura di un compagno ma anzi se ne compiace, finché non arriva il suo turno) ci viene mostrata come esemplare del destino di una qualsiasi società: Schleef non vede alcuna via per una convivenza collegiale e solidale.

Sul palco si vedono due uomini soli al centro della passerella, che incarnano le singole vittime di guerra³⁷, mentre i due fronti militari – i soldati dell'imperatore e i cavalieri di Berlichingen – si posizionano agli estremi opposti della stessa passerella e osservano la fine dei due individui; fino a quando non irrompono nello spazio scenico e mettono in atto quell'usurpazione violenta del potere, che porta con sé ogni guerra³⁸. Lo spettatore viene travolto dalla foga degli attori, la violenza scenica è stata traslata nella realtà, è diventata tangibile. La distruzione dell'individuo è giunta a compimento per mano di due raggruppamenti apparentemente nemici, che nell'attacco all'individuo da distruggere si dimostrano identici nella loro essenza violenta.

Nella costante problematizzazione del conflitto, Schleef si astiene da ogni tipo di giudizio, la sua intenzione non è quella di prendere le difese del coro o dell'individuo. Non fa una questione ideologica di questo agone tra le due componenti; ciò che gli interessa è solo portare alla luce le criticità e decostruirle in tutte le loro sfaccettature. Egli percepisce e mette in scena il quotidiano processo del sacrificio da parte della collettività, senza sostenerne la legittimità, né osannando la massa come soggetto esemplare. Il suo teatro non propone soluzioni, si tratta piuttosto di un "teatro del conflitto"³⁹ il cui scopo risiede nella teatralizzazione di situazioni di ostilità tra coro e figure individuali⁴⁰. I due poli vengono illustrati separatamente e si insiste sulle debolezze di entrambi: così come la massa è malata e testarda, non esiste neanche l'esaltazione dell'individuo⁴¹.

Le due componenti vengono smascherate in quanto elementi complementari che non

////////////////////

35 Dalla lettura comparata delle tre edizioni del Götzt si evince come nell'ultima versione – la rielaborazione scenica per il Teatro di Weimarer, che almeno ai tempi di Goethe fu la versione più utilizzata – questa scena sia stata eliminata completamente. Cfr. Jakob Baechtold, *Goethes Götzt von Berlichingen*, p. 102 e seg.

36 Schleef e Müller-Schwefe, Textentwurf für Programmheft, Archiv AdK Signatur: Schleef 1706.

37 Dreyse, *Szene vor dem Palast*, p. 184.

38 Ibid.

39 Cfr. Lehmann, *Theater des Konflikts*, p. 44

40 Cfr. Christina Schmidt, *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*, Transcript, Bielefeld 2010, p. 17.

41 Cfr. Lehmann, „Theater des Konflikts“, p. 44.

esistono l'uno senza l'altro, eppure non trovano la via per una convivenza armonica. E questa polarità rimanda chiaramente alla lettura che Nietzsche dà della tragedia antica come campo di tensione tra Apollineo e Dionisiaco. Con la differenza che Schlee non ammette la possibilità di una riconciliazione tra i due elementi, rimane scettico e insiste sulla loro insanabile contraddittorietà, come presupposto per l'esistenza del genere tragico in sé.

Che egli non offra mai un modello di "massa positiva" dipende dalla consapevolezza del carattere utopico che è tipico dell'idea di una vera e propria comunità, intesa come gruppo di persone che si sostengono a vicenda, condividono degli ideali positivi e ambiscono ad uno scopo comunitario costruttivo – tanto nel teatro antico quanto in quello contemporaneo e, per estensione, nella società nel suo insieme. Nei raggruppamenti o attrupamenti di persone, Schlee legge piuttosto una sorta di istinto di sopravvivenza, che scaturisce da una paura della solitudine, come dalla terribile presa di coscienza, dell'incapacità di un agire autonomo. Da qui la necessità di cercare rifugio in un'entità sovra individuale, di immergersi in essa e in essa dissolversi. In altre parole, la necessità di tornare in uno stato dionisiaco e permanervi senza identità⁴². E chi si abbandona a Dioniso "deve rischiare di rinunciare alla sua identità borghese e 'diventare folle'"⁴³, perché Dioniso incorpora l'idea di un'identità non rigida ma molteplice, che ibridizza qualsiasi forma di diversità⁴⁴.

E l'esperienza dionisiaca presuppone il fuoriuscire dalla propria persona, un'estasi che spinge fino all'ossessione e alla follia. O alla malattia, come preferisce dire Schlee, alla condizione di "apestatato", di cui è veicolo la droga. Questa condizione di annebbiamento spirituale e sensoriale che al primo impatto può essere scambiata con una liberazione dalle catene della società, rischia di scadere rapidamente in un comportamento feroce. L'individuo si abbandona alle pulsioni della collettività, che in quanto assemblaggio indistinto di persone diventa facilmente governabile. Se poi le redini di una simile orda sono in mano al Dio del⁴⁵, il passo verso la violenza è quanto mai immediato.

Pur non prendendo le difese della collettività e dunque del coro, Schlee riconosce tuttavia a questo soggetto una certa onestà o almeno consapevolezza nella percezione di sé. La massa è cosciente della malattia, non la nega, anzi la accetta e non vuole sottrarsi alla follia dionisiaca. Al contrario, l'individuo (che nel processo di individualizzazione combatte una battaglia contro la stessa malattia) mente (Cfr. DFP/277). Da questo punto di vista dunque, l'individuo borghese, altezzoso e convinto della propria autodeterminazione, non fa che illudersi. E Schlee lo provoca, chiedendogli quanto senso abbia "pensare autonomamente, se non si tratti piuttosto di un inganno, se individualità, non significhi in fondo conformità" (DFP/180). Ipotesi che Lehmann integra come segue: "Con-form-ità, identità della forma con la massa, conformismo, pseudo-individualità"⁴⁶. Quindi, in fin dei conti: menzogna.

////////////////////

42 Cfr. Massimo Fusillo, *Il Dio ibrido, Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.

43 Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, p. 252.

44 Cfr. Fusillo, pp. 10-13.

45 René Girard, *La vittima e la folla, violenza del mito e cristianesimo*, p. 70.

46 Lehmann, *Theater des Konflikts*, p. S. 49.



Premiere *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1996, Berliner-Ensemble, foto Karin Rocholl

Eppure Schleeef non è sprezzante neanche nei confronti di questo individuo illusorio; semplicemente, anche qui, ne mette in dubbio la possibilità di esistenza. Per quanto il singolo possa combattere per la legittimità della propria individualizzazione, è destinato alla sconfitta, perché la malattia logora da dentro e non può essere repressa (Cfr. DFP/277).

Con ciò, Schleeef intende in fondo che, per quanto l'uno cerchi di affermarsi con un'esistenza autonoma, sia poi costretto per natura a ricadere nelle dinamiche corali che stanno alla base della tragedia.

Se agli albori della tragedia antica era forse possibile ricreare un'unitarietà delle diverse sfere, già a partire da Euripide questo diventa sempre più difficile, fino a che sulle scene del teatro europeo non si fa spazio lo pseudo individuo che espelle il coro. Questa modalità cancella ogni "consapevolezza tragica", che poggia proprio sul rapporto di interscambio tra coro e individuo. Cosciente di questa perdita, Schleeef dedica gran parte del suo lavoro alla ricerca di possibilità, per reinserire il coro all'interno dell'agire teatrale e restituire così al primo protagonista del genere tragico lo spazio d'esistenza che gli è stato così a lungo negato.



La voce

parte prima

Guy Rosolato

Traduzione dal francese di *Alfredo Riponi*

cura e revisione di *Pierasandra Di Matteo*

Originariamente pubblicato in: *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969

ABSTRACT

Pioniere nella messa a problema della “voce”, lo psicanalista francese Guy Rosolato, sul finire degli anni ‘60 e primi ‘70, dedica parte delle sue ricerche alla questione vocale, sostenuto da un robusto trasporto per la musica e l’opera lirica. Il testo che qui presentiamo con la puntuale traduzione di Alfredo Riponi, corrisponde allo scritto redatto per la conferenza tenuta a Sainte-Anne il 16 gennaio 1967, e pubblicato successivamente per Gallimard «Connaissance de l’Inconscient» nel volume *Essais sur le symbolique* (1969), e poi ancora nella Collection TEL (1979). Si farebbe torto a relegare l’orizzonte teorico di Rosolato al solo ambito psicanalitico. Sebbene tragga spunto dall’interesse a investigare quelle “cisti verbali” che sono “le allucinazioni acustico-verbali”, l’aspetto più evidente di questo scritto ardito, tutt’altro che piano, è la necessità di abbracciare teoricamente la “voce” con arnesi tratti dalla linguistica all’antropologia, dalla cultura biblica alla storia dell’arte, sgomberando il campo, contestualmente, da miti, pregiudizi e luoghi comuni nutriti di facili assimilazioni (es. voce=canto). Prendendo spunto dall’occorrenza della conferenza, Rosolato installa il discorso nel senso della schisi tra il testo scritto e il suo proferimento in pubblico, discutendo la dissimmetria tra “codice parlato e codice grafico”, per inaugurare una riflessione sulla voce che non si lascia assorbire né nel linguistico, né nel funzionale, ma insiste sull’acustico, e l’esperienza del soggetto. Nella ricchezza di spunti abbozzati, o non del tutto disbrogliati, il saggio *La voce* ci regala il fermento di un pensiero in formazione che si verrà definendo intorno ad alcune nozioni chiave, quali l’inerenza corporea della pulsione vocale intesa come potenza d’emanazione del corpo, la voix maternelle come *matrice sonore*, lo “specchio acustico”, sviluppate nel più noto *La voix: entre corps et langage*, apparso nella «Revue française de psychanalyse» (1974). Pensare questi due studi in dittico significa rendere conto di un pensiero che ha avuto un ruolo importante, sebbene carsico, nella definizione dell’oggetto voce, attivando particolari risonanze negli studi cinematografici e letterari, e in modo tardivo in quelli teatrali. Un ringraziamento a Carlo Serra per aver condiviso il lavoro di revisione sugli accenti musicali del testo, e per il nitido scambio di pensieri.

Pierasandra Di Matteo

Chi prenda la decisione di leggere un testo in pubblico, soprattutto se ne è l'autore, non fa che piegarsi alle consuetudini di un genere letterario. E se nutre l'illusione di premunirsi contro ogni slittamento, farebbe meglio a non ignorare il fatto che la pronuncia resta sempre in balia del *lapsus*, e che l'orrore – scusate volevo dire l'errore – non congiura senza la sua verità. In questa lettura, tuttavia, si rivela qualcosa di imprevisto. Se una distanza è stata presa dalla scrittura condotta a termine, e una conclusione è stata decisa, in un punto finale, qui si ritorna sulle stesse parole scritte con una inedita prossimità. Ma siamo lontani dall'esplosione di idee, vale a dire quella che sollecito, *in questo momento*, davanti alla macchina da scrivere. Che ci sia un testo dietro la lettura – se non si ricorre a una falsificazione, per esempio imparandolo a memoria – indica la decisione di rimettersi all'alea di questo frammento, ammettere che possa perdere valore o alterarsi, scostarsi dall'istanza di un sapere e sempre attirato da un clivaggio. Ma una tale lettura è un ritorno al conosciuto, un aderirvi, daccapo? Non si tratta di dar corso a uno svolgimento ulteriore; occorrerebbe per questo un commento, e noi non abbiamo il tempo: le lettere devono susseguirsi nell'ordine prestabilito dallo scritto. Questa voce che fa vibrare le parole e le colora non è che uno strumento? Tuttavia colui che ascolta si fida esclusivamente della voce che proferisce i fonemi da cui il senso scaturisce.

Provate a leggere una partitura musicale che non sia monofonica – cosa rara nella nostra cultura; sarete portati rapidamente, come il *Nipote di Rameau*, a restare senza fiato; – mentre qui esaurisco il mio testo, passa interamente. Forse vi sto confondendo? Anche una melodia a una sola voce, quella che segue il violino in una partitura di Bach, dispiega per la sola persistenza, o diciamo per il ricordo obbligato delle note passate, una successione di voci: l'arpeggio induce l'accordo. Una metafora non è contenuta nelle sole parole emesse: trattiene in sé la condensazione di un'altra parola che appartiene al passato, lontano forse, assente e tuttavia in parallelo. E poi non è sicuro che la mia voce sia questa fedele ancella. *In questo momento* penso a una strada pesante di pioggia, agli Appennini, lascio Urbino, la *Flagellazione*. Ma adesso non scrivo, leggo e sogno. Così si può tradurre da una lingua a un'altra senza fermarsi al senso delle parole se non per il loro valore sostitutivo. La mia lettura sarebbe dunque la mia impertinente assenza. La lettura sarebbe un esercizio di ubiquità? Del resto percepite che leggendo questo testo scritto per una conferenza, pensato per una certa assenza di voce – poiché non si può far anche finta di improvvisare o suonerebbe ancora più falsa – questa voce può essere chiesta soltanto in prestito. Esistono delle macchine per leggere i testi: il tono, i suoni scelti derivano dalla media statistica di ciò che conviene sentire nelle parole in quella circostanza. Ma la voce dunque non sarebbe che suono?

Vediamo a che campo del fantastico o del mito appartiene la Voce, pur avendo la preoccupazione di trovarne l'inserzione nel problema delle allucinazioni e soprattutto delle allucinazioni acustico-verbali.

★

Ciò che pronunciamo non corrisponde esattamente a ciò che è scritto. È la distinzione tra codice parlato e codice grafico. Partendo da questa differenza, il linguista Jean Dubois, in una *Grammatica strutturale del francese* (1965), ha insistito con talento su questo parallelo. Ecco il punto di partenza: «Le condizioni della trascrizione grafica di un messaggio

hanno per conseguenza una perdita sensibile d'informazione» (p. 15). Notiamo questo: «se c'è trascrizione, questo significa che il sistema del codice parlato» viene per primo. Si tratta di compensare ciò che appartiene alla parola, le intonazioni espressive e significative (*intonemi* e *prosodemi*), il riferimento al contesto parlato, ma soprattutto, diciamo, ciò che appartiene alla situazione come può essere appresa da altri mezzi che il linguaggio, dalla vista, per esempio, e infine da altri segnali, come i gesti. Il sistema del codice grafico dovrà quindi supplire per amplificare l'unica referenza che sia disponibile, quella del testo: è il ruolo delle *marche*¹ che, per la disposizione delle lettere precisano al massimo gli accordi di numero o di genere. Queste marche permettono anche di distinguere immediatamente le omonimie attraverso una multi-grafia – attraverso ortografie differenti. Parimenti, i bianchi che dividono le parole, i segni di punteggiatura, valgono in questo senso. Si constata dunque che una frase come «Leurs secrétaires seraient venues» (*Le loro segretarie sarebbero venute*) non permette nel codice parlato di informare né sul sesso, né sul numero; mentre la frase scritta è senza ambiguità. Questa supplenza attraverso le «marche» costituisce ciò che è chiamato *ridondanza*. La dissimetria tra il codice parlato e il codice grafico si rappresenta con la formula $m \geq n$, che in *francese* significa che «il numero di marche nella lingua scritta è più grande o almeno uguale al numero di marche della forma parlata» (p. 21). Da cui consegue che, visto il minor contenuto in marche del codice parlato, quando una ridondanza si incontra, appare, a causa della sua relativa rarità, più preziosa per la comprensione, poiché è caricata di una più grande quantità d'informazioni. La ridondanza di *marca* ha due funzioni: quella di conservare l'informazione nelle espansioni della frase, e quella di assicurare la *coesione sintagmatica*. Così che questa coesione è meno forte per il linguaggio parlato.

Ora due osservazioni devono essere fatte. Se in francese questa disparità appare evidente, non è sicuro che sia così per le altre lingue. Traducete in inglese la frase di prima per constatarlo: il numero² è riconosciuto. Inoltre il fatto che le marche attribuite al genere, e che giocano un ruolo di primo piano in francese, siano ridotte in inglese (secondo il sesso e interessino soltanto la terza persona del singolare) o non esistano in un'altra lingua, mostra bene che non si tratta di una necessità legata al significato, ma di coesione: come una specie di ossatura o di trama che raddoppierebbe la coerenza significativa della frase. Tant'è vero che in turco, dove il genere è assente, questo sbarramento è assicurato da una regola molto particolare, detta *armonia vocalica*, – chiaramente sconosciuta alle lingue non agglutinanti e che comportano un genere – regola che esige che tutte le desinenze suffissali³ corrispondano, per le loro vocali, al tipo di quelle contenute nella radice della parola, o secondo due ordini: vocali anteriori o vocali posteriori. Si potrebbe dire dunque che il francese assicura uno scarto tra il codice parlato e il codice grafico e che, per di più, le ridondanze di quest'ultimo localizzano nel luogo della scrittura la memoria di un'origine, poiché queste marche grafiche sono di tipo etimologico, tradizionale. Ci

////////////////////

1 *Ling.*, «Iscrizione di un elemento supplementare eterogeneo sopra (o dentro) un'unità o un insieme, e che serve da segno di riconoscimento» (Greimas-Courtés 1979). (NdT)

2 *Ling.*, Categoria grammaticale che esprime, nella flessione dei pronomi, dei sostantivi, degli aggettivi e dei verbi, la quantità dei referenti. (<http://www.treccani.it/enciclopedia/numero/>). (NdT)

3 L'uso del termine desinenza è utile in riferimento al complesso di *marche flessive suffissali*. http://www.treccani.it/enciclopedia/desinenze_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (NdT)

sarebbe dunque il ricordo evidente di un'origine, anche per la scrittura.

Ritorniamo al principio del linguista: la trascrizione del messaggio parlato (o pensato); ciò suppone una anteriorità fonica e una imperfezione nella trascrizione grafica che dev'essere compensata. Questo modo di concepire queste relazioni non è indispensabile, e il paragone può proseguire senza di esso. Ciò che importa per noi qui è marcare il mito dell'origine a partire dalla quale non può che esserci dispersione. Origine, cioè anche perfezione di un'unità originaria che non può essere secondariamente che rotta.

Si conoscono gli argomenti invocati per questa successione temporale e per questa supremazia. Pare indiscutibile che il bambino impari a parlare prima che a scrivere. Questo darebbe alla parola e alla Voce un'anteriorità che spiegherebbe il ricorso alla trascrizione. Ma ci sarebbe già una questione da affrontare: non bisognerebbe forse chiedersi se la scrittura non sia presente fin dall'inizio in una sorta di perfezione di linguaggio esemplare, quello dei genitori, e chiedersi ancora se non subisca un'evoluzione ulteriore nell'età in cui il linguaggio del bambino diventa giustamente meno approssimativo?

Ma soprattutto la relazione tra il bambino e i suoi genitori, attraverso la Parola e la Voce, fissa la mente sulla trasmissione e, di conseguenza, sulla differenza relativa a una perfezione primaria. Così che si potrebbe vedere nell'esperienza infantile, con l'idealizzazione che la eccede, il riferimento a una perfezione, a un'unità auspicata, un'anteriorità della parola.

Continuiamo in questo senso, secondo le premesse indicate. Mettiamo in evidenza lo scarto in modo da ottenere, attraverso un movimento mentale, il perfezionamento dei termini della dicotomia: se la scrittura diventa da un lato un residuo laborioso, una rappresentazione sempre imperfetta che esige delle correzioni, dall'altro la Parola cede il passo alla Voce che se ne stacca per non essere più di un vettore, un'astrazione che emana da un'origine, da un'unità prima e da un'originaria adesione all'evidenza del senso. Così nel nostro proposito designeremo la Voce: come rinviante nel mito, all'origine, e più generalmente come domanda implicitamente posta su se stessa, dunque potendo essere captata dai fantasmi corrispondenti.

