



ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

CITEM - CINEMA TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

*L'ARTIVISMO DI GIACOMO VERDE: COME L'ARTE IN VIDEO PUÒ CAMBIARE
LE PROSPETTIVE INDIVIDUALI E SOCIALI*

Tesi di laurea in

STUDI VISUALI

Relatore Prof.ssa Silvia Grandi

Presentata da Roberta Ruffino

Correlatore Dott. Davide Da Pieve

Appello

Primo

Anno accademico

2021/22

“Il camminare cercando è il continuo felice luogo d’arrivo.”

Dal progetto *Eutopie*, Giacomo Verde

Indice

INTRODUZIONE	5
1. UN VOLTO PER UNA VITA DI PRODUZIONE: GIACOMO VERDE.....	6
1.1. Spunti e origini di un'arte liberatoria	6
1.2. Le scelte teatrali e il rapporto con il pubblico	14
1.3. Il Tecno-artista	21
1.3.1. Il Cantastorie.....	27
2. L'ETICA LUDICA	33
2.1. Stravolgendo la TV	33
2.2. Arte altra: Il <i>Teleracconto</i>	39
2.3. Come si è evoluto il Teleracconto? Alcune opere a sfondo socio-ludico	46
2.4. Il teatro infantile e i suoi moti d'azione	54
3. L'ARTIVISMO	60
3.1. Tra differenze e affinità: il sondaggio a campione sull'arte militante	60
3.2. Indagine sul termine Artivismo: parola agli artisti politici.	67
3.3. T= telecamera, testimone, testamento di rivoluzionari con <i>Solo limoni</i> (2001).....	75
3.4. Evoluzione e confronto di altre opere politico- sociale	84
REPERTORIO ICONOGRAFICO	94
1. UN VOLTO PER UNA VITA DI PRODUZIONE: GIACOMO VERDE.....	94
2. L'ETICA LUDICA	100
3. L'ARTIVISMO	103
.....	111
BIBLIOGRAFIA	113
SITOGRAFIA.....	122
VIDEOGRAFIA.....	125

INTRODUZIONE

Nel 2018, mi trovavo a Pisa. Frequentavo il corso in *Storia della Radio, della Tv e delle arti elettroniche*, tenuto dalla docente Alessandra Lischi. Ad una di quelle lezioni, prese parte Giacomo Verde. Era stato invitato per parlarci della sua esperienza multidisciplinare, iniziata con il teatro negli anni '70, periodo che vede la comunicazione e la rappresentanza politica trasformarsi sotto l'influsso dei media.

Si tratta di un panorama ricco di fermenti, dal quale Verde trae spunto per la sua poetica basata su un senso etico di controtendenza. Questo spirito emerse quasi subito dal discorso espresso in aula in quell'occasione. A venir fuori, però, fu soprattutto la sua umanità. Nonostante alludesse e non risparmiasse nessun ambito culturale in cui aveva lavorato o stava lavorando (iniziando dal teatro e coniugando narrazione, spettacoli interattivi, video fondali live, esperienze di *net-art*), raccontava la sua storia. Ricordo di essermi emozionata, di aver smesso di scrivere meccanicamente per concentrarmi sulle sue parole. La lezione era tutt'altro che didascalica e parlava anche di noi alunni. Un inno alla perseveranza, alla disillusione, all'impegno necessario per prevalere coerentemente. Uno scambio breve, ma sufficiente a creare in me un interesse profondo verso il suo modo di pensare, in linea con la critica attivista. Il termine attivista equivale ad un impegno costante che Verde assume nel corso di tutta la sua esperienza lavorativa ed espressiva. Un modo per denunciare l'ipocrisia del governo, la scarsa accessibilità alle Istituzioni artistiche, il mancato investimento nella produzione culturale e underground, le disuguaglianze.

Come è possibile intuire dal breve preambolo, tra gli ambiti che Giacomo Verde attraversa, due sono i principali: sociale e politico. Ho scelto di dedicare a ognuno di questi un capitolo a sé stante in modo da studiare diverse opere inerenti al tema o a eventi ritenuti più rilevanti di altri in base al peso storico, culturale e critico. A prevalere sono opere selezionate sulla base delle affinità in termini di paragone con altre sperimentazioni, autori, contesti.

Dopo l'incontro del 2018, il mio interesse verso la personalità di Giacomo Verde si è alimentata per mezzo dei temi socioeducativi. Nella prova finale del mio percorso all'Università di Pisa, ho indetto, infatti, un'inchiesta sul rapporto persistente tra l'elettrodomestico e il bambino. Come quest'ultimo lo interpreta e che tipo di interesse

ha nei suoi confronti, se ce l'ha. Dai risultati era emersa una scarsissima predisposizione alla visione dei cartoni animati mediante la televisione. Alcuni dichiaravano disinteresse, mentre, la maggioranza preferiva dedicarsi ad altri programmi *Young Adult*, fruiti tramite dispositivi (come tablet e computer) diversi dall'apparecchio elettronico.

A riconferma della perdita di credibilità da parte della TV generalista, avviatasi alla fine degli anni '70, perché monopolizzata da Enti privati e superata da altri mezzi, ho iniziato a riflettere. Cosa sarebbe successo se questi piccoli volontari avessero avuto modo di partecipare al *Teleracconto* di Giacomo Verde? Si tratta di una domanda priva di risposta, ma che ha dato l'imput ad approfondire il tema. Non si è presentato alcun dubbio, invece, quando nel febbraio 2022, sono venuta a conoscenza dell'Associazione Avisco. Una realtà bresciana che forma aspiranti operatori socioeducativi creando laboratori all'interno di scuole, ospedali, e talvolta anche nei carceri. Un contesto, nel quale sto crescendo e che ha concretizzato alcune idee messe a punto da Verde, come nel caso del *Teleracconto*.

Ho deciso di dedicare questo percorso a Giacomo Verde poiché ho ritenuto importante sfruttare un'opportunità da lui fornitaci: un materiale libero da studiare, interpretare, divulgare. Sperimentazioni, interviste, performance che testimoniano la sua non arresa, il coraggio di inseguire le passioni rinunciando ad uno stipendio fisso. La scelta di una sopravvivenza itinerante alla ricerca di un dialogo continuo. Questi temi e molti altri ancora racchiudono, attraverso le sue opere, sentimenti e connessioni che non possono essere ignorati. La loro trattazione, per me, ha significato omaggiare la sua carriera, creare un'occasione in cui affrontarla e porre le basi per un *continuum* con le attività future. Mi hanno indotto a pensare se, ad oggi, la pratica di un'arte attiva sia davvero in grado di emergere, se il suo peso sia abbastanza da essere riconosciuto e quanto le persone si sentano coinvolte.

Ho pensato di suddividere la carriera di Giacomo Verde in tre periodi aderenti al suo sentimento militante. In particolare, nel primo capitolo s'intende inquadrare il periodo storico nel quale Verde si è inserito. Gli impulsi iniziali, gli ambienti con i quali l'artista è entrato in contatto. Sono gli anni della controcultura, della diffusione dei mezzi elettronici, della nascita della Videoarte. Un linguaggio artistico nato negli anni '70, praticato elettronicamente e opposto alla prosa tipica della narrazione. Nasce dalla

commistione di più linguaggi e tende a rivalutare la posizione dello spettatore. Verde porterà agli estremi questa pratica fino a tracciare il suo personale stile. Si definirà prima “cantastorie” e poi “tecknoartista”. Nel primo caso si allude al lavoro di strada basato sull’improvvisazione e tipico dei vecchi cantori che giravano di città in città. Il secondo si riferisce alla pratica artistica unita all’uso sovversivo della tecnologia, sia analogico che digitale. In questa sezione i due soprannomi verranno approfonditi, così come avverrà nel caso del ruolo dello spettatore. I cambiamenti, gli umori e il bisogno di ridefinire il ruolo dell’arte saranno, inoltre, presi in esame attraverso il manifesto di *Per una nuova cartografia del reale*. Un progetto che riflette sul bombardamento iconografico e mediatico, che accompagna e chiarisce gli interessi rivelatisi, poi, nell’ambito socioeducativo e politico.

Il secondo capitolo è infatti dedicato all’arte ludica e in particolare, all’invenzione del *Teleracconto* (1989) per il gruppo Giallo Mare Minimal Teatro. Una forma di spettacolo rivolta soprattutto ai bambini e che, come si vedrà, avrà un lungo seguito. Merito del successo è del sistema a circuito chiuso (tra TV- telecamera) e l’investimento a basso costo, assicurato dall’uso di un materiale povero (parti del corpo, cibi, giocattoli, oggetti casalinghi). Oltre a dimostrare l’importanza dell’inclusione del pubblico dei minori, Verde trova il modo per “demistificare” la televisione e invitare anche gli altri a prendersene gioco (una soluzione che trova le sue fondamenta già nel Manifesto dei cartografi). Dalla *Storia di Hansel e Gretel a Bit il burattino* ai racconti illustrati con gli ologrammi, ad altri progetti in video, Verde sposta l’attenzione dell’arte dall’oggetto al soggetto. La bellezza estetica del progetto passa in secondo piano, la vera riuscita sta nell’inclusione, nell’originalità e nel superamento dei ruoli gerarchizzati tra attore e spettatore.

Nel terzo capitolo, si farà riferimento a ciò che ha segnato nel profondo la sua carriera: l’Artivismo. Per arrivare a fondo della questione, ci sarà uno spazio dedicato all’indagine teorica e terminologica. Giacomo Verde è stato prima di tutto un attivista rimasto coerente alla sua poetica, nonostante le difficoltà di esprimersi in contesti in cui si preferiva il silenzio. Tra le opere di stampo politico, una delle principali è *Solo Limoni* (2001), un video che racconta i fatti dell’anti G8, le impressioni, la violenza, l’impatto che quest’evento ha avuto nella storia del panorama italiano e straniero. Le

testimonianze raccolte da Verde saranno appoggiate da altri autori indipendenti, tra i quali l'amico e poeta politico Lello Voce. Questa sezione è, inoltre, dedicata alla distorsione e all'indignazione, combinazione che unisce la scarsa qualità delle immagini con l'efficacia delle stesse in situazioni di denuncia sociale.

A chiudere la cornice saranno le ultime performance che Verde realizza poco prima della sua scomparsa.

Con questo percorso si ha l'auspicio che la voglia di battersi per un valore, per un cambiamento sociale non sia solo simbolico. Concretizzare può essere un atto difficile da perseguire ed è per questo che ci vengono incontro gli strumenti e le persone; con l'arte in video si scatena un po' lo stesso meccanismo: arte fatta di dispositivi tecnologici che coniugano più aspetti della vita umana: primo fra tutti quello emozionale.

Alla luce di queste premesse e per concludere l'*excursus* su un artista poliedrico, ho deciso di somministrare un sondaggio a campione parziale. Ispirata dalle esperienze passate e dalla prefazione di Antonio Caronia in *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie* (2007), mi sono chiesta cosa ne pensassero gli altri circa il rapporto tra arte e politica, quanto questi si sentano influenzati da una società che comunica quasi esclusivamente attraverso le immagini. Nel 2011, durante un'intervista condotta da Fabrizio Pozzi al TeatrOreno, Verde dichiarerà una carenza di fiducia, da parte degli individui, nei confronti del compromesso creativo-politico e, più in generale, delle potenzialità dell'arte¹.

Ho deciso di indagare attraverso un questionario anonimo e compilato da volontari, anche sulla base delle sue affermazioni. Cos'è cambiato dopo undici anni?

Verde, con la sua poetica, insegna che l'arte, per essere incline alla condivisione e accessibile a tutti, deve essere anche fatta dalle persone.

¹ F. POZZI, *Giacomo Verde: arte, tecnologia e attivismo*, «vorrei», n. 1927, 2011, 24 febbraio, p. 3, <https://www.vorrei.org/culture/3694-giacomo-verde-arte-tecnologia-e-attivismo.html> [consultato il 13/06/2022]

1. UN VOLTO PER UNA VITA DI PRODUZIONE: GIACOMO VERDE

1.1. Spunti e origini di un'arte liberatoria

Giacomo Verde, classe '56, di origini napoletane, toscano per adozione studia e si diploma all'Istituto d'Arte di Firenze. Attivo nell'ambito teatrale a partire dagli anni'70, Verde dall'animo poliedrico e girovago indossa i panni di cantastorie, attore e direttore. Lui stesso, durante una delle sue molteplici interviste, ha dichiarato:

Il lavoro di strada mi è stato utilissimo per imparare a improvvisare continuamente, ad esprimermi “senza rete”, facendo continuamente attenzione a “quello che passava” in modo da modificare l'andamento della performance seguendo l'umore del pubblico e le diverse condizioni architettoniche².

Fuori dalle Istituzioni pubbliche, al di là delle regole che le caratterizzano, è più semplice creare impressioni sincere e uniche con le persone. Quando si lavora per strada, non esistono appuntamenti regolari con i medesimi individui, non vi è la possibilità di tornare indietro o di apportare modifiche al copione. Il materiale di lavoro è il presente e il continuo mutamento dato dagli incontri, dalle condizioni atmosferiche e dalla continua ridefinizione delle forme di comunicazione. Verde però, si accorge presto che questo modo di procedere delinea la sua persona la zona franca dalla quale bisogna uscire.

Tra la fine degli anni '70 e la prima metà degli anni '80 telefonini, VHS, telecamere e altre tecnologie si andavano annidando all'interno della società. Si respirava aria di fermento e così come nel settore produttivo, anche in quello artistico si ricevevano molti stimoli. Verde decide allora di provare nuove iniziative e di realizzare spettacoli avvalendosi di monitor e cavi. Ne è un esempio *Cattivo Tempo* (1983) che vede sul palco due televisori³. Negli schermi vengono mostrate immagini ispirate al fumetto di Jacques De Loustal, pubblicato da Metal Urlant, *La notte del caimano* con l'intento di visualizzare il pensiero dei personaggi e di portarli al dialogo. Nonostante l'idea avanguardistica, il supporto video, ancora poco diffuso a livello artistico, tradisce l'intento dell'opera che finisce con

² R. BOLDRINI, *Giacomo Verde attivista ultrascenico*, in «Materiali per una politica non verbale», 2020, n. 53, 17 giugno, p.3, <https://novantatreper cento.it/017-05-giacomo-verde-attivista-ultrascenico/> [consultato il 15/04/2022]

³ G. VERDE, *Frantumando Generi*, in «Connessioni Remote», n.1, maggio 2020, p.8

l'essere un insuccesso succube dell'inesperienza di Verde e di vari bug tecnologici⁴. La tenacia di Verde lo porta a perseverare e a credere nelle possibilità dei nuovi media, al punto che arriva a realizzare *Costruzioni Abbandonate* (1984), con la partecipazione di Andrea Bini e ad abbozzare altre opere, tra cui *Guida Controllo-col-TV-azione* (1987, fig. 1.1) dove l'elettrodomestico si trasforma in una "videopianta" che viene curata e supportata dalle immagini⁵. Queste produzioni video hanno in comune, sia un'indole sperimentale, che il supporto fisico del VHS⁶. Malgrado la fascinazione data dai nuovi media, la poetica di Giacomo Verde si contraddistingue per una predilezione verso un'arte povera, in cui i materiali di scarto diventano protagonisti.

Spesso lui li indica con il termine "cianfrusaglie" e si riferisce a tutto ciò che normalmente finirebbe nei rifiuti, ma che, invece, potrebbe diventare protagonista di una nuova storia.

Con Flavio Bertozzi e Frank Nemola, sempre in quegli anni, fonda il gruppo di teatro-musica Bandamagnetica con cui Verde realizza molte azioni di strada e interventi nella televisione nazionale per lo *Zecchino d'oro* su Rai1, per D.O.C. di Enzo Arbore e per altri spettacoli a contenitore, passando da un genere all'altro.

All'inizio degli anni 90' esegue installazioni interattive, prima fra queste è *Degli avi libera la memoria* (1992), per la mostra *Cybernauti* a Bologna in cui è manifesto un interesse votato alla sensibilizzazione del pubblico sul tema della schiavitù⁷. Oltre alla forma, anche i contenuti di spiccata matrice sociale e politica, costituiscono una colonna portante delle opere di Verde.

La reciproca influenza tra supporti tecnologici e creatività audiovisiva si accosta, quasi intuitivamente, alla definizione di video-installazione. Essa rappresenta infatti un genere artistico fortemente legato alla sperimentazione con le tecnologie, diffusosi a livello internazionale alla fine degli anni '70. Si tratta di una pratica ibrida, mediata da uno o

⁴ V. SANSONE, *Dal teatro di strada al teatrino video-olografico. Giacomo Verde cantastorie*, in «Arabeschi», 2016, n. 18, 4 maggio, p. 4, <http://www.arabeschi.it/dal-teatro-di-strada-al-teatrino-video-oleografico-giacomo-verde-contastorie/> [consultato il 14/04/2022]

⁵ <https://www.verdegiaac.org/videoinstallazioni/Anticatastrofiche.html>

⁶ S. VASSALLO, in G. VERDE (a cura di), *Videoartista*, ETS, Pisa, 2017, p. 68

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=w_--ukTUEi4

più schermi che rappresentano qualcosa per mezzo della proiezione. L'osservazione viene integrata agli altri sensi in quanto, l'opera induce lo spettatore a livello partecipativo, configurandolo oltre la contemplazione. Un passaggio maturato grazie agli studi applicati alla camera oscura e alle invenzioni del pre-cinema (fenachistoscopio, prassinoscopio, teatro ottico...) che hanno posto le basi per l'emancipazione dello sguardo del fruitore. Quest'ultimo mediante i sistemi ottici informatici acquisisce la facoltà di operare secondo scelte, confronti, interpretazione e movimento⁸.

Lo spettatore effettua così un passaggio, complesso e straordinario, che lo trasforma in attore attivo. Ne è un esempio *Opera d'arto video* (1994, fig. 1.2) nella quale i "video loop" possono essere manomessi dalle mani e modulati dal passaggio e dalla sosta, da una video-parete all'altra, dei visitatori⁹. Essi possono cambiare le sorti del video anche in *Con-tatto* (1998, fig. 1.3) premendo dei pulsanti e accedendo al web¹⁰. In virtù di simili esperienze, bisogna ricordare che oltre alle funzioni esercitate dall'osservatore, anche le immagini possiedono una loro urgenza comunicativa. Si pensi al celebre manifesto dello zio Sam realizzato da James Montgomery nel 1917-18, o agli scatti selezionati dell'attacco alle Torri Gemelle nel 2001 (fig. 1.4 e 1.5). In uno, l'invito è legato al reclutamento, mentre nell'altro l'intento è quello di duplicare le scene in modo da assecondare la memoria dei cittadini con altri episodi storici simili¹¹. Parallelamente al processo seguito dall'immagine, viene tracciato quello della video- installazione, frutto anch'esso di importanti invenzioni quali la catena di montaggio industriale e la riproduzione meccanica di immagini¹².

La video-installazione presuppone una pluralità di fattori che modificano il processo innestato dall'arte tradizionale. Non è più il pennello, la pietra scalfita, la costruzione di un oggetto a determinare l'opera, bensì un flusso interconnesso ad una realtà tanto

⁸ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale: immagini sguardi media dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016, pp. 125

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XyZt0XTZOIY>

¹⁰ M. G. TOLOMEO, P. SEGA, S. ZANETTI (a cura di), *La Coscienza Luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi Editore, Roma, 1998, p. 204

¹¹ A. PINOTTI, A. SOMAINI, op. cit., pp. 120-124

¹² W. J. T. MITCHELL, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, trad.it., La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2012, p. 38

singolare quanto mutabile in cui si intrecciano: arte e tecnologia, condizionamento e sperimentazione, memoria e invenzione, fisicità e spazialità, informazione e interpretazione. Vengono inoltre rivalutati i rumori, la presenza delle immagini o della scrittura in contrapposizione ai sistemi televisivi, radiofonici e cinematografici¹³. Le constatazioni avanzate, tuttavia, vanno intese all'interno di confini ancora più labili dove non è contemplato alcun salto dalla finzione al reale o viceversa. Ciò che si vede, si sente, si tocca rappresenta l'oggetto di una "costruzione dello spazio in cui si connettono il visibile, il fattibile, il dicibile"¹⁴, in altre parole, la realtà con cui l'uomo si trova ad interagire apre orizzonti inediti di senso. I dispositivi tecnologici sono dinamici, laboriosi e in grado di "esteriorizzare" le attività cognitive dell'uomo, il che crea una consapevolezza, simile a quella che rende partecipi i gruppi delle campagne politiche-elettorali degli anni '50-'60; un'informazione che non si limita ad annunciare, ma tocca interessi più profondi e che riguardano tutti¹⁵. Da quando l'infrastruttura web si è associata alla rete televisiva è partito un viaggio di non ritorno fatto di immagini che con un click si spostano, si materializzano, avviano scommesse, fanno da slogan alle banche¹⁶. In effetti, la storia mostra come i media sono un importante strumento di democrazia o di controllo sociale (si pensi alle associazioni, ai manifesti pubblicitari, ai siti web), dipende da chi e come li usa. Più volte, Giacomo Verde lo afferma: il lavoro dell'artista non può avere pretese di superiorità estetica se poi non tiene conto degli aspetti che costituiscono la società stessa. Fare arte alimenta una serie di caratteristiche che se ignorate non hanno alcun successo e divengono vulnerabili e utopiche¹⁷. Quanto detto ha un peso storico e culturale non indifferente nella poetica degli artisti successivi e, nel caso specifico, di Giacomo Verde. Egli ne riconosce la portata, rende omaggio ai suoi predecessori e crea opere coerenti alla sua visione di realtà. *Stati*

¹³ M. G. TOLOMEO, P. SEGA, S. ZANETTI, op. cit., pp. 31-32

¹⁴ A. PINOTTI, A. SOMAINI, op. cit., p. 126.

¹⁵ E. NOVELLI, *Le campagne elettorali in Italia. Protagonisti, strumenti, teorie*, Editori Laterza, Roma, 2018, pp. 27-70

¹⁶ H. STEYERL, *Duty free art. L'arte nell'epoca della Guerra civile planetaria*, trad.it., Arcoprint Edizioni, Azzate, 2018, p. 134

¹⁷ G. VERDE, *In memoria di Giacomo Verde. Scritti sull'arte e sul teatro*, in «Mimesis Journal», 2020, n. 9, 1, 7 settembre, pp. 137-150, <https://journals.openedition.org/mimesis/1938> [consultato il 14/04/2022]

d'animo (1990) è un video ispirato al *Trittico degli addii* di Umberto Boccioni (1882-1916, fig. 1.6 1.7 e 1.8), ma mentre le immagini scorrono descrivendo un viaggio simulato dal passaggio del treno, è possibile scorgere anche elementi del futurista Giacomo Balla (1871-1958) in particolare se si pensa a *Velocità d'automobile* (1913, fig. 1.9) o a *Mercurio passa davanti il sole* (1914, fig. 1.10)¹⁸. A proposito di Avanguardie, Verde nel 2016, realizzerà una versione originale dell'opera cinematografica *Entr'Acte* (1924) di Claire e Satie, una rivisitazione del classico Dada¹⁹.

Tra le Avanguardie, quella che ha segnato particolarmente la carriera di Verde è proprio il Dadaismo. La corrente nasce in un contesto neutrale, Zurigo 1916, mentre l'Europa si preparava ai bombardamenti. Lì, un gruppo di artisti e letterati di varia provenienza cominciò a organizzare momenti di ritrovo destinati a letture di poesie, mostre, concerti e altre forme espressive unite dalla stravaganza. Dada, parola priva di significato, rappresenta un modo di rispondere alla guerra, uno scenario altrettanto privo di senso. Dada è legato al rifiuto dei valori borghesi, alla ribellione, al caso, al "bisogno d'indipendenza formale"²⁰. Caratteristiche che si ripercuotono in tutte le produzioni di Verde.

In *Fine Fine Millennio* (1987-1990, fig. 1.11), le influenze storico-artistiche sono visibili dall'uso dei Tv color che Verde riunisce per formare una struttura verticale e trasmettere annunci apocalittici, mischiando creatività astratta a notizie di cronaca²¹. Emergono giochi di luce che smaterializzano le immagini di guerra in macchie di colore e suggeriscono al visitatore un senso di sgomento²². In *Neo Geo Colonne* (1991, fig. 12) Verde organizza lo spazio in architetture virtuali che hanno l'intento di lasciare un segno concreto nel territorio di San Marino. "Ogni occhio si riflette nel vetro schermo e può leggere un particolare soggettivo"²³.

¹⁸ <https://vimeo.com/6455270>

¹⁹ S. VASSALLO, cit., pp. 11-16

²⁰ C. GATTI, et al., (a cura di), *L'arte di vedere 5. Dal postmodernismo a oggi* Pearson, Milano-Torino, 2014 p. 1151

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Ilt5ZR0FlwM>

²² <https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/FineMillennio.html>

²³ <https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/NeoGeoColonne.html>

Un'innovativa interpretazione dell'arte e del concetto di spazialità era stata già avviata negli anni '50 con Lucio Fontana che scrisse il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* (1952, fig. 1.13). Reduce della I esposizione internazionale della TV nel Palazzo dell'Arte di Milano, che permette di fare esperienza con l'ubiquità e la presa in diretta, Fontana, organizza una video-installazione. La televisione viene presentata come realtà produttiva capace di evocare nuove sensazioni che si consumano nel presente²⁴. L'esperienza promossa dallo Studio Rai è in linea con il *Manifesto* che si prospetta di indagare lo spazio inteso come materia plastica, ricerca del cosmo e dell'ignoto, tipici della fascinazione dell'arte. Verde, a distanza di anni, riprende alcuni di questi aspetti, come nel caso del fattore temporale del qui e ora, della vita degli oggetti e della divulgazione di un'arte che va oltre.

Inganna-menti ovvero virtual-mente-capre-guerriere (1991) è una video-installazione con performance stravagante. Verde nei primi trenta minuti colpisce lo schermo che si scompone in quattro parti colorate di rosso, giallo e blu²⁵. La contaminazione di Fontana s'intravede chiaramente dalle lacerazioni all'opera d'arte, evidenti anche in *Souvenir o In-Semi-Natura* dal Progetto *Antica-T-Astro-Fe* (1987-1988, fig. 1.14), intese come richiamo a una nuova apertura, alla curiosità e all'utilizzo del colore²⁶. Le indagini avanzate da Fontana si ripercuotono nel Movimento *Fluxus* in cui si evidenziano anche le prime esperienze di videoarte.

Fluxus si definisce al confine tra integrazione e disgregazione poiché il suo andamento non è definito; si esprime attraverso suggestioni o cicli sperimentali e in alcune occasioni viene rinominato con il termine "costellazione"²⁷. Il repertorio delle pratiche artistiche Fluxus è ripercorso nelle Fluxcharts all'interno dello storico che va dal Dadaismo alla poesia sonora futurista, ai collages dada di Kurt Schwitters (1887-1948)²⁸. L'artista

²⁴ C. MARI, *I concetti spaziali per televisione di Lucio Fontana: dalle proposte del Manifesto Blanco ai primi ambienti*, in «Sciami», 2020, n.7, 31 ottobre, <https://webzine.sciami.com/concetti-spaziali-per-televisione-lucio-fontana/> [consultato il 31/03/22]

²⁵ <https://www.verdegiaac.org/videoinstallazioni/IngannaMenti.html>

²⁶ <https://www.verdegiaac.org/videoinstallazioni/AttraverSementi.html>

²⁷ C. MUSSO, *Fluxus. Prima, durante e dopo*, Dottorato di ricerca in archeologia e storia dell'arte, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2014, p. 29-30

²⁸ T. BAZZICHELLI, *Networking-la rete come arte*, Costa & Nolan, Milano, 2006, p. 35

Fluxus è colui che si interessa dei micro-eventi legati soprattutto alla musica, alla danza, all'esibizione e li racchiude in dei filmini. Il focus messo a punto da quelli considerati i padri fondatori, Paik e Vostell, è di testimoniare l'artisticità intrinseca alle piccole cose mescolando l'esistenza dell'uomo con l'arte. A ribadirlo è anche il pioniere degli *Happening*, John Cage, che si rifà agli spettacoli teatrali, e soprattutto, a un tipo di musica sovversiva²⁹. In qualità di autore simbolo del Movimento, insegna che un'azione iniziale può procedere spontaneamente verso risultati inattesi. Giacomo Verde si comporterà in modo analogo, specialmente durante il periodo in cui si esibirà per strada nei panni di Cantastorie.

La contestazione dei valori tradizionali e il senso di liberazione che deriva dalle esperienze descritte, si manifesta in particolar modo con l'uso della TV. Smontarne la struttura può significare dare la possibilità di cambiare il senso comune e liberare una nuova visione del mondo³⁰. Opere che accolgono stimoli affini sono ad esempio: *Roatorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1976-1976) di John Cage, *Family of Robot* (1987, fig. 1.15) di Nam June Paik, *Auto-amplific'azione* (1987-1988) di Giacomo Verde. Inoltre, dall'opera di Cage, Verde riproporrà l'uso della scrittura riadattata alle video-installazioni senza i mesostici³¹ e il rapporto conflittuale, in cui il curatore in diretta rompe oggetti della performance, riscontrabile in *Water Walk* (1960) di Cage³² e in *Vita in Tempo di Sport* (1988) di Verde³³.

²⁹ L'*Happening* è una forma d'arte spettacolare emersa nella prima metà del 1900. Il termine è stato utilizzato per la prima volta da Allan Kaprow durante la presentazione di *Eighteen happenings in six parts* (1959), a New York. L'*Happening* implica interdipendenza tra il curatore, gli oggetti in scena e i partecipanti. Unisce più forme artistiche sperimentali e si completa nel corso dell'azione. Cfr. M. ROSSI, "La firma dell'artista nel contesto dello happening", *Venezia Arti*, vol. 26, dicembre 2017, pp. 242-252. Cfr. V. TORSELLI, Arte dopo gli anni '60. Happening o arte comportamentale, in «Artonweb», 2007, n.7, 1° aprile, pp. 1-2, <https://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo7.htm> [consultato il 14/06/2022]

³⁰ <https://www.epertutti.com/arte/NAM-JUNE-PAIK-e-la-video-arte24247.php>

³¹ A. DELISA, *John Cage- Roatorio: an Irish circus on finnegans wake (1976-79)*, in «Nuova storia visuale-New visual history», 2013, n. A00, 7 novembre, pp. 1-6, <https://storiografia.me/2013/11/07/john-cage-roatorio-an-irish-circus-on-finnegans-wake-1976-79/> [consultato il 10/04/2022]

³² <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=XdfibnRzXwI&t=656s>

La rottura di un elemento scenografico allude all'indipendenza dell'autore e ad un atto liberatorio, indice della curiosità verso meccanismi nascosti³⁴. È esemplare quanto accade anche in *Rivelazione* (1990-2010) in cui Verde estrae l'anima metallica del televisore. Qui è evidente la manipolazione dell'elettrodomestico e il ripensamento dei marchingegni trasformati in sculture elettroniche, un modo di procedere tipico dell'autore coreano e successivamente riconoscibile anche nell'artista italiano. Ad arricchire la poetica di Verde vi sono il fattore temporale e l'interesse per il documentario, esplicito con *VDR Marì* (1984), in cui Verde rende omaggio al padre del *Fluxus*. *Orologio Svizzero* (1988) di Paik e *Stati d'animo* (1989) di Verde ruotano, invece, attorno al senso del tempo che nel primo caso è istantaneo, nel secondo soggettivo e riferito al viaggio.

Lo spirito d'iniziativa, dato dalla fiorente industria tecnologica del tempo e dal bisogno di creare sinergie destinate alla società del consumo, contagia anche la Rai. Essa partecipa al periodo della *Television Art* inaugurando, dagli anni '80 in poi, un settore dedicato alla ricerca di nuovi palinsesti. Entra in scena TV Dante affiancata alla BBC che aprirà un dialogo con artisti quali Gianni Toti, Robert Cahen e altri autori che collaborano da tutto il mondo³⁵.

Nei decenni successivi le interpunzioni creative dello schermo si sono ampliate al massimo, sfociando in manifestazioni sempre più travolgenti (Pop Art, Movimento Punk, Graffitismo, Body Painting). Ad ogni modo, il merito della nascita di nuove forme di comunicazione è dato dal supporto video.

