

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

PERFORMING POP

*a cura di
Fabio Acca*

contributi di

Fabio Acca
Daniela Cardini
Fabriano Fabbri
Eleonora Felisatti
Gerardo Guccini
Tomas Kutinjač
Andrea Laino
Jacopo Lanteri
Gianni Sibilla
Lucio Spaziante

testimonianze di

Teatro delle Albe
Motus
Kinkaleri
Teatro delle Moire
Teatro Sotterraneo
Babilonia Teatri
ricci/forte
Cristian Chironi
Codice Ivan



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

**prove^{di}
drammaturgia**
Rivista di inchieste teatrali



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Indice

- p. 3 **EDITORIALE**
Antropologie teatrali a confronto attorno al “grande attore pop”
di Gerardo Guccini
- 5 **PERFORMING POP: 10 PUNTI PER UN INQUADRAMENTO TEORICO**
di Fabio Acca
- 13 **SISTEMI POP**
- 13 Lucio Spaziante, *La Performance Pop come performance “diffusa”, ovvero i Teatri dell’immaginario*
- 17 Gianni Sibilla, *La performance musicale sui media ai tempi di YouTube*
- 21 Daniela Cardini, *La performance musicale nei media events televisivi*
- 26 **FENOMENI POP**
- 26 Fabriano Fabbri, *La performance “vestita” di Peter Gabriel*
- 28 Andrea Laino, *“Area di resistenza”: breve storia performativa degli Area*
- 34 Tomas Kutinjač, *Performing Patty, ovvero nascita di un’“autentica” diva del pop*
- 39 Eleonora Felisatti e Jacopo Lanteri, *Lady Gaga, a case study: decostruzione di una regina mostro*
- 46 **DOSSIER: UNA SCENA POP IN ITALIA?**
- 46 *Introduzione*, di Fabio Acca
- 47 Teatro delle Albe / Marco Martinelli
- 48 Motus / Daniela Nicolò e Enrico Casagrande
- 50 Kinkaleri / Massimo Conti e Marco Mazzoni
- 53 Teatro delle Moire / Alessandra De Santis e Attilio Nicolò Cristiani
- 54 Teatro Sotterraneo / Sara Bonaventura, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri, Daniele Villa
- 56 Babilonia Teatri / Enrico Castellani
- 58 ricci/forte / Stefano Ricci e Gianni Forte
- 59 Cristian Chironi
- 62 Codice Ivan / Anna Destefanis, Leonardo Mazzi, Benno Steinegger

Prezzo al pubblico: € 9,00 (Iva assolta)
Per abbonamento annuale (2 numeri): € 13,00 (Iva assolta)
Modalità di pagamento: • versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L076011400000095117404 • bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157
Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

La grafica della copertina è di Cristiano Minelli.
Immagine di copertina: David Bowie, *Heroes*, 1977.

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Non è improbabile che questo numero di «Prove» finisca per influire sulle attività istituzionali dei teatrologhi, suscitando numerose richieste di tesi intorno alle tematiche della performance pop. Il pop è infatti sotto gli occhi, fra le attitudini all’ascolto e nello stesso vivere delle giovani leve degli studi, che, in genere, hanno finora evitato di conciliare queste competenze vissute con gli interessi di tipo teatrale, perché sprovviste di strumenti di elaborazione, di modelli metodologici e analitici, d’un repertorio di precedenti da cui trarre suggestioni e idee. Elementi tutti che questo numero di «Prove», non a caso doppio, fornisce con dovizia, concatenando inquadramenti generali (di Acca, Spaziante, Sibilla e Cardini), primi piani (dagli Area di Demetrio Stratos a Patty Pravo, dai Genesis di Peter Gabriel a Lady Gaga) e, infine, diversi esempi (dai Motus al Teatro Sotterraneo, dalle Albe a Babilonia Teatri) di assimilazioni e rilanci teatrali della performance pop.

L’approccio teatrologico a questa tipologia della performance, che percorre trasversalmente immaginari e pratiche sociali, individua insomma due campi di applicazione: da un lato, c’è il manifestarsi dell’artista pop in quanto personaggio, figura o identità variamente fruibile; dall’altra, si evidenziano le riviviscenze di questo stesso fenomeno in ambito teatrale (riviviscenze tanto più estese e pervasive quanto più passiamo dall’osservazione degli *ensemble* di teatro affermati a quella delle odierne esperienze nascenti della ricerca).

Fra l’uno e l’altro versante, vale la pena sottolineare, si riscontrano svolgimenti relazionali che sono l’esatto opposto di quelli sperimentati a suo tempo, nella grande incubatrice degli anni Cinquanta, dalla Pop Art storica. In questa, gli elementi della cultura popolare venivano spiazzati, citati e diversamente ambientati dall’esercizio d’un linguaggio d’avanguardia, che ne riformulava le possibilità di senso. La performance pop è invece una dimensione del reale, che si cita, spiazza e delocalizza da sé, suscitando identità mediatiche di massa, sicché, a partire dagli anni Ottanta, i teatranti (Magazzini, Falso Movimento, ecc.) l’hanno soprattutto utilizzata come canone comunicativo d’un io che si esprime per restituzioni del vissuto collettivo.

La sfida a dilatare gli interessi teatrologici a un argomento finora indagato dagli studi di comunicazione di massa, dalla sociologia, dalla semiotica e dai Performance Studies (tutti approcci adeguatamente rappresentati nell’economia del numero), non nasce né da discussioni occasionali né dall’esigenza di impostare per monografie i numeri di questa rivista, ma riflette la linea di ricerca che il curatore, Fabio Acca, ha gradualmente messo a punto attraverso curatele di tesi e la collaborazione con il periodico «Art’O». Mi auguro che le sue sollecitazioni non cadano nel vuoto. Sarebbe una perdita per tutti, perché la salda architettura di questo numero esplora nuove possibilità di applicazioni teatrologiche. Il che, in una fase istituzionale che prevede l’imminente e drastica riduzione degli spazi accademici, costituisce un’operazione, non solo genericamente vitale, ma strategicamente necessaria.

La teatrologia, insomma, può rinnovarsi e confermarsi utile, non solo conferendo al passato la fluidità e la capacità di sorpresa dei fenomeni in vita, non solo approfondendo le rigenerazioni del teatrale – che, da sempre, la sopravanzano –, ma anche sperimentando l’applicabilità extra-teatrale delle sue culture fondanti (comprese, in prospettiva, quelle che riguardano la mimesi testuale, il ludo riproduttivo dell’esistente, la riattivazione del gesto creativo dell’attore in paradossali serie di prototipi: funzioni, più che arcaiche, direttamente biologiche, come dimostrano le recenti scoperte delle neuro-scienze).

Per cogliere sinteticamente le metodologie di riferimento e il valore di svolta di queste indagini sulla performance pop, conviene ricordare i loro addentellati con due distinti filoni di antropologia teatrale: l’uno connesso ai Performance Studies, l’altro dedito allo studio dell’“individuo in stato di rappresentazione”. Richard Schechner, fra i fondatori dei Performance Studies, incluse fra le cause del declino culturale delle avanguardie “il fallimento della trasmissione di quanto si era imparato a una nuova generazione di artisti”. “La mia generazione – dice – non è riuscita a produrre tecniche di addestramento per i giovani artisti”¹. È la spia d’una mobilità intellettuale assolutamente irriducibile a rapporti strumentali e vincolanti. I Performance Studies e le loro applicazioni al campo strettamente contiguo dell’antropologia teatrale – congiuntamente coltivato da Schechner e dall’antropologo Richard Turner – non privilegiano infatti le esperienze performative del teatro contemporaneo, non ne consolidano l’armatura teorica, non ne facilitano la trasmissione storica, ma, negando qualsiasi definizione restrittiva ed evitando di identificarsi con specifici modelli pragmatici e formali, praticano con grande libertà e su qualsiasi oggetto (dal wrestling alla performance pop) indagini di taglio interdisciplinare o, accentuando in tal caso il superamento delle modalità accademiche, “postdisciplinare”².

D’opposto orientamento, nell’impostazione e negli esiti, l’antropologia teatrale d’ispirazione barbiana, che ricava dallo studio comparativo fra i diversi modelli antropologici dell’“individuo in stato di rappresentazione” indicazioni e principi “utili” al lavoro degli attori e degli *ensemble*, che praticano, come l’Odin Teatret dello stesso Barba, una performatività codificata, extra-quotidiana e costituita da sintagmi corporei estrapolabili e coniugabili in sequenza.

Se l’antropologia teatrale di Schechner ha acquisito un’inusitata mobilità relazionale e argomentativa, evitando i rischi d’un abbraccio esclusivo con determinate realtà teatrali, quella di Barba si è invece concentrata sulle culture costitutive del performer, trovando un’efficace sponda di rapporto nel versante degli studi teatrali. La prima è essenzialmente antropocentrica; la seconda, teatrocentrica.

All’innesto fra le due possibilità, la particolare linea d’indagine, che qui si propone, fa propri gli sconfinamenti teorici e di campo dello stesso Schechner e dei Cultural Studies, applicando al contempo strumentazioni larga-

mente derivate dalla teatrologia europea e dalle inerenti ricerche antropologiche (come risulta, ad esempio, dalla competente centralità dei riferimenti corporei). D'altra parte, l'affrontare oggetti inusuali con metodologie sincretiche e sperimentali non necessariamente comporta una perdita delle specificità acquisite: la teatrologia, alorché s'apre ai rapporti interdisciplinari, ritrova infatti la propria essenza disciplinare, poiché, al livello degli studi, il teatro si attua e svela "sempre come 'teatro e altro' [...] teatro e... : istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti [...]".³

Un'ultima osservazione. All'inizio del passato secolo, riconoscendo l'empatia che connetteva l'attore teatrale alle diverse forme della performatività sociale, Ermete Zacconi, protagonista e tenace difensore della tradizione italiana, oppose all'egemonia culturale dei valori registici la disseminazione del modello grande attorico:

Tutta la vita moderna è fatta di grandi attori [...]. Il cinematografista si è diffuso nella maniera fantastica che tutti sanno [...] perché ha creato i 'divi', le 'stelle', i 'fenomeni' dello schermo. [Anche] [l]o sport ha creato i suoi divi, vive sopra di essi, interessa per merito loro. [...] Lo spettacolo sportivo? Ma è un pretesto per presentare il grande attore sportivo⁴.

Non è in fondo diverso il lampo intuitivo dal quale qui si procede verso una conoscenza articolata, molteplice e propositiva del "grande attore pop".

Gerardo Guccini

¹ Richard Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, ed. orig. in «Performing Arts Journal», n. 14-15, 1980, poi in «Il Patalogo», n. 3, 1981, pp. 177-185, e in Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 329-350: 333.

² Richard Schechner, *Foreword. Fundamentals of Performance Studies*, in Nathan Stucky, Cynthia Wimmer (a cura di), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois Press, 2002, p. X.

³ Fabrizio Cruciani, *Il «luogo dei possibili»*, in Gerardo Guccini, Cristina Valenti, a cura di, *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, Bologna, Synergon, 1992, ora in Clelia Falletti, a cura di, *Il corpo scenico*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, p. 168.

⁴ Ermete Zacconi, *Ermete Zacconi difende il 'grande attore' contro coloro che lo vorrebbero morto*, «Gazzetta del Popolo» (4 dicembre 1930), riedito in Silvio d'Amico, *Cronache del teatro*, a cura di E. F. Palmieri e S. d'Amico, II, Bari, Laterza, 1984, p. 120.



Elvis Presley in una scena di *Jailhouse rock*, 1957.

PERFORMING POP: 10 PUNTI PER UN INQUADRAMENTO TEORICO

di Fabio Acca

La vita si ripete. Tornano le vecchie canzoni in una forma nuova e i ragazzi pensano che sono nuove e i vecchi ricordano ed è un modo per tenere insieme la gente, un modo per vivere.

Andy Warhol, 1978

1. Performance & Pop

"Performance" e "pop", presi nella reciproca tensione, sono termini che richiedono immediatamente un atto chiarificatorio¹: esiste o può esistere una scena pop? Quali fenomeni dovrebbe indagare e di quali strumenti metodologici e di analisi potrebbe avvalersi? Quali caratteristiche ricorrenti è possibile riscontrare in una fenomenologia appartenente alle arti sceniche che possa dirsi pop?

Il termine "pop" richiama istintivamente due ambienti disciplinari: quello delle arti visive e quello musicale. In realtà si diffonde negli anni Cinquanta soprattutto nei paesi anglosassoni come aggettivo che definisce genericamente i prodotti culturali di consumo per i teenager. Nel campo delle arti, prima in Gran Bretagna e poi negli Stati Uniti, lo stesso termine ha indicato una corrente artistica – la Pop Art – che si poneva come risposta al sistema di valori introdotto dal mercato di massa, agendo criticamente dentro uno stile apparentemente devoto all'esaltazione iconica della merce e contribuendo così a liberare l'oggetto artistico da una concezione elitaria di opera d'arte. Nel settore musicale, invece, la parola "pop" deriva da una contrazione dell'inglese "popular" e in questa accezione voleva esprimere un'idea di "popolare" intesa soprattutto come estensione di una cultura originariamente connotata in termini localistici e folklorici. Nel tempo la parola "pop" ha assunto un significato diverso, a indicare la condizione stessa affinché un prodotto musicale possa essere così definito, cioè la sua diffusione di massa.

In realtà, la nozione di "pop" è molto più flessibile di quanto la si voglia qui circoscrivere, come ci insegna una consolidata tradizione di studi (da Barthes a McLuhan, da Eco a Baudrillard). Non è applicabile così schematicamente ai singoli campi dell'arte, piuttosto a una evoluzione delle categorie culturali dagli anni Cinquanta a oggi, nella misura in cui le pratiche, artistiche o meno, connesse alla rappresentazione, hanno costruito un sistema di discorso intorno all'emanazione di senso generata dai sistemi di comunicazione di massa. Semplificando al massimo, potremmo dire che la cultura pop riguarda un ambito generale di proiezione mediatica: non esiste "pop" laddove non esiste "media".

La nozione di "performance pop", invece, nasce storicamente in ambito mediologico e socio-semiotico, quest'ultimo organicamente attingo alla rifondazione disciplinare del teatro². Essa indaga la portata comunicazionale dell'azione, della narritività e della "corporeità" di quella particolare figura di performer come Michael Jackson o Jimi Hendrix, oppure band come gli Who o i Kraftwerk,

in una dimensione "dal vivo" e, più estesamente, nell'arena intermediale della galassia pop.

Sintesi del connubio tra pratiche corporee e immagine, si è sviluppata a margine delle discipline specifiche del teatro e della performance, utilizzandone sì alcuni aspetti teorici, ma relativamente a contenitori disciplinari più ampi (semiotica, sociologia, antropologia) applicati allo studio della musica "leggera", storicamente sensibile alle dinamiche tipiche della creazione di oggetti culturali pop. Ad accentuare questa condivisione di valori si situa il corpo del performer, la sua presenza, che diviene il veicolo principale – quando non proprio il "testo" stesso – della comunicazione, con ricadute analoghe a quanto lo studioso Hans-Thies Lehmann attribuisce al corpo del performer nel teatro post-drammatico, dove

si è verificato quello che in altre arti è già successo e continua a succedere, e cioè che si è aperta una fase completamente collegata all'emersione della cultura mediatica. [...] Nel mondo mediatico della contemporaneità, l'aspetto dominante diventa il *face to face*, la situazione in atto, l'accadimento del teatro. Si affermano perciò le realtà fisiche, corporee; la tensione a condividere il loro irradiarsi energetico; la sovversione di ogni significato ad opera dalla sensualità della performance; i piccoli e grandi sconvolgimenti che possono venire provocati dal coinvolgimento dell'*asse teatrale performer/spettatore*³.

Ma cosa è esattamente la realtà fisica di cui parla Lehmann? Nel suo ormai classico volume *Postdramatisches Theatre*, lo studioso tedesco la definisce una

fisicità impressionante, un certo stile del gesto o dell'assetto scenico, semplicemente determinato dal fatto che sono presenti – e presentati – con una certa enfasi, o recepiti come "segni", nel senso di una manifestazione o gestualità che ovviamente richiede attenzione, "produce senso" attraverso la balenante struttura della performance, senza essere "concettualmente definibile". [...]

La performance pop tra origine dall'esposizione intensa della fisicità del performer, così come nel teatro postdrammatico "il corpo diviene l'unico soggetto che conta. D'ora in avanti sembra che tutte le emissioni sociali debbano passare attraverso questa cruna d'ago, debbano tutte adottare le forme di una emanazione fisica"⁴.

Una "rivoluzione", quella del corpo pop, che ha Elvis Presley come capostipite e il rock'n'roll come primo genere di riferimento. In questo modo la performance pop ha assunto i caratteri di una narrazione non lineare, originariamente mirata a un gruppo sociale prevalentemente giovane (con tutte le differenze e sottoculture riconoscibili dentro questa categoria e tutti gli slittamenti generazionali verificatisi fino a oggi), capace di rendere conto di diversi piani di discorso: la ribellione verso il mondo adulto, la trasgressione, il successo, il divismo, l'impegno sociale e politico, il dialogo interiore, l'esplorazione di

nuove forme percettive, e molti altri. La musica pop, con la sua capacità di innestarsi dentro il discorso performativo, è diventata per chi la fruisce un vero e proprio stile di vita, che racconta e produce storie di soggetti, di corpi, sui quali si ripercuotono le scelte di un pubblico per lo più organizzato in distinti gruppi sociali e sottoculture⁵. Con una frase un po' ad effetto, ma pertinente, potremmo dunque affermare: "Tutta la storia del rock è storia del pop. E tutta la storia del pop è *anche* storia della performance".

2. Un silenzio ideologico

Nonostante questa affermazione possa essere oggi accolta come qualcosa di ragionevolmente e intuitivamente ovvio, permangono ancora – sicuramente nel panorama italiano – non poche resistenze verso uno studio sistematico che possa fare luce sugli intrecci disciplinari tra arti della scena e universo pop; che possa consentire uno sguardo libero, non ideologicamente orientato, su un fenomeno di così ampia portata culturale. In particolare, tra la storia delle discipline legate al teatro e allo spettacolo e quella delle fenomenologie pop vige da sempre una sorta di silenzio imbarazzante e imbarazzato. Una parte significativa del mondo accademico ha sempre osservato con ostentato malessere la possibilità di interagire sul piano scientifico con una fenomenologia giudicata culturalmente "equivoca", bassa, inadeguata come l'universo del pop⁶. Questa percezione è per molti versi sovrapponibile alla medesima denuncia opposta dalla musica colta alla cosiddetta musica "leggera", o appunto pop, tacciata indistintamente e senza troppe verifiche di essere un fenomeno dalla struttura linguistica semplificata, sostenuta da un consumo casuale e prodotto principalmente sulla base di obiettivi commerciali che non lasciano spazio a una dimensione artistica "autentica" (come vedremo, non uso a caso questa parola...).

La diffusa resistenza, in ambito accademico, nei confronti della cultura pop ha generato gerarchie più o meno occulte interne ai generi. Infatti, esiste un automatismo tanto strisciante quanto persistente secondo il quale vengono ancora istintivamente valutati più positivamente i prodotti culturali nelle forme testuali rispetto a quelle visive (il libro rispetto al film), l'unicità rispetto alla serialità (il quadro rispetto alla fotografia), l'esperienza individuale rispetto a quella collettiva o addirittura di massa, con una sottolineatura spesso classista del gusto a rivelare un implicito elitarismo della ricerca storica.

Quest'ultima, sebbene ancora con estrema cautela, ha però messo in atto da qualche tempo un processo di rinnovamento metodologico che individua – per esempio – la canzone pop come una testimonianza e un importante "agente" di storia⁷; così come da non pochi anni i Cultural Studies e i Performance Studies, grazie soprattutto al lavoro pionieristico di studiosi come Simon Frith⁸, Philip Auslander⁹ e Ian Inglis¹⁰, hanno intercettato con rinnovate basi teoriche proprio il variegato universo estetico connesso alla musica di consumo. Purtroppo non possia-

mo dire lo stesso in Italia per gli studi legati alle discipline del teatro, che pagano ancora un ritardo tanto profondo quanto inspiegabile.

Eppure se pensiamo, per esempio, a un caso pop emblematico come i Beatles, nessuno di noi potrebbe ormai contravvenire al fatto di riconoscere al gruppo di Liverpool un'appartenenza al territorio dell'arte, o di non aver creato una specifica performatività, un'idea di corpo talmente influente da orientare i comportamenti di più di una generazione. Nella performance pop così intesa si intrecciano tecniche di presenza, costruzione reale e fittizia dell'identità, circolazione di pratiche di rappresentazione, *live act*, narrazione, quando non proprio partiture performative che attingono direttamente alla tradizione teatrale (si pensi ad artisti come David Bowie, che ha contaminato in modo originale elementi del teatro Kabuki, trasformismo e tecniche mimiche; oppure a Demetrio Stratos, che ha esplorato in profondità una performatività vocale estrema, marchiata da un forte timbro cageiano e artaudiano; o ancora alla recente Lady Gaga, che ha applicato al mondo della canzone pop conoscenze e tecniche di travestimento e mutazione molto vicine al territorio della performance e della body art). Né, d'altro canto, è possibile negare la consapevole e anzi volontaria inclinazione alla merce dei fenomeni pop, in una precisa e strategica organicità all'industria culturale, certamente integrata al sistema di valori capitalistico.

Da qui l'evidente conclusione secondo la quale identità, originalità e condivisione di un oggetto artistico sono categorie non sempre in contrasto con le dinamiche del mercato di massa e dell'*entertainment*. Un'analisi che, però, non abbia chiarito internamente i propri automatismi ideologici non consente di recepire con la dovuta attenzione una zona complessa come il pop, anche per quanto riguarda gli studi di carattere strettamente teatralogico.

3. Tre ipotesi per un problema

La pressoché generale assenza di un'adeguata strumentazione metodologica del teatrale tarata sul "problema" del pop e su una performatività applicata a questa categoria, scopre dunque un piano stratificato di nodi teorici. L'apparente impossibilità di riconoscere la presenza della performance pop all'interno delle linee novecentesche e post-novecentesche degli studi teatrali, oltre ad essere viziata da una omologazione ideologica, è connessa anche ad alcune sue peculiarità, che qui proviamo ad elencare:

a) La performance pop patisce la difficoltà – già registrata dai Performance Studies rispetto alla stessa nozione di "performance" – di essere un oggetto culturale tendenzialmente sfuocato, non precisamente oggettivabile se non nella sua dimensione *live*, soprattutto in virtù della centralità dello spettatore nei processi che ne determinano l'identificazione¹¹. In altre parole, se da un lato esiste la possibilità di isolare con discreta precisione ogni singolo segmento testuale di cui è composta attraverso specifici documenti (la biografia dell'artista,

il testo di una canzone, i processi che determinano la composizione e la fruizione di un dato concerto o performance mediale, ecc.); dall'altro risulta quanto mai complesso e sfuggente analizzarne gli esiti in termini di ricezione culturale. Ne deriva che il dato più espressamente performativo dovrebbe essere individuabile a due distinti livelli: il primo come *performance "strictu sensu"*, coincidente con la condizione stessa di esistenza del testo pop, dei media e della comunicazione, che non esistono senza "messa in scena". Per cui lo studio della performance pop si occupa appunto di questo, del "qui ed ora" dell'enunciazione-esecuzione e dei suoi elementi testuali (l'immagine, il gesto, il movimento, lo spazio, il pubblico, ecc.). Il secondo come *performance simbolica*, cioè come contributo a un deposito di memoria collettiva in forme estesamente narrative, a cui in definitiva il corpo dell'artista e la sua stessa performance *strictu sensu* tendono.

Entrambe contribuiscono a strutturare quella realtà pulviscolare e proiettiva che chiamiamo "immaginario collettivo". La performance pop va individuata proprio all'interno di questo circuito esperienziale diffuso, analizzandone i singoli elementi costitutivi in una circolazione ed economia post-massmediali del simbolico.

b) Una seconda difficoltà è determinata dall'automatismo secondo il quale un fenomeno è omogeneo al "teatrale" se corrisponde a una replicabilità relativa o del tutto assente. Lo statuto del teatro è quello dell'evento, mentre nel caso della performance pop il concerto rappresenta solo una delle modalità percorribili di relazione tra pubblico e performer. La struttura del pop mette infatti in campo un'interazione stretta tra l'unicità dell'evento e la sua rimodellizzazione in chiave intermediale (dal concerto all'album, al videoclip, al film, allo show televisivo, ai formati web, ecc.), secondo la quale lo stesso concetto di "evento" tende a perdere di significato in una possibile gerarchia esperienziale. Anzi, contrariamente al superato dettato benjaminiano secondo il quale la perdita d'aura dell'opera d'arte sarebbe direttamente proporzionale alla sua riproducibilità tecnica, l'universo del pop genera e accumula una propria speciale aura proprio in virtù di una moltiplicazione mediatica, in cui la pretesa autenticità e unicità dell'originale non ha sostanzialmente più ragione di esistere.

c) A tale visione andrebbe aggiunta la perdurante superstizione secondo la quale un'arte tecnologicamente mediata non possa essere equiparata, per intensità e mobilitazione emotiva dello spettatore, a un evento dal vivo. In questo senso, il teatro ha sicuramente avuto un prestigio dominante fino all'avvento del cinema, ma è necessario riposizionare le nostre classi d'analisi nel momento in cui questo prestigio si evolve con il manifestarsi di una nuova cultura della presenza, generata dall'apparizione sulla scena della rappresentazione di nuovi mezzi tecnologici di costruzione e con-

divisione dell'immaginario. Se la contrapposizione tra esperienza "mediata" e esperienza "dal vivo" potrebbe avere ancora una sua rilevanza a livello puramente ontologico, rischia di non avere alcuna competitività se la si legge dentro una oggettiva evoluzione culturale del linguaggio. Di fatto, quello a cui siamo quotidianamente esposti è un ecosistema mediale e narrativo permanente, un habitat esistenziale¹² in cui la manifestazione diretta del corpo biologico del performer rappresenta una delle tante, distinte risorse attraverso cui l'artista produce "senso".

Tale acquisizione genera evidentemente un ulteriore livello di problematizzazione, perché significa per il "teatrale" non solo rompere lo schema ideologico della compresenza performer/spettatore, ma attivare una migrazione terminologica che prenda in considerazione la possibilità di trasformare lo spettatore anche in "audience". Nello spettacolo diffuso del pop, debordantemente integrato, il pubblico/audience non rappresenta più una differenza e non occupa più un luogo autentico, "altro" dallo spettacolo.

4. Autenticità pop

È probabilmente intorno alla questione dell'autenticità che si sono condensati i malintesi più resistenti tra studi teatrali e fenomenologia pop. Non a caso proprio su questo tema si focalizzano sia una buona parte del sistema di misura della ricerca teatrale novecentesca¹³, sia la credibilità artistica e relazionale della musica pop¹⁴.

Da questo punto di vista, la performance pop garantisce un osservatorio privilegiato sulle contraddizioni a cui va incontro il sistema della rappresentazione in una società di massa altamente mediatizzata. Infatti, il musicista pop è al contempo soggetto e oggetto di una narrazione, insieme personaggio ed evento, identità che tendono a coincidere prima di tutto per un'assunzione fisica della performance nel corpo del performer (in questo senso la forma canzone può essere esemplare), rimandando dunque a sé il narrare attraverso la grana della voce e una presenza fortemente individualizzata. Questo produce una sorta di evidenza mitica del corpo, che a sua volta genera una mitizzazione della comunicazione personale da cui deriva l'equivoco della presunta "autenticità" di un artista.

Ciò che mi interessa sottolineare, però, è come le ricadute mediali non siano affatto in contraddizione con l'esperienza del vero, né semplici zone di possibilità, bensì condizioni di necessità affinché un'autenticità possa prodursi a partire da un suo opposto fortemente mediato. Il mito dell'autenticità entra in crisi proprio a cominciare da qui, da questa relazione così stretta tra verità e rappresentazione. Se il modernismo novecentesco esprimeva il disagio prodotto da questo principio oppositivo (uomo vs macchina, autenticità vs falsificazione), e i territori dell'arte e del teatro si offrivano perciò – non senza derive dal sapore mistico – come esperienza di rigenerazione di una realtà avvertita senza compromessi come de-realizzata, a parti-

re dalla metà degli anni Ottanta la cultura postmoderna ha offerto un paradigma di lettura diverso della contemporaneità, in cui autenticità e rappresentazione non costituiscono fronti opposti e reciprocamente esclusivi di discorso, ma indispensabili traiettorie di relazione.

5. Il "peccato originale" dell'industria culturale

In questo assetto, la demonizzazione *tout court* dell'industria culturale equivale ancora una volta solo a una posizione ideologica, che non consente di mettere a fuoco la contingenza, l'autorialità e la creatività dei processi produttivi; così come non è in grado di ravvisare nel consumo un atto consapevole di "micropolitica" (secondo la storica nozione di John Fiske), potenzialmente resistente e sovversivo rispetto alle regole culturali dominanti.

Ripercorrendo la schietta e condivisibile analisi fornita da Christina Lutter e Markus Reisenleitner¹⁵, la scuola "francofortina" (e in particolare adorniana per quanto riguarda la produzione musicale) fin dagli anni Quaranta ha stigmatizzato la cultura di massa formatasi all'interno della moderna società capitalista grazie all'industrializzazione e alla commercializzazione. Essa, in virtù del carattere commerciale dei suoi prodotti, è stata considerata senza appello uno strumento di manipolazione della classe oppressa da parte della classe dominante e questa teoria fu applicata, senza distinzione, a tutte le forme e pratiche della cultura popolare nate in relazione al mercato di massa. Da qui, ogni genere di prodotto culturale "industriale" venne considerato esclusivamente una espressione delle leggi di mercato e dei profitti, escludendo in linea teorica qualsiasi riscontro positivo di tipo qualitativo.

La commercializzazione dei prodotti culturali, in realtà, non è mossa da un ordine così rigido e schematico, perché risponde evidentemente anche a impulsi generati dalla soggettività e dalla sfera individuale. L'interpretazione della logica di mercato come sorta di peccato originale, che impedisce qualsiasi forma di autenticità spontanea, entra in stallo se la si mette in relazione a fenomeni precedenti alla stessa industrializzazione. Per esempio, proprio riguardo alla cultura teatrale, le compagnie professioniste dei comici dell'arte, così come gli artisti riconosciuti e operativi all'interno delle élite culturali, volevano e dovevano vivere del proprio lavoro, ma questo non incide, oggi, sul loro riconoscimento nel perimetro dell'arte. Il contrasto tra un prodotto culturale "pagato" e uno "spontaneo" o "autentico", espressione di uno spirito comunitario, aderisce a un ideale ancora piuttosto resistente solo nelle discussioni relative al rapporto tra cultura "alta" e cultura "bassa", che invece si dissolve se osservato da un punto di vista lucidamente storico. Se è vero che la condizione di autenticità può essere minacciata dall'esistenza del mercato, dovremmo chiederci se la dipendenza personale e i rapporti di protettorato tra artisti ed élite degli inizi dell'età moderna non comportassero nella produzione culturale una limitazione ancora maggiore della libertà personale.

Da qui la difficile collocazione della stessa nozione di

"industria culturale", secondo la quale i sistemi di produzione capitalistici modellano e plasmano negativamente, a propria immagine e somiglianza, tutti i prodotti culturali. Allora ancora una volta, il richiamo al postmoderno può indicare un nuovo atteggiamento epistemologico se non lo si intende semplicemente come snodo storico nell'articolazione del sapere. Piuttosto, un "metodo diffuso" di interpretazione dei fenomeni culturali, per il quale ciascuno di essi è il risultato di differenti stratificazioni, che connette fonti "alte" e "basse", cultura popolare e cultura elitaria, generi più o meno colti.

6. Lady Gaga vs Jerzy Grotowski?

L'intuizione artistica come tale può essere inscritta dentro un sistema di autenticità, ma il percorso attraverso il quale viene realizzato e consumato oggi qualsiasi prodotto culturale non consente più un'applicazione efficace dello schema ideologico precedente.

Il teatro potrebbe essere paragonato – mi si passi la metafora ardita – a un artista come Bruce Springsteen, la cui identità è sempre stata associata a valori di autenticità e immediatezza, senza interrogarsi a fondo su come l'industria culturale a cui anche Springsteen inevitabilmente appartiene possa produrre esattamente questo tipo di percezione. Simon Frith ha riassunto in maniera fulminante tale contraddizione: "Ciò che è significativo nell'era postmoderna non è se Springsteen sia la cosa autentica, ma come possa surrogare la convinzione che in qualche modo, da qualche parte, esistano cose autentiche"¹⁶.

Il piano della rappresentazione a cui appartiene per statuto il teatro non può più concedersi l'ingenuità di pensare ancora in termini di autenticità dell'esperienza, magari opponendola ideologicamente a una falsificazione del reale mediata dai diabolici mezzi di comunicazione di massa. Non credo, infatti, che la produzione artistica di Lady Gaga sia oggi meno autentica di quella di un maestro del teatro come Jerzy Grotowski; e non credo che un concerto-happening dei Doors possa essere stato meno vicino alla verità fisica del suo frontman e performer Jim Morrison di quanto lo sia uno spettacolo di Pippo Delbono o di Jan Fabre. Si tratta in entrambi i casi non di avvicinarsi all'autenticità pura, im-mediata (il trattino è d'obbligo) di un'esperienza, bensì di coglierne la qualità intima in un processo mediato di proiezione e rappresentazione.

7. Il fantasma scientifico

Per questo ho parlato della natura "problematica" del pop, a partire proprio dagli inneschi da esso evocati in sinergia a una parola – appunto – come "performance".

Nel 1992, Richard Schechner, punto di riferimento teorico degli studi sulla performance, affermava provocatoriamente la necessità di acquisire il termine "performance" come paradigma definitivo di lettura della scena contemporanea, in sostituzione dell'ormai obsoleto "teatro"¹⁷. La trasformazione radicale di un vocabolario, in termini

scientifici, dovrebbe produrre un cambiamento altrettanto profondo anche di metodo, nonché un'apertura dell'oggetto stesso di ricerca. Infatti, in ambito scientifico, un nuovo paradigma non solo rimpiazza quello già esistente, ma lo annulla, e questo rappresenta di fatto l'unico modo per sostituire un paradigma non storicamente aggiornato e non più tarato sulle nuove conoscenze. Gli studi teatrali, invece, se da un lato aspirano a una dimensione scientifica delle proprie classi d'analisi, spesso hanno mancato il proprio appuntamento con la storia, eludendo la necessità di ricongiungimento con la percezione del contemporaneo. L'estensione del concetto di performance (peraltro già abbondantemente annunciato da un'importante tradizione di applicazioni in ambito sociologico), non più relegato a un sotto-genere del teatrale, ci consente invece di ricominciare ad annettere forme spettacolari altrimenti escluse dagli studi disciplinari, tra cui appunto anche quelle forme di presenza legate alla fenomenologia del pop.

8. Dare risposte

Ogni singola disciplina ha dato una risposta originale all'insieme culturale del pop, sia in termini di produzione artistica che di elaborazione critica, dialogando con esso oppure definendone i paradossi. Le discipline teatrali, nella loro condizione – anche politica – di schematica alterità permanente rispetto ai valori assoluti espressi dal mercato dell'arte e dalla comunicazione massmediatica, ha scelto per lo più la strada dell'estraneità, dell'indifferenza quando non proprio dell'aperta ostilità nell'elaborare figure e intenti poetici tipici della cultura pop. È chiaro che esiste un teatro – diciamo – commerciale, televisivo, con una sua specifica forza di mercato e di diffusione che dovrebbe essere attentamente valutato sul piano artistico, ma anche questo andrebbe inserito in una più ampia e consapevole strategia di indagine.

9. Nell'orizzonte dei Cultural Studies:

un modello ambizioso

Al sostanziale immobilismo della ricerca finora descritto¹⁸ vorrei contrapporre – non senza ambizione – una prospettiva possibile di riposizionamento delle discipline dello spettacolo rispetto al "problema" del pop. Per mettere in atto questo desiderio è necessario innanzitutto fare riferimento all'ampio contesto dei Cultural Studies, che non a caso hanno sviluppato la loro stagione eroica sostanzialmente al di fuori del contesto accademico.

Un approccio estesamente culturale consentirebbe di superare le autoreferenzialità specialistiche e di aprire la disciplina a un nuovo assetto epistemologico, a un eclettismo testuale funzionale e mirato, a un pluralismo delle fonti, eludendo così i facili schematismi cui si è accennato fino a questo momento. L'universo della performance pop invoca necessariamente una logica sistemica, in cui le specificità disciplinari musicologiche, teatrali, performative e mediologiche – ma anche semiologiche, sociologiche e antropologiche – transitano paritariamente nei

tragitti di ricerca e si organizzano senza troppe forzature.

Per esemplificare questa prospettiva, è bene chiarire alcuni punti attraverso i quali elaborare la nozione di performance pop, in relazione a come è stato acquisito il concetto di "cultura" dal nucleo della tradizione anglosassone dei Cultural Studies¹⁹. La performance pop ci appare dunque come:

- una *scienza del testo*, ovvero una pluralità "rizomatica" (Deleuze) di sottotesti, non esclusivamente letterari, che contribuiscono alla definizione dell'oggetto di ricerca; ma anche una *testualità* come specificità dell'apporto scientifico di area performativa;
- una *mediologia*, per cui non esiste testo culturale senza mezzo o tecnica;
- una *scienza della comunicazione*, per cui non esiste testo se non *nella* comunicazione: da qui la inderogabile necessità di occuparsi della distribuzione e circolazione di essa.

Se tale schema può far pensare ancora una volta a una possibile sfocatura del nostro oggetto di ricerca, è bene dichiarare subito che si tratta piuttosto di individuare la complessità e la stratificazione di un metodo articolato attraverso percorsi di:

- inter e transdisciplinarietà*, che prevede l'ibridazione programmatica tra "popolare" e "colto";
- inter e transtestualità*, ovvero la "vita sociale" del testo, il suo "al di là".
- frammentazione stilistica*, ovvero l'abbandono di un alfabeto specialistico in favore di una pluralità di linguaggi, che possa intercettare in termini funzionali forme e schemi appartenenti a diverse discipline.

D'altronde, il pop è in sé una categoria che evoca approcci trasversali, "mostruosi", direi "warburghiani", perché lavora su livelli della percezione tanto esotericici quanto esoterici, su stratificazioni di memoria, su campi associativi filologici e inconsci. Questo spesso si traduce per lo "spettatore" anche in uno stile di vita, nel quale si intrecciano in autonomia i differenti testi (letterari, musicali, artistici, ecc.) in un'unica sintesi sociale, che si esprime tanto come comportamento quotidiano quanto come volontaria appartenenza al territorio dell'arte.