Occorre qui una precisazione: parlando di mito non si tratta affatto di negare l'importanza reale dell'anteriorità del linguaggio parentale o dell'apparizione primaria della parola nel bambino. Il mito sarebbe piuttosto nella nostalgia idealizzata di un'unità originale che custodisce il fantasma infantile della Scena Primaria. La risalita delle confluenze verso un monte, esige qui il ritorno a una sorgente precisa dove si fondono (nei due sensi del termine) le generazioni, la differenza dei sessi, l'amore e l'odio, e soprattutto i tre poli edipici, il bambino che non solo è presente all'unione dei suoi genitori ma anche alla sua propria concezione. Tale fantasma è dunque agli antipodi della risoluzione edipica della separazione, della differenza acquisita dei sessi, e della correlativa castrazione.

Diciamo mito perché questa invocazione di un'unità originaria e originale tende a dissimulare la differenza, la traccia che, quale che sia il linguaggio grafico o fonico, esiste obbligatoriamente per ogni organizzazione, tempo, e livello di linguaggio: traccia di ciò che è perso, e dell'oggetto, traccia in quanto fa vedere l'assenza, in ogni caso come separazione originaria. Dicendo la traccia diciamo il linguaggio e la sua separazione. Questo

sarebbe dunque il rovescio del mito, nella misura in cui la traccia sarebbe originaria e non originale, e permanente per il linguaggio: un inconscio non primario ma che raddoppia il conscio. E siccome ciò che descriviamo è dell'ordine della memoria, questa traccia sarebbe ciò che Freud chiama traccia mnesica: fuori dal tempo lineare; è anche per questo che l'inconscio è detto non tenere affatto conto del tempo, e non affatto nel senso che non possa raffigurarlo. (Il minimo sogno del resto lo lascia vedere non solo intrinsecamente ma anche rispetto all'elaborazione della veglia e del sogno in sogno).

Dunque la Voce piuttosto che la Parola porta con sé la domanda sull'origine; in questo non è soltanto suono. E le onomatopее, i neologismi isolati, elettivi, che possono venire a galla in un'analisi, non sono che uno stadio, o schermo, rispetto alla Scena Primaria; si dice anche che siano, al posto del fantasma, un dono offerto all'analista.

Questa Voce, Parola depurata, viene dall'unico e unisce colui che non è diviso, l'individuo, alla sua origine. L'unione di senso è allora immediata, piena intuizione. Si comprenderà che la Voce in questo raffinamento oltrepassa la particolarità dei fonemi: idealmente sarebbe soltanto il vettore del senso, e senso come vettore. Abbiamo visto, seguendo il linguista, che il codice parlato si distingue per una minor coesione, e che le sue ridondanze, più rare, sono più informative: sembrerebbe dunque che ci siano delle concentrazioni, diciamo «quantistiche», di informazione e delle fasi di *fading* relativo. Portando questo all'estremo: la Voce sarebbe allora il frastuono (*éclat*) o il silenzio, – la loro successione.

L'*éclat* lo avremo nel tuono della rivelazione, ma anche nel *grido*. Notate che quando parliamo di origine incontriamo il *grido*: il bambino che nasce, la perdita irreparabile, il ricongiungimento come una felicità, indicibile. Il grido è questa piena Voce, l'esplosione nel rigetto, l'arcaico inteso come regressione. Che cosa potrebbe servire di supplemento al Grido? A questa chiamata, chi può rispondere dalle origini?

Il grido è questo *éclat*, questo rumore umano che non sa che farsene delle ridondanze dei linguisti; è l'anti-ridondanza che è espressione. Come la singolare illustrazione di questa Voce prima della Parola, dove l'uomo si spoglia delle parole e recluta le sue illusioni per un'ultima implorazione.

Ma anche il suono può mancare al grido: ogni richiamo al senso e al fonema si cancella nella siderazione del corpo, nella bocca che il dolore tetanizza. Guardate l'opera di Edvard Munch. Ricordatevi anche il Presidente Schreber quando non sosteneva più un linguaggio interiore che lo univa al suo Dio: il vuoto che ne risultava diventava la suspense di un urlo muto.

Questo soffio che esala è, nella sua forma pura, la Voce. E se fisiologicamente questo soffio è la Voce stessa, che modula i suoni, si risolve nell'estrema tenuità dell'uomo, in questa anima di silenzio, come l'anima di un canone musicale⁴, resa nei suoi ultimi istanti, – di ultimo respiro. Così il mito ha compiuto la separazione di anima e corpo, pneuma e soma in funzione dell'unità originaria.

////////////////////

4 Mus., componimento contrappuntistico (sviluppatosi soprattutto nella polifonia fiamminga del sec. 15°), ove il discorso d'una voce viene imitato, a determinati intervalli di tempo e di altezza, dall'altra o dalle altre voci di concerto: c. alla 5a, all'8a, all'unisono, per moto contrario, retrogrado, ecc. <http://www.treccani.it/vocabolario/canone/> (NdT)

La Rivelazione si farà secondo il termine della Voce: nel frastuono o nel silenzio, o più precisamente nel silenzio che subentra al frastuono. Quando Mosé è sul Sinai alla presenza di Dio, gli ebrei ai piedi della montagna sentono un fragore e il suono altisonante del corno di montone (dall'ebraico *jôbel*) (*Esodo* 20, 18). Un'interessante esegesi di Th. Reik ha mostrato⁵ che poteva trattarsi solamente della Voce di Dio, nel mezzo del Rumore annunciatore, in questo rintrono del suono del corno dove sono rivelati inizialmente i dieci comandamenti. Poi Mosé, ancora sul Sinai, separato dagli ebrei per quaranta giorni, per essi nel silenzio raccoglie presso Dio le prescrizioni liturgiche e le Tavole della Legge, la scrittura divina. (*Esodo* 24, 12-31, 18).



Cosimo Rosselli, *Discesa dal monte Sinai* (particolare), 1481-1482, Cappella Sistina

Nello stesso spirito, l'esergo di un libro di Roger Laporte serve da introduzione al racconto circostanziato di un approccio alla scrittura e all'opera attraverso una prolungata promiscuità col silenzio. Il testo è tratto dal Primo Libro dei Re: «Ed ecco, l'eterno passò. E davanti all'eterno, ci fu un vento forte e violento che scuoteva le montagne e spaccava le rocce: ma l'eterno non era nel vento. E dopo il vento, ci fu un terremoto: ma l'eterno non era nel terremoto. E dopo il terremoto, un fuoco: ma l'eterno non era nel fuoco. E dopo il fuoco, una voce di fine silenzio. Quando Elia la senti, si coprì la faccia con il mantello, uscì e si fermò all'entrata della caverna» (*1Re* 19, 11-13).⁶ Questa «Voce di fine silenzio»⁷, la cui eco teologica è qui chiara, serve come convocazione di ciò che da sempre si è chiamata ispirazione – questa concentrazione del soffio che prende consistenza di Voce, a sua volta emessa, in una prova o in un gioco, la cui preoccupazione è la Sacra Scrittura.

////////////////////

5 . Reik, *Ritual*, Evergreen Ed., 1962.

6 «Et voici, l'Éternel passa. Et devant l'Éternel, il y eut un vent fort et violent qui déchirait les montagnes et brisait les rochers : l'Éternel n'était pas dans le vent. Et après le vent, ce fut un tremblement de terre : l'Éternel n'était pas dans le tremblement de terre. Et après le tremblement de terre, un feu : l'Éternel n'était pas dans le feu. Et après le feu, une voix de fin silence. Quant Elie l'entendit, il s'enveloppa le visage de son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la caverne » (*I Re*, 19, 11-13), traduzione di Emmanuel Lévinas.

7 Roger Laporte, *Une voix de fin silence*, Gallimard, coll. «Le Chemin», Paris, 1966. Così Lévinas traduce "sussurro di una brezza leggera". (NdT)

La fonte per una provenienza, ma anche per un ritorno, o per l'esilio, è dunque nell'ordine stesso della Voce. Quando diciamo che si distingue dalla Parola bisogna ancora assegnare un posto a parte alle Voci molteplici. In una corrispondenza con l'uso fatto in musica, l'accezione che riteniamo per questa Voce spingerebbe a un nuovo paragone. Se ci si è fermati con Saussure alla linearità della Parola e della scrittura, l'errore sarebbe di istituire un confronto con la melodia. Non è chiamata voce ciascuna delle parti musicali? Ma ciò che appare flagrante è la possibilità, nella musica, dello svolgimento di parecchie voci allo stesso tempo, senza che ci sia distruzione o rumore: al contrario la polifonia, come l'armonia, necessita di questa disposizione a gradini, di questo dispiegamento, anche virtuale, per esempio con una melodia sola, o con un accordo al quale manchi la nota fondamentale. Si comprende bene che non si tratta – con la Voce nel senso in cui la intendiamo – di una qualsiasi di queste linee che possono essere sovrapposte, e che sarebbero costituenti della Parola significativa, né dell'assenza dell'una o dell'altra, o di una nota, tuttavia percepite e implicate irresistibilmente; l'aspetto polifonico del linguaggio è, a proposito dell'inconscio, attualmente conosciuto. Ciò che la Voce permette di raggiungere è il supporto sistematico o la combinatoria di tutte le voci, come un asse che non abbia più senso né suono attuali, e che proprio per questo ponga la questione dell'origine. Nella corrispondenza musicale questo tipo di griglia sarebbe rappresentabile attraverso ciò che sostiene le voci, e le loro successioni di accordi; si designerà perciò la *portata musicale* stessa differente dalle note, *altra* e di più lunga *portata*; perché precede all'inizio (o all'origine) i suoni stessi, e quando si interrompono, quando è affettata dai segni del sospiro, del silenzio o della pausa, si confonde con questa voce di «fine silenzio», ancora da ascoltare. Essa sarebbe dunque relazione, e nel suo rapporto all'origine, prenderebbe su di sé il carico della trasmissione, – o la sua questione.

Ora non si può considerare la trasmissione senza tener conto di un *arrière-fond* (parte profonda) fantasmatico sessuale, cioè, nella nostra cultura, della funzione dell'ordine e della successione patrilineare, testimone della Legge che regge il rapporto sessuale, ovvero quella della proibizione dell'incesto. Essa coniuga le due prescrizioni concernenti i desideri edipici: per i due sessi quello di allontanarsi dalla madre; e, quanto al nome, per la ragazza, dal padre; per il ragazzo di accedere a una successione, ciò suppone il superamento dei fantasmi secondo il Padre. È dunque la Legge della proibizione dell'incesto che è l'accesso al simbolico, attraverso una successione fallica. Constatiamo che ogni altra trasmissione, spirituale, culturale, si ricalca su ciò che è proprio del sistema, la successione patrilineare, poiché è del simbolico.

Non occorre dire che questo schema può essere interpretato secondo le caratteristiche proprie di ogni struttura psicopatologica. Così nel perverso scopriamo il fantasma di essere nato soltanto dal padre, di essere fecondato da lui, e di dargli un bambino al prezzo della propria virilità, fantasma dove – afferma Freud nell'*Uomo dei Lupi* – «l'omosessualità trova la sua espressione più estrema e intima»⁸. Parimenti il paranoico può farvi corrispondere il proprio sistema genealogico narcisistico. Ma sono argomenti esposti altrove (cfr. *supra*).

Sarebbe anche nostra intenzione ricercare l'asse della Voce nel mito religioso. Questo

////////////////////

8 S. Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF, 1954.

può essere presentato secondo una doppia polarità: essere una rappresentazione della Legge (quella della proibizione dell'incesto) ma anche, in quanto rappresentazione, di potere soddisfare i differenti temi fantasmatici secondo la struttura di ciascuno, applicandosi alla questione dell'origine.

Ernest Jones, nel suo studio su «La Concezione della Madonna attraverso l'orecchio» (1914)⁹, ha ricercato nelle mitologie induista e greca, nella tradizione cristiana dei Padri della Chiesa, le modalità di una trasmissione, di una fecondazione che non avverrebbe attraverso le vie sessuali «naturali». L'origine è in una Potenza paterna che crea, talvolta grazie alla mediazione di un angelo o di un uccello, talvolta direttamente. Jones vi scorge un fantasma legato a una «teoria sessuale infantile» dove il Padre feconda per mezzo di un gas intestinale. Una tale teoria, puntellata dall'osservazione clinica, è legata al tema digestivo della sessualità sia per ciò che riguarda la nascita anale che per la fecondazione.

E come abbiamo già visto, la Voce si trova situata su una scala i cui gradi si scostano progressivamente dall'idea originaria, come è rappresentata, per esempio, nella letteratura vedica (Satapatha Brâhmana) dove Prajapati crea gli dei dal suo soffio respiratorio e la razza umana da un vento del suo fondamento. Successivamente, l'odore, il rumore e la musica, la parola, la voce, il soffio e lo pneuma, il fuoco, conducono all'immaterialità dell'anima e dello spirito. Per Jones un tale modo di vedere la fecondazione riflette un atteggiamento ambivalente nei confronti del Padre: da un lato la superiorità è affermata (come un'onnipotenza che feconda il pensiero stesso), e dall'altro, l'atto propriamente sessuale è negato; l'orecchio sostituisce il sesso della donna; l'angelo o la colomba dello Spirito-Santo si presenta sotto un aspetto «effeminato»; anche la trasposizione olfattiva è indicata col giglio che l'angelo porta (Jones si riferisce precisamente a una Annunciazione di Simone Martini). E la potenza paterna è sostituita da intermediari. Bisogna anche localizzare gli emissari: se il tema aereo è palese nel folclore più corrente, l'angelo e la Colomba dello Spirito Santo conservano la loro rappresentazione fallica; ciò che ne emana, Voce, soffio, nell'ispirazione, corrisponde al *seme*. Ma la sostituzione dell'immagine femminile con lo Spirito-Santo della Trinità, e con l'immagine della Colomba, «il più effeminato degli emblemi fallici» – dice Jones nel suo *Studio psicanalitico sul Concetto di Spirito-Santo* (1922) – rende, secondo lui, «la questione più complicata», poiché «dall'unione della Madre con l'agente creatore del Padre ogni femminilità svanisce, e la figura diventa indiscutibilmente maschio»¹⁰. Così che, se questa rappresentazione mitologica della fecondazione segue i fantasmi omosessuali di androginia, occorre rimarcare che il mito religioso ammette, come scrive Jones, il progetto della rinuncia ai desideri edipici, sostituiti da un attaccamento più forte al Padre; ma bisogna aggiungervi la rappresentazione delle posizioni contraddittorie delle due forme dell'Edipo, positivo e negativo e, nei miti religiosi di sacrificio, per esempio nel giudeo-cristianesimo, la traiettoria che conduce al Padre Morto e ai superamenti, almeno virtuali.

Sarebbe un errore fissare l'aura significativa della Voce in un fantasma determinato. Parimenti il mito, soprattutto quando è in questione il sacrificio, dev'essere presentato nella

9 E. Jones, «La Concezione della Madonna attraverso l'orecchio», in *Essays in applied psychoanalysis*, Hogarth Press 1957, pp. 266-357.

10 E. Jones, *Essays in Applied Psychoanalysis*, II, Hogarth Press, 1951, pp. 366-367.

sua forma «dogmatica» per mostrare come s'innestino su di esso i capovolgimenti fantasmatici corrispondenti. Notiamo soltanto che questo depuramento, o questo svuotamento della Voce può, in certe circostanze, avere il peso di un contesto omosessuale, secondo la spiegazione di Jones. Ma è col testo di Theodor Reik sullo *Shofar*¹¹ che ritroviamo il polo originario verso il quale la Voce conduce. Mostra, attraverso una esegesi biblica avvincente, i rapporti tra la musica nelle sue forme arcaiche e i temi religiosi del sacrificio.



Anonimo, *Creazione di Adamo*, XII-XIII sec., Duomo di Monreale

L'uso rituale giudaico dello *shofar*, del corno di montone, è una commemorazione, tra altri significati ammessi dalla tradizione, del sacrificio di Abramo: il montone, difatti, come ha dimostrato Reik, viene al posto del figlio di Isacco *ma rappresenta Dio-Padre finanche nel sacrificio*. Così che i primi usi rituali dei suoni, in rapporto col grido di morte dell'animale che serve da vittima, sarebbero una imitazione ancestrale della Voce del Padre.

////////////////////

11 Th. Reik, *Ritual. Four Psychoanalytical Studies*, Grove Press, 1962.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Il sacrificio di Isacco* (particolare), 1603, Galleria degli Uffizi

Questo spiega come il timbro possa avere un tale ascendente emozionale, quello che si ritrova del resto in tutta la musica, e che deriva da una doppia impressione di lamento, afflizione e immenso giubilo. Il termine *Alleluia* aveva all'origine il senso di Compianto. Se ne indovina l'origine per il riferimento alla vittoria sul Padre Morto, e allo stesso tempo per la tristezza di un lutto attraverso la commemorazione del sacrificio simbolico. Questi due versanti si ritroverebbero anche – possiamo dire – nei due modi della musica occidentale, il maggiore e il minore, e negli effetti di passaggio di uno all'altro, che restituiscono un sentimento di piacevole estraneità nell'incertezza modale della terza della tonica.

Ma ciò che occorre far risaltare soprattutto a proposito della musica è l'affascinante sovrapposizione, o se si vuole, la sovradeterminazione della progressione simbolica, dall'abbandono o uccisione, il filtrare del senso lascia il verbo per i suoni e le voci. Con lo scorrere temporale della frase musicale, tutto concorre a questo gioco simbolico nella memoria di un sacrificio per cui il patto dell'Alleanza viene a sostenere irresistibilmente l'invocazione della Voce del Padre Morto: come non sentire elevarsi il grande *incantesimo*? La musica diventa allora la rappresentazione non più del contenuto della legge, come il mito, ma del suo stesso principio, la relazione come patto.

Sembra dunque che ci sia una singolare manifestazione della Voce nel mito estetico. È così che ho tentato di definire (John Hopkins Symposium a Baltimora, ottobre 1966) la funzione della Voce nel mito letterario. Si trattava, difatti, di accerchiare un mito che circola anche nell'attuale posizione della cosa letteraria, a proposito della creazione. L'opera sottomessa alla lettura poteva servire a mettere a nudo questa singolare indipendenza

della Voce, rispetto al senso che si è liberato, nella misura in cui resta esterna, *voce-off* in relazione a ogni voce che sia quella dei protagonisti del racconto, dell'autore, del narratore o del lettore se si immagina parlante. Questo accesso sembrava più diretto prima perché i personaggi e i soggetti grammaticali, per l'uso stesso della lingua, sembrano essere più nettamente localizzati in letteratura. Ma anche perché rivela più efficacemente il processo estetico che obbliga a un movimento continuo, un'oscillazione tra una funzione di continuità lineare (ma ci sarebbe molto da dire a proposito), funzione *metonimica*, e una funzione di rottura, di sostituzione, di effetto secante, dunque di articolazione multilineare, (polifonica), in breve della funzione *metaforica*. Tra queste due funzioni – da prendere ben inteso a livello del linguaggio – la cui associazione è indispensabile al giubilo estetico, la Voce appare come un termine medio o piuttosto come il testimone, o l'indice, di una serie di opposizioni grazie alle quali il soggetto, rispetto al discorso, esercita il suo movimento di cancellazione e di ritorno, di battito. Queste opposizioni sono evidentemente di ordine linguistico. E in un modo suggestivo si trova proprio ciò che i linguisti chiamano «la voce», nei due sensi precisi che non hanno corrispondenza. Questi ordini di opposizioni sono tre:

1. Prenderemo in esame per primi i pronomi, i soggetti grammaticali: da un lato la terza persona, la non-persona (egli) e dall'altro le prime due persone (io-tu). Constatiamo che è la messa in causa dell'«lo» a permettere il passaggio dall'enunciato all'enunciazione. È notevole che si sia definito la Voce come *la relazione che collega il processo dell'enunciato ai suoi protagonisti, ma nell'esclusione, la messa fuori circuito dell'enunciazione*¹². Lo statuto del «Si» resta tuttavia contrassegnato dalla sostituzione, e dalla caratteristica dell'«animato». La linearità sarebbe dal lato dell'enunciato, e in modo specifico dell'«egli», del «si», del versante metonimico (e le forme di scrittura, di stile, potrebbero corroborare questa idea); mentre il versante metaforico sarebbe del lato dei commutatori (io-tu) e dell'io che permette proprio questa de-linearizzazione attraverso il ricorso all'enunciazione (che condurrebbe, in definitiva, a una riflessione sul nome proprio). La Voce sarebbe dunque la possibilità di circolazione in tutto il sistema, contro la quale ogni voce particolare, attribuita a tale o tal altro protagonista, rischia di infrangersi come particolare.
2. La seconda opposizione è quella che riguarda ancora lo statuto del soggetto (io) nel paragone che fa Benveniste (con J.-L. Austin) tra il constativo e il performativo¹³. Questa categoria, il performativo, è per eccellenza quella del soggetto: perché in essa l'enunciazione denomina l'atto performato; così quando si dice «io giuro; io nomino; io dichiaro», si indica, *nella parola*, l'origine del *patto*, della Legge, della relazione simbolica che fonda e unisce attraverso la parola stessa. All'opposto il constativo resta sul piano descrittivo nell'ordine, possiamo dire, metonimico. Nondimeno un

////////////////////

12 «La voce caratterizza la relazione che collega il processo dell'enunciato ai suoi protagonisti, senza riferimento al processo dell'enunciazione o al parlante». R. Jakobson, «Commutatori, categorie verbali e il verbo russo», in *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963, p. 176-206. Feltrinelli UE, 2002, p. 155.