Con la nascita del video-registratore è possibile elaborare distorsioni o coloriture sui nastri. Peculiarità essenziale è la capacità di registrare e alterare la realtà. Giacomo Verde baserà gran parte della sua produzione proprio sulla possibilità di amplificare i significati del visibile (*AnTiVirusH* 1992, fig. 1.16; *Residenze Temporanee*³⁶ 1998, *Kroma*

³⁴ M. G. TOLOMEO, cit., pp. 175-176

³⁵ S. LISCHI, *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma, 2005

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=9ch-CVAM1po>

Bocca³⁷ 2000). Con il digitale, poi, le alterazioni si hanno mediante i software e, quello che cambia è il sistema di decodifica.

L'arte diventa del tutto ibrida e immersiva, tant'è che dagli anni '90 in poi si parlerà di *New Media Art* per designare un'arte basata su più sistemi complessi e attivi contemporaneamente. Un'arte di difficile definizione proprio perché insidiata in diversi tipi di rappresentazione, concentrata sulla virtualità e sull'interattività³⁸.

L'opera viene ritrattata su tutti i fronti, dà la possibilità di aprire dibattiti su temi sociali e politici esaltati dalla musica, dagli attori e dalle immagini. Succede qualcosa di simile anche con il Cinema, con la differenza che, lo spettatore può essere coinvolto fisicamente e l'azione può avvenire nel presente come in Teatro.

Negli ultimi anni della sua carriera, Giacomo Verde collabora con l'associazione Dadaboom con sede a Viareggio, con il collettivo artistico L.U.C.i.A, come insegnante in accademie italiane e in altri ulteriori progetti che costellano quaranta anni di produzione³⁹.

1.2. Le scelte teatrali e il rapporto con il pubblico

Dal trimestrale degli artisti di strada "Teatro da quattro soldi" (1997) emerge un articolo interessante intitolato *Dalla Strada al Virtuale, appunti di mutazione artistica*, in cui Giacomo Verde espone il motivo per cui ha deciso di unire forme della tradizione popolare a nuove tecnologie. Dal teatro popolare, "espressione di una classe operaia in discesa"⁴⁰, Verde risente dei principi che simulano la realtà concreta, quella vissuta, ironica e indipendente dalla celebrazione della bellezza⁴¹. Come avanzato nel paragrafo

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=2K-HJn7cNwM&t=965s>

³⁸ D. QUARANTA, *Media, new media, postmedia*, Postmedia Books, Milano, 2010, p. 57

³⁹ A. M. MONTEVERDI, *Addio a Giacomo Verde, tecnonarratore teatrale e videomaker di grande talento*, in «Cds News», 2020, 8 maggio, pp. 1-4, <https://www.cittadellaspezia.com/?p=311273> [consultato il 14/04/2022]

⁴⁰ A. STRAZZERI, Alice, *L'affermarsi del teatro popolare tra otto e novecento*, «Vanilla Magazine», 2021, 5 gennaio, p. 3, <https://www.vanillamagazine.it/l-affermarsi-del-teatro-popolare-fra-otto-e-novecento/#:~:text=Nel%201890%2C%20a%20Berlino%2C%20un,l'educazione%20culturale%20del%20popolo.> [consultato il 14/06/2022]

⁴¹ G. B. BRONZINI, *Dalla piazza al teatro*, in «Lares» XLI, 1975, n.1, gennaio-marzo, p. 107, <https://www.jstor.org/stable/44628056> [consultato il 17/06/2022]

precedente, è stata la presa di coscienza di fronte ad una società in continuo mutamento a rendere Verde più critico e a dargli la voglia di gettarsi a capofitto in una realtà tecnologica a lui nuova.

Il confronto tra cultura popolare e strumenti tecnologici, per Verde, avviene nel modo più naturale possibile, poiché entrambi gli permettono di attuare delle “oper-azioni”. Azioni ragionate e rese artisticamente nel qui e ora⁴². Le oper-azioni si esplicitano attraverso il teatro e non rispettano un andamento classico, attivano infatti, una complessità di processi dove ogni singolo aspetto mai si ripete allo stesso modo. Inoltre, la formula partecipativa vede la sua riuscita dalle reazioni spontanee del pubblico, le quali non possono essere previste o “indotte in forma automatica dal sistema”⁴³.

Il lavoro in scena altro non è che il prodotto finale di lunghe elaborazioni da parte degli attori sotto direttive degli autori. Ma tutti meritano una parte che ripaghi gli sforzi, persino gli oggetti inanimati:

Anche colui che muove una figura è un attore, anche chi manipola e non parla è un attore, perché è lui il padrone del tempo della percezione, è lui la parte vivente dell’opera, il maieuta dell’arte dello spettatore⁴⁴.

Le parole di Verde, in un’intervista diretta da Renzo Boldrini di Giallo Mare Minimal Teatro, risuonano forti e innovative. Fanno intendere il valore evocativo e mutevole dello spettacolo e soprattutto la rilevanza del contesto antropologico in cui coabitano più soggetti⁴⁵. I destinatari diventano il fulcro dell’intera performance ed acquistano la facoltà di gestirlo e manipolarlo. Lo scopo è quello di realizzare “un’arte-ultrascenica”, il cui termine allude ad una serie di azioni collettive che non guardano al prodotto finale, bensì al processo in corso d’opera⁴⁶. L’azione viene decostruita e lascia il finale aperto e, fattore non meno rilevante, risulta divertente.

⁴² G. VERDE, *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su Arte, Politica, Teatro e Tecnologie*, BFS Edizioni, Pisa, 2007, pp. 97-100

⁴³ A. M. MONTEVERDI, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma, 2020, p.18

⁴⁴ R. BOLDRINI, op. cit., p.3

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

In un estratto intitolato *Per un teatro tekno.logico vivente* (2000) Giacomo Verde ribadisce che è quasi impossibile realizzare uno spettacolo che non faccia sentire essenziale lo spettatore⁴⁷.

Una tale constatazione può oggi apparire scontata. Gli *opinion leaders*, ad esempio, sono tra le figure che influenzano i gusti dei propri seguaci con una considerazione che può determinare il successo o l'insuccesso degli eventi. Tuttavia, nel teatro, la moltitudine di forme e approcci rende difficile identificare uno standard di "gusto" che il pubblico possa prendere a modello.

Questo dibattito è stato presentato al *Il Convegno internazionale del progetto europeo Prospero* (un'iniziativa condotta tra il 2008-2012 che riunisce sei istituzioni teatrali per affrontare il tema del lavoro condiviso tra le varie componenti) dove si è discusso il ruolo dello spettatore⁴⁸. Secondo l'antropologo e scrittore italiano Piergiorgio Giacchè, il fruitore diventa attivo mediante il coinvolgimento dialogico, la partecipazione alle tavole rotonde e gli eventi basati sullo stimolo del processo creativo⁴⁹. Tali meccanismi possono sorreggere o ibridare lo spettacolo in vari modi, ma Giacchè teme che abusarne possa snaturare la struttura del teatro tradizionale.

Pur presentando pareri diversi, il convegno non ha portato ad alcuna risposta definitiva a causa della molteplicità di fattori e di agenti che ne convergono. Le modalità di direzione di uno spettacolo dipendono da scelte che in parte vengono fatte a priori, ed in parte a posteriori in seguito alla risposta del pubblico. Il ruolo dello spettatore attivo porta senza dubbio dei rischi, quali: la svalutazione della figura spettatoriale a favore di un approccio maggiormente partecipato, la dispersione degli obiettivi preposti dall'opera che ricade quasi interamente sugli organizzatori, e il sostituirsi del consenso generale al successo dello spettacolo.

⁴⁷ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp. 97-100

⁴⁸ N. HERZBERG, *Progetto Prospero. L'Europa della cultura*, in «La Stampa», 2012, 26 gennaio, pp. 1-3, <https://www.lastampa.it/esteri/2012/01/26/news/progetto-prospero-br-l-europa-della-cultura-1.37121922/> [consultato il 15/05/2022]

⁴⁹ O. PONTE DI PINO, *Dossier. L'arte dello spettatore Per una fenomenologia del pubblico teatrale*, in «Ateatro», 2012, n. 141, 26-29 settembre, p. 4, <https://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/> [consultato il 14/04/2022]

D'altra parte, restano però solide altre constatazioni sulle quali Giacomo Verde fa leva e che risultano attuali anche nell'intervento del professor Laurent Fleury al *Prospero*. La formazione culturale deve rimanere un principio al servizio della società e il teatro si presenta come un contesto adatto alla sua trasmissione. Il teatro è di per sé, uno spazio che apre molti interrogativi. Permette allo spettatore di varcare la soglia della sua percezione e di farlo sentire parte di una comunità.

Il teatro di cui Verde si fa portavoce, attua un lavoro paragonabile a tali affermazioni basandosi, altresì, su un processo che non segue la moda del momento per assecondare il profitto. Ciò che conta è valorizzare la parola e il ricordo. L'uno serve a rompere il ghiaccio e a creare un contesto familiare, l'altro stimola il ritorno ad assistere allo spettacolo⁵⁰. Modi di procedere che, dunque, diffidano dalle logiche classiche e restano consapevoli delle circostanze laboriose. Come emerge dal dibattito, non sempre il successo mediatico e artistico coincidono⁵¹.

Seppure il *Prospero* sia avvenuto qualche tempo dopo rispetto a *Per un teatro tekno.logico vivente* (2000) ed al suo modello teatrale, le posizioni di Verde appaiono tuttora fresche e contemporanee. Anche Verde suggerisce un cambio di prospettiva. Piuttosto che subire i cambiamenti e adattarsi alle nuove tecnologie, egli crede che i nuovi mezzi possano intendersi come impulsi positivi operanti nella sfera umana e sociale⁵².

La coesistenza di più forme teatrali è inevitabile e frutto di una società complessa. Non è un caso che gli anni delle sperimentazioni di Verde (dalla fine degli anni '70 ai '90) vedono affollarsi più iniziative di tipo socio-ludico come seminari, workshop, fiere. Definire quale sia una più determinante dell'altra dipende soprattutto dal contesto politico-economico.

L'approccio teatrale suggerito da Giacomo Verde deriva da una profonda sfiducia nei confronti dello stato che, restio, dimostra poco interesse e nessun sostegno finanziario. A questo, si unisce il desiderio di avvicinarsi ai sentimenti delle persone e di renderle

⁵⁰ A. M. MONTEVERDI, *Anna Maria, Memoria e racconto autofinzionale nel teatro di Robert Lepage: 887*, in «Arabeschi», 2018, n. 11, gennaio-giugno, p. 40

⁵¹ *Ibidem*

⁵² G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp.97-100

necessarie al teatro mediante l'utilizzo delle tecnologie; un pretesto affinché queste possano risocializzare con gli uomini⁵³. All'avanzamento della tecnologia, difatti, era seguito un periodo di sfiducia. Giacomo Verde parla di "annichilimento della sensibilità emotiva" in quanto si imputa agli strumenti tecnologici (televisione, computer) un abbassamento dell'attenzione e dell'immedesimazione negli spettatori⁵⁴.

Una situazione non tanto diversa da quella attuale. Le interazioni uomo e uomo sono tutt'ora alterate, i media sono diventati una propaggine naturale del nostro corpo: basti pensare ai sistemi chirurgici, alle tessere fidelity o allo smartphone.

I cantori della cultura sovversiva e della manipolazione del video (i fratelli Vasulka, Gene Youngblood, Bill Viola e altri autori) si sono accorti precocemente della direzione verso cui i sistemi tecnologici stavano procedendo, ma hanno scelto di concentrarsi sui fattori positivi in modo originale e proficuo.

Un apporto considerevole alle arti performative è stato dato da un collettivo nato negli anni '80, che prende il nome di Studio Azzurro. Attraverso una doppia scena si rende possibile l'integrazione in diretta tra attori e immagini⁵⁵. Il gruppo segue canoni rigidi atti a garantire la riuscita della performance che, essendo complessa, rispetta uno schema prestabilito. *Prologo a un diario segreto contraffatto* (1985, fig. 1.17) è un'opera video teatrale, nella quale accadono imprevisti dovuti all'interazione tra simulacri, schermi e azione reale. Quando un visitatore soffia dal palmo della mano una polvere, l'immagine della nube si avvia in loop nei monitor⁵⁶.

Queste logiche e la necessità degli spettatori (*Tavoli* 1995 fig. 1.18; *Galileo. Studi per l'Inferno* 2006, fig. 1.19) stanno anche alla base della poetica di Verde. Per il gruppo di Studio Azzurro, lo spazio deve mostrarsi pulito e immersivo, mentre Verde sceglie di lasciare in mostra le parti meccaniche e apprezza quando le sporcature sono percettibili. Gli autori scelgono un'arte totale che lambisce teatro, video, architettura, musica,

⁵³ A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», 2015, 17 marzo, pp. 1-4, <https://www.annamonteverdi.it/digital/il-tecnoteatro-di-giacomo-verde/> [consultato il 14/04/2022]

⁵⁴ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp.97-100

⁵⁵ <https://www.studioazzurro.com/biografia/>

⁵⁶ <https://www.studioazzurro.com/opere/prologo-a-un-diario-segreto-contraffatto/>

cinema, poesia. Entrambi sono fautori di un'arte che aldilà del senso estetico, applica una vera mutazione sociale, antropologica, ricreativa e provocatoria⁵⁷.

Insieme a uno degli stimati rappresentanti di Studio Azzurro, Paolo Rosa, e con la partecipazione di Mario Canali, Antonio Caronia, Gino Di Maggio, Antonio Glessi, Maria Grazia Mattei, Verde firmerà un manifesto intitolato *Per una Nuova Cartografia del Reale* (1993). Il progetto promuove un nuovo modo d'intendere il teatro che viene animato dall'interattività delle persone in una sorta di *brainstorming* dal quale emergerà spontaneamente lo spettacolo. Ha un significato ancora più profondo perché riflette sui valori della bellezza che possono sostanzialmente essere infiniti. I partecipanti sono accompagnati dall'artista, il quale si rende disponibile ad apportare modifiche alla performance in qualsiasi momento. Per farlo ha bisogno di comprendere il territorio in tutti i suoi aspetti costruttivi e diventare una "sorta di cartografo"⁵⁸. Emerge così un assunto lineare che risponde anche alla critica, sollevata al *Prospero*, secondo cui la partecipazione diretta del fruitore può mettere in pericolo il modello teatrale. Ma se l'attività viene gestita da un curatore consapevole, il risultato non può che arricchire lo spettacolo. L'apporto dei partecipanti diventa, altresì, un'occasione per mettere alla prova l'insieme delle facoltà sensoriali, a favore di un'esperienza globale e non subordinata alla vista⁵⁹ (tipica appunto di chi sta seduto a guardare).

L'evoluzione teatrale, che coinvolge tanto gli attori quanto gli spettatori, segue la corrente tecnologica e adotta nuovi modi di comunicare.

Nel '93 la rivista *Virtual* accoglie un dibattito sul computer che dialoga con l'uomo mediante le interfacce del web. Nello stesso anno, Correnti Magnetiche, gruppo di origini lombarde col quale Verde collabora, firma *Satori*, battezzata come prima opera immersiva in Italia.

Nel frattempo, a fianco di Correnti Magnetiche adopera lo Studio Canali-Pigreco tramite riviste, spot pubblicitari e 3D di grande impatto. Nasce *Euclide* (1994), che dialoga con gli ospiti e ha la voce di Giacomo Verde. *Euclide* rappresenta, come nel caso

⁵⁷ A. M. MONTEVERDI, *Per Paolo Rosa in memoriam*, in «Digital Performance», 2013, 28 dicembre, p. 1, <https://www.annamonteverdi.it/digital/per-paolo-rosa-in-memori-1/> [consultato il 14/04/2022]

⁵⁸ <https://www.verdegiac.org/teorie/cartogra.htm>

⁵⁹ G. VERDE, *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp.97-100

dell'installazione *Realtà virtuale per Krizia* (1993), un sistema applicato di Realtà virtuale (RV) che permette di animare il fantoccio tramite guanti *cyberglove*⁶⁰. Emerge un'ulteriore possibilità appetibile per il teatro; l'originalità non si riscontra tanto nella comunicabilità dei pupazzi, la cui nascita risale intono al 1500 con gli spettacoli dei burattini nelle piazze, bensì nel reciproco confronto tra narratore nascosto e fruitori che credono di poter parlare con un computer⁶¹.

Alla fine degli anni '90 l'interdipendenza tra umani ed oggetti virtuali risulta più concreta e aumentata⁶². Massimo Contrasto ha fiducia nel potenziale dei sistemi RV affinché facciano provare esperienze artistiche persino a coloro i quali credono di non essere predisposti o mostrano indifferenza. Decide allora, insieme a Giacomo Verde, di elaborare il *Mandala System*, performance con caratteristiche ipertestuali e rimandi all'immersione⁶³. Questo è stato messo in pratica per la prima volta da Myron Kruger, artista e informatico americano che ha avviato tutta una serie di sperimentazioni basate sulle dimensioni interattive⁶⁴. Ha fondato la sua ricerca su uno spazio di reciprocità tra esseri viventi e computer, credendoci fermamente e convincendo anche il resto del mondo.

I segmenti descritti fino a qui servono a delineare, seppur in minima parte, il tragitto della poetica di Verde e l'andamento che questa ha avuto sul palcoscenico. I confronti tra attori, destinatari dell'opera e mutamenti tecnologici sono sempre più comuni fino ai primi anni 2000 per poi esser superati da altri venti artistico-culturali e soprattutto, dalla capillarizzazione dei social.

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IVxWMTedOjk>

⁶¹ http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Giacomo_Verde_intervista.pdf

⁶² C. R. VENTURA et al. (a cura di), *La realtà virtuale come supporto per lo sviluppo della sostenibilità e dell'efficienze del SSN*, ISTUD Business School, Baveno, 2017, p. 5

⁶³ P. LAGONIGRO, *La realtà virtuale nell'Italia dei primi anni Novanta*, in «Piano B. Arti e culture visive», 2022 n. 8401, 3 febbraio, p.16, <https://pianob.unibo.it/article/view/14294> [consultato il 15/04/2022]

⁶⁴ C. VELAZQUEZ, *Miron Kruger*, «in *IDIS*», 1969, 24 giugno, p.1, <https://proyectoidis.org/myron-krueger/> [consultato il 15/04/2022]

1.3. Il Tecno-artista

Giacomo Verde, nel corso della sua carriera, ama presentarsi etichettandosi e cucendosi soprannomi. È conosciuto, infatti, come tecno-artista e il significato che ne deriva è racchiuso bene nella frase che lui stesso enuncia: “le tecnologie cambieranno in meglio il mondo, ma solo se saranno usate secondo un’etica diversa da quella del profitto personale incondizionato”⁶⁵. Andando a curiosare nella definizione di tecno-artista, il vocabolario *Treccani* offre uno spazio dedicato a Verde che, dagli anni '70 in poi, si è occupato di teatro e di arti visive. Con tale termine s’intende colui che promuove la tecnologia e la usa ampiamente all’interno delle proprie opere. Quando egli smonta gli schemi costruttivi e capovolge le logiche dei computer, non fa che invitare a prendersi gioco degli strumenti e delle regole.

L’atteggiamento critico del tecno-artista abbraccia anche l’espressione *hacker*. Il termine risale alla metà del XX secolo e designa l’etica del *software* libero. Il verbo deriva dall’inglese *to hack* cioè sfondare, aprire un varco o più semplicemente “metterci le mani”⁶⁶. Per Verde, la scoperta dell’ignoto vuole essere un modo per abbattere il senso di inadeguatezza tipico di chi si trova, per la prima volta, alle prese con nuovi oggetti tecnologici⁶⁷.

Inoltre, la parola in questione è legata ad un contesto politico radicale. Attacca il sistema contro il volere dello stesso per liberare o denunciare fatti mediante la rete. Uno degli ultimi esempi è stato compiuto il mese scorso dall’armata di *hacker* volontari creata da Mykhailo Fedorov (IT Army), contro gli attacchi russi. L’azione ha coinvolto tutte le reti di trasmissione nazionale. Per mezzo di esse sono stati inviati dei messaggi in sovraimpressione per dire “no alla guerra” contro l’Ucraina, attirare l’attenzione su di sé e rallentare il discorso che Putin stava per annunciare⁶⁸. Il caso appena presentato fa

⁶⁵ A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», op. cit., pp. 1-4

⁶⁶ T. BAZZICHELLI, *Networking-la rete come arte*, op. cit., p. 285

⁶⁷ G. VERDE, *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p. 67

⁶⁸ P. L. PISA, *Il messaggio degli hacker sulle tv russe: “sulle tue mani c’è il sangue degli ucraini”*, in «La Repubblica», 2022, 10 maggio, pp. 2-6, https://www.repubblica.it/tecnologia/2022/05/10/news/hacker_tv_russa_messaggio_contro_la_guerra_di_putin-348948281/ [consultato il 15/06/2022]

parte dell' *hacktivism* un'azione diretta, basata su presupposti sociopolitici, in grado di raggiungere i destinatari tramite il web⁶⁹. Il significato al quale allude l'*hacktivism* non è certamente privo di rischi. Chi si occupa di questa pratica è soggetto a sanzioni e denunce, a volte anche perquisizioni fisiche.

Nel linguaggio informatico, l'insieme dei metodi volti a conoscere la componente fisica e quella meccanica-algoritmica, si designa con *hacking*. Tuttavia, si continua a pensare che la diffidenza nei confronti di tali mezzi è da ricercare nell'impoverimento delle facoltà umane. Quest'ultima però, è solo una delle conseguenze date dal cattivo uso dei mezzi tecnologici. Assodati i fattori politici ed economici, la società odierna instrada un doppio percorso nel quale da un lato incentiva l'industria tecnologica, dall'altro la colpevolizza. Durante un dibattito avvenuto recentemente al Teatro comunale di Bologna, il senatore Andrea Cangini ha presentato il suo libro intitolato *CocaWeb, una generazione da salvare* (2022). Il dialogo emerso, si è rivolto soprattutto agli adulti che hanno il compito di educare i giovani assuefatti dai media⁷⁰. Il problema, però, riguarda l'intera umanità che vive una realtà complessa. Dunque prima di passare ai ragazzi, i quali peraltro appartengono alla generazione Z e Alpha⁷¹, è necessario partire da chi è nato dagli anni '60 in poi e ha vissuto in prima persona l'avvento dei media di cui Giacomo Verde, per linee leggermente diverse, si fa portavoce.

Nonostante il focus principale di Verde sia diretto alla televisione, diventa quasi naturale estendere il discorso sugli altri nuovi mezzi e alla realtà corrente. Una risposta alla tesi sollevata da Andrea Cangini, chiaramente sorretta da dati statistici che qui non verranno approfonditi⁷², potrebbe essere quella presente nella quarta di copertina di *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie* (2007). L'uomo che punta il dito contro l'avvento della tecnologia non riflette sul fatto che lui stesso è il frutto di un artificio evoluto per mezzo di costruzioni e macchinari. È dunque da

⁶⁹ T. BAZZICHELLI, op. cit. p. 292

⁷⁰ <https://www.censis.it/comunicazione/il-capitolo-%C2%ABcomunicazione-e-media%C2%BB-del-55%C2%B0-rapporto-censis-sulla-situazione-sociale>

⁷¹ I. GHOSH, *Timeline: key events in U.S. history that defined generations*, in «Visual Capitalist», 2021, 7 Maggio, pp.1-2, <https://www.visualcapitalist.com/timeline-of-us-events-that-defined-generations/> [consultato il 15/04/2022]

⁷² A. CANGINI, *Coca Web. Una generazione da salvare*, Minerva Edizioni, Bologna, 2022

considerare inevitabilmente artificiale, volto ad avanzare nel qui e d'ora per evitare di essere intrappolato nelle sue medesime creazioni.

Verde in *Per un teatro tekno.logico vivente* (2000) oltre a rendersi conto che il modo più adatto per avvicinarsi alla tecnologia è quello di liberare la propria personalità, analizza i problemi che stanno alla base del trinomio uomo-comunicazione-macchina⁷³.

Ad oggi l'invito a esternare sé stessi attraverso i nuovi mezzi pare essere colto a pieno ed è evidente come i social permettano, nel bene e nel male, di enfatizzare la soggettività attraverso trucchi, mode, pensieri e credenze.

La questione che concerne il rapporto tra uomo-comunicazione-macchina è certamente più delicata e complessa. L'analisi di Verde, l'affronta partendo dalla cultura industriale che, nel corso dei secoli, si è sempre più affidata alla vista e alla sua capacità di leggere la parola scritta.⁷⁴ Contratti di lavoro, assicurazioni, prove scolastiche, descrizioni del prodotto hanno avvalorato la cultura visiva e si sono rafforzate con l'arrivo degli schermi (dai telegiornali ai video promozionali). La supremazia della conoscenza visuale su quella diretta ha messo da parte le peculiarità degli altri sensi. Inoltre, l'individuo, immerso in un'abbondanza di stimoli, ha confuso realtà e immaginario⁷⁵. Secondo William Mitchell, un tale disordine è stato generato dall'epoca biocibernetica, in cui la catena di montaggio ha iniziato ad investire, non più in sole macchine, ma perfino in organismi viventi studiati in laboratorio⁷⁶. Già dall'invenzione della macchina di Turing (1936) e dalla scoperta del modello del DNA a doppia elica (1953) si è inaugurato un percorso emblematico che svelerà i segreti della decodifica applicata alla vita e ai computer⁷⁷.

Verde designa allora un percorso di consapevolezza che favorisce prima la separazione tra reale e fittizio e poi una riconciliazione di tutti i cinque sensi. L'intento si orienta verso l'accesso dell'individuo in una "realtà aumentata". Quest'ultima va intesa come una condizione che possa avvalorare il concetto di esperienza fisica e collettiva (applicabile

⁷³ G. VERDE, "In memoria di Giacomo Verde. Scritti sull'arte e sul teatro", op. cit., pp. 137-150

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p. 67

⁷⁶ W. J. T. MITCHELL, op. cit., p. 38

⁷⁷ *Ibidem*

al teatro) atta a superare lo scetticismo nei confronti dei nuovi mezzi, tipico degli anni '80-'90.

Un esperimento sicuramente riuscito, che racchiude quanto avanzato, è quello della *Minimal Tv* (1996, fig. 1.20) che ha avuto il suo debutto a Vinci durante il *Festival Multiscena: rassegna di eventi e arte scenica*⁷⁸. Essa nasce dai famosi slogan che Verde lancia come “la TV è di chi la fa” o “la TV non esiste sono solo figurine”⁷⁹.

Insieme al gruppo Quinta Parete, viene realizzato un set di televisori e lo scopo è quello di manometterle. Un paio di monitor vengono posizionati in punti strategici o per strada e, chiunque può diventarne protagonista. I materiali utilizzati sono rigorosamente poveri e ogni elemento è pensato in virtù della cultura popolare.

Minimal TV è un tipo di televisione che parte da zero. Il suo scopo è quello di svelare i misteri dietro agli show, introducendo i volti dei passanti curiosi, ma è anche quello di mettere in pratica un tipo di televisione bidirezionale. Può essere definita come un’iniziativa sociale in cui il conduttore è unico, mentre le scenografie sono molteplici⁸⁰. I televisori esterni comunicano con sistemi di controllo legati allo studio televisivo e al sito ufficiale nel quale si generano immagini, suoni e messaggi. L’utente può comunicare anche telefonicamente con il moderatore, oppure entrare in trasmissione aprendo la porta della regia⁸¹. Altre sfaccettature sono: i tempi alterati, la convivenza di diversi materiali sperimentali, lo stravolgimento dei ruoli e degli standard che la televisione italiana calca da quella statunitense.

Con la *Minimal Tv* si gettano le basi per un’arte in cui l’uso creativo e democratico delle tecnologie fanno da base per l’attivismo tecnologico. La parola composta a sua volta richiama l’attivismo, cioè la tendenza a considerare preminente il momento dell’azione su tutti gli altri aspetti di un qualsiasi evento. L’intento è liberare gli strumenti dagli

⁷⁸ <https://www.verdegiac.org/minimaltv/testomtv.htm>

⁷⁹ F. BUCALOSSI, C. PARRINI, G. VERDE (a cura di), *Minimal TV: un’esperienza artistica di televisione interattiva*, Arte, Media e Comunicazione, Vinci, 1997, pp. 1-2, <http://www.hackerart.org/media/amc/minimal.htm> [consultato il 15/04/2022]

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Ibidem*

interessi di una minoranza che guarda solo ai propri interessi e, per farlo occorre muoversi attivamente.

La forza poetica, il senso morale e i compiti civili del tecno-artista sono esposti altresì in *Cercando utopie: contagio* (2003, fig. 1.21) che apre un confronto tra i fruitori e guarda allo sviluppo di una coscienza collettiva⁸². Si tratta di una performance teatrale che nasce da una serie di laboratori di scrittura e volge lo sguardo al presente.

Lo spettacolo fa parte del *Progetto Eutopie* (2004) e si propone di creare connessioni positive da un punto di vista *cyberpunk*. Coerentemente al sostantivo che ha riformulato il rapporto tra fantascienza e tecnologia, il *Progetto* cerca di rivelare, mediante dieci azioni sceniche, l'immaginario di coloro che credono nella critica attiva e nella possibilità di fare un teatro politico. *Cyberpunk* significa anche usare Internet come strumento di contestazione sociale. Non a caso, il *Progetto Eutopie* ha una natura multidisciplinare e un sito web in cui è possibile collaborare tramite materiali e testi di ogni tipo. La performance in questione è frutto della visione *hacker* e di un teatro distante dal passato. Difatti, gli spettatori sono chiamati a salire sul palcoscenico e a riprodurre situazioni simili a quelle proposte dal curatore, grazie a delle lezioni preliminari e a un kit che spiega come fare.

Altro scopo, non meno importante, è il concetto della condivisione dei saperi. Ai partecipanti non si chiedono particolari abilità se non la voglia di mettersi in gioco e la drammaturgia viene riformulata per permetterne repliche *low budget*. Dall'uso della bassa definizione e dai materiali economici si dimostrerà come da piccoli gesti derivino cambiamenti significativi⁸³. I principi appena descritti sono gli stessi che costituiscono la base di tutte le "oper'azioni"⁸⁴ di Giacomo Verde.

Cercando utopie è un prototipo di possibile restituzione dell'arte ai consumatori, i quali diventano produttori tenaci e mai fuori moda.

⁸² M. MARINO, *La bellezza necessaria: un incontro sulle scritture per il teatro*, in «Ateatro», 2005, n. 085, 22 maggio, <http://www.ateatro.it/webzine/2005/05/13/la-bellezza-necessaria-un-incontro-sulle-scritture-per-il-teatro/> [consultato il 15/04/2022]

⁸³ A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», op. cit., pp. 1-4

⁸⁴ *Ibidem*

All'interno dell'opera si trovano testi come quello dello scrittore e poeta latino-americano Eduardo Galeano *Il diritto al delirio* (2000). La poesia è basata su un ipotetico terzo millennio privo di problemi, dove tra i diritti umani stilati dalle Nazioni Unite (1948-1976) vi è anche quello di sognare. Il saggio di Don Durito de La Lacandona *Subcomandante Marcos* (1998), invece, si interroga su cosa potrebbe accadere se gli uomini fossero squali. Tra gli altri spunti, vi sono anche i video realizzati presso l'Accademia di Belle Arti di Macerata.

È interessante notare come Verde dichiara di aver riscontrato, assieme ai suoi alunni, difficoltà nel trovare "immagini positive nell'archivio della memoria audiovisiva"⁸⁵. Tale constatazione può essere ricollegata ad un tipo di bombardamento mediatico, come quello che vede un proliferarsi di notizie di cronaca e anteprime assolute in notiziari o video virali di tendenza. Altro testo che viene utilizzato è il *Calderon* (1973) di Pasolini, la poesia *Valore* (2002) di Erri De Luca e le musiche di Nobukazu Takemura (di genere elettronico tra ricerca e piacere).

Altre operazioni che mettono in risalto la figura di tecno-artista sono, ad esempio, *X-8x8-X* (1999, fig. 1.22) e *Connessioni Remote* (2001, fig. 1.23).