10. In conclusione

Quelle finora descritte sono solo tracce di un discorso ben più complesso. Si tratta, in definitiva, per le discipline del teatro e dello spettacolo, di osare uno scarto storico, che possa ridistribuire le proprie conoscenze e pertinenze: strappando alle discipline sociologiche la piegatura disciplinare; ripartendo dalle proprie competenze specifiche sul corpo – come si afferma in ambito antropologico – "in stato di rappresentazione"; tenendo conto delle mutazioni dell'immaginario collettivo a cui la società occidentale è andata incontro nell'arco degli ultimi trent'anni.

Da questa prospettiva, i contributi contenuti in questo

numero di «Prove» dedicato alla performance pop non hanno l'obiettivo di comporre un panorama esaustivo, bensì di esplorare dei piani possibili di discorso, delle ipotesi di lavoro, delle traiettorie di ricerca che meritano certamente di essere approfondite. Spunti forse alle volte solo "letterari", che però ci consentono di coltivare una saggia utopia divulgativa.

Ad una prima parte più teorica e di sistema (con i contributi, oltre questo mio, di Spaziant, Sibilla e Cardini), ne segue una seconda di possibili applicazioni alle figure di artisti come Peter Gabriel/Genesis, Demetrio Stratos/Area, Patty Pravo e Lady Gaga (rispettivamente di Fabbrì, Laino, Kutinjač e Felisatti-Lanteri); e infine una terza, un dossier a mia cura, che raccoglie nove interviste ad altrettanti artisti della scena teatrale italiana di ricerca che in qualche misura, ciascuno con le proprie originalità, ha declinato nelle proprie poetiche figure e temi legati al pop.

In conclusione e in risposta alla domanda che apre questo mio contributo, possiamo dire che gli artisti, per fortuna contraddicendo spesso le schematizzazioni storico-critiche, hanno indicato e tuttora indicano alcune vie percorribili nella direzione di una "scena pop". La prima, più organica e interna al rituale codificato del teatro, riguarda l'assunzione di strumenti e caratteri tipici dell'immaginario pop: la serialità, la dinamica citazionista, la rivendicazione iconica dello spettacolo attraverso figure mediatiche condivise sono elementi riscontrabili a partire dalla performance storica americana degli anni Sessanta passando, per esempio in Italia, a certi fenomeni dell'avanguardia teatrale e del Nuovo Teatro (Magazzini, Falso Movimento, Teatro delle Albe, Motus, Kinkaleri, fino ai più "giovani" Teatro delle Moire, Teatro Sotterraneo, Babilonia Teatri, ricci/forte per i quali parlare di un "teatro pop" è quasi fin troppo convenzionale).

Ma se questo è in una certa misura palese, la vera sfida disciplinare per gli studi teatrali riguarda piuttosto l'acquisizione al proprio interno di quelle pratiche performative connesse a un'idea estesa di pop: non solo musicali, ma sportive o addirittura politiche²⁰. Il pop non apparirà più un universo modellato arbitrariamente dall'industria culturale, ma un luogo complesso, sfaccettato e prismatico, che ci parla di un oggi contraddittorio ma che riguarda tutti noi. Nessuno escluso.

Postilla iconografica

Le tavole iconografiche presenti nel numero traducono liberamente in termini visivi alcuni temi chiave nell'epica fisica del performer pop-rock, declinati attraverso le immagini di alcune famose copertine di album. In sequenza i nuclei tematici: "guitar hero", "angry and young", "rock'n'roll suicide", "sex freedom".

Fabio Acca, critico e studioso di arti performative, svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Fa parte delle redazioni di «Culture Teatrali», «Prove di Drammaturgia» e «Art'O». Ha scritto, tra gli altri, per i volumi *Corpo Sottile*. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea, a cura di Xing (*Ubulibri*, 2003); Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta, (*Ubulibri*, 2008); *Tragedia e fiaba*. Il teatro di Laminarie 1996-2008, a cura di B. Gambarelli e C. Meldolesi (*Titivillus*, 2008); *Iperscene 2*, a cura di J. Lanteri (*Editoria & Spettacolo*, 2009). Ha curato, insieme a Jacopo Lanteri, il volume *Cantieri Extralarge*. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010 (*Editoria & Spettacolo*, 2011). Collabora con il magazine "Rolling Stone Italia".

¹ Questo contributo riprende in modo più ampio e sistematico alcuni contenuti pubblicati a mia firma. Cfr. Fabio Acca, *Può esistere un teatro pop?*, in «Art'O», n. 27, primavera 2009, pp. 109-119. Quest'ultimo era il nono e penultimo episodio di un progetto più esteso – sempre a mia firma – dal titolo *Dark Room*, di dieci contributi, pubblicato nella medesima rivista tra il 2005 e il 2009 con lo scopo di indagare i nessi tra "spettacolo" e "rappresentazione" nelle politiche del corpo legate a eventi o soggetti transitati attraverso i sistemi di comunicazione di massa.

² In Italia, mi riferisco in particolare agli studi di Gianni Sibilla e Lucio Spaziant, a partire dai rispettivi volumi: *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2003; *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci, 2007. Rimando a questi volumi in particolare, e in generale ai loro studi e contributi anche presenti in questo numero monografico, per una bibliografia più aggiornata ed esaustiva. Mi preme però rimarcare l'importanza che in questo senso ha avuto nell'ambito degli studi teatrali la nozione di "testo spettacolare", per la quale cfr. il classico Marco De Marinis, *Semiotica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

³ Hans-Thies Lehmann, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, in Gerardo Guccini (a cura di), *Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», Titivillus, n. 1, giugno 2010, p. 6.

⁴ Cito e traduco dall'edizione inglese Hans-Thies Lehmann, *Postdrammatic Theatre*, London, Routledge, 2006, p. 82 e p. 86.

⁵ Cfr. a titolo esemplificativo almeno gli studi di Dick Hebdige, Sarah Thornton e Ian Chambers. È interessante notare che il rapporto, alle volte simbiotico, tra performer e pubblico, induce durante la performance dal vivo a forme di performatività interattiva e ritualizzata. Alcune codificate sono lo *stage diving* (tuffo dal palco), per il quale il performer – sia esso un musicista, un cantante ma anche uno spettatore – si lancia dal palco sulla folla sottostante durante un concerto; il *crowd surfing* (surf sulla folla), per il quale – sempre un musicista, un cantante, ma soprattutto uno spettatore – "si fa sollevare sopra le teste dal resto della folla oppure si lancia dal palco dove la band sta suonando e 'fa surf', cioè viene letteralmente trasportato, passando di mano in mano" (wikipedia.it); o ancora il *moshing* o *moshpit*, una danza riservata al pubblico dei concerti metal e hardcore punk, durante la quale i partecipanti si spingono e si percuotono reciprocamente. Su quest'ultima e le sue varianti cfr. Joe Ambrose, *Moshpit: the violent world of moshpit*

culture, UK, Omnibus Press, 2001 (tr. it. *Moshpit. Violenza sotto il palco*, Milano, Tsunami Edizioni, 2008).

⁶ Fanno naturalmente eccezione soprattutto le discipline di ordine semiotico, sociologico e mediologico già menzionate.

⁷ In Italia, ne sono esempio i contributi di Edmondo Berselli, *Canzoni. Storie di un'Italia minore*, Bologna, Il Mulino, 1999; Stefano Pivato, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002; di Marco Peroni, *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; e Diego Giachetti, *Nessuno ci può giudicare: gli anni della rivolta al femminile*, Roma, Derive & Approdi, 2005.

⁸ Di Simon Frith mi limito a segnalare in questa sede: *The sociology of rock*, Constable & Company, 1978 (tr. it. *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982); *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock*, New York, Pantheon, 1981; *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*, Cambridge, Polity Press, 1988 (tr. it. *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, Torino, E.D.T., 1990; *Performing rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, 1996.

⁹ Di Philip Auslander cfr. in particolare *Liveness: performance in a mediated culture*, London, Routledge, 1999-2008; *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*, University of Michigan Press, 2006. Mi corre però l'obbligo di segnalare che lo studioso americano è stato al centro di una querelle etico-scientifica, sviluppatasi all'interno della autorevole comunità dei Performance Studies, con in testa Richard Schechner. Auslander è stato accusato di plagio in occasione dell'uscita del suo volume *Theory for Performance Studies* (Routledge, 2008), che ha creato non pochi sospetti intorno alla piena originalità dei suoi contributi scientifici. Cfr. in merito Richard Schechner, *Plagiarism, Greed, and the Dumbing Down of Performance Studies*, in «The Drama Review», Vol. 53, Number 1, Spring 2009, pp. 7-21.

¹⁰ Di Ian Inglis (a cura di) cfr. in particolare *Performance and popular music: history, place and time*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2006.

¹¹ Senza dilungarmi sul dibattito molto complesso che da tanti anni coinvolge gli studiosi intorno a ciò che definisce lo statuto della performance, mi sembra opportuno ricordare in questa sede soprattutto le storiche spinte schechneriane di superamento dello spettacolo come rituale necessariamente in presenza tra "attore" e "spettatore", e l'assorbimento, da parte di quest'ultimo, della possibilità di inscrivere anche cerimonie pubbliche, eventi medialità quando non anche esperienze individuali in una cornice performativa (come, secondo Frith e Auslander, lo stesso ascolto casalingo di un disco). Queste hanno spesso prodotto il rischio di una evaporazione dello statuto ontologico della performance, che quindi tende per sua natura a una certa fragilità quando non è oggettivamente rilevabile all'interno di un riconoscibile dispositivo spettacolare.

¹² Per le nozioni di "habitat esistenziale" ed "ecosistema mediale" rinvio agli studi e ai contributi emersi a partire dal 2009 dai lavori del convegno *Media Mutations* (www.mediamutations.org).

¹³ Intorno al valore dell'autenticità è spesso ruotata sia la ricerca teatrale dei grandi maestri-pedagoghi del Novecento teatrale (tra cui Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Decroux, Artaud, Grotowski, Barba, e di riflesso artisti come il Living

Theater o Peter Brook), sia il sistema di ricognizione storica ad essi applicato (cfr., per un sintetico compendio di tale tendenza, Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000). Nozioni come "sincerità", "spontaneità", "verità", "realtà", "autenticità", "organicità", "efficacia", costituiscono un lessico omogeneo e ricorrente che da un lato tende a escludere – implicitamente stigmatizzandole – esperienze del teatrale non connesse a una ricerca interiore dell'attore/individuo; dall'altra definisce una gerarchia dell'esperienza teatrale tarata sui medesimi valori.

¹⁴ Cfr. in particolare Hugh Barker, Yuval Taylor, *Faking it: the quest for authenticity in popular music*, New York, Norton & Company, 2007 (tr. it. *Musica di plastica. La ricerca dell'autenticità nella musica pop*, Milano, Isbn Edizioni, 2009).

¹⁵ Christina Lutter e Markus Reisenleitner, *Cultural Studies*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 59-86.

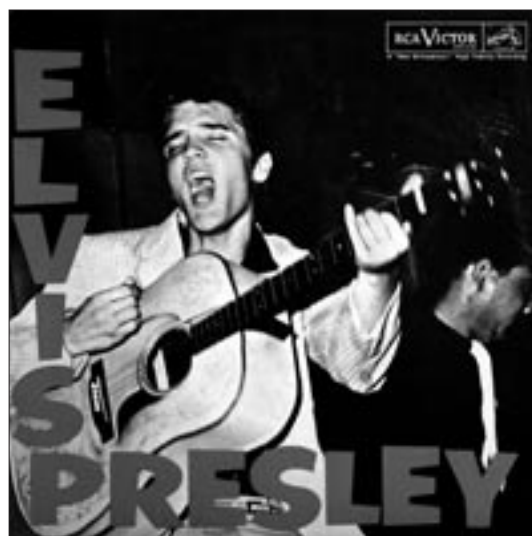
¹⁶ Cfr. Simon Frith, *Il rock è finito*, op. cit., p. 107.

¹⁷ Richard Schechner, *A new paradigm for Theater in the Academy*, in «The Drama Review», vol. 36, Number 4, 1992, pp. 7-10.

¹⁸ A margine delle riflessioni finora proposte, sarebbe opportuno chiedersi se in Italia, l'attuale generalizzata e oggettiva sofferenza di attenzione collettiva nei confronti delle pratiche e delle discipline riferibili al teatro, oltre che l'esito evidente di una profonda mutazione storico-culturale, non sia anche la risposta sociale a un mancato rinnovamento, per il quale diventerebbe sempre più urgente connettere la disciplina al flusso delle narrazioni correnti. Ci si dovrebbe chiedere, inoltre, se gli studi dedicati alle discipline teatrali abbiano patito – e patiscano tutt'ora – un rischioso autocompiacimento scientifico, per il quale è sempre più difficile introdurre elementi di vivacità epistemologica che esulino da una tradizione interna alla stessa disciplina. Una volta acquisite le spinte interdisciplinari che hanno segnato, a partire dagli anni Settanta, una importante e serrata dialettica tra storiografia, iconografia, semiotica e antropologia, oggi gli studi italiani dedicati al teatro e alla performance faticano a trovare un rinnovato orientamento. Un ritardo paradossalmente determinato a mio parere, anche nei migliori esempi d'interdisciplinarietà, dalla sclerotizzazione della nozione di "testo spettacolare", di volta in volta appiattita sulla disciplina storicamente dominante, sulla catalogazione di un nuovo genere o sulla applicazione a ricorrenze appartenenti a singole esperienze artistiche; e rinnovando, per certi versi, quanto è precedentemente accaduto, in una cultura teatrale sostanzialmente fondata e organizzata intorno ai testi letterari.

¹⁹ Lo schema che segue è mutuato, con alcune libere modifiche, da quello proposto da Michele Cometa nell'introduzione a Christina Lutter e Markus Reisenleitner, op. cit., pp. XV-XVI.

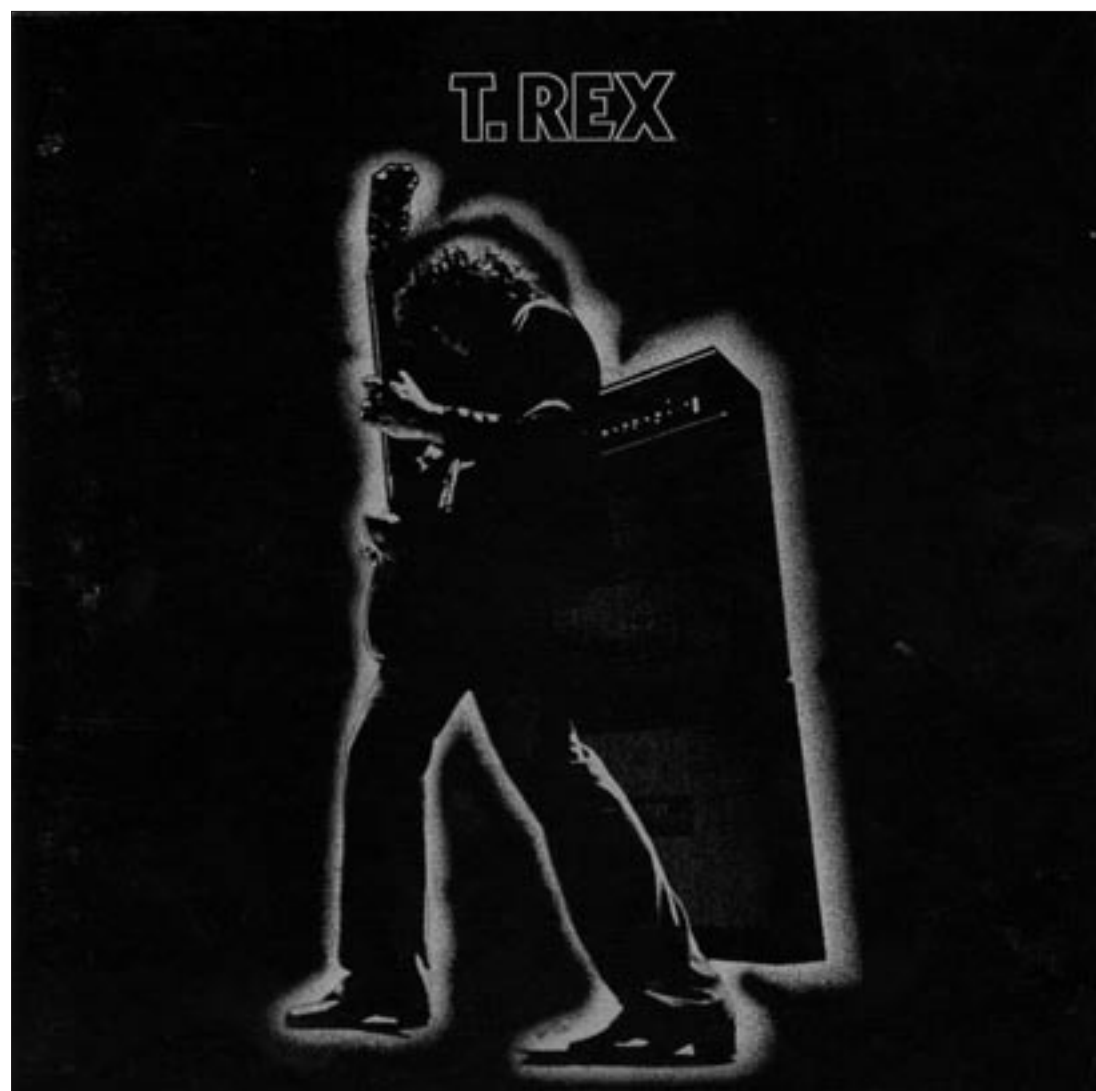
²⁰ Vorrei segnalare alcuni spunti bibliografici che percorrono in modo eclettico questa direzione: l'illuminante volume di Marco Belpoliti, *Il corpo del capo*, Milano, Guanda, 2009; il controverso *Pop filosofia*, a cura di Simone Regazzoni, Genova, Il Melangolo, 2010; le intuizioni di Marco Pellitteri nel suo *Mondiali e supereroi: gestualità e spontaneità perdute nei supercalciatori*, in komix.it, 5 luglio 2006; ma soprattutto l'imponente doppia antologia *Pop Camp*, a cura di Fabio Cleto, Milano, Marcos y Marcos, 2008.



Elvis Presley, *Elvis Presley*, 1956.



The Clash, *London Calling*, 1979.



T. Rex, *Electric warrior*, 1971.

La Performance Pop come performance “diffusa”, ovvero i Teatri dell’immaginario
di Lucio Spaziantè

La performance pop è legata strettamente all’oggetto-pop e alla cultura pop. Qualcosa che nel tempo si è dapprima costruito come una forma indefinita e che poi progressivamente ha assunto connotati peculiari. L’universo pop nasce con i media e con la cultura di massa. Rappresenta la consacrazione della *everyday life* come modalità dell’essere, dove il quotidiano e il normale esprimono valori tesi ad auto-rappresentarsi. La musica pop, la televisione, il cinema, la moda, gli oggetti di consumo formano un ambito strettamente correlato che è nel suo complesso “performativo”. Ognuno di questi ambiti assume senso se produce forme “ottiche” di visibilità e di valorizzazione¹; in particolare una fascia centrale e intermedia che si può definire *mainstream*².

Se proviamo a leggere il fenomeno del pop nella sua evoluzione storica e nella sua diffusione attuale e globale, individuiamo alcune tracce costanti nelle quali è particolarmente rilevante la dimensione della performance. Elvis Presley diventa “Elvis” grazie alle sue movenze disarticolate, come ci racconta il film *Forrest Gump*, (USA, 1994); movenze che vengono ironicamente attribuite all’imitazione di un bambino con problemi di deambulazione. Quella di Elvis è una gestualità inconsueta unita ad una configurazione semiotica articolata composta dal timbro di voce, dai singulti diaframmatici del canto, e poi il volto, la pettinatura, la comunicativa empatica e su tutto le sue doti musicali³. Il personaggio Elvis, idolo e mito sexy per intere generazioni, rappresenta una eccezionale “macchina” performativa a suo modo ineguagliata. Forse proprio grazie al fatto di essere stata la prima vera star della musica pop, espressione di un piccolo grande universo di marketing comunicativo, fatto di cinema, televisione, gossip e naturalmente musica.

Ci sono alcuni elementi che rendono distintiva la performance pop e che segnano alcune differenze rispetto all’ambito teatrale e a quello cinematografico. Nella musica pop è difficile distinguere tra dimensione performativa e dimensione extra-performativa, così come è difficile distinguere tra pubblico e privato. Anzi forse è legittimo pensare che l’attitudine allo sconfinamento tipica del pop abbia funzionato come un modello per altri ambiti del sociale, su tutti la politica, ma anche lo sport, l’arte, e persino la religione.

I tratti peculiari della performance musicale pop sono in parte contenuti nello stesso statuto della canzone e del cantare. Cantare una canzone, eseguirla, comportano una modalità di entrata/uscita in relazione a una dimensione narrativa e immaginaria, i cui confini esatti non sono però definiti. Il mondo finzionale evocato e convocato da una canzone possiede, soprattutto nella dimensione prettamente esecutiva *live*, uno statuto intermedio di realtà-finzione particolarmente efficace⁴. Se la lettura ad alta voce di una pagina letteraria o una efficace per-

formance attoriale, possono suscitare grandi entusiasmi, la musica pop ha un potere al contempo comunicativo e coinvolgente peculiare. Ciò spiega ad esempio le adunate oceaniche e i cori all’unisono che con successo pluridecennale accompagnano le performance *live* di Vasco Rossi. Che sia musica pop o rock da questo punto di vista è poco rilevante, perché parliamo in ogni caso di “forme pop”: cioè esplicite, comprensibili e riconoscibili per un vasto pubblico, spettacolari e di intrattenimento, veicolate attraverso i media, e dove si impongono personaggi che nei casi estremi sono contraddistinti da veri e propri *brand* identitari. Vasco, Jovanotti, Bono Vox o Michael Jackson sono diventati celebrità a livello nazionale o mondiale anche grazie alla peculiare configurazione performativa della musica pop. L’esempio di Jovanotti è particolarmente funzionale perché il suo successo deriva anche da una sorta di “poetica biografica”, nella quale è difficile separare “atti performativi” musicali o estetici da affermazioni puramente personali. Le canzoni di Jovanotti adoperano sovente l’*io* e la prima persona, ovvero la forma testuale dell’assunzione del discorso su di sé: “Io penso positivo perché son vivo perché son vivo”; “Che cosa fai? Vivo. Quando sei in forma? Scrivo. Innamorato? Credo”; “Io mi fido di te. Cosa sei disposto a perdere?”; “Non m’annoio...”; “Sono un ragazzo fortunato perché m’hanno regalato un sogno”. Una forma enunciativa⁵ che spesso evoca simulacri di dialogo io-tu, generando forme di immedesimazione nel pubblico. Jovanotti rende palese la dinamica performativa del cantante pop che nel “fare finta” dice anche ciò che pensa. In particolare nella dimensione *live*, in presenza del suo pubblico, la pop star mette in scena un rituale di congiunzione e svelamento. È prassi da parte dei musicisti pop fare affermazioni come “il pubblico sente che stai dando tutto te stesso”, “il pubblico restituisce le emozioni che dai”, “quando dai tutto ti senti come svuotato...”. Nell’interpretazione attoriale teatrale tradizionale solitamente si adopera un testo drammaturgico, grazie al quale si entra in un ruolo per poi uscirne al termine della rappresentazione (nessuno pensava di parlare con Amleto intervistando Laurence Olivier). Anche in presenza di forme drammaturgiche meno convenzionali, il teatro per statuto tende a marcare con una certa nettezza i confini spazio-temporali dello spettacolo dal resto.

1. Contemporaneità neo-pop

Pop nel linguaggio contemporaneo sovente diviene sinonimo di “mediatico”, ma in un’accezione deteriore. La “politica pop”⁶ sarebbe la politica che ha fatto propri i codici dei media e della televisione commerciale, e l’espressione emblematica di una società nella quale si è perso il confine tra pubblico e privato, tra personale e istituzionale, e dove l’informazione tende all’*infotainment*, cioè all’indistinzione con l’intrattenimento. Si può aggiungere che le metafore adoperate nei commenti sui quotidiani sono propriamente “teatrali”: cittadini come “pubblico”, leader come attori. Anche teatralità e pop

diventano da questo punto di vista sinonimi, e ancora in un senso deleterio. Una simile visione offerta dal senso comune rivela però qualcosa in più: che il pop è diventato più di un atteggiamento o di un ambito definito e delimitato ai fenomeni medial e musicali, e alle pratiche di consumo. È divenuto una modalità diffusa e trasversale migrata dalla musica e dai media verso altri ambiti sociali. Probabilmente il termine pop non è mai stato così tanto adoperato quanto nella contemporaneità, proprio mentre sembrava avviato verso la collocazione di un'espressione desueta.

“Pop” negli anni Sessanta e Settanta stava per “giovani-le” ma non era certo una parola del linguaggio comune, bensì relativo alla ristretta cerchia musicale. È sintomatico che ne *Lo spirito del tempo* di Edgar Morin (1962), forse il primo studio a fotografare in modo consapevole i fenomeni della cultura di massa, la parola “pop” non c'è. “Pop” si associa alla musica, ai festival, ai concerti e alla moda, e nonostante l'esistenza della Pop Art ci si guarda bene dal parlare di “cultura pop”. Negli anni Settanta il termine “pop” venne parzialmente sostituito dal termine “rock”, intendendo una musica più ricercata e sperimentale, maggiormente legata alla controcultura underground. Con “pop” si continuò invece ad intendere un generico ambito “extra-colto”, o più nello specifico, forme musicali “mainstream”, particolarmente commerciali, di facile ascolto e melodiche, che comprendevano Elton John ma anche i Beach Boys, con una consuetudine lessicale che passando per George Michael arriva fino a Britney Spears e Justin Timberlake.

L'esaurimento del rock contro-culturale, sostituito dal punk e poi dall'elettronica, e più di recente la progressiva convergenza tra musica, media e nuovi media, hanno restituito al pop una rinnovata configurazione di senso. L'idea di una “cultura pop” emerge in quanto rete di significati e rimandi interni che la cultura contemporanea stessa produce, in particolare in relazione ai media. Musica e pubblicità, cinema e colonne sonore, fumetti e serie televisive sono solo possibili esempi di entità transmediali che vivono e trasmigrano attraverso ambiti espressivi differenti. Internet, social media e web 2.0 hanno funzionato da acceleratori di questo processo, producendo una interconnessione tra realtà quotidiana e realtà mediale che vedremo in seguito. È la contemporaneità che si è posizionata in “modalità pop”.

2. Performance musicali pop

A fornire maggiore chiarezza sono forse utili alcuni passaggi storici. Il musicista pop vive da sempre in una dimensione di tipo spettacolare: si esibisce sul palco, in spazi delimitati e ritualizzati, e concepisce il proprio lavoro come rivolto ad un pubblico, di spettatori in presenza o di ascoltatori a distanza, tramite supporti medial, dal vinile all'mp3. Anche senza arrivare a forme di divismo, privilegio di pochi, la musica pop vive di diffusione e visibilità ampie. Il processo è iniziato dapprima unicamente tramite il cinema e la televisione: pensiamo negli anni

Sessanta ai film e alle apparizioni televisive all'Ed Sullivan Show di Elvis o dei Beatles, mentre sul finire di quegli anni si affermava il formato della tournée, dei concerti e dei festival. Il musicista pop divenne una star, una celebrità, oggetto di divismo. Ciò fu possibile grazie a forme di rappresentazione visiva: dapprima con le copertine e con i poster, poi con l'avvento del videoclip, come vedremo, quando il lavoro di costruzione finzionale diventò più articolato.

Già David Bowie prima di altri, con la narrazione dell'ascesa e della caduta del proprio *alter-ego* divistico *Ziggy Stardust* (1972), aveva tematizzato la questione dell'identità e dello statuto “ontologico” della popstar. In un concerto *live* nel 1973 annunciò il proprio ritiro dalle scene; mentre i suoi fans erano in lacrime, con un *coup de théâtre* Bowie rivelò che era solo Ziggy Stardust a ritirarsi, non lui. Ecco reso evidente il contratto implicito nascosto nell'identità pop, fatta di finzione e realtà mescolate. È proprio nel periodo del *glam* e del suo correlato intellettuale che fu il *progressive*, che si manifestò una nuova potenzialità della performance pop di là da venire, ovvero la teatralità, la maschera, il travestimento, il camouflage. Il palco diventava il “territorio del possibile” in grado di assorbire e integrare temi sociali come ad esempio l'identità sessuale nel caso del *glam*, o il tema del fantastico nel caso del *progressive*. Si superava la tradizionale centralità dell'argomento amoroso per navigare verso i territori del *fantasy*, della fantascienza, della poesia visiva. Sul piano visuale il *prog* guardava in avanti da un lato valorizzando la teatralità della performance *live* e dall'altro adoperando anche la copertina del disco come medium di comunicazione a sé stante. L'oggetto disco in quanto tale (LP in vinile) che già nel rock aveva una funzione fondamentale, nel *progressive* assunse il suo ruolo più pieno. Era la prima pagina che si apriva su un mondo fatto di immagini, miti, e figure fantastiche e nel quale ci si poteva immergere⁷. Un mondo, quello del *progressive*, che nel tempo si è andato sovraccaricando tanto da giungere all'implosione anche per incapacità di osmosi con la realtà quotidiana. Quel quotidiano che improvvisamente fece irruzione sulla scena musicale attraverso il punk, il quale letteralmente spazzò via tutto ciò che lo precedeva. Forse inaspettatamente proprio il punk ha ridefinito in modo strutturale la posizione del pop nel discorso sociale. Fino ad allora il pop era costituito da una narrazione dove la critica hippy alla società dei consumi borghese coabitava con uno sfruttamento, da parte delle popstar, della stessa idolatria scaturita dalla narrazione anti-sistema. Il rock era diventato a sua volta un “sistema”: la delusione successiva all'utopia anni Sessanta l'aveva reso un conglomerato di “sopravvissuti”, come risuonava in molti brani di metà anni Settanta⁸. Il punk rimescolò le carte abbattendo le certezze oppostive tra autenticità e consumo, tra realtà e consumo mediale. I Sex Pistols urlavano messaggi anarchici, suonavano un rock'n'roll primordiale e approssimativo, senza alcun interesse verso la tecnica, vestivano abiti strappati, sputavano sul pubblico, si trafiggevano

con spille da balia, mescolavano revival rockabilly con attrezzi sadomaso, ma soprattutto urlavano “FUCK” e espressioni simili in televisione. I punk scrivevano le loro prese di posizione sulle T-shirt, vera nuova superficie comunicativa del tardo Novecento, assieme al PC. La loro azione era politica in quanto sovvertitrice dell'ordine costituito, ma si trattava di una “politica estetica”, fatta di segni ed azioni piuttosto che di sit-in e proclami, dotata di un forte connotato nichilista. Il cuore del contenuto punk era *visivo* più che verbale: si pensi alla copertina del primo album dei Sex Pistols dove il lettering è quello dei messaggi anonimi composti di ritagli di giornale, oppure ai capelli tinti di rosso, verde o blu, o all'uso delle svastiche come uno dei tanti modi per provocare sdegno o disgusto. Greil Marcus in particolare individua nelle pratiche situazioniste, più o meno consapevoli, una chiave di interpretazione del fenomeno. Egli si riferisce all'unificazione tra cultura alta e cultura popolare, nonché alla trasformazione della vita quotidiana in una forma artistica, con una strategica tensione verso l'esplosione delle contraddizioni sociali e verso l'annullamento della distinzione tra falso ed autentico.

La pubblicazione del singolo *God Save the Queen*, nel maggio 1977, fu pianificata come un evento comunicativo in felice coincidenza con il Giubileo per i venticinque anni dall'incoronazione della Regina d'Inghilterra, Elisabetta II: l'esibizione del gruppo lungo il Tamigi su un battello chiamato Queen Elizabeth, si concluse con l'arrivo della polizia. Di lì a poco il singolo raggiunse il secondo posto in classifica. Qual è la capacità magica del pop secondo Marcus? “Traducendo in suoni gli avvenimenti sociali crea simboli travolgenti delle trasformazioni della realtà”⁹.

3. Identità video, realtà medial

La capacità innovativa del concerto rock tradizionale era definitivamente tramontata dopo che il punk l'aveva trasformata in un happening in cui si abbatteva la distanza con il pubblico, e si metteva in crisi anche lo statuto di superiorità del musicista. Nuova linfa alla forma pop giunse quando il videoclip nei primi anni Ottanta si affermò come medium musicale per eccellenza. Lo statuto del videoclip era quello di un formato televisivo, debitore sia della grammatica dello spot pubblicitario come di quella del varietà televisivo, ma anche del musical cinematografico. Nel videoclip prendeva corpo un mondo ibrido reale-finzionale scandito dalla sincronizzazione labiale (*lip sync*). L'esigenza di dare un'immagine alla musica nasceva nel contesto anni Ottanta, anni del rinnovato interesse per l'immagine, i computer, i videogiochi e la moda: tutti elementi che confluirono nell'universo del videoclip come nuovo veicolo di costruzione dell'immagine della popstar. Fenomeni come Madonna e Michael Jackson, o anche i più transitori Culture Club o Duran Duran, nascevano da un'estetica derivante dal club e dalla discoteca, su contesti basati sulla distinzione nel look e dell'abbigliamento piuttosto che dal festival o dal con-

certo rock. Il videoclip non fece altro che trasferire questa estetica su un piano mediale, e dunque globale.

A questo punto la logica culturale del pop venne rinaldata e rinforzata, passando da una formulazione implicita ad una esplicita: se l'“immagine” e l'identità dei Beatles per quanto studiate erano *implicite* – derivavano cioè dal loro modo di essere, ovvero scaturivano come risultante dalla convergenza di una serie di elementi (giovani, spensierati, maschi, entità di gruppo, melodie d'amore, gruppo unito, ecc.), l'immagine e l'identità di Madonna erano il risultato *esplicito* di una costruzione pianificata. Si trattava di una vera e propria narrazione reale-finzionale, articolata e cangiante, fatta di canzoni, ovvero microstorie video-musicali, dove un ritornello melodico e una configurazione ritmica si saldavano ad un modo di vestire e a una posizione sul mondo. Un meccanismo che prese piede grazie al videoclip e a una più generale aumentata pregnanza mediatica nel sociale. I videoclip potevano essere cinematografici e leziosi e al contempo suscitare reazioni sociali di rilievo, anche intellettuale. Valga su tutti l'esempio della critica femminista Camille Paglia che nel 1990 prese una celebre posizione a sostegno di Madonna, definendola la “vera femminista”¹⁰, ovvero colei che insegnava alle giovani come essere davvero femminili e sexy, pur esercitando un controllo totale sulla propria vita. Paglia sosteneva che Madonna avesse una visione avanzata del ruolo femminile in grado di far coabitare l'animalità e l'artificio e laddove il femminismo rifiutava la maschera, Madonna non proponeva altro che maschere. Con Madonna l'istituzione del concerto *live*, ferma ad una forma tradizionale, si è trasformata in un evento mediale (pop). Ad esempio nel concerto tenuto a Torino nel 1987 la sua sola presenza, il suo abbigliamento, le sue movenze, le sue dichiarazioni anglo-italiche (“Ciao Italia, ciao Torino... Siete pronti?... Anchio”) segnarono un momento “storico”.

Attraverso media e musica, videoclip e spot pubblicitario, MTV non è più solo televisione musicale, star del pop come Michael Jackson hanno proposto un modello in cui spettacolo, entertainment, identità artistica e identità anagrafica compongono un unico ambiente mediale. Reale e mediale divengono ambiti che cercano spasmodicamente di congiungersi e inizia a vacillare l'idea che siano in opposizione reciproca tra loro. Lo spettacolo *live* sul palco è sempre più “mediatizzato”: schermi, monitor, protesi di ripresa visiva creano continui corto-circuiti. Si assiste ad un concerto *live* circondati da persone che attraverso apparati personali di ripresa (videocamere o cellulari) guardano apparati di ripresa collettivi, cioè i grandi megaschermi.

Con Mika o Lady Gaga siamo di fronte ad artisti e musiche “coltivati” unicamente in videoclip pre-confezionati in laboratorio e studiati a tavolino. Se il “testo d'origine” è un videoclip, la versione *live* ne sarà solo un surrogato e un adattamento, non più il contrario.

Within our mediatized culture, whatever distinction we

may have supposed there to be between *live* and mediated events is collapsing because *live* events are increasingly either made to be reproduced or are becoming ever more identical with mediated ones¹¹.

Anche l'area del "live media" già dal nome allude ad un ossimoro, cioè alla fruizione in un contesto spaziale e temporale, in un *hic et nunc*, di un apparato audiovisivo e totalmente mediale. Del resto la pulsione a colmare il fossato tra reale e mediale proviene anche dai media "statici", non solo da quelli performativi. Pensiamo alla trasformazione che il linguaggio televisivo ha subito nell'ultimo decennio. La rottura degli schemi e delle opposizioni tra informazione e intrattenimento e tra pubblico e privato è avvenuta anche nella televisione, sia con la deriva *infotainment*, sia con la televisione della *ordinary people* che si è cibata di un ingrediente come la *reality TV* che ha trasformato l'intera offerta televisiva¹². Dapprima occupandosi di questioni e temi vicini alla gente comune con la fase TV-verità, e poi decidendo di trasferire direttamente il pubblico televisivo "dentro" la televisione. La realtà da vendere non era dunque quella "vera", ma quella ricostruita nello studio televisivo, nei set o nelle location delle varie Isole o nelle varie Case del Grande Fratello. Osservare ed esibirsi, ovvero trasformare il vivere quotidiano in performance¹³, diventa possibile.

Ma anche in generi apparentemente distanti, come ad esempio i *serial*, l'evoluzione è andata verso l'ampliamento della sfera espressiva, in direzione della corporeità, del sensibile, dell'emozionale, con la medesima ricerca: ridurre la distanza tra reale e mediale. Ovvero nel mettere in atto un vero e proprio "design dell'esperienza mediale"¹⁴ in grado di produrre effetti di senso empatici e coinvolgenti anche attraverso una testualità formalmente statica come è quella di una fruizione *broadcast* o di un DVD¹⁵. Grazie a simili sforzi di congiunzione e di ricomposizione la contemporaneità si presenta come un ambiente, o un ecosistema, pervaso da passaggi e spostamenti con un effetto di "continuità" e di concatenamento, anche grazie alla disseminazione dei media digitali. Trasformazioni che avvengono sia sul piano della morfologia dei processi (usare Twitter e guardare la TV tramite il pc sdraiati sul letto, sono processi dallo statuto "ibrido"), sia sul piano dello statuto identitario. Lady Gaga esplose qualche anno fa in Tv in un reality game Fox, *So You Think You Can Dance*, non sottraendosi al più tradizionale "balletto" coreografico televisivo ma al contempo indossando occhiali-monitor che recitavano "La cultura pop non sarà mai low brow". Lady Gaga è divenuta la star incontrastata del pop, con un pubblico ampio e trasversale per categorie, da un lato realizzando videoclip *politically incorrect* ma essendo in grado nello stesso tempo, nel giugno 2011, di diventare l'ospite d'onore del Gay Europride a Roma, quando la sua presa di parola viene riportata con attenzione dai media internazionali al pari di quella di un capo di stato.