13 E. Benveniste, «La philosophie analytique et le langage», in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, pp. 267-276.

testo constativo può essere messo tra parentesi per fare apparire ciò che assicura l'esposizione, in una sorta di «io dico che...», come nelle prescrizioni mediche, facendo così apparire, attraverso il riconoscimento di un ascolto altro e di un accordo, il performativo, cioè l'ordine metaforico¹⁴. La Voce raccoglierebbe così questa nuova opposizione.

3. Il terzo confronto si applica al verbo, ma precisa anche l'articolazione del soggetto al processo: si tratta, precisamente, delle voci in senso grammaticale. Come categorie si possono distinguere tre voci: a seconda che l'azione sia esercitata dal soggetto (attiva), da lui subita (passiva), o che si rivolga, si ripercuota, su di esso (voce media o pronominale¹⁵). Benveniste ha, inoltre, fatto notare che nell'indoeuropeo l'opposizione si concentra tra l'attivo e il medio, a seconda che il processo si compia a partire dal soggetto e fuori da lui (attivo); o che il soggetto sia interno al processo, essendo la sede (medio)¹⁶. Questo ci mostrerebbe che una correlazione sembra esistere tra l'interno e il medio-passivo, e l'esterno e l'attivo. Si vede l'interesse di ciò in relazione alle allucinazioni.

Ma soprattutto ciò che deve attirare la nostra attenzione sono le trasformazioni, gli scivolamenti tra queste voci, per provare a scoprire le condizioni che le rendono possibili. Consideriamo per esempio la frase minimale: «Io parlo». Possiamo immaginare una serie di trasformazioni: «Io ti parlo»; «Io parlo questo testo»; «Io sono parlante»; «Io sono parlato»; «Si parla»; «Ciò parla»; «Mi si parla»; «Mi parla»; ecc. Formule che, se non sono correnti, possono convergere in situazioni patologiche, appartenendo a una delle tre voci.

Inoltre, nella sua forma minimale, cioè in una forma sospesa, interrotta, «Io parlo» può prendere un orientamento passivo o attivo: così «Io parlo» come si direbbe «Tu parli!» passivamente, senza estensione; o nella coscienza di essere ascoltato, dichiarando attivamente «Io parlo». Ma sarebbe interessante confrontare l'«io parlo» all'«io ascolto». Si constaterà che nell'«io ascolto» si ritrova la stessa potenzialità tra passivo e attivo; ascoltare si situa tra la passività dell'udito e l'attività di una comprensione che permette di comunicare. È qui che bisogna notare come si articolano l'«io parlo» con l'«io ascolto» per mettere in evidenza il carattere precipuo della loro *simultaneità*, in una problematica dissociazione: colui che parla si ascolta – *in teoria*.

Ora, per poco che questa simultaneità venga a essere interrogata, la bilancia inclinerà

////////////////////

14 Il patto sarebbe qui l'iscrizione, fuori da ogni tracciato materiale.

15 In francese questa questione resta da affrontare: se è ammesso che la «forme» «moyenne» non esiste (al contrario del greco) (cfr. *Grammaire de l'Académie Française*), certi autori riconoscono i tre aspetti categoriali (come A. Dauzat, nella sua *Grammaire raisonnées de la langue française*); la discussione dovrebbe cadere sui rapporti tra il transitivo e il pronominale, il complemento, il senso del verbo; è stata iniziata da Damourette e Pichon con le distinzioni tra il *réflexe-mutuel*, il *réflexo-respectif*, e il *réflexo-réversif*; ma sembra che ciò abbia portato delle obiezioni (da parte di Vendryes, cfr. art. 2022 de l'*Essai de Grammaire*). Vedere anche i commenti di Grévisse, (*Le Bon Usage*). E soprattutto G. Guillaume, «Existe-t-il un déponent en français?», *Langage et science du langage*. Nizet Presses de l'Univ. Laval. 1964. Ciò che segue acquisterebbe in chiarezza con la messa a punto precisa di questa questione.

16 E. Benveniste, *Actif et moyen dans le verbe*, in «Problèmes de linguistique générale», Gallimard, 1966. pp. 168-175.

verso la passività: l'«io ascolto» essendo preminente nella somma. Ecco dunque una constatazione interessante riguardo le allucinazioni verbali: soprattutto se si osserva che questo fenomeno è tanto più favorito se la frase si riduce alla sua struttura minimale «io parlo», cioè, sottolineiamolo, se è centrata sui *commutatori* e dunque, se il gioco delle opposizioni precedentemente indicate è iniziato.

Ma ritorniamo al mito letterario. Suppone una successione simile a quella della patrilinearità, e a quella del mito religioso. La Voce relativa funge allora da relazione tra una Voce anteriore e una Voce consequenziale, tra le antecedenze della tradizione e la successione come contestazione. Ma questa Voce dell'opera non appare, o non è percepita, che quando sostiene il mito letterario della creazione, cioè quando da questo si separa la finzione. Bisogna dunque definire quest'ultima. Nel mito religioso la finzione si trova sottomessa, o subordinata, al punto di essere indiscernibile, come dire inesistente, per colui che la subisce. La Voce relativa sarebbe incapace di autonomia, coperta com'è dalla Voce di Dio. Perciò la finzione non si svincola dal mito, anche storicamente parlando, che a partire dal momento in cui il progetto di un *dire-tutto* (tout-dire) può concepirsi e sostenersi. Da allora per chiunque e per l'autore la rappresentazione della finzione si offrirà in un'estrema labilità, oscillante tra il culmine della fascinazione e l'illusione, sempre pronta a essere affermata, del nulla stesso. Ma il mito non è pur tuttavia fatto sparire: riappare con la creazione letteraria. Così che la Voce, inassimilabile alle altre Voci, di un'unica tessitura, dipende da questa separazione tra mito e finzione: in questa divisione, con Sade un tempo, Bataille l'altro ieri, Genet oggi, la Voce trova il suo tenore in un dire-tutto, – la sua tonalità propria¹⁷.

Ma se il mito letterario prende il *relais* di ogni altro mito religioso, a tal punto che si potrebbe ipotizzare che *i desideri edipici inconsci stanno al mito religioso come il contenuto della finzione sta al mito letterario*, sarebbe il caso di ritrovare in esso ciò che fonda i grandi miti religiosi: il sacrificio in funzione di una genealogia. Si presenta allora un'alternativa in cui appare il destino tragico del creatore: se l'opera inserisce l'autore in una genealogia, nel successo della Voce relativa, ciò che cade, come dire nel dominio pubblico, è l'opera stessa. L'autore preserva così la sua *spaltung* (spaccatura/refente) di soggetto. Se l'insuccesso prevale, non disperdendosi l'opera e il dire-tutto, l'impossibile unità del soggetto sarà messa in causa da una divisione radicale tra vita e morte, tale che gli toccherà di essere lui-stesso la vittima del sacrificio. Bisogna dire che il romanticismo e il nostro tempo sono stati particolarmente sensibili a questa alternativa, a questa Voce fragile, che ci venga da Sade o da Novalis, Hölderlin, Van Gogh o Artaud?

★★

Dopo questa esposizione di ciò che si potrebbe chiamare avatar della Voce, un'obiezione, che avete probabilmente a fil di bocca deve essere considerata. Così la Voce che ci indica un'origine ci conduce soltanto di mito in mito e di fantasma in fantasma? È questo tutto ciò che siamo in grado di constatare: un continuo rinvio?

Probabilmente è così. Ma occorre aggiungere, che procedendo lungo questo itinerario obbligato, la Voce ci conduce, attraverso le opposizioni che servono da tappe, alla pulsa-

////////////////////

17 Andando verso l'irriducibile preponderanza del sistema significante.

zione del soggetto.

Seguendo la traccia del mito e del fantasma, si arriva a quell'estremità dove si rivelano le tracce mnesiche, la Scena Primaria, e in conclusione alle metamorfosi fantasmatiche del Padre, al Fallo, ultima differenza. Ciò che è così raggiunto sono le Leggi della Realtà psichica, l'*Inconscio* e a seguire la seconda topica le istanze inconscie: il Super-io, come erede della relazione edipica con il Padre; l'Ideale dell'Io come, se mi permettete quest'espressione, asse fallico; e, soprattutto l'istanza inconscia per eccellenza, l'*Es*. Se l'*Es* è per Freud il residuo ancestrale, se ha un rapporto con le pulsioni, è nella misura in cui è questo cimitero di tutte le mitologie, scoperte come tali dall'analisi. L'*Es* sarebbe dunque questa zona di abolizione che esiste quando tutte le illusioni si trovano rinviate alla preistoria, lasciando libero quel *luogo* che zavorra la nostra realtà psichica. In ciò, nell'*Es*, Freud ha indicato il limite che stacca la psicanalisi, come *Scienza*, sul fondo delle mitologie: l'origine, l'altrove, nella designazione di questo *Es*. Così che la Voce, apparsa in un primo argomento come emanazione, *aura* corporale, può essere tenuta per un «oggetto intermedio» che, rispetto a un'origine, conduce attraverso il mito e il fantasma, verso il Super-io, nei suoi giudizi di voce «interiore», e attraverso di esso verso l'*Es* nelle sue pulsioni.

Venendo ora alle allucinazioni dobbiamo sfruttare ciò che abbiamo potuto mettere in evidenza fin qui. Non si tratterà naturalmente che di alcune indicazioni per una teoria futura.

Le allucinazioni che c'interessano in primo luogo sono le allucinazioni acustico-verbali: non solo perché corrispondono alle forme di psicosi più acute, di evoluzione subacuta o cronica, ma perché come il delirio stesso possono essere considerate un processo di restaurazione, di cicatrizzazione. Si sa che le psicosi acute, difatti, sono accompagnate più frequentemente da allucinazioni visive che corrisponderebbero alla siderazione simbolica primaria, all'aderenza al fantasma originario. Le allucinazioni acustico-verbali permettono anche un confronto più preciso della corrente fantasmatica con le alterazioni o le particolarità patologiche viste dall'angolo linguistico.

È a Ségla che deve essere attribuito il merito di avere insistito su un aspetto particolare delle allucinazioni, la partecipazione corporale in ciò che chiamiamo da allora *allucinazioni psico-motorie verbali*. Ségla vedeva un'origine nella motricità anche per le allucinazioni psichiche descritte da Baillarger. Diceva che «l'elemento motore che racchiudono ne fa una causa potente di sdoppiamento della personalità»¹⁸. Questa motricità di cui bisogna sottolineare l'importanza è di tipo articolatorio. Ne sono state descritte le infinite particolarità; ma si presenta soprattutto nell'ambiguità di un confronto con l'«Io parlo» e l'«Io ascolto». Si può dire che è un tentativo di «passaggio all'atto» che manterrebbe ugualmente su un'altra scena l'espansione dal linguaggio in un sforzo di cancellazione dei significati. Così questo esercizio muto sarebbe il progetto di un dire, senza poter essere ascoltato, e senza trasporto di significato, dunque nella stranezza di un dire senza

////////////////////////////////////

18 Citato da H. Ey in *Hallucinations et délire*, F. Alcan, 1934 ; J. Ségla, *Dédoublement de la personnalité et hallucinations verbales psychomotrices*, Soc. Médico-psychol., 1889. Cfr. J. Ségla, *Les hallucinations et le dédoublement de la personnalité*, A.M.P., 1894, pp. 5-43.

fonemi, al limite, di un fenomeno articolatorio che riduce la Voce alla sua più semplice «espressione». Così l'«lo parlo», meccanizzato, automatico, verrebbe a rinforzare la passività o piuttosto la possibilità di essere affettato, proprio dell'«io ascolto». Questo tipo di «voce repressa», che testimonia certamente un'impossibilità di dire, pur essendo un tentativo di recupero della parola, opera a favore della sottomissione linguistica che si manifesta in una cancellazione di una parte della frase possibile, come sotto un nascondiglio, lasciando apparire soltanto dei frammenti, dei segmenti erratici e tanto più enigmatici.

Questo spiega come per l'allucinato la Voce sia percepita come un corpo estraneo, cioè nel flusso del suo discorso. Questa *cisti verbale*, limitata, messa tra parentesi, giace tuttavia in tutto il discorso e nell'espressione della perplessità.

La singolare collusione tra il vettore Voce e l'origine prende, soprattutto al momento di una esperienza delirante primaria, la forma di un blocco che si risolve soltanto nella scissione psicotica: difatti la Scena Primaria non si scioglie nella differenza dei sessi; il confronto col Padre non conduce alla Legge, né alla differenza del Fallo; la massa delle tracce originarie non dà luogo a una metafora dell'oggetto perduto.

La Voce sostiene allora i fantasmi che abbiamo considerato relativamente al depuramento (*épurement*), la tenuità di un'unità; di una bi-sessualità, voce che si risolve essa stessa in *rappresentazione pulsionale*. E la materialità di questa Voce, esterna al dire, non può essere che quella della durezza impossibile da scalfire, di un oggetto impossibile da perdere: questa Voce diventa allora *l'oggetto non-perso*. Solo la scissione psicotica viene a compensare l'insostenibile unità originaria, dunque ancora una volta come tentativo di guarigione.

Ora cosa dicono le Voci? Proprio l'inammissibile. Per Freud «ciò che è stato abolito all'interno ritorna dall'esterno»¹⁹.

Bisogna notare tuttavia che nell'allucinato che localizza le sue voci in tale o tale altra parte del suo corpo si manifesta un effetto di ritenzione, di filtraggio che indica un limite, ma che pure sottolinea l'«esteriorità» del corpo: nella sua testa dove sarebbe ipotizzata la sede dei pensieri; nel suo cuore, luogo dei sentimenti ancora suoi e che si osservano «all'esterno»; nella sua laringe o nella sua lingua di cui domina ancora i movimenti alla frontiera tra la Voce e la Parola.

Ma se la Voce è spinta, come abbiamo visto, verso il rumore, il fragore (*éclat*) e verso il silenzio, diventa allora «fare silenzio» per l'abolizione dei significati. Manterrebbe l'allentamento della coesione grammaticale che non ha una necessità semantica diretta, che si tratti dell'accordo di genere, della regola dei participi, o altrove, in una scrittura reputata fonetica, della regola dell'armonia vocalica che si offre come la presenza permanente della Legge. Il codice fonico favorirebbe questo allentamento della coesione grammaticale, della Legge nel suo principio. Ora il contenuto verbale dell'allucinazione rivela una rottura a livello linguistico per l'interruzione semantica (e la conseguente perplessità) e per la sospensione della coesione grammaticale. Questa rottura è flagrante nell'allucinazione ridotta a un segmento di frase: l'isolamento di questo frammento potrebbe essere

////////////////////

19 S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Schreber, PUF, 1954.

chiamato, riprendendo i termini di Clérambault, «l'emancipazione degli astratti». Come se *l'Es, otturato dal fantasma*, non esercitando più il suo effetto di esclusione, di scissione, come un bilanciante, (per le pulsioni di Morte di cui si dice che è la sede), una rottura di compensazione doveva ritrovarsi nel discorso. Questo sembra ottenersi attraverso la riduzione, l'isolamento, la sospensione dei termini allucinati. Così si trova determinata l'ambiguità di gioco dei commutatori, secondo, almeno, le tre serie di opposizione indicate prima: tra l'enunciato e l'enunciazione, tra il performativo e il constativo, tra le voci attiva e media o passiva.

Il genere di messa tra parentesi dell'allucinazione potrebbe essere paragonato alla costruzione strato per strato delle voci costruite per una polifonia – quella dell'inconscio, correggendo così l'inammissibile simultaneità per lo psicotico di ciò che sente o che *si* sente quando parla. Immaginiamo al contrario la mobilità della mira estetica o dell'umorismo che prende molte vie, e che ha potuto essere evocato, nel decorso del delirio descritto da Jensen, col *passo agevole* della Gradiva, quando sotto gli sguardi sognanti di Hanold, in pieno sole, *passò dall'altro lato della via*.

Dell'ambiguità di un tale ribaltamento rende conto il proposito di un paziente di cui l'episodio psicotico acuto, allucinatorio, ha avuto una remissione. Parlando dei suoi pensieri estranei, dice, in una lingua che conosce perfettamente (benché non sia la sua «lingua materna»: *Thoughts that I don't mean*), spostando la negazione desiderata su un significato possibile di questi pensieri (to mean), ma anche sul suo *voler dire*, o ancora su questi stessi pensieri, o sull'io che rischierebbe di dirli. È lui che dichiarerà: «non mi viene in mente niente che io non pensi», dove la negazione si divide male – o troppo bene – tra le irruzioni del pensiero parassita e un pensiero *altro* possibile, il pensiero non pensiero, se così si può dire, inconscio, o a venire. Così vediamo nell'allucinazione la prossimità della Voce al silenzio dei significati che non è affatto la rimozione.



Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta

La Terza Biennale Internazionale della Giovane
Pittura, Gennaio '70

Lisa Parolo

ABSTRACT

Questo saggio deriva dall'esigenza primaria di fare ordine tra le fonti dirette e indirette a disposizione dello storico per la ricostruzione della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. Infatti, nel corso delle ricerche per la tesi di dottorato si è notato che nella maggior parte dei casi è difficilmente definibile, sul piano dei fatti, quale delle diverse storiografie debba essere tenuta in considerazione per approfondire lo studio della videoarte in Italia, perché all'interno di legittime differenze di prospettive e metodi di ricerca le diverse narrazioni storiografiche condividono una serie di problematiche e una struttura narrativa molto simile, che a partire dagli anni Cinquanta si protrae fino ai festival degli anni Ottanta e Novanta. Il primo intento del saggio è quindi quello di mettere a confronto le diverse narrazioni storiografiche sulla videoarte italiana degli anni Settanta, verificando la loro genealogia, le fonti utilizzate e l'esattezza dei fatti narrati. Per la selezione del *corpus* si è scelto di analizzare in particolare i volumi monografici che trattano della storia della videoarte in Italia a partire dalle origini. L'obiettivo era, infatti, quello di disporre a campione di un'ampia casistica di tipologie di 'narrazioni', come nel caso delle riviste d'arte e d'architettura contemporanea che saranno esaminate nella seconda parte del saggio. Dopo la selezione, per uno studio analitico e comparativo delle varie storiografie, si è poi scelto di focalizzare l'attenzione solo sulla *Terza Biennale Internazionale della Gio-*

vane Pittura. Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni (1970, Bologna), la mostra alla quale - dopo i pionieristici esperimenti di Lucio Fontana - si fa quasi sempre risalire l'arrivo del videotape in Italia (all'epoca videorecording), a cura di Renato Barilli, Tommaso Trini, Andrea Emiliani e Maurizio Calvesi. La scelta è dovuta al fatto che la narrazione data finora di questa mostra appare più mitologica che storica e può essere paragonata strutturalmente a quella dei tanti numerosi inizi che la storiografia sulla videoarte (anche italiana) individua come *primi e generativi*. Nella prima parte dello studio saranno messi a confronto i 'fatti' relativi a *Gennaio '70*, così come narrati dalla storiografia sulla videoarte; in una seconda fase l'indagine sarà invece svolta attraverso alcune delle fonti dirette individuate durante la ricerca, con l'obiettivo di rispondere a molte delle domande sorte dal confronto tra le storiografie. Si premette infine che i nastri contenenti i video trasmessi non sono stati rinvenuti; dunque, l'approfondimento delle opere e documentazioni trasmesse durante la mostra è possibile solo mediante altri tipi di fonti, grazie alle quali si possono dedurre molte e preziose informazioni in merito alle tecniche e pratiche video all'inizio del 1970.