X-8x8-X è ideata per la *Techne* di Milano in collaborazione all'informatico Massimo Magrini e il musicista Mauro Lupone. Verde, nello specifico, collabora nella realizzazione di un sistema sofisticato che fa vivere al visitatore un'esperienza di *web art*, portata avanti dal tocco delle mani. Si parte dal sito delle ONG, continuando con l'apporto di modifiche sullo schermo, nel quale appaiono le poesie scritte da Lello Voce, poeta e compaesano di Verde con il quale collaborerà in diverse occasioni. Una delle più influenti è quella del G8 con *Solo Limoni* (2001) che verrà trattata nel terzo capitolo.

Connessioni Remote è invece uno dei primi casi di *webcam theatre* in Italia. È trasmesso dal Museo Pecci di Prato e presenta una novità: l'incontro degli utenti sul web. Un'opportunità stuzzicante per chattare, parlare e scrivere in tempo reale con il curatore dell'opera⁸⁶. La modalità in cui si svolge il *web theatre* può essere paragonata agli odierni *Reel* di *Instagram* o *TikTok*. I tre esempi sono difatti guidati dall'azione del performer e

⁸⁵ <https://www.verdegiaac.org/eutopie/cercautopie/cercautopie.htm>

⁸⁶ A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», op. cit., pp. 1-4

offrono uno scambio comunicativo incrementato dalle reazioni dei visualizzatori. Nello specifico, i *Reel* sono video condivisi in tempo reale sui social e attivi per pochi minuti. Godono di uno spirito coinvolgente e spiritoso, arricchito dagli effetti grafici e dai sottofondi musicali. L'unica differenza con la *webcam theatre* è che, in questo caso, non si può discutere a voce con l'artista che sta realizzando l'opera. È possibile però, leggere la chat e rispondere nell'immediato. Un'esperienza lungimirante, che sottolinea ancora una volta come sia possibile far teatro sul web e creare una comunità.

1.3.1. Il Cantastorie

Il radicale attaccamento alla cultura popolare di Giacomo Verde si spiega dall'intenso esordio nelle veci di Cantastorie. Lasso di tempo che offre la possibilità di riflettere sui principi dell'arte e della cultura tramandata oralmente da una generazione all'altra.

Storicamente il cantastorie nasce come interprete e improvvisatore che incontra il suo pubblico in piazza o per le strade. Non avendo nessun copione sul quale appoggiarsi, egli si affida alla sua memoria e a un immaginario condiviso legato ai miti e ai racconti. Altri strumenti fondamentali sono: il supporto della musica e la dicotomia tra azione e reazione. Il primo serve a facilitare il ricordo e ad attrarre il pubblico, il secondo è dato dal tipo di connessione che si crea tra i due protagonisti della scena. Si tratta di un modo di narrare che verrà meno con l'avvento del televisore⁸⁷, ma che Verde stravolgerà prontamente facendo tesoro di queste fondamenta.

La piazza e, più in generale, la strada sono luoghi in cui le sensazioni di chi le anima si mostrano naturalmente, spesso in maniera inconscia. La piazza è lo spazio nevralgico in cui si stratificano cultura e informazione; la strada, invece, si fa oggetto di grande osservazione e mutazione che dall'Impressionismo al Realismo americano ha ispirato artisti di tutto il mondo.

La spinta motivazionale parte dall'esigenza di voler ritrovare le radici del teatro, di trasmetterlo a più persone possibili e di incontrare una cultura viva⁸⁸.

⁸⁷ L. DENICOLAI, *Il cantastorie in bianco e nero*, in «TurinD@msReview», 2011, n.39, 1° aprile, p. 9, https://www.academia.edu/590567/Il_cantastorie_in_bianco_e_nero [consultato il 15/04/2022]

⁸⁸ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p. 101

Tra queste righe emerge inevitabilmente il rimando al *Living Theatre*. Nel 1947, qualche anno prima rispetto alla diffusione degli *Happening*, il *Living Theatre* fa della strada il cuore della sua manifestazione. Ingloba idee messe in rilievo dal Dadaismo e dal teatro popolare. Indaga l'interrelazione tra realtà e finzione, fa dell'improvvisazione il suo elemento cardine e, a volte, si presenta sovversivo al punto da essere perseguitato. In un'intervista di Cristina Valenti, viene chiesto a Judith Malina, fondatrice insieme a Julian Beck del *Living Theatre*, di dare una definizione al fruitore incrociato per strada, domanda alla quale lei risponde:

Nella strada incontriamo lo straniero, che non conosciamo e proprio per questo lo vogliamo raggiungere, chiunque esso sia: un fascista, un santo, un religioso, un uomo che picchia la moglie [...]. Noi non sappiamo chi sia, ci accostiamo a questo straniero con quello che abbiamo da dire, accettando la sfida della strada. Il rischio è di entrare in un territorio che non è il nostro e la difficoltà è farci sentire e vedere: queste diventano sfide, che ci portano a costruire torri, ad affacciarci alle finestre, a invadere le strade⁸⁹.

L'ignoto descritto da Malina è lo stesso che, in modo meno radicale, affronterà Verde. Quanto detto fornisce dei parallelismi tra le suddette attività artistiche e offre, attraverso esercizi di arte drammatica, conoscenza e immedesimazione⁹⁰.

Verde inizia irrompendo la routine dei passanti con formule giocose e sonorizzate proprio come i suoi antichi predecessori. Si pensi alle composizioni tipiche della Grecia preletteraria ed alle gesta medievali⁹¹. In un archivio intitolato *Frantumando Generi*, Giacomo Verde, racconta dei suoi esordi dalla metà degli anni '70 in poi. Nomade per scelta, Verde fa parte di un duo con Sandro Berti: *Cantastorie del Teatro Instabile e Contento*. Gli schemi da seguire sono pochi. Partendo da un modello precedentemente abbozzato, si entra direttamente nel vivo della scena. La narrazione si rifà all'archivio dell'immaginario collettivo e la musica si accorda con i toni di una poesia, di un racconto della tradizione toscana o di una serenata romantica. Sono chiari l'inizio e la conclusione, ma lo svolgimento è da improvvisare con l'aiuto dei partecipanti.

⁸⁹ Ivi, p. 179

⁹⁰ C. VALENTI, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus Edizioni, Ferrara, 2008, pp. 105-109

⁹¹ *Ibidem*

È una storia di contaminazione di più generi perché, oltre a Verde e Berti, si uniscono altri professionisti. Ci si sposta in ogni dove, una delle esperienze più significative risale a Barcellona, dall'incontro di gruppi e famiglie specializzate nell'intrattenimento. Lui e Berti, stabiliscono le coordinate, il pubblico si diverte e invita loro a restare. Non tutti comprendono il tipo di sperimentazione scelta. Ma per loro è forte il desiderio di "separare palco-platea"⁹², di dare voce a chi, solitamente, non gli viene chiesto cosa ne pensa, ma che invece ha un'apertura al dialogo e all'ascolto sopra la media.

La loro formula teatrale si distacca anche dal Terzo Teatro a causa soprattutto dal *training*. Gli arrangiamenti sono fatti sul momento, dunque è impensabile passare diversi anni, solo per abituare il corpo allo sforzo fisico e all'allenamento. Le grandi Società della comunicazione, come la Rai, si frequentano poco ed è interessante come tra i vari documenti, Verde sottolinea il perbenismo di quei contesti⁹³. Uno dei sostenitori del periodo è un insegnante e narratore dell'Università di Bologna, Giuliano Scabia. Egli può essere paragonato a un mentore oltre che ad un sostenitore sincero. Intanto la ricerca sulla tradizione popolare prosegue, alla fine degli anni '70 Verde si affida ad una famiglia di Avellino, dove impara a suonare la zampogna. È norma diffusa per gli artisti di quel periodo lavorare in gruppi, così nei primi anni '80 egli conosce Banda Osiris. Cominciano con parate e sfide amichevoli, esperimenti giocosi attraverso i quali i rispettivi confini operativi sembrano allargarsi. Gli si presenta, inoltre, una nuova prova: mettere in scena spettacoli per il palcoscenico. Il cimentarsi in un nuovo ambiente gli permette di iniziare a vedere i propri sforzi artistici ripagati dignitosamente. Si avvia, inoltre, un'altra cooperazione di origine bolognese, Rosselle, ed emergono i primi dubbi sui risvolti dell'essere teatrante di strada. La mancanza di riconoscimento istituzionale, unita al dispendio di risorse, finiscono col far crollare le vibrazioni positive delle performance itineranti. Tra i fattori interni che hanno portato al cambio di rotta, cruciale è il rifiuto da parte di Banda Osiris nell'approcciare nuove tecnologie. A differenza loro, si accorge che la classe sociale si esprime con i media e che la figura del cantastorie,

⁹² Ivi, p.104

⁹³ G. VERDE, *Frantumando Generi*, in «Connessioni Remote», op. cit., p.14

ormai superata, va reintegrata e conciliata con le novità tecnologiche⁹⁴. Perciò, si vede costretto a rigettare il lavoro di gruppo e a concedersi, intanto, una sospensione.

Legge fumetti, noleggia VHS e riformula gli spettacoli in chiave di installazioni video rudimentali che però, a causa dei pochi strumenti e della ristrettezza economica, si rivelano deludenti. La luce in fondo al tunnel è rappresentata nuovamente dalla strada. Fare qualche passo indietro, per prendere la rincorsa dopo sembra essere la soluzione e, in effetti, da lì a breve così sarà. Le competenze con il video migliorano e si ha l'incontro con Edoardo Ricci e Andrea Bini. I musicisti ed esperti d'improvvisazione insieme all'ex cantastorie viaggiano per la Francia; lì hanno modo di coltivare i rapporti. I tre danno vita ad una associazione chiamata *Residual Gruppe*. Essa nasce da un immaginario storico frammentato dove vi sono rimandi al futurismo e cyber punk, ma anche, allo stravolgimento di senso, musica concreta e ripresa dei classici.

Intanto l'Italia li ignorava e l'istinto di sopravvivenza li divide facendo trovare ad ognuno di loro, una soluzione. Verde si sposta in Spagna e paradossalmente conosce la compagnia Baracca di Bologna. Gira per l'Europa, tornato in Italia riprende contatti di breve durata con i vecchi amici. È qui che gli ex Roselle, con Frank Nemola e Flavio Bertozzi decidono di formare la Banda Tecno-Magnetica. Verde si interessa altresì alle teorie catastrofiche di Renè Thom.

Più avanti conosce Marco Martinelli, sostenitore del Teatro Polittttttico con sette t⁹⁵. Il modello teatrale in questione definisce un carattere fedele al rapporto tra pagina scritta e messa in scena, uno stile di vita adottato dai teatranti per aprirsi alla vita e a tutte le sue sfaccettature, come la difficoltà di affermarsi come artisti e di scappare dalle gerarchie⁹⁶. Sono principi ed esperienze di vita che lo stesso Verde ha provato su di sé, con le quali inevitabilmente concorda.

Nell'estate dell'87 viene chiamato da Giallo Mare Minimal Teatro per delle collaborazioni che lo portano ad Empoli. Hanno un rapporto amichevole e Verde si ritrova ad accogliere ogni singola proposta. Poco più di un anno dopo è la stessa

⁹⁴ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p. 101

⁹⁵ G. VERDE, *Frantumando Generi*, in «Connessioni Remote», op. cit., p. 14

⁹⁶ M. MARTINELLI, *Farsi luogo al teatro in 101 movimenti*, in «Cue Press», 2015, n. 47, 15 dicembre, pp. 1-4, <http://www.teatrodellealbe.com/archivio/uploads/rassegne/rasstamp-a-3788.pdf> [consultato il 15/04/2022]

compagnia, composta da Renzo Boldrini e Vania Pucci, che gli avrebbe chiesto di realizzare un video su Hansel e Gretel, l'origine del *Teleracconto*.

Il tono armonico e favolistico può lasciar spazio a un mix di conflitto e sarcasmo, altrettanto riscontrabile nelle performance di Verde e del tempo, *Scenari dell'Immateriale* (1987) ne è un esempio⁹⁷. A Narni, nel corso del Festival, egli presenta il suo intervento seducente e allusivo per mezzo di alcuni monitor sparsi nel sobborgo. Cani che abbaiano insistentemente invadono gli schermi e attirano l'attenzione da dietro i cancelli di un atrio. Gioco di deviazione ma anche di profondo significato contro il potere politico e le organizzazioni assenteiste⁹⁸. In Umbria, quell'evento trova uno spazio di rilievo che diventa la culla delle culture multimediali nascenti. Per la produzione di *Memoria di Pietra*, viene chiesto l'aiuto da parte di Giacomo Verde al quale si affida la parte della video-installazione. La regia è di Silvio Panini, studioso di video-teatro e radiofonia che già nel 1988 coniuga bene teatro, media e pensiero avanguardista. Getta le premesse per il concetto più recente di *performing media*, un campo di ricerca al quale prenderà parte anche Giacomo Verde, con attività che accrescono la fluidità uomo-macchina⁹⁹.

Negli anni '90, altro evento singolare che sottolinea la contro tendenza della messa in scena è un evento realizzato a Bologna al Circolo La Morara. I partecipanti sono sintonizzati su Rai1 e inviati ad arrivare nel luogo d'incontro in auto. Al via della diretta appare la banda magnetica che suona sulle basi delle autoradio presenti sul piazzale. Il risultato è paragonabile ad una manifestazione in cui le dinamiche generano senso di sconcerto¹⁰⁰.

Per il *trimestrale degli artisti di strada* del 1997 Giacomo Verde si rivolge alla platea raccontando, senza stancarsene, della sua necessità di esprimere una poetica diversa

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=AgojKbOQN-Y>

⁹⁸ C. INFANTE, *L'etica hacker di Giacomo Verde, giocare i media per non esserne giocati*, in «93|Per una politica non verbale», 2020, 17 giugno, pp. 1-4, <https://novantatrepercento.it/017-06-letica-hacker-di-giacomo-verde-giocare-i-media-per-non-esserne-giocati/> [consultato il 15/04/2022]

⁹⁹ A. AMENDOLA, V. DEL GAUDIO, *Silvio Panini non c'è più. Con la Koinè ha aperto le strade del performing media*, in «Urban Experience», 2017, 4 maggio, pp. 4-6, <https://www.urbanexperience.it/silvio-panini-non-ce-piu-con-la-koine-ha-aperto-le-strade-del-performing-media/> [consultato il 15/04/2022]

¹⁰⁰ C. INFANTE, op. cit., pp. 1-4

dai canoni sociali del tempo, sulle orme di una cultura viva che si ridefinisce senza sosta. Superare i generi, saltare le barricate, catapultarsi nelle avventure fa parte dell'animo che sempre lo ha contraddistinto¹⁰¹. La possibilità di lavorare in televisione è vista come una alternativa per scongiurare i parametri prestabiliti e far conoscere il lavoro di strada. Il tutto senza scandalizzare gli Studi di registrazione, con estrema dignità e delicatezza. L'importante, come ribadisce lui stesso, è "non avere paura di sporcarsi le mani" accettando le sfide proposte dai vari canali.

È una idea che torna nella poetica di Verde e come nota Antonio Attisani nel *Dossier Teleracconto* de 1991 "siamo di fronte a una rarissima e positiva invenzione linguistica che ci riconduce alle origini del teatro"¹⁰².

¹⁰¹ R. BOLDRINI, op. cit., p. 5

¹⁰² A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», p.3

2. L'ETICA LUDICA

2.1. Stravolgendo la TV

In una realtà globalizzata e interconnessa, è difficile catturare l'attenzione di un pubblico sottoposto a continui stimoli di tipo audio-visivo. Giacomo Verde, però, ci è riuscito. Nel periodo che va dalla fine degli anni '80 e per buona parte degli anni 2000 ha cercato e stabilito un contatto con il pubblico infantile e adulto. Egli ha dimostrato come la televisione poteva essere smontata, sfruttata, rivalutata. In parte si è già visto con il progetto della *Minimal Tv*. In quel ritrovo all'Auditorium RAI di Roma, Verde fa notare come gli individui tendano a confondere l'educazione con l'informazione. Essi credono alle costruzioni in pixel trasmesse in Tv. La fonte del problema è, però, da individuare in quest'ultima che cerca di abbindolare i suoi spettatori, non lasciando adito neppure ai bambini. "Fare televisione investe economie, poteri e competenze politiche controllate dagli adulti" queste le parole dell'artista¹⁰³. Affermazioni che giustificano e chiariscono, ancor di più, il processo di decontestualizzazione che da qui verrà ripreso e portato avanti.

Stravolgere la televisione significa alterare le sue logiche storiche e strutturali. Lo schermo luminoso, funzionante tramite il tubo catodico era stato il protagonista di una narrazione unidirezionale che aveva avuto il potere di riunire il nucleo familiare¹⁰⁴. Malgrado il pubblico da casa venisse invogliato a partecipare, non era previsto un confronto diretto e la qualità dei messaggi poteva variare al punto da essere efficace o completamente ininfluenza. Con l'avvento dei nuovi sistemi tecnologici, dei cambiamenti generazionali e delle nuove modalità di visione, sono stati in molti a prevedere un'obsolescenza dell'elettrodomestico. Si pensi ai critici e filosofi espressi apertamente nei confronti del televisore come: Theodor W. Adorno (1903-1969), Marshall McLuhan (1911-1980), Vance Packard (1914-1996), Raymond Williams (1921-1988), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Umberto Eco (1932-2016), Gianfranco Bettetini (1933-2017). Gli autori, seppur con differenti approcci, partecipano al dibattito

¹⁰³ <https://www.verdegiac.org/teorie/tvdichi.htm>

¹⁰⁴ L. BARRA, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza, Roma, 2015, p. 40

sulla crisi dei modelli della comunicazione di massa, con particolare attenzione allo schermo televisivo e al suo mutamento suscettibile ai ripensamenti pubblici e privati. Tutti loro, nonostante sottolineino la natura manipolatoria e pregressa della TV, avvalorano le potenzialità che l'oggetto ha per potersi creare una nuova identità slegata dalle congetture commerciali e alienanti. Ciò che va ricercato è una "libertà" anzi un "dovere intellettuale", per citare le parole di Adorno, nel corso dell'intervista del 1966 condotta da Eco per la trasmissione "Zoom" di Rai Teche, "di compiere un lavoro critico all'interno degli stessi mezzi di massa"¹⁰⁵.

Dagli anni'80 in poi, l'industria televisiva ha reinvestito su sé stessa in modo da competere nell'era digitale e si è ridimensionata dal punto di vista fisico, strutturale e qualitativo¹⁰⁶. Ha assunto un aspetto moderno, si è diffusa a livello satellitare, ha ampliato l'offerta per cercare di andare incontro a un pubblico più vasto. Tuttavia, i contenuti e l'impostazione pedagogica lasciano ancora desiderare. La Tv generalista non riuscendo a emergere da questi schemi e non potendo competere con le grandi imprese usurpatrici della rete (si pensi alla nascita delle OTT), resta naufraga in un mare di immagini, le quali rendono difficile l'orientamento dell'uomo al centro degli stimoli.

Pertanto è interessante notare come l'arte risponde a tali cambiamenti. Al di là delle differenze di percorso coesistenti fra gli autori, Giacomo Verde mette in pratica quello che Adorno aveva predetto e cioè liberare la televisione. In effetti, Verde si è schierato a favore della reinvenzione degli apparecchi televisivi prima che questi fossero sostituiti da schermi piatti e curvi, ignorando le formule industriali. Partendo dal suo spirito d'iniziativa e dalla volontà di attuare delle "oper'azioni", interviene sui monitor con rotture ed effetti grafici per smantellare gli stessi pregiudizi sul mezzo e far giocare, oltre che stupire, il pubblico. Così, si serve del VHS ed effettua le prime riprese direttamente dalla TV di casa¹⁰⁷. La sperimentazione di Verde vuole essere anche uno stimolo utile all'interpretazione della realtà tecnologicamente aumentata. Ha l'intento di porsi al

¹⁰⁵ S. LEO, *5 minuti della leggendaria intervista di Umberto Eco a Theodor Adorno*, in «Berlino Magazine», 2017, 11 luglio, pp. 1-4, <https://berlinomagazine.com/5-minuti-della-legendaria-intervista-di-umberto-eco-a-theodor-adorno-34343/> [consultato il 12/05/2022]

¹⁰⁶ A. D. LOTZ, *Post network. La rivoluzione della TV*, (trad.it.); Minimum fax, Roma, 2017, pp. 58-64

¹⁰⁷ G. VERDE, S. VASSALLO (a cura di), *Videoartista*, ETS, Pisa, 2018, pp. 59-60

servizio di una società globalizzata che cerca il progresso negli strumenti tecnologici. A differenza della logica televisiva, che punta alla verosimiglianza con la realtà, Verde procede nel senso opposto sfruttando lo schermo a cristalli liquidi come “trasfiguratore creativo”, per deformare immagini inedite e fuori dall’ordinario¹⁰⁸.

Tra le video-installazioni che mettono in risalto questi principi, e sulla base del concetto secondo cui “si può fare arte con tutto”¹⁰⁹, vi è sicuramente quella del I *Video-Totem Est-Etica Antica-T-Astro-Fica* (1986). La TV, ovvero il totem, equivale a un dispositivo scultoreo posizionato su di un piedistallo, e presenta un foro da cui sgorga dell’acqua. La spaccatura fisica tra i due schermi fa riflettere sul simbolo della “gemm’azione”¹¹⁰ e sul concetto di catastrofe derivante dall’opera di René Thom *Stabilità strutturale e morfogenesi* (1980). Verde assimila alcune suggestioni della teoria scientifica in questione e cerca di trovare una soluzione che possa interpretare l’evoluzione delle forme (intese in senso ampio e generale: naturale, fisico, tecnico). Il passaggio da una figura all’altra avviene in modo paradossale e neanche i modelli matematici riescono a spiegarlo. La conclusione proposta da Verde è del tutto ironica e consiste nel ribaltamento del problema alla radice. Da qui si spiega il segno della “gemm’azione” che diventa interfaccia, apertura, movimento incessante rivolto al cambiamento. Il simbolo ha, inoltre, la capacità di mettere in discussione il significato di creatività.

La spaccatura da cui fuoriesce il liquido elettronico e la variazione percettiva si ricollegano alla Teoria della *Modernità Liquida* (2011) di Zygmunt Bauman. Il sociologo polacco afferma che, con l’avvento della postmodernità¹¹¹, le certezze tipiche della società moderna (come il concetto d’identità, famiglia, fede, stato) si sono liquefatte. Tutto ciò che prima era considerato solido, si è frammentato a causa della

¹⁰⁸ G. VERDE, *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p. 32

¹⁰⁹ G. VERDE, S. VASSALLO (a cura di), *Videoartista*, op. cit. p. 59

¹¹⁰ L’accezione “gemm’azione” usata da Giacomo Verde rimanda più all’atto di agire in senso stretto che al processo biologico della gemmazione.

¹¹¹ Secondo il vocabolario Treccani, il Postmodernismo è quel periodo storico che a partire dagli anni ‘60 ha connotato una nuova situazione antropologica e culturale caratterizzata dall’invasione dei mercati finanziari, dall’aggressività dei messaggi pubblicitari, dall’invadenza della televisione e dal flusso ininterrotto delle informazioni sulle reti telematiche. Diverso dal Modernismo che si riferisce a un periodo di rinnovamento e distacco dal passato bellico.

globalizzazione e dell'industria. I ritmi spazio-temporali si sono modificati a livello planetario e ogni componente del sistema è diventata utile e non necessaria¹¹².

Dunque, in una realtà in cui ogni aspetto della vita umana può essere rimodellato artificialmente, il bisogno di attivarsi per alleggerire la realtà con l'ausilio artistico diventa necessario. I concetti espressi da Renè Thom, riguardanti il "principio di confusione"¹¹³ e di "discontinuità costruttrice"¹¹⁴, consci delle epoche e dei profili formativi differenti, sono applicabili tanto negli studi di Bauman quanto nelle opere di Verde. Lo studioso polacco e l'artista italiano si sono interessati anche alle giovani generazioni e il simbolo della "gemmazione", nel caso di Verde, sarà un indice distinguibile delle sue performance. Se all'inizio fioriscono tramite la rappresentazione in video, dal *Teleracconto* (1988-89) in poi, vivranno nella bocca del narratore sotto forma di giochi di parole, riflessioni intrinseche e ribaltamenti di idee.

Il senso della metamorfosi e lo stravolgimento della TV sono visibili in un'altra performance di Giacomo Verde, ovvero *Rivelazioni* (1989, fig. 2.1). L'artista distrugge un televisore e ne estrae l'anima metallica dipingendola e collocandola al centro di un grande Mandala¹¹⁵. L'iniziativa è intesa come una nuova nascita del mondo materiale e spirituale. L'elemento scelto, il Mandala appunto, viene ripreso dal Buddismo Tibetano e indica connessione universale con possibilità di movimento spazio-temporali che coinvolgono l'andamento della vita degli esseri umani. Il fatto che si esprima in un quadro tridimensionale rende possibile l'unione di pittura, scultura e digitale. "Racconta quanto sia arbitraria la distinzione tra generi e il lavoro nascosto dietro un'azione concreta"¹¹⁶. Dà inoltre, la possibilità di esaminare la cultura di massa e di darne una

¹¹² [https://www.psicologofrosinone.it/bauman-la-modernita-](https://www.psicologofrosinone.it/bauman-la-modernita-liquida.html#:~:text=Egli%20come%20%C3%A8%20noto%20%C3%A8,capitalismo%20maturo%2C%20modernit%C3%A0%20riflessiva%20ecc.)

[liquida.html#:~:text=Egli%20come%20%C3%A8%20noto%20%C3%A8,capitalismo%20maturo%2C%20modernit%C3%A0%20riflessiva%20ecc.](https://www.psicologofrosinone.it/bauman-la-modernita-liquida.html#:~:text=Egli%20come%20%C3%A8%20noto%20%C3%A8,capitalismo%20maturo%2C%20modernit%C3%A0%20riflessiva%20ecc.)

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ G. VERDE, S. VASSALLO (a cura di), *Videoartista*, op. cit. p. 71

¹¹⁵ <https://www.verdegiaac.org/performances/rivelazioneWeb.html>

¹¹⁶ *Ibidem*

lettura autentica e democratica, spodestando le strategie utilizzate per attirare *audiences*.

Il trittico formato da pittura, scultura e digitale, così come l'interesse mostrato da Verde nella variazione spazio-temporale, si raccolgono in un unico video, *Ri:- immagini d'eco* (1992), presentato al tetro Pasini di Venezia. Una profonda ricostituzione della televisione, ispiratasi agli astrattisti e ai manifesti punk che darà adito a un'ulteriore possibilità di narrazione. In essa l'elettrodomestico viene inserito nello spazio teatrale e sfrutta una raccolta di videoclip sulle note di musiche etniche, maniera, altresì, di innestare ed evocare elementi che altrimenti si sarebbero visti solo in determinate rassegne. Ciò che Verde sottolinea insistentemente è che il televisore non racconta una realtà autentica, bensì sfaccettature del mondo mai vicine le une con le altre¹¹⁷. Come emerge dall'intervista per il canale rtr rintracciabile su YouTube, *Ri:- immagini d'eco* mutua l'elettrodomestico "da passivo riproduttore dell'esterno, a mezzo espressivo di sé stesso"¹¹⁸. A renderlo possibile è il supporto di costruzioni pratiche, povere e poetiche. L'obbiettivo inquadra un piccolo schermo a cristalli liquidi che ritrasmette lo stesso segnale della telecamera capovolta in macro su uno spazio che necessita come sfondo un foglio. In mezzo vi sono le dita di Verde che, muovendosi sapientemente, danno vita a giochi luminosi. Le forme ipnotiche sullo schermo sono accompagnate dalla musica e, per certi aspetti, ricordano: i movimenti colorati e fluttuanti di Walther Ruttmann in *Opus I* (1921), per la distorsione dei corpi e degli oggetti in movimento *Thèmes et variations* (1928) di Germaine Dulac e, lo stile degli effetti tecnologici di *Early Abstractions* (1946) di Harry Smith.

Ri:- immagini d'eco fa coesistere di per sé, livelli di lettura che mettono in chiaro le intenzioni di voler creare una nuova arte in grado di emergere dalla confusione creatasi con l'avvento delle tecnologie digitali. Non di meno, per ammortizzare l'inconsueto e prima di avviare lo spettacolo, l'artista prepara gli animi degli uditori con un'antinomia che li avverte di non aspettarsi quanto previsto con l'acquisto del biglietto¹¹⁹.

¹¹⁷ A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», op. cit., pp. 1-4

¹¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=-Nq9Py0Cr_M

¹¹⁹ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp. 32-33

L'intento ad aprirsi verso l'ignoto e a non cercare l'originalità diverrà ancora più esplicito con il manifesto *Per una nuova cartografia del Reale* (1993), nel quale Verde si esprimerà con parole prorompenti:

Neppure l'appello all'irriducibilità e alla primarietà dell'esperienza corporea ha più un senso, quando appunto le realtà virtuali ci consentono non solo l'esperienza di innumerevoli altri io virtuali, ma addirittura la contemplazione di un "alter ego", di un sé disincarnato, che realizza (anche in forme laceranti e dolorose) l'esperienza di un corpo disseminato, dislocato, smaterializzato, trasformato in funzionalità senza con questo essere ridotto a un solo senso¹²⁰.

Durante l'assemblea della Fondazione Mudima di Milano, la voce di Verde marca la questione secondo cui il ruolo dell'arte e della comunicazione è venuto a mancare a causa delle nuove realtà virtuali. È così che, nel corso del processo, l'intenzione rivelata dai cartografi è stata quella di mappare, per quanto possibile, le circostanze modificate dalle nuove tecnologie, comprenderne i meccanismi e accettare le sfide del virtuale. Tale modo di procedere sembrerebbe richiamare, ancora una volta, la società liquida di Bauman che si adatta all'avvenire.

La soluzione concreta arriva però, dalla manipolazione alternativa e stratificata dell'arte, presentata già in *Antica-T-Astro-Fe*, *Rivel'Azioni* e *Ri:- immagini d'eco*. Analizzare la messa in scena tramite il richiamo partecipe del fruitore è da intendere come un invito a verificare prima di credere e a studiare le proposte offerte dalla società.

Ri:-immagini d'eco è frutto anche di un progetto di comunicazione espresso dall'Associazione Culturale Pow (Progetto Opera Video Teatro) e chiamato *Scenari dell'Immaginario*. L'iniziativa, risalente al 1985, unisce interesse per la frequenza sonora unita alla crossmedialità (performing media). Collabora via via con scuole, biblioteche e festival e si fa promotore educativo, estetico e indipendente.

All'interno di *Scenari dell'Immaginario*, vi è la performance *Happening Memoria di Pietra*, in cui il regista Silvio Panini si mostra interessato al teatro sostenibile. Le nuove generazioni devono essere rese consapevoli dei cambiamenti sociali. E allora, il modo migliore per metterli nelle condizioni di capire e formare le proprie opinioni figura dal raccordo tra urbanistica e arte non autoreferenziale connessa nel qui e ora. Persino in

¹²⁰ <http://www.verdegiaac.org/teorie/cartogra.htm>

questo caso l'iniziativa pare anticipare la riflessione che Bauman racchiuderà nell'intervista edita da Erikson *Conversazioni sull'educazione* (2011).

L'Happening, apparso alla fine degli anni '80 è accompagnato dalle video-installazioni di Verde ed è in questa occasione che si genera il contesto adeguato a far nascere il *Teleracconto di Hansel e Gretel* (1988-89)¹²¹. Il nuovo prototipo di spettacolarità emerge anche per merito della complicità di Giallo Mare Minimal Teatro, Vania Pucci e tutti i collaboratori che hanno creduto nell'idea del curatore¹²². Il *Teleracconto* è una proposta destinata principalmente ai contesti di stampo ludico-infantile e difatti era stata preannunciata durante l'intervista per rtr di *Ri:- immagini d'eco*. Giacomo Verde, in quell'occasione aveva anticipato l'intenzione circa l'eliminazione sonora e la ricerca di una maggiore forza espressa dalle immagini. Concetti che si reincarnano appunto nel *Teleracconto di Hansel e Gretel*.