I confini discorsivi del sociale si ridefiniscono ed è per

questo che la "forma pop" della performance diffusa è diventata una forma pervasiva. Se la notorietà mediale funziona da meccanismo di legittimazione discorsiva sociale, la conseguenza è che la modalità performativa, la più efficace sul piano mediale, è quella che garantisce l'emersione verso la notorietà e la visibilità e anche una possibile sopravvivenza duratura. A ciò si associa la tipica "modalità pop" incarnata in una logica articolata: pura presenza e corporeità, intrattenimento su tutto, abbattimento delle soglie tra alto e basso – e tra individui e loro ruoli sociali. In occasione del Congresso Eucaristico nel 1997, nel celebre incontro tra Papa Giovanni Paolo II e i giovani a Bologna,

la parola che circola non è quella del papa: è la parola recitata [di Milly Carlucci], la parola cantata delle pop star, ma non quella del pontefice. Il papa tace e guarda, in qualche modo duplicando, dall'alto del suo podio, il ruolo stesso dello spettatore davanti allo schermo¹⁶.

Lucio Spaziante ha insegnato e svolto attività di ricerca presso università italiane e straniere (Bologna, Ferrara, Modena e Reggio Emilia, Nottingham) nel campo della semiotica dei media, della televisione, della popular music, delle culture giovanili. Ha curato (con Nicola Dusi) *Remix-remake: pratiche di replicabilità* (Meltemi, 2006) e (con Maria Pia Pozzato) *Parole nell'aria: sincretismi fra musica e altri linguaggi* (ETS, 2009). È autore di *Sociosemiotica del pop* (Carocci, 2007) e *Dai beat alla generazione dell'ipod: le culture musicali giovanili* (Carocci, 2010). Collabora con «L'Unità».

¹ Eric Landowski, *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Éditions du Seuil, 1989 (trad. it., *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999).

² Frédéric Martel, *Mainstream: Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010 (trad. it. *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano, Feltrinelli, 2010).

³ Lucio Spaziante, *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci, 2007, p. 35.

⁴ Ivi, pp. 49-51.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Gianpietro Mazzoleni, Anna Sfondini, *Politica pop: da "Porta a porta" a "L'isola dei famosi"*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁷ Lucio Spaziante, *Dai beat alla generazione dell'ipod: le culture musicali giovanili*, Roma, Carocci, 2010, p. 81.

⁸ Greil Marcus, *Tracce di rossetto: percorsi segreti nella cultura del Novecento dal dada ai Sex Pistols*, Bologna, Odoya, 2010.

⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰ Camille Paglia, *Madonna – Finally, a Real Feminist*, «NY Times», December 14, 1990.

¹¹ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediated culture*, 1999, Second Edition Routledge, 2008, p. 35.

¹² L. Spaziante, C. Demaria, L. Grosso, *Reality TV. La televisione ai confini della realtà*, Roma, Rai Nuova Eri-Vqpt, 2002.

¹³ Su questa grottesca pulsione l'artista Christian Boltanski ha realizzato dal 2010 una performance intitolata *La vita di*

CB: il suo studio di Parigi è filmato H24 in streaming per la visione di un mecenate che ha scommesso sulla prematura morte dell'artista.

¹⁴ Cfr. Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media: le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci, 2010.

¹⁵ Lucio Spaziante, *Rec & Play: testualità musicale, performance, esperienza dal Dvd al videoclip*, in L. Quaresima, V. Re (a cura di), *Play The Movie*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 118-132.

¹⁶ Cfr. Patrizia Violi, Giovanna Cosenza, *Papi, madonne, rockstar: dal sacro al profano, e ritorno*, in Nicola Dusi e Gianfranco Marrone (a cura di), *Destini del sacro: discorso religioso e semiotica della cultura*, Roma, Meltemi, 2008, p. 177.

La performance musicale sui media ai tempi di YouTube di Gianni Sibilla

Nella primavera del 2011 un video viene caricato su YouTube. Sembra uno dei tanti caricati ogni secondo, senza grandi aspettative. Il video presenta una ragazzina californiana di tredici anni, Rebecca Black che, attornata dai suoi amichetti, canta le gioie del weekend. La canzone si intitola *Friday*, e il testo tratta l'argomento con incredibili profondità e cognizione di causa dell'interessante argomento ("Prima c'è il giovedì, poi arriva il sabato, quindi la domenica... siamo così eccitati. Venerdì, divertimento, divertimento, divertimento!").

Il video e la canzone sono costati duemila dollari, pagati dai genitori ad una piccola casa di produzione, la Ark Music Factory, che ha realizzato tutto, dalla scrittura del brano, alla sua incisione, al video. La ragazzina canta chiaramente in *autotune* – un effetto che rende metallica la voce, eliminando difetti di intonazione – e la sua performance consiste semplicemente nel mimare le parole in "location" come il sedile di una macchina – uno dei momenti centrali del testo è la domanda "mi siedo davanti o mi siedo dietro?" – o ad una festa scolastica.

Una performance che chiaramente cerca di riprodurre quelle del videoclip classico, quello degli anni Ottanta e Novanta, con effetti di comicità involontaria vista la palese incapacità della ragazza a reggere la performance. Eppure, quel clip nel giro di pochi giorni diventa quello che in rete viene definito un "meme", un tormentone. In poche settimane, arriva a raccogliere cento milioni di visioni, Rebecca Black diventa una celebrità, sbarca sui media *mainstream*: TG nazionali le dedicano servizi, viene ospitata in importanti talk show.

Rebecca Black è uno dei tanti simboli possibili della trasformazione della performance musicale mediale degli ultimi anni. Il protagonista di questa trasformazione è la rete. Anzi, è YouTube: il canale di *videosharing* nato nel 2005 ha cambiato profondamente lo scenario della diffusione dei contenuti mediali, non solo di quelli musicali¹. Ma la musica è stata una – se non "la" – testa di ponte nelle rimediatozione dei contenuti dall'analogico al digitale ben da prima della nascita di YouTube², e anche in questo caso si è ritagliata un ruolo da protagonista: i video musicali, amatoriali e professionali, sono stati tra quelli che, sì, hanno "fatto notizia"; ma soprattutto sono quelli che hanno "rimediato" le forme della performance.

Le forme classiche della performance musicale, dalla "comparsata" al videoclip

La musica pop è tanto una *performing art* quanto una *recording art*. Registrare musica e portarla su un palco sono due delle attività fondamentali della routine produttiva e comunicativa di un artista pop.

Il concerto dal vivo è sicuramente uno dei momenti più importanti della carriera di un'artista pop, ma non è l'unico momento della performance musicale. È semmai il momento in cui si valida la sua presunta "autenticità"³,

ovvero il momento in cui l'audience ha l'illusione di essere in intimità con l'artista e il momento in cui l'artista deve dimostrare le proprie capacità musicali senza la rete di protezione della sala di registrazione. Un'illusione, appunto, perché anche solo la semplice esperienza ci insegna come in tutti i concerti ci sia sempre una barriera tra pubblico e artista e come anche i gli show "dal vivo" siano frutto di "produzioni" industriali e tecnologiche che progettano e determinano le forme di messa in scena della musica.

Alla performance "pubblica" del pop si affianca, da sempre, la performance mediale: quella fatta con i media, sui media e per i media. La musica diventa un contenuto da veicolare ovunque, in modo tale da raggiungere più persone possibili.

La performance dal vivo è un modello comunicativo. Un canovaccio, che spesso i media utilizzano all'interno dei propri spazi quando presentano della musica, che viene messa in scena con modalità che volutamente richiamano la drammaturgia del concerto. Per questo i due tipi di performance tendono spesso a confondere i loro limiti: le performance musicali sui media assomigliano (o cercano di) assomigliare a delle esibizioni "live" conservando un'impronta simile a *live*, il concerto viene spettacolarizzato assomigliando sempre di più alle rappresentazioni musicali dei media.

Possiamo definire come performance musicale mediale tutte le esecuzioni di musica pop fatta con i media, per i media e sui media: radio, TV, Internet.

La performance mediale ha un fine promozionale: usare i media come vetrina per il prodotto musicale. La differenza, rispetto al concerto, è semmai che sui media, la performance musicale non è necessariamente al centro dell'attenzione. Si trova in un nuovo contesto, quello del mezzo che la ospita: ad esso si deve adattare, modificando i suoi linguaggi⁴.

Si possono identificare quattro tipologie di performance medialità musicali.

1. I *media events*, ovvero le performance musicali all'interno di grandi eventi, sia musicali (dai Grammy Awards al Festival di Sanremo) che non musicali (dalla premiazione degli Oscar a cerimonie di vario genere).
2. Le performance sui media: le "comparsate" di artisti in spazi medialità preesistenti come programmi TV e radiofonici.
3. Le performance per i media, ovvero mini-concerti organizzati esplicitamente per la trasmissione radio, TV e web, che riprendono il modello del concerto nel contesto mediale.
4. La musica dal vivo sui media, ovvero la trasmissione sui mezzi di comunicazione di concerti.

La performance mediale musicale storicamente è consistita soprattutto della "comparsata" e di quella ospitata all'interno dei *media events*⁵. I motivi sono abbastanza evidenti: organizzare concerti dal vivo per i media, o anche solo riprendere e trasmettere concerti già esistenti, ha elevati costi produttivi che non giustificano gli scarsi risultati di audience che la musica in TV genera⁶.

Le *comparsate* sono la vetrina promozionale della musica in TV, fin dagli albori del rock'n'roll. Si pensi alle esibizioni di Elvis Presley all'*Ed Sullivan Show* del 1956-1957⁷, che lo lanciarono come star presso il pubblico di massa. Elvis ci arrivò grazie ad un'accurata strategia del suo manager, il "Colonnello" Tom Parker, che lo portò al più importante show televisivo statunitense dopo una serie di apparizioni in programmi televisivi "minori" lungo tutto l'arco del 1956, suscitando reazioni e polemiche.

Elvis era performance in sé: il modo in cui muoveva il suo corpo, assolutamente rivoluzionario e scandaloso per quel periodo, era tanto importante quanto la musica che faceva. Con Elvis la popular music acquista quella fisicità che la contraddistinguerà nei decenni a venire. Nell'ultima apparizione all'*Ed Sullivan Show* del gennaio 1957, Elvis – a seguito delle numerose proteste che le sue performance televisive avevano suscitato – venne ripreso, "From the waist up", in piano americano, eliminando dall'inquadratura il suo famoso "pelvis": la sua performance mediale viene così "normalizzata". Le performance all'*Ed Sullivan Show* ottennero un'audience di cinquanta milioni di spettatori, superate solo nel decennio successivo da quelle dei Beatles allo stesso programma, che segnarono lo sbarco dei Fab Four in America.

Da allora, gli artisti e il loro staff inseguono le comparsate in TV, consci (o illusi, talvolta) che un buon passaggio sul piccolo schermo, una buona performance mediale può dare una svolta alla loro carriera, esponendoli ad un pubblico maggiore di quello degli altri media. Ma la storia della musica pop ci insegna anche che non tutti i cantanti hanno il carisma di Elvis. Così la comparsata televisiva è diventata spesso negli anni un obbligo promozionale in cui gli artisti fanno "il compitino": si esibiscono per lo più in playback, o al limite in "half-playback", ovvero cantando dal vivo su una base preregistrata; la messa in scena è spesso pressoché priva di spettacolarizzazione, si vede soltanto il cantante che canta una canzone. L'evento è, semplicemente, la presenza fisica del cantante nel programma di cui è ospite.

Tutto ciò anche perché dalla seconda metà degli anni Settanta entra in scena il videoclip. Il primo videoclip della storia è spesso considerato⁸ *Bohemian Rhapsody* dei Queen: la band, per evitare di essere fisicamente presente al programma *Top Of The Pops* e per evitare di essere costretta a "mimare" la performance di una canzone molto complessa, diede mandato al regista Bruce Gowers di filmare delle esibizioni *live*, che vennero montate assieme ad altre immagini girate appositamente in uno studio. Il risultato fu un video talmente spettacolare che venne utilizzato ripetutamente al di là del singolo passaggio nel programma.

Dalla fine degli anni Settanta in poi il videoclip è stato l'uovo di Colombo della performance musicale nei media. A differenza delle comparsate televisive, il clip permette all'artista di controllare la propria immagine, essendo prodotto e pagato dalla propria casa discografica, e di essere trasmesso più volte a prescindere dalla presenza

fisica dello stesso artista in TV. E soprattutto permette un alto tasso di spettacolarizzazione della drammaturgia dell'esecuzione della canzone: il clip storico è una continua gara a reinventare la performance degli artisti, con messe in scena sempre più spettacolari ed elaborate, sia dal punto di vista drammaturgico che da quello del linguaggio audiovisivo, frammentato e schizofrenico.

Gli anni Ottanta e Novanta sono stati la *golden age* del videoclip, quelli in cui un video contava quanto una canzone e quelli in cui essere un bravo cantante non bastava, bisognava essere un bravo attore⁹. Il videoclip, con il suo linguaggio frenetico è diventato un oggetto simbolo non solo della comunicazione musicale, ma del panorama mediale *tout court*. Ma già alla fine degli anni Novanta e all'inizio degli anni Zero, era in crisi: di idee – la maggior parte dei clip insistevano più sugli effetti speciali e sugli stereotipi di rappresentazione che sull'innovazione linguistica e drammaturgica – ed economica; l'industria discografica, duramente colpita dal calo di vendite dei dischi, iniziava ad avere meno soldi da investire nella produzione di questi oggetti, che contemporaneamente stavano perdendo la loro principale vetrina, MTV, sempre più orientata ad una programmazione generalista e sempre meno musicale.

YouTube e la nuova drammaturgia della performance pop

All'inizio dei cosiddetti "anni Zero", il palcoscenico della musica diventa sempre di più la rete. Internet è inizialmente una semplice nuova vetrina per la musica. Ma rapidamente diventa un nuovo spazio di re-immaginazione della canzone pop in tutte le sue forme¹⁰.

È a metà del decennio scorso che le cose iniziano a cambiare, con la transizione verso il cosiddetto "Web 2.0". Si passa da un'idea del web sostanzialmente ancora passiva – la vetrina, appunto – ad un modello in cui l'utente diventa *prosumer*, ovvero *producer-consumer*¹¹. La contemporanea diffusione di massa di apparecchiature tecnologiche che permettono – con pochi soldi – di realizzare prodotti-semiprofessionali permette la nascita del cosiddetto *user generated content*, materiale prodotto dall'utente finale, che introduce una nuova estetica della rappresentazione musicale, di cui il video di Rebecca Black citato in apertura è una dei molteplici esempi.

Il nuovo palcoscenico della performance musicale è YouTube. Questo sito nasce nel 2005 ed è un canale di *video-sharing*, dove chiunque può caricare e rendere visibile al mondo un video – sia che l'abbia prodotto lui stesso, sia che l'abbia semplicemente "recuperato" attraverso altre fonti. La peculiarità sta non solo nella parola video, ma nella parola "sharing": i video si commentano, si condividono, si segnalano nel resto della rete. Il meccanismo della diffusione dei contenuti diventa il passaparola tra gli utenti, il cosiddetto "virale", ovvero la partenza dal basso e la diffusione reticolare dal basso con il meccanismo "molti a molti", opposta alla diffusione dall'alto, "uno a molti" dei media tradizionali.

A essere interessante, per la performance mediale musicale, non è tanto la dimensione archivistica di YouTube – quella contraddistinta dal recupero e dalla condivisione di trasmissioni televisive, spezzoni di film, materiale preesistente, spesso scomparso dalla memoria collettiva e riportato alla luce, spesso senza il rispetto del copyright – quanto quella *user generated content*. Come già accennato, uno dei motivi della crisi creativa del videoclip "classico" – e con esso delle forme più tradizionali della performance mediale musicale – era l'insistenza su determinati stereotipi e modelli di messa in scena della musica, che si assomigliano sempre.

I nuovi video e le nuove performance musicali su YouTube, per farsi notare, devono essere originali, stupire, essere diverse. Solo così possono innescare il passaparola. Su YouTube non importa più stupire con effetti speciali, importa l'idea di messa in scena. È l'estetica *low-fi* ("a bassa fedeltà") dei videoclip totalmente *user generated content*, che vanno da rimontaggi e remix di immagini pre-esistenti al ritmo di una canzone già pubblicata a semplici riprese di un utente che esegue una canzone (magari una reinterpretazione di un brano famoso), però fatta in modo originale. È proprio quest'ultimo modello di performance che diventa dilagante grazie a YouTube, finendo per contagiare anche gli artisti professionisti.

Un esempio: una delle performance musicali e uno dei video più noti degli ultimi anni è *Here it goes again* degli OK Go. Una semplice ripresa a camera fissa di un altrettanto semplice balletto su otto *tapis roulant*, al ritmo della canzone. L'effetto è talmente divertente e diverso dal solito che ha permesso alla band di avere una visibilità fatta di milioni di contatti che i media tradizionali non le avrebbero mai concesso. Il videoclip e la performance mediale musicale cambiano pelle: nella versione "tradizionale", l'attenzione è centrata nel mettere l'artista e la sua musica nel modo più accattivante possibile, con effetti speciali e stereotipi che facciano accettare il prodotto ai media *mainstream*; nelle performance per i videoclip *user generated content*, il focus è sull'originalità dell'idea di rappresentazione, che è ciò che permette al clip di attirare più pubblico possibile, e di far girare il video con la logica del passaparola.

Con YouTube la performance musicale viene "ri-mediatata", per usare la nota metafora di Bolter e Grusin¹²: tecniche, tecnologie e forme sociali della performance musicale "tradizionali" vengono tradotte e riadattate al nuovo spazio digitale.

Insomma, con YouTube la performance musicale mediale diventa una forma ancora più ibrida, in cui si fondono diversi linguaggi: quello teatrale, che è da sempre la base della messa in scena della musica su un palco¹³. Il linguaggio audiovisivo "classico", nella sua accezione televisiva, ovvero l'eredità delle forme di messe in scena della musica codificate prima nelle "comparsate" televisive e poi nel videoclip. Il nuovo linguaggio audiovisivo promosso dal web, basato su un'estetica semplice, orientata all'idea della messa in scena più che alla spettacolarizzazione estre-

ma; il linguaggio digitale, con i video che sono frutto di software che permettono di montare, smontare, mixare e remixare i testi più facilmente, ovviamente influenzando il risultato; e lo stile di comunicazione/condivisione dei contenuti del web, che sposta l'attenzione dagli stereotipi tipici della TV musicale verso la ricerca di un'originalità che permetta alle nuove storie e alle nuove performance di trovare una nuova vitalità e un nuovo pubblico, attore tanto quanto i musicisti.

Gianni Sibilla è direttore didattico del Master in Comunicazione Musicale promosso dall'Alta Scuola in Media e comunicazione (ALMED) dell'Università Cattolica di Milano. Si è occupato del rapporto tra musica, media e industria culturale; tra le sue pubblicazioni: *I linguaggi della musica pop* (Bompiani, 2003), *L'industria musicale* (Carocci, 2006), *Musica e media digitali* (Bompiani, 2008). È giornalista musicale per *Rockol.it*, e lavora come autore per i media musicali (TV, radio e web).

¹¹ Al proposito, si veda soprattutto Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006 (tr. it. *Culture partecipative e competenze digitali. Media education per il XXI secolo*, Milano, Guerini, 2010) e *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press (tr. it. *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, Milano, Franco Angeli, 2008).

¹² Cfr. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, op. cit.).

¹³ Cfr. G. Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, op. cit. cap. 3.

¹ Per la storia di YouTube, cfr. J. Burgess-J. Green (Tr. it. *YouTube*, Milano, Egea, 2009).

² Sul concetto di "rimediazione", cfr. J. D. Bolter-R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, MIT Press, 1999 (tr. it. *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002).

³ Cfr. P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999 e S. Frith, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

⁴ Cfr. G. Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, 2003.

⁵ Al proposito, cfr. il saggio di Daniela Cardini in queste stesse pagine.

⁶ Un diffuso luogo comune vuole infatti che non solo la musica non faccia ascolti in TV, ma che abbassi le curve di ascolto dei programmi. Certo, i dati di ascolto assumono un altro significato se letti da un altro punto di vista, quello musicale. Per fare un esempio, uno dei pochi grandi concerti trasmessi sulla TV italiana in questi ultimi dieci anni, quello di Claudio Baglioni andato in onda su Canale 5 venerdì 19 settembre 2003, ha ottenuto oltre 2.100.000 spettatori di media. Nessun concerto, neanche gratuito, può vantare un tale pubblico.

⁷ Al proposito, cfr. Greil Marcus, *Mystery Train*, New York, E.P. Dutton, 1975 (tr. it. *Mystery Train*, Roma, Editori Riuniti, 2001) e Riccardo Bertocelli, *Storia leggendaria della musica rock*, Firenze, Giunti, 1999.

⁸ Per la discussione su quale sia effettivamente il primo videoclip, cfr. Gianni Sibilla, *Musica da vedere*, Roma, ERI-RAI, 1999.

⁹ La letteratura sulla storia del videoclip si è molto arricchita negli ultimi anni. Oltre al già citato testo del sottoscritto, cfr. anche per i testi italiani D. Liggeri, *Musica per i nostri occhi*, Milano, Bompiani, 2009 e D. Baldini, *MTV. Il nuovo mondo della televisione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

¹⁰ Per una panoramica del rapporto tra musica e digitale, si veda Gianni Sibilla, *Musica e media digitali*, Milano, Bompiani, 2008.

La performance musicale nei *media events* televisivi, dai Grammy a Sanremo di Daniela Cardini

La performance è uno dei punti nevralgici della relazione fra televisione e musica, storicamente complessa e travagliata¹. Sono soprattutto gli operatori del settore musicale a lamentare da sempre una scarsa considerazione della televisione italiana verso la musica, sostenendo che non le viene concesso il giusto spazio nei palinsesti o che non vengono valorizzate, appunto, le performance degli artisti ospitati in programmi non musicali. Nonostante una ostilità culturale apertamente dichiarata, i discografici continuano a dirsi convinti dell'importanza della televisione come vetrina per i propri artisti, imputandole però la responsabilità di creare o distruggere una carriera anche con un'unica esibizione, a prescindere dal valore effettivo del musicista in questione. Dal canto loro, i professionisti della televisione italiana dichiarano spesso di considerare la musica un elemento residuale nella costruzione del testo televisivo, una sorta di "male necessario" da inserire nella programmazione ma che è costantemente a rischio di flop².

Uno sguardo più attento alla realtà recente dei palinsesti italiani, però, evidenzia una situazione ben diversa da quella a tinte fosche descritta dai due opposti versanti. È innegabile che la "comparsata" di un artista in TV sia ancora una prassi molto diffusa, ed è altrettanto vero che la singola canzone, spesso eseguita in playback e non adeguatamente inserita nel tessuto narrativo del programma che la ospita, può non rendere giustizia all'artista che la propone e, anzi, rivelarsi un boomerang per la sua stessa immagine³.

Tuttavia, è altrettanto innegabile che negli ultimi tre-quattro anni l'offerta musicale della televisione generalista italiana è profondamente mutata in quantità e in genere. Varietà del sabato sera, programmi di intrattenimento a base musicale, jingle pubblicitari, sigle di serie TV ampliano considerevolmente gli spazi dedicati alla "vetrinizzazione"⁴ della musica. Ma sono soprattutto i cosiddetti "talent show" ad aver modificato sensibilmente gli equilibri fra televisione e musica. Il successo dei talent musicali "puri" come *X-Factor* (Rai Due) e *Amici* (Canale 5) ha generato ben due spin-off con bambini protagonisti diretti al pubblico del sabato sera (*Ti lascio una canzone*, Rai Uno, e *Io canto*, Canale 5), fino a *Italia's Got Talent* (Canale 5) versione italiana di un format britannico dove la performance musicale di alcuni concorrenti è uno degli elementi vincenti. Il successo di questi programmi ha profondamente modificato i termini della relazione fra televisione e musica, al di là delle dichiarazioni degli addetti ai lavori e dei pregiudizi culturali che le accompagnano. La musica è di fatto diventata elemento di successo di un programma televisivo, e la performance musicale ha assorbito e ormai metabolizzato logiche di spettacolarizzazione che sono tipicamente televisive.

Un esempio chiaro di questa nuova estetica della perfor-

mance musicale in televisione è il lavoro compiuto nelle ultime due edizioni di *X-Factor* per arricchire e valorizzare le esibizioni dei concorrenti. La scenografia cucita su misura per ogni singolo brano, le coreografie da musical realizzate con ricercatezza da un professionista di livello (Luca Tommassini) possono essere discutibili sotto l'aspetto del gusto, ma indubbiamente testimoniano la volontà del programma di utilizzare un nuovo linguaggio visivo capace di valorizzare ogni esecuzione, arricchendola al di là della sola performance vocale.

Proprio la cura per gli aspetti estetici e performativi della esecuzione musicale è sempre stata lamentata dai musicisti come la mancanza più grave delle "ospitate" televisive (pensiamo alle esibizioni spesso disastrose di grandi artisti internazionali, palesemente spaesati e fuori contesto in programmi-contenitore come *Quelli che il calcio*, Rai Tre, o *Buona Domenica*, Canale 5, come pure nei tradizionali varietà del sabato sera), ed era un elemento comunque assente nella prima stagione dello stesso *X-Factor*. In quest'ultimo caso la noncuranza verso gli elementi performativi era una pecca particolarmente seria, perché un conto è assistere all'esibizione di un cantante affermato che canta una canzone in un programma non musicale: può trovarsi a disagio, ma la mancanza di spettacolarizzazione può comunque essere compensata dalla presenza fisica del "divo" o, al limite, anche dalla cinica curiosità del pubblico nel vederlo in difficoltà. Ben altra questione, ed altro effetto, è la mancanza di spettacolarizzazione nella performance di un cantante sconosciuto, per quanto impegnato nell'esecuzione di una canzone famosa: è importante arricchirla, sostenerla con elementi visivi esterni alla pura vocalità.

È possibile, tuttavia, che nemmeno questa contrapposizione sia totalmente condivisibile, come vedremo fra poco nelle conclusioni di questo breve saggio.

A complicare ulteriormente la questione della relazione fra musica e televisione, è pur vero che il modello "spettacolare" delle performance che oggi caratterizzano i Talent non è inedito nella storia della televisione musicale, tanto all'estero quanto in Italia⁵. Un'occhiata anche veloce agli archivi della Rai basterebbe a far ritrovare autentiche "perle" della performance musicale: penso ad esempio alla bellissima interpretazione de *L'immensità* di Johnny Dorelli a *Sabato sera* (1968, Rai Uno), dove le linee essenziali e grafiche della scenografia in bianco e nero dilatano lo spazio e la magistrale regia di Antonello Falqui, sottolineando la solitudine del protagonista del testo. O ancora alle straordinarie esibizioni *live* di *Senza rete*, varietà del sabato sera diretto da Enzo Trapani, che sapeva valorizzare con un emozionante piano sequenza gli occhi lucidi di un intenso Giorgio Gaber che cantava *La libertà*, o la proibita sensualità della giovanissima Patty Pravo nell'interpretazione de *La bambola*.

Performance feriali vs festive: i media events e la musica

La spettacolarizzazione delle performance musicali, dunque, non è una scoperta recente. Una ragione del suo scarso impiego nella televisione musicale italiana può

essere cercata nella sua difficoltà produttiva. Spettacularizzare una performance musicale richiede investimenti economici notevoli, soprattutto quando riguarda spazi all'interno di programmi in cui la musica ha un ruolo secondario. Lo sforzo produttivo necessario può essere sostenuto dai costosi varietà del sabato sera, ma difficilmente si riesce ad inserire una performance spettacolarizzata in un programma "feriale", magari addirittura quotidiano. Da questo punto di vista, *X-Factor* rappresenta più l'eccezione che non la regola.

A causa di questa sua difficoltà produttiva, nella storia della televisione italiana la spettacolarizzazione della performance musicale ha assunto prevalentemente un carattere "festivo". In particolare, viene inserita nei cosiddetti *media events*. Secondo la nota definizione di Katz e Dayan⁶, si tratta di quelle "cerimonie" programmabili ma allo stesso tempo con caratteri di eccezionalità, che stravolgono la normale programmazione dei palinsesti, occupano spazi non tradizionali, si espandono in termini temporali e catalizzano l'attenzione di un pubblico vastissimo. Olimpiadi, matrimoni e funerali reali, cerimonie degli Oscar, sono esempi classici di cosa gli autori intendessero con questo termine.

I *media events* includono spesso performance musicali, sia che si tratti di eventi a carattere squisitamente musicale come i Grammy Awards o gli MTV Video Music Awards, sia che si tratti di eventi televisivi senza una connotazione esclusivamente musicale: ad esempio, appunto, la premiazione degli Oscar o la cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici.

Il *media event* è, dunque, un evento festivo per definizione, proprio in quanto avviene in momenti temporali esterni alla normale routine mediale. E in quanto tale, è un evento contraddistinto da un alto tasso di spettacolarità. Insomma: il *media event* genera profitto e discorsi mediali in abbondanza, grazie alla sua eccezionalità e alla trasversalità dell'interesse che suscita nel pubblico. Per queste ragioni, alcune delle performance musicali più spettacolari degli ultimi anni si sono viste proprio in contesti di questa natura. Basti ricordare l'esibizione dei Gorillaz, band "virtuale" che si è presentata sul palco degli MTV Awards (2005) e dei Grammy Awards (2006) sotto forma di ologrammi tridimensionali che interagivano con musicisti in carne ed ossa, nel caso dei Grammys addirittura con Madonna. È facile intuire che una esibizione con queste caratteristiche di originalità, innovazione tecnologica ed impatto visivo fosse possibile solo a fronte di forti investimenti economici e di un pubblico di riferimento più ampio possibile. Era inevitabile, dunque, proporla all'interno di due *media events* e non nel corso della normale programmazione televisiva.

Il Festival di Sanremo e le sue performance: media event musicale o media event televisivo?

Come viene affrontata la questione della performance musicale nel *media event* per eccellenza della televisione italiana, il festival di Sanremo?

Nato come gara canora radiofonica nel 1951, approdato in TV in concomitanza con il debutto del mezzo sul territorio italiano nel 1953, il festival è storicamente legato alle fortune del piccolo schermo. Ciononostante, a causa delle stesse ragioni culturali che stanno alla base della contrapposizione fra operatori musicali e televisivi di cui abbiamo parlato in apertura, per la maggior parte della sua lunga storia Sanremo è stato considerato un evento musicale. Come spiegano Tabacci e Bracci, Sanremo "è stato una vetrina importante per i debuttanti, uno strumento sempre più utilizzato dalle case discografiche per rilanciare i loro artisti più 'spenti', tornando a essere, seppur in modo altalenante, uno dei luoghi principali di visibilità della popular music italiana"⁷.

Paradossalmente, però, Sanremo si è rivelato nel corso degli anni anche uno dei luoghi di maggior resistenza alla spettacolarizzazione della performance musicale, come invece la diffusa percezione della sua essenza avrebbe fatto presagire. Ad esempio, il Festival degli anni Ottanta "ingessa" la performance inserendo nientemeno che il playback totale (1984), imposto proprio dagli stessi discografici per "proteggere" i cantanti dalle eventuali figuracce dovute a stecche, cali di memoria o imperfezioni vocali. Quella regola varrà per due edizioni, fino a che nel 1986 i cantanti torneranno ad usare la loro voce in diretta, ma su basi pre-registrate.

È solo nel 1990 che le performance dei cantanti presenti al Festival torneranno ad essere totalmente *live*, con il ritorno in grande stile dell'orchestra sul palco dell'Ariston. In quella stessa edizione, un altro elemento di svolta⁸ viene inserito per ravvivare le esibizioni degli artisti: il duetto con un cantante straniero, che costringe a ripensare e a costruire la performance dal vivo con un'attenzione mai sperimentata fino a quel momento nella storia del Festival. La "rivisitazione con ospiti" verrà rispolverata nella seconda metà degli anni zero, alla luce di un calo di ascolti molto preoccupante per i vertici della Rai. Le lamentele dei discografici per i continui cambiamenti di formula e le responsabilità degli insuccessi palleggiati tra discografici e dirigenti televisivi hanno ancora una volta riproposto la storica dicotomia fra l'anima televisiva e quella musicale del Festival.

Come scrivevamo in apertura di queste pagine, anche recentemente gli operatori del settore musicale lamentano l'invasione delle dinamiche televisive, soprattutto a proposito del *media event* italiano per eccellenza: "A Sanremo emergono più i personaggi delle canzoni. Sanremo è un meccanismo televisivo attraverso il quale la popolarità fa premio", o ancora:

C'è un problema sulla TV che mi sembra preoccupante, che non ha riscontro con le radio. Ci sono formule che in TV non si sono rinnovate, come il Festival di Sanremo, cosa che non fa certo servizio alla musica. [...] Credo che anche la musica abbia bisogno della sua liturgia, mentre la TV italiana cerca di vampirizzarla mettendola al servizio del reality, [...] è un problema culturale⁹.

In sostanza, la grande accusa che viene mossa al Festival dal punto di vista musicale è quella di avere applicato allo show regole narrative tipicamente televisive: intermezzi comici, siparietti, meccanismi di gara ed eliminazioni che provengono dai Reality Show e dai Talent Show. Sanremo, come è noto, non ha una formula standard. La sua struttura narrativa ed il suo regolamento variano di anno in anno. Ciò che non cambia, però, è il volume di discorsi sociali che Sanremo è sempre in grado di generare: articoli sulla stampa, servizi televisivi, interviste prima durante e dopo il festival, oltre ad animate discussioni on line, da quando la rete è diventato un centro di aggregazione attraverso i social network.

Sarà agevole comprendere come i punti di vista sul Festival di Sanremo abbiano una natura paradossale: si accusa di essere "troppo televisivo" un evento che di fatto ha un tasso di spettacolarizzazione della performance estremamente basso. Esiste uno "standard" della performance sanremese che consiste nel cantante o la band che si esibisce sul palco, dal vivo, accompagnato da un'orchestra; i tocchi di "colore" sono delegati al look dell'artista e alla maestosa scenografia di sfondo, che riesce a dare profondità di scena al piccolissimo teatro Ariston. Ma le performance musicali sono per lo più prive di una drammaturgia, di un'idea di messa in scena che non sia la semplice esecuzione della canzone. Da questo punto di vista, si può dire con sicurezza che Sanremo è un evento pochissimo televisivo.

È vero che a questa regola sono state fatte numerose eccezioni. Si possono citare ad esempio quasi tutte le esibizioni di Daniele Silvestri: nel 1995, eseguendo *L'uomo con il megafono* riprese l'espedito del lancio di cartelli con le parole della canzone reso famoso da Bob Dylan nella sequenza iniziale di *Don't look back* di David Pennebaker; nel 2003, eseguendo *Salirò*, Silvestri mise in scena un balletto con l'attore Fabio Ferri, che poi diventò anche lo spunto creativo del relativo videoclip. Nel 2006, durante *La Paranza*, la sala dell'Ariston venne riempita da sosia di Silvestri. Alcune altre performance memorabili sono frutto del recupero, avvenuto a partire dal 2008, della serata dei duetti, in cui i cantanti devono – da regolamento – rivisitare la propria canzone con un interprete ospite. In qualche caso si è assistito a performance quasi più teatrali che musicali, come per Max Pezzali che nel 2011 ha riletto la sua *Il mio secondo tempo* con l'ausilio di una coppia di comici con cui ha trasformato la canzone in un surreale siparietto. Ma scelte del genere si contano sulla punta delle dita in tutta la storia del Festival.

Conclusioni: la performance musicale nei media events, tra innovazione televisiva e tradizione musicale

Possiamo concludere, dunque, che la performance musicale nei media events televisivi possiede una doppia anima.

Da un lato si rivela il luogo dell'innovazione e delle forme della messa in scena della musica in TV, grazie allo spazio all'interno di trasmissioni e produzioni "festive", le

quali grazie ai loro budget elevati permettono agli artisti di mettersi in gioco con drammaturgie che non sono necessariamente legate al modello della musica *live*, a differenza delle semplici "comparsate" spesso in playback che caratterizzano la performance musicale in programmi "feriali" a budget più contenuto.

Dall'altro lato, nel più importante media event italiano, il festival di Sanremo, la performance musicale viene tradotta nella forma più tradizionale possibile: l'esecuzione della canzone con l'orchestra dal vivo. Criticato da discografici ed artisti perché "troppo televisivo", Sanremo propone di fatto la tendenza alla performance statica e non spettacolare, dove la drammaturgia è, per lo più, l'interpretazione scarna dell'artista.

Ma all'orizzonte pare si stia profilando una nuova sfida, una nuova interpretazione della relazione complessa fra televisione e musica. È notizia recente la programmazione anche nei palinsesti italiani di un nuovo talent show, *The Voice*, che dovrebbe andare in onda nella stagione televisiva 2012. Il format è stato ideato nientemeno che da John De Mol, il padre di *Grande Fratello*. Il cantante esordiente verrà giudicato da una giuria di esperti di primissimo piano (nella versione statunitense uno dei giudici era la popstar Christina Aguilera), che assisteranno alla sua esibizione voltandogli le spalle. Non lo vedranno, lo ascolteranno solamente. La spettacolarizzazione, insomma, starà tutta nell'assenza di spettacolo, nell'enfasi sulla scarna potenza di fascinazione della voce. Una televisione che ritorna ad essere radio, insomma. Una performance che si baserà – almeno sulla carta – più sulla bravura che sulla bellezza estetica.

Sarà interessante vedere se questa formula, che nella scorsa stagione ha riscosso un enorme successo negli Stati Uniti, potrà funzionare anche nell'ingessato e polemico panorama televisivo-musicale italiano.

Daniela Cardini insegna allo IULM Teoria e tecniche del linguaggio televisivo presso il Corso di laurea in Scienze e tecnologie della comunicazione; Format e prodotti radiotelevisivi presso il Corso di laurea specialistica in Televisione, cinema e produzione multimediale. Tra le sue pubblicazioni: con S. D'Andrea *Storie nella rete. Fiction e cinema sul Web* (Franco Angeli, 2003); *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli* (Carocci, 2004); ha curato *Lectures sulla televisione* (Arcipelago, 2007) e con F. Battocchio *La produzione televisiva tra format e reality show* (Arcipelago, 2005). Attualmente lavora sul tema della serialità nei media, con particolare attenzione ai rapporti tra aspetti produttivi e narrativi nel linguaggio televisivo.

¹ Cfr al proposito. A Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*, University of Minnesota Press, 1992. Per una panoramica della situazione italiana, cfr L. Bolla-F. Cardini, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, Roma, Eri-Rai/VQPT, 1997.