This essay derives from the primary need to make order between direct and indirect sources available for the reconstruction of the history of video art in Italy in the seventies. In fact, during the researches for the Ph.D. thesis it became clear that in most cases it is difficult to define, in terms of facts, which of the different historiographies should be taken into consideration to deepen the study of video art in Italy. Beyond legitimate differences of perspectives and methods, historiographical narratives all share similar issues and narrative structure. The first intention of the essay is, therefore, to compare the different historiographic narratives on Italian video art of the seventies, verifying their genealogy, the sources used and the accuracy of the narrated facts. For the selection of the corpus, it was decided to analyze in particular monographic volumes dealing with the history of the origins of video art in Italy. The aim was, in fact, to get a wide range of types of "narrations", as in the case of contemporary art and architecture magazines, which are examined in the second part of the essay. After the selection, for an analytical and comparative study of the various historiography, the essay focuses only on the Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni (Third International Biennial of Young Painting. January '70. Behaviors, Objects and Mediations, 1970, Bologna), the exhibition which - after Lucio Fontana's pioneering experiments - is said to be the first sign of the arrival of videotape in Italy (called at the time videorecording), curated by Renato Barilli, Tommaso Trini, Andrea Emiliani and Maurizio Calvesi. The narration given so far of this exhibition appeared more mythological than historical and could be compared structurally to that of the many numerous beginnings that historiographies on international video art identify as 'first' and 'generative'. In the first part of the essay the 'facts' related to Gennaio '70, as narrated by historiography on video art, are compared. In the second part the survey is carried out through some of the direct sources identified during the research, with the aim of answering to questions raised by the comparison between historiographies. Concluding, it is important to underline that the tapes containing the videos transmitted have not been found and seem to have disappeared since the ending of the exhibition. Nevertheless, the deepening of the works and documentation transmitted during the exhibition is possible thanks to other types of sources which give us many valuable information regarding video techniques and practices at the beginning of 1970 in Italy.

Le storie sulla videoarte italiana negli anni Settanta (1995-2016)¹

Una delle prime se non la prima monografia che in Italia ambisce a ricostruire la storia della videoarte è *Videoarte & Arte. Tracce per una storia* (1995) di Silvia Bordini, nata dal corso universitario svolto all'Università La Sapienza di Roma nell'ambito dell'insegnamento dell'arte contemporanea, nel quale venivano coinvolti Carlo Ansaloni, Carolina Brook, Rossella Caruso, Bruno Di Marino, Marco Maria Gazzano, Anna Ludovico, Attilio Pierelli e Mario Sasso.

Il volume si articola in un primo capitolo, nel quale è ricostruito il rapporto tra arte e tecnologia e in un secondo, rivolto nello specifico alla ricostruzione degli inizi della videoarte, a partire dal «primo artista che ha elaborato l'esigenza di una utilizzazione creativa del mezzo televisivo»² e che Bordini individua in Fontana³. La monografia non è dedicata esclusivamente al contesto italiano e, dopo aver introdotto il lavoro dell'artista spazialista, Bordini traccia un quadro più generale, passando dall'arte cinetica, al movimento Fluxus e ai casi singoli di Wolf Vostell, Nam June Paik, Joseph Beuys e Gerry Schum. Solo a questo punto l'attenzione è portata alla videoarte in Italia, cui è dedicato un paragrafo intero che inizia proprio dalla mostra *Gennaio '70*. La ricostruzione dell'evento bolognese è affidata ad un'unica fonte diretta, il catalogo, e non vengono presi in considerazione altri documenti d'archivio. Anche per questo, l'affermazione secondo la quale la mostra

////////////////////

1 Questo saggio è un estratto della tesi di dottorato dell'autrice intitolata *Per una storia della videoarte in Italia negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984). Riesame storico-critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale* (A.A. 2016-2017). Relatore: Cosetta Saba (Università degli Studi di Udine); Co-relatore: Barbara Cinelli (Università degli Studi Roma Tre). Le storiografie che sono state prese in considerazione sono le seguenti: Cfr., S. Bordini, *Videoarte e arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma, 1995; M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 1999; B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettr shock – 30 anni di video in Italia – 1971-2001*, Castelvecchi, Roma, 2001; A. Madesani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002; M. S. Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana editore, Milano, 2002; S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88; L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia, Early Video Art in Italy*, John Libbey & Co Ltd, Barnet, 2015; C. Casero e E. Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano, 2015; M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2016. Durante la redazione di questo saggio è stata data alle stampe la monografia di A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia Books, Milano, 2014 che comprende un importante contributo relativo alla mostra *Gennaio '70* e all'interno della quale vengono pubblicate le fotografie presenti nella rassegna stampa dell'epoca, che rendono conto di parte dell'allestimento. Ma il volume, non essendo dedicato nello specifico alla videoarte non approfondisce molti degli aspetti che saranno trattati qui.

2 S. Bordini, *Videoarte e arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma, 1995

3 Tutti gli storici ricordano l'esperimento televisivo negli studi milanesi della RAI ad opera di Lucio Fontana, in collaborazione con alcuni membri dello Spazialismo, firmatari del *Manifesto spaziale per la televisione*, 1952. Il manifesto, una riproduzione fedele del quale è disponibile on-line, è datato il 14 maggio 1952 e viene firmato a Milano; la sede del movimento è la galleria del Naviglio; gli artisti sono Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Bruno De Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Lucio Fontana, Gian Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido La Regina, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi Parmeggiani, Vinicio Vianello.

bolognese è la prima esperienza dove appare ufficialmente la videoarte sembra derivare non da un'analisi approfondita della documentazione diretta ma da quanto già sostenuto nei precoci tentativi di ricostruzione storica, ovvero la monografia di Germano Celant (1977) e il volume di Sirio Luginbühl e Paolo Cardazzo (1980)⁴.

Nel 1998, nel catalogo della mostra *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, e più esattamente nel saggio *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, Bordini approfondisce le molteplici modalità di intendere la nuova forma artistica alle sue origini, elemento che porta, secondo la studiosa, alla necessità di una 'stabile e precisa' definizione di cosa s'intende per videoarte. Si denota quindi una nuova presa di coscienza nei confronti di una forma artistica polimorfa e in continuo sviluppo anche se, nonostante questa nuova impostazione, la struttura narrativa del saggio rimane sostanzialmente invariata e di nuovo, dopo aver citato Fontana e tracciato le linee del contesto artistico/culturale tra gli anni '60 e '70, la studiosa ribadisce che «solo nel 1970 la videoarte approda in Italia, a *Gennaio '70*».⁵

Un anno dopo la mostra romana Simonetta Fadda dà alle stampe la monografia *Definizione Zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999). Il primo capitolo è dedicato al 1965, anno d'inizio della videoarte "vera e propria", perché viene presentato sul mercato il Portapak (semi- e non-professionale) e contemporaneamente vengono realizzati i video di Paik (*Cafè Gogo in Greenwich Village, 152 Bleeker Street*) e Les Levine (*Bum*, girato a Manatthan). Se Bordini sosteneva che nella prima fase si era di fronte ad un'idea caleidoscopica, Fadda ha ben chiaro invece che videoarte è solo quella realizzata mediante il Portapak e, dunque, attraverso l'uso di un dispositivo portatile che permette la ripresa (facile e) diretta della realtà, non solo l'intervento sull'immagine televisiva in trasmissione o l'uso scultoreo dei monitor. Secondo la studiosa è poi quasi di conseguenza all'aprirsi dei musei statunitensi al video se in Italia – e temporaneamente – il Museo Civico di Bologna ospita il nuovo dispositivo. Ma di *Gennaio '70* vengono date pochissime informazioni aggiuntive, rispetto a quelle già presenti sui testi di Bordini.⁶

Nel 2001 Bruno Di Marino e Lara Nicoli curano la mostra/rassegna dal titolo *Elettroshock. – 30 anni di video in Italia*; e nel saggio in catalogo *A circuito chiuso. Appunti sul video italiano* Di Marino – in un contesto certo più divulgativo che scientifico – ribadisce nuovamente il primato della mostra *Gennaio '70*. L'autore, anche se quasi involontariamente, rende inoltre conto del fatto che alcuni video di De Dominicis realizzati precedentemente alla mostra e presenti a *Gennaio '70* sono prodotti in collaborazione con il videogallerista Schum (che fino a quel momento risultava il padre putativo ma non effettivo dei video),

////////////////////

4 Cfr. G. Celant, *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977; P. Cardazzo e S. Luginbühl, *Videotapes. Arte, tecnica e storia*, Matrogiacomio, Padova, 1980.

5 S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, in M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998, p. 34 Quando si scorra la lista delle fonti attraverso le quali Bordini scrive, si noterà che come in precedenza (a parte l'articolo di Barilli) quasi tutte le informazioni provengono da fonti secondarie e indirette, prevalentemente dalle interviste e testimonianze pubblicate nei cataloghi dei festival e rassegne degli anni Ottanta.

6 S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Noland, Genova, 1999, p. 69

girati in pellicola e poi trasferiti su nastro magnetico.⁷

Si avrà modo nella seconda parte di questo saggio di verificare la veridicità di questa affermazione, che per la prima volta (sebbene in modo molto implicito e non risolto) pone il problema della tecnica con la quale vengono realizzati i video trasmessi durante *Gennaio '70*. Qui basti riflettere sul fatto che se alcune delle opere presentate alla mostra fossero state realizzate su pellicola e poi trasmesse grazie al trasferimento su nastro magnetico, si dovrebbero allora mettere in discussione (come fonti storiografiche attendibili) le numerose testimonianze dirette e indirette che dichiarano l'uso esclusivo del videoregistratore da parte degli artisti per la produzione e presentazione dei video a *Gennaio '70*. Sarebbe inoltre necessario rivedere il concetto di videoarte, rispetto alla definizione appena data da Fadda.

Un anno dopo, nel paragrafo intitolato *Video* all'interno del capitolo *Gli anni sessanta e settanta: la grande euforia* della sua monografia *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia* (2002), Angela Madesani rompe con la narrazione tradizionale, spostando l'attenzione da *Gennaio '70* ai centri di produzione che prima della mostra avevano iniziato ad operare in Italia. Infatti, solo dopo aver iniziato il capitolo individuando in Luciano Giaccari (fondatore dello Studio 970/2) uno dei primi promotori della nuova forma artistica in Italia, Madesani menziona *Gennaio '70*⁸, non però come la mostra in cui appare la videoarte per la prima volta in Italia, ma come il primo momento di riconoscimento e, quindi, di accettazione dell'uso del dispositivo videografico in un contesto artistico istituzionale. Tuttavia, neppure in questo caso si spiega chi, esattamente, abbia commissionato e prodotto i video presentati.

Nello stesso 2002 viene pubblicato il libro della curatrice indipendente Maria Rosa Sossai, dal titolo *Artevideo, storie e culture del video d'artista in Italia*, (2002).⁹ Come in precedenza Bordini, Sossai parte dagli artisti appartenenti alla consolidata *mitologia* e, come Madesani, cita la mostra bolognese solo dopo aver introdotto i centri di produzione e le gallerie che prendono parte alla sperimentazione.¹⁰ L'attenzione è rivolta in primo luogo al nuovo ruolo delle gallerie, come spazi per la promozione degli artisti della 'neo-avanguardia' e per la circolazione dei videotape e film, dov'è possibile assistere a eventi in cui confluisco-

////////////////////

7 «In occasione della Terza Biennale Internazionale della giovane pittura: *Gennaio 1970. Comportamenti, progetti, mediazioni*, organizzata a Bologna da Barilli, Calvesi e Trini, vennero registrate in video una serie di performance tra cui una di De Dominicis, intento a copulare con la terra sulle rive del Tevere. Subito prima, Gerry Schum per il suo film *Identifications* aveva ripreso le azioni di De Dominicis *Tentativo di volo* e *Tentativo di fare cerchi quadrati...*, anche se il celebre videogallerista tedesco girava ancora in 16 mm, trasferendo i film su nastro magnetico e mostrandoli su monitor». In B. Di Marino, *A circuito chiuso. Appunti sparsi sul video italiano*, in B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock - 30 anni di video in Italia - 1971-2001*, Castelvetti, Roma, 2001 p. 12 Analizzando la monografia di Di Marino *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)* (1999), è possibile poi verificare che la fonte è l'intervista da lui fatta al gallerista Fabio Sargentini, il quale avrebbe preso parte all'iniziativa. Cfr., B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma, 1999

8 Cfr. A. Madesani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002, p. 93

9 M. S. Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana editore, Milano, 2002

10 Cfr. *Ivi*, p. 24

no cinema, performance, musica, teatro, danza.¹¹ Anche il testo di Sossai insinua quindi il dubbio che vi sia stato qualche movimento attorno al video, precedentemente al 1970. Tuttavia, neppure in questo caso vengono chiariti i contesti particolari a partire dai quali è generato l'uso del dispositivo videografico. Sarebbe che a influenzare il contesto – in particolar modo quello romano – sia stato il lavoro di Giaccari, che tuttavia Sossai situa fattivamente a Roma solo nel 1972, per la documentazione video del *Festival di Musica e Danza in Usa* (1972), realizzato alla galleria l'Attico di Roma.

Si è già detto che a partire dalla metà degli anni Novanta le monografie e i saggi con un'impronta storiografica – al di là degli approcci diversi – condividono una serie di problematiche in comune: una non sempre corretta interpretazione delle fonti dirette e indirette; l'assenza di una verifica dei fatti emersi dalle testimonianze scritte *a posteriori*; la mancata analisi delle fonti critiche e storiografiche; la parzialità nella raccolta delle informazioni. Quest'ultimo aspetto è determinato anche dal fatto che quasi mai gli autori delle monografie e dei saggi fanno riferimento alle fonti dirette. Inoltre, anche quando alcuni dei testi elencati suggeriscono un diverso termine *post-quem* per l'arrivo della videoarte in Italia, non sono supportati da dati oggettivi e, anche quando lo sguardo è stato spostato ai centri di produzione, non si è posto il problema di chi e in che contesto, esattamente, abbia prodotto le opere e/o documentazioni in video per *Gennaio '70*. Quasi mai, infine, è stata messa in discussione l'opinione che a *Gennaio '70* le opere – e/o documentazioni – fossero state prodotte e/o presentate *tutte* in video, così com'è risultato impossibile avere notizie certe sulla piattaforma tecnologica utilizzata.

Forse anche per questo Bordini, nell'introduzione del numero monografico della rivista *Quaderni d'arte, Memoria del video: Italia anni Settanta* (2006) da lei curato, denuncia l'appiattimento che ha subito la storia della videoarte.¹² Costituito dai saggi dedicati all'approfondimento della storia dei maggiori centri di produzione videoartistica italiani – tra cui *art/tapes/22*, Studio 970/2 e il Centro Video Arte di Ferrara (a cura, rispettivamente, di Veronica Collavini, Francesca Gallo, Rossana Buono) – il numero della rivista dimostra lo spostamento dello sguardo, dagli anni Sessanta (come nella prima monografia di Bordini) verso gli anni Settanta. Nonostante questo, la narrazione della mostra rimane la stessa e non vengono risolte molte delle questioni aperte dai vari studi precedenti.¹³

Un altro aspetto da evidenziare di *Quaderni d'arte* riguarda il saggio di Collavini *Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, nel quale si denuncia l'assenza di un'attenzione alla conservazione e preservazione delle opere del fondo *art/tapes/22*. Si tratta di una delle prime manifestazioni di forte interesse in questo senso, dopo le pionieristiche ricerche svolte in occasione della *III Rassegna Internazionale del Video d'Autore*, intitolata *Cominciamenti* e curata da Valentina Valentini per il Festival Taormina Arte (1988).¹⁴

Tuttavia, l'intervento di Collavini arriva contestualmente all'avvio del progetto di video-preservazione, i cui risultati confluiscono nel volume *Arte in videotape. art/tapes/22*,
 //////////////////////////////////

11 Cfr. *Ivi*, p. 19

12 S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88

13 *Ivi*, p. 7

14 V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti*, catalogo della III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, De Luca, Roma, 1988

collezione A.S.A.C. – *La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione* (2007) a cura di Cosetta Saba.¹⁵ Questo attesta l'evidente scollamento tra le varie istituzioni che negli anni si impegnano nello studio della videoarte, nonché il diverso approccio: da un lato, si procede senza far riferimento alla fonte più diretta, l'opera; dall'altro, prima di ricostruirne la storia, si sente la necessità di rendere nuovamente accessibili e filologicamente attendibili le componenti audiovisive.¹⁶

A partire dalla metà degli anni Duemila è quindi attestabile in Italia un interesse crescente nei confronti di opere che si vogliono riportare al centro della ricostruzione storica. Contestualmente (e sempre più frequentemente fino ad oggi) sono date alle stampe monografie e/o volumi a più mani, che dichiarano di voler rivedere la storiografia, ma che purtroppo falliscono nel tentativo.¹⁷

////////////////////

15 Cfr. C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape*, Silvana Editoriale Spa, Milano, 2007

16 La nuova impostazione proviene dal D.A.M.S. (Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo), attuale DIUM (Dipartimento del Patrimonio artistico e culturale) dell'Università degli Studi di Udine, un dipartimento interdisciplinare già specializzato nella conservazione e nel restauro del film; e, dunque, in un ambito affine a quello (video) storico-artistico e metodologicamente già preparato allo studio di una forma artistica *time-based* e audiovisiva. Per approfondimenti si veda: A. Bordina, *La conservazione dell'arte video: teorie, strategie e tecniche*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Udine 2007-2008 (relatrice: C. G. Saba); A. Bordina *Il restauro digitale tra cinema e video: i casi di Policlinico in lotta e Carcere in Italia*, in C. G. Saba (a cura di), *Nostalgia delle falene. 'Follia', 'Cinema', 'Archivio'*, erratacorrigi, Trieste, 2009; A. Bordina, *The History and Technological Characteristics of Video Production and Reception Devices* e A. Bordina, S. Venturini, *Operational Practices for a Film and Video Preservation and Restoration Protocol*, in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre e V. Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013; L. Parolo, www.michelesambin.com, *L'archivio Sambin. Metodologie per la Media Art*, in S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, CLEUP, Padova, 2014; L. Parolo e G. Sasso, *Il protocollo di video-preservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video Viaggio di La Rose ed Essence di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian*, in C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment*, GAM, Ferrara, 2015