2.2. Arte altra: Il Teleracconto

Così come la *Minimal Tv* anche il *Teleracconto* nasce a Narni, in provincia di Firenze, dove nel 1989 scuole dell'infanzia, elementari e medie affidano a circa una decina di artisti il compito di reinventare il racconto di Hansel e Gretel e presentarlo agli alunni (fig. 2.2). Tra gli incaricati vi è Giacomo Verde che non perde l'occasione per mescolare coerentemente bidimensionale e tridimensionale. Già carico di esperienze e dopo anni di lavoro con Renzo Boldrini e il gruppo del Giallo Mare Minimal Teatro, Verde ha chiaro in mente il modo in cui lo spazio scenico va fatto affiorare efficientemente. Progetti antecedenti, che sfruttano questo meccanismo e che hanno contribuito alla nascita del *Teleracconto* di Hansel e Gretel, sono lo studio Fuori Catalogo creato per il Festival *Arrivano dal Mare* e *Cappuccetto Rosso* del 1986, che vedeva gli interpreti indossare maschere realizzate con i monitor TV. Essi dimostrano, inoltre, la fattibilità di essere esposti in contesti diversi, come quello scolastico.

Si è scelto di soffermarsi sul *Teleracconto*, non solo per il successo ottenuto ai suoi esordi, ma per l'effetto domino che ancora oggi può vantare. Una soluzione che coniuga

¹²¹ A. AMENDOLA, V. DEL GAUDIO, op. cit., pp. 4-6

¹²² R. BOLDRINI, *Giacomo Verde attivista ultrascenico*, op. cit., p.3

più discipline insieme e che permette ai bambini di apprendere meccanismi inusuali (oggi, in primis bisognerebbe recuperare un vecchio televisore fra i rottami). Favorisce uno sforzo sufficiente a mandare avanti la storia, sostiene l'interazione e abbatte la timidezza. Inoltre, esistono poche invenzioni nelle quali la narrazione s'interrompe perché un personaggio o un oggetto della scena può essere mangiato. La casa fatta di cracker, le ali di patatine, l'anziano noce sono elementi commestibili che da un momento all'altro cambiano la storia suscitando riso e stupore. Nonostante il modello concepito da Verde sia piuttosto ingombrante, permette ugualmente un reinserimento in base al contesto in cui si vuole operare e agli obiettivi che si sono prefissati.

La fiaba di Hansel e Gretel rappresenta la pietra miliare di un'idea laboratoriale attuata negli Istituti, nei workshop e in vari spazi ricreativi ancora oggi con gran successo. La sua forza deriva dal lavoro di gruppo e dalla capacità di prestarsi, ogni volta, come se fosse la prima¹²³. Un concetto che viene esaltato durante l'intervista con Anna Preti, presente in *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologia*, dove l'artista rivela la sua flessibilità nel gestire gli stati d'animo e il target del pubblico senza uno schema mnemonico. Il video-racconto nasce da un ragionamento preciso e cioè mostrare ai bambini che le figure intrappolate nello schermo televisivo non sono frutto di una magia, esse possono trasformarsi in buffi personaggi protagonisti di una storia dal finale scelto collettivamente. L'interesse verso la creazione di un gruppo è intesa anche come azione politica, esplicita attraverso l'uso di apparecchiature a basso costo. Il fine ultimo è quello di incentivare creativi inesperti a mettersi in gioco imitando i meccanismi di base. Nel caso del *Teleracconto*, la spesa può perfino ridursi se si parte da un vecchio televisore presente in casa¹²⁴.

Il *Teleracconto* s'ispira e capovolge le tecniche del microteatro in cui le immagini si rimpiccioliscono oppure seguono meccanismi curiosi, realizzati con le dita. Un andamento fascinoso provato e negato nel momento in cui mentine, involucri di caramelle e rametti vengono, invece, osservati in macro dallo schermo del tv-color. Il performer si miniaturizza e intanto gli oggetti crescono. In più, è possibile vedere le

¹²³ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p.103

¹²⁴ *Ibidem*

diverse parti nella loro interezza e contemporaneità. L'autore è sollevato da una pedana e lo spazio oscurato è disposto in modo che tutti possano godere dello spettacolo. Dall'altro canto, anche il narratore deve avere la visione chiara di coloro che stanno davanti a lui, in modo da poterli interpellare¹²⁵.

Il consueto modo di fruizione è deviato dal sistema a circuito chiuso collegato a un monitor e dalla ripresa zoomata in diretta. Essa è una soluzione tipica della fotografia e qui si rivela tanto innovativa quanto comoda. La scenografia, ridotta ad un cartoncino, non ingombra e non ha alcun peso se trasportata da un luogo all'altro.

Lo spettacolo procede per similitudine morfologica. Nella quotidianità, normalmente, nessuno si sofferma a riflettere sulla possibilità che un guscio di noce possa diventare la testa di un anziano signore, o di una strega nel caso di Hansel e Gretel. E ancora, che la scatoletta di tonno sembri un forno ardente o che delle patatine diventino ali leggiadre. Un insieme di combinazioni rese possibili da una distanza focale ridotta all'osso, tanto da risultare sfocata all'occhio nudo. La vista dell'essere umano, in condizioni naturali, non può reggere una zoomata di tale portata. Ad ogni modo, il video-racconto dà un apporto sostanziale alla disponibilità immaginativa da parte del pubblico che accetta la visione distorta e si intrattiene. Quest'ultima non è solo un mezzo di orientamento ed è stato oggetto di studio della *Teoria della forma* della Gestalt. Ciò che è percepito nel suo complesso deriva, oltre che dalle singole attivazioni sensoriali, da meccanismi che facilitano la comprensione della forma. L'unione degli impulsi dà vita ad un'immagine la cui mente attribuisce poi un significato¹²⁶. Il soggetto nota il distacco del prodotto messo in scena rispetto a quello reale solo dopo aver compreso la sua forma. A primo impatto, infatti, quello che colpisce i sensi è l'insieme. Una tacita accettazione di forme e colori riscontrata soprattutto nell'infanzia, periodo durante il quale la capacità di accogliere e trasformare un giocattolo in qualcos'altro è molto forte. Verisimiglianza e rappresentazione assumono, così, un significato che va contro il principio della realtà¹²⁷.

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ F. FIORE, *Teoria della Gestalt-Introduzione alla psicologia*, in «State of Mind il giornale delle scienze psicologiche», 11 marzo, pp. 1-3, <https://www.stateofmind.it/2016/03/gestalt-teoria-terapia/> [consultato il 15/05/2022]

¹²⁷ A. M. MONTEVERDI, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», op. cit., pp. 1-4

L'antitesi tra oggetto reale e quello della messa in scena, iconografia e linguaggio è già stata messa in discussione dai surrealisti. Significativa è l'opera *Trahison des Images* (1928-29, fig. 2.3) dell'artista belga René Magritte. Com'è noto, il quadro comunica che, l'immagine del prodotto non è l'oggetto in sé. Il dipinto della pipa, per quanto possa sembrare realistico, non assolve la sua funzione primaria, vale a dire quella di essere fumato. L'arte di Magritte porta con sé una grande riflessione che Verde riprende e adatta al linguaggio televisivo. L'elettrodomestico ha la pretesa di far credere che i messaggi veicolati siano reali, ma in realtà, quello che appare sullo schermo fa parte di un disegno ancora più complesso ed elaborato dall'interno. Il problema diventa evidente quando l'abitudine prende il sopravvento e porta a confondere la funzione psichica delle immagini con l'esperienza. Molti adulti, abituati a credere alle rappresentazioni, non prestano attenzione agli scarti presenti in queste due dimensioni e anzi si immedesimano in ciò che percepiscono. I bambini, invece, sono meno esposti al rischio e Verde riporta un paragone con i film horror e splatter. A molti minori non è permesso o è sconsigliato assistere a scene raccapriccianti davanti allo schermo, viceversa ad altri, è permesso e risulta molto apprezzato. In quest'ultimo caso si evidenzia come i fruitori abbiano sviluppato un altro tipo di competenza psicolinguistica, che gli consente di trarre beneficio dal film. L'immedesimazione, difatti, può essere interrotta in qualsiasi momento, in virtù della piena consapevolezza di una visione irrealistica e interpretata da attori¹²⁸.

Nello spiegare i processi di fruizione, però, Verde non allude specificatamente ad una fascia d'età. Nonostante possa sembrare scontato il riferimento al periodo scolastico, non tutti i bambini sono predisposti ad un simile ascolto o alla visione dei film dell'orrore, riprendendo l'esempio espresso dall'autore. In quest'occasione, ad esempio, la fascia prescolare è esclusa a priori, per via dei fattori legati ai bisogni e alla diversa capacità d'attenzione. Anche i ragazzini vanno, però, preparati e accompagnati. Specie oggi dove adulti e educatori faticano anche a coinvolgerli in giochi di movimento. Una preparazione preliminare potrebbe, quindi, risultare utile alla piena comprensione e godibilità. A dare un senso al perché di quella esperienza e a non gettarla nell'oblio una

¹²⁸ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp. 69-70

volta finito lo spettacolo. La riflessione, inserita nella contemporaneità, si potrebbe amplificare. Vi sono bambini che, per una scelta educativa da parte dei genitori, disconoscono la televisione, oppure, dall'estremo opposto, hanno già interiorizzato il loro genere e si presentano irremovibili rispetto alle altre alternative.

Tuttavia, considerando il contesto in cui nasce, la favola di Hansel e Gretel gode della ferma volontà di dire ai più piccoli che la scatola televisiva non è necessariamente manipolatrice e persino il fruitore può manometterla. Rappresenta un modello di narrazione ibrida che coniuga microteatro, TV, video, analogico e digitale. È un'occasione anche per l'arte di uscire fuori dai contesti istituzionali sotto forma di linguaggio espressivo che rammenta anche quello del cantastorie poiché cerca il contatto. Il video-racconto non ha, altresì, la pretesa di insegnare, ma solo di mostrare possibilità aggiuntive del mezzo come quella di ingigantire, moltiplicare, aprire le porte all'immaginario e alla narrazione. Uno dei motivi per i quali Verde ha scelto il *Teleracconto* è, in effetti, l'opportunità di far nascere storie attraverso immagini filtrate dalla telecamera, e accentuare due visioni, realistica e fittizia, che possano incrementare sia la consapevolezza, sia la suggestione¹²⁹.

Il *Teleracconto*, diversamente da come Studio Azzurro, la fiction e più in generale la tradizione occidentale sceglie di rappresentare, mette in luce i passaggi che rendono possibile lo spettacolo, come il teatro *Jōruri* giapponese. Quest'ultimo, nonostante preveda uno o più manovratori sul palcoscenico, senza i quali il movimento dei burattini non potrebbe essere contemplato, li copre interamente di nero. L'invisibilità, chiaramente assente nella performance di Verde, provvede anche ad un altro fattore: la voce del narratore scelta al posto della musica. Si tratta di un vero e proprio dialogo tra le dita di Verde e le cianfrusaglie scelte per l'occasione. Il tutto ripreso dalla registrazione della telecamera fissata in alto. Così come nel teatro *Jōruri* e negli eventi in cui sono previsti pupazzi, la presenza del curatore è inevitabile e stavolta visibile sotto gli occhi di tutti. La sua leggerezza espositiva è resa possibile dall'interconnessione che vi è tra le parti. Se la storia non fosse accompagnata dal ritmo della voce, diverrebbe straniante

¹²⁹ L. BOMBANA, *Carlo Presotto ed il Teleracconto 1993/1999*, in R. PIZZOLATO (a cura di), *La necessità di un tempo inutile*, Ergon, Vicenza, 2005, pag. 2

proprio perché priva di uniformità¹³⁰. Il parlato è inteso come “gesto puro che realizza l’atto descritto”¹³¹ cioè, rafforza ed enfatizza i concetti. Si presta, non di meno, a stravolgere il procedimento mediatico dettato dai bambini che, tramite l’autore, puntano ad alterare la narrazione.

Giacomo Verde non ha mai definito se il *Teleracconto* può essere considerato teatro vero e proprio oppure una sua versione ibrida. Di sicuro, è dal teatro tradizionale che tutto prende avvio. A tal proposito, è rilevante la testimonianza da parte di Carlo Infante, all’interno di un articolo ne *La maschera elettronica*, riguardo l’ignoranza e l’incomprensione riscossa agli esordi del *Teleracconto*. Si pensava che fosse troppo distante dal teatro a causa del video. Come specifica Infante, però, il multimediale è solo un supporto che amplifica il successo e si comporta come farebbero le marionette, arricchendo la poetica del curatore. Egli a difesa di Verde scrive anche: “Spero che un giorno queste mie osservazioni saranno considerate ovvie, ma si deve sapere che oggi non è così [...]”¹³².

La tecnica d’invenzione è stata poi ripresa da artisti come Carlo Presotto, Vanni Ciluffi e Adriana Zamboni e tutt’ora apre strade e ipotesi di adattamento. Esperienza ludica formativa dalla portata simile al *Teleracconto* è quella di Massimo Contrasto con *Mr. Regular* (1998). Si esprime tramite una sorta di videogioco in cui il soggetto è trascinato in una stanza differente a seconda dell’impulso dato¹³³. Non ha a che fare con i bambini e s’ispira a *Roger Rabbit* (1988) per via dell’associazione tra personaggi reali e cartoni animati. Ogni episodio si sviluppa in una storia stratificata e il fruitore è portato ad assumere i panni del personaggio fumettistico nonostante l’interazione fittizia. *Mr. Regular* è impersonificato dall’utente che indossa la maschera da gatto ed entra nella realtà virtuale, ne diventa protagonista e può decidere le sorti della storia sviluppatasi in tempo reale. Da qui emerge la similitudine con il *Teleracconto*, in quanto entrambe le esperienze sono “aperte” e collaborano con la digitalizzazione.

¹³⁰ R. BOLDRINI, *Giacomo Verde attivista ultrascenico*, op. cit., p.3

¹³¹ S. VASSALLO, in G. VERDE (a cura di), *Videoartista*, op. cit., p. 28

¹³² R. BOLDRINI, *Giacomo Verde attivista ultrascenico*, op. cit., p. 6

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=N50aSuapiuY>

Il segno lasciato dalla commistione di teatro, ripresa in macro ed effetto di distorsione si ripercuote anche nei video fondali live (fig. 2.4). Essi indicano allestimenti amatoriali, principalmente basati su spettacoli di luci o effetti visivi che utilizzano frammenti di video, diapositive, fari e sono simili ai Vjing. I video fondali hanno un carattere per lo più astratto e si adattano a vari contesti come disco-music, recital di poesie, concerti. La videocamera connessa al computer permette di ricreare immagini in tempo reale. Esempio, in tal senso, risulta ad esempio *oVMMO* (2002), uno spettacolo soggetto alla metamorfosi, contemporaneamente in linea con il dialogo dell'attore Marco Sordini. Sulle basi degli antichi miti evocati, si susseguono le figure proiettate in diretta da Giacomo Verde. Gli oggetti ordinari si smaterializzano in loop fino a divenire puro colore e invadono lo schermo. L'esperienza è resa ancora più incredibile dal supporto musicale condotto da Mauro Lupone e Massimo Magrini¹³⁴. Tempo dello spettacolo e della fruizione coincidono così come i suoni che, modificati in diretta, scorrono insieme alle immagini prive del supporto televisivo.

Tra le varie proposte analizzate, si è visto come, in un modo o nell'altro, l'attore-curatore è sempre sovraesposto e riesce ad improvvisare in base alla situazione e al contesto in cui si trova. Il valore di andare in scena ha, inoltre, un doppio spessore. Da un lato, la presenza del curatore arricchisce e umanizza lo spettacolo con la sua presenza fisica, dall'altro ha come obiettivo quello di concentrarsi sull'azione. Così facendo, chi vi partecipa ha possibilità di apprezzare la valenza dello sforzo. Ciò si ripercuote tanto nel *Teleracconto di Hansel e Gretel* quanto nei video fondali live. Si pensi soprattutto a *Stanze* (2003-2005), curato dalla compagnia di teatro danza ALDES di Roberto Castello ed *Elasti_K (360°)* di Mattatoio Sospeso (2009), opere nelle quali Verde si è occupato degli effetti grafici. In ciascuna di queste, l'elemento ricorrente, e in effetti di un certo peso, è la presenza fisica nell'arte.

La visibilità del narratore inserito nello spazio scenico è discussa, altresì, in un'intervista per la raccolta UNIMI. La conduttrice Tatiana Bazzichelli rivolge a Verde una domanda legata alla fattibilità di eseguire "pratiche reali" utilizzando il corpo come segno di trasformazione sociale. L'artista lascia intendere che la risposta dipende dal tipo di

¹³⁴ S. VASSALLO, in G. VERDE (a cura di), *Videoartista*, op. cit., p. 40

interesse intrinseco all'azione. Se questa prevede un superamento del contesto spazio-temporale, allora, ha senso credere nel potere dell'arte come cambiamento culturale¹³⁵. La replica da parte di Verde risulta carica di significato perché avvalorata la fisicità all'interno di una performance dove il contatto comunicativo ha un peso, specie se la relazione avviene, come nel caso del *Teleracconto*, con dei bambini.

2.3. Come si è evoluto il *Teleracconto*? Alcune opere a sfondo socio-ludico

Se il *Teleracconto* si basa su storie e piccoli oggetti reperibili nel quotidiano, ben presto diventa sempre più strutturato e riadattato. Dopo il successo di Hansel e Gretel, il *Teleracconto* ha continuato e continua a essere alimentato grazie alla potenzialità di mescolare teatro, narrazione orale, TV e video. Le spinte motivazionali di tale progetto non nascono per caso. Riaffermano un pensiero politico, trovano soluzioni per un target sottovalutato e sfatano il mito della televisione educatrice. Carlo Presotto, attore e drammaturgo italiano, cura spettacoli ludici insieme a Verde negli anni '90 e '2000. Approcciatosi anch'egli al *Teleracconto*, si rende conto che l'apparecchio televisivo è contemporaneamente mezzo simbolico di frustrazione per i docenti, i quali si trovano a dover condividere il ruolo di educatore con la TV. Tale premessa, viene fortunatamente smentita dallo stesso autore, riflettendo sul fatto secondo cui la scatola luminosa, non ha accesso al rapporto materico e diretto con gli infanti ascoltatori¹³⁶. C'è però qualcosa di più profondo e fattibile con il televisore, al di fuori dell'ambiente scolastico, e si tratta dello stravolgimento delle regole. Ecco, dunque, come diventa semplice tornare al *Teleracconto*, focolaio del teatro e del "tempo inutile"¹³⁷. Quest'ultimo, fa riferimento al tempo sottratto agli esseri umani a causa dei mutamenti planetari e tendenti a quello comunemente definito progresso. Donne, uomini e perfino bambini se ne sono resi conto poiché hanno visto il giorno sgretolarsi rapidamente: si pensi alle videochiamate, allo smart working, al trasferimento elettronico del denaro, alla lezione dataci dalla Pandemia. La maggior parte della conoscenza viene acquisita tramite gli schermi,

¹³⁵ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp. 56-58

¹³⁶ L. BOMBANA, op. cit., p.19

¹³⁷ *Ibidem*

mentre l'intervallo dedicato alla riflessione, allo svago, alla crescita personale si è dimezzato divenendo quasi frustrante. Il tempo definito ironicamente "inutile" da Carlo Presotto si propone allora di curarsi del proprio sé e sceglie di farlo attraverso il teatro infantile. Chiede aiuto ai più piccoli e alla loro genuinità non ancora contaminata. Un investimento indispensabile, se si crede ancora nel potere dell'arte attiva. Questa è una ulteriore chiave di lettura del senso del *Teleracconto* e di seguito ne verranno analizzati altri.

InColore (1989, fig. 2.5) è un'opera realizzata da Adriana Zamboni in collaborazione con Lucio Diana, Giacomo Verde e Paolo Pizzimenti per le musiche. Riprende *Senza Colori* dalle *Cosmicomiche* di Italo Calvino, una raccolta di racconti che ha come oggetto la creazione dell'universo, l'evoluzione degli esseri viventi e la dimensione fisica-spaziale¹³⁸. Sono frutto dell'immaginazione calviniana e, nel caso del *Teleracconto*, viene ripreso l'episodio che tratta la quinta cosmicomica. Essa descrive la storia di due personaggi (in particolare Qfwfq è il protagonista proteiforme dell'intera raccolta) che vagano sulla Terra. Si è alle origini e la crosta terrestre sta componendo i suoi vari strati. L'amico Sasso che in *Incolore* sostituisce la figura femminile con la quale Qfwfq fa amicizia, rimane intrappolato al suolo che a un certo punto si apre fratturandosi. Grazie a un estratto presente su YouTube, è possibile vedere come Adriana Zamboni gestisce la narrazione¹³⁹. Lo schermo proietta sfondi colorati che ricordano la superficie terrestre e, la nebbiolina che fuoriesce dalla terra (nel video si vede la curatrice che incide una spaccatura) si riferisce all'atmosfera terrestre e ai colori emessi da essa. Per simulare il gas, Zamboni usa un involucro di plastica e con la voce enfatizza ciò che sta accadendo nella storia dei due conoscenti destinati alla separazione. Il fatto che ci si riferisca all'opera di Calvino merita una riflessione in più. La derivazione de *Cosmicomiche* unisce due aggettivi: cosmico e comico¹⁴⁰. Il primo indica l'inizio delle origini primordiali, alludendo ai misteri della vita sulla Terra. Il secondo può essere inteso come una sorta di filtro presente tra gli umani e la realtà. Calvino, si era ispirato al cinema muto e ai

¹³⁸ I. CALVINO, *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965

¹³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=bDBZW1zd5dM&t=303s>

¹⁴⁰ <https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/le-cosmicomiche-e-ti-con-zero-luniverso-e-un-racconto-di-italo-calvino/>

fumetti, un mondo coincidente con quello infantile e del *Teleracconto*. Altro segno che colpisce è l'ambiguità del soggetto. Qfwfq è un nome leggibile da ambedue le parti e ha un compito importante: quello di lasciare un segno sul pianeta, così come l'arte. *Incolore* è un esempio di *Teleracconto* emerso a seguito della favola di Hansel e Gretel e sottolinea come attraverso l'arte si possano comprendere e alleggerire alcuni aspetti della vita, in concomitanza con l'opera di Calvino che, oltre a narrare una storia dà delle spiegazioni scientifiche sulle origini del cosmo.

Consumazione obbligatoria (1990); *Bar Miralago* (1994-95); *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* (1997) e *Boccascena* (2008) fungono da ulteriori e considerevoli esempi sulla successione del modello del video racconto e sulla sua reincarnazione.

Consumazione obbligatoria rappresenta, difatti, una curiosa duplicazione del *Teleracconto*: dai televisori, alle telecamere, alle narratrici. Vania Pucci e Adriana Zamboni scelgono come riferimento per il loro spettacolo *Fantastica visione* (1964) di Giuliano Scabia, tratto da una esperienza teatrale svoltasi all'interno dell'ospedale psichiatrico di Trieste. Quello che colpisce è la comicità e il dialogo tra tutti gli elementi che per questioni di forza maggiore collaborano tra loro. L'immagine, ad esempio, passa da uno schermo all'altro, dando continuità alla narrazione, ma spezzandola contemporaneamente a causa del rimbalzo che gli occhi attuano nel passaggio da uno all'altro schermo. La performance è stata messa in scena a Empoli e pare chiamare alla memoria *Il nuotare* di Studio Azzurro. Infatti, in entrambi i casi l'immagine si completa grazie al passaggio che i personaggi effettuano attraversando i monitor. *Consumazione obbligatoria* mette in risalto la complicità e la bellezza del dialogo teatrale gestito da due voci che parlano e si divertono insieme ai bambini.

Bar Miralago a cura di Carlo Presotto, Giacomo Verde e Titino Carrara sfrutta la televisione per ingigantire un'assurda leggenda metropolitana circa l'avvistamento e la cattura di un enorme pesce all'interno di un lago di un centro sportivo. Lo schermo luminoso, addetto alla moltiplicazione delle immagini, apre le porte all'immaginario nello stesso modo in cui Calvino reinterpretava le teorie fisiche e scientifiche. Inoltre, anche in questo caso non si tratta di un singolo racconto, ma di varie situazioni che possono esplodere in circostanze buffe e improbabili (fig. 2.6). Un esempio è dato dal

pesce che nuota all'interno di una tazza fino a diventare uno "squalo di fiume"¹⁴¹. Altre sfaccettature che sottolineano la peculiarità della performance sono l'uso dello spazio in rete per sfogliare un catalogo di leggende e il confronto con i clienti del bar, i quali sono invitati ad aggiungere la propria versione sulle leggende.

A proposito di assurdità e della collaborazione di gruppo, prima di procedere con *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* merita un commento a parte *Tele T.N.T.* (1995) che per una questione cronologica arriva leggermente prima¹⁴². *Tele T.N.T.* rappresenta il kit d'istruzioni per giocare con il vecchio apparecchio televisivo. Giacomo Verde, nei panni di coordinatore, realizza, insieme a un folto team tra cui Silvia Battistella, Michele Cavaliere, Leila Cavalli e Carlo Presotto, un elenco di giochi e tecniche creative per demistificare la TV e far divertire i bambini nelle occasioni in cui non è loro possibile uscire di casa. Le proposte si rivolgono sia al singolo che al gruppo e in diverse modalità. La televisione può essere rotta, spenta, accesa, insonorizzata. Le regole dei vari giochi possono o meno comprendere l'uso del telecomando, dalla telecamera, dei cartoncini colorati e di tanti altri accessori. L'unica cosa che conta veramente è darsi da fare e non sbirciare, nel caso in cui si sceglie di giocare a "Dove siamo?" o "Cos'era in onda?".

La portata del progetto, oltre a incentivare la curiosità dei ragazzi e a dare sfogo ai loro istinti, grazie all'eventuale rottura dell'elettrodomestico, non si discosta dalla politica del riciclo e dall'utilizzo di materiali poveri. Le ragioni che hanno fatto di *Tele T.N.T.* un'iniziativa tanto ammirevole, vanno ricercate all'interno di nuove logiche politiche. La tecnologia, con il tempo, ha cercato di ottimizzare gli strumenti specializzandoli in determinati settori. Ciò significa che è sempre più difficile manometterli per qualcosa di diverso rispetto alla progettazione originale. Riprodurre, oggi, un contesto analogo al *Tele T.N.T.* paradossalmente sarebbe innovativo tanto quanto riproporre l'uso della lavagna luminosa in una situazione ludica e laboratoriale.

In *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* emergono contenuti ancora più radicali. Il video diviene, difatti, ausilio attivo grazie alle capacità degli

¹⁴¹ L. BOMBANA, op. cit., p.7

¹⁴² <https://www.verdegiac.org/teletnt/>

interpreti (fig. 2.7). Se nei Teleracconti visti fino ad adesso la scenografia era in qualche modo integrata nel corpo del curatore e nelle figure riprese in macro, in quest'occasione, vi è l'interazione effettiva tra immagini create in diretta e lo spazio in movimento gestito dagli attori. "La storia è tempo che trascorre, è viaggio, e ogni personaggio ha il suo bagaglio con le sue avventure da raccontare"¹⁴³. Dietro agli interpreti che si presentano annunciando un avvenimento prossimo straordinario, vi è lo schermo che inquadra un diario sul quale si scriverà in contemporanea tramite degli effetti elettronici. Intanto che la penna traccia gli schizzi in diretta, sbuca fuori Valentina Brusaferrò nelle veci della gabbianella. In definitiva, affiorano ben nove Teleracconti: dalla storia con gli oggetti alla ripresa fisica degli attori.

In *Boccascena* vale la pena segnalare un'ulteriore modalità di comunicazione, data dalla modulazione acuta della voce e dal fatto che la protagonista è una bocca umana (fig.2.8). Il sistema a circuito chiuso inquadra mento e labbra dall'alto tramite un primo piano che dalla telecamera arriva allo schermo. Nasce così un piccolo mostro alieno con un occhio solo. Lo spettacolo è rivolto a un pubblico di bambini piccoli e lo s'intende dal tono enfatico e dalle ripetizioni. Quando al protagonista accade qualcosa di spiacevole anche lo spettatore viene turbato dalla distorsione del video. Gli effetti grafici, come nel caso dei video-fondali possono avere un effetto di spaesamento che nel caso di *Boccascena* coinvolge, non solo lo sfondo, ma anche l'omino in questione. L'opera deriva da *Frammenti dell'Odissea* e si presta alla narrazione di fiabe famose con l'utilizzo di pochi strumenti; oltre a quelli tecnologici già segnalati, servono solamente degli occhi finti per familiarizzare con gli interlocutori.

Ciò che accomuna i Teleracconti elencati sopra è la specificità e flessibilità nell'adattarsi ogni volta a una situazione inedita. Tutte loro non si adeguano ai racconti tradizionali, ci stanno strette e cercano nuovi spazi attraverso i quali esprimersi. Inoltre, favoriscono lo sviluppo di un pensiero libero e soggettivo che può essere interpretato da più punti di vista proprio grazie ai vari livelli di lettura. Un'invenzione a lieto fine, quella del *Teleracconto*, che non si spreca e non muore mai.

¹⁴³ L. BOMBANA, op. cit., p. 12

Come affermava già lo stesso Calvino, il comico e il cosmico sono entrati in crisi e allora, quale modo migliore se non quello di interpretarli servendosi dell'arte? Non di meno, un utile insegnamento perviene dall'esperienza, seppur conosciuta qui indirettamente, dall'opera di Giuliano Scabia. *Fantastica visione*, tratta il teatro come cura e sollievo nei pazienti affetti da difficoltà psichiatriche. In un manifesto del Teatro stabile d'innovazione del Friuli-Venezia Giulia si spiega come l'opera vada incontro a una comunità che per effetto del consumismo diventa lei stessa consumatrice¹⁴⁴. Nulla di nuovo rispetto al senso racchiuso anche nella poetica di Giacomo Verde. Il *Teleracconto* segna dunque una svolta significativa che sfrutta l'occasione di descrivere, attraverso una struttura videoludica, una storia adattabile ancora oggi nei confronti dei bambini e degli adulti.

Sulla scia delle performance che costellano progetti ed esperienze trattate fino a questo punto ne perviene una attuale, ossia quella di Avisco. Associazione nata a Brescia nel 1986 che ricerca, prova e aggiorna anche "vecchi" modelli dell'audiovisivo all'interno dell'ambito socioeducativo.

Avisco ha a disposizione un ventaglio di modelli che usa e reinventa proprio come è avvenuto e avviene nel *Teleracconto*. Lo stesso Verde ha approvato la proposta e collaborato con uno dei tutor e fondatori dell'Associazione, Vincenzo Beschi. All'interno di Avisco, l'iniziativa del video-racconto è stata leggermente riformulata e semplificata. Di solito si hanno a disposizione un computer collegato a uno specifico software, un videoproiettore e una scatola di legno bianca sulla quale viene inserita una piccola telecamera in modo da consentire gli scatti. I principi del circuito chiuso sono rimasti gli stessi. L'elemento più curioso è dato da questa sorta di pacchetto che consente di realizzare varie tecniche di video-attivo e *stop motion*. La formula del *Teleracconto* è stata sottoposta a modifiche, per via della praticità: sarebbe ingombrante e infattibile girare tra le classi con vecchi televisori, telecamere e proiettori. L'idea è, però, così vincente che è stata riportata anche all'interno di un programma destinato agli ospedali per bambini con il titolo di *Cartoni animati in corsia*.

¹⁴⁴ <https://www.cssudine.it/stagione-contatto/1993/705/fantastica-visione-vision-fantastique>

Sembrerebbe questo, uno di quei casi in cui l'influenza (seppur non esclusiva e data dal merito di persone, bandi e sacrifici) di Verde sia riuscita positivamente ad influenzare altri contesti. Un caso di avvenuta condivisione e sfruttamento del circuito chiuso con esito soddisfacente.

Dopo *Consumazione obbligatoria*, *Bar Miralago*, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* e *Boccascena*, vi sono ancora altre due proposte che meritano di essere messe in risalto in quest'occasione. Si tratta del successo di *Bit il burattino* (1999) e il suo utilizzo all'interno di *Bit e Bold raccontano Biancaneve* (2010) di Giallo Mare Minimal Teatro ed *E-tica*.