² Cfr. al proposito i risultati di una recente ricerca empirica: D. Cardini (2010), *Musica, media e new media in Italia all'ini-*

zio del nuovo millennio. *Analisi empirica di una relazione complessa*, in A. Estero, G. Salvetti (a cura di), *Italia 2000. Musica nel Novanta0 italiano*, Società Italiana di Musicologia, Milano, Guerini, pp. 47-77.

³ Cfr. le considerazioni di Sibilla in queste pagine.

⁴ Sul concetto di "vetrinizzazione" cfr. V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

⁵ Per una panoramica dei rapporti tra musica e televisione, cfr. Bolla e Cardini, op. cit.

⁶ Cfr. D. Katz-D. Dayan, *Media Events*, Cambridge, Harvard University Press, 1992 (tr. it. *Le grandi cerimonie dei media*, Bologna, Baskerville, 1993).

⁷ Edoardo Tabasso-Marco Bracci, *Da Modugno a X Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra ad oggi*, Roma, Carocci, 2010, p. 92. Sulla storia del festival, cfr anche Serena Facci-Paolo Soddu, *Il Festival di Sanremo. Parole e uomini che raccontano la nazione*, Roma, Carocci, 2011.

⁸ Cfr. Tabasso-Bracci, op. cit., pp. 148-150.

⁹ *Verbatim* di operatori discografici, in Daniela Cardini, *Musica, media e new media in Italia all'inizio del nuovo millennio. Analisi empirica di una relazione complessa*, op. cit.



The Beatles, *With the Beatles*, 1963.



The Ramones, *Ramones*, 1976.



The Stranglers, *Black and White*, 1977.

La performance “vestita” di Peter Gabriel di Fabriano Fabbri

Vederlo sbucare da una specie di cubo magico con addosso costumi folli, sospesi tra un'iconografia da culture celtiche taroccate e un passato riveduto e corretto in chiave citazionistica, doveva fare un bell'effetto. Era il 1972. Peter Gabriel, *frontman* dello storico gruppo dei Genesis, non solo aveva talento in quantità. Negli anni giusti e poco più che ventenne – era nato del 1950 – era riuscito a calibrare la sua immagine di rockstar in erba sulle dinamiche dell'arte contemporanea più avanzata, in perfetto allineamento cronologico rispetto a quanto stavano facendo personaggi come Luigi Ontani o Urs Lüthi. Senza dimenticare i colleghi, naturalmente. David Bowie “Ziggy Stardust” su tutti. A inanellare questa nutrita compagine di artisti e musicisti era la nota “antropologia della performance” che proprio appena qualche anno prima si era infiammata nella radicalità della Body Art.

Per inquadrare la fitta complessità del fenomeno Genesis-Peter Gabriel è necessario richiamare le linee principali delle soluzioni estetiche che si erano manifestate a cavallo degli anni Sessanta e Settanta. A scandirne le circostanze soccorre una sorta di avvicendamento anagrafico, tra i nati “attorno al 1940” prima, seguiti dai protagonisti nati mezza generazione dopo, “attorno al 1950”. Appartengono alla prima ondata artisti e rockstar che si dedicano alla ricerca di esperienze primarie, richiamando elementi dirompenti vicini alla sfera dell'Es, del sesso, avidi di dialettizzare con il mondo attraverso la celebrazione di fuoco, aria, terra, acqua, su su fino alle forze cosmico-planetary. I nomi? Da solisti come Janis Joplin e Jimi Hendrix a band come i Doors, i Jefferson Airplane, i Grateful Dead, gli stessi Beatles e Rolling Stones, tutti accumulati dall'esacerbazione di un vitalismo estremo sia dal punto di vista del trattamento testo/musica sia da quello più strettamente connesso alle esibizioni sul palcoscenico. La voce graffiata e trascinata di Janis Joplin, ad esempio, raggiunge esiti di performatività paragonabili per certi versi alle tinte violente della Body Art, con la mimica e le corde vocali pronte a rilanciare la densità espressiva dell'intero apparato corporeo, a lasciare “a solo” gli strascichi dell'emissione uolare, non molto diversamente da quanto accadeva per certe performance di Marina Abramovič. E che dire di Jimi Hendrix? Il “Gipsy”, ovvero lo zingaro, nomignolo che consuonava al millimetro con la predilezione di un'intera fronda generazionale per culture nomadiche e alternative, nel 1967, al Monterey Pop Festival, aveva realizzato una delle più grandiose performance della storia del rock e della storia dell'arte, quando di fronte a un pubblico mezzo sconvolto e mezzo entusiasta aveva dato alle fiamme la sua Fender Strato, per poi smembrarla, suonata dal fuoco, in pezzettini, con gli amplificatori ancora inzuppati di suoni piretici. Il gesto di Hendrix segnava un punto a favore di un'altra acquisizione estetica di quegli anni, ovvero il superamento dello spartito: ritmica e armonia, già

prepotentemente messe in crisi dagli assoli furenti dello Zingaro, a fine esecuzione si scioglievano in una poltiglia di rumori astratti e anti-musicali, in maniera del tutto omologa alle soluzioni anti-figurative dei protagonisti dell'Arte povera (Jannis Kounellis, Mario Merz e via dicendo). Impossibile non citare il caso di Jim Morrison, lo “Sciamano” leader dei Doors, i cui testi, come del resto quelli dei Jefferson Airplane e dei Grateful Dead, rimandano a evasioni lisergiche, di nuovo sfumate in una psichedelia illiquidita, sorretta da un talento performativo in grado di trascinare il pubblico in una specie di delirio dionisiaco. A compendio generale di una situazione così altamente esplosiva sotto il profilo della sperimentazione e della ricerca di stati primordiali, chiudeva il cerchio il mitico mega-raduno di Woodstock, anno 1969, che veniva a sigillare, anche mediaticamente, l'anelito all'aggregazione tribale, da “villaggio globale”, secondo le arcinote parole di Marshall McLuhan, con un'abbuffata incalcolabile di fango e megawatt.

Questa, in breve sintesi, la cronistoria della seconda metà degli anni Sessanta. Primordio, esaltazione del corpo, radicalità bodyartistica, esperienze *bordeline*, “esplosive” e vivificanti, per quanto a volte autodistruttive. Si sa che proprio la sorte di Hendrix, Morrison e della Joplin fu segnata da morte prematura, quasi che la carica che li alimentava ne avesse bruciato le esistenze a tappe accelerate. Ora, se prendiamo i punti caratterizzanti dei nati “attorno al 1940” e li confrontiamo con le figure di spicco della progenie successiva, attiva al suo meglio negli anni Settanta, è facile riscontrare un vero e proprio rovesciamento di posizioni, anzi, una polarizzazione antipodale. Tanto per cominciare, si sposta di prepotenza l'asse della primordialità, in fondo così bene inciso nel gruppo di Gabriel fin dal nome, appunto i Genesis. La genesi in questione non arretra tuttavia alla cosmologia informe e colloidale di Hendrix e compagnia bella, scava indietro, sì, anche di molto, ma lungo la storia della cultura, quando un immenso serbatoio di saperi codificati è già sufficientemente maturo per poter essere rimpastato e citato. In altre parole, l'armamentario concettuale di Gabriel e degli altri componenti del gruppo al completo si orientava fin da subito, con moto “implosivo”, alla riscrittura dei grandi miti del passato, attinti di volta in volta dalla mitologia nordica, greca, poi romana, medievale eccetera, in un incredibile pot-pourri di riferimenti alto e basso-culturali. Da un punto di vista esclusivamente musicale, poi, se la mezza generazione precedente aveva dissolto le composizioni in ritmi spesso sincopati e veloci, con schitarrate da cardiopalma e amplificatori mandati in frantumi, gli adepti del cosiddetto Progressive Rock rispolveravano lo spartito, così malamente preso a calci da un Hendrix o da un Pete Townsend, leader degli Who; riproponevano quindi i suoni armoniosi del pianoforte e gli arpeggi ottenuti dalle chitarre, riutilizzavano organi dal sapore liturgico e zuffolavano flauti sognanti, tra cui il celebre “traverso” di Ian Anderson. Come dimenticare, d'altronde, che uno degli album più significativi dei Jethro Tull si intitola

Living in the Past? E come tralasciare le atmosfere sospese dei King Crimson o della Premiata Forneria Marconi? Dappertutto dominava il rispristino di una musica “ben fatta”, “figurativa”, ricompattata in note ispirate addirittura agli spartiti di certa musica rinascimentale e barocca. Esisteva peraltro un filone di ricerca non direttamente connesso al Progressive Rock ma affine nelle soluzioni, il Glam Rock, arricchito dalle performance in costume di David Bowie e poi esacerbato dalla virata pop-pacchiana dell'iconismo “alla Abba”.

In che misura si inserisce, in un simile contesto, il ricco apporto di Gabriel?

Come si diceva, a partire dal 1972, quando i Genesis avevano all'attivo quattro album ma di fatto due nella formazione finale (Tony Banks, Phil Collins, Steve Hackett e Mike Rutherford), Gabriel appariva in scena mimando performance molto distanti dalla corporalità esibita dei predecessori, anche perché il cantante, sulla scia di testi surreali e favoleggianti intrisi di passatismo, si agghindava in maniera decisamente insolita. Dapprima, la lunga *session* strumentale di *The Musical Box* (da *Nursery Crime*, 1971) era accompagnata da un Gabriel vestito con un abito femminile rosso e, cosa che lo rendeva vicino a certi quadri di Alberto Savinio, con maschera raffigurante una volpe. Nei momenti che precedevano il pezzo Gabriel usava raccontare storielle deliziose per quanto strampalate, permettendo ai compagni di accordare gli strumenti e divertendo un pubblico curioso di ascoltare quelle perle di avventure molto – ci risiamo – “figurative”. Una delle più apprezzate era senz'altro quella di Henry e Cynthia, due fratelli legati da una strana relazione incestuosa, stemperata da un surrealismo folle e ironico: giocando a cricket, Cynthia stacca la testolina al fratello, che prima di salire in cielo è ricacciato tra i mortali – mortali? – ma con l'aspetto di un vecchio. Bavoso e viscido, e ora superbamente performato da Gabriel con la maschera “The Old Man”, indirizzandosi alla sorella il vecchio le chiedeva di scostare i capelli, di mostrarle la tenera carne, implorando infine “Why don't you touch me, touch me? Touch me now, now now now now!” The Old Man sbavava, si agitava, simulava erezioni allungando il sondino del microfona. È tuttavia con l'epopea di *Foxtrot*, altro caposaldo del Progressive Rock, che Gabriel esplose in tutta la sua vena performativa, a cominciare dal pipistrello astrale di *Watcher of the Skies*, così magistralmente immortalato dalle immagini di Armando Gallo, passando poi per la classica lotta tra il bene e il male dipinta in *Supper's ready*: ben ventiquattro minuti, alternati tra una miscellanea di riferimenti biblici debitamente taroccati/alterati e di favole infantili, di “nursery rhymes”, per arieggiare il titolo dell'album omonimo. I costumi e le movenze di Gabriel erano tarati al meglio, con una successione di maschere a corolla floreale indossata quasi per magia al grido di “A flower!”, poi cambiata in una presenza dal piglio angelico, soppiantata da una casco geometrico indossato a rappresentare uno strambo anticristo. La solita fiamma di mitologia imbastardita alla cronaca giornalistica trasuda

dalle sontuosità testuali e sonore di *Selling England by the Pound*, con l'esibizione del costume “Britannia”, mistura di un soldato romaneggiante incrociato a un ceffo celtico, per concludersi con la saga di Rael nel concept album *The Lamb lies down on Broadway* (1974). In fondo, il nome del protagonista cela la sovversione del riporto naturale tipico di Gabriel: Rael, non Real. Irrealtà, non realtà. E infatti, nel doppio album e nelle ben centodieci date del relativo tour, Gabriel usava installazioni verde-fluorescenti per raffigurare, tra le altre cose, le Lamia, creature metà serpente metà donne, o indossava un catafalco informe e bitorzolato per rappresentare lo “slipperman” (una specie di ignavo amorfo).

Come si intuisce, le performance proposte da Gabriel non hanno nulla a che spartire con la radicalità “nuda e cruda” inseguita da bodyartisti come Vito Acconci o Chris Burden, né ne possiede l'impulso genetico a riscoprire forme di vita autentica; al contrario, per spinta generazionale Gabriel mantiene un rapporto con la realtà filtrato dalla pantomima, dalla “mascherata”, una parentesi entro cui non ha senso pronunciarsi sullo scorrere di esperienze di prima mano, preferendo, per citare uno dei tanti testi gabrieliani, “the grand parade of lifeless packaging”. Insomma, nella performance alla Gabriel rinveniamo proprio tutti i parametri di citazionismo che qualificano le linee più volutamente stereotipate del passatismo postmoderno.

Fabriano Fabbri insegna Tecniche dell'arte contemporanea e Fenomenologia degli stili presso l'Università degli Studi di Bologna, e dirige il Corso di Laurea Magistrale in Moda nel Polo scientifico-didattico di Rimini. Da sempre attento a legare le manifestazioni estetiche della cultura basso-popolare alla cultura alto-simbolica, ha scritto numerosi saggi su arte contemporanea, moda, musica, letteratura. Tra i suoi libri, *Sesso arte rock'n'roll* (Atlante, Bologna 2006), *Lo zen e il manga* (Bruno Mondadori, Milano 2009) e *Il buono il brutto il passivo* (Bruno Mondadori, Milano 2011).

“Area di resistenza”: breve storia performativa degli Area di Andrea Laino

Canto per te che mi vieni a sentire
suono per te che non mi vuoi capire
rido per te che non sai sognare
suono per te che non mi vuoi capire
(Area, *Gioia e Rivoluzione*, 1974)

Gli Area sono considerati, oggi, un gruppo a cui certo non manca un posto nella storia del rock, anche grazie alla mitologia che avvolge ormai il nome di Demetrio Stratos¹, cantante, performer e frontman del gruppo. Nel caso però si volesse, armati del più sincero spirito di classificazione, assegnare loro una collocazione in un sottogenere rock, emergerebbe presto un’anomalia, non essendo chiaramente riconducibili del tutto né al contesto “rock progressivo”, né a quello “free jazz”, né tantomeno alla “world music”². Gli Area, infatti, furono radicalmente allergici alle convenzioni e divennero celebri in quanto provocatori, volutamente dei “terroristi” della tradizione. I confini tra discipline e generi musicali, tra arte e politica, rappresentarono per loro dei *boulevard* di ampia percorrenza.

La storia del gruppo ha inizio negli ultimi anni Sessanta, quando la stampa italiana osteggiava apertamente il fenomeno dei “capelloni”³, e il Cantagiro, il Festival della Canzone Italiana, i successi di Adriano Celentano rappresentavano l’immagine del professionismo pop in Italia. La televisione era, assieme alla radio, il principale mezzo attraverso il quale conoscere e giudicare la musica di massa⁴.

Il background di tutti i componenti degli Area si sviluppa proprio negli ultimi anni del decennio e ciascuno di essi matura una propria esperienza nel “pop” inteso come genere musicale; in particolare Demetrio Stratos, che raggiunge un notevole successo nella formazione dei Ribelli⁵. Un’esperienza che lo stesso Stratos avrebbe in seguito riconosciuto non solo come un’origine a cui ciclicamente tornare durante la complessa fase della propria carriera di performer vocale, bensì una sorta di palestra funzionale all’autopercezione tecnica⁶.

Da un punto di vista squisitamente estetico, il ciuffo laccato che Stratos sfoggia sulle copertine dei 45 giri dell’epoca e nel video di *Pugni Chiusi* o l’uniforme di colore rosso acceso che condivide con gli altri componenti del gruppo; oppure ancora le copertine dei dischi dei Califfi e la particolare cognizione che allora il senso comune donava della parola “intrattenimento”, contribuiscono a definire una specie di “protocollo” comune a tutti i gruppi beat di allora⁷: un terreno condiviso nell’esperienza performativa di ciascuno dei futuri componenti della formazione “storica” degli Area, che però, a ridosso degli anni Settanta, sentono l’esigenza di uno scarto rispetto alla dimensione del beat rock italiano. Tra questi, pur rimanendo all’interno dell’amato genere rhythm’n’blues, sono Demetrio Stratos e Giulio Capiozzo i primi a gettare le basi per la nascita del gruppo:

ricordo una serata molto bella in un posto pieno di zanzare, vicino a Cervia. Era un dancing dove ho suonato anch’io con l’orchestra di mio padre [...]. Una volta ci ho trovato il quartetto di Demetrio e Giulio, più altri due musicisti. Nel repertorio, che comprendeva anche alcuni brani folk, i pezzi forti erano quelli di Otis Redding (che Demetrio cantava divinamente), di Ray Charles e di Stevie Wonder. La musica nera era il climax⁸;

suonavamo assieme [con Giulio Capiozzo] prima che AREA nascesse, questo per un anno e mezzo circa [...]. Facevamo molto lavoro da balera, però cercavamo gente disposta a fare “del free”, che allora era una roba a livello di cantina⁹.

Stratos e Capiozzo avrebbero presto trovato in Patrick Djivas (basso elettrico) e Leandro Gaetano – di cui prese il posto Patrizio Fariselli alle tastiere – chi poteva sostenerli nel loro progetto di rifiuto degli stilemi della canzone e dei repertori d’importazione. A breve si aggiunsero anche Johnny Lambizzi (chitarra elettrica) – che in seguito avrebbe lasciato il posto a Paolo Tofani – ed Eddie Busnello (sassofono).

L’avventura degli Area nasce all’insegna di una ricerca di autonomia e libertà creativa, che prenderà corpo lentamente attraverso numerosi concerti. L’identità del gruppo si sarebbe formata anche grazie all’interazione con il mondo del music business, diversamente rappresentato dalle figure di Franco Mamone e Gianni Sassi. Il primo, manager della Premiata Forneria Marconi, individuò presto negli Area una risorsa per coltivare il sogno di una propria Mahavishnu Orchestra italiana¹⁰. Cominciò così a occuparsi della band accostandone il nome a quello di artisti di fama internazionale quali Nucleus, Atomic Rooster, Rod Stewart e Gentle Giant, in concerti dove gli Area misero subito alla prova le proprie idee, non solo musicali¹¹:

La prima cosa che mi colpì dei Gentle Giant fu vederli entrare nei camerini coi loro vestiti grigio topo e uscirne conciatissimi in modo pazzesco, con il cantante che indossava delle giarrettiere sopra i pantaloni viola e cose simili. Noi ritenevamo che per un musicista non dovesse esserci differenza tra la vita fuori e sul palco, e il primo impatto con un vero act da grande gruppo rock non fece altro che rafforzare le nostre convinzioni. Rimaneva comunque il fatto che quello spettacolo divertiva e affascinava la gente, eccome! Il pubblico si beava di quei gesti esagerati, di quelle luci fantasmagoriche, dell’eccitazione simulata eseguendo poche note di assolo e di tutto il kitsch dell’iconografia rock¹².

Una dichiarazione che potrebbe sembrare solo un aneddoto divertente, una nota di colore. Eppure dietro tali impressioni si cela una convinzione, ancorata alla radice dell’operare degli Area. Se infatti prendiamo in considerazione ciò che lo studioso Philip Auslander rileva a

proposito del rapporto fra Glam Rock e il suo antecedente in senso cronologico – il rock psichedelico legato alla controcoltura – notiamo come la testimonianza di Fariselli non sia altro che l’applicazione di un *modus operandi* allora molto diffuso:

I argue that the counterculture’s deep investment in the idea of authenticity entailed a necessary antipathy to theatricality. This antipathy derived from three ideological commitments: the emphasis on spontaneity and living in the present moment, the desire for community, and the suspicion that spectacle served the interests of the social and political status quo¹³.

La proposta di Stratos e compagni mirava a negare il concetto stesso di “spettacolo”, alla ricerca di un realismo politicamente orientato attraverso il quale “raccontare il pessimismo e la realtà della strada. *L’environnement*, cioè quello che c’è attorno [...]”¹⁴: “noi eravamo determinati a seguire esclusivamente la nostra ispirazione e a fare i conti soltanto con il nostro talento. In un’epoca in cui tutti vogliono qualcosa da te, questo atteggiamento è già di per sé rivoluzionario”¹⁵.

Una posizione radicale, diametralmente opposta alle esperienze musicali da cui tutti gli Area provenivano, maturata anche grazie all’incontro determinante con Gianni Sassi¹⁶. Sassi, con la sua etichetta discografica Cramps Records, sarebbe stato il demiurgo e il promotore degli Area: suggerendo tematiche da sviluppare, ideando le copertine degli album, curando le strategie promozionali e galvanizzando il più possibile l’attenzione del pubblico nei confronti della sua creatura. Con lo pseudonimo “Frankenstein” avrebbe inoltre firmato molti testi delle canzoni del gruppo.

Fu sua l’idea di affiancare la dicitura “International Pop-Pular Group” al nome “Area”. L’aggettivo “internazionale” era chiamato in causa dall’evidente *meltin’ pot* dei primissimi componenti degli Area, formati da un greco, un francese, un belga e due italiani¹⁷. La dicitura “pop”, invece, isolata nei caratteri capitali dal resto della parola, richiamava la sfida più audace lanciata da Sassi: fare in modo che testi politicamente impegnati e pratiche performative estranee all’ambito della musica rock potessero entrare in contatto con il pubblico più giovane, con una fruizione di massa, cercando di allargare il più possibile il raggio di ricezione per le musiche di ricerca e per la diffusione di un’arte “rivoluzionaria”. Sassi ideò e mise in atto anche una campagna pubblicitaria che mirava a suscitare scalpore, accompagnata da un *concept* legato alla citazione della triste frase impressa sui cancelli dei lager nazisti¹⁸.

Nelle tue miserie/riconoscerai/il significato/di un *arbeit macht frei*/Tetra economia/quotidiana umiltà/ti spingono sempre/verso *arbeit macht frei*/Consapevolezza/ogni volta di più/ti farà vedere/cos’è *arbeit macht frei*¹⁹.

Le parole della title track del primo album degli Area (*Arbeit Macht Frei*, Cramps, 1973) sono l’esempio di una convinzione: un testo, veicolante un preciso messaggio politico e lontano dagli standard testuali dei gruppi rock dell’epoca, poteva essere strumentale al risveglio della consapevolezza nel pubblico, un mezzo per sensibilizzarlo su temi “difficili”, scomodi. Una strategia di coinvolgimento dell’ascoltatore che ha anche nella scelta di cantare in lingua italiana una connotazione indispensabile. Se in un primo momento l’uso dell’italiano fu criticato da Demetrio Stratos, presto egli stesso ne comprese l’importanza: il messaggio doveva essere più diretto ed efficace possibile e non poteva perciò avvalersi dell’uso di una lingua straniera. Anzi, cantando i testi di Sassi, Stratos sembra incorporarne il linguaggio, in un certo senso interpretando anche nella “vita reale” il pensiero collettivo elaborato dalla Cramps:

Ci sono cinque musicisti che hanno una rabbia repressa perché hanno suonato per tanti anni quello che volevano i padroni. Per esempio un musicista in Italia, per lavorare in un locale, anche oggi deve fare quello che gli dice il padrone, il programma che gli impone il padrone. Questo gruppo è stato il primo, dentro il circuito alternativo, che un giorno ha detto di no e ha cercato di dare un taglio con la tradizione, portando avanti questa rabbia [...]”²⁰.

In *Arbeit macht frei* si affrontano tematiche quali la difficile situazione del popolo palestinese – *Luglio, agosto, settembre (nero)* – e dell’industria musicale – *L’abbattimento dello Zeppelin*²¹. Il primo brano richiama la vicenda del commando “Settembre Nero”, che irruppe alle olimpiadi del ’72 uccidendo undici atleti israeliani; il secondo, a chiusura dell’album, è invece articolato su un’atmosfera rumoristica, in cui la voce “bizzarra” di Stratos si dispiega in un recitativo celebrando la caduta di uno dei simboli del progresso (e non troppo velatamente, dei Led Zeppelin, colosso indiscusso del rock). Un atteggiamento quantomeno originale per un gruppo esordiente che, agli inizi degli anni Settanta, in Italia, poteva avere negli Stormy Six, la PFM o Francesco Guccini i maggiori esempi di sperimentazione e impegno politico nella musica.

Questo brevissimo excursus sulla struttura grafica, testuale, concettuale di *Arbeit macht frei* ci aiuta a dare seguito al discorso aperto precedentemente, legato al concetto di “autenticità” rivendicato dagli Area. Riprendendo ancora le posizioni teoriche di Auslander, lo studioso americano isola tre componenti che costituiscono l’immagine dell’artista sul palcoscenico: la *persona reale* (performer come essere umano), la *performance personae* (la scelta di come presentarsi sul palco) e il *personaggio* (il carattere o personaggio di cui si narra nella storia, o tema, della canzone)²². La distanza tra la *persona reale* e la *performance personae* può essere generalmente incerta e oscillante, ma nel caso degli Area essa è un blocco unico e indivisibile. Il desiderio trainante del gruppo era infatti quello di instaurare un costante contatto con la società “reale”, di



Gli Area come appaiono nell'immagine interna dell'album *Arbeit Macht Frei*, 1973.

diventare i portavoce di istanze sociali o politiche lavorando su un sentire comunitario.

Tale programmatica coincidenza tra *persona* e *personae* si evince dalle modalità assunte dai musicisti nel porsi sul palco e nel rappresentarsi agli occhi del proprio pubblico, di cui le foto di copertina sono precisa testimonianza. In altre parole, se per gli Area l'autenticità era il valore predominante, ciò escludeva una sovraesposizione spettacolare della teatralità, considerata sintomo di falsità. Se è vero che l'autenticità del rock "è sempre stata misurata dal suo suono"²³, e che "non c'è teatro senza separazione"²⁴, allora comprendiamo le motivazioni che sottendono la posizione degli Area. Anzi, facendo riferimento alle reazioni che questo atteggiamento provocò in pubblico e critica, possiamo scoprire fino a che punto la loro fu una vera operazione di lotta, o meglio di "resistenza", nei confronti dei valori della cultura dominante.

Se il concept "Area", nel suo complesso, produce una tale narrazione stratificata, è però anche possibile individuare, in coincidenza con questo primo episodio discografico, l'attivazione di specifiche pratiche performative del gruppo, legate perlopiù alla ricerca vocale di Stratos e all'inclusione consapevole di uno uso sperimentale del recitativo. Anzi, da un punto di vista storico-cronologico, è proprio intorno al già citato brano *L'abbattimento dello Zeppelin* che si consuma l'episodio seminale di quella audace sperimentazione che diverrà la cifra performativa del Demetrio Stratos solista. Secondo le parole dell'autore del testo, Gianni Sassi, il brano è composto

di parole onomatopeliche, abbiamo deciso di usarlo dandogli proprio questa caratteristica: il suono che ricordi nella sua esplicitazione il concetto della parola: allora tu hai per esempio ssssgonfiato, le parole che giocano in questo modo. Nel mettere a punto queste parole e il modo di dirle abbiamo cominciato a entrare in una problematica di cui la onomatopea era l'aspetto più banale; si è cominciato a capire che la scomposizione della parola e l'uso articolato del suono all'interno della parola ne modificavano anche il

significato in alcuni casi, e che potevano essere un'indagine che apriva dei vastissimi orizzonti²⁵.

La voce di Stratos allude al movimento in caduta libera del grande dirigibile, con tutte le sue illusioni di potere, restituite metaforicamente dalla deformazione a cui il performer sottopone le parole del testo.

Con il secondo album del gruppo, *Caution Radiation Area* (Cramps, 1974), emergono almeno altri due punti che segnano una presa di posizione sempre più radicale rispetto agli standard di azione diffusi nell'ambito musicale: la rottura con l'idea cinicamente imprenditoriale di Franco Mamone e l'inclusione di pratiche performative colte, legate all'incontro – non solo teorico – con l'esperienza artistica di John Cage²⁶.

L'uscita degli Area dall'influenza imprenditoriale di Mamone per certi versi agevola la tensione politica del gruppo a farsi portavoce organico del "movimento", con un impegno che si traduce in una presenza costante nei festival rock organizzati dalla rivista di controultura "Re Nudo"²⁷, cosicché i concerti nei palasport vengono sostituiti sempre più spesso, nei tour degli Area, dai raduni rock all'aperto e dalle feste dell'Unità²⁸.

La visione dell'esperienza *live* come rituale collettivo che permette al pubblico di esprimersi e partecipare attivamente allo spettacolo, rimanda a una strategia performativa che, sposando il contesto dei festival rock e le tematiche discusse nell'acceso fervore politico della sinistra giovanile, è riconducibile a un'ulteriore affermazione compiuta dagli Area. Un doppio "regime di visibilità" dimostrato dalla loro presenza costante nei festival popolari, a cui si contrappone un atteggiamento critico e sospettoso nei confronti delle comparsate in programmi televisivi. Inoltre, grazie alla mediazione di Gianni Sassi e alla introiezione di elementi relazionali tratti dall'esperienza cageiana, gli Area entrano in contatto con pratiche performative per certi versi "estreme". La negazione della teatralità come sintomo di artificialità non esclude l'introduzione di forme di provocazione scenica che hanno chiari antecedenti nell'ambito della cultura teatrale, richiamando l'attività di artisti come Allan Kaprow o il Living Theatre. Gli Area, durante i concerti dal vivo, si dimostrano pronti ad abbandonare il consueto uso degli strumenti per attivare qualcosa di molto vicino all'*happening* e alla tradizione del teatro ispirato alla figura di Antonin Artaud.

L'esempio in questo senso più "generoso" è sicuramente *Lobotomia*, episodio tratto dal secondo album del 1974 e presentato nello stesso anno al Velodromo Vigorelli di Milano, primo atto di una lunga serie di incursioni performative²⁹. L'idea fu quella di abbassare tutte le luci della platea, gettare sul pubblico una sorta di tela e tenere fisse delle torce elettriche sul viso di alcuni spettatori. Nel frattempo, taglienti e striduli jingles televisivi si riversavano fuori dagli altoparlanti, spinti al massimo del volume. La performance puntava a mettere lo spettatore nella stessa condizione di un uomo sottoposto a lobotomia, alludendo metaforicamente (e ideologicamente, rispetto al mo-

mento storico) ai processi di personalizzazione indotti dal medium televisivo. La stampa del tempo non mancò di registrare lo stato di agitazione del pubblico, scene isteriche e anche qualche svenimento³⁰.

Fu ancora Gianni Sassi a suggerire la performance con l'intento di ricreare nel pubblico il senso di sofferenza e crudeltà provato dai detenuti del gruppo Baader-Meinhof sottoposti a lobotomia durante la permanenza in carcere:

La mescolanza di questi suoni, lancinanti, veramente dolorosi da ascoltare, voleva essere il dolore dell'operazione mentre la consapevolezza di non avere più una personalità veniva rappresentata sul palco dal buio in sala (il non avere più il senso dell'orientamento) e dalle pile, tutti elementi perfetti per manifestare questa cosa³¹.

La progettualità dell'opera evidenzia una forte vocazione provocatoria, in consonanza con le poetiche espresse del gruppo Fluxus e affini ad alcune esperienze delle avanguardie teatrali degli anni Sessanta e Settanta, volte a risvegliare la consapevolezza dello spettatore. Un "realismo" che per molti aspetti ricorda certe "crudeli" incursioni artaudiane del Living Theatre (*Mysteries and smaller pieces*, *The Brig*, *Frankenstein*), durante le quali il pubblico veniva emotivamente sollecitato e fisicamente coinvolto; eventi in cui lo spettatore partecipava a un rituale collettivo, rompendo gli schemi e i ruoli tradizionali dello spettacolo (scena/platea, attore/pubblico)³².

Grazie a questa intuizione, il discorso artistico degli Area produce una prima deriva performativa e teatrale, consapevoli della necessità di sospendere – seppure misuratamente – il discorso musicale:

Lobotomia è un momento di musica gestuale avanzata, un momento molto critico dove si arriva alla provocazione musicale. Cioè, tu non dai più uno spettacolo sul palco ma lo spettacolo diventa la gente... Radicalizzando il discorso noi subiamo una lobotomia attraverso la Tv [...]. Noi abbiamo un pubblico anche di quindicenni che vanno scossi [...] noi cerchiamo di sensibilizzare politicamente i giovani, provocandoli affinché vadano a casa e ci pensino³³.

La definizione di "musica gestuale avanzata" sottolinea la matrice fisica del codice musicale in cui è inscritta la performance³⁴. Attingendo a un repertorio performativo, gli Area mettono in atto un'azione attraverso la quale viene superata la forma concerto, per raggiungere la coscienza dello spettatore e muoverlo a una successiva azione politica di intervento, individuale e collettivo. Tale prospettiva ha evidenti precedenti in ambito teatrale: dalla teoria brechtiana al già citato padre del "teatro della crudeltà", Antonin Artaud. Sebbene non si possa delineare una genealogia rispetto alle teorie del grande poeta francese, tuttavia esistono precisi richiami a una influenza diretta degli scritti di Artaud su alcuni componenti del gruppo³⁵.

Questi elementi non mancheranno di confluire anche

in *Crac!*, terzo album degli Area, che già dalla copertina dimostra la volontà di restituire un'immagine nuova del gruppo, fumettistica e gioiosa, aperta anche alla forma canzone. Siamo nel 1975 e i testi parlano della Grecia e del Portogallo liberati dai regimi dittatoriali, della fine della guerra in Vietnam.

Tra i diversi brani presenti nell'album, *La mela di Odesa* merita una attenzione particolare per l'estensione del recitativo applicato da Stratos alla narrazione. Il testo elabora in forma allegorica la storia del primo dirottamento del secolo, il cui senso profondo richiama temi politici cari al gruppo, stimolando così il pubblico a condividere lo spirito rivoluzionario. Le sfaccettature interpretative modulate dal Stratos si avvicinano, ancora una volta, a un esperimento di natura squisitamente teatrale. Il cantante-performer tratta vocalmente ogni singola parola in maniera tale da farne "esplosione" le possibilità di senso; la pronuncia, volutamente marcata da un riconoscibile accento emiliano e da tonalità enfatiche, "da comizio", rendono la narrazione carica di ironia e concitazione, senza risparmiare all'ascoltatore il piacere di godere dei trilli eseguiti con la tecnica dello jodel.

Nella versione che gli Area realizzano dal vivo, si aggiunge però anche un elemento più propriamente performativo, che la cronaca giornalistica dell'epoca riconduce ancora una volta alla forma dell'*happening*. Infatti, successivamente alla parte strumentale d'apertura e prima del momento di recitativo, l'esecuzione del brano veniva interrotta da tutti i componenti del gruppo per mangiare una vera e propria mela. L'azione, che evidentemente mirava a riaffermare un principio di verità in contrapposizione al tempo sospeso della rappresentazione comunque veicolata dal concerto e dalla progressione narrativa, veniva ulteriormente enfatizzata grazie ai microfoni, che amplificavano i dettagli sonori, "concreti", della masticazione. Le crescenti pulsioni performative e la volontà di coinvolgere il pubblico si traducono, nello stesso periodo, in un ulteriore esperimento dal titolo *Caos (parte I)*, presentato durante i concerti del 1976. Paolo Tofani, chitarrista del gruppo, scopre che gli impulsi di un sintetizzatore Tcherapnin possono modificare i suoni emessi se collegato a una resistenza variabile come quella del corpo umano. Da qui l'intuizione di poter far calare dei cavi dal palco sul pubblico, durante i concerti, in modo da collegare quante più persone possibili e far "impazzire" il sintetizzatore, creando un effetto sonoro diverso in relazione alla variabili termiche e di resistenza presenti ogni serata. L'aspetto sonoro celava evidentemente un corrispettivo performativo simbolico, all'insegna della condivisione e della comunione polisensoriale:

La gente cominciò a divertirsi e a toccarsi, a prendersi per mano, a parlarsi, a ridere e accarezzarsi: fu un vero successo! Tatto e udito si unificarono come mai era successo prima, una vera esperienza intersensoriale; il contatto fisico amplificava la portata dell'evento [...]. Ogni pubblico, ogni volta, aveva la sua musica³⁶.

Le note di copertina presenti nell'album *Maledetti* (Cramps, 1976) testimoniano in merito alcuni episodi particolarmente rilevanti: in un concerto a Udine alcuni militari costruirono, durante la performance, una piramide di sedie sotto gli occhi increduli degli organizzatori; a Savona, invece, due ragazzi si lanciarono in motocicletta in mezzo al pubblico pur di poter raggiungere i cavi e toccarli³⁷.

La necessità di instaurare un rapporto provocatorio e coinvolgente con il pubblico può essere considerato una vera e propria cifra stilistica dell'idea performativa degli Area. Azioni quotidiane come lavarsi i piedi in una bacinella, piantare dei chiodi o lavare il palcoscenico erano spesso contemplate all'interno dei concerti, in modo da scuotere la atavica passività del pubblico. In questo codice va iscritta anche la performance avvenuta nel 1976 all'Università Statale di Milano occupata dagli studenti, in seguito pubblicata nell'album *Event 76* (Cramps, 1979), esito definitivo della ricerca sull'improvvisazione già maturata dal gruppo e da Demetrio Stratos in relazione alle matrici cageiane. Al centro di tale ricognizione si situa l'episodio *Caos (parte II)*, ispirato dallo stesso Cage, immaginando cosa sarebbe potuto accadere se un gruppo di musicisti si fosse trovato nelle condizioni di rompere il reciproco ascolto durante una improvvisazione, eludendo così qualsiasi forma di volontà individuale.

Caos (parte II) mette in pratica l'indicazione di Cage, frammentando programmaticamente l'esecuzione suggerita da un meccanismo puramente casuale, in cui cinque foglietti, che passavano ciclicamente nelle mani dei performer-musicisti, indicavano una parola da tradurre in termini musicali: ipnosi, silenzio, violenza, ironia, sesso. Un cronometro scandiva il tempo di esecuzione di ogni frammento, stimato sempre in due minuti. Al segnale dato, ogni improvvisatore passava il biglietto al successivo. Il concerto milanese si trasformò in un vero e proprio *happening*, in cui il pubblico, richiamato dalla notorietà degli Area, si trovò di fronte a un evento decisamente diverso rispetto alle aspettative. Dopo una prima fase di smarrimento a cui seguirono segni espliciti di protesta e intolleranza, gli spettatori compresero l'originalità dell'operazione, partecipando attivamente all'evento secondo una propria interpretazione e attivando una serie di interventi ludici estemporanei:

Non so chi, dalla platea, cominciò a far tintinnare un mazzo di chiavi e fu subito imitato da molti altri, contribuendo efficacemente al sound generale. Poi, visto che fuori pioveva e gli ombrelli in sala erano numerosi, alcuni cominciarono ad aprirli e chiuderli ritmicamente, rendendo dinamica la scenografia³⁸.

Gli ultimi anni di attività degli Area, non sarebbero stati più così ricchi di uno sperimentalismo per certi versi eroico. La frammentazione progressiva del gruppo e la breve ma intensa ricerca solistica di Demetrio Stratos prima della sua drammatica, improvvisa morte nel giugno

del 1979, avrebbero di lì a poco concluso l'epica di quella che, ancora oggi, viene considerata una delle maggiori esperienze della musica rock, non solo italiana, capace di connettere a diversi livelli respiro popolare, matrici colte e uno sperimentalismo performativo per certi versi ancora ineguagliato.