17 Tra questi, ad esempio, c'è *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia* (2015), l'ultimo prodotto del progetto di ricerca *REWINDItalia*, coordinato da Steven Partridge e attivato con l'obiettivo di riprendere in mano la storia della videoarte in Italia. Si veda anche il sito www.rewind.ac.uk (visitato in data 21/09/2016). Il frutto del lavoro, impostato già da Partridge e Deirdre Mackeena a partire dal 2007 e portato avanti da Laura Leuzzi, è consistito in un primo tempo nella collezione dei documenti per la costruzione di un *database on-line*. Il volume si compone invece di una serie di saggi, alcuni già editi, nei quali tuttavia non si risponde a molte delle problematiche evidenziate sin qui. La cronologia a fine volume curata da Leuzzi e Catricalà è un buon tentativo di porre le basi per una nuova narrazione storiografica, ma purtroppo i dati sono spesso imprecisi, forse perché i due giovani studiosi si sono basati anche (e in alcuni casi in maniera preponderante) su fonti secondarie (orali o scritte), di testimoni del periodo e/o di storici e di critici. Anche altri due volumi pubblicati recentemente dichiarano di voler ricostruire la storia della videoarte italiana negli anni Settanta: *La videoarte italiana. Dagli anni '70 ad oggi* (Tozzi, 2016) e *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte* (Casero e di Raddo, 2015). Il primo è costruito sulla trascrizione da parte dell'autore – in alcuni casi fin troppo letterale – delle interviste a molti dei testimoni e/o studiosi del periodo artistico esaminato. Il secondo è un volume di stampo accademico cui partecipano storici dell'arte con diversi contributi, uno dei quali, intitolato *Né 'opera' né 'comportamento': la natura del linguaggio video alle origini* di Di Raddo, è espressamente indirizzato ad indagare la videoarte nel periodo considerato. Ad una loro analisi si è concluso che quest'ultimi due volumi non aggiungono nulla se non molta confusione, proveniente dal già menzionato *regno dell'immaginazione*, sia sul piano dei fatti che sul piano della struttura narrativa. Non è citata tra

Per un riesame delle fonti critiche e storiografiche

Dopo aver analizzato quanto riportato dalla storiografia, si tenterà di usare qui di seguito un diverso approccio per la ricostruzione storica di questo evento di nascita, prendendo in considerazione prevalentemente le fonti critiche dirette (riviste), ma tralasciando la documentazione dispersa tra i vari archivi che ospitano oggi i fondi dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, organizzatore della mostra *Gennaio '70*.¹⁸ Non si ambisce infatti a risolvere tutte le problematiche poste, ma si vuole soprattutto far venire alla luce la potenzialità di un'analisi più attenta delle fonti dirette e indirette che sono sempre state a disposizione. Si vedrà così che il mancato approfondimento non è solo determinato dall'impossibilità di reperire alcune fonti essenziali tutt'ora difficilmente consultabili (quali la documentazione d'archivio o i nastri trasmessi); ma è stato determinato soprattutto dai quesiti che gli storici si sono (o non si sono) posti e dal metodo applicato. Se interrogati in maniera corretta, già solo i cataloghi e le riviste d'arte e d'architettura del periodo possono risolvere molte delle questioni e ridare spessore alla mostra *Gennaio '70*.¹⁹

Contesti

Il primo aspetto fondamentale da chiarire è in che contesto artistico, culturale, sociale e politico, locale e nazionale, s'inserisce la mostra. Perché nasce l'idea di organizzare, a Bologna, un'esposizione che ospiti anche delle trasmissioni in video? Qual è l'impatto

////////////////////////////////////

questi la monografia di Valentino Catricalà, *Media Art prospettive delle arti verso il XXI secolo. Storie, teorie, preservazione*, Mimesis, Milano-Udine, 2016. L'autore non si pone infatti l'obiettivo di ricostruire la storia della videoarte in Italia, ma ricostruisce la storia delle idee che si sviluppano attorno al concetto di arte e nuove tecnologie a partire dall'Ottocento. Non si fa nessun riferimento al contesto videoartistico italiano negli anni Sessanta e Settanta, se non indirettamente, citando l'esperienza dell'Arte programmata e Cinetica tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta (Gruppo N e Gruppo T). Un ultimo riferimento deve essere fatto ai cataloghi della *Rassegna del video d'autore* curata da Valentina Valentini dal 1986 al 1995. La sezione stabile della *Rassegna* era infatti dedicata alle gallerie e ai musei che in Italia e all'estero avevano promosso e stavano promuovendo la videoarte; e per l'organizzazione del Festival non solo erano stati reperiti e spesso "restaurati" i nastri, ma si è svolto un lavoro di ricerca e documentazione. In nessun caso, tuttavia, si è tentato in questi cataloghi di ricostruire più in generale la storia della videoarte in Italia negli anni Settanta ma solo alcune delle esperienze avviate in quegli anni. Cfr. V. Valentini (a cura di), *Video d'autore. 1986-1995*, catalogo della IX edizione della Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, 1995.

18 Istituito nel 1964 per «promuovere e attuare manifestazioni di carattere culturale, idonee a incrementare e diffondere i valori della cultura artistica» e sciolto nel 1993, l'archivio dell'ente viene spartito lo stesso anno e nei successivi tra una serie di istituzioni. Tra questi, ad oggi, sono state individuati a Bologna il MAMbo (Museo d'Arte Moderna di Bologna); i Musei Civici d'Arte Antica; l'archivio fotografico della Soprintendenza BSAE; la Cineteca e l'Archiginnasio (in quest'ultimo vi è prevalentemente materiale bibliografico). In G. M. Restuccia, *L'ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, in «Figure, Rivista della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna», n. 1, 2013, pp. 157-167. Disponibile al sito www.figure.unibo.it (visitato in data 21/04/2016). Già è possibile quindi ipotizzare che sia stato proprio questo momento di dispersione a portare alla perdita di molte delle tracce relative a *Gennaio '70*; tra le quali i video trasmessi, se si presuppone che i nastri contenenti le registrazioni presentate alla mostra siano stati prodotti e quindi conservati soltanto dall'ente.

19 Le riviste esaminate sono: Bolaffi Arte (1970-1993), Data (1971-1978), Notiziario Arte Contemporanea (NAC, 1968-1974), Domus (1928-), D'Ars (1960-), Marcatre (1963-1970), La Biennale di Venezia (1950-1972) e Flash Art (1967-).

che quest'ultima ha sul pubblico e sugli 'addetti ai lavori', come critici, artisti e giornalisti specializzati?

*La Biennale Internazionale della Giovane Pittura dal titolo Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni*²⁰ è la terza, dopo quelle tenutesi nel 1965 e nel 1967 all'allora Museo Civico di Bologna (dai titoli, rispettivamente, di: *Il presente contestato: interventi della terza generazione*²¹ e *Il tempo dell'immagine*, dedicate entrambe alla neo-figurazione).

La mostra *Gennaio '70* fa parte dunque di Biennali dedicate, fino a quel momento, ai giovani pittori internazionali;²² ma rispetto alle precedenti, l'edizione del 1970 viene descritta da Luciano Caramel come la più «coraggiosa».²³ Ciò che infatti sembra innovativo è lo spostamento da una concezione ancora tradizionale del fare pittorico (prevalentemente neo-figurativo) verso un altro e nuovo paradigma artistico, più conforme alle idee portate anche avanti dalle contestazioni politiche degli ultimi anni Sessanta (le quali, tra le altre cose, avevano contribuito a ritardare *Gennaio '70*, prevista in realtà nel 1969).²⁴ Di fronte alla crisi in atto, come racconta Tommaso Trini, l'EBMA è incline ad affidare la terza edizione a Renato Barilli, il quale a sua volta coinvolge i critici Trini, Emiliani e Calvesi,²⁵ nell'organizzazione di una mostra che appariva innovativa non soltanto per la scelta di propendere verso l'arte concettuale, ma anche per gli strumenti attraverso i quali l'artista poteva ora esprimersi, ovvero il catalogo, il *video-recording* e il film.

L'operazione, se si esclude l'uso del dispositivo videografico, non è nuova, quando si guardi al panorama europeo e in particolare a *Live in Your Head. When Attitudes Become Forms. (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* (1969)²⁶ di Harald Szeemann (una mostra inaugurata alla Kusthalle di Berna e poi ospitata all'Institute of Contemporary Arts

////////////////////

20 Cfr. Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani, Catalogo della mostra 3. *Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, EBMA, Alfa stampa, Bologna, 1970.

21 Cfr. G. M. Restuccia, *L'ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, in «Figure, Rivista della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna», n. 1, 2013, pp. 157-167. Disponibile al sito www.figure.unibo.it (visitato in data 21/04/2016)

22 *Ivi*, p. 160.

23 «Questa terza Biennale bolognese [...] è indubbiamente una mostra coraggiosa. I suoi organizzatori hanno saputo opporsi al qualunquismo [...] delle precedenti edizioni [...]. In un momento ovunque non facile per iniziative di questo tipo si sono posti in modo aperto e non convenzionale di fronte al grosso problema del significato e del ruolo delle esposizioni collettive [...]». L. Caramel, *Due vie (Biennale dei giovani a Bologna)*, in «NAC», marzo, 1970, n. 32, p. 4

24 Anche La Biennale di Venezia e la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa a Venezia subiscono nello stesso periodo un forte attacco; ed è significativo, a dimostrazione della lentezza e della profonda crisi che stava colpendo in quel periodo le più tradizionali istituzioni artistiche e della difficoltà di quest'ultime di rinnovare le strutture e le proposte, che in tutti questi casi le istituzioni ebbero una battuta di arresto.

25 Cfr. T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in «DOMUS», n. 484, marzo 1970.

26 *Live in Your Head—When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Berna, 22 marzo- 27 aprile, 1969; poi esposta al Museum Haus Lange, Krefeld, Germania, 10 maggio-15 giugno, 1969; Institute of Contemporary Art, Londra, 28 settembre – 27 ottobre, 1969. Come vedremo, la partecipazione della trasmissione Land Art alla mostra itinerante e, in particolare modo, all'esposizione di Londra, sarà di fondamentale importanza per i video artisti inglesi.

di Londra, che dà il via alla stagione concettuale). Già in quel caso il tradizionale catalogo d'esposizione era sostituito da molte pagine nelle quali, più che le opere, venivano riprodotti documenti riguardanti i singoli artisti (la corrispondenza, i progetti, le fotografie). Nello stesso contesto, si assiste alla proiezione di documentazioni su pellicola e, in particolare, del film per televisione *Land Art*.²⁷

A partire dal titolo, le due mostre si articolano in una struttura molto simile; e non sembra casuale la scelta di proporre il film *Land Art*²⁸ anche a *Gennaio '70*, assieme ad *Eurasienstab* (1967) di Joseph Beuys²⁹ e al film documentario *Festival Danza Volo Musica Dinamite*, realizzato da Degli Espinosa (1969)³⁰ alla galleria l'Attico di Fabio Sargentini.³¹ Si può ipotizzare inoltre che la risonanza che ebbe la mostra di Szeemann (che ospitava le opere degli artisti italiani 'consacrati' nello stesso anno da Germano Celant, nella monografia *Arte povera* – Mazzotta, 1969 – come Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz e Gilberto Zorio) abbia agito come elemento propulsore delle nuove proposte bolognesi. Inoltre, come testimonia lo stesso Barilli nel catalogo di *Gennaio '70*, anche Trini³² in quel momento seguiva assiduamente gli artisti della nuova corrente e, con Celant, «formava un episodio di pronta partecipazione dell'arte italiana all'avanguardia e internazionale».³³

Se, dunque, la storiografia legata alla videoarte ne ha messo in rilievo l'importanza in qualità di momento istituzionalizzante per la nuova forma videoartistica, ha omesso di evidenziare la novità che la terza Biennale rappresentava per il panorama locale e non solo, al di là della trasmissione dei video. Le opere degli artisti 'concettuali' sono esposte in questo periodo nei contesti privati delle gallerie quali la Bertesca (1967) e La Carabaga club d'arte (1967) di Genova, il Punto, la Christian Stein e la Gian Enzo Sperone (1968) a Torino, la De Foscherari a Bologna (1968), il Centro Arte Viva Feltrinelli (1968) a Trieste o in rassegne come quella ad Amalfi dal titolo *Arte povera più azioni povere* (1968). Alcuni degli artisti ricevono anche la consacrazione internazionale di una galleria di prestigio come la Castelli Warehouse di New York e, come si è visto, sono esposte a Berna e a Londra.

27 Cfr. H. Szeemann (a cura di), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Kunsthalle, Berna, disponibile all'indirizzo www.radicalmatters.com (visitato in data 9/12/2016).

28 Film in 16 mm, 1969, b/n, 38', prod. Gerry Schum

29 Film in 16 mm, 1967, 30', prod. Joseph Beuys

30 Film in 16 mm, 1969, b/n, 60', prod. Port Royal

31 Bonito Oliva nel suo articolo su *Marcatre* descrive così il film: «le sequenze del film restituiscono l'atmosfera collettiva, di cui era intriso lo spazio galleria-garage, dove si era realizzato un collegamento spontaneo tra coloro che agivano nello spazio privilegiato del gesto estetico e coloro che assistevano, liberamente distesi in una posizione (psico-fisica) orizzontale su stuoie poste circolarmente per terra». Cfr. A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in «Marcatre», n. 56, febbraio, 1970.

32 Trini scrive sul catalogo della mostra di Szeemann in rappresentanza degli artisti italiani che sono lì presenti grazie a galleria Sonnabend (Parigi), galleria Sperone (Torino), galleria L'Attico (Roma). Cfr. H. Szeemann (a cura di), *Live in Your Head*, disponibile all'indirizzo www.radicalmatters.com (visitato in data 9/12/2016).

33 Cfr. Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani, *Catalogo della mostra 3. Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, EBMA, Alfa stampa, Bologna, 1970 p. 10.

Ma, in Italia, sembra essere la ottava Biennale d'arte contemporanea (intitolata *Esperienze al di là della pittura*, 5 luglio – 28 agosto 1969, Palazzo Scolastico Gabrielli di Torino, curata da Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna) l'unica mostra organizzata da un ente pubblico che ospita – prima di Bologna – la corrente più concettuale. Dopo questa occorrenza, è l'EBMA a dar spazio a una nuova concezione della pratica artistica, votata a farsi processo e comportamento. *Gennaio '70* dunque, in un momento di profonda crisi, proiettava in un panorama nazionale e internazionale una Biennale tacciata di essere ancora legata al gusto locale.

Si può quindi dire che *Gennaio '70* è effettivamente innovativa e probabilmente anche per questo suscita molta attenzione; ma non vi sono fin qui indizi che portino a dedurre da dove derivi la scelta di trasmettere delle opere e/o documentazioni in video. Quando si guardi al panorama delle mostre europee, anche a quelle più sperimentali (quali, appunto, quella di Szeemann), prima del 1970 la storiografia non riporta tracce dell'uso della trasmissione televisiva all'interno di uno spazio espositivo pubblico, né con fini estetici, né con fini documentativi. Questo non è secondario e anzi dimostra una precoce attenzione in Italia verso il nuovo dispositivo d'espressione artistica.³⁴

Pratiche espositive

Se, fino a questo momento, si è tentato di contestualizzare la mostra e di individuare le diverse novità messe in campo, ora l'attenzione deve essere rivolta alle pratiche (video) espositive. L'impianto a circuito chiuso viene installato in collaborazione con la Philips, che mette a disposizione non solo l'attrezzatura ma anche – secondo la dichiarazione di Barilli e quanto riportato sul catalogo – alcuni tecnici. Dal catalogo è possibile poi dedurre che durante l'allestimento si riscontrano problemi di trasmissione e questo aspetto è importante, quando si voglia indagare il grado di professionalità e la qualità con cui vengono realizzati i video e le successive trasmissioni.

I problemi tecnici incontrati furono tali, ad esempio, che uno dei video, quello di Gian Emilio Simonetti, fu realizzato ma non trasmesso e non compare nella lista delle registrazioni presenti alla fine dell'articolo di Barilli, su *Marcatré* (luglio 1970). La criticità del video di Simonetti era dovuta al fatto che l'artista, per la realizzazione del video, aveva usato il montaggio, considerato da Barilli «un *tour de force* tecnico» estraneo alla pratica del *video-recording*.³⁵ La difficoltà del montaggio in una fase così precoce è attribuibile quasi

////////////////////

34 Quando si sposti però lo sguardo agli Stati Uniti e alla mostra al MoMA *The Machine as Seen at The End of the Mechanical Age* (1968), qui si invece incontriamo numerose installazioni di televisori a circuito chiuso che non trasmettono solo, come la storiografia usualmente riporta, alcune opere di Nam June Paik, ma anche i film delle prime avanguardie trasferiti su nastro magnetico per essere trasmessi sugli schermi televisivi durante la mostra (Duchamp, Legér, ecc.). Il film *New York* (1968) di Franco Angeli dimostra che non solo si era a conoscenza di tali pratiche, quanto meno nell'ambito stretto di gallerie come l'Attico o la Tartaruga a Roma, ma anche che l'artista osservava da vicino i film e i lavori di Paik presenti alla mostra, riprendendoli attraverso la cinepresa. Cfr. E. Francesconi, *Franco Angeli, Opprimente e Viva il Primo Maggio*, 1968, presentazione al convegno *Memorie del contemporaneo*, (Firenze, 22-23 novembre 2016).

35 Cfr. Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani, Catalogo della mostra 3. *Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, EBMA, Alfa

esclusivamente all'uso di una tecnologia non professionale (non televisiva) come quella portatile e non, che proprio alla fine degli anni Sessanta stava comparando in Italia sul mercato. Ma, se per la produzione del suo video è probabile che Simonetti abbia utilizzato un videoregistratore portatile, in altri casi non sembra essere stato così.



Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni, Museo Civico Archeologico, Bologna, gennaio 1970. Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Istituzione Bologna Musei

Qual è invece la piattaforma tecnologica utilizzata per la trasmissione dei video alla mostra? Quanti erano i *players* in funzione? La trasmissione era in *loop* o vi era un tecnico predisposto a far ripartire il/i nastro/i? Se i video fossero stati mostrati in *loop* sarebbe stato necessario un supporto a cassetta, che già in quella fase precoce avrebbe consentito il riavvolgimento automatico. È più realistico però ipotizzare che i video siano stati trasmessi a partire da nastri *open-reel*. Questo sarebbe in linea con quanto suggerito dal testo di Bonito Oliva, ovvero che le «registrazioni erano trasmesse [...] periodicamente nel corso della mostra»;³⁶ e, dunque, che era necessario un tempo tra l'una e l'altra trasmissione. Dall'elenco dei video presenti nell'articolo di Barilli su *Marcatrè* si può infine ipotizzare che i video siano stati mostrati su nastri magnetici da 1 pollice - e non da 1/2 pollice - e che quindi, almeno per la trasmissione, sia stato usato un videoregistratore non portatile a bobina aperta (individuabile nel modello EL3402, uscito da poco sul mer-

stampa, Bologna, 1970 e R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatrè», n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970

36 A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in «Marcatre», n. 56, febbraio, 1970, p. 77

cato semi-professionale, o nei modelli precedenti).³⁷

Continuando nell'analisi dell'allestimento del circuito chiuso, grazie alle fotografie pubblicate negli articoli delle varie riviste si può intuire che i monitor (due o più) erano posti su alcuni piedistalli bianchi, di modo che risultassero alla stessa altezza dello sguardo di una persona in piedi.

Inoltre, dalla testimonianza di Maurizio Calvesi (sulla rivista settimanale di cultura *L'Espresso* del marzo 1970) si deduce che «la trasmissione su più canali avrebbe dovuto [...] far sì che girando l'occhio [...] il visitatore potesse soffermarsi su azioni diverse, come si sofferma sui quadri che più avvincono. Ragioni economiche hanno reso più statico il programma».³⁸ Si può infine osservare che gli schermi non erano disposti assieme, ma uno per stanza, a fianco alle altre opere non video; e che il programma dei video trasmessi era molto probabilmente quello pubblicato alla fine dell'articolo di Barilli su *Marcatrè* (anche se non c'è conferma dell'ordine nel quale sono stati mostrati i video).

Pratiche tecnico-produttive

Dopo aver approfondito le strategie espositive, è necessario ora spostare l'attenzione alle tecniche produttive usate dagli artisti. Cos'è possibile dire dei video trasmessi attraverso le fonti dell'epoca a disposizione, ovvero in cosa consistevano i video? Che uso facevano gli artisti del nuovo dispositivo? È possibile ricostruire, a partire dalle sole fonti scritte (abbiamo ricordato infatti che i nastri trasmessi non sono stati rinvenuti) le tecniche adoperate e/o distinguere tra opere e documentazioni?