Prima di entrare nel merito di *Bit e Bold*, bisogna soffermarsi sul personaggio di Bit. Egli è un robot animato da un'interfaccia senza filtri e dall'impatto istantaneo. È stato ideato da Stefano Roveda e fa parte del progetto *Euclide*, incontrato già nel primo capitolo insieme all'installazione *Realtà virtuale per Krizia* (fig. 2.9). Come era già avvenuto nel caso di *Euclide* e *Krizia*, anche Bit è mosso dai guanti *cyberglove*. La novità si riscontra nella necessità di nutrirsi di un dialogo vero e nelle consuete riprogrammazioni apportate al pupazzo elettronico da Antonio Bocola. Il tentativo di umanizzare la tecnologia è reso esplicito dal fatto che il burattino si basa sulla curiosità degli interlocutori, senza i quali non avrebbe senso d'essere. Bit è dinamico e ha voglia d'incontrare il suo pubblico. Passa dalla televisione al teatro, dal Museo Città della Scienza, alle vie di Napoli (dall'opera di *Bit incontra tutti per strada*¹⁴⁵). Il sistema sviluppato va oltre l'interfaccia informatica e utilizza gesti corporei che danno carattere al personaggio. Grazie al software installato, i movimenti della mano possono essere tradotti in gesti, espressioni del volto, movimenti casuali e imperfetti tipici del cambiamento e della realtà¹⁴⁶.

Il rapporto tra animatore e fantoccio risente della necessità di relazionarsi con il pubblico, tipica del *Teleracconto*, ma stavolta sfocia al punto da far decidere agli altri le

¹⁴⁵ D. CASTELLUCCI, *Bit incontra tutti (per strada!) Il burattino di Giacomo Verde on street*, in «Digital Performance», 2018, 17 settembre, pp. 1-3, <https://www.annamonteverdi.it/digital/bit-incontra-tutti-per-strada-il-burattino-virtuale-di-giacomo-verde-on-street/> [consultato il 15/05/2022]

¹⁴⁶ F. D. D'AMICO, *Bit: The virtual Puppet of Giacomo Verde*, in «DF Unima», 2017, 18-19 ottobre, pp. 1-4, https://www.academia.edu/34914270/Bit_The_virtual_Puppet_of_Giacomo_Verde [consultato il 15/05/2022]

mosse da effettuare. Dunque, se da un lato è Giacomo Verde a far muovere Bit, sono gli interlocutori a prendere decisioni sulla sua volontà d'agire. Le forme del teatro restano invariate. Lo scopo di Bit, come si è visto anche nelle opere precedenti, è quello di utilizzare i dispositivi tecnologici in modo vivace e consapevole, di guardare la realtà attraverso gli occhi dell'arte senza aver paura della manipolazione e dell'età maturata. A sottolineare l'esuberanza del burattino virtuale vi è l'opera *Bit e Bold raccontano Biancaneve*, reperibile su YouTube¹⁴⁷. In tale occasione Bit, si trova catapultato nel palcoscenico e interagisce con Bold ovvero Renzo Boldrini del Giallo Mare Minimal Teatro. Lo scambio reciproco ricorda la performance di Presotto *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*.

Evidentemente ispirato alla fiaba di Biancaneve, lo spettacolo non ha lo scopo di illustrare la storia. Prende piuttosto, degli spunti per descrivere quanto è accaduto alla principessa e ironizza sul concetto di bellezza. Elemento ricorrente è infatti lo specchio attraverso il quale Bit comunica con i piccoli uditori, ma anche con Bold che qui veste i panni di accompagnatore e narratore umano che segue i giochi di Bit. Se lui si traveste anche Bold lo fa, se Bit balla Bold non esita ad imitarlo. Lo spettacolo ha moltissimi elementi d'improvvisazione che arricchiscono l'andamento della performance grazie alle abilità degli interpreti. Non mancano elementi di rimandi alla poetica e al pensiero di Verde: l'annuncio della morte della Regina Malefica attraverso il Tg delle News; lo spot pubblicitario "Chi ha ammazzato Biancaneve" con in palio prodotti per diventare "più fighi" o il rimando all'esclusiva spiacevole della Matrigna che viene punita per aver ingannato la fanciulla¹⁴⁸.

Le formule d'intrattenimento appena esposte mettono in risalto una serie di iniziative entusiasmanti e ricollegabili le une con le altre. Il rito dello scambio teatrale diventa comprensibile a tutti e dà la possibilità di ironizzare su aspetti scomodi come quello del diverso, della malattia-morte, del cambiamento climatico e del concetto di bellezza radicalizzato.

¹⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=n8VVI1QBW8E&t=4s>

¹⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=n8VVI1QBW8E&t=5s>

2.4. Il teatro infantile e i suoi moti d'azione

Durante una recente intervista per l'iniziativa "Informatore online", il direttore artistico Renzo Boldrini ha rilevato il carattere che contraddistingue l'estetica drammaturgica tra bambini e adulti:

Quello del teatro ragazzi è un pubblico straordinario, perché "non ha regole", tende alla festa, ma è anche crudele. Non conosce mediazioni, urla il proprio dissenso, la propria noia, ma allo stesso tempo è un pubblico creativo dionisiaco, pronto a dialogare senza sovrastrutture [...]¹⁴⁹.

Le sue parole mettono subito in evidenza la straordinarietà che si cela nel suddetto contesto e la naturalezza disarmante delle reazioni da parte dei giovani. All'autore è stata chiesta anche un'opinione sulle tecnologie utilizzate e sugli stereotipi legati al tipo di rappresentazione. Prima di entrare nel merito della questione, è opportuno, però, inquadrare il contesto da cui tutto è iniziato.

Le forme spettacolari illustrate fin qui hanno appurato la coerenza dell'etica ludica di Giacomo Verde; tuttavia, non si è fatto alcun riferimento all'exkursus che il teatro dell'infanzia ha affrontato per arrivare alla sua posizione attuale.

La storia di questo percorso affonda le radici nel medioevo, nell'ambito dell'istruzione alla fede cristiana e segue un andamento di lento sviluppo coinvolgendo figure di stampo psicopedagogico e riforme di vario genere. Le più recenti in Italia risalgono alle fine degli anni '90 con il Protocollo d'intesa all'educazione al teatro¹⁵⁰ e quella per l'educazione alle discipline dello spettacolo¹⁵¹. Un apporto considerevole a questo tipo di messa in scena è stato dato, sempre nello stesso periodo, dalla compagnia teatrale avanguardista Societas Raffaello con sede a Cesena. Il gruppo è noto per il suo sperimentalismo che tende a rielaborare l'opera rispetto al testo originale, appellandosi alla musica, alle video-installazioni e agli *Happening*¹⁵².

Nonostante le antiche corrispondenze tra l'arte della rappresentazione e la didattica, ancora oggi è diffusa l'idea secondo cui l'esperienza teatrale abbia come principale

¹⁴⁹ R. BOLDRINI, *Le azioni del teatro: educare il teatro ragazzi*, in «Casateatro», 2021, n. 1554, 23 febbraio, p.3, <https://informatorecoopfi.it/blog/foyer/le-azioni-del-teatro-educare-il-teatro-ragazzi/> [consultato il 15/05/2022]

¹⁵⁰ https://archivio.pubblica.istruzione.it/normativa/2007/allegati/all_prot1552.pdf

¹⁵¹ http://www.edscuola.it/archivio/norme/varie/pimiur_cinecitta.pdf

¹⁵² <https://www.societas.es/artisti/>

obiettivo quello educativo. Seppur la constatazione sia vera, risulta riduttiva, perché la relazione che intercorre tra le due entità, spettacolare e scolastica, è molto più ricca e radicata, quasi innata come sostiene Chiara Guidi nel saggio realizzato insieme a Lucia Amara¹⁵³. Il senso della recitazione è presente già nei primi anni di vita, da quando il bambino in braccio alla mamma gioca al “cucù” e crede di potersi nascondere davvero. Data l’importanza dell’arte drammatica nello sviluppo e nella formazione identitaria del giovane, sono state redatte anche delle leggi. L’articolo 2 e 4 della Costituzione italiana specificano l’importanza del diritto ad una vita culturale e di qualità, ad un percorso formativo e aperto al dialogo¹⁵⁴.

Eppure, durante l’intervento chiesto a Renzo Boldrini, emerge come in Italia la fruizione della disciplina artistica venga poco avvalorata rispetto ai Paesi esteri. Oltre al problema dell’insegnamento tradizionale, vi è quello legato alla qualità. Si tende a credere che i giovani non siano in grado di sorreggere la portata dell’opera drammatica. Tale questione ben si ricollega all’esperienza provata da Giacomo Verde a proposito dell’accesso ai contenuti di visione da parte dei più piccoli¹⁵⁵. Come sottolineano gli autori, però, attraverso la recitazione è possibile affrontare qualsiasi argomento, purché sia premeditato. L’importante è appellarsi al gioco e alla fantasia che permette ai bambini di vedere il mare anziché il pavimento della cameretta, di preparare un tè con le mani e di far sfrecciare una sedia come fosse una moto.

Inoltre, affinché il progetto funzioni, si cerca di stabilire quali possano essere gli obiettivi finali. Un insegnante che si confronta con il teatro può essere più interessato ai vantaggi offerti alla didattica e al sapere dello studente, piuttosto che alla valenza della proposta come stimolo di crescita personale¹⁵⁶. L’educazione ‘attraverso’ il teatro punta alla formazione dell’individuo e alla sua capacità di comunicare nella vita quotidiana¹⁵⁷.

¹⁵³ C. GUIDI, L. AMARA, *Teatro infantile. L’arte scenica davanti agli occhi di un bambino*, Luca Sossella editore, Roma, 2019, p.13

¹⁵⁴ <https://www.governo.it/it/costituzione-italiana/principi-fondamentali/2839>

¹⁵⁵ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., pp. 65-70

¹⁵⁶ T. LEWICKI, F. LEVER, A. ZANACCHI (a cura di), *Teatro e educazione*, FSC, Roma, s.d., p. 14 <https://www.lacomunicazione.it/voce/teatro-e-educazione/> [consultato il 12/05/2022]

¹⁵⁷ *Ibidem*

Esistono altre preposizioni (educazione al/dal/in teatro) atte a distinguere l'intento specifico di quest'arte, ma qui interessa l'accezione di passaggio fra due poli. Una volta scelto il punto di partenza del racconto, si procede con un percorso di consapevolezza che lavora sul linguaggio, sul corpo, sui sentimenti e sul movimento. Boldrini, ad esempio, suggerisce di puntare al conflitto, uno stato di tensione che il fruitore sente al punto da farsi coinvolgere nella vicenda. Formare il pubblico significa porre le condizioni affinché questo possa elevarsi criticamente e spontaneamente. Sulla modalità da seguire è possibile escogitare percorsi di vario tipo. Un modo per metterlo in pratica potrebbe essere quello di integrare specifici curricula all'interno della scuola o sfruttare la recitazione anche per una semplice lettura in classe¹⁵⁸. Quanto alla tecnologia, il pensiero di Boldrini coincide con quello di Verde, essa è ormai inevitabile, non resta che accettarla e integrarla al meglio, come accade con l'assunzione delle vitamine¹⁵⁹.

Esemplare e curioso è stato il percorso messo in pratica all'istituto professionale Umberto Comandini di Cesena dalla già citata Chiara Guidi. L'attrice, facente parte della Societas, decide di investire su uno spazio scenico per promuovere un esercizio artistico che stimoli i più giovani a entrare nella realtà del palcoscenico. Chiara Guidi capisce presto che il teatro ha bisogno dell'ignoranza degli infanti, della loro tendenza a giocare e della loro capacità di riconsegnare il suono alla parola¹⁶⁰. Nel 1995 inizia così il percorso sperimentale durato poi tre anni, che ha aperto un varco verso un nuovo modo di vedere la realtà e di organizzare la propria conoscenza del mondo.

Nel corso del primo anno, bambini tra gli otto-dieci anni entravano in uno spazio stimolante fatto di punti strategici (come la zona dell'accordo, della salita, della stasi) e forme di gioco che inconsapevolmente rimandavano al teatro. S'indossavano abiti bianchi, si studiava e si imparavano a conoscere le parti del corpo, questi alcuni degli esercizi. Al secondo anno lo spazio è stato ulteriormente strutturato e ogni incontro rifletteva sul concetto di visione. Dopo un lasso di tempo dedicato all'osservazione, ai ragazzi si chiedeva di imitare e interpretare l'attore-soggetto in questione. Bisognava

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 9-12

¹⁵⁹ <https://vimeo.com/131287134>

¹⁶⁰ C. GUIDI, L. AMARA, op. cit., p. 14

dunque prestare attenzione alla postura, ai gesti, ai timbri. Al terzo anno, invece, il nastro pareva riavvolgersi. Non vi erano più maschere e neppure stimoli, perché questi andavano ricercati. Lo spazio vuoto permetteva di riflettere, apprezzare il silenzio e studiare una nuova composizione in cui a ciascuno veniva affidata una parte¹⁶¹.

Il percorso non aveva l'obiettivo di generare un metodo, nasceva da un'iniziativa volta a mettere in discussione i principi dell'arte drammatica maturati con l'esperienza. La scuola sperimentale di teatro infantile, a differenza del contesto scolastico, era libera dai giudizi e dalla valutazione nei confronti degli infanti. Il peso dato a ogni singolo suono o gesto all'interno di quel contesto era il frutto di una soluzione ricercata. Un esempio di come ogni dettaglio era testato è dato dal verbo "entrare". Una soglia che "cela l'interno, ma lo fa presagire"¹⁶², porta l'individuo a prendere una decisione sulla base di quello che riesce a intravedere. Il varco è il punto strategico, come annuncia Guidi in riferimento alla nota fiaba in cui Hansel e Gretel, di fronte alla casa di marzapane, non esitano ad accedervi.

Per quanto riguarda l'invito alla partecipazione e all'azione verso qualcuno o qualcosa, vi sono due performance di Giacomo Verde che in quest'analisi meritano di essere considerate per la poetica inerente ai temi trattati. Si tratta di *Sintomi- è più forte di me* (2002, fig. 2.10) e *L'albero della felicità*¹⁶³ (2016).

Sintomi- è più forte di me è un video nato da un laboratorio teatrale diretto a Cascina e a San Giuliano Terme, nella provincia di Pisa. I partecipanti alle riprese sono persone con difficoltà mentali che, come i bambini, possiedono una genuinità autentica e la stessa disposizione a mettersi in gioco per provare delle azioni (effettuare le riprese, prestare la propria voce come narratore, far incendiare una lampadina) ed essere oggetto di altrettante reazioni. In effetti, l'opera ricorda l'estetica di Guidi durante il primo anno all'Istituto Comandini. La telecamera mostra spezzoni della quotidianità all'interno di un vecchio politeama. Vi sono scene di ritrovo, di ripetizioni, di momenti scanditi dalle medicine da assumere. Si cerca di dar voce al loro chiasso interiore e ai gesti di bocca e

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 18-59

¹⁶² *Ivi*, p. 68

¹⁶³ <https://vimeo.com/166250599>

mani. A un certo punto si ironizza anche sull'essere folli: la risposta emergente è che nessuno si salva da questa condizione. Loro, come i ragazzini di Guidi, hanno lassi di tempo dedicati all'emissione di suoni acuti, al mantenimento dell'azione, alle pause. Chi recita impara così a unire piccole esperienze all'arte del racconto. Nel 2006 è stata realizzata anche una video-installazione a Cascina. Particolarità delle performance sono la videocamera intesa come testimone silenziosa e il sincronismo dei monitor, che richiamano *Consumazione obbligatoria*, in cui vi erano due schermi televisivi comunicanti. In entrambi i casi, viene sottolineato il lavoro che gli occhi, guidati dalla mente, attuano nella ricongiunzione della visione. Vi è inoltre un rimando alla ricerca della realtà che si perde, per poi ritrovarsi e percepire il suo mutamento costante¹⁶⁴.

Il significato dell'iniziativa di Verde sta nella volontà di cogliere dettagli celati nell'ordinario, di far esprimere a chi vive dei disagi il proprio punto di vista. Gli spunti della narrazione spezzata non solo rendono originale la storia, ma creano una comunità capace di reinventarsi. Lo spirito di rinnovamento è la chiave del "moto d'azione" poiché apprezza la trasformazione spazio-temporale e continua a proseguire nel qui e ora.

L'albero della felicità (2016) è uno spettacolo di narrazione che si riallaccia al *Teleracconto* e a *Bit e Bold raccontano Biancaneve*. Nel primo caso il riferimento è dato dai mezzi tecnologici usati per scopi diversi da quelli progettuali (si pensi all'apparecchio televisivo e ai personaggi che nascono per specifici videogiochi), nel secondo caso, il curatore torna a compartire il palcoscenico con delle figure tridimensionali.

A dare profondità al racconto vi sono soprattutto i temi legati al sentimento di gioia, al concetto di lavoro e alla situazione di povertà. L'iniziativa si è ispirata a *Il melo incantato*, una fiaba polacca in cui il protagonista, figlio primogenito, è insoddisfatto dei mestieri che prova. Dopo l'incontro con una vecchia, capisce che la felicità sarà raggiunta con un lavoro soddisfacente fatto per amore. Inoltre, il personaggio dovrà decidere una ricompensa e tra le proposte sceglie di restare povero e piantare un melo per curare i malati.

Giacomo Verde, è riuscito ad illustrare una storia antica riadattandola sia all'immaginario italiano, sia a figure in 3D nate per un diverso scopo, ovvero quello del

¹⁶⁴ <https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/sintomiScomposti.html>

videogioco. Qui sembrerebbe emergere una considerazione, una sorta di appello a valutare gli stessi giochi. A non abusare dei dispositivi tecnologici e ad apprezzare quello di cui si è già a disposizione. Una sorta di promemoria per far intuire alle nuove generazioni che la felicità e il divertimento non sono dati dagli oggetti materiali.

Per esaltare ancor più l'insegnamento racchiuso ne *Il melo incantato*, all'inizio dello spettacolo si cerca di spiegare il significato di felicità. Come si può riconoscere? Che sensazione dà? L'atteggiamento *hacker* emerge ancora una volta con l'animo rivolto allo stravolgimento dei meccanismi degli oggetti, per poi cercare un confronto con bambini e adulti¹⁶⁵.

Questa sorta di "pedagogia rovesciata" è presa di mira anche dalla Guidi. Nel 2017 la drammaturga riesce a definire alcuni criteri racchiudendoli nel cosiddetto "metodo errante" che, come il *Teleracconto* e altre opere di Verde, hanno un inizio e una fine, ma sono prive di un corpo centrale, perché sottoposte a molteplici fattori come l'umore degli interlocutori, il target, gli interessi, le prove e gli errori. Seguono la stessa logica perfino il teatro di Renzo Boldrini e il progetto dell'associazione Avisco che affida ai "piccoli pazienti animatori" l'andamento della narrazione. I bambini non hanno la preoccupazione di trovare necessariamente una conclusione a quello che stanno sperimentando, l'importante è, come già accennato, avvertire la molla che stimola alla curiosità. Dal pubblico infantile si è appreso che l'ordinario va visto dall'esterno fino a quando non ci si trova qualcosa di straordinario e che l'arte, così come la vita, implica movimento incessante da cui nascono nuovi interrogativi.

¹⁶⁵ <https://www.verdegiaac.org/albero/index.html>

3. L'ARTIVISMO

3.1. Tra differenze e affinità: il sondaggio a campione sull'arte militante

Affrontare la carriera di Giacomo Verde equivale ad imbattersi in scenari totalmente diversi fra loro che spaziano dal teatro, alla televisione, ai video, alla poesia, al web. Un percorso artistico completo e paragonabile ad un lungo giro sulle montagne russe. Repentine salite, curve paraboliche, discese libere, pause che servono a ringranare la marcia. Un cammino affrontato con coraggio, spirito d'iniziativa militante e itinerante. Uno dei messaggi forti e chiari che emerge dalla produzione di Verde è legato al senso di comunità. Dalla fine degli anni '70, l'artista ha messo da parte la sua individualità a favore di un confronto diretto. Sapere cosa ne pensassero gli altri, insediandogli dubbi, sottoponendoli alla riflessione e trasmettendogli nuove informazioni, definisce il carattere esclusivo della sua poetica. Iniziativa riferita anche alla sua crescita personale e stilistica.

Sulla basa di questa considerazione, il pensiero di creare un collegamento con dei potenziali volontari, si è trasformato in una costante. Il modello del sondaggio a campione pareva prestarsi bene a questo tipo di intervento. Sembrava aderire coerentemente con gli insegnamenti dell'artista. La rielaborazione appena descritta costituisce così, un primo motivo della scelta. Il secondo è da rintracciare nelle premesse rivelatorie esposte da Antonio Caronia in *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro*. L'autore allude a un nuovo adattamento delle forme artistiche, destinato a cambiare ancora. Pubblicità, immagini tridimensionali fluttuanti su strutture architettoniche, videogiochi, piattaforme adibite alla visione sono forme entrate da tempo nel sistema creativo e culturale. Queste ultime, però, non sono il frutto di un progresso ricercato nella liberazione dell'arte, bensì, strategie di marketing che incrementano la società del consumo. Non c'è da stupirsi se già a partire dalla fine dell'800, il cinema era stato sperimentato come industria dell'intrattenimento. Inoltre, Caronia allude ad un'arte superata e priva del senso attribuitogli dalle persone, ancora

oggi, per “pigrizia”. Con una simile affermazione, il curatore critica il modo di agire adottato da Musei, Gallerie e Istituzioni di nicchia adibite alla raccolta di opere d’arte¹⁶⁶. Oltre a ciò, la somministrazione di un sondaggio autogestito poteva essere un modo per abbattere l’inerzia. Il messaggio contenente il *link* del questionario risultava simbolicamente un disturbo per il traffico delle notifiche telefoniche.

Illuminanti e in sintonia con le dichiarazioni di Caronia, sono stati i saggi *Cloning Terror* di Mitchell e *Duty Free Art* di Hito Steyerl. Come si vedrà nei paragrafi successivi, le loro analisi hanno indagato sugli impulsi audio-visivi intesi come anestetizzanti per gli individui.

L’assenza della sensibilità appariva come un ulteriore fattore stimolante sul quale interrogarsi ai fini dell’indagine. Nello specifico, l’intento era quello di individuare il grado di consapevolezza delle persone. Poiché il modello sperimentale era basato sull’interazione di arte e politica, una delle domande tratte da questo ragionamento è stata: “Esiste una forma d’arte politica più efficace rispetto alle altre?” Per commentare, i partecipanti avrebbero dovuto scegliere la casella “sì” o “no” e sulla base di quest’ultima, scrivere un breve pensiero sul perché avessero scelto l’una e non l’altra (fig. 3.1). Certi dell’inesistenza di una risposta “giusta” o “sbagliata” e consapevoli della possibilità di formulare la domanda in modo più esplicito (rientra tra i rischi del sondaggio e che, purtroppo, emergono in seguito), diciotto persone su centotrentuno hanno scritto di essere sprovvisti di una risposta, mentre tre hanno affermato che la domanda era generica. Nonostante le premesse e il numero irrisorio, si potrebbe avanzare l’ipotesi secondo cui, fra i soggetti, vi è ancora una fascia ristretta che fatica a misurare il peso dell’arte sulla propria esistenza. Con ciò ci si appella al campione modesto di persone (nello specifico sarà mostrato dai grafici, variabili a seconda del quesito), rimasto negli *iter* due e tre, in un grado di “accordo” o “disaccordo” misurato con la scala di Likert. L’invenzione risale al 1932 e si distingue per la capacità di catturare sentimenti e pareri pragmatici su questioni di natura

¹⁶⁶ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p.10

sociale. La scelta di un *iter*, composta da numeri dispari, ha lo scopo di capire l'orientamento del partecipante attraverso un giudizio simmetrico¹⁶⁷.

La terza riflessione emersa nel corso della ricerca deriva dalla curiosità di giustapporre il significato delle opere di Verde con l'interesse di un'arte militante fra i giovani, per la maggior parte studenti universitari. Come si vedrà, molti di loro sono attivisti inconsapevoli. Soggetti impegnati in azioni ludiche e ricreative, in spazi e contesti diversi (festival, dibattiti culturali, laboratori, azioni di volontariato). A tal proposito viene in mente un'intervista del 2011, condotta da Fabrizio Pozzi al TeatrOreno, in cui Verde alluderà ad una carenza di interesse da parte dei giovani nei confronti di arte e politica. Poi però prosegue ammettendo che vi sono "le eccezioni"¹⁶⁸. Mi chiedo se tra i partecipanti ce ne siano e da come si vedrà, la risposta è affermativa.

Il quarto motivo è riconducibile, ancora una volta, alla figura di Giacomo Verde. Egli è sempre stato dalla parte di un'arte accessibile a tutti e fatta, in modo quasi irreversibile, da e con i fruitori. Il verbo "fare" determina un'azione, in questo caso compiuta attraverso la compilazione del questionario.

A quel punto bisognava scegliere il *software* adatto ai fini dell'indagine, uno strumento adibito alla raccolta dei dati statistici a campione. La scelta è così ricaduta su Google Moduli, un prototipo famoso tra i motori di ricerca elettronica. È intuitivo e capace di dare una visione d'insieme immediata. Il *form* corrisponde a uno schema predefinito e adattabile agli interessi personali¹⁶⁹. Descritto in questi termini, sembrerebbe uno di quei modi che Verde avrebbe definito "sfruttamento positivo della tecnologia". Nello specifico, il formato selezionato è caratterizzato da una lista a risposte chiuse. Il titolo del questionario è *L'arte militante*. Il modulo si apriva con una breve presentazione di

¹⁶⁷ A. JOSHI *et al.* (a cura di), *Likert Scale: Explored and Explained*, in «SCIENCEDOMAIN», 2015, 20 febbraio, pp. 397-398, <https://eclass.aspete.gr/modules/document/file.php/EPPAIK269/5a7cc366dd963113c6923ac4a73c3286ab22.pdf> [consultato il 08/06/2022]

¹⁶⁸ F. POZZI, *Giacomo Verde: arte, tecnologia e attivismo, «vorrei»*, n. 1927, 2011, 24 febbraio, p. 3, <https://www.vorrei.org/culture/3694-giacomo-verde-arte-tecnologia-e-attivismo.html> [consultato il 13/06/2022]

¹⁶⁹ M. NASI, *Google Moduli, come funziona lo strumento per gestire iscrizioni, sondaggi e test*, in «ilSoftware.it», 2020, 17 aprile, pp. 2-9, https://www.ilsoftware.it/articoli.asp?tag=Google-Moduli-come-funziona-lo-strumento-per-gestire-iscrizioni-sondaggi-e-test_19428 [consultato il 09/06/2022]

seguito alla quale si passava alle proprietà strutturali¹⁷⁰. Veniva richiesto il sesso, con la possibilità di non specificarlo, e la fascia d'età appartenente. Quest'ultime sono state suddivise in quattro: dai diciotto-venticinque fino ai cinquantadue-sessantaquattro anni (fig. 3.2). Lo schema del sondaggio è misto e basato su una rivelazione campionaria parziale¹⁷¹. Si definisce tale dal momento che, il campione analizzato è rappresentativo di una sola parte della popolazione. L'insieme delle risposte si basa su una selezione casuale, sottoposta poi a calcoli probabilistici che estende la stima di veridicità.

Il campione è stato inoltrato tramite social e ha ottenuto un totale di 131 partecipanti. Per iniziare veniva chiesto agli individui se fossero a conoscenza del termine "attivismo" e "artivismo" (fig. 3.3 e fig. 3.4). La sezione era stata così inserita per introdurre il volontario all'interno del sondaggio e a chiarire eventuali dubbi circa il significato delle parole o del contesto in cui stava entrando. Non vi era alcun riferimento specifico su Giacomo Verde. Lo scopo dell'indagine si appoggiava, appunto, alla volontà di scoprire le interrelazioni e le percezioni avvertite tra arte e politica dai partecipanti.

Considerato il piccolo campione, i risultati ottenuti sono stati complessivamente stimolanti. Hanno risposto ai quesiti: settantasei donne e cinquantuno uomini (58% donne; 38,9% uomini). Soltanto quattro soggetti non hanno specificato il sesso (il 3%). La maggior parte di essi ha un'età compresa tra i ventisei-trentotto anni (42%), seguiti dalla fascia dei diciotto-venticinque anni d'età (37,4%).

Centootto volontari (82,4%) su ventitré (17,6%) conoscono il significato della parola "attivismo". Questi due primi dati lasciano supporre che il campione è prevalentemente formato da studenti universitari. L'intuizione è appoggiata, altresì, da un terzo fattore. Alla domanda: "Hai mai partecipato a una di queste forme d'intrattenimento che avessero anche solo uno scopo sociopolitico? Se è sì, quale: ..." corrispondeva un nutrito elenco di possibilità con *Pride*, *Concerti*, *Flash-mob*, *Challenge*, *Clownterapia*. Le reazioni sono state molto positive (fig. 3.5). Ognuna della casella a crocetta ha ottenuto punteggi alti, il che si ricollega al discorso sugli "attivisti inconsapevoli". I risultati che hanno

¹⁷⁰ P. CORBETTA, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Mulino, Bologna, 2014

¹⁷¹ [https://www.istat.it/it/files//2013/09/L3_1-Introduzione-alle-indagini-statistiche.ppsx#:~:text=un'indagine%20campionaria%20\(o%20parziale,dei%20risultati%20\(errore%20campionario\).](https://www.istat.it/it/files//2013/09/L3_1-Introduzione-alle-indagini-statistiche.ppsx#:~:text=un'indagine%20campionaria%20(o%20parziale,dei%20risultati%20(errore%20campionario).)

ottenuto numeri più elevati sono stati: le azioni di volontariato (46,6%), i festival (39,7%), i concerti a sostegno umanitario (32,8%), il quale risulta sul “podio” solo per un’adesione in più. Infatti, ad essere impegnati in laboratori ricreativi per bambini o anziani sono in quarantuno (31,3%).

Curioso è stato il cambio di prospettiva registrato con la domanda: “Conosci il significato di attivismo”? A reagire in modo affermativo sono stati quarantacinque partecipanti (34,4%), in contrapposizione agli ottantasei “no” (65,6%). Vale la pena sottolineare che per entrambi i vocaboli, “attivismo” e “artivismo”, era stata prevista una sezione che rimandava a delle caselle specifiche con la spiegazione delle parole, supportate da esempi. Tale esito dimostra come la maggior parte delle persone, seppur colte, faccia confusione a riconoscere il termine o ne disconosce il significato.

Sulla base della traiettoria percorsa, qui iniziavano le domande sul gradiente di “accordo” o “disaccordo”. Complessivamente veniva chiesto di esprimere un valore compreso tra uno e cinque, dove “uno” indicava totale disaccordo e “cinque” l’essere pienamente d’accordo. La vicenda sollevata riguardava l’influenza delle immagini e dei video insediata all’interno dello stile di vita sociale e individuale. L’interrogativo puntava anche al grado di profondità con cui questo flusso si fosse inserito nella quotidianità. Il campione sottoposto al quesito si è mostrato estremamente d’accordo sul fatto che un tale influsso, sia presente ed evidente. Tuttavia è emerso che alcuni dei partecipanti, stazionatisi tra l’*iter* due e tre, si siano esposti poco. La neutralità parziale garantiva, però, una sorta di equilibrio degli schermi (fig. 3.6 e fig. 3.7).

L’ultimo quesito è quello accennatosi all’inizio. Per facilità di lettura lo si ripete di seguito: “Esiste una forma d’arte politica più efficace rispetto alle altre? “Sì” o “No”. In base alla casella selezionata bisognava esternare un parere (fig. 3,8 e fig. 3.9). Nel caso del “sì” era necessario suggerire un esempio; in caso di negazione si chiedeva il “perché”. La domanda era puramente speculativa e le reazioni suscitate riportavano in sé delle note curiose. Il grafico a torta divideva l’opinione pubblica in due parti quasi esatte. Sessantacinque persone avevano risposto di “no” (49,6%), mentre, il restante gruppo formato da sessantasei persone aveva risposto di “sì” (50,4%). Il team dei “sì” si era sbizzarrito con svariati esempi: dai film, alla musica, alla street art, alla cultura jamming, ai fumetti in armonia con gli articoli 11 e 21 sulla libertà d’espressione libera da censure.