Andrea Laino è musicista e studioso di musicologia. Dal 2008 è laureato in Discipline dello Spettacolo dal Vivo presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato Demetrio Stratos e il teatro della voce (*Auditorium*, 2009) e ha partecipato al volume Il Libro della Voce (*Auditorium*, 2010) con alcuni contributi saggistici sul problema della "voce" nel teatro del '900 e sulla poesia sonora. Collabora con il mensile «Insound». Studia composizione, chitarra jazz e improvvisazione nella musica contemporanea.

¹ Il contributo che qui mi vede impegnato rielabora, ampliandoli, alcuni contenuti pubblicati nel mio *Demetrio Stratos e il teatro della voce*, Milano, Auditorium, 2009, a cui rimando per ogni specifico approfondimento sulle vicende artistiche e performative di Demetrio Stratos e gli Area e per una bibliografia esaustiva. Mi preme però ricordare in questa sede che il volume è l'esito editoriale della mia tesi di laurea *Demetrio Stratos: corporeità e matericità di una voce-evento*, discussa nel 2008 presso l'Università di Bologna (relatori Marco De Marinis e Fabio Acca). Vorrei infine segnalare un'integrazione bibliografica per colmare i due anni che ci separano dalla pubblicazione del volume: Antonio Oleari, *Demetrio Stratos. Gioia e rivoluzione di una voce*, Milano, Aereostella, 2009; Luca Trambusti, *Consapevolezza. Gli Area, Demetrio Stratos e gli anni Settanta*, Roma, Arcana, 2009.

² La voce "Area" infatti non è presente nelle enciclopedie jazz, e il gruppo non è preso in considerazione nemmeno dalle recenti pubblicazioni di Cesare Rizzi dedicate al fenomeno del progressive rock; cfr. *The Prog Side Of The Moon*, Firenze, Giunti, 2010; *Progressive & Underground*, Firenze, Giunti, 2003.

³ Cfr. Matteo Guarnaccia, *Beat e mondo Beat. Chi sono i Beats, i Provos, i capelloni*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2005, pp. 162-193.

⁴ Cfr. Francesca Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004; Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2008.

⁵ Giulio Capiozzo fonda sempre nel 1966 il gruppo beat Bo Bo's Band. Paolo Tofani dal 1966 al 1971 è chitarrista dei Samurai e poi dei Califfi. Tra il 1965 e il 1969, Ares Tavolazzi è il bassista di Carmen Villani, del gruppo beat Avengers e dei The Pleasure Machine. Infine Patrizio Fariselli, sempre nello stesso periodo, ripercorreva i grandi successi blues e rhythm'n'blues con i The Telstars.

⁶ A distanza di anni, Stratos avrebbe dichiarato come questo periodo avesse "contribuito ad allenare i miei muscoli fonoarticolatori". Cfr. Roberto Masotti, *Area di ricerca & autodifesa*, in «Gong», n. 3, marzo 1977.

⁷ Cfr. Claudio Pescetelli, *Una generazione piena di complessi*, Arezzo, editrice Zona, 2006; Alessio Marino, *Beati voi! Vol. 1 e 2 - Interviste e riflessioni con i complessi degli anni 60*, Editore per

«I libri della Beat Boutique 67», novembre 2007; Riccardo Bertocelli, *Enciclopedia del Bitt Italiano* (appendice alla *Enciclopedia del Rock Anni '60*, IV ed., Arcana Editrice, 1989); Tiziano Tarli, *Beat italiano. Dai capelloni a Bandiera Gialla*, Milano, Castelvecchi, 2005.

⁸ Domenico Coduto, *Il libro degli Area*, Milano, Auditorium, 2005, p. 35.

⁹ Roberto Masotti, op. cit.

¹⁰ «Intravedeva in noi i virtuosi capaci di emulare, ad esempio, la Mahavishnu Orchestra, il gruppo di John McLaughlin, che a quei tempi faceva scalpore. Sarebbe stato il suo sogno, ma l'imitazione era proprio ciò da cui rifuggivamo, stavamo ancora cercando la nostra strada e l'idea non fu neanche presa in considerazione»; cfr. Patrizio Fariselli, *Storie Elettriche*, Milano, Auditorium, 2008, p. 15.

¹¹ Gli jodel che Demetrio Stratos già considerava parte integrante del proprio stile vocale, spesso facevano infuriare gli spettatori, poco disponibili a considerare la possibilità di un cantato non proprio in linea con quelli di Ian Car, Rod Stewart e Derek Shulman; cfr. Roberto Masotti, op. cit.

¹² Patrizio Fariselli, op. cit., p. 21.

¹³ Philip Auslander, *Performing Glam Rock. Gender & Theatricality in Popular Music*, The University of Michigan Press, 2009, p. 10.

¹⁴ Intervista di Franco Bongiovanni a Demetrio Stratos, 1974, citata in *www.broderie.it*.

¹⁵ Patrizio Fariselli, op. cit., p. 13.

¹⁶ Sassi, vicino ai gruppi Fluxus e Zaj, prima di incontrare gli Area era stato organizzatore di eventi, spettacoli teatrali, mostre di pittura, dibattiti; cfr. Domenico Coduto, op. cit., pp. 16-20.

¹⁷ «Internazionale» si intendeva anche in un altro senso: «il nostro progetto andava verso la ricerca di un'autonomia di immagine e soprattutto di poetica e di qualità che avesse dignità a livello internazionale. Anche per questo International POPular Group venne aggiunto al nome Area»; da un'intervista rilasciata da Gianni Sassi a Radio Tre Rai, trasmessa il 29 maggio 1989.

¹⁸ «Sadicamente./Arbeit Macht frei/(il lavoro rende liberi)/è sui cancelli d'entrata./Dei lager nazisti./Sicuramente./ Arbeit Macht frei/(il lavoro rende liberi)/è nei negozi di dischi. Ma/Dal 15 settembre»: pubblicità diffusa da Sassi prima dell'uscita del primo album degli Area. Cfr. Claudio Chianura, Patrizio Fariselli, *Area International Popular Group*, Milano, Auditorium, 2004, p. 12.

¹⁹ *Arbeit macht frei*, Cramps Records, 1973.

²⁰ Demetrio Stratos, in Franco Bongiovanni, op. cit.

²¹ Cfr. *I padroni della Musica*, Roma, Stampa Alternativa, 1974; Gianpaolo Chiriaco, *Area. Musica e Rivoluzione*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2005, pp. 70-77.

²² Philip Auslander, op. cit., p. 4.

²³ Lawrence Grossberg, *The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Postmodernity and Authenticity. Sound and Vision: The Music Video Reader*, London, Routledge, 1993, p. 204.

²⁴ Herbert Blau, *The Audience*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, p. 10.

²⁵ Gianni Sassi, in Mario Giusti, *Demetrio Stratos*, Milano, Mursia, 1979, p. 44.

²⁶ Nello stesso periodo, grazie alla mediazione di Walter Marchetti – collaboratore della Cramps e membro del gruppo ZAY – Demetrio Stratos esegue e pubblica con la stessa etichetta Cramps, nell'album *John Cage*, uno spartito di Cage dal titolo *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*. I Mesostics consentono a Stratos di approfondire la sua ricerca vocale, in particolare l'uso espressivo dei fonemi. In seguito Stratos avrebbe direttamente collaborato con il grande compositore americano, partecipando a diverse iniziative e creazioni. Anche in questo caso rimando al mio *Demetrio Stratos e il teatro della voce*, op. cit.

²⁷ Cfr. Alessandro Bertante, *Re Nudo: underground e rivoluzione nelle pagine di una rivista*, Rimini, Nda Press, 2005; Giordano Casiraghi, *Generazione Rock*, Roma, Editori Riuniti, 2005, pp. 289-334.

²⁸ Importante, sul versante delle scelte performative, anche la loro performance alla clinica psichiatrica di Franco Basaglia a Trieste, avvenuta nel 1974.

²⁹ Il brano fu scritto in onore dell'attivista e giornalista tedesca Ulrike Meinhof, a cui tentarono di imporre la lobotomia una volta arrestata dalla polizia.

³⁰ Cfr. Mario Giusti, op. cit., p. 27; Patrizio Fariselli, op. cit., pp. 23-27.

³¹ Domenico Coduto, op. cit., p. 86.

³² Per un'analisi dettagliata dell'estetica artaudiana applicata al teatro fino agli anni Settanta, cfr. Fabio Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del Teatro della Crudeltà in Italia*, in «Culture Teatrali», autunno 2004, n. 11, pp. 157-195.

³³ Demetrio Stratos, citato in Domenico Coduto, op. cit., p. 85. Cfr. anche le testimonianze in merito di Patrizio Fariselli in «Re Nudo», n. 67, 1978; e in Gianpaolo Chiriaco, op. cit., p. 103.

³⁴ È interessante notare che spesso, nei credits presenti negli album degli Area, in relazione al ruolo di Demetrio Stratos compariva la dicitura "corpo in movimento", a sottolineare la reciprocità necessaria tra qualità performativa del corpo ed esecuzione vocale.

³⁵ Tra i tanti indizi, ricordiamo gli espliciti rimandi alle teorie artaudiane contenuti nell'album *Antropofagia* (Cramps, 1977), di Patrizio Fariselli; e la performance del 1979 di Demetrio Stratos, *Pour en finir avec le judgement de dieu*, dall'omonimo testo di Artaud. Una diretta testimonianza sull'influenza di Artaud nella poetica degli Area è contenuta nell'intervista a Patrizio Fariselli, a cura di Fabio Acca, in *Demetrio Stratos: corporeità e matericità di una voce-evento*, op. cit.

³⁶ Patrizio Fariselli, op. cit., p. 51.

³⁷ Un'importante testimonianza filmica della performance è contenuta nel film-documentario *Parco Lambro 1976 - Nudi verso la follia*, di Angelo Rastelli.

³⁸ Patrizio Fariselli, op. cit., p. 61. Va ricordato che all'evento parteciparono anche Paoul Lytton (percussioni) e Steve Lacy (sax), due importanti musicisti di area free-jazz.

Performing Patty, ovvero nascita di un'“autentica” diva del pop

di *Tomas Kutinjač*

La lunga carriera artistica di Nicoletta Strambelli, in arte Patty Pravo, può essere divisa in diverse fasi segnate da una attitudine a interpretare i valori musicali anche in chiave visiva, ma soprattutto dai suoi coraggiosi cambiamenti in termini di strategia performativa e rappresentazione¹. È bene, però, chiarire subito che questo contributo non ha l'obiettivo di offrire un quadro esaustivo della biografia artistica di Patty Pravo (esistono già alcuni strumenti bibliografici per accedere a questo piano di conoscenza²). Piuttosto, vorrei proporre alcuni spunti paradigmatici relativamente ai primi anni della sua carriera (1966-1969), che consentono di interpretare l'originalità delle sue strategie performative, tentando di coglierne in particolare la speciale narrativa corporea e i suoi riflessi culturali.

Ciò che fa di Patty Pravo un soggetto teatralmente connotato è soprattutto la consapevole capacità di trasformazione del proprio personaggio, che probabilmente non ha paragoni nel panorama pop italiano al femminile dagli anni Sessanta a oggi. Rispetto, per esempio, a un'artista generazionalmente coeva come Mina, spesso considerata sua “antagonista storica”, la Pravo sembra possedere una maggiore pulsione al travestimento performante, al camouflage o più in generale alla elaborazione di aspetti finzionali legati alla scena, laddove Mina è certamente più tecnica – in un certo senso “atletica” – nell'articolazione vocale del cantato. In questo naturalmente pesa moltissimo la scelta estrema di Mina, maturata nel 1978, di non comparire più in pubblico, delegando nel corso degli ultimi trent'anni l'orizzonte visivo della sua figura esclusivamente alle copertine degli album, sulle quali viene inventato un corpo mediaticamente “assente”, di volta in volta maschile e muscoloso, animale, monolitico, fatale, cadaverico, in ogni caso graficamente elaborato e stilizzato.

L'evidenza del successo della Pravo in relazione alle pratiche di alterazione e travestimento ci porta non solo ad analizzare i flussi performativi di un soggetto teatralmente connotato, ma a indicare questa modalità come una delle qualità spesso peculiari della performance pop. Un codice di lettura che ci spinge a collocarla nel pantheon delle artiste che, come Madonna o Lady Gaga, hanno fatto di questa perpetua oscillazione tra verità e finzione, tra artificio e spoliatura, il “segreto” del proprio successo planetario.

Ma cosa narra il corpo di Patty Pravo nei primi anni della sua carriera? Come si muove in rapporto allo spazio scenico, al pubblico in sala e alle telecamere? Come si racconta attraverso le canzoni, i testi, le immagini che produce e diffonde attraverso i media?

L'apparizione di Patty Pravo nella scena pop italiana va inscritta nell'orizzonte di senso tratteggiato dall'immaginario giovanile dell'epoca e alimentato dall'industria

culturale: l'ascesa della fisicità sessuata del cantante nel perimetro performativo della canzone; la nascita dei complessi musicali come risposta all'esigenza giovanile di “fare gruppo”; la ribellione, la rottura degli schemi sociali tradizionali, il desiderio di fuga; la trasformazione dell'immaginario in stile di vita; la centralità del “giovane” nella produzione e fruizione del prodotto musicale. Un mondo, dunque, articolato intorno a nuovi valori e tendenze rispetto al passato, volutamente e consapevolmente distante da quello “degli adulti”.

Artisticamente Patty nasce nel 1966 al Piper Club di Alberigo Crocetta, avvocato nonché ideatore e gestore del notissimo club romano, che la ingaggia immediatamente per cantare nel proprio locale³. A quel tempo la Strambelli, benché giovanissima, aveva già calcato il palcoscenico con lo pseudonimo di Guy Magenta, ma l'esperienza al Piper divenne talmente caratterizzante da indurla a cambiare il proprio nome d'arte in Patty Pravo. Lo pseudonimo “Patty Pravo” fu ideato dallo stesso Crocetta – divenuto nel frattempo manager della cantante – per definire un personaggio che potesse far coincidere, anche dal punto di vista onomatopeico, la tendenza italiana all'esterofilia inglese con una suggestione che implicasse il concetto di “ribellione”. Infatti, il nome “Patty” era molto in voga nella Londra di quegli anni e dava immediatamente il senso di appartenenza a un dato climax culturale. Il cognome “Pravo”, invece, da un lato poteva avere una coincidenza con il movimento giovanile olandese dei Provos, che aveva trovato in quegli anni una continuità ideologica con la cultura beat italiana più estrema⁴; dall'altro lato c'è chi sostiene che potesse fare riferimento a una cornice più letteraria, a partire dalle parole “Guai a voi anime prave!” che, nell'*Inferno* dantesco, Caronte rivolge alle anime dei dannati: perciò “pravo”, al maschile, nel senso di “perverso”, “dannato”.

Nell'universo pop e nelle strategie con cui si creano i personaggi, il nome d'arte ha evidentemente un ruolo fondamentale. Con caratteristiche simili a un moderno *brand*, rappresenta la prima sintesi linguistica attraverso cui lo stesso personaggio si presenta al proprio pubblico potenziale. Nel caso di Patty Pravo, la seconda soluzione “dantesca” merita un'attenzione particolare, perché si



La “ragazza del Piper” in un concerto del 1966.

inserisce in maniera emblematica nella ricezione latente del discorso pop. Infatti, questo non ha l'obiettivo di mettere il proprio fruitore nelle condizioni di riconoscere i rimandi a una cultura alta, esplicitando i propri riferimenti culturali e simbolici; piuttosto si organizza intorno a un livello percettivo profondo, potremmo dire sull'inconscio del fruitore, che coglie intuitivamente il campo simbolico aperto dall'universo pop. Così, nel nostro caso, non è necessario che il pubblico afferrasse con precisione l'eventuale citazione dantesca contenuta nel nome “Pravo”, bensì ne cogliesse per semplice associazione il bagliore luciferino. Oppure, in maniera ancor più elementare, l'assonanza con termini riconducibili al medesimo orizzonte di senso, come “depravato” o “depravazione”. Fin dal principio, Patty Pravo si pone dichiaratamente in opposizione ai valori e ai costumi tradizionali dell'epoca, facendosi portatrice dello spirito dei giovani e promuovendo il cambiamento sul piano della definizione dei generi sessuali, del ruolo delle donne, della sessualità come pratica di affermazione identitaria. I suoi primi successi possono essere considerati veri manifesti generazionali, che si inseriscono perfettamente nella dialettica oppositiva, allora in atto e già citata, tra giovani e adulti.

Ragazzo triste, il brano con cui nel 1966 Patty Pravo debutta nel mondo discografico italiano, può essere facilmente letto come eco della beat generation e dei beatnik, individui incompresi dalla società che esprimono una forte esigenza di cambiamento:

Ragazzo triste come me, ah ah / che sogni sempre come me, ah ah. / Non c'è nessuno che ti aspetta ormai / perché non sanno come sei. / Ragazzo triste sono uguale a te / a volte piango e non so perché. / Tanti son soli come me e te / ma un giorno spero cambierà. / Nessuno può star solo, non deve stare solo / quando si è giovani così. / Dobbiamo stare insieme / amare tra di noi / scoprire insieme il mondo che ci ospiterà⁵.

Il riferimento alla cultura beat viene esplicitato anche dal manager Crocetta, che in aggiunta descrive Patty come il prototipo della ragazza moderna, spigliata, disincantata, autosufficiente: “l'edizione nostrana più avanzata della ragazza beat. [...] C'è un che di mascolino in lei. La ragazza di domani avrà sempre più accentuato questo elemento. La forza si sta trasferendo dall'uomo alla donna”⁶. I giornalisti la dipingono come una figura beffarda e indolente, crudele e spregiudicata, “quella che ha ridicolizzato l'archetipo della donna elegante con tacchi alti, borsetta, pelliccia di visone”⁷; mentre lei stessa prende le distanze dalla società adulta con affermazioni ostentate e provocatorie: “Voi vecchi non potete capire certe cose perché tra noi e voi c'è ormai un abisso. [...] Troppa ipocrisia, troppi pregiudizi, troppa falsità. Noi siamo per una società più autentica, più vera...”⁸. E ancora: “Io i ragazzi me li fumo come sigarette”⁹.

La prima apparizione televisiva di Patty, il 12 novembre del 1966, nel programma RAI *Scala Reale*, è piuttosto

rappresentativa e aderisce perfettamente alla strategia performativa scelta dall'artista e dal suo manager. La canzone è appunto *Ragazzo triste*: Patty appare alle telecamere di spalle, scegliendo così di sottolineare, *in primis*, una forte contraddizione rispetto alla tradizionale importanza data in televisione al volto e alla figura frontale, finché sull'attacco del parlato rigorosamente in playback si volge in favore del pubblico presente e delle telecamere. Anche la disposizione degli spettatori, composti soltanto di giovani, mette in crisi la soluzione frontale, creando intorno alla cantante una sorta di micro-comunità ricettiva rispetto al messaggio veicolato dalla canzone (in sintesi: i nuovi giovani devono stare insieme per creare un mondo nuovo), quasi fosse un prolungamento del testo. L'atteggiamento della Pravo è spavaldo e sensuale, ma soprattutto, nonostante i lunghi capelli biondi, espone una figura piuttosto androgina, grazie allo smoking nero firmato Yves Saint-Laurent, certamente non aderente a una ipotesi palese di femminilità.

La stratificazione di messaggi contenuta nelle prime apparizioni di Patty Pravo ci consente di inquadrare il fenomeno, come è pertinente alla categoria del pop, in una griglia più estesa rispetto a quella immediatamente relativa al contesto musicale o anche solo “teatrale”. In altre parole Patty Pravo, facendo leva sull'ambiguità implicita al suo ruolo diviso tra vita vissuta e vita rappresentata, tra femminile e maschile, mira a imporsi fin dal principio come un fenomeno culturale, di costume, non solo artistico, per il ventaglio ampio di valori e comportamenti trasmessi dalla sua figura. Come afferma Tiziano Tarli, che ha dedicato un volume alla storia del beat italiano:

I ragazzi vedono in lei la voglia di cambiamento e il desiderio di vivere intensamente la propria libertà. [...] Patty crede in quello che fa, la sua vita non è una trovata commerciale di qualche manager, è vita vissuta e lei se ne assume le responsabilità e le conseguenze¹⁰.

Per rafforzare ulteriormente questa narrazione, Patty Pravo pubblica nel 1967 un secondo singolo a 45 giri dal titolo *Qui e là*, una aperta dichiarazione poetica del personaggio Pravo e al contempo un monito per le giovani donne delle generazioni a venire per vivere in maniera più disinibita la propria vita:

Oggi qui domani là / io vado e vivo così / senza freni vado e vivo così. / Casa qui io non ho / ma cento case ho / oggi qui domani dove sarò. / Qui e là io amo la libertà / e nessuno me la toglierà mai [...] ¹¹.

Anche in questo caso, le tessere del mosaico performativo presentano un personaggio teso a infrangere i codici di una femminilità rigida e schematica, come nel caso della partecipazione della cantante alla trasmissione *Partitissima* (RAI, 23 settembre 1967). Patty Pravo, vestita in un insolito taylor bianco, si aggira cantando sbarazzina nel “qui e là” dello studio televisivo, in perfetta sintonia con

il tema ritmico della canzone. Il mondo di Patty è definito dai giovani vestiti alla moda che la circondano, in una scenografia che allude all'esterno del Piper Club (vi campeggia addirittura la scritta "Piper") e che espone in chiave pop le insegne dei codici giovanili dell'epoca: la chitarra, l'automobile, la motocicletta, ecc.

L'idea di una nuova femminilità indipendente avrebbe però trovato il suo apice storico in termini di diffusione l'anno successivo, nel fatidico 1968, con la pubblicazione di quello che può essere considerato il primo vero, grande successo di Patty Pravo: *La bambola*.

Il testo della canzone narra di una donna che rifiuta la propria subalternità rispetto all'uomo amato, utilizzando l'immagine della bambola come metafora di un soggetto debole e inerte¹²:

Tu mi fai girar [...] come fossi una bambola / poi mi butti giù [...] come fossi una bambola. / Non ti accorgi quando piango, quando sono triste e stanca, tu pensi solo per te. / No ragazzo no [...] del mio amore non ridere. / Non ci gioco più quando giochi tu, sai far male da piangere. / Da stasera la mia vita nelle mani di un ragazzo no, non la metterò più. / No ragazzo no tu non mi metterai / tra le dieci bambole che non ti piacciono più / oh no, oh no!¹³.

Da un punto di vista dell'immaginario e della conseguente performatività, in questo caso Patty insiste maggiormente sul lato femminile e sentimentale del brano, di cui è specchio il respiro sinfonico dell'arrangiamento. Anche la copertina del 45 giri la ritrae in una posa quasi malinconica, con lo sguardo basso, in una intimità che non corrisponde esattamente al personaggio spavaldo e trasgressivo finora proposto. Inoltre, la sua partecipazione a *Canzonissima* (RAI, 28 settembre 1968), spinge verso una caratterizzazione più matura: in un rigoroso e signorile abito nero, con l'orchestra alle spalle, Patty ha momentaneamente abbandonato i suoi immediati, giovanissimi referenti per estendere il suo messaggio univocale a tutte le donne¹⁴.

Con questo ultimo episodio ha inizio quella "irregolarità" strategica di rappresentazione del personaggio Pravo, eternamente scisso tra provocatoria ostentazione e ritorno all'ordine. Una sfasatura in qualche modo già annunciata, in questo periodo, dalla relazione tra corpo e voce della cantante: tanto quest'ultima è profonda, tagliente, prepotente, ma al contempo capace di un amaro e disperato intimismo, quanto il suo corpo riesce a esprimere una dolcezza sensuale, sinuosa, volutamente equivoca e mai volgare. La sua voce bassa e a tratti rauca, una certa ambiguità nel vestire, il fumare platealmente la pipa o le sigarette, masticare tabacco, richiamano tutti atteggiamenti tipicamente maschili e vengono assunti dal personaggio Patty Pravo come elementi destabilizzanti¹⁵. Questa novità, capace di una forte dimensione drammatica basata sul contrasto tra corporeità e vocalità, ha consentito alla Pravo di acquisire una assoluta originalità nel paesaggio pop italiano degli anni Sessanta.

Il problema della coerenza unitaria del personaggio e della sua relativa autenticità non va assolutizzata nell'universo pop. Ciascun personaggio, infatti, affinché possa essere credibile (e spendibile sul mercato dell'industria culturale) crea intorno a sé delle zone di sperimentazione rispetto al codice di rappresentazione adottato. Come in un romanzo o in testo drammatico il tema portante sviluppa la narrazione principale, tuttavia l'autore può creare degli intrecci minori che inducono i medesimi personaggi ad agire anche in condizioni differenti e in relazione a nodi drammatici in quel momento periferici. Nell'universo pop, questi nuclei possono aprire a traiettorie che, in una distinta fase, vengono assunte dall'artista come ulteriori zone di lavoro sul personaggio, a cui eventualmente dedicare energie creative e produttive.

Nel caso che ci vede impegnati, per esempio, la ragazza beat alla moda, la "ragazza del Piper", come veniva chiamata Patty Pravo all'atto della sua comparsa sulle scene, viene apparentemente contraddetta dalla figura più elegante che, pur sempre in un orizzonte di messa in crisi della tradizione, avrebbe trovato un importante spazio di esistenza dopo il successo de *La bambola*. D'altronde Patty sembra voler affermare subito la sua vocazione camaleontica, che si esprime anche nel porre il proprio pubblico di fronte a un personaggio dal paesaggio emotivo complesso e sfaccettato.

Esempio di questa strategia della differenza è, ancora nel 1967, la meta-narrazione offerta da *Se perdo te*, con cui la cantante inaugura una tonalità interpretativa più articolata e matura, con toni alti della voce e una estensione quasi inaspettata. Qui non è più la ragazza spavalda, autosufficiente, "ye-ye" dei primi due singoli e che, in una cornice psichedelica, ancora fa capolino dalla stessa copertina del 45 giri; piuttosto un'interprete intensa, raffinata, che parla di un amore dolente e sofferto:

Se perdo te cosa farò / io non so più restare sola. / Ti cercherò e piangerò / come un bambino che ha paura. / Mi hai insegnato a volerti bene / hai voluto la mia vita: ecco, ti appartiene. / Ma ora insegnami, se lo vuoi tu / a lasciarti, a non amarti più...¹⁶.

La medesima divaricazione è percepibile anche a livello visivo se confrontiamo le performances correlate alla canzone che la cantante propone a breve distanza l'una dall'altra, prima nella trasmissione *Qui ci vuole un uomo* (RAI, 28 dicembre 1967) e successivamente a *Quelli della domenica* (RAI, 28 gennaio 1968). La ieraticità della sua figura è prima incastonata in un abito importante che esalta la maturità dell'interprete, per poi trasformarsi, nella seconda apparizione, in una fragilità pudica, per certi versi adolescenziale. *Se perdo te* è inoltre la canzone con cui Patty Pravo inaugura una nuova tecnica vocale, mostrando una voce potente, drammatica, e s'inizia a percepire quel suo particolare vibrato che da lì a poco sarebbe diventato il suo "marchio di fabbrica".

Questa serie di ambivalenze incrociate, discordanti, tro-

vano un punto di fusione con la pubblicazione del suo primo album, dal titolo, semplice ma significativo, *Patty Pravo* (ARC/RCA, 1968), a sottolineare la forza e l'assertività di un personaggio costruito essenzialmente su una forte adesione al performer come soggetto narrante. Una parallela accelerazione verso l'autonomia del soggetto la si può leggere anche a livello più specificamente performativo. Se nelle prime performances dal vivo Patty Pravo era accompagnata da un complesso di tre o quattro elementi (in una disposizione tipicamente beat, così come lo è la stessa idea di appartenere a una band: chitarra solista, chitarra ritmica, basso e batteria), dalla pubblicazione dell'album si fa sempre più assidua la scelta di rinunciare alla band in favore di un assetto orchestrale, che di fatto esclude le singole personalità dei musicisti per esaltare la figura dell'interprete. Già nel periodo beat, il gruppo che accompagnava la cantante (i Cyan Three) agiva prossemicamente in secondo piano rispetto all'interprete, alle sue spalle, dando così rilievo alla figura di Patty, che comunque si presentava come artista; con il nuovo assetto orchestrale questa centralità viene ancor più sottolineata, sia in termini di relazionalità interna (molto meno accentuata quando non proprio azzerata), sia per la distanza "fisica" interposta tra il nucleo orchestrale e l'interprete. La scaletta dell'album passa in rassegna tutti i successi collezionati in un anno e mezzo dalla cantante e restituisce appieno la polarità multipla del personaggio Pravo. Alle canzoni più note si aggiungono anche le cover di alcuni brani celebri, come *Yesterday* dei Beatles o *Five Foot two, eyes of blue*, portata al successo sia dai California Ramblers sia da Dean Martin.

È importante notare che dieci degli undici brani contenuti nel long playing sono reinterpretazioni – appunto cover – di altrettante canzoni di estrazione inglese e americana. Gli originali appartengono per lo più al repertorio rhythm'n'blues, rielaborati e riarrangiati in chiave beat. All'inizio degli anni Sessanta, la stessa tecnica era molto popolare anche tra i gruppi britannici (Animals, Rolling Stones e gli stessi Beatles), che registravano e producevano brani americani in modo da consolidare le proprie credenziali musicali e culturali. La performance di una cover, rispetto all'interpretazione di un brano originale, comporta una combinazione differente di informazioni e aggrega alla complessità dell'esperienza narrativa della performance pop un ulteriore livello, cioè l'immaginario associato al performer originale del brano selezionato. Le cover sono dunque intrinsecamente intertestuali e invocano la presenza storica della registrazione precedente, che può essere ricreata o contraddetta, ma in ogni caso funge da punto di riferimento.

Questo aspetto non va affatto sottovalutato nell'economia performativa di Patty Pravo, perché la presenza di così tante cover, in un album di debutto, ha come primo obiettivo proprio quello di definire l'orizzonte, musicale e immaginifico, a cui la cantante vuole aderire, validando così la propria autorità di musicista e performer in riferimento ad artisti considerati particolarmente autentici



Patty Pravo, *Ragazzo triste*, 1966.

all'interno dei sottogeneri del pantheon rock. A ciò si aggiunge il non trascurabile aspetto, in parte già discusso, della volontà di Patty di instaurare con la propria identità femminile una forma di discussione permanente, non solo attraverso la proposizione di atteggiamenti e figure riconducibili all'universo maschile, ma anche lavorando in maniera sottile sulle questioni di genere presenti tra le pieghe dei riferimenti musicali. Da questa prospettiva, le prime performances "androgine" di *Ragazzo triste* e *Qui e là* ci appaiono più chiare.

Se però torniamo all'album e andiamo ad osservare l'immagine di copertina, ci troviamo di fronte un mondo decisamente poco maschile e aggressivo. Essa ritrae innanzitutto una Patty solitaria, giovane ma non troppo inaspettatamente "diva borghese", che distesa su un elegante divano in pelle rosso fiamma e vestita di un elegante abito bianco ascolta la musica diffusa da un giradischi poggiato su un tavolino design. L'atmosfera traduce una calma soffusa e affatto elettrizzante, piuttosto una "classe" da signora della canzone, la stessa sottolineata con interesse da Renzo Arbore nella nota pubblicata nell'interno di copertina. Quest'ultima è altrettanto significativa dell'immagine pilota, perché rende merito ai diversi volti proposti da Patty nel corso di questo suo primo scorcio di carriera. La sequenza fotografica, infatti, ci regala la Patty Pravo intimista e sensibile, la giovane indipendente, la lolita seducente, l'interprete matura, finanche la donna dallo sguardo melanconico e intenso. E comunque restituisce sempre una figura solitaria, ritratta senza mai condividere il set o lo spazio fotografico con nessun altro soggetto, fatta eccezione per uno scatto in cui la si intravede all'aperto mentre gioca con un cane. Non vi è traccia, per esempio, dei Cyan Three, il suo gruppo d'accompagnamento nelle esibizioni dal vivo. Se il gruppo garantisce a Patty, in quest'ultima dimensione, la condivisione di un universo giovanile e trasgressivo, fatto di una fisicità dinamica e scomposta a cui associare anche l'espressione

corporea del ballo, ora Patty concentra la propria attenzione sulla creazione di un personaggio più sensibile ed elegante, di cui il viso diviene il centro espressivo. Un volto che – come dice Arbore a Patty nella stessa nota di copertina sopra citata – colma un vuoto di seduzione, ovvero “la possibilità di avere nella nostra discoteca una tua bella foto formato di copertina trentatré giri”. Il labirinto identitario prodotto dai vari segmenti performativi, pubblici e privati, di Patty Pravo produce una discreta destabilizzazione tra i suoi ammiratori, che mettono in discussione l'autenticità del personaggio. Un articolo esemplare al riguardo, scritto e pubblicato già nel 1967, dimostra il montare di questo scetticismo:

Dietro di lei, che ha diciotto anni, ci sono gli adulti che ne curano gli interessi (che curano cioè, con i suoi, i loro ben più vistosi interessi) e, senza averne preso coscienza, lei ne è già stata sopraffatta: già nelle sue risposte c'è qualche parola che non le appartiene, una frase ad effetto, un concetto peregrino [...] E ogni giorno che passa si snatura un poco di più. [...] È già il prodotto di un'industria: sofisticato, per di più¹⁷.

Sarà la stessa Patty Pravo, l'anno successivo, a riconoscere ed ammettere in qualche misura l'artificialità del personaggio ammalatore e tentatore con cui aveva esordito, tanto da prenderne pubblicamente le distanze sulla stampa: “sono stata buona perché pensavo la gente avrebbe afferrato l'ironia, l'assurdo di quelle parole e di quegli atteggiamenti. Quando ho capito che la gente ci stava credendo, allora ho tentato di capovolgere quel personaggio”¹⁸. Il medesimo articolo pone anche un altro problema di autenticità rispetto alla voce della cantante, sempre più manierata e impostata. Il giornalista chiede alla Pravo se l'ultima evoluzione vocale non dia un'immagine ancora più artificiale di sé. La risposta della cantante, come è prevedibile, non lascia molti dubbi: “Può anche darsi, ma sono nata con questa voce, non me la sono fatta. Non me la costruiscono in studio di registrazione”. Come tutti i protagonisti della scena pop-rock, anche Patty Pravo non si discosta dall'ideologia dominante della naturalezza, della spontaneità e dell'autenticità. Se, però, nel rock in senso stretto l'autenticità è associata alla immediatezza con cui il performer si pone di fronte all'atto creativo, nel discorso pop l'autenticità è correlata a un ulteriore livello “teatrale”, cioè quello della credibilità intesa come spontaneità o efficacia, a cui si accede dopo un assiduo lavoro drammaturgico sul personaggio. Rispetto alla divaricazione tra il personaggio Patty Pravo e la persona Nicoletta Strambelli, possiamo dire che il giudizio non può che rimanere sospeso, perché parte indivisibile e indistinguibile delle modalità di cui si nutrono tutte le fenomenologie pop. Piuttosto mi preme rimarcare il punto d'arrivo a cui siamo pervenuti con la nostra – seppur necessariamente sintetica – narrazione, ovvero che con il primo album la Pravo dimostra a un vasto pubblico le sue capacità interpretative. In breve tem-

po, il personaggio trasgressivo e moderatamente androgino pare cedere il posto a una figura infine sentimentale e romantica. Messi da parte i panni della ragazza beat, ribelle e spavalda, l'artista veneziana indosserà nel futuro più prossimo una maschera più consona all'evoluzione del suo ruolo di sofisticata signora della canzone d'amore. Da questo momento e negli anni immediatamente successivi, Patty Pravo metterà in atto una performatività maggiormente drammatica e stilizzata, da cui ripartire già dalla metà degli anni Settanta e fino a oggi per ulteriori, provocatorie mutazioni.

Tomas Kutinjač dal 2011 è laureato in Discipline dello Spettacolo dal Vivo presso l'Università di Bologna. Ha lavorato come performer con diversi artisti teatrali: Fanny & Alexander, Motus, Masque Teatro. Ha collaborato con numerosi festival, tra i quali Fabbrica Europa, Eurokaz, Riccione TTV, Gender Bender. Ha seguito e contribuito all'attività laboratoriale di critica teatrale condotta da Massimo Marino nell'ambito del corso di laurea DAMS di Bologna.

¹ Per una analisi esaustiva di queste mutazioni rimando a Tomas Kutinjač, *Patty Pravo, diva della performance pop italiana. Analisi di una strategia narrativa*, tesi di laurea specialistica in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, Università di Bologna, 2010/2011 (relatori Gerardo Guccini e Fabio Acca). Il testo che segue riprende, ampliandoli, alcuni nuclei di ricerca lì discussi.

² Cfr. almeno Nicola Biancotti, *La viaggiatrice*, Firenze, Tarab Edizioni, 1998; Laura D'Ambrosio, *La vera storia di Patty Pravo*, Roma, Gremese, 1998; Paolo Bacilieri, Franco Busatta, *Patty Paradise. Le avventure di Patty Pravo*, Bologna, Puntozero, 2000; Massimo Cotto, *Bla, bla, bla. Patty Pravo con Massimo Cotto*, Milano, Mondadori, 2007; Fernando Fratarcangeli, *Patty Pravo. Discografia illustrata*, Roma, Coniglio Editore, 2007.

³ Aperto nel 1958, fu il locale beat per eccellenza, dove esordirono artisti come l'Equipe 84, Shel Shapiro con i Rokes, Caterina Caselli, Mal and The Primitives e anche Patty Pravo. Per i giovani il club rappresentava una sorta di traslazione della famiglia, un luogo, un ambiente in cui realizzarsi come individui liberi nella collettività, e dove “gli adulti” erano rigorosamente banditi, a ribadire ancora una volta una frattura culturale oltre che generazionale. Il Piper animò l'intera scena dello spettacolo romano. Punto di riferimento per la Pop Art, ospitò numerosissimi spettacoli dal vivo, tra luci stroboscopiche e pedane luminose, il tutto in un contesto di grande libertà e creatività, raramente raggiunto in un club italiano. Cfr. M. Bonanno, G. Bornigia, *Piper Club. Storia, mito, canzoni*, Foggia, Bastogi, 2005.

⁴ Cfr. Luciano Ceri, Ernesto De Pascale, *Mondo Beat. Musica e costume nell'Italia degli anni Sessanta*, Bologna, Fuori Thema, 1993; Matteo Guarnaccia, *Beat e Mondo Beat. Chi sono i Beats, i Provos, i capelloni*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2005.

⁵ *Ragazzo triste*, di Gianni Boncompagni-Bono, ARC/RCA, 1966, cover di *But you're mine*, del duo americano Sonny & Cher. Fu la prima canzone pop italiana ad essere trasmessa alla Radio Vaticana.