Attraverso l'analisi degli articoli³⁹ si può dedurre, ad esempio, che l'opera *Fiori di fuoco* di Kounellis consisteva nella ripresa a camera fissa e senza montaggio «delle mattonelle di un pavimento disposte come tanti petali di fiori, altrettante formelle [...] che poi [l'artista, *nda*] incendia»,⁴⁰ come lo stesso artista aveva già fatto in maniera simile nell'opera

////////////////////

37 Il primo videoregistratore casalingo 1/2" portatile prodotto dalla Philips (1969) sembra non consentisse registrazioni della durata superiore ai 45 minuti e non avrebbe quindi permesso la trasmissione di 70 minuti di programma, come sembra dall'articolo di Barilli. Cfr. www.scart.be (visitato in data 25/7/2016)

38 M. Calvesi, *Documenti di un percorso*, in M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998, p. 60. La citazione è tratta dall'articolo di M. Calvesi, *Schermi TV al posto dei quadri*, in «L'Espresso notte», n. 11, marzo, 1970

39 Come ad esempio l'articolo di Barilli sulla rivista *Marcatrè* (n. 58/59/60). Per questo articolo si deve tenere conto che il numero multiplo della rivista in questione è altrimenti conosciuto come 58/59/60 3/4/5 e, insieme ai due numeri precedenti (56-1 e 57-2), viene dato alle stampe in un momento in cui la rivista cambia casa editrice, passando da Lerici a Enne Esse e cambiando titolo in *Marcatrè UTT*. Questo cambiamento avviene nella seconda metà del 1969 – l'ultimo numero della serie precedente è il 50-55 uscito in luglio ma contiene articoli scritti a partire da febbraio 1969 – e dunque prima della sospensione della rivista alla fine del 1970, con il numero 62. È in realtà più realistico che la pubblicazione sia avvenuta tra luglio e agosto e quindi alcuni mesi dopo la mostra. Si confronti anche l'articolo di Achille Bonito Oliva uscito nel numero 56 della rivista *Marcatrè*, assieme al primo articolo di Barilli e a quelli di Trini e Calvesi. Tranne quello di Bonito Oliva, gli altri testi sono tutti già editi nel catalogo di *Gennaio '70*. Cfr. A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in «Marcatrè», n. 56, febbraio, 1970.

40 R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatrè» n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, p. 142.

Margherita di fuoco, presentata alla mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* (L'Attico, Roma 1967),⁴¹ Tuttavia, secondo quanto riportato da Bonito Oliva – e confermato da Barilli nell'intervista con Laura Leuzzi per il progetto Rewind Italia⁴² – anche altri video consistevano in una registrazione a camera fissa (Anselmo, De Dominicis, Mattiacci, Prini, Zorio Boetti, Mario e Marisa Merz Calzolari e Ceroli). Questo però non significa che si trattasse di documentazione. Quando, ad esempio, si guardi la descrizione di Barilli del video di Prini *Magnete/Proiezioni TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro*, è chiaro che si deve parlare di uno studio approfondito del dispositivo videografico.

Vi sono poi i casi in cui la camera è mobile come per Pistoletto (*Riflessioni*), che la fa girare su se stessa riprendendo a 360° lo studio (e i tecnici televisivi) e la pone poi di fronte al monitor, fornendo così lo spunto per una sorta di *mise-en abîme* dell'immagine che Barilli definisce *tête-à-tête*. In altri casi, invece, la telecamera è a mano, come durante la registrazione del video di Penone *Lettere d'alfabeto*. Si tratta, per alcuni artisti, di una reale presa di coscienza delle potenzialità del nuovo dispositivo videografico e dei primi tentativi di scrittura con il nuovo mezzo. Da parte di altri, invece, sembra che si propenda per un uso freddo e documentale.

Dalle descrizioni riportate – e dallo studio della documentazione fotografica e grafica presente nel catalogo – è possibile poi fare un'altra serie di considerazioni: in molti casi, per esempio, le registrazioni avvenivano in interni; tuttavia Anselmo, De Dominicis e Zorio ambientano le loro opere in paesaggi naturali (Anselmo, De Dominicis) o industriali (Zorio) e si può ipotizzare che, almeno in questi tre casi, sia stato usato un dispositivo portatile (che veniva però raramente utilizzato in interni, sostituito da quello fisso di qualità migliore). Andando avanti con l'analisi, si può dire che alcune volte del dispositivo videografico gli artisti sperimentano la possibilità specifiche di registrazione e trasmissione dell'audio, come nel caso dei video di Boetti, di Mario Merz, di Zorio e di Prini. È possibile poi supporre che nella maggior parte dei casi non siano stati eseguiti dei tagli, quindi tentativi di montaggio anche se – come attesta lo stesso Barilli – Fabro, Patella e Simonetti si mettono alla prova in questo senso, sfociando in una tecnica che il critico definisce cinematografica.

Se queste prime analisi possono in parte rispondere alle questioni poste all'inizio – individuando un'ampia casistica di usi del nuovo dispositivo, più o meno rivolti ad analizzarne le potenzialità comunicative specifiche – non si può non supporre, come già accennato nel paragrafo precedente, che la varietà di tecniche e 'stili' corrisponda anche a una differenza nella piattaforma tecnologica utilizzata. Tra le tante e diversificate *varianti stilistiche* messe in campo – chi privilegiando una dimensione di fissa e statica registrazione

41 Nel 1967 si tiene la collettiva all'Attico intitolata *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Roma. Testi di Alberto Boatto e Maurizio Calvesi. Espongono Bignardi, Ceroli, Gilardi, Kounellis, Pascali, Pistoletto. In questa mostra Kounellis presenta *Margherita di fuoco*, fiore in metallo. Dal suo cuore usciva una fiamma aguzza alimentata da un cannello a gas che faceva da gambo. Cfr. www.treccani.it (visitato in data 21/06/2016); cfr. T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in «DOMUS» n. 484, marzo, 1970, foto di Kounellis, *Senza titolo*, (Metallo e fuoco, Modern Art Agency, dicembre 1969).

42 Cfr. Intervista di Leuzzi a Barilli, senza data (2011-2014). Cfr. www.rewind.ac.uk, (visitato in data 21/06/2016)

di azioni, installazioni o ambienti, chi una dimensione più sperimentale e libera – ve n'è una che Barilli chiama *Elettronica* e che più delle altre è rappresentativa della pluralità espressiva: si tratta dell'opera *Vobulizzazione*, realizzata da Colombo.⁴³ Dal punto di vista visivo il risultato rimanda – come rilevavano subito Barilli e Bordini – alle opere cinetiche tradizionalmente conosciute dell'artista. Chi si fosse posto di fronte allo schermo durante la trasmissione avrebbe visto, infatti, un reticolo di linee verticali e orizzontali intersecate ortogonalmente – una sorta di rete bianca su sfondo nero – che via via si animava ondulando a ritmi alterni. Nonostante possa sembrare scontato l'uso del video per un lavoro così complesso, si deve tenere conto che in molte delle fonti dell'epoca il video di Colombo è considerato un video-film.⁴⁴ Si tratta quindi di una pellicola poi migrata su video o di un'opera realizzata solo ed esclusivamente attraverso il dispositivo videografico? Allo stato attuale delle ricerche non è ancora dato saperlo.

I contesti produttivi

Detto questo e riprendendo la serie di problematiche poste – ovvero in quale/i contesto/i sono stati prodotti i video mostrati a Bologna e se vi sia stata una diretta commissione da parte dei curatori – è possibile notare che già in due occasioni è stata citata la galleria l'Attico di Sargentini. Si potrebbe dunque ipotizzare che il direttore sia stato più di un semplice collaboratore della mostra e che abbia anche contribuito fattivamente all'ideazione di alcuni dei video. Se da un lato non è ancora stato possibile corroborare questa ipotesi, dall'altro è quasi certo che Roma sia stata una delle città dove ha avuto luogo la produzione video e questo sembra confermato anche dalle testimonianze più recenti dello stesso Sargentini a Di Marino,⁴⁵ di Barilli⁴⁶ e di Calvesi.⁴⁷

Ma se alcune delle opere furono prodotte a Roma chi, esattamente, le ha commissionate? Nella lista presente nell'articolo di Barilli su *Marcatrè* si riporta che i video di De Dominicis alla mostra *Gennaio '70* sono *Prestidigitazione*, *Tentativo di volo*, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua* e, infine, *La morra cinese*.



43 Il procedimento di realizzazione è spiegato in maniera approfondita in V. Agnetti e G. Colombo, *Vobulazione e bieloquenza neg*, in «Television Today. Television and Culture. The Language of Television. Experiments. Bit International», n. 8-9, dicembre 1972, p. 223. Nello stesso numero è pubblicato in lingua italiana e jugoslava il testo di Barilli già in *Marcatrè*: R. Barilli, *Video-recording a Bologna*.

44 Cfr. D. Palazzoli, *Fotografia, cinema e videotape: l'arte nell'età dei media*, in *L'arte Moderna*, vol. XV, Fratelli Fabbri, Milano, 1977.

45 «Sargentini ricorda che una troupe venne a Roma per registrare varie performance tra cui una di Cintoli e una di De Dominicis, intento a copulare con la terra sulle rive del Tevere». In B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma, 1999, p. 31.

46 Cfr. Intervista di Leuzzi a Barilli, senza data (2011-2014). Cfr. www.rewind.ac.uk (visitato in data 21/06/2016)

47 «Non sarebbe [...] difficile raccogliere dalla viva voce degli artisti il ricordo delle singole azioni: di De Dominicis che girò sul Tevere la sua, quella di gettare un sasso nell'acqua in attesa che formasse non un circolo ma un quadrato, e di Ceroli, che l'ambientò sulla scalinata dall'Aracoeli». In M. Calvesi, *Documenti di un percorso*, in M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998, p. 60.



Still dal video *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua*, Gino De Dominicis, b/n, sonoro, 1970. L'opera è stata prodotta da Gerry Schum in pellicola e poi trasferita su nastro magnetico ai fini della trasmissione durante la mostra Gennaio '70.

Se ora si guarda alla lista dei video prodotti da Schum nel catalogo della mostra itinerante a lui dedicata nel 1979, non solo si noterà che *Tentativo di volo* è presente all'interno della serie *Identifications* (1970), ma anche che lo stesso Schum ha prodotto *Quadrati cerchi* (ovvero *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua*), il quale è stato realizzato su film e trasferito in videotape per la copia di edizione.⁴⁸

Un altro caso interessante è quello dei video di Merz e Zorio, che fanno parte della serie *Identifications* e che, nonostante nel catalogo della produzione Schum non siano intitolati, sono in strettissima relazione con quelli presenti alla mostra bolognese. Merz fa riferimento in entrambi i casi alla serie di Fibonacci, producendo tuttavia due opere diverse. La prima, secondo Trini, viene realizzata in collaborazione con una violinista della Rai che riproduce acusticamente la serie (secondo Bonito Oliva, il violinista è un uomo e un amico dell'artista); la seconda è a volte citata come *Lumaca* e fa parte della serie *Identifications*. Zorio propone a *Gennaio '70* l'opera dal titolo *Fluidità Radicale* e in *Identifications* si mostra con un bastone in mano, dove sono scritte le due parole. Le stesse immagini, questa volta a colori e su stampa fotografica, si ritrovano in una composizione dal titolo *Fluidità Radicale* (1969-1972).

////////////////////

⁴⁸ Cfr. D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum*, catalogo della mostra allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979.

Dalla testimonianza di Barilli sembrerebbe che il motivo per cui in molti casi i video bolognesi e quelli di Schum sono coincidenti è che gli artisti hanno rifatto le registrazioni a causa della poca attenzione rivolta ai nastri da parte dell'EBMA.⁴⁹ Barilli suggerisce infatti che essendo subito stati perduti i primi video, gli artisti decisero in seguito di rifarli con l'aiuto di Schum. Se nel caso di Merz e di Zorio questo può essere stato vero (e al momento non vi sono documenti che lo attestino o che lo neghino), per quanto riguarda De Dominicis la dichiarazione di Barilli non è attendibile. Infatti, nell'elenco apparso sulla rivista *Marcatre* nel luglio 1970 i titoli sono gli stessi che compaiono in qualità di registrazioni programmate in gennaio, durante la Terza Biennale. Si potrebbe pensare che quest'ultimi siano stati aggiunti dopo la mostra (insieme a *Prestidigitazione* e *Morra cinese*, che non compaiono nel catalogo di Schum), se non fosse per la testimonianza di Bonito Oliva, che ne attesta la presenza già nell'articolo pubblicato in marzo.⁵⁰ È quindi probabile che i video siano stati realizzati in collaborazione con Schum e trasmessi a *Gennaio '70*.



Still dal video *Tentativo di volo*, Gino De Dominicis, b/n, sonoro, 1970. L'opera è stata prodotta da Gerry Schum in pellicola e poi trasferita su nastro magnetico ai fini della trasmissione durante la mostra *Gennaio '70* e all'interno della serie *Identifications* andata in onda il 30 novembre 1970 grazie alla rete televisiva tedesca Südwestfunk Baden-Baden.

49 Cfr. Intervista di Leuzzi a Barilli, senza data (2011-2014). Cfr. www.rewind.ac.uk, (visitato in data 21/06/2016)

50 Qui vi si legge: «De Dominicis ha registrato la possibilità fisiologica del volo, la possibilità di realizzare quadrati e non cerchi buttando pietre nell'acqua ed ha giocato alla morra cinese con vera carta, masso e forbice». Cfr. A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in «Marcatre», n. 56, febbraio, 1970, p. 77

Se così fosse, come si era già ipotizzato nella prima parte del saggio, si dovrebbe affermare che la Terza Biennale non presentava solo «le registrazioni dei vari artisti concepite espressamente per essere riprese su nastro magnetico e trasmesse sul monitor» – come scrive Barilli sul catalogo – ma che in alcuni casi quanto mostrato era molto probabilmente stato girato in pellicola e poi registrato su nastro, per essere mostrato su monitor. Si trattava di una pratica diffusa soprattutto per la registrazione in esterni, usata dai tecnici professionisti che, non potendo trasportare i pesanti macchinari televisivi fuori dagli studi, usavano ancora la cinepresa per poi trasferire tutto su nastri open-reel da 1 e/o 2 pollici.



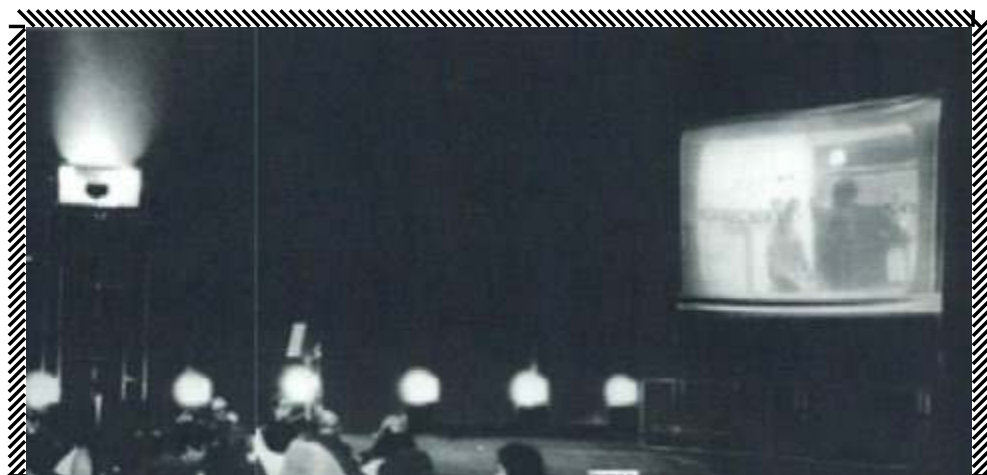
Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo, in occasione di Eurodomus 3 (Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970).

Sembra quindi che Schum abbia collaborato più fattivamente di quanto la storiografia non attesti. Ma non solo in nessuna delle storie della videoarte si fa cenno a questo; non viene neppure quasi mai spiegato cosa porti Schum e il suo filmato *Land art* alla mostra. È lecito da un lato supporre che all'epoca il gallerista e la sua impresa fossero già abbastanza noti in un certo ambiente artistico; e le varie manifestazioni cui partecipa nel 1969 con *Land art* contribuiscono sicuramente a diffonderne la notorietà. Ma chi lo ha coinvolto? È un'idea di Barilli, come sembrerebbe e come quest'ultimo afferma? O Schum è invitato per volontà di Trini che, partecipando alla redazione del catalogo per la mostra di Szeemann, ha poi suggerito di proporre *Land art* anche a Bologna? Vi è anche la possibilità che sia stato Calvesi ad avvicinare Schum, come lui stesso sostiene nel catalogo de *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva* (1998), ricordando di aver invitato il gallerista tedesco dopo averlo incontrato tra settembre e ottobre del 1969 a Düsseldorf, alla mostra *Prospect '69*.⁵¹

////////////////////

⁵¹ Cfr. K. Fischer, H. Strelow e S. Siegelau (a cura di), catalogo della mostra *Prospect '69*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 30 settembre-12 ottobre 1969.

Come attesta il già citato catalogo dedicato a Schum nel 1979, il videogallerista in realtà era entrato in contatto con il contesto italiano due anni prima della mostra di Szeemann, durante la Biennale di S. Marino del 1967, alla quale aveva partecipato per realizzare un film sull'arte per la televisione. Successivamente, aveva preso parte alla mostra ad Amalfi dal titolo *Arte povera + Azioni povere* (4-6 ottobre 1968) organizzata da Celant.⁵² Dalla testimonianza di quest'ultimo critico si deduce che Schum era arrivato all'evento grazie a Dibbets, Long e Van Elk, con i quali proprio in questi anni sta collaborando. Sembra anche importante sottolineare che la rassegna amalfitana è descritta nella biografia di Schum come un momento significativo, nel quale il gallerista sposta la sua attenzione dai programmi sull'arte (come a S. Marino nel 1967) alla produzione di opere d'arte specificamente realizzate per essere trasmesse sul monitor televisivo. Con quest'evento, gli altri momenti significativi per Schum sono la mostra dal titolo *Nine at Castelli* (New York, 1968) e l'incontro nello stesso anno di una serie di artisti (tra i quali Pistoletto, Paolini, Zorio e Merz) del Deposito d'Arte Presente di Torino, uno spazio autogestito nato grazie alla volontà di Marcello Levi e utilizzato spesso da Gian Enzo Sperone (che gestiva all'epoca una piccola galleria in Piazza Carlo Alberto, poco adatta alle opere di grandi dimensioni). Se Schum era in effetti già conosciuto da alcuni degli artisti poveri e/o concettuali e da Sperone, si può supporre che già precedentemente a *Gennaio '70* fosse attiva una collaborazione o quanto meno uno scambio tra il videogallerista e alcuni degli artisti coinvolti.

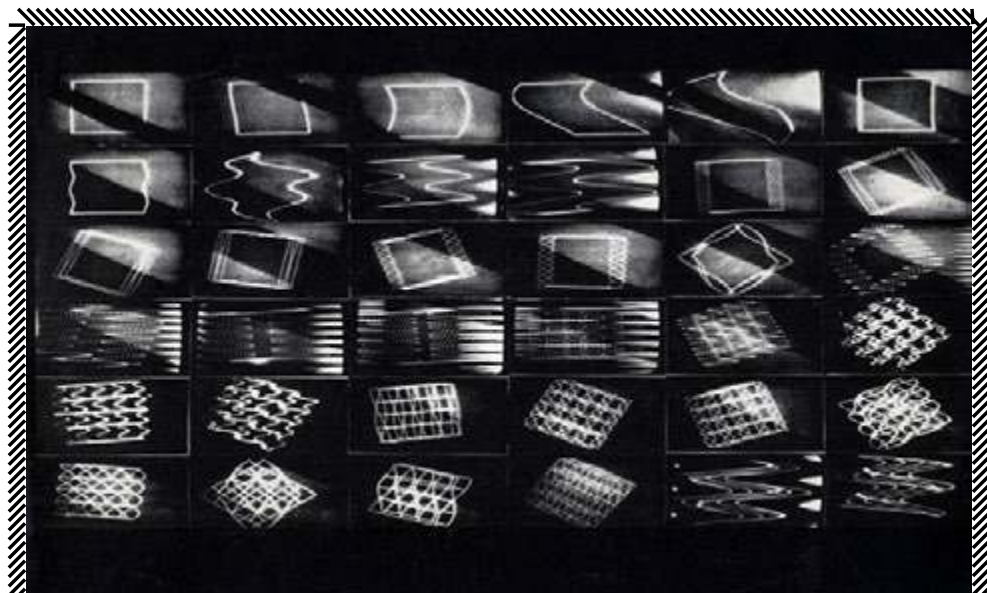


Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo, in occasione di Eurodomus 3 (Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970)

Tornando ora al discorso principale e all'indagine, come attestano molte riviste dell'epoca oltre al polo romano vi sarebbero stati altri due poli produttivi: il primo a Torino e il secondo a Milano. Se per Torino poche sono le notizie attualmente attestate (e quanto detto sul rapporto precoce instauratosi tra gli artisti della galleria Sperone e Schum potrebbe far pensare che proprio grazie ai due, o ad uno di loro, alcuni video – o pellicole poi su nastro magnetico – furono realizzati), per quanto riguarda Milano è utile riprende-

52 Cfr. G. Celant, *Arte povera*, in «Arte e dossier», Giunti, Milano, 2012, p. 22

re il video *Vobulizzazione* di Gianni Colombo.