Circa sei persone si rifacevano a un tipo di propaganda che per essere più efficace, doveva coinvolgere con forza l'apparato visivo. Trattandosi di commenti individuali è lecito segnalare la possibilità di leggerli secondo varie interpretazioni, in quanto non oggettivi.

Nel team dei "no", prevaleva la circostanza secondo la quale, ogni forma d'arte può essere efficace se sfruttata in un certo modo. Dunque, la risposta sollevata da alcuni dei volontari aggiungeva altre varianti da considerare come il contesto, la scelta stilistica, il target. Tra i pareri, vale la pena rammentarne alcuni attribuendogli, per distinguerli chiaramente, le lettere dell'alfabeto.

- A. parte dalla definizione dell'arte come fenomeno soggettivo, da intendere come strumento avanguardistico e di manifestazione politica e quindi nient'altro che una costruzione concettuale occidentale.
- B. scrive che l'arte e la politica sono due ambiti prettamente a sé stanti, di conseguenza, non esiste una forma d'arte politica più efficace rispetto ad un'altra.
Un simile commento è stato sollevato più volte da persone diverse.
- C. intende la percezione dell'arte come forma soggettiva, per cui un fattore può colpire emotivamente una persona e provocare l'assoluto disinteresse in un'altra.
- D. ammette di non essere a conoscenza di una specifica forma d'arte politica risoluta, ma nel concreto la politica ha l'arte di non essere trasparente.
- E. Ritiene che l'arte politica sia più uno specchio del momento e cavalchi l'onda ma non sia efficace né incisiva sul lungo termine né sulla massa.

All'interno di questo meccanismo giocoso mi sono schierata dalla parte dei "no". Ritengo, come la quasi esatta metà dei volontari che, qualsiasi forma di arte politica possa essere efficace se meditata e basata su saldi principi. Inoltre, prima di giudicare quale possa essere "la migliore" da applicare alla realtà, bisognerebbe studiare le varie proposte e provarle sulla propria pelle. Già questo implicherebbe l'accettazione di una situazione stressante. Inoltre, attivarsi sul campo con azioni premeditate, chiare e forti può non essere sufficiente a raggiungere un certo obiettivo (si pensi a Julian Beck, Tania Bruguera o agli angoleiri discendenti di Mestre Pastinha). Credo non ci sia una forma di protesta attiva-politica-artistica che possa prevalere sulle altre a causa delle dinamiche

implicate nel processo. Tale considerazione mi riporta, altresì, al simbolo dell'Uroboro. Animale mitologico (drago o serpente) che s'infligge un dolore mordendosi la coda. Il gesto penoso è però inevitabile e implica la generazione della vita e quindi del ritorno, dell'unità, dell'infinito.

Come specificato all'inizio, l'indagine campionaria non può avere pretese di validità assoluta, in quanto, per sua stessa natura, presenta "l'errore campionario". Il modello soffre, inoltre, della "disaggregazione territoriale" alla quale si può rimediare solo incrementando il numero dei partecipanti e cercando di esaminare parti territoriali diverse fra di loro. Se calato in questo contesto, la diversità corrisponde all'aumento della veridicità.

Una volta assimilate tutte le premesse, i risultati scaturiti dal confronto hanno apportato un valore aggiunto alla ricerca esplorata in questo percorso di arte attiva. Hanno contribuito a sciogliere il dubbio circa il grado di consapevolezza dell'arte nella nostra vita. Hanno reso più esplicito il concetto di comunità inserito in un unico ambiente che si auto influenza (si pensi alle risposte simili emerse nei commenti aperti) e che cerca, a sua volta, di trovare il modo di difendersi o sfruttare gli impulsi che riceve. Stimoli che, per mezzo del questionario, hanno chiarito la potenza del flusso multimediale avvertito dalle persone.

Da questa esperienza si è tratta un'energia positiva che, nella maggior parte dei casi, ha convalidato le riflessioni di Verde, ma anche di molti altri artisti impegnati nel settore sociale e politico. Ha trovato disponibilità e umanità esternatasi nel corso della condivisione del sondaggio. Un momento, durato giorni e poi settimane, in cui si è creata una vera e propria rete sociale. È stata un'esperienza positiva perché, presa seriamente dai volontari, alcuni dei quali privatamente sottolineavano ulteriori riflessioni e critiche sul modello sottopostogli. Un'opportunità di crescita costruttiva e di ricerca verso altri spunti. Inoltre, il modello offerto da Google gode di tempi e costi ridotti, a favore della resa personalizzata e della cura. Un concetto, anche questo, riconducibile allo stile di Verde.

Sulla base di questa esperienza si proverà a chiarire il termine attivismo, il contesto entro il quale si sviluppa e alcuni degli esponenti che hanno adottato quest'attività artistica come parte integrante della loro poetica.

3.2. Indagine sul termine Artivismo: parola agli artisti politici.

Ricercando il significato del termine “artivismo” sui dizionari classici o online si nota che la maggior parte di essi non prevedono alcuna risposta specifica e più semplicemente rimandano ad un’altra espressione altrettanto associata alla voce in questione: “attivismo”. La tendenza ad esternare un’idea, un valore, un atto umano con condotta sociale e politica che in questo caso, si esprime per mezzo dell’arte. L’artivismo affiora alla fine del XIX secolo e diventa simbolo concreto di una lotta contro conflitti armati, ingiustizie, alienazione nei confronti dei diritti umani e contro la società del consumo. Le parole indicano “l’arte come rete di relazioni”, due forme di attivismo (artistico e tecnologico) unite in un network capace di diffondersi a livello nazionale¹⁷². Una parentesi a parte va aperta per il concetto di network. Nel 1998 la Swatch, multinazionale svizzera, lancia “battiti Swatch” ispirandosi all’avvento di internet e al villaggio globale di McLuhan. I battiti corrispondono alle prime chat online in cui, abitanti di poli opposti s’incontrano per pochissimi minuti online. Questo tentativo, da parte della Swatch, di giustificare lo stravolgimento del nostro tempo avviato dalla rete, rappresenta soltanto uno dei casi di proposta temporale virtuale diverso dal tempo fisico-spaziale di Greenwich. A partire da un simile contesto, anche i concetti di “locale” e “reale” tenderanno a coincidere, fino a trasformare radicalmente la velocità delle informazioni e degli incontri, tipica del nostro tempo. Questo meccanismo si riverbera su tutto, appunto, a livello globale e modifica e la comunicazione stradale, navale, aerea, interpersonale. Coinvolge anche i settori dell’informazione e dello spettacolo. Le mutazioni descritte si concretizzano dunque nel network¹⁷³. Un luogo spaziale dove ogni aspetto della realtà è interconnesso. Reti che, per mezzo di internet, creano legami umani comunicanti fra loro¹⁷⁴

¹⁷² T. BAZZICHELLI, op. cit., pp. 18-20

¹⁷³ T. TERRANOVA, *Cultura Network. Per una micropolitica dell’informazione*, Manifestolibri, Roma, 2006, pp.57-59

¹⁷⁴ T. BAZZICHELLI, op. cit., pp. 9-10

Una vera e propria rivoluzione che verrà sfruttata dagli stessi attivisti. Con il web è poi diventato possibile accedere a mondi intercambiabili e potenzialmente infiniti, aggravando il senso di insoddisfazione e di ricerca continua. Non è un caso che l'attivismo emerga con la globalizzazione, fenomeno che ha portato gli Stati Nazione a prendere decisioni congiunte che, nel bene e nel male, si ripercuotono a livello planetario.

L'artista politico è colui che si allontana dal Concettualismo basato sulle forme elementari autosufficienti, diffida dalla concezione secondo la quale l'arte è racchiusa nell'intimità e nella sfera emotiva del creatore, tipica ad esempio dell'Espressionismo. Supera anche il Realismo e con essa il Post-modernismo per via del necessario intrattenimento. Egli è anche un attivista, guarda al suo lavoro responsabilmente, come fosse un'urgenza da rivelare. Rivendica "una sorta di diritto al disimpiego" che prende spunto dalla poesia, dalla chiarezza della prosa, dalla predisposizione ad insegnare. Si prepara ad intraprendere mete di non ritorno¹⁷⁵. Luc Boltanski, sociologo e accademico francese, ha confermato che l'artista politico, grazie alla sua grinta e perspicacia, è in grado di dipingere le situazioni nel qui e ora "estraendone i sentimenti provati" in quell'esatto frangente¹⁷⁶. L'attivista è particolarmente sensibile al dolore, ma non abbastanza da rimanerne sopraffatto, svela scorci del reale che altri ignorerebbero o non sarebbero in grado di cogliere. La sua capacità di rivelare il presente oltrepassa la banalità dei mezzi di comunicazione e rinuncia alla sua individualità a favore della collettività.

Una filosofia molto affine a quella appena descritta era già visibile in alcuni autori della storia passata. Costantin Guys (1802-1892) è stato un incisore e storiografo autodidatta. Nato in Olanda e naturalizzato in Francia dove ha vissuto alla ricerca del sublime celato all'interno del tessuto urbano (fig. 3.10). Uno spirito indipendente dal tratto istantaneo e realizzato dal vivo che gli ha permesso di cogliere il culto per i dettagli, la fugacità delle feste nei bistrot parigini e tutto ciò che ai suoi occhi si presentava come bisogno di

¹⁷⁵ V. TRIONE, *Attivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino, 2022, p. 12

¹⁷⁶ L. BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore*, Cortina, Milano, 1993, pp. 18-19; 180

realizzazione¹⁷⁷. La sua prontezza ad accogliere i flussi non ha timore dell'artificialità o della reputazione antiaccademica¹⁷⁸.

Ne *Il Vagone di terza classe* (1862-64) Honoré Daumier, pittore e caricaturista francese di metà '800, utilizza i pennelli per denunciare una classe povera costretta a viaggiare stretta in un vagone vecchio e affollato. I soggetti ritratti, segnati dalla miseria, stanno vicini senza alcun tipo di contatto. Inoltre, l'opera è stata criticata perché sceglie di non celebrare il treno come simbolo del progresso, concentrandosi sull'alienazione dei passeggeri (fig. 3.11)¹⁷⁹. Altro caso esemplare è rappresentato dalla *Guernica* di Pablo Picasso. Dopo l'attacco alla piccola città basca, seguita dalle violente proteste, Picasso, in vista dell'Esposizione universale, decide di realizzare un'opera di denuncia che verrà dipinta in soli due mesi. Il *Guernica* rappresenta così uno "spazio claustrofobico" caotico e privo di prospettiva¹⁸⁰. Attraverso il messaggio di repulsione, l'opera invoca la coscienza sana della società, quella che non cerca l'autodistruzione¹⁸¹ (fig. 3.12).

Militanti della nostra era, per citarne alcuni, sono invece: Ai Wewei, Steyerl, Bruguera e Sferlazzo.

Ai Wewei emerge come dissidente politico e attualmente si occupa di design, cinema e architettura. Nei primi anni 2000 ha gestito un blog con pagine autobiografiche, toni apocalittici, estratti poetici con movenze sul dissenso sociale¹⁸². Steyerl si occupa di arte moderna e ha un interesse spiccato verso l'universo virtuale e al rapporto che questa ha con la creatività e l'economia¹⁸³. Tania Bruguera è, invece, impegnata in più ambiti del sociale. Fonda Catédra Arte de Conducta, programma orientato alla performance, primo

¹⁷⁷ Ivi pp. 15-16

¹⁷⁸ C. MELCHIORRE, *Attraverso i saggi di Baudelaire scopriamo la vita di Costantin Guys considerato il pittore della vita moderna*, in «Neomag read cool, stay cool», 2015, 12 maggio, pp. 2-3, <https://www.neomag.it/il-pittore-della-vita-moderna/> [consultato il 25/05/2022]

¹⁷⁹ <https://www.analisedellopera.it/honore-daumier-il-vagone-di-terza-classe/>

¹⁸⁰ C. GATTI, *et al.*, (a cura di), op. cit., p. 1106

¹⁸¹ J. GAVALDÀ, *Pablo Picasso e la genesi di Guernica*, in «Storica National Geographic», 2021, 25 ottobre, pp. 2-3, https://www.storicang.it/a/pablo-picasso-e-genesi-di-guernica_15341 [consultato il 24/05/2022]

¹⁸² V. TRIONE, op. cit., pp. 42-43

¹⁸³ S. CATTANEO, *Hito Steyerl: contronarrazioni sull'universo digitale*, in «Finestre sull'Arte», 2021, n. 5, 7 novembre, p. 1, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/hito-steyerl-contronarrazioni-sull-universo-digitale> [consultato il 27/05/2022]

nell'America latina. Tra i suoi vari interessi, vi è quello sull'immigrazione¹⁸⁴. Un tema molto caro a Sferlazzo cantautore, videomaker e militante politico¹⁸⁵. Dalla Cina alla Germania, da Cuba alla Sicilia ognuno di loro attua un lavoro di denuncia creativa che cerca di non scivolare nello sconforto e di proseguire con tenacia.

A descrivere i sentimenti contrastanti e a raccontare della difficoltà di accostarsi al dolore è la scrittrice polacca Svetlana Aleksievič. Vincitrice del premio Nobel per la letteratura nel 2015, nel suo saggio intitolato *Pregiera per Cernobyl* (1997) scrive dello sforzo necessario che serve per ascoltare le persone senza scivolare in descrizioni già sentite e tendenti al pettegolezzo. Il suo saggio non descrive i fatti di Cernobyl, i quali per buona parte restano un mistero ancora oggi, ma vissuti di persone alle quali è stato derubato e intossicato tutto. Per farle emergere, come ribadisce l'autrice, ci vuole "tempo e spazio". È necessario mettersi nella condizione di ascoltare pazientemente e con discrezione persino gli aneddoti apparentemente superflui¹⁸⁶.

La violenza in questo scenario è un triste collante in dissidio con la forza di reazione. Un movimento in grado di tramutare questo sentimento negativo in coraggio e necessaria umanità, che ha segnato oltremodo l'attivismo, è quello Zapatista. L'esercito dei "dimenticabili"¹⁸⁷ fece irruzione, nel 1994, al villaggio San Cristóbal de las Casas nel Chiapas. Il Messico, già stressato da politiche estere e da lotte interne, manifesta il suo dissenso contro l'Accordo nordamericano per il libero scambio (NAFTA), un ulteriore pretesto per sopraffare i diritti dei cittadini e le loro condizioni di povertà. Inizialmente riconosciuto come *Fuerza de Liberación Nacional*, il gruppo ben presto si ritrova a modificare i suoi principi, appellandosi alla guida del subcomandante Marcos¹⁸⁸. Non è casuale il fatto che Verde, all'interno del progetto *Cercando Utopie*, lascia spazio ai suoi testi. La sua poetica condivide molte delle iniziative zapatiste come quella

¹⁸⁴ L. CIPPITELLI, D. SCUDERO, *Tania Bruguera and political art*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 2007, pp. 7-8

¹⁸⁵ <https://www.giacomosferlazzo.com/bio>

¹⁸⁶ V. TRIONE, op. cit., p. 17

¹⁸⁷ M. LANDI, *Ci scusiamo per il disagio ma questa è una rivoluzione: il movimento zapatista in Chiapas*, in «Opinio Juris», 2020, 7 ottobre, pp. 1-3, <https://www.opiniojuris.it/ci-scusiamo-per-il-disagio-ma-questa-e-una-rivoluzione-il-movimento-zapatista-in-chiapas/> [consultato il 24/05/2022]

¹⁸⁸ *Ibidem*

anticapitalista. È concorde all'utilizzo della comunicazione in tutte le sue forme e a una visione lucida della realtà, fedele e ostinata nella ricerca di un confronto. A riprova del loro impegno, vi sono anche le iniziative organizzate tra il 1997 e il 1998. In quell'arco temporale il collettivo è impegnato in azioni di protesta per rivendicare i diritti delle persone emarginate (senza tetto, disoccupati, migranti)¹⁸⁹. Il gruppo attivista è riconoscibile dalle tute bianche. Un colore che ricorda i fantasmi e di conseguenza l'invisibilità che qui vuole manifestarsi. Le tute bianche saranno indossate, altresì, prima (per avere la possibilità di usufruire degli spazi comuni) e durante le parate del G8 di Genova¹⁹⁰. Altra caratteristica circoscritta alla loro presentazione è il passamontagna, coprirsi il volto è un modo per non farsi influenzare dall'aspetto estetico e che, a detta loro, possa mostrare il cuore (fig. 3.13). Nel luglio del 2015 un gruppo di zapatisti ha promosso il Festival *CompArte por la Humanidad* per celebrare il dissenso contro "l'idra capitalista", invitando nel Chiapas attivisti e intellettuali di tutto il mondo, uniti in laboratori mobili di grafica, spazi di confronto con cantastorie, letture, concerti, sessione di danza¹⁹¹. Nell'ultimo periodo invece, con l'emergenza in Ucraina, gli zapatisti si sono uniti ai sostegni umanitari stabilendo per punti un comunicato sulla loro posizione. Lo scopo è stato ed è quello di aiutare nel concreto *los de abajo* indipendentemente dalla nazionalità e senza stare a sentire i media, chiedendo piuttosto ai diretti interessati di cosa avessero bisogno. Non servono numeri, nemmeno social o fama mediatica, si agisce per senso etico e di mutuo soccorso.¹⁹²

Ad oggi la pratica dell'attivismo è stata inserita anche all'interno di programmi universitari, con l'obiettivo di favorire una maggiore sensibilità tra impegno sociale, innovativo e creativo. Esempari in tal senso sono l'Università di Nottingham Trent in

¹⁸⁹ D. AZZELLINI, *Disobbedienti/Tute Bianche*, in «International Encyclopedia of Revolution and Protest», 2017, 5 novembre, pp. 1006-1007, https://www.researchgate.net/profile/Dario-Azzellini/publication/320858529_Disobbedienti_Tute_Bianche/links/59fee34f458515d0706c06d3/Disobbedienti-Tute-Bianche.pdf [consultato il 18/06/2022]

¹⁹⁰ F. FORLEO, *Linea diretta con le tute bianche di Marcos*, in «La Repubblica», 2001, 13 marzo, p.2, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/03/13/linea-diretta-con-le-tute-bianche-di.html> [consultato il 18/06/2022]

¹⁹¹ <https://www.doppiozero.com/materiali/lezln-e-larte-dellimmaginazione>

¹⁹² L. FACCINI, *Gli zapatisti e l'invasione dell'Ucraina*, in «Global Project», 2022, 15 marzo, pp. 1-3, <https://www.globalproject.info/it/mondi/gli-zapatisti-e-linvasione-dellucraina/23911> [consultato il 27/05/2022]

Inghilterra¹⁹³ e l'Università Complutense di Madrid¹⁹⁴. Altri enti che collaborano a livello educativo sono il collettivo francese Élan Interculturel e quello ungherese Artemisio. Entrambi organizzano laboratori con ampi spazi dedicati al dialogo interculturale e alla diversità come fonte di ricchezza¹⁹⁵.

Come ben ricorda Giacomo Verde, con la sua esperienza nelle veci di cantastorie, anche l'autore Vincenzo Trione, sottolinea come l'arte contemporanea sia un viaggio imprevedibile e immenso, arricchito dai tanti volti incontrati e mai simili fra loro¹⁹⁶. Nonostante quest'ultimo condivida le idee di Verde e abbia scritto un libro dedicato all'attivista, ha dimenticato di includerlo nell'elenco degli attivisti ai quali fa riferimento. L'atteggiamento nomade, come si è visto, è frutto di un percorso segnato dalla storia, da un senso di emancipazione visibile già con l'Impressionismo e il Dadaismo. Un'arte politica che non nasce come tendenza di moda, al contrario, si fonda su saldi principi ed è assecondata da personalità esperte come: il direttore artistico del *Documenta11* Okwui Enwezor, il pittore della cultura digitale Mauro C. Martinez famoso per la collezione *Sensitive Content*, il critico d'arte Massimiliano Gioni che nel 2017 cura la mostra *La terra inquieta* e altre figure ancora. Al di là della generazione a cui essi appartengono e al luogo dal quale provengono, hanno chiaro il loro intento. Infatti, essi sono costantemente insoddisfatti e spiegano chiaramente quale siano le intenzioni celate dentro agli atti; azioni inedite e di notevole sensibilità in aperta polemica con un sistema superficiale ed estraniante¹⁹⁷.

A tal proposito la già citata Hito Steyerl, rivolgendosi ai creativi suggerisce loro di non lasciarsi abbindolare dai costrutti sociali. Parla di arte intesa come "atto insurrezionale"¹⁹⁸, che sceglie la libertà, la condivisione, l'onestà. Presupposti e iniziative inerenti al manifesto *Per una nuova cartografia del reale*, che hanno come focus il

¹⁹³ https://www.ntu.ac.uk/search?query=artivism&start_rank=41

¹⁹⁴ <https://www.ucm.es/divercity/contacto>

¹⁹⁵ <https://radartproject.com/elan-interculturel/?lang=it>

¹⁹⁶ V. TRIONE, op. cit., p. 6

¹⁹⁷ V. TRIONE, op. cit., p. 7

¹⁹⁸ Ivi, p. 9

processo di ideazione. Hito Steyerl nel suo saggio *Duty Free Art* (2017) sottolinea come le opere non abbiano alcun “dovere di rappresentare la cultura”¹⁹⁹ perché estranee ai favoritismi nei confronti dello stato. Quest’ultimo, il più delle volte, è interessato al prodotto finale scambiato come *benefit* per incrementare i capitali, un’occasione per far sorgere un museo *underground* che possa adornare il prestigio della città. Ma come già veniva ribadito nel testo all’Assemblea Mudima di Milano del 1993:

La sfida dell’universo di immagini-immondizia, della fiera della volgarità che la morente civiltà di massa ci scarica addosso, non può essere vinta dall’atteggiamento di aristocratico disdegno che riafferma la preminenza della “distanza critica” fra il soggetto e l’oggetto, l’unicità del corpo come centro di gestione e di interpretazione dell’esperienza²⁰⁰.

Ancora una volta, le riflessioni-azioni degli artisti e dei curatori all’unisono si riferiscono ad un approccio artistico disincantato, che non abbia neppure la pretesa di essere definito tale. Un taglio, piuttosto, che unisce comunicazione, cultura ed estetica. Quando Giacomo Verde annunciava quasi come un mantra “liberare arte d’artisti” si riferiva proprio ad un atteggiamento lucido e attento alla realtà²⁰¹. E se la società punta a dare una bella immagine di sé, l’artista politico è pronto ad “imbruttirla” con spirito creativo e ironico, lontano dagli scopi di lucro. La soluzione di Steyerl, in effetti, pare riconstatare quello che i Cartografi del reale avevano evidenziato. Alla citazione di Verde, calza perfettamente una critica che l’autore e amico Caronia solleva nei suoi confronti. Nella prefazione ad *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte politica teatro e tecnologia*, più che “liberare arte da artisti”, Caronia afferma il bisogno di assecondare lo “spirito dell’esplorazione”²⁰².

Dunque si tratta di prendere esempio dai bambini che alimentano questo animo e guardano soddisfatti il loro puzzle, risultato di tante prove d’incastro. In effetti, i vari abbinamenti possono ingannare perché paiono combinarsi, ma poi non è così. Alla fine però, il quadro completo sarà il frutto di un percorso di consapevolezza, inedito e individuale. Lo sperimentatore, fiducioso nell’agire, deve inoltre riuscire a ripercorrere i

¹⁹⁹ *Ibidem*

²⁰⁰ <https://www.verdegiac.org/teorie/cartogra.htm>

²⁰¹ <https://www.verdegiac.org/teorie/artilib.htm>

²⁰² G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p.10

passaggi per consentire agli altri di comprendere e di trovare in seguito altre strade. In un'intervista di Tatiana Bazzichelli, Verde dirà che le opere degne di essere nominate tali sono quelle "che nascono per risolvere le esigenze o esprimere immaginari che i media ufficiali non sanno o non possono affrontare."²⁰³ Si tratta della cosiddetta "arte scenica", la stessa che altri artisti definiscono "arte autonoma".

Nella prima metà degli anni '90, nel corso di un dialogo con il poeta politico Lello Voce, Verde dirà di non essere e di non voler essere un'avanguardista²⁰⁴. Il motivo dell'affermazione è più semplice di quanto si possa pensare, nonostante la perspicacia rispetto agli ulteriori nodi venutisi a sommare negli ultimissimi anni. Lo sdegno è rivolto alle Istituzioni e al modo in cui viene impartita la storia. Lo studio della storia dell'arte lascia passare il messaggio che per ottenere fama e reputazione bisogna essere inseriti in un prestigioso Museo. Nulla, però, viene accennato circa la fine che l'opera fa all'interno di quel contesto, perché sconveniente. Una volta inserita in quello spazio, l'opera diventa, difatti, capitale degli Stati Nazione, svuotata di significato, chiusa dentro valigette o vetrine, contesa e mossa da una parte all'altra del mondo.

Quando Hito Steyerl parla di *Duty free art* non fa che rivolgersi all'arte indipendente, l'unica ancora priva di etichette ed esterna a logiche di prestigio. La cineasta berlinese, durante una ricerca pubblicata sul suo saggio, si scontra con l'anonimato politico che nasconde le informazioni sull'autenticità e sulla compravendita delle opere. Per non alimentare questo andazzo, si arriva dunque alla proposta di un fare creativo che ha come unico criterio quello di essere una "risorsa". Arte che nasce dal divenire costruttivo, svincolata dall'inflazione, non frammentata, introdotta alla vita²⁰⁵. Sono molti gli artisti illuminati al servizio di questa prassi, ognuno dei quali crea la propria poetica concentrandosi su una specifica tematica (ambiente, immigrazione, povertà...). Giacomo Verde, negli ultimi anni della sua carriera scrive e firma insieme al collettivo di Viareggio Dadaboom, il *Manifesto reo dadaista*. Un'ulteriore conferma a quanto si è avanzato fin qui. Il regolamento invita a prendersi gioco delle regole e si fa portavoce di

²⁰³ Ivi, pp. 57-58

²⁰⁴ L. VOCE, *Lello Voce incontra Giacomo Verde*, in «Materiali per una politica non verbale», 2020, n. 17, giugno, pp. 2-3, <https://novantatrepercento.it/017-07-lello-voce-incontra-giacomo-verde/> [consultato il 29/05/2022]

²⁰⁵ H. STEYERL, op. cit., pp. 75-94

un sistema in cui il segno diventa simbolo del superamento delle contraddizioni, libero dal bipolarismo condizionato delle vocali “e” e “o”²⁰⁶.

3.3. T= telecamera, testimone, testamento di rivoluzionari con *Solo limoni* (2001)

Quando George Orwell scrisse *1984* non avrebbe certo immaginato che le sue previsioni sarebbero state scavalcate tanto profondamente. Eppure, ancora oggi quel romanzo distopico rappresenta una prova dell’ottusità umana e del fatto che, una volta avviato il processo di modernizzazione, nessuno è davvero in grado di gestirne la portata. Orwell aveva inquadrato chiaramente anche il ruolo delle immagini all’interno di uno stato totalitario. Manifesti, teleschermi e icone entravano all’interno delle abitazioni e ci restavano per un’imposizione da parte della legge²⁰⁷. Ad Oceania servivano a sostenere il partito, nel contesto odierno si limitano a seguire un ordinamento e a dare degli impulsi che nella maggior parte dei casi appaiono ininfluenti e normalizzati.

Tuttavia, si tratta di consuetudini che, inevitabilmente, attaccano il concetto di immunità influenzando sul pensiero umano. Il “Big Brother”, nonostante non sia mai esistito in carne e ossa, è vivo e vegeto. Si è reincarnato negli Stati Nazione che *twittano* messaggi ambigui, giocano a investire nuovi capitali mentre terroristi invasori si presentano affabilmente con falsi documenti in un luogo o in un altro²⁰⁸. Questa figura senza volto si è insediata nella Rete con *fake news*, *spam*, *cookie* e algoritmi accorpati negli smartphone. La pressione sottile, unita al controllo sociale è emersa dall’unione di forze politiche, statali, economiche rafforzatesi a seguito della globalizzazione. Si potrebbero fare innumerevoli esempi, in particolare ne sono stati selezionati tre. Grazie alla loro diversità è possibile riflettere sulle strategie di mercato applicate alla contemporaneità.

Il primo caso risale alla fine degli anni ‘80 con lo sviluppo teleologico, che ha trasformato con una certa rapidità immagini di eventi, fatti, rappresentanze, costruzioni fisiche.

²⁰⁶ <https://reodada.org/manif%C7%9Dsto-reo-dadaista/>

²⁰⁷ O. ZEMZMI, *Nineteen eighty-four. 1949. The complete novels*, in «Cheat Sheets» 1990, pp. 2-3, https://www.academia.edu/3407070/Nineteen_Eighty_Four_1949?from=cover_page [consultato il 30/05/2022]

²⁰⁸ W. J. T. MITCHELL, op. cit., pp. 59-60

Questo processo, definito “transizione”, è frutto di decisioni che avvengono all’ordine del giorno senza che il resto della popolazione ne sia a conoscenza. Nasce dal tentativo di riconoscersi nell’economia di mercato e di contendere beni comuni potenzialmente proficui al punto da essere capitalizzati: le opere d’arte²⁰⁹. Riguarda denaro dato in mano a privati aziendali, usato per comprare collezioni di arte a discapito dei beni personali, come le pensioni, e dell’assistenza sanitaria²¹⁰. Inoltre, è un movimento voluto da membri aristocratici come la T-B A21 (Thyssen Bornemisza Art Contemporary), l’Azienda Siemens Art Program, il sistema Erste Bank/Tranzit e la Fondazione europea per la cultura. Le loro politiche di finanziamento integrano spettacoli ideati da loro stessi e per i quali non escludono il sostegno pubblico. Un caso eclatante è avvenuto intorno al 2006 con la grande installazione *Küba* (2004) di Kutluğ Ataman (fig. 3.14), regista apprezzato per i suoi lavori di forte impatto umanitario²¹¹.

La seconda testimonianza data dall’osservazione e dalla manipolazione impropria riguarda la cattura delle immagini.

Chissà cosa direbbero i Vedutisti della fotocamera integrata nei nostri cellulari. Loro che minuziosamente rappresentavano la realtà per restituirla a chi non aveva modo di viaggiare. La stessa che oggi si è radicalmente convertita in un enorme membrana connessa in tutte le parti e che, nell’assorbire ogni aspetto circostanziale ha prodotto rumore. Una variazione casuale inclusa inevitabilmente nella cattura dell’immagine. La quantità di dati spuri contenuti nella fotografia dello smartphone è maggiore rispetto a una videocamera professionale. Così, gli algoritmi telefonici attuano una strategia basata sulla scansione dell’archivio delle immagini (comprese quelle inviate, caricate sui social, condivise con i nostri contatti, legate ai *like*). La fotocamera esegue un calcolo matematico sulla probabilità gradita dal proprietario del telefono e il risultato di questa operazione è il frutto di una fotografia computazionale²¹². Un’immagine nuova che

²⁰⁹ H. STEYERL, op. cit., pp. 133-138

²¹⁰ B. WEBER, T. KAUFMANN, *The Foundation, the State Secretary and the Bank a journey into the cultural policy of a private institution*, in «Transform. Eipcp.net», 2006, 25 aprile, pp. 1-3, <https://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626.html> [consultato il 29/05/2022]

²¹¹ <https://espresso.repubblica.it/visioni/lifestyle/2007/04/17/galleria/emergenze-da-artista-1.95211/>

²¹² D. RUBINSTEIN, K. SLUIS, *Notes on the margins of metadata. Concerning the undecidability of the digital image*, in «Photographies», VI, 2013, n. 1, 21 novembre, pp. 151-158

secondo l'elaborazione algoritmica piacerà al soggetto interessato, anche se la foto in questione deriva da calcoli in mezzo a scarti. Una logica simile si ripercuote quando il telefono registra. Nel corso di quest'azione non sono escluse del tutto le interferenze esterne. Il telefono è sottoposto a dei controlli da parte di organizzazioni statali ed è stato provato come in determinate situazioni (scene porno, manifestazioni) sia possibile intervenire sulla registrazione. Molto dipende dall'individuo e dal tipo di telefono che possiede. Tuttavia, non c'è da sorprendersi se i dispositivi sono programmati secondo criteri precisi e hanno la facoltà di cancellare, bloccare, sfocare.