⁶ *L'ultima figlia del Piper*, in «Radiocorriere TV», n. 45, 6 novembre 1966. Il giornalista prosegue commentando: “Per noi è soltanto un esempio macroscopico delle tendenze paradossali, e d'una sedicente rivolta, presenti in una parte, fortunatamente non la maggiore, della gioventù d'oggi”.

⁷ *Beat al burro (sale e Piper)*, «Men», n. 1-2, dicembre 1966.

⁸ *Che cosa vogliono i giovani?*, «Bolero teletutto», 4 dicembre 1966.

⁹ *I ragazzi io li fumo come sigarette*, «Ciao amici», n. 36, 12 ottobre 1966.

¹⁰ Tiziano Tarli, *Beat italiano. Dai capelloni a “Bandiera Gialla”*, Roma, Castelvecchi, 2007, p. 193.

¹¹ *Qui e là*, di Aina Diversi-Allen Toussaint, ARC/RCA, 1967, cover di *Holy cow* di Lee Dorsey. Il testo italiano si dissocia del tutto dalla versione originale ed è scritto appositamente per il personaggio Pravo. In tutta la sua carriera, è una delle pochissime canzoni scritte per Patty da un'autrice. Venne pubblicata come lato B di *Sto con te* (cover di *Tell it to the rain*, dei Four Seasons). Ma nel tempo il lato B ebbe maggiore successo della canzone principale, così si è soliti riferirsi a *Qui e là* come il secondo singolo di Patty Pravo.

¹² Cfr. Diego Giachetti, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, Roma, DeriveApprodi, 2005.

¹³ *La bambola*, di F. Migliacci-B. Zambrini-R. Cini, RCA, 1968. Il brano supera in pochissimo tempo un milione di copie vendute. Farà diventare Patty Pravo la cantante più pagata del momento e rimarrà per sei settimane al primo posto della Hit Parade italiana e ben sei mesi tra i primi dieci. Diventa un successo anche in Francia, Spagna, Sud America e Jugoslavia, tradotto nelle lingue locali.

¹⁴ A parziale contraddizione di quanto appena detto, va sottolineato che il racconto supportato dal testo della canzone fa riferimento non a un generico “uomo”, bensì a un “ragazzo”, a connotare comunque la relazione sempre stretta e necessaria con l'universo giovanile.

¹⁵ Una lunga serie di articoli dell'epoca si concentrano proprio sulla questione di genere e sull'identità sessuale di Patty Pravo. Esempio quello dal titolo *Patty, è vero che sei un uomo?* (in «Novella 2000», n. 53, 31 dicembre 1967) in cui il giornalista visita la casa della nonna a Venezia per accertare la vera identità sessuale della cantante.

¹⁶ *Se perdo te*, di Sergio Bardotti-Paul Korda, ARC/RCA, 1967, da una cover di *Time has come*, di P. P. Arnold.

¹⁷ *Il Piper è il mio mestiere*, in «Vie nuove», n. 13, 30 marzo 1967.

¹⁸ *Io so amare e soffrire...*, in «Ciaobig», n. 24, 28 agosto 1968, p. 39.

Lady Gaga, a case study: decostruzione di una regina mostro

di Eleonora Felisatti e Jacopo Lanteri

Una nota, prima di cominciare

Lo scritto seguente propone una mappa narrativa sulla possibile successione all'attuale trono della pop music¹, indubitabilmente detenuto da Madonna e ora messo in crisi dalla veloce ascesa di Lady Gaga nel pantheon delle pop star di massa. Il racconto ricalca una costruzione drammaturgica “pluri” e “inter” mediale, cronologicamente estesa e diffusa, che aiuta a chiarire come si possano produrre narrazioni complesse a partire dal corpo del performer pop e dalle sue azioni sul palcoscenico mediatico. Inoltre è anche rappresentativo di una particolarità dello spettatore della performance pop, che detiene la possibilità di generare, partendo dalla propria storia, una sintesi personale completamente differente da quella creata da un altro spettatore esposto alla medesima narrazione.

La scelta di occuparci di Lady Gaga nasce non solo dall'attuale, detonante incidenza della sua figura sull'immaginario collettivo, ma anche dalla forza con cui essa proietta e consolida, a livello del medesimo immaginario, un'idea di alterità. La moltiplicazione e la metamorfosi a cui l'artista italo-americana sottopone questa sua figura, in continuo e vorticoso mutamento, dona – al contrario di quanto si potrebbe pensare – una maggiore credibilità e tridimensionalità alla stessa. Un meccanismo che utilizza consapevolmente e ripetutamente esplicite citazioni appartenenti all'epica di altri personaggi della musica pop, conferendo ai modelli narrativi già sperimentati ulteriori campi di esistenza, a cui aderire o da cui prendere le distanze.

La dialettica relativa alla successione al trono, infine, non è solo una rappresentazione metaforica – per certi versi fiabesca – di un grande successo planetario, ma implica, a tutti gli effetti, una riflessione sui meccanismi che portano al centro dell'attenzione collettiva una identità artistica e autorale, che utilizza tali strumenti con disinvoltura per veicolare concetti a molteplici livelli². La trasformazione in “mostro”, che qui raccontiamo, va nella stessa direzione: non si tratta di un essere “mostruoso” quanto piuttosto “alieno”, portatore di altri mondi, altre realtà, altre forme di vita immaginaria.

Ouverture

La scena si apre sull'immagine di una festa appena terminata. Una ragazza appoggia un grosso stereo stile anni Ottanta su un tavolo pieno di bicchieri, bottiglie, dischi 33 giri e musicassette. Lo stereo, un Discolite Boombox, non è uno qualunque. Madonna, da trent'anni regina incontrastata della pop music, lo aveva abbandonato sul ciglio di una strada nel video del suo singolo *Sorry*³ (2006), uno dei suoi brani di maggior successo, che tuttavia sembrava già presagire l'imminente declino del suo regno⁴. La ragazza schiaccia il tasto play e parte *Just Dance*⁵

(2008) primo singolo estratto dall'album *The Fame* (2009) di Lady Gaga. Poco dopo la stella nascente del pop fa il suo ingresso, dapprima di spalle, biondissima, giacca rosa con spilline anni Ottanta, poi frontalmente, con il viso coperto da una lunga frangetta bionda e un paio di grandi occhiali da sole neri. Cammina decisa verso la porta della casa dove si è svolta la festa. Una vecchia signora, con un vestito che ricorda l'abito di Madonna nel suddetto video, indossa un paio di occhiali recanti la scritta "2006". A questo punto è chiaro che non si tratta di una coincidenza. Lady Gaga, già nel suo primo video, vuole forse segnalare il desiderio di impossessarsi dello scettro della regina del pop?

La festa ricomincia. Tutti ballano. Così come recita il testo del brano:

What's going on on the floor?
I love this record baby but I can't see straight anymore
Keep it cool, what's the name of this club?
I can't remember but it's alright, a-alright
Just dance, gonna be okay, da da doo-doo-mmm
Just dance, spin that record babe, da da doo-doo-mmm

Il corpo di Lady Gaga, in questo episodio, non pare riservare particolari originalità identitarie, se non per un fulmine azzurro, stilizzato, che compare sulla sua guancia destra, esplicita citazione di una ulteriore, importante discendenza all'interno della galassia pop, associata all'arte della finzione e del travestimento: la copertina dell'album *Aladdin Sane* (1973) di David Bowie. Ciò che, piuttosto, colpisce di più è la figura, al limite dell'anonimato, della neo-pop star. Con una parrucca e il giusto paio di occhiali, chiunque potrebbe sostanzialmente assumere quell'aspetto. Lady Gaga si presenta al grande pubblico come una ragazza abbastanza anonima, un po' sopra le righe, ma neanche troppo. Come Madonna è italo-americana, non bella ma "di tendenza", si diverte a giocare con la propria sessualità – nel caso specifico speculando

sulla possibilità di essere ermafrodita – ma soprattutto, come la regina Madonna, si piazza subito al primo posto delle classifiche di tutto il mondo⁶.

La maschera di Lady Gaga

Lady Gaga, al secolo Stefani Angelina Germanotta, appare sulla scena pop nel 2008. Già dalla scelta del nome, diretta citazione dal titolo della nota canzone *Radio Ga Ga* dei Queen (ancora re e regine...), si capisce come il suo personaggio non sia il frutto di creazioni estemporanee e quanto siano, invece, precisi i suoi obiettivi immaginifici. Infatti, se pensiamo che nel video di *Radio Ga Ga* sono presenti diversi frammenti tratti dal film *Metropolis* di Fritz Lang nella versione del 1984 rieditata e rimusicalata dal produttore italo-tedesco Giorgio Moroder, tale scelta genealogica è già indizio di una meta-narrazione, che mette al centro quell'idea macchinica, artificiale – diremmo "mostruosa" – del corpo sposata dalla stessa Lady Gaga⁷.

Il tema ricorrente del suo primo album, sorta di *concept* unitario, è la "fama", a cui dedica un intero, omonimo brano:

I can see myself in the movies
With my picture in the city lights
Photograph, my mind and whatever else
You'd like to shoot you decide
Fame, fame, baby, the fame, fame
We live for the fame, fame, baby, the fame, fame

Lady Gaga ha introiettato la lezione delle grandi pop star degli anni Ottanta. L'autorialità e la creazione pop non si esprimono solo in una forma musicale, che Angelina Germanotta studia da quando aveva quattro anni⁸, ma nella capacità di confezionare e mantenere su di sé un'attenzione mediatica costante attraverso una precisa filiera drammaturgica fatta di video, apparizioni televisive, gossip, dichiarazioni a mezzo stampa e – ovviamente – oggetti riconducibili al mercato musicale (CD, Mp3, LP, ecc.). Lady Gaga ha incentrato su questa filosofia tutta la costruzione del proprio personaggio, radunando un collettivo dichiaratamente ispirato alla Factory di Warhol, la Haus of Gaga, che si occupa quotidianamente dell'immagine e del marketing della pop star così come dei prodotti ad essa riferibili.

Tornando ad analizzare un aspetto fenomenologico delle pop star, fino agli anni Ottanta si può riconoscere in esse una peculiarità che le accomuna, ovvero la costruzione di personaggi immediatamente individuabili e sostanzialmente fedeli a se stessi. Michael Jackson, per esempio, da un punto di vista puramente visivo, era riconoscibile grazie all'ostensione mirata e relativamente costante di determinati attributi che ne definivano l'identità iconica: un dato tipo di mocassini, un certo cappello (Borsalino), gli occhiali (Rayban) neri o il guanto tempestato di brillanti alla mano sinistra, oltre naturalmente un certo stile di fisicità e movimento. Madonna, invece, compie una

decisiva evoluzione rispetto a questa pratica: capisce che un prodotto culturale, per essere longevo in un mondo gradualmente sempre più ricco di stimoli e informazioni, deve reinventare in modo permanente le forme di autorappresentazione, applicando questa formula anche al proprio personaggio.

Lady Gaga fa propria questa lezione e ne amplifica gli effetti. Il suo personaggio vive nella metamorfosi costante, vorticosa, in perpetua trasfigurazione, mettendo in crisi la stessa matrice identitaria della "persona" Germanotta. Un'immagine emblematica di questa volontà di *riconoscibilità nell'irricognoscibilità*, è contenuta in apertura del video di *Poker Face* (2008)⁹. La cantante emerge dalla piscina di una villa lussuosa indossando un costume nero atillato, con una grossa maschera che le copre naso, occhi e fronte, fatta di frammenti di specchio, che allude a una stroboscopia da discoteca. All'inizio della sua carriera, Lady Gaga si presenta dunque come una figura femminile che indossa una maschera, ponendo l'accento proprio sulla dimensione finzionale prodotta da tale strumento teatrale e lasciando completamente in secondo piano la persona reale che la indossa. Prova ne è anche il fatto che sono relativamente pochi e di scarsa importanza i gossip e le notizie sulla "reale" Angelina Germanotta, mentre è sovradocumentata ogni azione compiuta dal personaggio Gaga. In questo risiede la differenza più rilevante rispetto alle traiettorie narrative di Madonna, il cui personaggio è complementare a Louise Veronica Ciccone, mentre non lo è assolutamente nel caso di Angelina Germanotta. In fondo, dietro la maschera scintillante di Lady Gaga potrebbe ancora esserci chiunque, e questa verità, nel corso della ancora breve ma folgorante carriera della pop star, sarà sempre più manifesta, fino a dissolvere completamente il personaggio reale e far acquisire alla propria creatura "scenica" una vita autonoma.

Il tema veicolato dal testo della canzone è altrettanto esemplare, e sottolinea ulteriormente le volontà di occultamento operata dalla cantante nei confronti della persona reale:

Can't read my,
Can't read my,
No he can't read-a my poker face
(she's got me like nobody).

È particolarmente interessante notare che l'autorialità di Gaga, in questo caso proprio come Madonna, si muove con una notevole disinvoltura tra i differenti media: compone la musica, scrive i testi delle canzoni, canta, partecipa all'ideazione dei video e delle performance delle proprie canzoni, ma presenza anche ad eventi non strettamente legati al mondo musicale, sostenendo campagne di supporto a cause sociali. Questa strategia non mira semplicemente a raggiungere un più ampio *range* di pubblico, quanto piuttosto a fornire una articolazione complessa al suo personaggio, che consente al prodotto Gaga di spostarsi in diversi ambienti, anche culturali,

con travestimenti e camouflage molto diversi fra loro, sebbene sempre accomunati da un'estetica chiaramente pop-camp¹⁰ e mantenendo alto il proprio livello di credibilità.

Da pretendente "casalinga" a regina sul trono

Il video che segna la definitiva conquista dell'attenzione planetaria da parte di Lady Gaga è *Paparazzi* (2009)¹¹, non a caso ancora ambientato – come tutti i precedenti – in un'abitazione. Il video, dalla durata di sette minuti e quarantotto secondi, è di fatto un vero e proprio cortometraggio che, ricalcando i temi presenti nel testo del brano, racconta le vicende personali di una donna ricca e famosa alle prese con il lato negativo della celebrità, a riprova dell'assoluta lucidità della pop star nell'interrogarsi su questa sfera della propria vita. Ricco di citazioni che attraversano la cultura americana – dalla *Donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock a una crudele versione del personaggio disneyano di Minnie – il video è celebre per la sorprendente scena in cui la protagonista si esibisce in una danza dai toni esasperatamente (e ironicamente) grotteschi, inguainata in un rigido bustino dorato, mentre si sorregge malamente con delle stampelle. Quest'immagine, assolutamente non scontata, è riconducibile a due matrici filmiche piuttosto esplicite: alla Roxanne Arquette protagonista del film *Crash* di Cronenberg¹²; e a Maria, protagonista femminile di quel *Metropolis* che Lady Gaga dimostra di conoscere bene¹³ e che citerà anche nella scelta dell'acconciatura per la riedizione del suo primo album, nel novembre 2009, rinominato per l'occasione *The Fame Monster*¹⁴.

L'idea che il successo si trasformi in qualcosa di mostruoso è da subito presente nella poetica gaghiana, tant'è che nei mesi successivi si assiste ad una lenta ma inesorabilmente parossistica evoluzione della sua figura, che coincide con l'ascesa all'apice della popolarità internazionale. La metafora del "mostruoso" e del "mostro" come essere artificiale, ai confini dell'umano, che traduce questa tensione in tanto bizzarri quanto esteticamente originali esiti performativi, diventa la principale chiave interpretativa del fenomeno Gaga. La vestizione, il costume, il mascheramento sono gli strumenti adottati dalla pop star per accedere a una femminilità trans-umana, che rinunciando all'esposizione della "persona" Germanotta fa esplodere il personaggio Gaga in tutta la sua "autenticità". Non a caso Lady Gaga chiama i suoi fans "Little Monsters" e si autodefinisce, dapprima velatamente poi sempre più esplicitamente – come avremo modo di approfondire nell'ultimo paragrafo di questo contributo – "Mother Monster".

Più o meno contemporaneamente si susseguono tre eventi che segnano la definitiva elezione di Lady Gaga a nuova regina della musica pop. Il primo si consuma nello studio televisivo del *Saturday Night Live* di New York e vede protagoniste le due regine, che traducono in termini simbolico-performativi il passaggio di scettro attraverso un bacio¹⁵, drammaturgicamente (e strategicamente) in-



Lady Gaga, *The Fame Monster*, 2009.

trodotta da una (teatrale) litigata. La bagarre, ovviamente preparata, segna in realtà una vicinanza delle due dive, anche dimostrata dai reciproci corteggiamenti a mezzo stampa nei mesi antecedenti l'incontro, e, anche in questo caso, la presunta benevolenza di Madonna rispetto alla successione.

A questo faccia a faccia fra regine se ne aggiunge un altro: in occasione dell'esibizione di Lady Gaga al Royal Variety Performance 2009 di Blackpool, la Regina Elisabetta II di Inghilterra concede alla pop star un breve incontro. Lady Gaga non perde l'occasione e si presenta con abito in latex rosso che allude a un vestito di Elisabetta I¹⁶, nella chiara volontà di restituire all'universo mediatico l'immagine di un incontro fra "pari".

Il terzo evento, forse il più significativo, di questa scalata al trono è l'incontro fra Lady Gaga ed Elton John, avvenuto nel 2010 in occasione della 52^a edizione dei Grammy Award. Il "baronetto del pop" non solo accetta di duettare con la cantante, ma le concede addirittura la propria benedizione (sempre rispetto ad un'ipotetica successione), modificando una strofa della sua celeberrima *Your Song* con le parole "How wonderful life is, with Gaga in the world". Il testo originale di *Your Song* recita: "How wonderful life is, while you're in the world". Il fatto è piuttosto inusuale per il cantante inglese, che aveva adattato una sua canzone – *Candle in the Wind* – solo in un'altra occasione "regale", per la cerimonia funebre nel 1997 di Lady Diana Spencer, consorte di Carlo, principe di Galles ed erede al trono d'Inghilterra.

Intanto nulla arresta Angelina Germanotta. A *Paparazzi* fa seguito la hit *Bad Romance* (ottobre 2009), nel cui video si intravedono sia una prima definizione di Lady Gaga-Mostro, sia di una Lady Gaga-Regina nera; poi *Telephone* (febbraio 2010), con la collega-amica Beyoncé; per terminare con *Alejandro* (maggio 2010). Il video di quest'ultimo singolo, traccia minore di *The Fame Monster*, viene realizzato da Steven Klein, fotografo americano legato all'immagine di Madonna già dagli anni Novanta, e non presenta alcuna relazione immediata con il tema dell'amore contrastato a cui fa riferimento il testo della canzone. Piuttosto Klein, nella allegoria filmica, interpreta alla lettera la narrazione regale, ponendo fisicamente la figura di Lady Gaga su un trono, avvolta in un'atmosfera cupa e torbida, intenta a fumare la pipa, attorniata solo da presenze militari. Inoltre, il regista disloca lungo l'estensione del video alcune tracce, o citazioni, di paesaggi corporei palesemente riconducibili all'universo segnico di Madonna (espressioni del viso, sequenze di danza, manipolazione di oggetti sacri, ecc.), quasi fossero necessari rinvii esoterici, o ironici tributi, a definire il passaggio di consegne tra regine. Forse non a caso il video di *Alejandro* ha inizio con un funerale, dove Lady Gaga, vestita a lutto, apre un corteo con in mano un cuore enorme e "mostruoso" adagiato su un cuscinetto vellutato. Chi potrebbe esserci, nella bara nera che la segue, se non proprio il corpo pop di Madonna¹⁷?

Il Mostro

Born this way (2011) è il singolo che annuncia il terzo, omonimo album della cantante. Se il titolo, nella filosofia rock, ha un preciso riferimento all'autenticità, o verità, del mondo in cui si muove l'interprete, tuttavia l'affermazione "nata così", nell'universo di Lady Gaga, assume un significato piuttosto diverso.

Il titolo dell'album – insieme ad una strofa della *title-track* – viene svelato in occasione degli MTV Video Music Award 2010, e ciò fa sì che durante i mesi di lavorazione al disco, Lady Gaga abbia l'attenzione dei media puntata su di sé e sull'attesa del nuovo album. Non interrompe neppure il suo *The monster's ball Tour*, che anzi continua a registrare il tutto esaurito. Tramite Twitter e Facebook tiene aggiornati i suoi fans sullo stato del nuovo album e quando, nel marzo del 2011, esce il primo singolo, *Born this way* è già sostanzialmente noto. Il brano si propone come un inno alla diversità e all'accettazione di sé, alla libertà che nasce dalla trasformazione vissuta come esteriorizzazione della propria immagine interiore. Il video si apre con un bizzarro ma esaustivo "Manifesto di Mother Monster", che in chiave fantascientifica definisce il perimetro di questa nuova, "mostruosa razza":

This is The Manifesto of Mother Monster. On G.O.A.T, a Government Owned Alien Territory in space, a birth of magnificent and magical proportions took place. But the birth was not finite, it was infinite. As the wombs numbered and the mitosis of the future began, it was perceived that this infamous moment in life is not temporal, it is eternal. And thus began the beginning of the new race – a race within the race of humanity – a race which bares no prejudice, no judgment, but boundless freedom. But on that same day, as the eternal mother hovered in the multiverse, another more terrifying birth took place – the birth of evil. And as she herself split into two, rotating in agony between two ultimate forces, the pendulum of choice began its dance. It seems easy, you imagine, to gravitate instantly and unwaveringly towards good. But she wondered, 'How can I protect something so perfect, without evil?'¹⁸.

Lady Gaga, dopo aver inglobato nel suo bulimico personaggio l'immaginario associato alla pop star, alla *bad girl*, all'universo militare e in parte al cyberpunk, gioca ora con la fantascienza. A Los Angeles, per l'edizione dei Grammy Awards 2011, si presenta sul red carpet all'interno di un gigantesco uovo/spora, da cui fuoriesce solo durante la performance sul palcoscenico ostentando escrescenze ossee posticce applicate alle spalle e al viso. A questo proposito, le parole "born this way" possono essere rilette in modo del tutto antitetico al loro significato originario. Non si tratta di far aderire "persona" e "personaggio" al concetto di autenticità, piuttosto trasmettere il medesimo concetto attraverso gli strumenti della finzione teatrale, del travestimento, della maschera, dell'artificio, dell'alterazione parossistica, della diversità, della differenza; in altre parole, della "mostruosità", di cui Lady Gaga si erge a

regina. Un "mostro pop" che vive di vita propria, biologicamente alieno rispetto alla persona "reale", la cui sintesi è ben sottolineata dall'immagine che chiude il video di *Born this way*: il primo piano di una figura ibrida interpretata da Gaga stessa, a metà tra Michael Jackson e Madonna, ovvero i due corpi che nell'immaginario collettivo hanno saputo declinare con maggiore incisività, nel pubblico e nel privato, le trasformazioni del corpo pop.

Il volto "reale" di Lady Gaga, per certi versi come un'artista dedita alla body art più estrema, è ormai un enigma, letteralmente irricognoscibile se non nell'alterazione a cui l'artista di volta in volta lo sottopone nell'arco di una finzione permanente, a cui contribuiscono protesi, costumi, maschere e trucchi. Stefani Angelina Germanotta, dapprima semplicemente nascosta, ora è definitivamente scomparsa, lasciando campo libero alla "regina".

Per fugare ogni residuo dubbio sulle proprie volontà "regali", Lady Gaga inserisce all'interno dell'album *Born this way* un brano esemplificativo, dall'inequivocabile titolo *The Queen*:

I can be the queen that's inside of me
This is my chance to release
And be brave for you
You'll see
I can be the queen you need me to be
This is my chance to be the dance
I've dreamed it's happening



La regina Elisabetta II di Inghilterra incontra Lady Gaga, 2009.

Per concludere, già dal primo video Lady Gaga si inserisce prepotentemente in una dinamica narrativa che la porta ad essere immediatamente confrontata con Madonna, la precedente regina del pop. Non sappiamo se il suo regno sarà di lunga durata e avrà la stessa fortuna e prosperità di quello precedente. Indubbiamente i dati relativi alle vendite¹⁹ di *Born this way*, sono talmente alti da scatenare una guerra fra colossi discografici²⁰ e sembrerebbero dunque confermare questa ipotesi. Anche il magazine statunitense «Forbes» stilando la classifica delle star più influenti del 2011, inserisce al primo posto Lady Gaga, mentre Madonna non appare più tra le prime dieci posizioni. Ma si sa, Mrs. Ciccone è sempre dietro l'angolo...

Eleonora Felisatti è iscritta al Dottorato in Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali dell'Università di Bologna. In particolare si occupa del teatro di Samuel Beckett seguendo una prospettiva di analisi drammaturgica e registica. Fa parte della redazione della rivista «Art'O», per la quale è anche responsabile del sito web. I suoi contributi prendono in considerazione gli aspetti salienti della scena contemporanea internazionale, prevalentemente nelle arti performative, ma anche nelle fusioni con quelle visive.

Jacopo Lanteri è un curatore indipendente. Laureato al DAMS di Bologna con una tesi sulla critica contemporanea in Italia, si è formato collaborando con numerosi festival tra cui F.I.S.Co. (Bologna), Operaestate – Festival Veneto (Bassano del Grappa) e Drodeseira (Dro). I suoi articoli sono apparsi su «Exibart.com», «Art'O» e altre riviste specializzate. Ha curato il volume *Iperscene 2* (Editoria & Spettacolo, 2009) e – con Fabio Acca – *Cantieri Extralarge*. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010 (Editoria & Spettacolo, 2011). Dal 2010 è ideatore e direttore del progetto HOOP (www.hoop-lab.com) e collabora attivamente ad una ricerca di creazione scenica con l'artista Antonio Rinaldi.

¹ Nella macro narrazione del pop, la presenza di figure quali "The King" e "The Queen" corrisponde a una tradizione nota e consolidata, e traduce con immediatezza non solo l'indice di popolarità di un artista, ma anche una sottile gerarchia in termini di genere. Per esempio, in ambito R&B, James Brown veniva definito "The King" o "The Godfather", oppure, in ambito più propriamente pop, Michael Jackson veniva comunemente chiamato "The King of Pop". A questi titoli spesso seguivano rituali mediatici di vestizione, con attributi quali la corona e il mantello. Paradigmatico, proprio tra i due artisti citati, fu il rituale consumatosi alla serata finale dei BET Awards 2003, durante la quale il mantello di James Brown passò sulle spalle di Michael Jackson, a decretare un definitivo, simbolico passaggio di consegne.

² La narrazione della scalata al successo di Lady Gaga rientra a pieno titolo nella vasta iconografia del cosiddetto "sogno americano". Se Madonna incarna la ragazza che, dalla provincia, arriva in città in cerca di fama, Lady Gaga trasforma la stessa favola in una versione contemporanea. Angelina Germanotta, in arte Lady Gaga, è infatti la ragazza della *middle class*

americana non accettata dalla coetanea, una “freak”, che grazie alla tenacia e alla forza di volontà è riuscita a raggiungere il successo. A tale proposito si veda il recente speciale della HBO dedicato al *live* di Lady Gaga al Madison Square Garden, dove la pop star, raggiunta dai giornalisti nel backstage durante il trucco, si lascia andare a lacrime incontrollate e dichiara: “a volte mi sento ancora una perdente”, trovando spazio anche per una preghiera: “Dio, Ricordami sempre che il mio dono è per gli altri e non per me”.

³ Diretto da Jamie King, sequel per scelta dei costumi e delle atmosfere del precedente *Hang Up* diretto da Johan Renck, in cui appare per la prima volta anche il Discolite Boombox. Entrambi i singoli sono estratti dall'album *Confession on a dancefloor* (2005).

⁴ Cfr. Fabio Acca, *Presenza/Assenza*, «Art'O», 20, primavera 2006.

⁵ Il video di *Just Dance*, che stiamo descrivendo, è diretto da Melina e prodotto da Kim Dellara.

⁶ *The Fame*, album di esordio di Lady Gaga, è stato certificato tre volte disco di platino dalla RIAA per avere venduto oltre tre milioni di copie negli Stati Uniti. In totale l'album ha venduto oltre 8 milioni di copie. I primi due singoli estratti: *Just Dance* e *Poker Face*, sono diventati entrambi successi internazionali. *Just Dance* si è piazzato primo nelle classifiche di oltre dieci paesi in tutto il mondo, inclusa l'americana Billboard Hot 100. L'altro singolo, *Poker Face*, ha avuto un successo ancora maggiore, raggiungendo la prima posizione nelle classifiche di vendita in oltre venti paesi.

⁷ Come è noto, protagonista femminile del film di Lang-Moroder è Maria, al centro di una dialettica tra bene e male, umano e post umano; personaggio citato da Lady Gaga in alcuni suoi video e set fotografici. La stessa matrice simbolica e fantascientifica sta alla base di gran parte della produzione moroderiana, che sposando temi robotici e spaziali ha contribuito in modo essenziale alla genesi ed evoluzione della cultura “disco” tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta.

⁸ Per i cenni biografici cfr. almeno: Maureen Callahan, *Lady Gaga*, Milano, Mondadori, 2010; Michele Monina, *Lady GaGa – La vita, le canzoni e i sogni di una bad girl*, Roma, Castelvecchi, 2010; Paul Lester, *Lady Gaga looking for fame. Storia di un fenomeno pop*, Milano, Aereostella, 2010. La formazione da pianista e cantante è un elemento da non sottovalutare nel personaggio gaghiano, in quanto l'uso di elementi musicali in narrazioni non musicali si traduce in un'espressione che funziona a livello persuasivo. È manifesta la forza della musica nella partecipazione alla narrazione, poiché essa ha la capacità di fungere da mezzo transmediale di organizzazione dei segni.

⁹ Il video è diretto da Ray Kay e Anthony Mandler. Lady Gaga esibisce cinque costumi differenti, alcuni dei quali interamente disegnati da lei. Il secondo video della cantante, inedito in Italia, è tratto da *Beautiful, Dirty, Rich*, singolo promozionale uscito di seguito a *Just Dance*.

¹⁰ La performatività di Lady Gaga è sicuramente vicina all'estetica *camp*: “il camp è presieduto dalla metafora di *vita come teatro*, che inquadra il mondo e il sé come palcoscenico, performance, messinscena; inscindibile dal regime dello spettacolo,

in cui si aggregano attori e spettatori. Il lavoro adotta perciò strutturalmente questa idea di *metafora* – ideale perché, proprio come il teatro, l'eccedenza camp vive di spazio e tempo organizzati nella *rappresentazione*, nel sontuoso, itinerante, reiterato spettacolo dell'effimero”. Cfr. Fabio Cleto, *Sipario*, introduzione a *Pop Camp*, Milano, Marcos y Marcos, vol. 1, p. 12.

¹¹ Il video è diretto da Jonas Åkerlund, interpretato e scritto dalla stessa Lady Gaga. La coppia Gaga-Åkerlund firmerà poi anche il seguito, tratto dal singolo *Telephone*.

¹² Film dall'omonimo romanzo fantascientifico di J. G. Ballard. Da notare anche che Roxanne Arquette ha recitato con Madonna nel film *Desperately Seeking Susan* (1985), di Susan Seidelman.

¹³ Cfr. Daniel Kreps, *Lady Gaga's Sexy, Cinematic “Paparazzi” Video Hits the Web*, in «Rolling Stone (USA)», 29 maggio 2009.

¹⁴ *The Fame Monster* contiene otto brani in più rispetto all'album d'esordio *The Fame*.

¹⁵ Madonna non era nuova a performance di questo genere: già nel 2003, ai Video Music Award di MTV, dichiarò la sua benevolenza alla candidatura di Britney Spears con un bacio saffico in mondovisione.

¹⁶ Cfr. Olivia Smith, *Lady Gaga meets Queen Elizabeth II of England, but dresses as Queen Elizabeth I*, in «Daily News», 8 dicembre 2009.

¹⁷ Secondo alcune testimonianze del regista Steven Klein, il video narra in chiave allegorica la scelta della protagonista tra un mondo spirituale e un mondo carnale, tra bene e male. Il video si conclude con la scelta del bene da parte della protagonista, per così dire stilizzata nei panni di una suora che ingoia un rosario, “desiderio di immedesimarsi nella teofagia”. Cfr. le dichiarazioni dello stesso regista contenute alla voce “Alejandro” in “Wikipedia.it”.

¹⁸ Il videoclip, diretto da Nick Knight, traspone la genesi di questa nuova razza votata al bene e alla libertà, esaltando la cifra eclettica della “regina Gaga”, dedita a un trasformismo volutamente kitsch ispirato anche alle mutazioni del corpo nelle opere di Dalí e Bacon. La canzone, per l'esplicito richiamo alla tolleranza delle diversità, etniche e di genere, è stata adottata dalle comunità gay come inno alla libertà. Infatti, il testo recita: “I'm beautiful in my way/ Cause God makes non mistakes/I'm on the right track, baby/I was born this way/ [...] Don't be a drag, just be a queen [...] No matter gay, straight or bi/Lesbian, Transgender life [...]”. Anche il successivo singolo, *Judas*, va interpretato nella medesima cornice di sostegno all'alterità e alla differenza, di cui i personaggi biblici Giuda e Maria Maddalena sono metafora.

¹⁹ *Born This Way* ha debuttato al numero uno della classifica Billboard, con 1.108.000 copie vendute nella prima settimana. Secondo i dati di Nielsen SoundScan, questo è il 17° cd a vendere un milione di copie in una settimana da quando l'agenzia ha iniziato a monitorare i dati sulle vendite nel 1991.

²⁰ Angelo Aquaro, *La “guerra di Lady Gaga” tra Amazon e iTunes*, «La Repubblica», 25 Maggio 2011.



The Doors, *The best of The Doors*, 1985 (ritratto di Jim Morrison del 1967).



Sid Vicious, *Sid sings*, 1979.



Iggy and the Stooges, *Raw Power*, 1973.

Introduzione

di Fabio Acca

In un incontro con Hans-Thies Lehmann avvenuto a Bologna nel dicembre del 2009, lo studioso tedesco indicava sinteticamente cosa egli intendesse per “teatro pop”:

In Germania si usa il termine “teatro pop” per diverse forme ed esperienze [...]. Ci sono molti gruppi che fanno un teatro vicino alla cultura pop, riuscendo ad afferrarne temi che presentano, a volte, un'estrema profondità. Ci sono giochi e allusioni a Internet e ad altri aspetti dei mondi in cui viviamo; si fa riferimento al fatto che non esiste più una suddivisione tra la sfera lavorativa e quella del privato. Ma, attraverso la risata della cultura pop, si solleva uno sguardo particolarmente sensibile e consapevole alle tragedie in cui siamo immersi. Trovo che, molto spesso, tutto questo sia più vitale dei grandiosi spettacoli delle grandi istituzioni teatrali, dove la tradizione viene riprodotta per se stessa¹.

Sebbene la specificità della realtà italiana non ci consenta di decifrare con altrettanta libertà e precisione l'esistenza di una vera e propria “scena pop”, l'analisi di Lehmann coglie alcuni aspetti fondamentali e condivisibili di una possibile fenomenologia pop applicata alle arti della scena: la dialettica tra cultura “alta” e cultura “bassa”, di consumo; la relazione stretta con una narrazione del contemporaneo; l'elezione della quotidianità a indispensabile orizzonte del drammatico; l'uso strategico dell'ironia applicata alla lettura – anche politica – dell'oggi; la contrapposizione programmatica a un'idea statica di tradizione.

I medesimi impulsi appartengono sicuramente anche alla prospettiva in cui si muove questo ricco dossier. L'intento è quello di proporre una ricognizione di esperienze – differenziate sia da un punto di vista generazionale, sia per il modo in cui si posizionano nella mappa dei generi “teatrali” – che in qualche misura possa aiutare a orientare lo sguardo verso la definizione di un'area performativa che ha introiettato non pochi elementi della cultura pop. Nonostante l'autorevolezza ormai storica acquisita da alcuni artisti chiamati in causa e la particolare sensibilità di ciascuno nell'attraversare l'universo stratificato del pop, si tratta naturalmente solo di un campione, certamente non esaustivo, che però ci restituisce la misura e la complessità di un fenomeno di ben più ampia portata.

Le testimonianze dei nove artisti presenti – Teatro delle Albe, Motus, Kinkaleri, Teatro delle Moire, Teatro Sotterraneo, Babilonia Teatri, ricci/forte, Cristian Chironi, Codice Ivan – sono state raccolte oralmente dal curatore, con dunque quella speciale vibrazione e immediatezza che la forma del libero dialogo consente di trattenere². Esse corrispondono a sollecitazioni su temi che abbiamo già avuto modo di incontrare nelle pagine

precedenti: la reciprocità tra le nozioni di “pop” e “popolare”; il tipo di identità che si tende a donare alla parola “pop”; la fascinazione che la dimensione pop esercita sulle drammaturgie e sui processi compositivi; i testi, le figure, le immagini, le traiettorie che compongono il discorso pop di ciascun artista; in che modo la musica pop, il suo immaginario e l'idea “teatrale” ad essa legata di maschera, travestimento e personaggio incidono sul loro universo poetico; la questione del corpo, se sia possibile parlare di un “corpo pop” e come questo si riverbera nei singoli percorsi selezionati. Una galassia, dunque, organicamente vicina alla vocazione della nostra rivista, votata fin dalla sua nascita all'analisi dei processi drammaturgici che innervano le arti della scena contemporanea.

Ciò che emerge, pur con le dovute differenze, è l'urgenza per gli artisti di rispondere a un rinnovato senso della condivisione tra pubblico ed esperienza della rappresentazione. Una modalità che non esula dal richiamare consapevolmente forme di “realismo”, anche mutate da modelli comportamentali della vita quotidiana, inevitabilmente esposte – quando non proprio direttamente modellate – da repertori riconducibili a esplicite matrici pop. In questo insieme per certi versi bulimico, Elvis Presley e Michael Jackson, Spider Man e Topolino, i fatti di cronaca nera o gli eventi mediatici, il calcio o il funerale di Karol Wojtyła, così come il frullatore, la lavatrice o il gesto che quotidianamente ripetiamo nella nostra vita personale per attivare qualsiasi elettrodomestico, costituiscono nelle parole dei protagonisti del dossier una geografia di senso difficilmente eludibile su un piano esperienziale. Un immaginario che se da una parte costituisce il terreno immediato di reciproco riconoscimento tra l'artista e il pubblico, dall'altra impone a entrambi la mobilitazione di una necessaria contraddizione, di una resistenza personale, di una linea di fuga simbolica o concettuale affinché tutto non rimanga solo ciò che didascalicamente rappresenta.

Da qui ancora una volta l'idea guida che ha mosso il dossier, ma anche tutto questo numero monografico, ovvero acquisire il pop come una nozione culturale “problematica”, che come tale richiede, oggi più che mai, un'indagine accurata e una dovuta fase di storicizzazione.

¹ Cfr. *Un incontro con Hans-Thies Lehmann. Discussione sul teatro pop, l'iper-regia, il chortheater, Brecht, Crimp, Kane, l'attore e il post-post-drammatico*, in Gerardo Guccini (a cura di), *Dramma vs Postdrammatico*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 1, giugno 2010, p. 9. L'incontro è avvenuto il 4 dicembre 2009 nell'ambito del progetto CIMES “Scritture per la scena”, Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo.