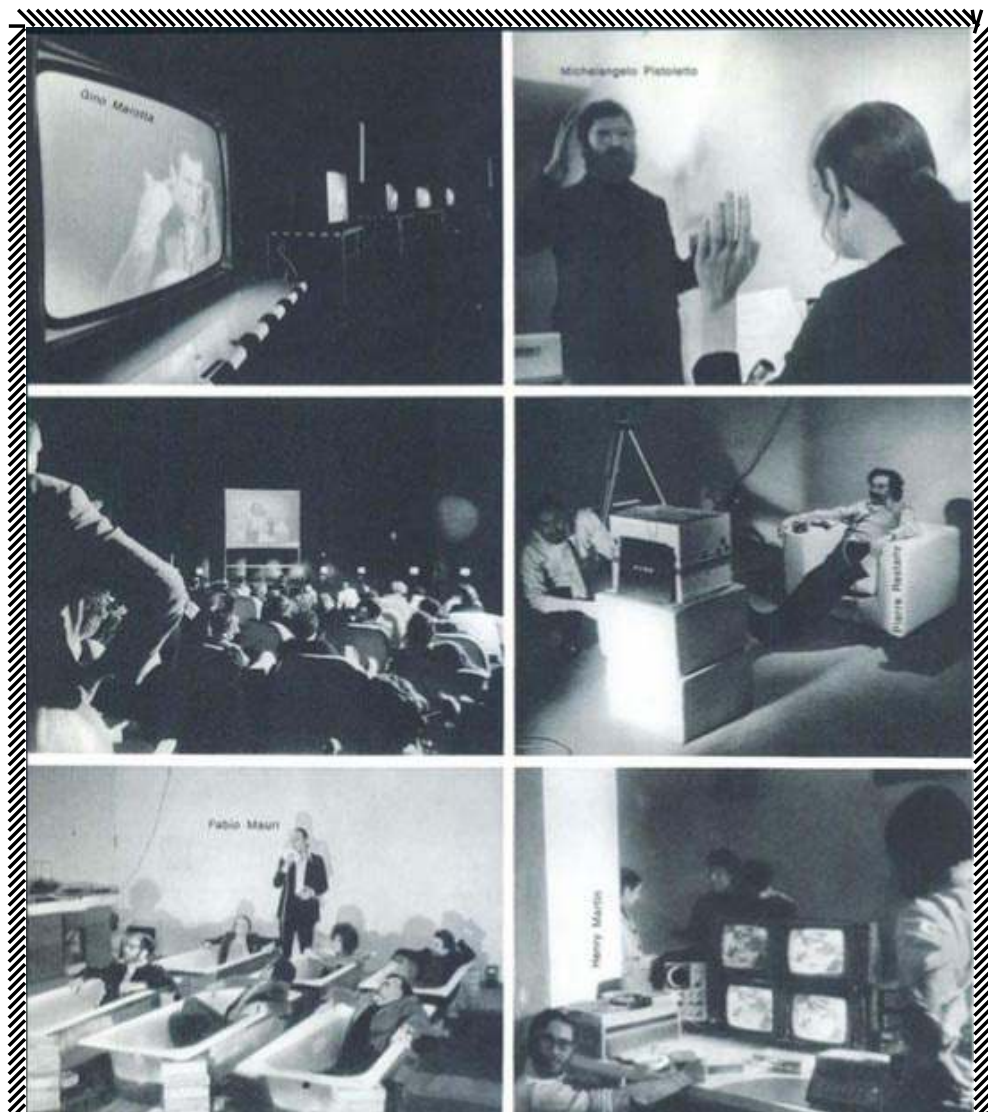
Stills dal video *Vobulizzazione e bieloquenza NEG*, Giorgio Colombo e Vincenzo Agnetti, b/n, sonoro, 1970. Il video è stato mostrato durante *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo*, in occasione di Eurodomus 3 (Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970). Il procedimento tecnico impiegato nell'opera è molto simile a *Vobulizzazione* (b/n) di Colombo mostrata in occasione di *Gennaio '70*.

Secondo quanto afferma Trini sulla rivista *Domus* nel marzo 1970, la registrazione sarebbe avvenuta «in un laboratorio Philips». Quattro mesi più tardi, sempre su *Domus*, Trini in qualità di curatore presenta quella che viene a volte indicata come il proseguimento dell'esperienza Bolognese, ovvero *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo*, in occasione di Eurodomus 3 (Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970).

In questo caso, oltre a cinque dei video proposti a *Gennaio '70*,⁵³ viene mostrato un altro programma che Trini indica come frutto della collaborazione tra la galleria Toselli di Milano, i tecnici della Philips, alcuni artisti e alcuni critici coinvolti appositamente per l'occasione. Tra di essi il video dal titolo *Vobulazione e bieloquenza neg* (1970) di Colombo e Agnetti viene realizzato con una tecnica simile a quello precedente di Colombo e con l'aggiunta di una particolare attenzione al suono da parte di Agnetti, che crea lo strumento chiamato appunto NEG.⁵⁴

53 Ovvero quelli di Ceroli, Cintoli, Mattiacci, Merz, Prini e Zorio.

54 Oltre al video di Agnetti e Colombo vi sono: *Dibattito*, un ironico dibattito sull'Arte Povera – registrato con il principio della presa diretta e quindi senza possibilità di ripetizioni – tra critici (Achille Mauri, Marotta, Restany, Scheggi, Trini) seduti dentro vasche da bagno e voluto da Fabio Mauri; *Inviato speciale*, dove Marotta fa un'assurda intervista a Pierre Restany, mentre sullo sfondo alcune diapositive mostrano i lavori dell'artista e l'audio manda in onda applausi e si gle musicali note ai telespettatori; due brani, *Circuito chiuso* e *Corto circuito*, rispettivamente di Henry Martin (Fluxus)



Serie di fotografie che documentano l'evento *Telemuseo*. *Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo* e back-stage della produzione di alcuni video. Da sinistra in alto: la trasmissione del video *Inviato speciale* di Gino Marotta e il 'back-stage' del video *Corto circuito* di Pistoletto. Da sinistra al centro: visione in proiezione e *making-off* del video *Inviato speciale*. Da sinistra in basso: *making-off* del video *Dibattito* di Fabio Mauri e di *Corto circuito* di Henry Martin.

e Michelangelo Pistoletto, che sono collegati tra di loro e secondo Trini sono costruiti con «tutti i mezzi e i modi di ripresa del piccolo studio televisivo»; in ultimo, un video che mettendo a tema la *Control Camera* mostra lo stesso Trini mentre cerca di muoversi ai bordi della zona filmata. Cfr. T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «DOMUS», n. 495, febbraio, 1971 e T. Trini, *Telemuseo*, in «DOMUS», n. 488, luglio 1970, pp. 49-51

Gennaio '70, un caso isolato?

Un ultimo aspetto che risulta evidentemente assente nelle storiografie è un'analisi che indaghi a fondo le relazioni tra la *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura* e gli eventi che pochi mesi dopo prendono luogo a Milano e a Venezia, come il già citato *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo* o la XXXV Biennale di Venezia.⁵⁵ Approfondire questi rapporti, invece, non è solo importante per ridare tridimensionalità a una narrazione appiatta, ma anche per cercare di definire il reale grado di diffusione che ebbe l'uso del dispositivo videoartistico nel 1970.

Per ciò che concerne l'iniziativa milanese, già il fatto che quest'ultima fosse curata dallo stesso Trini indica una stretta connessione tra i due eventi organizzati a distanza di pochi mesi. Inoltre, come si è già detto, a Milano vengono mostrati alcuni dei video prodotti a *Gennaio '70*. Ma *Telemuseo* è anche importante perché rende conto, più di *Gennaio '70*, di quelle *origini multiple* tra estetica, politica, *design* e contro-comunicazione che giustamente gli storici pongono alle radici dell'evoluzione della nuova forma artistica. Nell'articolo di Trini su *Domus*,⁵⁶ infatti, viene dato molto risalto al contesto architettonico/scenografico in cui viene installato l'impianto a circuito chiuso; si desume così che la 'mostra-spettacolo' aveva l'intento di proporre agli addetti ai lavori in campo artistico lo studio del nuovo mezzo di comunicazione, sfruttandone le potenzialità. Sul piano tecnico-espressivo (primi o mezzi piani, montaggio alternato in studio ecc.), come afferma lo stesso Trini, il linguaggio rispetto a *Gennaio '70* è però più chiaramente televisivo e lo dimostrano le fotografie sulla rivista *Domus*.⁵⁷

Volgendo invece lo sguardo alla XXXV Biennale di Venezia e, in particolare, alla mostra *Proposte per una esposizione sperimentale*, è necessario tenere conto che nella sala VIII del Padiglione Centrale era stata predisposta un'area dedicata al "Relax e Gioco", con un «impianto TV a circuito chiuso, quattro monitor professionali di piccole dimensioni *Philips*, quattordici televisori a grande schermo *Brionvega* [...], quattro telecamere collegate ai quattro monitor mediante quattro posti di comando a disposizione dei visitatori».⁵⁸

55 Cfr. U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), Catalogo della mostra *35° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

56 «Uno spettacolo-mostra offerto ai cittadini nel parco, entro la grande cupola pressostatica realizzata dalla Platesco di Milano: una cupola di venticinque metri di diametro, in teli di PVC, bianca di fuori e nera di dentro, con alla sommità un disco trasparente, che faceva piovere la luce dall'alto, come al Pantheon (Progetto di De Pas, D'Urbino, Lomazzi). All'interno venti televisori allineati lungo il perimetro trasmettevano in continuazione, in circuito chiuso, alcune azioni artistiche, precedentemente registrate col sistema del video-recording. Il pubblico sedeva o sul pavimento in moquette o sulle poltrone, anzi "fusti" di poltrone, della BBB di Meda (le morbidissime poltrone Gimma disegnate da Decursu, D'Urbino, De Pas, Lomazzi).». Cfr. T. Trini, *Telemuseo*, in «DOMUS», n. 488, luglio 1970

57 Cfr. T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in «DOMUS», n. 495, febbraio, 1971, pp. 49-51

58 «4 telecamere: una nella stessa sala dei monitor con zoom comandato dagli spettatori, una presso il pontile del vaporetto ai giardini, una sul viale di accesso al Padiglione Italiano, una nella colletta in zona Garibaldi. Presso ogni telecamera è installato un microfono in modo che gli spettatori possano ascoltare dagli altoparlanti anche i commenti del pubblico all'esterno». Cfr. U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), Catalogo della mostra *35° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

In questo caso, l'uso dell'impianto tv a circuito chiuso sembra avere più a che fare con il rinnovato ruolo dello spettatore. La mostra si presenta, infatti, in forma sperimentale ed è costituita anche da una serie di laboratori, coordinati dall'artista Gianfranco Tramontin e tenuti da ventisei artisti di nazionalità diverse, con la funzione di mostrare al pubblico alcune tecniche artistiche dell'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica.⁵⁹ Alla mostra *Proposte per una esposizione sperimentale* il monitor passa quindi dall'essere un nuovo oggetto di *design* per il comodo salotto di casa (com'era stato a Milano) ad attrattiva giocosa per una pausa da una sala all'altra, in un'esposizione presentata come un grande laboratorio sperimentale.

Il progetto di Umbro Apollonio, Dietrich Malchow e Luciano Caramel è avvicinabile a quelli delle mostre *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (MOMA, 1968), sviluppata anch'essa a partire in molti casi da ricostruzioni e documentazioni di opere non più esistenti, e *Information*, inaugurata il 2 luglio 1970 al MoMA di New York e allestita con un impianto di più di quaranta schermi.⁶⁰ Come avviene a New York, anche a Venezia i mezzi sono spesso secondari alle idee; e lo dimostra tra le altre cose quanto sostengono gli artisti Davide Boriani e Livio Castiglioni (attribuendone la scelta totalmente ai curatori). Spiegando l'allestimento della XXXV Biennale, essi sottolineano infatti che l'uso dei mezzi è puramente strumentale alla comunicazione delle idee.

Se ora si volge l'attenzione alla piattaforma tecnologica utilizzata, si noterà che anche nel caso di Venezia tutta la strumentazione tecnica è fornita dalla Philips (ad eccezione dei monitor, messi a disposizione dalla Brionvega). Curioso inoltre che alla fine del catalogo della XXXV Biennale alcune pagine sponsorizzano gli stessi fornitori, con pubblicità costruite *ad hoc* per il contesto artistico: la televisione 17" Brionvega con la frase che cita «a proposito di Brionvega, Freud parlerebbe di complesso di Narciso» (sei anni prima della pubblicazione dell'articolo di Rosalind Krauss *Video: The Aesthetics of Narcissism*, sulla rivista *October*⁶¹); e gli «impianti di televisione a circuito chiuso» costituiti da «telecamera mini-compact LDH 0050 e registratore video EL 3402»⁶² della Philips non portatile.⁶³

59 Cfr. U. Apollonio, L. Caramel e D. Malchow (a cura di), *Catalogo della mostra XXXV Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

60 Cfr. Comunicato stampa n. 69 del 2 Luglio 1970; disponibile al sito www.moma.org (visitato in data 21/06/2016)

61 Cfr. R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in «October», Vol. 1, primavera, 1976, pp. 50-64, disponibile al sito <http://www.jonahsusskind.com> (visitato in data 21/06/2016)

62 U. Apollonio, L. Caramel e D. Malchow (a cura di), *Catalogo della mostra XXXV Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970, p. 15

63 Sull'allestimento tecnologico un'importante testimonianza proviene dalla autobiografia di Angelo Bacci, nella quale l'autore descrive il suo ruolo di tecnico audiovisivo dell'A.S.A.C. di Venezia. Egli ricorda di essere stato assunto da Dorigo per occuparsi della documentazione del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa (settembre-ottobre 1969). I dispositivi acquistati in quell'occasione erano «un videoregistratore elicoidale a testina rotante con nastro un pollice Philips, un mixer video per selezionare le immagini da registrare, due telecamere Philips (una bradeggiabile, a mezza luna, completa di zoom e comandata da una centralina, una piccola telecamera con ottica fissa, oltre a due microfoni panoramici Philips completi di aste e cavi annessi, più due Tv monitor per la regia), un apparato di tipo domestico, pesante e a bassa definizione». A. Bacci, *Dalla fabbrica alla biennale*, Supernova, Venezia, 2011, p. 21

Per una nuova narrazione della storia

Concludendo questa indagine, si deve riconoscere che i primi momenti di promozione dell'uso del dispositivo videografico in ambito artistico non sono necessariamente circoscritti alla *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura* – sebbene quest'ultima possa essere indicata allo stato attuale delle ricerche come il primo evento pubblico in Italia e non solo a predisporre gli spazi con dei monitor televisivi. Tuttavia, quanto meno per quanto riguarda la produzione, la ricerca dovrebbe essere allargata alle città di Torino, Milano, Roma e Venezia. Si deve anche dire che gli eventi succedutisi tra il gennaio e il luglio del 1970 presentano numerosi aspetti in comune, a partire dal fatto che in tutti i casi si fa uso della strumentazione e dei tecnici della Philips, che aveva le sue sedi al nord, tra le città di Padova e Milano. Infine, se del nuovo dispositivo tutti i critici mettono in rilievo la facilità di utilizzo, la simultaneità della registrazione e l'immediatezza della visione (quasi a voler sottolinearne le potenzialità per un uso domestico, più che artistico), molti dei video non sono costruiti a partire da tecniche caratteristiche del dispositivo Portapak, ma necessitano della collaborazione con tecnici e attrezzature specifiche semi-professionali.

Per individuare il motivo per cui i critici insistono sulla loro posizione, si dovrebbe ricordare che proprio alla fine degli anni Sessanta la Philips lanciava sul mercato europeo il dispositivo di registrazione LDL 1000 per uso domestico; è quindi molto probabile che avesse un interesse nel contribuire alla sua promozione in ambito artistico, come avveniva già da tempo negli Stati Uniti. Se la storiografia sulla videoarte – quando lo abbia esplicitato – indica nel Sony Portapak (portatile e semi-professionale) il dispositivo attraverso il quale si dà il via alla sperimentazione videoartistica, molti di questi primi video, almeno in Italia, sono stati prodotti con apparecchiature Philips, non necessariamente portatili. Inoltre, come dimostravano bene anche le prime fonti critiche (come quelle di Francesco Carlo Crispolti e di Luciano Giaccari),⁶⁴ più che il sistema di registrazione utilizzato, in questa fase l'aspetto fondamentale per cui gli artisti fanno uso del nuovo mezzo è la possibilità di trasmettere le *informazioni*, le *idee*, i *comportamenti* e, quindi, di sfruttare questo tipo di specificità del mezzo. Quest'ultimo, per ognuno di loro, ha però avuto un significato diverso nella pratica e a dimostrazione di questo vi è l'eterogeneità delle tecniche/forme espressive che connotano la videoarte sin dalle origini.

Si è visto che un'indagine approfondita delle fonti critiche e storiografiche consente di far luce su molti aspetti della storia. Tuttavia, non tutte le questioni sono state risolte e rimangono ancora numerosi quesiti, sia per quanto riguarda le fasi organizzative della mostra, sia per ciò che concerne i contesti produttivi, sia, da ultimo, in riferimento ai nastri trasmessi (anche se, in questo ultimo caso, si può supporre che – data l'eterogeneità delle tecniche utilizzate, i probabili rapporti già avviati tra Schum e alcuni degli artisti e la relazione con le pratiche performative e concettuali "extra-video" – si sia trattato di registrazioni sia su pellicola che su nastro magnetico e che poi i contenuti siano stati fatti migrare su nastri 1 pollice per consentire la trasmissione).

64 Cfr. F. C. Crispolti (a cura di), *Video libro n. 1. Art Video recording*, Galleria dell'Obelisco, Roma, 1971; L. Giaccari, *Tv Out*, in «L'immagine iconoscopica: uno strumento in Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972.

Le questioni ancora aperte potranno essere risolte probabilmente solo ove si porti avanti un'indagine approfondita degli archivi, sia di quelli nei quali è confluito il fondo dell'EB-MA, sia di quelli privati delle gallerie, degli artisti e dei curatori che parteciparono a questo e agli eventi successivi.⁶⁵

////////////////////////////////////

65 Anche se qui, come si è anticipato, non ci si poneva l'obiettivo di indagare gli archivi, alcuni tentativi sono stati fatti, ripercorrendo le tracce emerse durante l'indagine. Nella maggior parte dei casi, però, le istituzioni coinvolte e che si trovano oggi a conservare opere e documenti dell'arte contemporanea degli anni Settanta non hanno conoscenza dei supporti e dei formati video. Inoltre molti degli archivi, sia pubblici che privati, sono ancora considerati *correnti* – ovvero in uso e in continuo accrescimento – o di *deposito*, ovvero, almeno per quanto attiene quelli statali; ma il discorso è facilmente generalizzabile anche a quelli privati, in una fase in cui viene conservato temporaneamente tutto, in attesa di uno scarto e di una selezione che porterà poi alla costituzione dell'archivio storico, un bene tutelato dal *Codice dei beni culturali e del paesaggio*. In merito si veda R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè, Milano, 2004.