Ultimo esempio di come l'interesse dei privati cerchi di condizionare o imporsi nelle scelte altrui arriva da un post recentemente pubblicato da *Rolling Stone Italia* su *Instagram*. Dopo il successo dell'applicazione di *TikTok* è difficile frenare l'entusiasmo limitando le pubblicazioni dei contenuti. Al di là del fatto che chiunque può crearsi un account e sviluppare video personali, la fama aumenta quando all'interno si trovano piccole performance di persone famose e stimate dai *follower*. È così che negli Stati Uniti e in Inghilterra arriva con insistenza la richiesta di realizzare video per incrementare l'internet marketing e le visualizzazioni di *TikTok*. Come risposta, alcuni artisti (Halsey, Charlie XCX, Adele) hanno mostrato il loro dissenso direttamente dall'app. Tra questi, Ed Sheeran ha reagito alla pressione con un video sfacciato in cui mangia delle patatine in diretta sulle note della sua musica.²¹³

I casi qui riportati appoggiano un tipo di controllo statale e mediale impersonificato nella figura del "Big Brother", inteso come "testimone onnisciente" negativo. I social media e le logiche di profitto raggirano, in particolare, idee, azioni e, in alcuni casi, anche i corpi delle persone andando oltre la struttura dell'immaginario. Così, in una realtà fatta di schermi, immagini e telecamere, il concetto di libertà viene meno e persino quelle che sembrano essere idee brillanti e consapevoli sono rielaborazioni riciclate da scarti e rumori²¹⁴.

Come si pone, quindi, l'arte in questo scenario? Le azioni degli artisti contemporanei, specie quelli indipendenti e attivi nell'ambito sociale e politico, ci insegnano a essere

²¹³ <https://www.instagram.com/p/Cd7-0uZqHgY/?igshid=MDJmNzVkMjY=>

²¹⁴ Molti di questi spunti sono stati tratti in seguito alla lettura del già citato *Duty Free Art* di Steyerl, testo presente in bibliografia.

prudenti, ad aprirsi all'ascolto e a ragionare a ritroso. L'attività artistica, in opposizione allo scenario contemporaneo, sposta l'attenzione sui piccoli gesti, come nel caso delle azioni collettive in cui l'aspetto estetico passa in secondo piano, oppure, sfrutta la tecnologia in grandi performance dove al fruitore viene consegnata un'esperienza breve e di forte influsso²¹⁵.

Nell'ambito della rassegna *Diversions* curata da Parsec, nel maggio 2022, è stata organizzata e curata dall'associazione *Metoché*, la "Trasmissione anTiVirus". In quest'occasione si è aperto un dialogo multimediale dedicato alla posizione *hacker* adottata da Giacomo Verde. Tra un suo video e una riflessione, si è dibattuto sul fatto che reagire implica dei rischi²¹⁶. Sulla base di un atteggiamento aleatorio, viene da chiedersi: quanto si è disposti a mettere in crisi il proprio tempo e incolumità? Tatiana Bazzichelli, rammentando il percorso di Giacomo Verde, ha specificato che non si può andare contro il sistema perché significherebbe trasgredire l'umanità stessa. La strategia adottata dall'artista consiste, allora, in un "attraversamento" delle barriere. Partendo dallo studio delle regole istituzionali, si cerca di capire come poter aprire un dialogo a favore dell'inclusione e di una politica intesa come bene comune. Il verbo "attraversare" assume un significato profondo che pone l'essere in continuo spostamento e alla ricerca di nuove interazioni fra sistemi. L'atteggiamento prepositivo dell'artista *hacker* trae vantaggio dall' "attraversamento" anche in una situazione in cui vige il caos. È merito della traversata percorsa dai circa seimila manifestanti se l'anti G8 è stato denunciato da ogni parte della città di Genova. È grazie all'uso di una telecamera concepita come "testimone onnisciente" positiva se poi è stato possibile raccogliere le prove sconcertanti da far girare tramite i social media. È per via della contro propaganda, se il "Big Brother" e le sue spie non hanno ottenuto credibilità nella trasmissione delle notizie filtrate.

La telecamera, inserita in un contesto come quello dell'anti G8, ha avuto un duplice ruolo: opporsi al volere statale e catturare la realtà che altrimenti non sarebbe stata documentata.

²¹⁵ Si vedano installazioni come *Hell, Yeah, We, Fuck, Die* (2016) di Hito Steyerl o *History of Bombs* (2020) di Ai Weiwei.

²¹⁶ <https://parsecbologna.com/metoche/>

Ad oggi il caso del G8, resta uno stigma profondo di eco internazionale, ma che ancora fatica ad emergere in tutta la sua crudeltà. Cosa sarebbe successo se non fosse stato possibile accusarlo con video, foto e solo in seguito con testimonianze altrui? A seguire si entrerà più nel dettaglio con gli episodi di Genova e con uno dei docu-video tra i più raccapriccianti della storia: *Solo Limoni* (2001, fig. 3.15) di Giacomo Verde²¹⁷.

Quello che accadde a Genova è una storia macchiata del sangue versato dai manifestanti nel corso delle parate anti G8. Il Forum consiste nel ritrovo dei membri degli Stati europei più avanzati, che discutono sulle questioni politiche internazionali emerse a seguito della crisi petrolifera e monetaria²¹⁸. Di contro al Convegno, si era già stabilito Indymedia, collettivo di Seattle, portavoce del movimento No global con scopo di sostenere e pubblicare il lavoro dei giornalisti. La peculiarità di Indymedia è racchiusa nella controinformazione dal basso. L'invito da parte dei soci che entravano a farne parte era racchiuso nello slogan "Don't hate the media, become media", un incentivo a sfruttare le potenzialità dei mezzi di comunicazione, nonostante la realtà globalizzata ne suggerisse un potenziale rifiuto. Da Boston e Washington, dall'Europa all'Australia, i membri del collettivo protestano con e attraverso il web, per le strade e provvisti di telecamere²¹⁹. Queste potenzialità saranno sfruttate e costituiranno un'importante raccolta di *reportage* per l'anti- G8. Infatti, se da un lato il governo Berlusconi monopolizza le notizie in modo da evitare che siano sconvenienti. Dall'altro, i network non tradizionali ed esteri espongono le vicende senza bisogno di ricorrere a strategie, comportandosi da testimoni positivi.

Questo scontro parla di un arresto della democrazia e di uno stato incapace di soccorrere il suo popolo. Ha sovrastato l'agire, il fare, l'immaginare²²⁰. Racconta dei *black block* che danno l'avvio alle repressioni e ai pestaggi. Tra i manifestanti vi erano giornalisti, rappresentanti delle Ong, ambientalisti, femministe, sindacati e giovani coetanei l'uno contro l'altro. In mezzo a fumogeni e manganellate, si avvertono anche degli spari. A

²¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=8dm75-HwNwY&t=371s>

²¹⁸ https://www.senato.it/3182?newsletter_item=1372&newsletter_numero=129

²¹⁹ T. BAZZICHELLI, *Networking-la rete come arte*, op. cit., pp. 228-230

²²⁰ G. VERDE, L. VOCE (a cura di), *Solo Limoni agrumi e testi sui fatti di Genova*, Shake Edizioni, Villanovetta di Verzuolo, 2002, p. 7

rimetterci la vita per un proiettile è un ragazzo di ventitré anni, Carlo Giuliani. Un'auto dei carabinieri, nel tentativo di fare manovra sbatte contro un cassonetto dei rifiuti. L'auto viene circondata dai manifestanti, i quali stavano già cercando di impedire alle forze armate di dirigersi verso un'altra parte del corteo. Tra questi vi è Giuliani che solleva da terra un estintore in direzione della macchina. A quel punto uno dei carabinieri, Mario Placanica, estrae la pistola e spara due colpi in direzione della folla. L'accaduto di Piazza Alimonda sarà uno dei grandi reati alla vita insieme alle torture avvenute nella scuola Diaz e nel quartiere di Bolzaneto (fig. 3.16)²²¹.

In uno scenario in cui i poliziotti reprimono con forza i manifestanti e ogni traccia di ragione sembra venire a mancare, la folla di giornalisti e attivisti non manca di cogliere un elemento "spettacolare" da riprendere con le telecamere. Improvvisamente sembra di tornare a un totalitarismo di matrice orwelliana. La ripresa dell'evento da parte di soggetti con interessi diversi costituisce materiale aperto a riscritture e manipolazioni successive. Appartenere ad un gruppo di controinformazione (si pensi anche a Indymedia), presuppone, infatti, delle responsabilità. Le informazioni riportate devono essere oggettive e ben ordinate, poiché bisogna evitare che queste vengano riutilizzate per creare antitesi o accuse. L'ignoranza di questo parametro, insieme ad un'insufficiente conoscenza informatica può mettere a rischio il lavoro dell'intera collettività. L'impatto dei media va quindi controllato e gestito²²².

Continuando il paragone con il romanzo *1984* in cui la dittatura distopica vietava la scrittura di poesie, anche nel caso dell'anti G8, la ripresa degli eventi da più punti vista si scontra con il volere statale che tendeva ad occultare la gravità emotiva degli eventi²²³. Ma è proprio da questo terribile evento che nasceranno testi di celebrazione alla vita o appunto, testimonianze di telecamere accese che trovano e lasciano tempo alla riflessione.

²²¹ D. SCHIAVON, N. BRIGHELLA, M. AGLIETTI, *Come il G8 ha cambiato per sempre media, forze dell'ordine e manifestanti*, in «Il mondo che cambia», 2021, 21 luglio, pp. 2-5, <https://vdnews.tv/article/come-g8-genova-cambiato-per-sempre-media-forze-ordine-manifestanti> [consultato il 02/06/2022]

²²² T. BAZZICHELLI, op. cit. p. 229

²²³ E. MARZI, *Linguaggio e distopia: il Newspeak in Nineteen Eighty-Four*, in «Griseldaonline» XX, 2021, n. 1, 20 gennaio, p. 180

Al progetto *Solo Limoni* hanno partecipato molti artisti indipendenti che hanno contribuito ad arricchire fatti e narrazioni. Tra questi, Lello Voce che apre il video, in seguito alla prefazione di Verde, con una didascalia breve e inquieta. Egli segue poi recitando altri testi. Conosciuto come poeta politico, Lello Voce ha collaborato con Giacomo Verde per molti anni tra dibattiti, *recital*, interviste e soprattutto nelle narrazioni dei video fondali live. Insieme hanno preso parte al festival internazionale *Absolute poetry*. Hanno costruito un rapporto di stima reciproca e hanno condiviso anche le esperienze di Genova, evento al quale erano andati insieme per appoggiare il movimento.

Solo Limoni va oltre la contingenza dei fatti, non si limita a mostrare, ma ricostruisce gli eventi in ben 13 episodi. Questi non hanno lo scopo di narrare le cause e spiegarne gli effetti. Si limitano a mostrare, lasciando che sia il fruitore a cercare maggiori informazioni, a trovare un senso. Il documentario supera quelli comunemente conosciuti perché al di là del calibro delle vicende, procede contrariamente a quello che farebbero gli altri video o i notiziari statali. Nel video, dopo una breve introduzione di Verde, viene omaggiata la poesia di Eugenio Montale dal titolo *Limoni* (1925) raccolta in *Ossi di seppia*. Questi agrumi assumono un significato cardine per l'opera e per la stessa manifestazione. Lello Voce scriverà:

Abbiamo scelto di parlare di limoni perché non volevamo firmare manifesti, ma piuttosto risentire, tra gli occhi e il palato, il sapore e l'odore del succo d'agrumi che ci seccava le lacrime e dava sollievo alle pupille accecate dai gas e che era lo stesso che nelle notti estive profumava il nostro cibo²²⁴.

I limoni hanno quindi la funzione di ripulire le ferite, alleviare la sensazione di soffocamento dato dai lacrimogeni. La loro costituzione citrina blocca le lacrime, disinfetta le ferite, apporta la vitamina C e dà una nota di colore in mezzo ai *black block*. Tutti ne erano alla ricerca. Il limone è anche amaro, aspro, si presta bene a tutte le metafore usate nel video cercando di mantenere un leggero apporto di ironia²²⁵.

All'interno del testo *Solo Limoni* (2002), vi è una sezione intitolata *The Global Horror Picture Show* nella quale Marco Philopat Galliani descrive abbastanza minuziosamente

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ *Ivi*, p. 30

gli episodi di luglio. Attivista, scrittore e testimone diretto, anche lui ha subito le inibizioni di quei giorni. *Solo Limoni* nasce da scambi di girati, lavori manuali, imperfezioni, commistione di stili e generi che hanno come fondamenta la verità. In *Figurine fuori formato* Verde farà un importante paragone tra gli standard televisivi-cinematografici e gli artisti politici il cui scopo è altro. Qualcosa per cui non c'è molto spazio all'interno del mercato artistico, divenuto oggi uno dei più influenti settori del capitalismo²²⁶. Il lavoro dell'arte politica non è fatto per le etichette, non rende giustizia ai prodotti che ne derivano perché si presentano ben confezionati e danno alla gente quello a cui sono abituati.

Inoltre, negli ultimi anni, è emerso un genere di politica seguace dei social e delle tendenze del momento. Se una questione, anche rilevante, risulta impopolare si evita di menzionarla. Si lascia irrisolta per paura dell'oblio causato dagli scarsi *like*. Si preferisce procedere imperterriti verso l'omologazione, nascondendo i problemi anziché provare a risolverli sinceramente²²⁷. Un comportamento che si riverbera nelle inquadrature del Tg, nel vestiario, nei commenti scambiati in Rete. A ciò, si aggiunge la pigrizia e il poco interesse da parte del genere umano occupato nella gestione della propria vita. Per gli artisti militanti, invece, l'apatia è inconcepibile. L'agitazione che li caratterizza ha l'intento di spronare anche gli altri nel rifiuto delle strutture predefinite.

Ciò non significa che nei sistemi di comunicazione statale e imprenditoriale non si trattino temi altrettanto delicati, però ad attenderli vi è una lista di punti ad elenchi sul come le questioni devono essere dette e sponsorizzate. Verde, al contrario, dirà che non esistono "figurine da vendere per l'album dell'immaginario che hanno già stampato"²²⁸. In un contesto come quello di Genova, riempire le caselle significava aggiungere menzogne a uno scenario già molto oscuro e complesso. *Solo Limoni* non cerca abbellimenti, non contempla il significato di intrattenimento o di ricerca attoriale. Narra vicende vere, crude e sbagliate. Lascia margine alla distrazione, alla formazione di idee e sentimenti, alla riflessione.

²²⁶ G. VERDE, *Attivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p. 45

²²⁷ Riflessione emersa durante una delle lezioni al corso di *Storia e Media* del docente Riccardo Brizzi.

²²⁸ G. VERDE, L. VOCE (a cura di), op. cit., p. 87

Diventa quindi evidente il ruolo degli artisti politici, quelli che rompono gli schemi dell'indifferenza, inclini a non accettare nessun tipo di "Big Brother", ma solo testimonianza attiva, l'unica di cui si ha veramente bisogno. I fatti di Genova hanno provocato uno scalpore che ancora oggi chiede giustizia. Tra il resto del mese di luglio e agosto non si parlava di altro fino all'11 settembre, successivo momento che ha cambiato per sempre la storia. Entrambi crudeli e legati all'immagine della società. Eventi che traslano la violenza e l'irruzione in spettacolarità. Mitchell, rifacendosi al filosofo Jacques Derrida, parlerà di "terrore figurativo". Una guerra i cui protagonisti, infiltrati e terroristi, usano come strategia l'attacco all'immaginario collettivo e trasmettono inquietudine. Le immagini violente restano impresse negli occhi e nella mente degli individui e si replicano grazie alla capacità di espansione e diffusione. Una caratteristica allarmante di queste forme di terrore è paragonabile, secondo Derrida, agli spostamenti delle cellule tumorali. Esse hanno la capacità di materializzarsi in zone diverse da quelle della loro formazione originaria e una volta insediate, è difficile rimuoverle stando attenti a non intaccare le parti sane²²⁹. All'interno del panorama globalizzato e figlio della guerra fredda, anche i significati letterari dei termini perdono la loro coerenza. La vicinanza tra l'ambito biomedico e politico (presente anche nelle espressioni usate per trattare le malattie come: corpi estranei, parassiti, invasori) esposta da Derrida e Mitchell fa riflettere sulla difficoltà di distinguere le singole situazioni. Anche Verde accuserà la globalizzazione di aver creato questo smarrimento planetario. È come se i disordini di natura sociale, politica e umanitaria necessitassero di una diagnosi per essere inquadrati. Ammettendo anche la presenza di una tale ipotesi, resta complesso definire il problema a causa della sua portata.

Dopo i fatti del G8, molti dei giovani presenti alle manifestazioni si sono visti improvvisamente crescere e miniaturizzarsi. Si sono sentiti piccoli, impotenti e privati dei loro sogni. Hanno, però, aperto gli occhi e visto la realtà. Fra i danni che questa crisi ha provocato, di positivo resta la cognizione di causa ed effetto. Col tempo, gli attivisti si sono nutriti di questi stessi fatti come cura utile alla guarigione. Hanno riconquistato la voglia di trasformare la violenza in opere e azioni collettive e costruttive. È successo

²²⁹ W. J. T. MITCHELL, op. cit., pp. 59-60

con *Solo Limoni*, si è ripetuto con le poesie, con le canzoni, con le tavole di Zerocalcare e con altre proposte di artisti politici che ad oggi sono impegnati nel quotidiano.

Vi sono ancora altre due opere riconducibili agli episodi di Genova e al senso metaforico delle immagini. *Berlusconi non esiste* (2009) e *Dopo l'omicidio* (2011). Ispiratosi all'opera di Magritte *La trahison des images*, Verde realizza una serie di ritratti in chiave Pop Art di Silvio Berlusconi. Le immagini dipinte sono state recuperate da un incidente che ha coinvolto l'imprenditore e sono il frutto di un artificio recuperato da due *frame*. Quello che se ne trae è un atto di denuncia contro il culto dell'immagine. Significa esercitare il proprio diritto d'espressione, mettendo in crisi un'icona emblematica della politica italiana (fig. 3.17)²³⁰.

Dopo l'omicidio è invece una toccante videoinstallazione sulla morte di Carlo Giuliani (fig. 3.18). Un fermo immagine, posto al centro tra due schermi, rimanda al momento in cui il corpo del giovane viene rimosso dalla strada trascinando con sé la pozza del suo sangue. Due videoproiettori, posizionati uno di fronte all'altro, seguono, inoltre, un percorso temporale diverso. Uno procede in senso cronologico, l'altro a ritroso. Si ha la sensazione che anche il fruitore sia bloccato all'interno di un loop inducendolo così a confrontarsi con l'accaduto²³¹. Le opere seppur estremamente diverse, riflettono il significato della violenza, di un governo interessato alla cura della sua immagine piuttosto che al benessere dei cittadini e di come il repertorio iconografico possa essere manipolato.

3.4. Evoluzione e confronto di altre opere politico- sociale

Dalle opere analizzate, è possibile dedurre che la poetica degli attivisti è inerme e provvista di difficoltà. L'impiego fisico e morale ha una mole rivelante, ma allo stesso tempo, rende l'investimento singolare e di forte senso comunitario. Gli artisti politici sono paragonabili a dei tecnici. Provano a riparare le fratture causate dal rumore informatico e iconografico. Costruiscono spazi al cui interno, il pubblico può

²³⁰ <http://berlusconinonesiste.blogspot.com/>

²³¹ VASSALLO, Silvana, *Giacomo Verde tra arte e attivismo istruzioni per l'uso 1.0*, in MACCARRONE, Francesca, (a cura di), *Intrecci fra tecnologia, studi umanistici ed arte*, ER, Pisa, 2011, p. 11

riconoscersi. Fanno leva sui drammi contemporanei (crisi ecologica, migratoria, di genere...) e usano una strategia simile a quella cinematografica, basata sull'identificazione tra l'attore drammatico e il fruitore²³².

La menzione di *Solo Limoni*, *Berlusconi non esiste* e *Dopo l'omicidio* ha reso ancora più evidente come nell'intimità di un'artista politico ci sia una voce interiore protesa all'azione. Un demone insistente soggiogato dalla necessità di farsi ascoltare. Non è dunque un caso che le opere di Giacomo Verde richiamino vicendevolmente l'atto civile e creativo. Alla genesi di questo orientamento pare riallacciarsi una concezione estetica riconducibile ulteriormente a George Orwell e prima ancora allo scrittore francese Albert Camus (1913-1960). Per quest'ultimo non fu facile affermare le prese di posizione politiche, eppure già nella prima metà del '900 si era schierato a sostegno della relazione tra impegno civile e creazione. Anch'egli, spinto dalla necessità di esprimersi dando voce a chi non poteva, è diventato un martire della scrittura in difesa dei diritti umani, civili e militanti. Un uomo che, come Verde, interrogava direttamente l'individuo e scovava in fondo al significato dei messaggi²³³. Sulla stessa onda, si muove il pensiero orwelliano. Nel saggio intitolato *Perché scrivo* (1946) l'autore afferma che: "l'opinione che l'arte non debba avere niente a che fare con la politica è di per sé una posizione politica"²³⁴.

Una simile constatazione, non solo si rifà alla sensazione dell'artista di dover svelare qualcosa, ma richiama le parole di Verde circa la diffidenza nei confronti di chi crede di non essere coinvolto nelle questioni di natura politica²³⁵. Sulla base dell'interesse di Verde, connaturato nella volontà di denunciare fatti storici e di sopruso statale, è possibile parlare anche di *S'era tutti sovversivi* (2002). L'opera ha un valore commemorativo nei confronti nell'anarchico Franco Serantini²³⁶. Quest'ultimo, per la sua indole e per gli avvenimenti vissuti, ricorda Carlo Giuliani. Nel maggio del 1972,

²³² V. TRIONE, op. cit., pp. 174-176

²³³ A. BRESOLIN, *Attualità di Albert Camus a cent'anni dalla nascita*, in «CISL Scuola», 2013, 5 novembre, pp. 1-4, https://www.cislscuola.it/index.php?id=3421&tx_ttnews%5Btt_news%5D=24491&tx_ttnews%5Bcat%5D=624&cHash=a142bf83c2dc63850a51ccb03d71b4d6 [consultato il 07/06/2022]

²³⁴ <https://www.felicianopipola.it/la-creazione-letteraria-george-orwell-e-i-quattro-motivi-per-scrivere/>

²³⁵ G. VERDE, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, op. cit., p.100

²³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=5iWw8Uoo30A&t=557s>

Serantini presiede a fianco di Lotta Continua della sinistra extraparlamentare, al comizio di Beppe Nicolai del Movimento Sociale Italiano. Nel corso dell'assemblea il presidio viene attaccato e il ventenne, rimasto solo, è preso di mira dai poliziotti, i quali scaricano contro di lui una violenza inaudita seguita dall'arresto. Il giudice, le guardie, il medico carcerario si occupano del processo e non dei traumi fisici e psicologici che Serantini riporta. Nel giro di quarantotto ore, infatti, viene dichiarato il decesso. Il titolo dell'opera allude a due finalità. Oltre a ripercorrere spezzoni della vita di Serantini, si serve delle voci altrui per creare un sentimento di vicinanza al periodo rivoluzionario. Chiedere e raccogliere opinioni altrui rispecchia la voglia di Verde di creare comunità e registrare delle impressioni condivisibili con tutti.

L'impegno civile del tecno-artista risulta coerente anche con le performance di tipo sperimentale che, in un primo momento, appaiono slegate dalle tematiche prettamente politiche. All'inizio degli anni 2000, Verde, in collaborazione con Giordana Guerriero e Francesca Maccarrone, prova usi alternativi con la fotocamera del cellulare. L'insieme delle verifiche confluiranno nella raccolta *Free Cell Art Video*. La scarsa qualità dell'immagine prodotta viene compensata dalla praticità dello smartphone. Il rumore, incluso nelle riprese, sarà sfruttato per aumentare la suggestione finale, la quale verrà esaltata da rumori di fondo o dalla musica. Inoltre, la dimensione contenuta del cellulare permette di registrare da punti di vista insoliti; lo si può letteralmente attaccare alle parti del corpo (si pensi alla custodia sportiva allacciata al braccio del corridore, a Maccarrone che lo lega alla caviglia)²³⁷.

Tra lanci del telefono, passeggiate e riprese notturne nasceranno dei cortometraggi come *Acrobatic*, *Non ti voltare*, *Uncle Bill*. In particolare, *Non Ti voltare* (2009) ha un riferimento politico più esplicito rispetto agli altri. Partendo dal titolo, tratto dalla passeggiata di Guerriero e Maccarrone per le vie di Lucca, Verde trae spunto da un testo del subcomandante Marcos. Nel giorno della Festa della Bandiera del Messico, Marcos sostiene un discorso rivolto all'esercito Zapatista. Le sue parole invitano la comunità ad intraprendere una marcia. Un cammino di celebrazione alla libertà, democrazia,

²³⁷ <https://www.verdegiac.org/video-art-cell/TestoVideoCell.html>

fratellanza²³⁸. *Non ti voltare* si unisce dunque al percorso invocato dal subcomandante e al proseguimento di un viaggio indipendente, oltre il senso di inadeguatezza sociale. La ripresa distorta, l'uso dello smartphone e la concezione etica dell'attivismo sono ritrattati anche in *MaLa Polizia* (2011). Un video girato da Giacomo Verde durante il corteo tenutosi a Roma davanti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. È inserito all'interno del *Progetto IndignAzione* e appoggia i manifestanti che in quella occasione hanno lamentato la cattiva gestione del sistema bancario e finanziario. Il telefono del curatore si limita a registrare. Eppure in alcuni casi, l'azione provoca fastidi e commenti poco cordiali²³⁹. La disapprovazione di Verde, chiara fin dal titolo, allude all'insistenza da parte di due membri della forza dell'ordine che smentiscono le loro stesse parole. Un atteggiamento che porta l'autore a chiedersi: "Ma la polizia lo sa che non si dicono le bugie?"²⁴⁰

Tuttavia, il corteo tenutosi in quel frangente inizia e si conclude pacificamente secondo il rispetto delle norme da parte degli indignati e dagli impiegati statali²⁴¹. Tra canti, discorsi al megafono, ipocrisie e un clima "surrealista", Verde trae il suo modo creativo di esprimere un dissenso. Oltre a ciò, chiede agli alunni dell'Istituto Statale d'Arte Russoli con sede a Pisa, di rielaborare il video dando spazio alle loro considerazioni. I prodotti dei ragazzi verranno inseriti all'interno del *Progetto Indignazione* rafforzando così il concetto di condivisione e di libertà d'espressione.

Estendere il sentimento dell'indignazione alla stragrande maggioranza delle opere di Verde, non sembrerebbe tanto azzardato. Lo stato di amarezza, l'irritazione verso qualcosa d'ingiusto ed esterno al proprio volere si rispecchia anche nelle performance in cui l'ironia, pur sempre presente, viene meno. Con questo breve preambolo si vuole alludere a *FlagellAzione* e *Piccolo diario dei malanni*, entrambe del 2019. Esse hanno un significato profondo, svelano interamente l'intimità dell'artista e richiedono del tempo

²³⁸ <https://members.xoom.virgilio.it/formicheit/colore-terra.html>

²³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=1DABHwyfInI&list=PLHRRJE08Vea0ZmyQGg_vH7sOFicp4R5jb&index=1

²⁴⁰ <https://www.verdegiac.org/malapolizia/>

²⁴¹ A. MICHELIS, *Indignati: sabato in piazza a Roma mentre prosegue presidio a Bankitalia*, in «QG», 2011, n. 126, 14 ottobre, p. 1, <https://www.altalex.com/documents/news/2011/10/14/indignati-sabato-in-piazza-a-roma-mentre-prosegue-presidio-a-bankitalia> [consultato il 07/06/2022]

imprescindibile per l'assimilazione. Prima di entrare nel merito delle due opere, però, risulta lecito soffermarsi in un'ulteriore performance in cui traspare un'immagine della società anestetizzante.

Sei anni prima, Giacomo Verde, aveva realizzato a Milano un'esposizione, *Artist=Zombie*, che celebrava simbolicamente la morte dell'artista (fig. 3.19). Dodici fotografie ritraevano il volto di Verde truccato da zombie. Le immagini erano accompagnate da frasi di un Manifesto scritto per l'occasione. Lo slogan recitava: "Se uccidi uno zombie non è un omicidio. Era già morto..."²⁴². Sulla base di quest'affermazione, qualsiasi credenza privilegiata nei confronti dell'artista veniva di fatto smentita. Il creativo è paragonabile ad un parassita spaventoso che vuole nutrirsi di umanità e di arte, simbolo di sazietà alla fame di sopravvivenza. L'esposizione rimandava alla smaterializzazione subita dalla produzione artistica nel corso dei secoli, un processo che ha reso l'arte tanto invisibile quanto pervasiva. Conseguenza del fatto che l'artista si sia identificato in un miserabile. La performance poteva essere letta in due modalità. Una di queste favoriva il confronto e il dibattito con il pubblico. *Artist=Zombie* rappresenta la decadenza della creatività e lo stimolo a prenderne atto. Dalla lettura del Manifesto trapela lo smarrimento causato dall'intenso processo di industrializzazione, disuguaglianza, autodistruzione. Tematiche di un certo calibro e sorrette da una pungente ironia, meno presente nelle successive e ultime opere²⁴³.

Verde si autoinfligge delle punizioni metaforiche e segna la perdita della sua esistenza anche in uno degli ultimi *Happening*, intitolato *Medioevo Futuro*. Dalla collaborazione con Dadaboom nasce appunto *FlagellAzione*²⁴⁴. La performance vede l'artista indossare una corona fatta degli stessi fili elettronici che costituiscono il flagello. Verde porta degli occhiali virtuali e una maglia macchiata di rosso. Il sottofondo musicale disturbante accompagna la voce del curatore che assume un timbro lamentoso e quasi liturgico. Inizia la flagellazione. Dal punto di vista retorico rimanda a quella inflittagli a Gesù Cristo e al peso delle colpe alle quali egli ha sopperito.

²⁴² <https://www.verdegiac.org/zombie/ZombiePerformance.html>

²⁴³ https://www.verdegiac.org/zombie/Manifesto_A=Z_IT.pdf

²⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=hQw6j9Fabnc&t=203s>

La maturità raggiunta dall'autore nel prendersi carico degli errori commessi dalla società, ricorda un'altra figura di rilievo. Si tratta del pittore e scultore tedesco Anselm Kiefer²⁴⁵ che ha reso questo comportamento, un tratto caratterizzante del suo stile. L'artista mantiene le distanze dalle forme di puro intrattenimento. Come Verde, si lascia "imprigionare" dalle emozioni e dal senso di distruzione come svolta e metodo al continuo fallimento. Entrambi gli autori riescono in ogni caso a mantenersi scettici verso ciò che li circonda²⁴⁶.

In *Artist=Zombie*, Verde comincia a colpirsi le spalle, ad accusare la perdita dell'identità di sé stesso, ma anche a ritrovare una nuova consapevolezza. Infatti, il curatore dichiara: "l'incertezza è l'unica salvezza"²⁴⁷ alludendo al fatto che, solo con l'insediamento del dubbio è possibile leggere la realtà. Un modo per allontanarsi dall'illusione di avere una possibilità di riconoscimento all'interno di un apparato sociale e statale menzognero.

Il discorso prosegue tra una manganellata e un'annunciazione; il carattere delle parole assume un tono sempre più decadente. Si scaglia contro la costrizione al lavoro precario, all'insoddisfazione insediatasi nell'umanità e frutto di un'industria che produce senza ritegno, e ancora, alle delusioni generate da un governo ambiguo.