² Unica eccezione ricci/forte, che ha preferito rispondere alle domande con un contributo scritto.

TEATRO DELLE ALBE / Marco Martinelli

www.teatrodellealbe.com

Il “pop” e il “popolare” si richiamano in continuazione, sono l'uno l'eco dell'altro. Il lavoro del Teatro delle Albe sta nello spazio prodotto da questa eco. Per noi è pop Aristofane e tutto ciò che “crea spazio” e consente di far entrare nella creazione le voci, le persone, le diversità.

Partiamo da un esempio concreto: *I Polacchi* (1998), uno spettacolo che fa da cerniera tra il lavoro delle Albe precedente alla Non-Scuola, e quello successivo. Per tutti i primi anni Novanta queste due linee hanno proceduto parallelamente, finché nei *Polacchi* si sono trovati in scena Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye e dodici adolescenti, i Palotini, che incarnavano gli altri trecento delle scuole da cui provenivano.

Il principio dell'ascolto è fondamentale. Nel momento in cui abbiamo messo in circuito l'*Ubu* di Jarry con l'immaginario dei ragazzi, è avvenuto qualcosa di sorprendente. Infatti, ho conosciuto la musica techno attraverso *I Polacchi*, sono venuto in contatto con la musica degli anni Novanta e l'immaginario che vi sta dietro grazie al lavoro con gli adolescenti; così come gli adolescenti di Scampia hanno trascinato con sé altre musiche e immaginari. La loro fame di vita, però, è sempre la stessa e ha a che fare con il pop, perché – come diceva Proust – “non parliamo male delle canzonette”. Le canzoni veicolano tanti desideri dell'umanità. Allora, ogni realtà in cui andiamo è come se ci raccontasse, ci cantasse delle canzoni diverse. Queste canzoni diventano la nostra carne e il nostro sangue, che poi facciamo interagire con Bach o con altri tipi di tradizioni. Per esempio, con *I Polacchi* siamo andati a Scampia, poi ci siamo ritrovati a Chicago, dove avevamo una quindicina di ragazzi che invece conoscevano solo l'hip-hop e il rap. Per loro il teatro era zero e se gli facevamo ascoltare la musica techno dei nostri Palotini, non diceva loro proprio nulla. Quindi lì l'*Ubu* ha preso una forma completamente diversa.

Quando parlo agli adolescenti del nostro Dioniso – dio del teatro e della maschera – non lo riferiscono al teatro, ma soprattutto al terreno della musica. I loro amati artisti e cantanti sono persone che della maschera, oltre che di tutti gli altri aspetti dionisiaci (il vino, la droghe e i derivati), fanno un uso fondante. Diversamente da una normale e soporifera stagione di prosa ciò consente ai ragazzi una immediata riconoscibilità di Dioniso che, attraverso la musica o il calcio, diventa più dicibile ed elencabile.

Nel romanzo di Luca Doninelli *La mano*, che ha ispirato il nostro spettacolo omonimo, eravamo affascinati dalla storia di una rockstar disperata, che perde il successo e a un certo punto vorrebbe farsi una mano metallica con la quale diventare il chitarrista più veloce del mondo. C'è un'ossessione del successo che porta tragicamente il protagonista a tagliarsi la mano e alla morte. Questo intercedeva, a partire dal mondo del pop e del rock, qualcosa presente in tutti noi, cioè il terrore di essere dimenticati

o di non essere nessuno. I ragazzi di quindici, sedici anni hanno già questa ossessione terribile, perché sono nati in questa società e hanno capito quello che ancora noi adulti faticiamo a capire: che la vera scuola è la televisione, quel tipo di programmi, quel tipo di incitamento criminale secondo cui l'unico, vero valore è l'essere là. Non “essere”, né “essere o non essere”, ma “etere o non etere” – per citare un gioco di parole che usavamo in *All'Inferno!*. E in questo il rock e il pop sono mondi importanti.

In tutti i casi, il mondo del pop se ne fotte dell'antichità. Gioca direttamente sull'inconscio attraverso un sistema simbolico, pesca in segni ed elementi anche antichi ma lo fa perché vuole parlare direttamente a noi oggi, e questo affascina moltissimo gli adolescenti. Chiunque faccia un teatro vivo credo debba porsi questo tipo di domande. Ciascuno poi risponderà con la propria poetica e il proprio stile.

La mano (2005) è forse lo spettacolo in cui abbiamo affrontato la categoria del pop in maniera più diretta. Ermanna ha da sempre un amore per il dark e il punk, e in questo lavoro ha portato il suo immaginario. Ci siamo affidati alle nostre storie personali: guardavamo e ascoltavamo i Led Zeppelin, i Deep Purple, ci eravamo immersi in un immaginario rock, ma anche nella pittura americana, quella appunto pop, da Andy Warhol a Rauschenberg. Però, al di là di quel momento specifico, mi sembra che il principio stesso del nostro lavoro, cioè il cogliere i corpi nelle loro asinine diversità, fa sì che il pop entri nelle dinamiche creative delle Albe anche se non lo poniamo come chiave precisa, se per pop – ovvero popolare – si intende la società “che preme”. I giovani sono la prima, vera avanguardia di questa società, quella che percepisce di più i segni del cambiamento, anche delle mode, che però vengono superate se fai parlare i loro corpi in profondità.

Tutto questo fa parte del nostro modo di interpretare il teatro, che se vuoi è anche molto antico. Un testo teatrale di Aristofane è tra l'avanspettacolo, il cabaret e la provocazione diretta. I suoi personaggi sono un po' come delle rockstar di oggi, che possono gridare il nome di un ateniese lì presente, si prendono la libertà di dire a qualcuno che non la pensano allo stesso modo, come oggi fanno Dario Fo, Beppe Grillo o Paolo Rossi. Siamo in un terreno anche politico, in cui la società e il teatro si incontrano, si scontrano, se le raccontano e se le danno. È un territorio anche rischioso, ma quanto mai vivo e vitale.

A proposito del rapporto tra il corpo pop e la politica, ho trovato illuminante il libro di Marco Belpoliti, *Il corpo del capo*, che racconta la strategia di potere del nostro premier Silvio Berlusconi. I suoi comportamenti corrivi e di basso profilo nascondono in realtà una raffinatezza cinica nell'uso del popolo, perché “pop” significa anche “popolo”. Ha capito che la strategia dell'immagine, intesa in quel modo, non solo può servire a una rockstar, ma an-

che all'uomo politico, utilizzando così nel 2011 elementi che le grandi dittature di Mussolini e Hitler avevano capito, cioè quanto l'amplificazione della propria immagine consente di trasformarti in "divo", in "dio". Pensiamo, in questo senso, al Gadda di *Eros e Priapo*.

Quanto questo si intrecci in senso positivo anche con una possibile qualità nel pop, non so dire. Come fanno gli artisti pop a "incantare" – che è un termine tratto dalla magia – così tanta gente. Da una parte mi viene da rispondere che sì, evidentemente c'è una qualità. Chi crea vincoli – per citare Giordano Bruno e il suo *De vinculis* – crea allo stesso tempo una magia. Bisogna essere dei bravi maghi, e chiunque fa arte si confronta con queste dinamiche. Ma come faccio a rimanere sveglio e a capire la differenza tra un mago e un ciarlatano? È un problema che le masse non si pongono, quindi li vedi incantati da Lady Gaga come da Vasco Rossi, da Obama come da Berlusconi...

Voglio illudermi – gli asini vivono anche di illusioni – che quello che facciamo noi come Teatro delle Albe sia l'esatto opposto. Tanto Berlusconi schiaccia il popolo nella funzione di telecomando e di consumatore passivo del suo ombelico, così il nostro teatro, nel suo piccolo – perché sappiamo di essere in un angolo rispetto alla società mediatica – fa emergere i molti, schiacciati e ridotti a massa dal quel genere di pop.

Comunque, nel considerare questo tipo di fenomeni, se c'è un atteggiamento sterile di certa classe intellettuale è dire: "vabbè, ma questo non ci interessa...". Come "non ci interessa"? Questo siamo noi, agiamo dentro questa società, come facciamo a dire che non ci interessa?! Possiamo combattere, testimoniare, ma soprattutto problematizzare, quantomeno partire da quello che diceva Rimbaud: "essere assolutamente moderni".

Noi teatranti, su questo versante, siamo piuttosto in ritardo. Le arti visive sono state più sfacciate, quantomeno hanno capito subito che bisognava confrontarsi con la vita, con quello che emergeva dalla società. Il teatro ha alcune isole che vanno anche in quella direzione, ma nel complesso rimane ancora abbastanza indietro.

MOTUS / Daniela Nicolò e Enrico Casagrande
www.motusonline.com

Daniela – Ciò che ci ha attratto nel pop è stata la sua irruenza, la sua capacità di rompere gli stili: rompere gli schemi già costituiti, il già detto, il già fatto, il già visto e cercare forme che anche semplicemente destabilizzassero le consuetudini del teatro. Però la cifra pop del nostro lavoro, soprattutto durante gli anni Novanta, non è riconducibile a una scelta programmatica. È stata piuttosto una risposta naturale alla nostra formazione mista, "non teatrale" e antiaccademica. Nella creazione degli spettacoli attingevamo a ciò che sentivamo affi-

ne al nostro immaginario di quegli anni, spesso determinato dalle persone che incontravamo e con le quali abbiamo lavorato, fondamentalmente estranee a un percorso immediatamente teatrale.

Enrico – Un micro-mondo che rappresentava la nostra vita di quel momento; un vissuto quotidiano fatto di particolari frequentazioni – per esempio Isabella Santacroce e tutto il mondo del "sabato sera" – trasportato senza forzature negli spettacoli come segno del contemporaneo che stavamo vivendo.

Daniela – A questo bisogna inoltre aggiungere le nostre stesse biografie. Abbiamo vissuto la nostra giovinezza negli anni Ottanta, durante i quali era quasi istintivo cercare un gruppo che avesse una immagine fortemente riconoscibile; in cui l'abito, il gusto musicale e lo stile di vita diventavano precisi segni di identificazione. Appartenevamo a delle bande: io avevo un legame con il punk e il dark, mentre Enrico era un mod. In seguito questi mondi sono rimasti dentro di noi.

Enrico – Un'altra cosa molto importante, in questo percorso, è stata la scoperta del pensiero di Jean Baudrillard, della sua indagine sulla figura di Michael Jackson e sulle icone del pop. Poi questo si è intrecciato ai temi della pornografia, al fenomeno del cyberpunk e a tutto ciò che ruotava allora intorno alla rivista «Virus». Baudrillard è stato l'autore che più di ogni altro ha influito sul nostro immaginario. Poi da lì ci siamo avvicinati al mondo e alla letteratura americani, a Bret Easton Ellis o a Don De Lillo.

Daniela – In tutto questo, il rapporto con la musica è stato fondamentale. Negli spettacoli degli anni Novanta l'aspetto sonoro aveva un valore dominante, tanto quanto la composizione scenica, parallelo al lavoro drammaturgico o scenografico. Nella scrittura scenica di ogni spettacolo c'è sempre stato un gruppo guida. All'epoca di *Catrame* (1996) erano esplose la techno e la musica elettronica: ricordo un disco di Isolrubin BK, *Crash Injury Trauma*, diventato appunto la banda sonora dello spettacolo. In *Orpheus Gance* (2000), invece, sono state determinanti la figura e la musica di Nick Cave. Però *Orpheus* ha avuto anche un carattere diverso, grazie all'incontro con Danny Greggio. Queste particolari presenze sceniche – prima David Zamagni, poi Danny Greggio e ora Silvia Calderoni – sono dei "terzi" rispetto a noi, persone con cui creiamo un legame quasi osmotico, un canale di comunicazione privilegiato, attorno alle quali abbiamo impostato, di volta in volta, dei mondi e degli spettacoli.

Enrico – Abbiamo sempre scelto persone che avessero un'aura, una forza, un'emanazione che andasse oltre il talento strettamente teatrale. All'epoca eravamo una sorta di band, anche da un punto di vista estetico: una "banda teatrale", che contrapponevamo al concetto di "famiglia". Ancora oggi ci interroghiamo su questa differenza. Noi non siamo una famiglia e non vorremmo mai esserlo. È un distacco verticale, che comporta una



Teatro delle Albe, *La mano – De Profundis Rock*, 2005 (ph A. Contu).



Motus, *O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus*, 1998 (ph R. Rognoni).

consapevole e volontaria mancanza rispetto ai padri. Anche questa è una matrice riconducibile al discorso sul pop, perché tutte le culture musicali giovanili, dal rock in poi, si fondano sulla ribellione rispetto alle generazioni precedenti.

Daniela – A questo si aggiunge anche il concetto di “indie” presente nel panorama musicale, di “indipendenza”, che abbiamo sempre manifestato e tuttora continuiamo a portare avanti. Siamo e rimaniamo una compagnia indipendente, gestiamo in autonomia la nostra amministrazione così come la nostra vita.

Ma la musica è stata anche il canale principale attraverso il quale entrare in contatto con l’universo giovanile. Nel progetto *Ics* (2007-08), per esempio, le sale prova dei gruppi musicali più sconosciuti sono stati i luoghi effettivi di incontro con i ragazzi delle città in cui eravamo in residenza. Abbiamo attraversato diversi generi musicali: inizialmente abbiamo lavorato con un gruppo punk ravennate, poi in Francia con un gruppo death metal, in Germania hardcore, a Napoli invece hip-hop. Percorrendo questi ambienti emergevano anche diversi riferimenti iconografici, di immaginario, tutti molto riconoscibili. Ma se da un lato il mondo giovanile esprime un universo di riferimento molto connotato, dall’altro è soggetto a continue trasformazioni che conducono i ragazzi a passare da un modello a un altro, finché non trovano una propria identità.

Daniela – Da un punto di vista estetico, negli anni Novanta avevamo adottato una sovrabbondanza di segni, di elementi, di citazioni. Uno spettacolo come *Orpheus* era costruito come un continuo passaggio attraverso riferimenti religiosi, spirituali, animaleschi, collegati per lo più all’immaginario di Nick Cave. Lì dentro c’era di tutto, ma senza vie d’uscita: erano come vicoli ciechi che neanche noi sapevamo bene dove condurre. Andavamo a sovrascrivere un percorso che poteva essere molto più semplificato. Negli anni, infatti, è nata gradualmente l’esigenza di ripulire, di cercare temi più essenziali e lavorare con pochi segni, scegliendo forme più minimali e meno cariche. *Antigone* (2009-10) va verso questa direzione in maniera netta.

Enrico – Però nell’*Antigone*, a differenza di *Orpheus* e del successivo percorso di *Rooms* (2001-02), abbiamo riscoperto un corpo simile a quello degli anni Novanta. Silvia è molto vicina al tipo di performance che poteva avere David in quegli anni, sebbene nel frattempo non abbiamo lavorato con persone sensibili a quella irruenza scenica. Un’idea di performance fisica sempre al limite, molto faticosa. Allora era legata alla body art e alla corrente estetica degli anni Novanta, adesso è più sintetizzata, raccolta in pochi ma precisi segni, con in più la possibilità di esplorare la parola, che abbiamo abbracciato anche come segno politico. Poi, il casco che brucia in una scena dell’*Antigone* fa parte di un pop contemporaneo, perché può ricordare tante icone di una Grecia di oggi, quando vedi una manifestazione. Un riferimento

forse meno frivolo rispetto al nostro passato, ma che allo stesso modo rimane popolare e riconoscibile.

Daniela – Un’altra chiave importante in tanti nostri lavori è stato il travestimento. Nell’*Orlando Furioso* (1998) erano presenti tante figure-maschera, così come in *Ics* Silvia si traveste da ridicolo supereroe. Il travestimento è legato alla necessità di creare nello spettatore uno spaesamento, una sorpresa, per rompere categorie di relazione precostituite.

Enrico – Come per i grandi personaggi pop – ma, naturalmente, con le dovute differenze – anche per noi il “costume” è stato sempre importante, sia nella vita che nel teatro. Non tanto per una ricerca di stile, quanto per rimanere al di fuori dei canoni del teatro.

Daniela – In questo momento, più che il travestimento ci interessa l’idea di camouflage, di mimetismo, di mescolanza tra elementi che provengono da altri mondi, come dal mondo animale. Per il nuovo progetto ci stiamo spostando su questa forma di sincretismo.

KINKALERI / Massimo Conti e Marco Mazzoni

www.kinkaleri.it

Massimo – Il pop, nel nostro lavoro, è sempre apparso e poi scomparso. Non so quanto le soluzioni che abbiamo utilizzato e le elaborazioni proposte possano essere riconducibili a quell’immaginario. Sicuramente abbiamo prodotto un rapporto di manipolazione delle immagini appartenente a un’idea di teatro che lavora nel presente, in un continuo susseguirsi di intuizioni e trasformazioni.

Marco – La percezione del pop penso si possa ricondurre soprattutto al modo in cui trattiamo le immagini o gli oggetti scenici, presi dalla quotidianità. La frontalità con cui spesso vengono messi sulla scena sottrae loro quel senso di apparente artificio dato dalle luci e dagli strumenti della rappresentazione teatrale, restituendoli così al senso quotidiano da cui provengono. È in questa dinamica che ci sentiamo vicini all’immaginario pop, nel trattare le immagini, i corpi e gli oggetti per quello che sono, senza perciò reinventare un mondo che appartiene a un’altra epoca, piuttosto aderendo alla visione che direttamente esprimono. Da questo punto di vista, alcuni nostri lavori sono estremamente pop. *Otto* (2002-03) è sicuramente uno di questi, perché è completamente costruito con oggetti di stretto uso e consumo quotidiano, riconoscibili da tutti. Anzi, più l’oggetto è riconoscibile, più funziona all’interno dello spettacolo. Ma se questo è valido per *Otto* lo è anche per l’immaginario complessivo attorno al quale si muove tutto il nostro lavoro.

Massimo – Anche *Nerone* (2006), nonostante la sua oscurità, può essere considerato un altro nostro spettacolo pop. La citazione di Marilyn Monroe o il trattamento “banalizzato” del parlato, costruito per domande e ri-

sposte, permetteva a ciascuno dei presenti nel pubblico di mettere in atto un rapporto diretto con la performance, di partecipare anche solo mentalmente con una propria risposta. Lo stesso riguardava l’uso degli oggetti in scena. Credo *Nerone* possa essere considerato il paradigma di come il pop ha attraversato il lavoro di Kinkaleri. Gli elementi che compaiono in scena, nella consapevolezza della propria origine, vengono presi per il loro uso, assumendo però pesi specifici diversi. Questo poi determina la misura tra la leggerezza apparente del pop e la densità che esiste in certi nostri spettacoli. Lo stesso *Otto* può essere guardato contemporaneamente con leggerezza ma anche in una prospettiva tragica, per il continuo fallimento a cui è sottoposto l’esprimersi della realtà che vi appare.

Marco – Non ci siamo mai allontanati da un immaginario nostro contemporaneo, non abbiamo mai ricostruito qualcosa che appartenesse a un’altra epoca, neanche a livello immaginifico. Ci siamo sempre rapportati a segni che avevano la forza di ciò che erano. Il nostro obiettivo è sempre stato sia quello di problematizzare le immagini, aprirle ad un ventaglio di sensi ma anche quello di farle “funzionare” da un punto di vista estetico. Anche questo è sicuramente pop. Non a caso immagini e oggetti sono inseriti in processi drammaturgici che si sviluppano su più piani. Sfruttiamo sì un immaginario che appartiene a tutti, ma per piegarlo a un pensiero spettacolare che aggiunge loro altre funzioni e altre dinamiche. Perciò, quando parliamo di oggetti che esprimono esclusivamente ciò che sono, li intendiamo in realtà sempre collocati in un “prima” e in un “dopo”, cioè in un tempo “drammatico” della performance. Comprendere la Pop Art non significa emularla, ma conoscere il potere di un’immagine ed essere consapevoli di come la scelta di un oggetto piuttosto che di un altro possa comportare delle forti differenze.

Massimo – L’esemplificazione più chiara di tutto questo è la scelta di non avere mai voluto usare costumi dichiaratamente di scena. Anche in *Nerone* le figure presenti erano due cestisti e due pallavoliste. Oppure i fantasmi in *Alcuni giorni sono migliori di altri* (2007-08) sono completamente attraversati da questo vento.

Marco – Quando lavoriamo con gli attori, ci interessa più la persona che il personaggio. In questa prospettiva, l’abbigliamento si trasforma inevitabilmente in un costume nel momento in cui lo si “presenta” nello spettacolo. Però questo “costume di scena” coincide per lo più con l’abbigliamento che l’attore porta abitualmente fuori dalla scena. Per noi gli attori non agiscono come personaggi, ma come persone e portano dunque in scena gesti, azioni e oggetti che appartengono alla propria identità personale. Questo non vuol dire che li usiamo solo per quello che sono, ma che a partire da quello che sono innestiamo le nostre necessità estetiche, drammaturgiche e di linguaggio.

Marco – Nel selezionare immagini, oggetti o figure, non abbiamo un metodo. Si può partire da un pensiero, che produce delle scelte e ognuno fa delle proposte rispetto al proprio immaginario. In fase di elaborazione ciascuno propone delle immagini la cui potenzialità viene testata sulla scena. Ciò che per anni ha funzionato meglio è stato il materiale “aperto”, che si prestava a più interpretazioni, perché toglieva all’oggetto l’univocità di senso che gli appartiene nella sua vita quotidiana. Se esprime la possibilità di avere più interpretazioni, si accetta o meno di inserirlo definitivamente nel processo di lavoro.

Massimo – La selezione avviene anche semplicemente per esclusione: per esempio, se una figura appartiene a una dimensione estetica che prevede il riconoscimento di una sensibilità condivisa. Questo riguarda anche la scelta programmatica di non lavorare mai col personaggio o l’interpretazione, o con il rappresentare qualcosa di diverso da ciò che si è, e che quindi comporta l’esclusione – per esempio – di un certo tipo di teatro di parola. Già da questa esclusione si apre un serie di ulteriori esclusioni, che riguarda la scelta di determinati oggetti. Le esclusioni, però, portano a delle aperture alle quali ci si sente più affini. Questo è successo anche negli ultimi lavori in cui il testo è l’elemento centrale del discorso drammaturgico; sia *I AM THAT AM I* (2009-10), sia *Ascesa & Caduta* (2010), pur prevedendo l’integralità del testo, nascondono i personaggi e puntano al performer come soggetto strutturante di animazione fisica e vocale, che agisce sulla “scena” fornita dal piano di un tavolo. Questa scelta comporta l’esplorazione di un diverso rapporto con le cose che riguardano l’essere in scena oggi, e tenta di proporre delle visioni.

Massimo – Abbiamo sempre lavorato con i nostri corpi per quello che sono, nell’accettazione di un dato di fatto. Abbiamo sempre avuto un’attitudine pop, se non forse addirittura punk, nel fare anche ciò che non sapevamo fare, nell’esprimere una performatività legata alla possibilità e alla volontà, da cui far nascere i processi creativi e le soluzioni sceniche. Quindi cantare senza saper cantare, oppure fare gli attori dalle mille voci anche se ogni voce poteva assomigliare a quella precedente. “Fare ciò che si può” non vuol dire “fare ciò che si sa fare”. Pensiamo che il valore non debba essere riconosciuto nel virtuosismo ma nella invenzione performativa messa in atto. Abbiamo esteso questo atteggiamento al corpo ma anche alla danza, in cui la quotidianità del gesto – come nella danza americana degli anni Settanta e Ottanta – diventa forma estetica. Anche quando abbiamo fatto delle audizioni per dei lavori in cui nessuno di noi era in scena, abbiamo cercato dei performer con delle caratteristiche che potevano permetterci di sperimentare determinate cose ma al di là della loro abilità tecnica. Ci interessava, per esempio, se potevano essere in grado di raggiungere una certa intensità fisica piuttosto che la loro precisione coreografica.



Kinkaleri, *Alcuni giorni sono migliori di altri*, 2007-2008 (ph Kinkaleri).



Kinkaleri, *Pool*, 2005 (ph Kinkaleri).



Teatro delle Moire, *Elvis' Stardust*, 2009 (ph V. Bianchi).

Marco – Per questo non abbiamo interesse verso l'applicazione di un linguaggio codificato, soprattutto quello fisico, che forse più degli altri si sarebbe potuto ripetere e rimodellare. La nostra domanda è sempre stata come esprimersi, anche col corpo, dentro uno specifico progetto. Questo atteggiamento ha determinato scelte fisiche che partono dall'esigenza di mettersi in gioco con i propri limiti. Ciò che infatti ha sempre caratterizzato il nostro lavoro è stato rispondere alla domanda che ti pone direttamente il tipo di oggetto che stai mostrando, che ha delle proprie regole.

Marco – Il nostro universo performativo, estrapolato dalla scena, ha una propria specificità visiva. Sentiamo infatti una certa vicinanza con le arti visive, nelle quali si lavora direttamente su un'immagine che trascina con sé una serie di segni al di là del loro movimento interno.

Massimo – Possiamo anche dire di aver utilizzato in certi casi alcune figure esplicitamente pop: Michael Jackson oppure Fassbinder. Non abbiamo però prodotto delle maschere, semmai dei rapporti e delle intensità pop, o delle attitudini, come andare a rovistare nell'oggi per poi ricollocarne la sensibilità in un contesto performativo.

Marco – Questo tipo di maschere – per esempio Fassbinder – esisteva come rapporto visivo e di memoria rispetto a quella figura, ma nello spettacolo ne mostravamo l'invenzione sgangherata, la progressiva trasformazione del performer nella sua immagine attraverso una serie di stratagemmi: la pancia finta o la moquette usata come baffi. Non si andava a dire "io sono Fassbinder", ma lo sono perché, attraverso dei segni, lo divento come maschera e come immagine.

TEATRO DELLE MOIRE / Alessandra De Santis e
Attilio Nicolò Cristiani
www.teatrodellemoire.it

Alessandra – Non abbiamo deciso che il pop dovesse essere la nostra estetica. Piuttosto ci siamo ritrovati coinvolti, perché siamo cresciuti insieme al pop: con quell'immaginario, con quella musica, con quei film. Uno dei fattori che ci ha spinto a utilizzare consapevolmente questo tipo di estetica è stato il nostro lungo peregrinare fuori dagli spazi deputati al teatro: in strada, in spazi non teatrali, luoghi in cui – soprattutto nel lavoro "urbano" – sentivamo la necessità di incarnare, di indossare delle maschere forti e immediatamente riconoscibili. In quei contesti si ha a che fare con un pubblico colto all'improvviso, non "teatrale", disabituato a frequentare gli spazi e i codici del teatro. Il primo livello di relazione stabiliva una sorta di reciproco riconoscimento e di empatia tra gli attori e il pubblico. Poi però, siccome siamo per indole piuttosto ribelli e dissacratori, riuscivamo a far passare dell'altro e lasciare al pubblico anche delle domande.

Nel tempo abbiamo approfondito questa traiettoria di lavoro, ma la nostra intenzione non è quella di nobilitare il pop. Sicuramente è necessario distinguere tra una cultura alta e una cultura bassa, però, sempre per la nostra indole ribelle, ci piace poter fare una pernacchia a un certo tipo di snobismo intellettuale, che spesso appartiene anche a noi. Alle volte abbiamo avvertito una certa stanchezza nel notare un'incapacità o una mancanza di disponibilità a comunicare in modo semplice argomenti complessi, una tendenza ad avvitarci su se stessi e ad autocompiacersi nella propria autoreferenzialità. Perciò attraverso i temi e le figure del pop abbiamo cercato una comunicazione più ampia. Questo non vuol dire che vogliamo arrivare a tutti: non è il nostro scopo, non ci interessa e non credo sia auspicabile per quel che ci interessa indagare.

Alessandra – Inizialmente ci accostiamo a questi personaggi per capirne i meccanismi di ascesa e spesso di caduta e talvolta ci avviciniamo ad essi per innamoramento, a seconda delle singole figure. Siamo partiti dai cartoons appartenenti all'universo disneyano, dei quali ci interessava decostruire l'immagine edulcorata e, come spesso facciamo, abbiamo anche lavorato su una moltiplicazione/replicazione dei personaggi, incarnati però da corpi molto differenti tra loro per genere e forma. In seguito ci siamo immersi nel processo di costruzione di una pop star, rivolgendo la nostra attenzione a Britney Spears, di cui ci interessava anche la trasformazione da ragazzina a personaggio fortemente sessualizzato. Man mano abbiamo cominciato a capire quello che ci interessava maggiormente, volendo indagare la relazione tra finzione e realtà, la questione dell'identità e della rappresentazione del corpo nella società contemporanea; siamo quindi arrivati a Marilyn Monroe, Elvis Presley e Michael Jackson, che per noi hanno un respiro tragico.

Il lavoro sulle singole figure avviene attraverso letture e visioni di materiali video o cinematografici. Per esempio, nel caso di Elvis, abbiamo cercato di raccogliere tutto lo scibile intorno a lui: biografie, interviste, articoli, recensioni; poi benedico Youtube, è un mezzo straordinario. Il lavoro su Elvis è stato realizzabile anche grazie alla possibilità di accedere facilmente a tanti documenti video, in particolare la ripresa del suo ultimo concerto, compreso il backstage, prima che lui accedesse al palco. Sembrava stesse andando al patibolo e lì c'è stato come un "click" mentale nella percezione del personaggio tragico e mi ha fatto cominciare a comprendere da cosa partire per lavorare su di lui, anche in senso fisico.

Attilio – L'evoluzione successiva dedicata a Michael Jackson, che ha ispirato la nostra ultima produzione su palco, dal titolo *Never Never Neverland* (2010), in realtà non ha elaborato una maschera come nel caso di Elvis. C'è un accenno estetico alla sua figura, ma è solo un passaggio, in uno spettacolo in cui Michael Jackson è piuttosto un'ispirazione, un'ombra che attraversa

sa la scena. Il lavoro che precede la messa in scena è stato simile a quello appena raccontato da Alessandra su Elvis, però è partito da una lunga e approfondita ricerca di testi, grazie anche alla collaborazione drammaturgica di Renato Gabrielli, nonostante lui non appartenga culturalmente al mondo del pop e né avesse intenzione di avvicinarsi a Michael Jackson. È andato a Londra a cercare testi “altri” sulla vita di Michael Jackson, inediti in Italia, molto approfonditi dal punto di vista biografico e analitico. Oltre a ciò, anche in questo caso Youtube ci ha aiutato tantissimo nella ricerca di momenti che non appartenessero ai repertori video già noti. Abbiamo affrontato anche un importante approfondimento saggistico, che elabora discorsi più ampi sulle problematiche legate alla rappresentazione del corpo in epoca contemporanea. Questi però sono materiali che ci accompagnano sempre nella fase drammaturgica.

Alessandra – In questo ultimo nostro spettacolo intorno a Michael Jackson, abbiamo lavorato sul travestimento continuo che, al di là dell'esito spettacolare, ci ha dato modo di accumulare molti materiali interessanti che poi non sono entrati nello spettacolo. Ci siamo resi conto che più ci si travestiva più si svelava qualcosa di sé. È stata una bellissima scoperta, che ci ha messo nelle condizioni di raccontare qualcosa di più personale. Infatti, se inizialmente, nelle prime creazioni, la maschera ci serviva come protezione per proiettare qualcosa verso il pubblico, ora abbiamo realizzato che il mascheramento e il travestimento ci conducono a uno svelamento.

Attilio – Il nostro uso della maschera apre spesso anche un discorso legato all'identità di genere. La fascinazione per queste maschere o figure pop risiede anche nel poter vestire sessi e corpi diversi. Quando ho iniziato a vestirmi da Minnie e proporre delle azioni in contesti urbani senza particolare protezione nel tipo di relazione che andavo a instaurare col pubblico, sentivo questa maschera come un'armatura, mi sentivo molto potente, come un soldato, perché mi aiutava tantissimo, sia nella relazione esterna sia nel definirmi. Ero una figura molto “luccicante”.

In questo momento penso sia in atto una sorta di effetto fotocopia, che ha portato prima il corpo femminile, ma recentemente, con un processo molto rapido, anche il corpo maschile, a una pericolosa standardizzazione. Un corpo eternamente giovane, stilizzato, al quale purtroppo tutti cerchiamo in modo più o meno consapevole di tendere e aderire, con effetti piuttosto devastanti, che riguardano non solo un discorso estetico, ma direi mentale, di discesa a un infantilismo cronico. È una questione sulla quale ci interroghiamo, senza puntare il dito contro qualcuno, piuttosto guardandoci allo specchio, perché ci riteniamo direttamente coinvolti, ognuno con problemi differenti rispetto alle proprie diversità del corpo e delle proprie relazioni con

l'esterno. È un nodo che penso andremo ad indagare a livello artistico anche nel futuro.

Alessandra – Da questo punto di vista, siamo dentro la pura pornografia. Non solo rispetto alla produzioni delle immagini su larga scala, in cui i soggetti sono quasi pornografici; ma anche nel modo in cui la telecamera va a frugare nelle pieghe della pelle, sia nelle produzioni di videoclip musicali sia nella televisione generalista. Ho l'impressione che questo frugare nel dentro delle persone abbia il solo scopo di affermare il proprio esistere. Questo attiene al pop, o meglio al popolare, ne è testimonianza tutto ciò che è stato fatto in ambito televisivo negli ultimi trent'anni. È pornografico mostrare ossessivamente le persone che raccontano i fatti propri e litigano, anche se è una finzione; far passare come necessario condividere in quel modo le proprie emozioni – ammesso che quelle siano emozioni – per esistere e avere quel breve momento di fama.

Nella musica pop, invece, è presente un'estetica talmente esaltata, spesso tendente al kitsch, che va oltre questo discorso. Per esempio Britney Spears ha dichiarato in un'intervista del 2001 di essere preoccupata perché avrebbe dovuto in futuro superare la meraviglia prodotta dalla performance proposta all'edizione di allora degli MTV Awards, nella quale si era presentata sul palco in una gabbia, con un serpente e un leone. La pornografia, allora, va intesa anche in questo senso, nel fatto di voler sempre andare oltre i limiti della nostra finitezza, fino al punto di autodistruggerci. Forse nessuno di noi può chiamarsi fuori da questo meccanismo, su cui però è necessario riflettere.

Pur coltivando l'interesse per questi fenomeni, una cosa contraddistingue il nostro lavoro: un certo tipo di eleganza e di bellezza, direi di “compostezza nella scompostezza”, anche quando riguarda figure che, come Elvis, hanno ampiamente attraversato la categoria del kitsch. Forse perché vengono sottoposte a un processo di stilizzazione o perché ciò che ci interessa realmente non è la loro superficie, ma qualcosa che viaggia dentro, in profondità.

TEATRO SOTTERRANEO / Sara Bonaventura, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri, Daniele Villa
www.teatrosotterraneo.it
www.centralefies.it/factory/sotterraneo/index.html

Il nostro interesse per il pop nasce dal suo essere componente di una categoria più ampia, nella quale è inevitabilmente incluso, cioè quella dell'immaginario collettivo. In particolare ci attrae la sua capacità di condizionare i comportamenti delle persone e di connetterle a segni, immagini, suoni e oggetti immediatamente riconoscibili per la quasi totalità dell'umanità.

Il pop stabilisce col pubblico una sorta di superficie condivisa. Poi le diverse complessità soggettive – di linguaggio dell'autore e di indagine dello spettatore – permetto-

no livelli differenti di interpretazione. Per noi è fondamentale avere un ampio margine di appropriazione dell'opera. Oramai, grazie a internet, la diffusione del pop è possibile anche in aree geografiche fino a poco tempo fa estromesse dal grande mercato di massa. Anzi, grazie a internet si sono aperti per il pop nuovi mercati, e se ne apriranno nei prossimi decenni.

La possibilità di inserire nella visione teatrale un elemento, qualunque esso sia, e sapere che immediatamente il 90% della platea ha la possibilità di mettere in atto un certo tipo di risposta, di consapevolezza o di attivazione mnemonica, rappresenta una forza enorme, anche di condizionamento, di controllo, di repressione se ne contestualizziamo le funzioni sociali. Lavorare sul pop consente perciò di interrogare questo meccanismo appartenente a tutti, ma dà anche la possibilità di spostarne il senso, indagandolo, mettendolo in crisi, forzandone i limiti.

In questo discorso è inscritto un elemento politico non esplicito, perché nel nostro lavoro non è mai presente un principio di pura controinformazione o di sensibilizzazione di tipo etico-morale. Però nel momento in cui individuiamo il pop come matrice di un immaginario che condiziona i comportamenti di tutti, andiamo a citarne delle parti rovesciandone il senso o facendone satira, o disinnescando il suo funzionamento: per cui prendiamo un cliché del mainstream, ma poi lo sporchiamo, lo danneggiamo, in modo che alla fine non torni più niente. Tutto questo è politico nella misura in cui indaga una serie di meccanismi con cui veniamo condizionati e consente una riflessione sul ruolo di cittadino all'interno di quel mainstream, al di fuori del quale siamo convinti non sia possibile alcuna cittadinanza.

A volte ci è parso di andare a toccare dei tabù, ma non perché avevamo il “coraggio” di entrare in certi territori, ma perché spesso la cultura teatrale preferisce non occuparsene, dichiarandosi estranea: il pop è “altro”, è mercato. Questo atteggiamento è piuttosto fallimentare e anacronistico. Se a quell'incanto del mainstream si contrappone in alternativa l'incanto del luogo “altro” in cui si coltiva una dimensione completamente separata, preferiamo stare nel mezzo, che è una pratica di disincanto, nel senso che non crediamo né alla magia dell'uno né alla magia dell'altro e ci sporchiamo le mani in entrambe le direzioni.

I riferimenti in questo percorso provengono innanzitutto dalla Pop Art, dalla potenza di certe soluzioni artistiche che hanno Warhol come nume tutelare: prendere il “male” – il potere dell'immagine e l'uso che dell'immagine fa il potere, quindi l'icona come oggetto di adorazione da parte delle masse o il potenziale quarto d'ora di fama come obiettivo di vita, di cui facebook ne è in qualche modo la materializzazione – e dargli una dimensione così esplicita e aggressiva da essere al tempo stesso una citazione e un controsenso, cioè una riflessione sull'uso che il potere fa delle icone e del pop.