Architetture sonore, atlante iconografico-sonoro

Lucia Pinzani

ABSTRACT

Il suono si esprime con e attraverso lo spazio: lo esplora geograficamente, lo fa riverberare acusticamente, lo struttura socialmente, lo amplifica e lo silenzia, lo distorce e lo stravolge, genera un incontro-scontro con la sua architettura; permea stanze, mette in vibrazione muri, disturba conversazioni; si diffonde e incontra oggetti accumulando riverberazioni, assorbendolo nelle sue onde e trasformando lo spazio attraversato. Nel corso del Novecento il suono ha attirato l'attenzione degli artisti visivi, che lo hanno esplorato in forme alternative a quelle della musica tradizionale classica per sperimentare il terreno di un possibile incontro-scontro tra elementi visivi e acustici. Queste sperimentazioni sono confluite in un ambito di ricerca artistica poi definito Sound Art, che descrive, analizza, e interroga la condizione del suono e i processi attraverso i quali esso opera. Il dossier fotografico ripropone alcune tra le più importanti installazioni sonore frutto delle sperimentazioni sviluppate nel corso del XX e XXI secolo in questo particolare ambito.

The sound is expressed with and through space: it geographically explores it, makes it sound acoustically, the structure socially, amplifies it and silences it, distorts it and generates an encounter-clash with its architecture; it permeates rooms, vibrates walls, disturbs conversations; it spreads and encounters objects accumulating reverberations, absorbing it in its waves and transforming the space crossed. During the twentieth century, sound attracted the attention of visual artists, who explored it in alternative forms to those of classical music to experience the terrain of a possible encounter-clash between visual and acoustic elements. These experiments have merged into a field of artistic research, then defined as Sound Art, which describes, analyzes, and questions the condition of sound and the processes through which it operates. The photographic dossier proposes some of the most important sound installations resulting from the experiments developed during the 20th and 21st centuries in this particular area.

Le Corbusier, Iannis Xenakis, Edgar Varèse, *Poème Électronique*, Padiglione Philips, Esposizione Internazionale di Bruxelles, 1958

Il padiglione fu allestito per ospitare il celeberrimo *Poème Électronique*, opera multimediale nata dalla combinazione di immagini proiettate, scelte da Le Corbusier, e musica composta da Edgar Varèse e Iannis Xenakis. La struttura fu considerata la prima architettura multimediale e l'effettivo approdo di Xenakis alla realizzazione di un Polytope, installazione musicale all'interno della quale gli spettatori si muovono, avvolti da un binomio di luce e suono capace di generare un vero e proprio fenomeno ottico-sonoro. La spazializzazione del suono influenza direttamente la progettazione formale dello spazio, riproponendo l'antica unione simbiotica tra architettura e musica. La sinergia di luci colorate e cangianti in movimento e suoni avvolgenti e pluridirezionali creano un'architettura mai cristallizzata in una certezza volumetrica, ma resa presente attraverso il divenire temporale. Suono e luce non sono concepiti come accessori ma divengono materiale per creare lo spazio.



Le Corbusier, Iannis Xenakis, Edgar Varèse, *Poème Électronique*, Philips Pavilion, International Exhibition in Brussels, 1958

Max Neuhaus, *Fan Music*, New York, 1968

L'installazione fu realizzata sui tetti di quattro palazzi adiacenti nel Sud di Manhattan. Le fonti sonore disposte sui tetti producono sonorità che, intersecandosi, creano una topografia uditiva continua, che si estende da un lato all'altro della zona urbana. I suoni nascono dal passaggio della luce del sole attraverso le pale di ventilatori in funzione. La loro intensità dipende da quella della luce, mentre la colorazione tonale è definita dall'inclinazione del sole sulla pala del ventilatore. I suoni compaiono gradualmente al levar del sole, variano nel volume all'apparire di nuvole oppure ombre e nel timbro con lo spostarsi del sole in cielo, spegnendosi lentamente al tramonto. Riflettendo lo scorrere della giornata interagiscono con l'ambiente cittadino.

Max Neuhaus, *Untitled*, Rivoli, 1995

Nelle opere sonore di Max Neuhaus il suono è concepito come strumento capace di riconfigurare in maniera inedita lo spazio percepito. In *Untitled*, 1995, le fonti sonore sono mimetizzate all'interno di due archi appartenenti al complesso architettonico del Castello di Rivoli. Attraverso l'impiego di strumenti elettronici, l'artista tesse una tramatura site-specific caratterizzata dall'interazione di due suoni differenti, ciascuno udibile nello spazio di una diversa arcata. Lo spettatore incontra il suono inavvertitamente mentre attraversa le due strutture. I disegni a matita – eseguiti a posteriori e accompagnati da testi scritti – fungono da integrazione, amplificano le considerazioni sul lavoro e rievocano la percezione dello spazio sonoro.



Max Neuhaus, *Untitled*, Rivoli, 1995

Michael Asher, *Installazione al Pomona College, Claremont, California, 1970*

L'artista rimodella le pareti interne della galleria fino a dar forma a due ambienti triangolari comunicanti, che si intersecano al loro apice tramite uno stretto passaggio. La cavità lasciata dalla rimozione della porta consente ai rumori della strada, in costante evoluzione, di penetrare nella prima stanza. Attraverso il canale d'intersezione il suono giunge poi nella stanza sul retro, subendo un processo di amplificazione per mezzo delle pareti stesse della struttura. L'architettura funziona come un amplificatore espanso, un imbuto acustico che modella e propaga suoni aleatori, letteralmente incanalati e risucchiati dallo spazio architettonico. Lo spettatore prende così coscienza delle relazioni spaziali tra forme architettoniche e propagazione sonora.

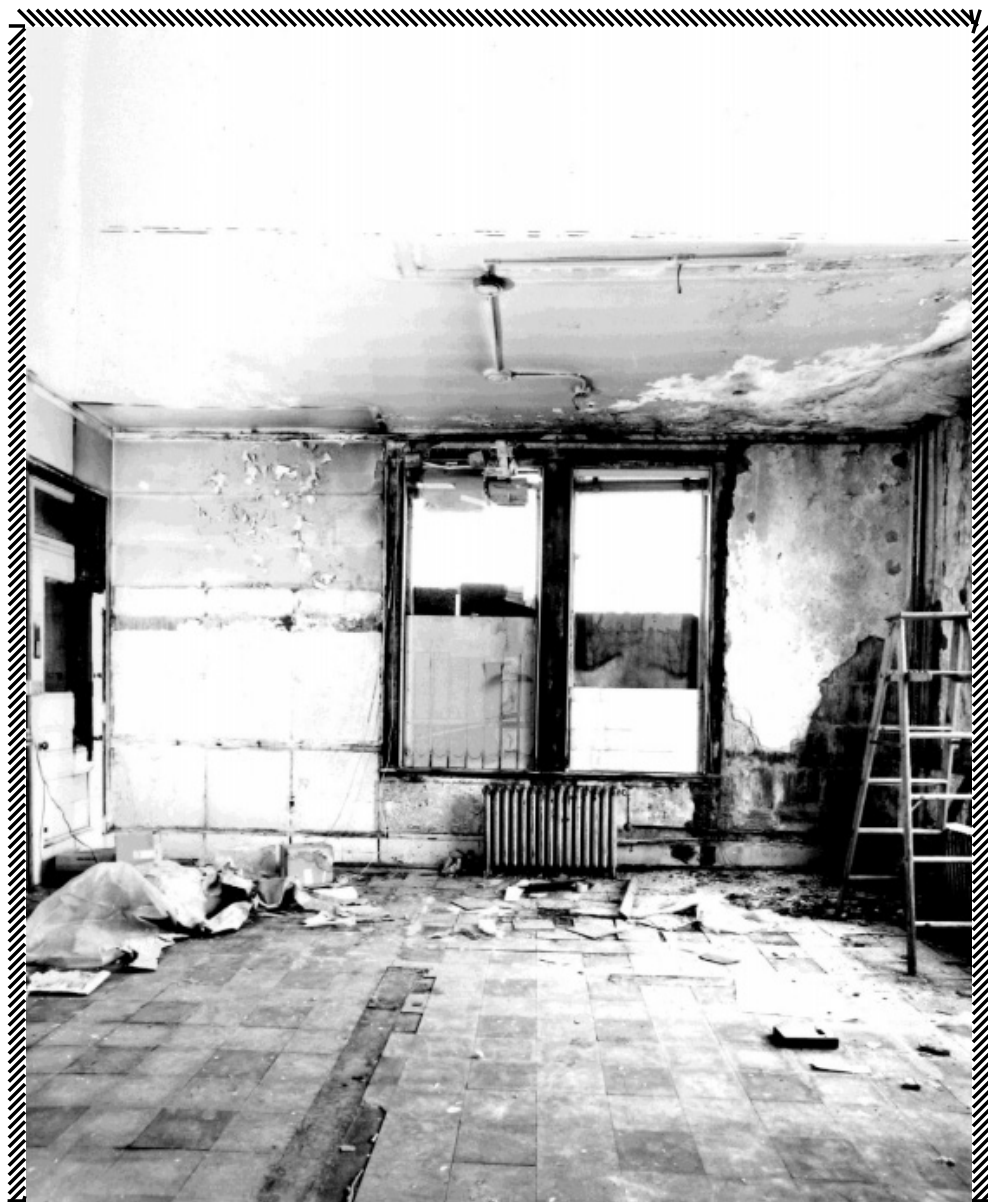


Michael Asher, *Installazione al Pomona College, Claremont, California, 1970*

Maryanne Amacher, *City-Links, 1967-81*

Tra il 1967 e il 1981 l'artista produsse ventidue City-Links: una serie di registrazioni sonore realizzate per mezzo di microfoni che, collocati in zone remote, trasmettono il paesaggio sonoro catturato in tempo reale sfruttando le radiofrequenze. Suoni lontani provenienti da una o più città vengono trasmessi dal vivo negli spazi espositivi, allo scopo di generare

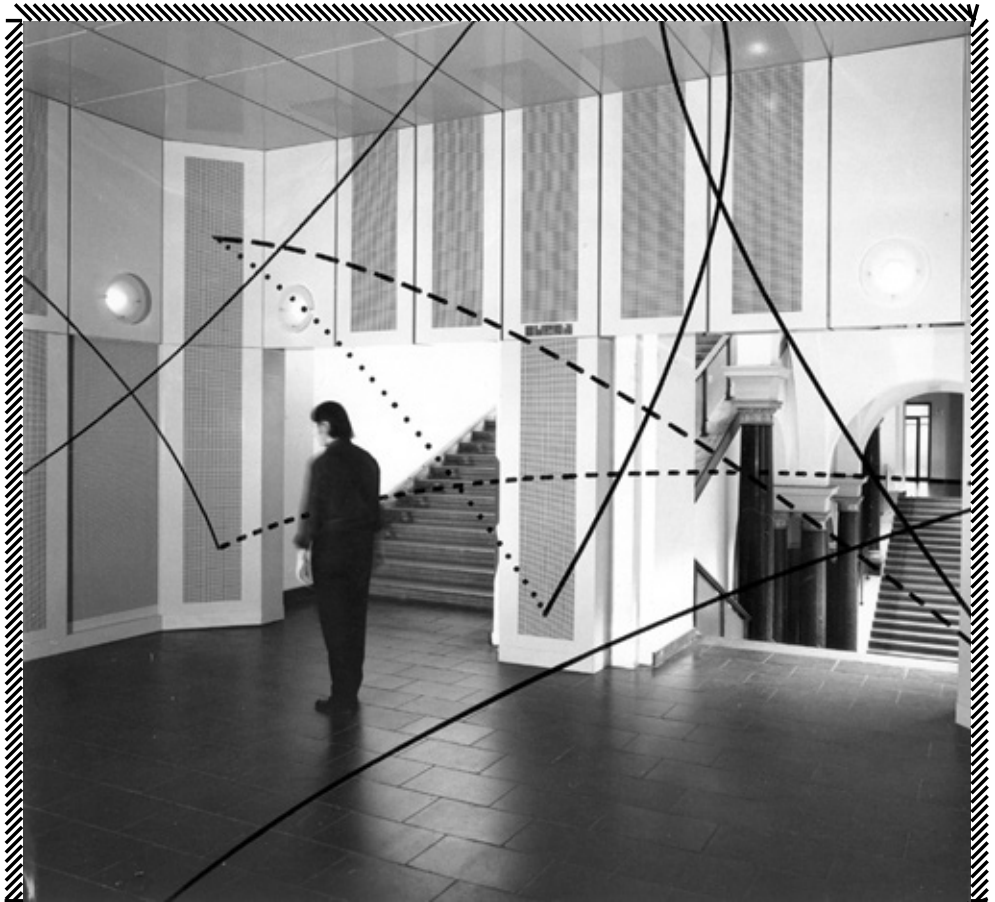
una sincronicità di luoghi diversi e distanti. Ambienti sonori remoti appartenenti a situazioni altre – la torre, l'oceano, il mulino abbandonato, porti, fiumi, acciaierie – penetrano nello spazio espositivo mescolandosi ai suoni della stanza in cui lo spettatore effettivamente si trova, trasformando il paesaggio sonoro in un evento spaziale complesso.



Maryanne Amacher, *City-Links* #8, Chicago, 1967-81

Bernhard Leitner, *TON-RAUM TU BERLIN*, Berlino, 1984

La sala quadrangolare è allestita con pannelli fonoassorbenti capaci di trattenere il suono e annullare la riflessione sonora grazie ad uno speciale rivestimento. Cinquantadue speaker montati dietro i pannelli amplificano suoni: tromboni, trombe, ritmi percussivi e suoni vocalici o gutturali. L'opera disegna linee e cerchi sonori capaci di incanalare l'ascolto lungo traiettorie di movimenti acustici che tirano e spingono contro l'architettura data. Lo spettatore cammina attraverso queste geometrie sonore in movimento, seguendo un suono o lasciandoselo alle spalle, in modo da cogliere ed esperire il senso della propria presenza spaziale. Lo spazio sonoro si espande e si contrae in una moltitudine di impulsi acustici che salgono e scendono, si incontrano e si scontrano, avvolgono e attraversano la stanza.



Bernhard Leitner, *TON-RAUM TU BERLIN*, Berlin, 1984

Christina Kubisch, *Music Between Parallel Wires*, Giappone, 1991 / Oase, Londra, 2000

Il suono è incanalato in una rete di cavi avvolti attorno agli alberi (*Music Between Parallel Wires*) o che si arrampicano sulle pareti (*Oase*), formando una struttura quasi scultorea ma molto libera, nella quale il visitatore cammina. Kubisch sfrutta l'intimità totale delle cuffie per creare contraddizioni: i versi degli animali di una foresta compaiono su una terrazza a Londra o in una galleria sotterranea a Pittsburgh. Orchestrando suono e spazio, Kubisch invita l'ascoltatore in un mondo apparentemente privato di suoni, popolato da sorgenti sonore che sembrano comparire e scomparire senza lasciare traccia: invisibili, delicati, intimi, questi suoni provengono da tutto intorno, solleticano l'orecchio, vanno e vengono, rivelando tutti i livelli di ascolto possibile e mutando continuamente.



Christina Kubisch, *Music Between Parallel Wires*, Japan, 1991

Janet Cardiff, *Map for The Missing Voice, (Case Study B), Londra, 1999*

Camminando per Londra, i partecipanti ascoltano in cuffia una registrazione audio. Le registrazioni danno indicazioni sulla passeggiata da svolgersi suggerendo come muoversi, da che parte girare, cosa cercare. I rumori della città, precedentemente registrati, sono udibili in cuffia, ma di fatto non ricollegabili alla realtà esterna attuale. Perciò la registrazione genera spaesamento nell'ascoltatore. La passeggiata diventa sia un'esperienza uditiva che un gioco linguistico-comunicativo. Lo spettatore rimane intrappolato in una realtà incerta ed incongruente. Si genera un effetto straniante per la non coincidenza di fenomeni acustici e visivi.



Janet Cardiff, *Map for The Missing Voice, (Case Study B), Londra, 1999*

Bill Fontana, *Sound Island*, Parigi, 1994

L'installazione fu realizzata in occasione del cinquantenario dello sbarco in Normandia e della liberazione di Parigi. L'artista gioca sull'incongruenza tra paesaggio sonoro e visivo mettendo in comunicazione realtà distanti attraverso registrazioni ed amplificazioni in tempo reale. Il paesaggio sonoro delle coste normanne viene catturato e trasmesso in tempo reale a quarantotto altoparlanti installati sulla facciata dell'Arco di Trionfo nel centro di Parigi. Il rumore bianco del mare che si infrange contro le rocce maschera il frastuono del traffico proveniente dalla grande strada trafficata in prossimità del monumento, conferendo allo spazio una nuova inaspettata atmosfera.



Bill Fontana, *Sound Island*, Parigi, 1994

Allegati

Ogni numero di *Sciami | Ricerche* pubblica degli allegati che attengono ai percorsi di ricerca presenti nel network (teatro, suono e vocalità e videoarte). In particolare, con periodicità semestrale, dei focus dedicati a compagnie di teatro italiane che vanno a comporre nel loro insieme il percorso di ricerca *Nuovo Teatro Made in Italy* in grado di fornire un rigoroso inquadramento analitico della pratica teatrale della compagnia presa in esame.



Gruppo nanou

a cura di
Sergio Lo Gatto

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/gruppo-nanou>



Collettivo Cinetico

a cura di
Angela Bozzaotra

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/collettivo-cinetico>



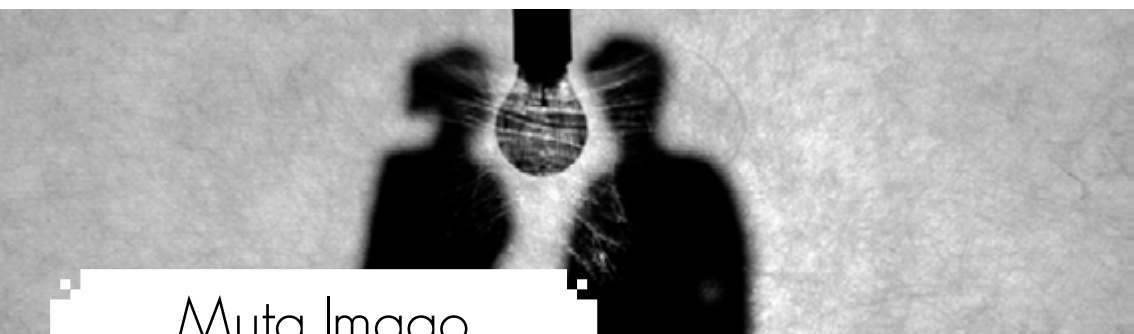
Deflorian-Tagliarini



a cura di
Lorenzo Guerrieri

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/deflorian-tagliarini>



Muta Imago

a cura di
Gaia Polidori

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/muta-imago>



Amelio "Memè" Perlini

a cura di
Cristina Grazioli

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/meme-perlini>



Motus

a cura di
Renata Savo

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/motus>



Carlo Quartucci e Carla Tatò

a cura di
Donatella Orecchia
Viviana Raciti
Flaminia Bulla

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/carlo-quartucci-carla-tato>



Enzo Moscato

a cura di
Carlo Titomanlio

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/enzo-moscato>

SPUPS OK OK OK
OK OK OK
SPUPS OK OK OK
OK OK OK
SPUPS OK OK OK
OK OK OK
SPUPS OK OK OK
OK OK OK

THERE THERE
THERE THERE
THERE THERE
THERE THERE
ARE THERE

BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP

BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP
BIRUP PIRUP



ISSN 2532-3830



2532-3830-2