Poi amiamo molto anche la musica pop, perché crea un rapporto diretto con lo spettatore, non verbale, molto immediato ed epidemico. Oppure ritornano alcune figure: in un nostro spettacolo (*L'origine della specie*, 2010) c'è un dialogo tra due pupazzi, Topolino e un panda, come opposti esempi di evoluzione di una specie. Tra i due, Topolino ha avuto un'evoluzione di tipo simbolico, totalmente pop, ed è rimasta una figura vincente e popolarissima. Il suo tratto grafico, prima secco, arcigno e con gli occhi piccoli, è diventato sempre più morbido e bamboccesco, per favorire il rapporto affettivo con i bambini. Questo è un modo per riflettere su quanto il pop manipoli se stesso per sopravvivere. E ancora in *Post-it* (2007) si fa un uso molto esteso di oggetti tratti dal quotidiano – dal minipimer al salvadanaio – che è un altro ordine del pop, sia a livello iconografico, sia perché è pop quello che fai tutti i giorni, come mettere le fette di pane dentro il tostapane. Oppure l'uso delle liste e quindi del principio di serialità, composte da personaggi pop scritti sulle magliette (*L'origine delle specie*, 2010) o dalle meraviglie del mondo antico e moderno (*Dies Irae*, 2009). In *Dies Irae* ci interessava anche l'episodicità come differimento della continuità degli elementi, che vengono ricontestualizzati ogni volta in un sistema con una coerenza complessiva. È un congegno pop perché il pop se ne è appropriato rielaborandolo per conquistare spazi pubblicitari di *prime time*, quindi è legato al potere. Ci affascina questo meccanismo, un oggetto compartimentato che apparentemente si manifesta in più forme, per poi risultare essere sempre la stessa.

Ma il pop rientra non solo negli oggetti e nei temi, ma anche nei processi attoriali. I nostri dialoghi possono essere costruiti con una modalità esplicitamente televisiva, oppure le movenze di un performer possono essere ispirate a quelle di un cantante pop. Anche l'uso che facciamo dell'abbigliamento in scena – l'*habitus* – può avere degli elementi pop, ma non il corpo.

Questo è uno degli aspetti in cui si chiarisce nel nostro lavoro la presenza di un grado di complicità e di fascinazione, ma anche di conflitto e dissenso, che vanno in continua dialettica. Il “corpo pop” è ipercostruito, impostato, con una serie di gestualità e di tic riconoscibili. Invece quello di Teatro Sotterraneo è un corpo molto più sottratto, mai naturalistico, sempre pensato, però immediato e diretto. È anche un corpo spesso autoironico, che fallisce nelle sue azioni o che si offre al pubblico in modo fragile, più vicino a Buster Keaton che alle statue “cool” di Justin Timberlake o Britney Spears.

Nei nostri spettacoli, i corpi sono parte di una macchina; invece nel pop, da Britney Spears a Silvio Berlusconi, è centrale la riconoscibilità del soggetto. Sebbene ciascuno di noi performers si percepisca come elemento fondante dell'opera, in realtà potremmo essere interscambiabili. Diversamente, un video con Sara al posto di Britney Spears sarebbe una bestemmia o una parodia.

Quando portiamo in scena anche solo una battuta, un dialogo o un'azione, spesso ci diciamo: “non interpre-

tare”. Non ci interessa il naturalismo, ma neanche la maschera o il personaggio. C’è sempre una dimensione performativa, di rapporto diretto con lo sguardo dello spettatore, quindi non c’è mai un filtro per il quale – per esempio Matteo – diventa altro da sé: è Matteo che esegue una partitura.

Il non-rapporto col personaggio afferisce al discorso “rappresentazione/presentazione”. Ciò che portiamo sulla scena è l’esecuzione di un codice ideato da noi, relativo a un’opera specifica. Non è mai un mondo “altro”, non viene messa in atto una rappresentazione per cui voyeuristicamente il pubblico osserva la Russia dell’Ottocento o la Firenze del 2011. Nel lavoro di Teatro Sotterraneo ci sono quattro soggetti che eseguono delle azioni, che costruiscono un codice, e il pubblico fruisce quel codice, lo interpreta, lo detesta o lo ama, comunque è tutto lì. Per questo nelle prime opere ci chiamavamo in scena con i nostri nomi reali. Era un modo diretto per dire: “Non c’è nient’altro, è tutto qui”.

Esistono artisti, anche di teatro, che lavorano sul sé. A noi interessa sicuramente la prevalenza dell’opera sulla personalizzazione. Britney Spears lavora sul sé perché tu devi amare Britney Spears, al di là delle sue canzoni, che potrebbero anche somigliarsi l’una all’altra, ma devi sicuramente amare Britney. Noi proponiamo un’opera e solo su quella chiediamo un confronto. Noi non siamo delle pop star!

BABILONIA TEATRI / Enrico Castellani

www.babiloniateatri.it

Il nostro slogan “Per un teatro pop, per un teatro rock, per un teatro punk” inizialmente prevedeva solo la parola “pop”. Poi nel tempo qualcuno ha detto che il nostro teatro era anche rock e punk – addirittura rap – e così abbiamo sposato questa definizione. Il tipo di trascinarsi che invociamo è vicino alla cultura musicale e riflette il nostro desiderio di vedere alcune volte la gente alzarsi e urlare, in un’idea di teatro che riesca a coinvolgere lo spettatore a un punto tale da far scattare in lui una reazione forte. In una certa misura questo già accade, perché le persone che vengono a vedere i nostri spettacoli il più delle volte discutono animatamente e non rimangono indifferenti. Come il rock o il punk, ci interessa mettere in atto un’indignazione e una rabbia, una sorta di provocazione mai fine a se stessa che punge lo spettatore. Pop, rock e punk sono dunque tre categorie che si avvicinano e si avvicinano.

Il nostro lavoro intercetta in particolare il pop non tanto per una questione di tipo estetico, quanto per la necessità di trovare delle forme di espressione che possano parlare a tutti. Quando noi per primi abbiamo definito “pop” il nostro teatro, intendevamo dire “popolare”, che produce una ricerca sulle forme ma è anche molto attento al contenuto. Utilizziamo alcuni codici propri del pop non per veicolare i significati ma per metterli in discussione,

sia per ciò che riguarda la lingua, sia per le estetiche e le forme che appaiono sulla scena. Questa sensibilità pop deriva anche dal fatto che ci appartiene culturalmente – magari non esclusivamente – e ci nutriamo di essa tutti i giorni. È importante farci i conti per trovare dei punti di ripartenza e di riflessione su quella che potrebbe essere una cultura altra e differente.

Alcuni ci criticano dicendo che nel nostro lavoro si confonde il limite tra messa in crisi del pop e adesione incondizionata. Potremmo forse definirli degli “intellettuali”, persone che pensano il teatro debba occuparsi solo di una cultura cosiddetta “alta”. Tutto questo, in realtà, non fa altro che perpetuare un’idea di teatro che non riesce a parlare del presente a chi vive oggi, dal nostro punto di vista funzione assolutamente necessaria e fondamentale per il teatro. Se venissero a vedere i nostri spettacoli quando li presentiamo in un contesto più popolare, si renderebbero conto che il pericolo dell’ambiguità non sussiste, perché quando la gente si vede fotografata, si immedesima, soffre e rimane agghiacciata: è come se fossimo il loro specchio e loro sono la testimonianza di questo nostro scarto critico, anche se utilizziamo il linguaggio dei media o quello di cui si ciba la cultura pop.

Il termine “immaginario” racchiude la questione chiave del nostro teatro. Senza fare indagini di tipo sociologico e stando semplicemente con le persone, ci accorgiamo che alcune parole e alcuni temi sono diventati patrimonio dell’immaginario collettivo in un tempo molto breve. Questo rientra spesso nei testi dei nostri spettacoli: per esempio, in *Made in Italy* (2007) è presente una lunga elencazione di immagini che Italia 1 manda in onda accompagnando il famoso tormentone “Italia 1!”. Il testo non è nato a tavolino, ma lavorando a scuola con i bambini: dopo aver formato un cerchio, dovevano andare al centro e dire una parola. Quando per dieci volte i bambini dicono sempre “Italia 1” facendo anche il gesto corrispondente, diventa da una parte mostruoso ma dall’altra illuminante e ti rendi conto che è sufficiente per descrivere un mondo. Riflettiamo spesso su cosa è diventato pensiero comune e da lì nascono i testi, da alcune parole chiave. La parola “voglio”, per esempio, che in *Made in Italy* torna tante volte, per noi è indicativa di un modo di pensare, di un modo di vivere, che sarebbe faticoso restituire con la stessa forza espressa attraverso la reiterazione di quell’unica parola.

Anche la cronaca è interessante, nel momento in cui riesce a diventare simbolo. *Pornoboy* (2008) è uno spettacolo costruito quasi esclusivamente su fatti di cronaca. Quando è stato proposto all’estero, abbiamo tolto tutti i riferimenti ai fatti specifici, ma nonostante questo è riuscito a riflettere un modo di pensare. Riportare una notizia è diventata una prassi comune e universale, perciò nel momento in cui parliamo delle fotografie di Meredith Kercher e Amanda Knox pubblicate sui giornali, per chi ascolta non sono più soltanto “quelle” foto ma anche le



Teatro Sotterraneo, *Dies Irae. 5 episodi intorno alla fine della specie*, 2009 (ph P. Rapalino).



Babilonia Teatri, *Made in Italy*, 2007 (ph M. Caselli Nirmal).



Babilonia Teatri, *The End*, 2011 (ph S. Castiglioni).

foto che quel giorno ha visto su «Repubblica» o su un qualsiasi altro giornale. Quindi non è importante il fatto di cronaca in sé, quanto la modalità con cui la cronaca viene riportata, vissuta e percepita. *Pornoboy* racconta fatti di cronaca per certi versi superati, ma rimane attuale perché quelle immagini potrebbero essere sostituite da tante altre appartenenti alla cronaca di oggi.

In *The end* (2011) abbiamo utilizzato la figura di Cristo in croce, un'immagine che non ha niente a che fare con la cultura pop in sé. Però il viso di Cristo compare ormai sulle t-shirt e la croce viene portata al collo con modalità estetizzanti: questi atteggiamenti sono diventati in seguito qualcosa di riferibile al pop, spostandosi su un altro piano. Spesso questi due livelli vanno a sovrapporsi, a toccarsi, ma non necessariamente il pop è sinonimo di superficie, perché può segnalare il sentire di una comunità.

La rappresentazione del corpo sulla scena è sempre una questione complicata. Qualsiasi cosa tu metta sul palcoscenico assume un significato determinato da una valutazione. Anche quando scegli di andare in scena senza i cosiddetti "costumi", in tuta e t-shirt, in realtà fai una scelta estetica precisa. Per noi è una questione ancora aperta, che tante volte è andata a modificare gli spettacoli. *Pornoboy*, che è fondamentalmente un monolite di parole, nella nostra idea iniziale aveva una parte in cui i corpi degli attori dovevano rappresentare la stessa violenza espressa dalle parole. Però si sarebbero dovuti sottoporre a un livello tale di finzione che in nessun modo sarebbero stati in grado di eguagliare quella violenza. Sentiamo dunque la necessità di dare una rappresentazione del corpo che non lo ponga al di fuori della realtà quotidiana raccontata nei nostri spettacoli, per i quali partiamo sempre dalla necessità di dire e condividere qualcosa.

Il tema dell'autenticità è sempre stato fondamentale e fondante e da questo deriva anche la modalità con cui le parole vengono dette sulla scena. Piuttosto che fingere di essere qualcun altro, preferiamo riportare le parole: non in modo asettico, perché nelle parole che diciamo passa sempre una rabbia o un affetto. Così le consegniamo a chi ascolta e lasciamo a lui il compito e la possibilità di posizionarsi rispetto a esse, anche perché tante volte vengono riportati diversi punti di vista messi sullo stesso piano, dove magari il nostro si confonde tra gli altri. Chi ci ascolta credo non metta mai in dubbio il fatto che noi riportiamo quelle parole perché partono dal bisogno di condividere e parlare del nostro mondo.

Attraverso questa forma apparentemente neutra del dire – che neutra non è mai – diventiamo delle maschere che riportano un mondo e lo consegnano al pubblico. In questo senso, ci piace molto la definizione di "maschera contemporanea". Arlecchino era una maschera che raccontava il suo tempo e parlava dei problemi che viveva in quel momento; così noi, senza fare riferimento a ma-

schere vere e proprie e senza ricorrere a un travestimento, magari attraverso l'utilizzo di icone che collidono col senso di ciò che esprimono, ci sentiamo delle maschere contemporanee, che si fanno megafono, medium di un sentire diffuso, del mondo che sta attorno, per rispecchiarlo e riportarlo con tutte le sue contraddizioni a chi viene a vedere i nostri spettacoli.

RICCI/FORTE / Stefano Ricci e Gianni Forte
www.ricciforte.com

Il Pop è un cadavere. Un tanfo di putrefazione emanato da un brandello di carne attorno al quale, scacciando il nugolo di mosche, proviamo a strappar via gli ultimi filamenti, abbracciati all'osso in virtù di un nutrimento sempre più accanito ancorché privo di sostanza. Il nostro Pop è un Frankenstein, un nuovo Prometeo che vive assemblando organi di recupero, non primari, per assolvere al compito di riconoscimento branchiale da parte di un fruitore globalizzato.

Decine di chili di Nutella, tonnellate di muffin, un paio di gemelle Kessler mature, settecentocinquanta grammi di Simpson, una manciata di Beyoncé, uno spicchio di *french fries*, un pizzico di Gaga, tre cucchiaini di Barbie, un trito di horror Bmovies, Xanadu q.b. è questo il registro di guerra, con il numero dei caduti sul campo in nome di una missione di pace: la visione personale del disvelamento.

Il sensazionalismo mediatico che ha coinvolto il nostro lavoro ci ha trasformato, a nostra volta, in un prodotto provocando (nel peggiore dei casi) una fruizione superficiale e distratta, tipica del processo digestivo che si utilizza per qualunque alimento ipercalorico e dannoso. Il Pop, in fin dei conti, è solo un bastardo: un codardo glitterato che infanga le sostanze creando una glassa zuccherosa da due soldi, leccata via con sciatta inconsapevolezza.

Ma dopo aver raspatto via la confettosa superficie, dopo aver individuato i punti di sutura che uniscono le membra dello zombie, resta la sostanza: cruda, livida, che si interroga e attraversa trasversalmente il tempo e le epoche. E nutre, finalmente, chi non si accontenta di cartine tornasole o di gusci-bacello di ultracorporea memoria.

Il Pop, come movimento artistico, disdegnava qualunque fibrillazione interiore a favore del folklore urbano, degli stimoli visivi. Noi shakeriamo una mistura in cui la foresta di cartone è una sospensione che avvolge il palato con un retrogusto familiare... ma l'elisir si dirige verso l'esofago e scompare giù lungo la trachea, dilagando e raccogliendo l'humus di botti di rovere pancreatiche in cui quel Pop è maturato dalla nostra nascita e dalle mancanze che si sono sviluppate intorno a quell'evento natale.

Il potere eversivo del Pop, la sua capacità di rigenerarsi sulle sue stesse ceneri, – producendo altra paccottiglia stagionale mercificabile – trascina con sé una modalità germinante e rivoluzionaria, nell'accezione metamorfo-

sica, in cui si rintracciano i perimetri eversivi del nostro tempo, del nostro percorso artistico. Fattori di un terrorismo o Jihad poetico, ci addestriamo con tutti gli strumenti mortali per far "brillare" quei confini temporali che impediscono alla Poesia di travalicare il *carpe diem* ed esistere anche a noi stessi come entità artistica e individuale. Le immagini, quelle più appartenenti geneticamente alla cultura di massa, edificate da un transito *baby-parking* nell'arte contemporanea del grande Store Pianeta Terra, si tengono in vita solo se sostenute dall'imprevedibile, dall'impossibile, dal processo di smascheramento del feticcio estetico a favore di un'epifania fallimentare, santificata, sottratta ai margini esteriori. I binari, dunque, le briciole di verosimiglianza, diapositive bidimensionali e sonore, vengono trapunte su pupille imperturbabili nell'affondo verticale. Gli sviluppi rettilinei sono aboliti: nel macero di informazioni, nel citazionismo familiare, i cambi di rotta e gli spaesamenti sono benzina sul fuoco che si va ad alimentare. La TV, Facebook e i sistemi di comunicazione telematici sono orfani in affidamento temporaneo a causa delle continue crisi da rigetto.

Pop come contagio della civiltà postindustriale, come artificializzazione dei luoghi archetipici dell'esistere. Inevitabile la mutazione dei corpi e la radiografia dello stesso processo, dal momento che questo allineamento provoca lo spasmo che indaghiamo.

I corpi diventano pressa industriale. Sono pulviscolo fermentoso che vola a sondare ogni angolo dello spazio scenico, del proprio scantinato emotivo. La sfera dell'inconscio, di recupero del Sé autentico dirotta la ricerca verso tracciati Pop che, oltre al florilegio di riferimenti, fa deflagrare la struttura ossea, incapace di contenere organi vitali in espansione, per troppo tempo lasciati a fuoco basso. Il corpo, questo sistema solare che gravita intorno all'Uomo, che ha accumulato nel tempo quintali di segni, alimentato dall'overdose massmediatica, restituisce un bisogno di riappropriarsi di un sistema di fibre ottiche sottopelle che racconti scannerizzando ogni rigurgito emotivo, etico e civile di chi vive intrappolato in un cadavere organizzato socialmente, che vige di regole livellanti, prima fra tutte la tirannia del verbo.

Il corpo, terreno di incontro delle strategie identitarie, si trasforma in oggetto consumante-consumatore, privo di regole di sfruttamento univoco: la rivoluzione del prodotto in vendita nei grandi magazzini. La ricerca di una qualche perfezione, dogma non scritto ma vigente, suggerisce a spintonare le spoglie fino a farle cedere, frantumandole, generando uno stato di crisi. Nell'impotenza del collasso e nel recupero del proprio nucleo primitivo, si rintracciano le coordinate geofisiche di una mappa del tesoro.

"Soddisfatti o rimborsati", il vecchio motto che accompagnava i *commercials* mantiene ancora la sua validità nella nostra opera di edificazione. L'architettura semiotica amalgama ogni costola Pop, da quella musicale a quella del mascheramento come propagazione di senso e amplificazione di significante. Allo stesso modo, ogni ele-

mento posto in addizione nell'impalcatura fragile agganziata a doppio filo con la struttura emotiva dei performer – costretti a vivere con questo polmone "newbaroque" d'acciaio inox che viene forgiato settandolo sul ritmo del loro costato – vive di continue restituzioni al botteggante qualora la materia popolare si trasformi in appendice sorda, senza possibilità di connessione etica con il resto del "mostro", esteriore e non.

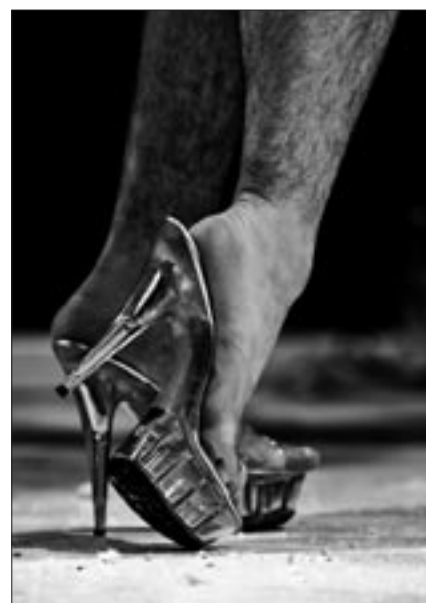
Il nuovo paesaggio lunare allestito con le sue forse apparenti incongruenze, con le sue contaminazioni sonore e visive, scratchate e interrotte rispetto alle impronte originali, tradisce i germi di una crisi sociale e individuale, la cui unica risorsa è nel patchwork esistenziale; dormienti avvolti dal dubbio e da una diffidenza trascendentale: questa sera qualcuno di voi mi tradirà per un paio di Levis 501.

Cristian Chironi
www.cristianchironi.it

Ciò che maggiormente mi interessa nella cultura pop è il tema del quotidiano, l'osservazione del contesto urbano contemporaneo. È una forma di attenzione in qualche misura spontanea, che appartiene al metabolismo della mia ricerca, in cui compaiono elementi esplicitamente pop: per esempio il cubo di Erno Rubik, un oggetto-icona che dal 1974 ha avuto una diffusione planetaria e ha segnato l'immaginario di più generazioni (*Rubik*, 2008); oppure una canzone popolarissima di Rita Pavone del 1962, *La partita di pallone* (*Poster*, 2006); o ancora alcune "vestizioni", come l'uso della tuta di Spider Man (*Peter Parker*, 2008).

In *Poster* ragionavo sull'idea di comunità e in quel momento l'orizzonte immaginifico proiettato dallo sport – in particolare dal calcio – mi forniva un fronte, una sorta di "raccoltitore", attraverso il quale esprimere una comunicazione condivisa con il pubblico. Il football non è semplicemente un gioco. Insieme alla spontaneità del gioco, dell'aggregazione, ci sono anche una serie di dinamiche politiche, economiche e sociali della realtà corrente. L'idea della performance nasce sfogliando l'album di famiglia di mio padre. Mi sono innamorato della bellezza iconografica di queste fotografie. Nell'osservarle, mi accorgevo che esisteva sempre uno spazio vuoto a destra o a sinistra delle pose. Da qui è nata immediatamente la propensione di pensarmi dentro quell'immagine, occupando un determinato spazio, andando a ritroso nel tempo, fino agli anni Sessanta.

Si stava costruendo una performance completamente al maschile, per la successione delle immagini e per il contesto dato. Mi piaceva però che annoverasse anche il punto di vista femminile della questione e dunque ho attinto all'immaginario popolare tramite la canzone di Rita Pavone, che mi dava anche occasione di rendere più leggero un lavoro fondato sul valore della memoria, con aspetti non solo biografici ma anche politici e di cronaca: la



ricci/forte, *Macadamia Nut Brittle*, 2009 (ph D. e V. Antonelli).



Cristian Chironi, *Offside #3*, 2007 (ph courtesy of the artist and private collections).

morte di Pierpaolo Pasolini o altri avvenimenti, variabili rispetto ai luoghi in cui propongo la performance. Se lo spettatore ha a disposizione qualcosa di riconoscibile la comunicazione che l'opera vuole veicolare è più immediata. Contrariamente a quanto si è solito pensare, quando realizzo un lavoro, lo faccio sì in solitudine (purché non sia un intervento di arte pubblica), ma sentendo da subito la presenza dello spettatore e mi piace che la comunicazione sia chiara, anche quando tratto aspetti più concettuali.

Rubik, invece, è nato dopo aver visto *Babel* (2006) di Alejandro González Iñárritu e Guillermo Arriaga. Ho trovato molto interessante il pensiero che sta alla base di questo film e ho pensato di portarlo dentro un orizzonte performativo e iconografico. Come nel film, *Rubik* unisce più realtà, le mette in sincrono restituendo il paesaggio di uno stato attuale. Presenta delle immagini adatte a fornire un ritratto leggero sull'umanità: per esempio, quelle popolarissime delle torri gemelle di Manhattan che crollano nel 2001, messe in sincrono con ciò che succede a Gerusalemme, a Jakarta a Cannes, a Kabul, a Napoli, etc. Mi serviva un meccanismo che potesse, nello stesso momento, dare un ventaglio di tutti questi accadimenti. Così ho pensato al cubo magico, che potevo materialmente avere in casa e prendere in mano. Togliendolo poi dal suo contesto quotidiano per portarlo su un piano più propriamente artistico.

In modo analogo, le squadre di calcio presenti in *Poster* sono sì tratte dall'album di famiglia di mio padre, ma nell'ipercitazionismo a cui sono sottoposte tendono a perdere quel carattere strettamente autobiografico diventando immagini universalmente riconoscibili, appartenenti a un orizzonte culturale condiviso.

L'idea di utilizzare la figura dell'Uomo Ragno è nata in occasione di un lavoro *site specific* a Scandicci. Dopo alcuni sopralluoghi, ho pensato che in una cittadina così "normale", tristemente associata al mostro di Firenze, ci volesse qualcosa di "super". Anche se del supereroe mi interessavano la normalità e i meccanismi più umani, innalzati solo in un secondo momento ad una forma "olimpica". Tutti i supereroi, in fondo, sono prima di tutto semplici uomini...

Una parete dell'edificio comunale di Scandicci stava in prossimità di una pensilina, dove la gente aspetta quotidianamente l'autobus. Istintivamente ho pensato di mettere in relazione questi due luoghi in una performance improvvisata di arte pubblica, appendendo sulla "facciata morta" del comune uno storyboard di circa sei metri per quattro e indossando la tuta dell'Uomo Ragno. Come un supereroe in panne, privo dei propri poteri, passeggiavo avanti e indietro, percorrendo una distanza di tre metri dalla pensilina, aspettando l'autobus come farebbe qualsiasi persona normale. Si è creata subito una bella interazione con il pubblico, vero protagonista del lavoro. Ho semplicemente messo in moto un meccanismo.

Addirittura il bus, a un certo punto, si è fermato per far salire l'Uomo Ragno – caricare un uomo mascherato sul bus è di per sé insolito – e quando mi sono seduto, guardandomi dallo specchietto, l'autista mi chiese: "O dove devi tu andare, Uomo Ragno?". Da questo capisci anche come viene interiorizzata e accettata l'icona pop in una dimensione comune.

Mi piace quando non si riesce a chiudere un'opera in una direzione unica, ma credo questo sia iscritto nelle potenzialità della performance.

I miei riferimenti artistici giovanili erano Duchamp, l'happening, il Gruppo Gutai, Joseph Beyus, Pino Pascali, e altri ancora. Il corpo, nel mio lavoro, è soprattutto funzionale a un meccanismo visivo, è una macchina del tempo che ti dà la possibilità di scrivere su te stesso e di far rivivere degli accadimenti. Forse una parola che sento più vicina è "transfert". Mi distinguo dalla corporeità degli anni Settanta: nei miei lavori mi sento sicuramente più ironico, con uno sguardo che attinge al contemporaneo fatto di una iconicità anche figlia dei processi massmediali. In *Rubik*, per esempio, compare Paris Hilton, che il meccanismo performativo fa interagire con la figura certamente più quotidiana del performer, creando delle relazioni interessanti.

Inizialmente realizzo le mie opere in modo istintivo, dopodiché le interiorizzo e capisco dove indirizzarle. So da dove proviene tutto ciò che faccio. Sono nato in un ambiente con forti caratteristiche legate all'entroterra della Sardegna. Da una parte Orani, il paese di mio padre, ma anche quello di due grandi artisti come Costantino Nivola e Mario Delitala, i due massimi esponenti dell'arte isolana. Senza dimenticare che a Orani c'è anche una grande sapienza per i lavori manuali, un'attenzione alla bellezza estetica nel fare quotidiano: nell'edilizia, nell'artigianato, nella decorazione dei dolci tradizionali e del pane... Dall'altra parte Ottana, il paese di mia madre, che ha come propria originalità le maschere dei Merdules. Sono cresciuto tra questi due posti, distanti dodici chilometri l'uno dall'altro. Fin da piccolo sfilavo per le strade indossando la maschera del Boe (Bue) o del Merdule (il padrone del Bue), con una vestizione e un conseguente modo di educare il corpo a un movimento. Il travestimento di per sé comporta una trasformazione dell'identità, ti porta in un altro spazio e in un altro tempo. Poi durante il Carnevale arrivavano in paese tanti turisti, quindi già da piccolo avevo una facilità a fermarmi davanti all'obiettivo fotografico o alla videocamera. In seguito, frequentando altri contesti culturali, sono entrato in relazione con nuovi input che hanno fatto moltiplicare quell'aspetto originario della maschera.

Tutto questo è sempre stato presente nel mio DNA, che poi ho valorizzato diversamente all'interno di un ambito artistico. Mi chiedo talvolta, quando realizzo delle performances con certe vestizioni all'interno di luoghi deputati all'arte, se ciò che sento sia simile a quello che

sentono i miei amici in Sardegna, che tuttora continuano a sfilare con maschere e costumi. Forse c'è qualcosa di simile...

CODICE IVAN / Anna Destefanis, Leonardo Mazzi, Benno Steinegger
www.codiceivan.com
www.centralefies.it/factory/codiceivan/index.html

Anna – Il pop ci appartiene prima di tutto per il contesto storico e sociale nel quale siamo nati e cresciuti. Consapevolmente o meno, abbiamo ascoltato Sanremo e Il Festivalbar, così come abbiamo visto le serate di Rai Uno.

Leonardo – Il nostro atteggiamento pop però riguarda soprattutto la possibilità di prendere e catturare dalla realtà un oggetto, una figura o un'immagine, senza però riproporlo in una ricostruzione simbolica.

Benno – Sì, il pop è importante, perché esprime anche il desiderio di avvicinarci al pubblico. Spesso abbiamo l'impressione che il teatro di ricerca renda difficile l'accesso, ma se questo non è in sé qualcosa di negativo, tuttavia lo può diventare se è accompagnato da un senso di superiorità dell'artista rispetto al pubblico. Questo non ci piace. Ciò che proponiamo nasce sicuramente da una necessità di comunicazione e di condivisione di un immaginario comune, accessibile in modo più diretto.

Anna – Dobbiamo sempre tenere presente che il teatro di ricerca è una sotto-categoria del teatro contemporaneo, una realtà abbastanza chiusa, un circuito – almeno quello italiano – piuttosto ridotto e circoscritto. Perciò, le domande che sempre più spesso ci poniamo quando partecipiamo a festival o concorsi sono: “Siamo sempre soltanto noi?”; “C'è forse la necessità di esprimere con maggiore chiarezza un messaggio?”. L'arte teatrale si trova a dover competere con i mezzi di comunicazione di massa commerciali, che hanno una incisività molto superiore rispetto al teatro. Si può continuare, dunque, ad essere snob rispetto a questi linguaggi? Oppure è necessario cercare una forma di contaminazione e riuscire a riscrivere il linguaggio del teatro? La ricerca significa anche questo, esplorare un modo per comunicare in maniera più ampia, rompendo questo schema elitario.

Benno – In questo momento storico assistiamo in Italia, in tutti i settori, all'allontanamento della classe dirigente dalla comunità reale, che quindi partecipa sempre meno alle attività sociali, culturali o politiche. Almeno nel nostro settore, quello del teatro e dell'arte, dovremmo tentare di aprire i canali di comunicazione, creando una sorta di simbiosi con il pubblico e la società.

Anna – Uno strumento importante per la ricerca e la selezione di alcune figure che compaiono nei nostri lavori è stato sicuramente youtube. Oggi è molto utile interagire con questo tipo di strumenti. In *Pink Me &*

The Roses (2009-10), per esempio, abbiamo utilizzato una canzone dal titolo *I wanna love you tender*, il cui video era segnalato come “peggiore video musicale di tutti i tempi”. Se parliamo di accessibilità, quante persone hanno potuto vedere questo video e perché così tante hanno manifestato interesse per un prodotto così “basso”? Trovo interessante tentare di rispondere a questa domanda, che trascina con sé anche una propria comicità.

Leonardo – Un oggetto come questo video, “inutile” e “brutto”, produce un altro significato se viene decontestualizzato e proposto in un nuovo contesto.

Anna – In questo meccanismo non è presente una riproduzione per contestazione dell'oggetto o una contestazione a priori, piuttosto il tentativo di dare allo stesso oggetto una nuova lettura, una nuova quadratura: mostrarne il lato oscuro, svelando una serie di significati che normalmente non si vedrebbero.

Benno – Parlando del proprio lavoro, Jerome Bel afferma che più cose “stupide” lui fa in scena, più il pubblico si mostra intelligente. Quando fai una cosa così banale da essere ovvia a tutti, allora lo spettatore si spinge oltre per coglierne il significato nascosto.

Leonardo – Questa modalità non produce tanto un significato ma un appoggio per ulteriori significati che il pubblico può creare.

Benno – Lanciando una provocazione anche rispetto a noi stessi, credo forse siamo ancora un po' troppo intellettuali ed è difficile scollarsi questo patrimonio. Però d'altronde noi siamo così e questa è la strada in cui dobbiamo trovare un nostro equilibrio.

Anna – Rispetto al tema del pop, abbiamo fatto scelte estetiche piuttosto provocatorie.

Benno – In un lavoro presentato a Firenze, lo spettatore veniva guidato in un corridoio attraverso alcuni passaggi. Il primo di questi prevedeva una canzone di Raffaella Carrà, *Ballo Ballo*: una soglia liminale, attraverso la quale portavamo lo spettatore da una dimensione quotidiana a una più propriamente performativa.

Anna – La sfida interessante che cerchiamo di affrontare è stare nel pop ma senza farne una dimensione estetica chiusa. Infatti, se penso alla parola “pop” non solo come “popular”, mi viene in mente anche lo “scoppio”: il pop ti mette di fronte a una lotta, perché non può essere circoscritto esclusivamente all'utilizzo dei linguaggi di massa. Devi stare dentro questa difficoltà. Attingere sì alla realtà, assumerla in un linguaggio, ma riuscire a superarla, a farla appunto scoppiare.

Benno – Durante le prove agiamo in uno spazio in cui ci sia preferibilmente la connessione internet, spesso con degli oggetti. Ciascuno fa delle proposte rispetto al proprio bagaglio culturale, artistico, performativo e si aggiunge una luce, una musica o un testo. È un modo di creare che prevede l'interazione con ciò che siamo.

Anna – Anche la rappresentazione del corpo interagisce



Codice Ivan, *Pink, Me & The Roses*, 2009-2010 (ph G. Giacomelli).

con le categorie del pop. La rappresentazione del corpo femminile che diamo nella parte iniziale di *Pink* amplifica tutte le specificità del pop, per essere però decostruita. L'immagine della donna a un certo punto si sfalda, esplose. Il lavoro in *Pink* è esattamente questo: sbattere in faccia al pubblico la banalizzazione totale che il corpo subisce.

Leonardo – Infatti alla fine dello spettacolo, l'idea di corpo che lo spettatore porta con sé è l'opposto di quella che presentiamo all'inizio dello spettacolo.

Anna – È stato molto importante mettere in crisi questo sistema di rappresentazione. Non c'è una risposta definitiva: a volte può servire utilizzarlo, alle volte lo devi combattere; è uno stare tra quello che chiamiamo “dentro” e “fuori”: fuori dal personaggio, dentro il personaggio. Stare in questa tensione, che apre il teatro al performativo e viceversa.

Anna – L'immaginario musicale è importantissimo. In particolare il punk come filosofia di vita e di produzione artistica, affrontare un processo creativo al di là della ricerca tecnica. Questo tipo di atteggiamento è molto presente nel nostro lavoro, nel tentativo di essere lì, sulla scena, senza troppe mediazioni.

Leonardo – Giovanni Lindo Ferretti dice cosa sia per lui il punk in una intervista rilasciata quando era ancora con i CCCP. Risponde: “Il motivo fondamentale per cui i CCCP esistono è perché abbiamo deciso di mandare a fanculo la qualità degli strumenti! Quello che ci interessa è l'anima di chi suona”. Filtrando questa massima, penso nel nostro approccio al lavoro sia presente un aspetto analogo, che si esprime nella qualità di presenza del corpo.

Anna – Ci interessa molto anche il rock come decadenza: l'immagine delle grandi figure che hanno fatto la storia e il declino che hanno subito.

Leonardo – Forse ancora più che il decadimento, ci attrae la tensione tra il raggiungimento e la perdita del successo.

Anna – C'è in noi la volontà di smitizzare questi personaggi, di illuminare i loro aspetti fragili, come in Elvis o in Freddy Mercury. Sebbene il pop tenda a creare

delle figure sintetiche, molto forti e potenti, sia a livello estetico che di presenza, troviamo interessante mostrare l'essere umano che sta dietro queste maschere. Nel lavoro che stiamo realizzando è presente uno degli ultimi pezzi cantati da Elvis, una versione dell'opera *Don Chisciotte*. Ci siamo chiesti come mai una star come Elvis, avvicinandosi alla disfatta totale, abbia avuto l'interesse e la voglia di cantare un pezzo del genere. Ci affascina la fragilità che sta dietro il mito, dietro il mostro commerciale.

Leonardo – In tutto questo, il rischio più grosso è quello di non riempire il vuoto che il pop crea. Questa modalità è molto utile per creare degli spazi di pensiero, che però vanno nuovamente riempiti.

Benno – Il pop è un'arma a doppio taglio. Il pericolo è riprodurlo senza riuscire a dare una lettura di ciò che sta oltre. Solitamente gli operatori teatrali si dissociano da questo tipo di produzione culturale: il teatro di ricerca vuole sempre spingersi più in là, per trovare qualcosa di ancora più profondo e autentico, perché abbia un effetto su te stesso e sugli spettatori. Il pop, in realtà, produce già molti significati. Alle volte *Friends* mi ha aiutato a capire alcune cose più di quanto l'abbia fatto uno spettacolo della Raffaello Sanzio!



The Rolling Stones, *Sticky Fingers*, 1971.



The Velvet Underground & Nico, *The Velvet Underground & Nico*, 1967.



The Accept, *Balls to the Wall*, 1983.



John Lennon & Yoko Ono, *Two Virgins Unfinished Music vol 1*, 1968 (fronte e retro).

TITIVILLUS MOSTRE EDITORIA

www.titivillus.it

Novità 2011



Alfonso CIPOLLA,
Giovanni MORETTI
**Storia delle marionette
e dei burattini in Italia**

prefazione John McCormick



Alessandro BENVENUTI, Ugo CHITI

Trilogia Gori

*Benvenuti in casa Gori
Ritorno a casa Gori
Addio Gori*



Francesca PROIA
**Declinazioni Yoga
dell'immagine corporea**

scritti di Alessandro Berti, Adele Cacciagrano,
Romeo Castellucci, Francesca Proia,
Massimo Schiavoni, Willy Van Lysebeth



Fabrizio ARCURI, Ilaria GODINO
(a cura di)

Prospettiva

*Materiali intorno alla rappresentazione
della realtà in età contemporanea*



Linda PASINA
**Takku Ligey:
un cortile nella savana**
Il teatro di Mandiaye N'Diaye

MOVIMENTI



Pierfrancesco GIANNANGELI
La creazione impaziente

Pier Luigi Pizzi e il teatro di prosa
prefazione di Antonio Audino



Maria Cristina SARÒ
Maria Paiato
Un teatro del personaggio
prefazione di Gerardo Guccini



Jordi PRAT I COLL
Dietro l'angolo
(Carrer Hospital Amb Sant Jeroni)

prefazione di Roberto Romei
traduzione di Antonella Caron
e Joan Maria Segura Bernadas



Pierre NOTTE
Testi per la scena
*E a Stoccolma si perde Claudia Cardinale...
Cosine Robette
L'ira*

traduzione e cura di Anna D'Elia

FACE

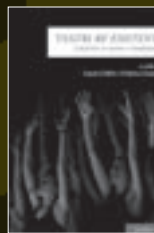


Sandro AVANZO,
Laura BEVIONE (a cura di)
Una storia

*Dal festival Teatro Europeo
al festival Teatro a Corte*



Andrea PORCHEDDU (a cura di)
Questo è il mio teatro
I primi dieci anni del Teatro dei Borgia



Laura GOBBI, Federica ZANETTI
(a cura di)

Teatri re-esistenti

Confronti su teatro e cittadinanze

ISSN 1592-6680



9 771592 668008

1 1 0 0 1