L'indignazione e la rassegnazione raggiungono l'apice del climax in *Il piccolo diario dei malanni*. L'opera consiste nella lettura di un quadernetto, inquadrato in macro sotto la lente della telecamera e proiettato su uno schermo. Rappresenta una raccolta di appunti, suggestioni e disegni che narrano esperienze vissute, appartenenti alla sfera personale e lavorativa. L'impatto emotivo che questa performance trasmette è quasi inevitabile e inizia con un prologo. Giacomo Verde mostra al pubblico una mela e propone di tagliarla diversamente da come avviene nel quotidiano. Il frutto viene spezzato con un taglio orizzontale inciso al centro. Solo da questo tipo di incisione, infatti, è possibile notare come il torsolo della mela formi una stella a cinque punte, simbolo della celebrazione alla vita. Non di meno, viene svelato l'unico modo attraverso

²⁴⁵ V. TRIONE, op. cit., pp. 183-184

²⁴⁶ A. TESTINO, Fare arte con la distruzione. Intervista ad Anselm Kiefer, in «Artribune» 2022, 8 aprile, pp. 2-5, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-veneziana-andrea-emo/> [consultato il 07/06/2022]

²⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=hQw6j9Fabnc&t=75s>

il quale è possibile mangiarne ogni singolo pezzo. Generalmente, continua l'autore, un cambio di consuetudine è originato da una necessità che spinge alla ricerca di una nuova soluzione. Se la maggior parte degli individui non ha mai provato a fare un'esperienza simile è perché non ha avvertito il bisogno di conoscere una nuova informazione²⁴⁸.

La lettura del diario inizia da eventi del 2012. Già dalle prime testimonianze viene fuori il disdegno dell'autore nei confronti dello stato capitalista, identificato come apparato che crea bisogni e malesseri in modo da poter poi vendere le corrispettive cure. Dal racconto emerge la storia di un uomo che sacrifica la sua esistenza a discapito di un lavoro che possa stabilirlo. Tra le vicissitudini dell'artista vi è anche quella legata al programma *Italian's Got Talent*. L'artista, in quell'occasione è invitato a partecipare insieme a *Bit il burattino*. Verde ha così la possibilità di rafforzare la sua idea circa la logica dell'estetica industriale. Egli ironicamente ritiene che lo spettacolo si sia piegato alla "sindrome dell'inesistenza"²⁴⁹. Creatori promettenti si esibiscono di fronte a una telecamera per dare prova di sé stessi e Verde indirizza gli spettatori ad interrogarsi sul significato della prassi adottata dallo spettacolo. La lettura procede in modo incalzante e tra battute taglienti, amici persi, lunghi viaggi si arriva alla diagnosi della malattia. Essa, però, oltre alla "dieta anticancro" e alle difficoltà, racchiude in sé una speranza. La stessa che auspica il ritorno dell'artista a completare la scrittura del diario.

L'arte militante di Giacomo Verde ha visto il suo impiego non solo nell'interesse profondo politico e sociale, ma in un percorso illuminato e illuminante. Una presa di coscienza utile alla crescita di sé stessa e rivelatoria per chiunque vi si sia imbattuto. Sono performance aderenti ad una vita autentica e vissuta.

Le avventure e disavventure di Verde riflettono alcune delle barriere che ancora oggi impediscono ai creatori dell'ambito multimediale di inserirsi con il loro impiego nella società. Seppur l'intento dovrebbe essere normalizzato, all'interno di uno stato democratico (si vedano ad esempio gli articoli 11 e 21 sulla libertà d'espressione), il più delle volte, si fatica ad emergere dalle logiche di mercato e di produzione spettacolare. Questo risentimento, emerso appunto dall'indignazione, è visibile soprattutto nelle

²⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4&t=2188s>

²⁴⁹ *ibidem*

ultime produzioni e han la capacità di coinvolgere emotivamente un vasto pubblico. Nell'*excursus* presentato fin qui, si è sempre palesato il tentativo di Giacomo Verde di rendere la creatività una forma sperimentale e accessibile a tutti.

Di fronte ad un sistema globalizzato e rivolto al progresso insistente, le opere di Verde si caricano ancor più di significato, perché riescono a suscitare immedesimazione. Un processo di trasporto ideale ormai difficile da raggiungere fra il pubblico a causa del bombardamento all'immaginario. Come sottolineato da alcuni critici d'arte contemporanea, le installazioni, le mostre, perfino le opere collettive drammatiche e commemorative non sono sufficienti a coinvolgere il fruitore. Sulla trattazione angosciante esposta attraverso le opere d'arte, si è pronunciata la filosofa americana Susan Sontag (1933-2004). Quello che la scrittrice ha constatato è un generale senso d'indifferenza. È difficile che le immagini arrivino davvero a colpire i sentimenti. Ancora più improbabile, continua Sontag, è sperare che queste rimangano nella memoria del fruitore. Una volta terminato il tour, si ritorna, difatti, alla vita e agli interessi personali. Il motivo di un simile atteggiamento è dovuto alla cultura dominante che ha abituato l'individuo alla visione di immagini degradanti²⁵⁰. Conseguenza del fatto che adesso, si osservano con disinvoltura scene raccapriccianti e di peso storico, le quali subito dopo finiscono nell'oblio. Tesi simili sono state approvate anche dal critico e saggista australiano Robert Hughes (1938- 2012) in *La cultura del piagnisteo*²⁵¹. Sulla base di queste rilevazioni, come suggerisce Hughes, a rendere l'opera veramente originale è l'invenzione linguistica, la visione lungimirante e la capacità di oltrepassare l'ordinario²⁵².

Le peculiarità sopra riportate sono tutte presenti e ben consolidate nella poetica di Verde. Partendo dal presupposto che la ricerca stilistica è un continuo confronto, egli riesce a trovare, in modo originale, chiavi di lettura che comunemente non si è portati a rintracciare. Il motivo per cui non ci si stupisce di una tale influenza positiva da parte

²⁵⁰ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 86-93

²⁵¹ R. HUGHES, *La cultura del piagnisteo. La saga del politicamente corretto*, (trad. it.); Adelphi, Milano, 2003, pp. 216-217

²⁵² Ivi p. 233

delle opere di Giacomo Verde è legato proprio alla prontezza di immedesimazione sottesa da più punti di vista.

REPERTORIO ICONOGRAFICO

1. UN VOLTO PER UNA VITA DI PRODUZIONE: GIACOMO VERDE

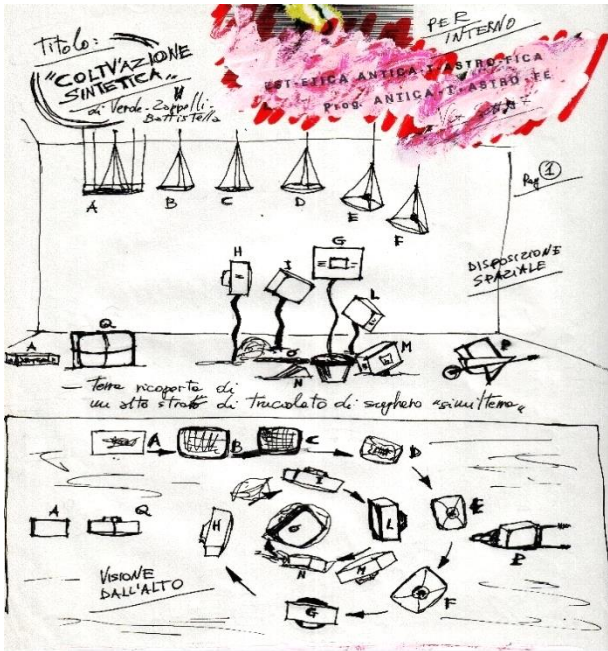


FIGURA 1.1. GIACOMO VERDE, GUIDA CONTROLLO COLTIVAZIONE (1987).



FIGURA 1.2. GIACOMO VERDE, OPERA D'ARTO (1994).



FIGURA 1.3. GIACOMO VERDE, CONTATTO (1998).



FIGURA 1.4. JAMES MONTGOMERY, MANIFESTO DELLO ZIO SAM (1918).



FIGURA 1.5. ATTENTATO ALLE TORRI GEMELLE U.S.A., IMMAGINE DAL WEB (2001).

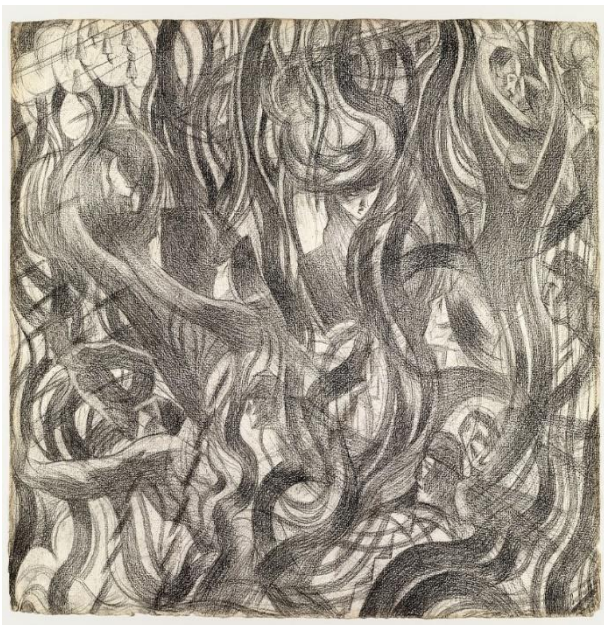


FIGURA 1.6. UMBERTO BOCCIONI TRITTICO DEGLI ADDII I (1882- 1916).



FIGURA 1.7. UMBERTO BOCCIONI, TRITTICO DEGLI ADDII II (1882- 1916).

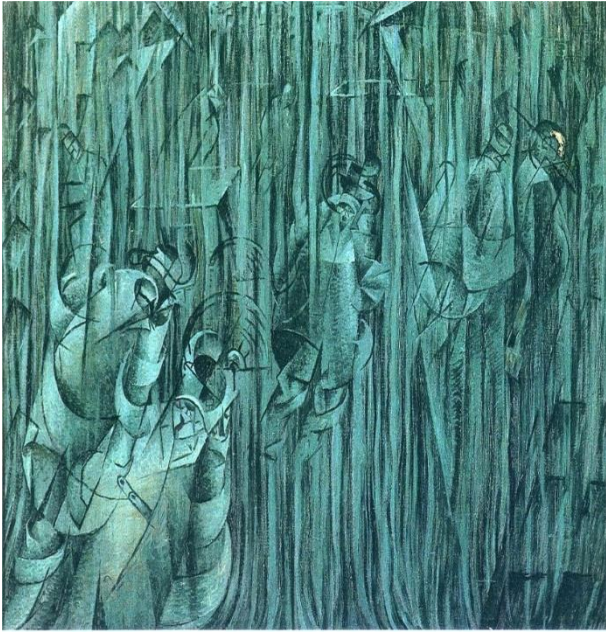


FIGURA 1.8. UMBERTO BOCCIONI, TRITTICO DEGLI ADDII III (1882- 1916).



FIGURA 1.9. GIACOMO BALLA, VELOCITÀ D'AUTOMOBILE (1913).

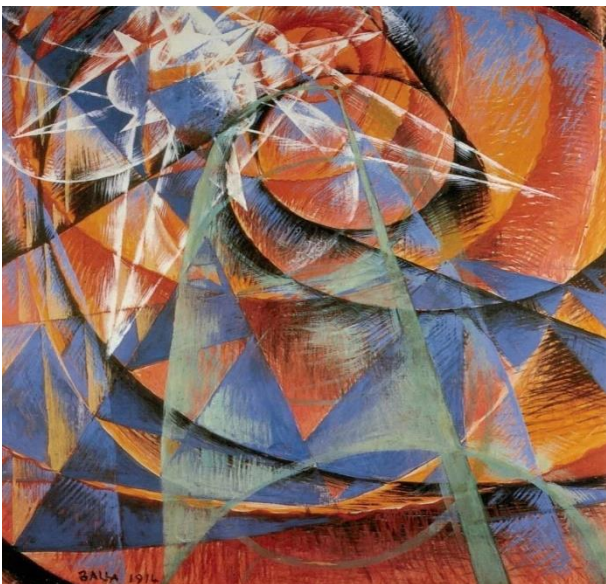


FIGURA 1.10. GIACOMO BALLA, MERCURIO PASSA DAVANTI AL SOLE (1914).

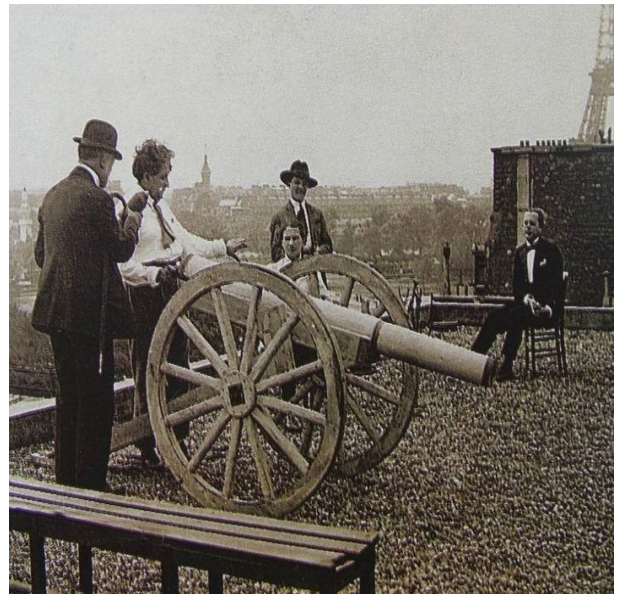


FIGURA 1.11. CLAIRE E SATIE, ENTR'ACTE (1924).

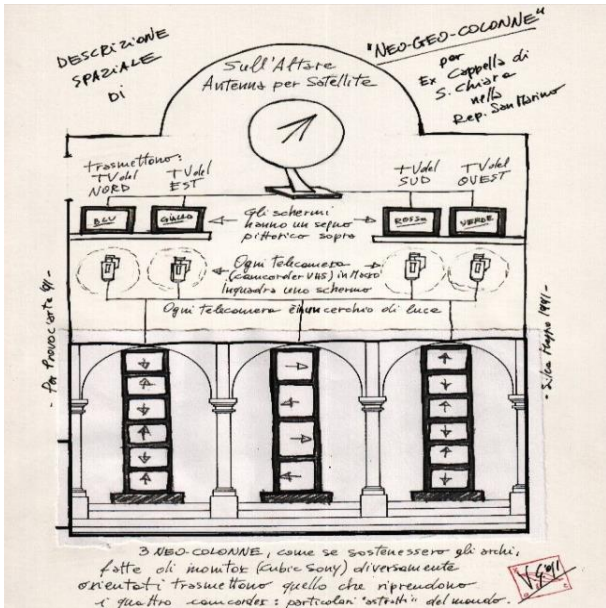


FIGURA 1.12. GIACOMO VERDE, IN NEO GEO COLONNE (1991).



FIGURA 1.13. MANIFESTO DEL MOVIMENTO SPAZIALE (1952).

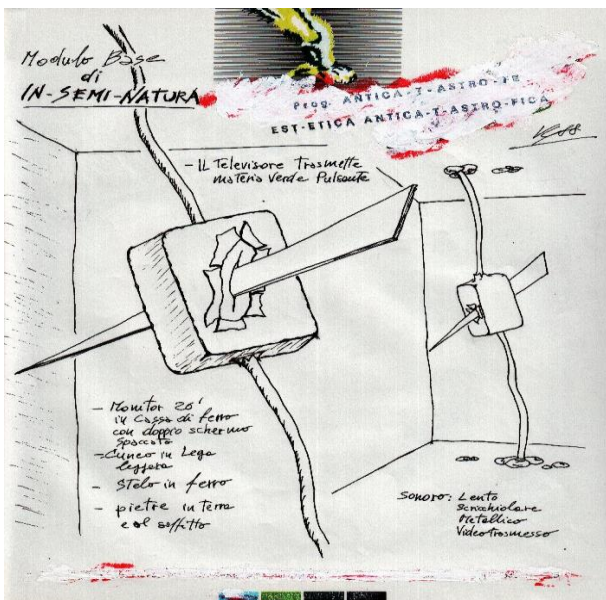


FIGURA 1.14. GIACOMO VERDE, IN SEMI NATURA, DAL PROGETTO ANTICA-T- ASTRO-FE (1987-88).

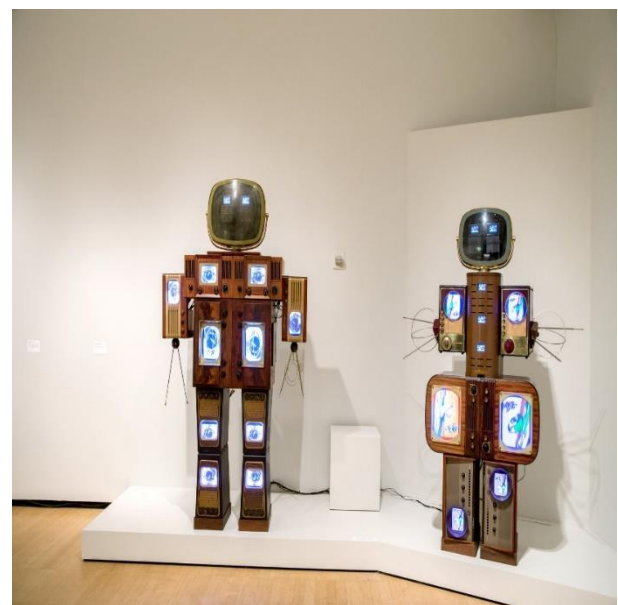


FIGURA 1.15. NAM JUNE PAK, FAMILY OF ROBOT (1987).

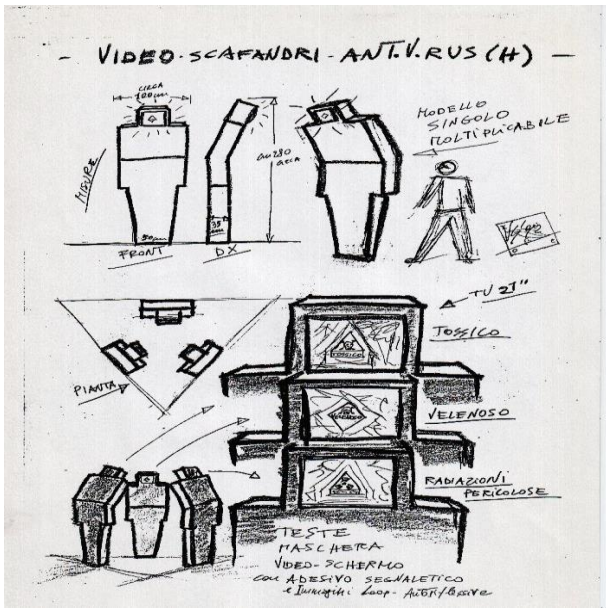


FIGURA 1.16. GIACOMO VERDE, ANTIVIRUSH (1992).



FIGURA 1.17. STUDIO AZZURRO, PROLOGO A UN DIARIO SEGRETO CONTRAFFATTO (1985).



FIGURA 1.18. STUDIO AZZURRO, TAVOLI (1995).

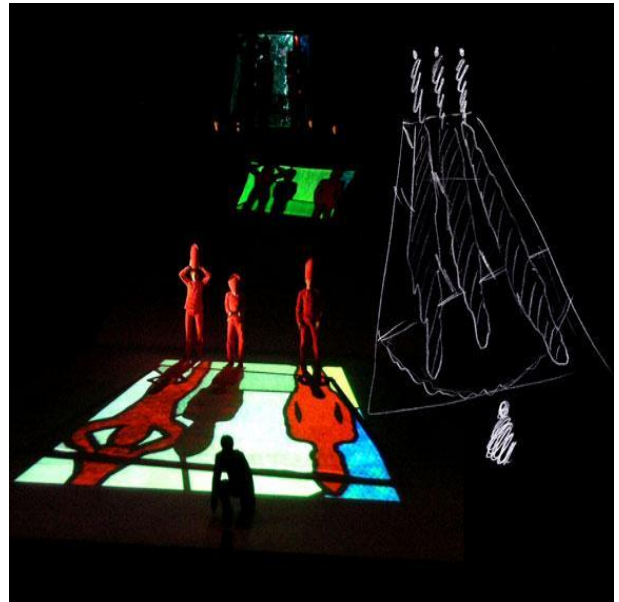


FIGURA 1.19. STUDIO AZZURRO, GALILEO, STUDI PER L'INFERNO (2006).



FIGURA 1.20. GIACOMO VERDE, MINIMAL TV (1996).

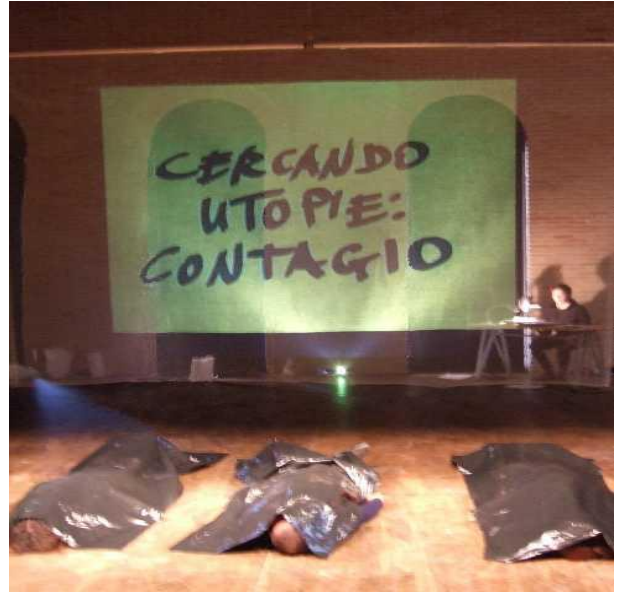


FIGURA 1.21. GIACOMO VERDE, CERCANDO UTOPIE: CONTAGIO (2003).

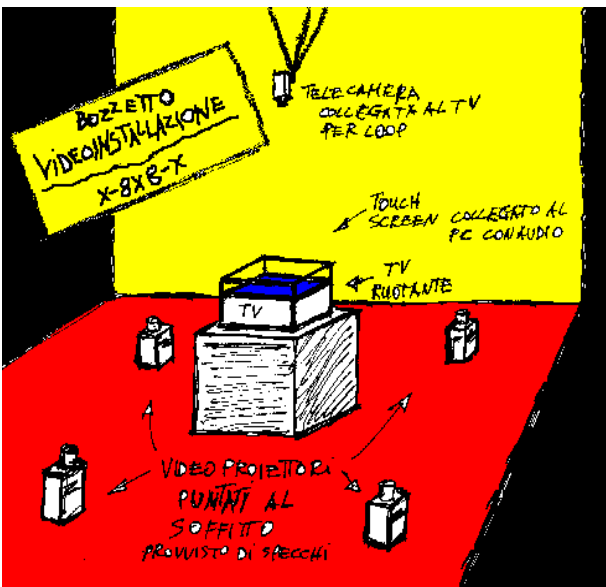


FIGURA 1.22. GIACOMO VERDE, X-8X8-X (1999).

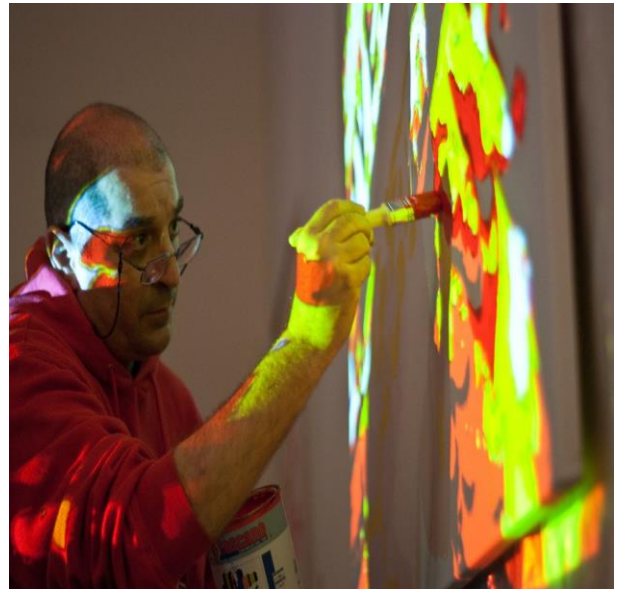


FIGURA 1.23. GIACOMO VERDE, CONNESSIONI REMOTE (2001.)

2. L'ETICA LUDICA

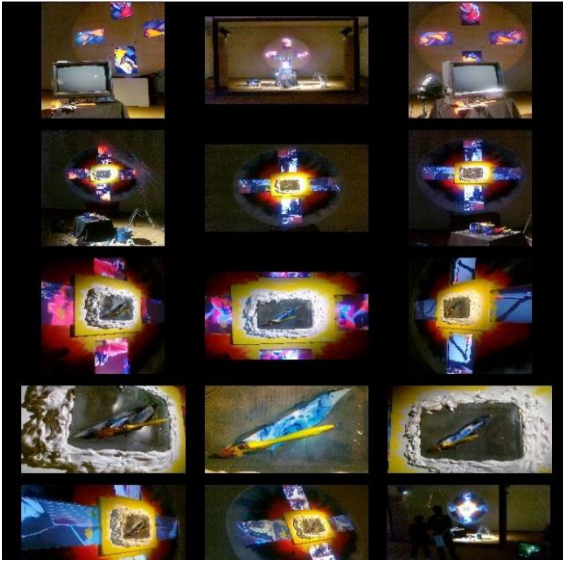


FIGURA 2.1. GIACOMO VERDE, RIVEL'AZIONI (1989).



FIGURA 2.2. GIACOMO VERDE, IL TELERACCONTO DI HANSEL E GRETEL (1989).



FIGURA 2.3. RENÉ MAGRITTE, LAS TRAHISON DES IMAGES (1928-1929).



FIGURA 2.4. GIACOMO VERDE, MULTIVERSE (2010).



FIGURA 2.5. ADRIANA ZAMBONI, INCOLORE (1989).



FIGURA 2.6. GIACOMO VERDE, BAR MIRALAGO (1994-1995).



FIGURA 2.7. CARLO PRESOTTO E TUTTO LO STAFF TEATRALE IN GABBIANELLA E DEL GATTO CHE LE INSEGNÒ A VOLARE (1997).



FIGURA 2.8. VANIA PUCCI, BOCCASCENA (2008).



FIGURA 2.9. STEFANO ROVEDA & GIACOMO VERDE, BIT IL BURATTINO VIRTUALE (1993).

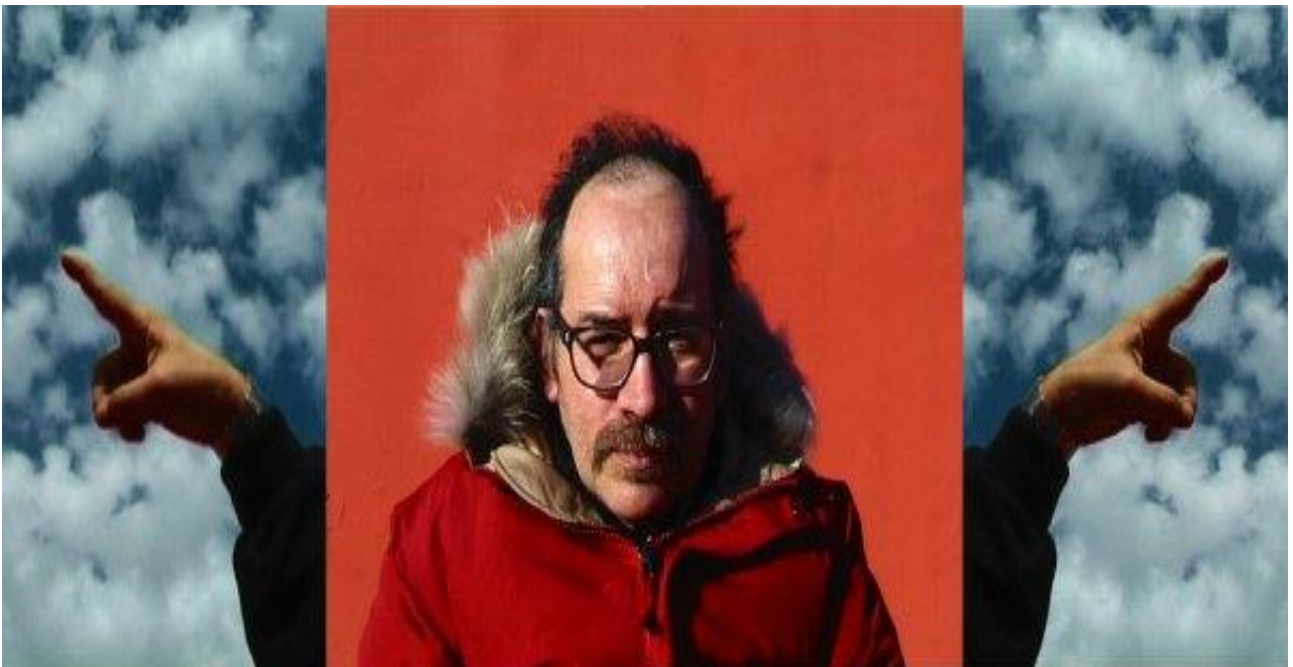


FIGURA 2.10 GIACOMO VERDE, SINTOMI- È PIÙ FORTE DI ME (2002).

3. L'ARTIVISMO

Esiste una forma d'arte politica più efficace rispetto alle altre?

131 risposte

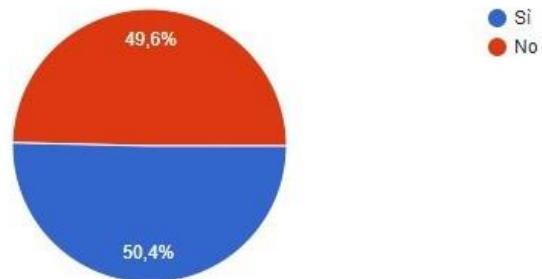
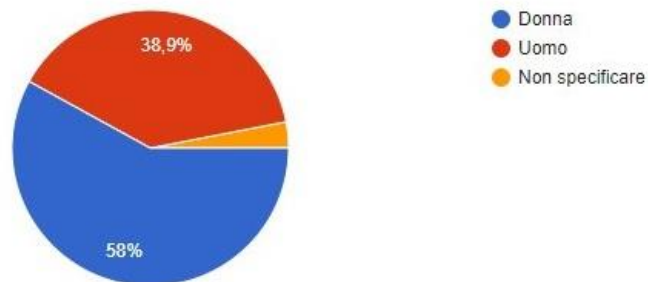


FIGURA 3.1. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. DOMANDA CON DOPPIO FINE, RIPORTAVA AL RILASCIO DI UN COMMENTO LIBERO.

Genere

131 risposte



Fascia d'età

131 risposte

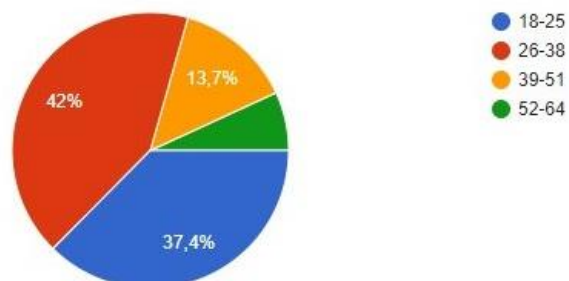


FIGURA 3.2. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. RACCOLTA DI ALCUNE GENERALI DEL CAMPIONE ANONIMO.

Conosci il significato di "attivismo"?

131 risposte

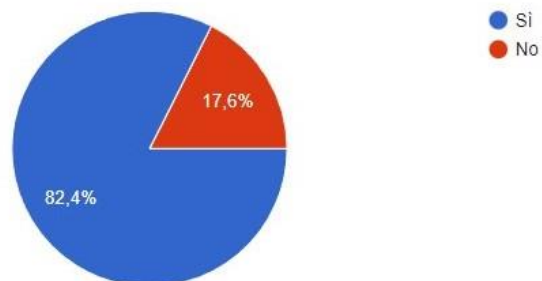


FIGURA 3.3. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. IN BASE ALLA RISPOSTA, SI POTEVA PROCEDERE O AVERE UNA BREVE SPIEGAZIONE DEL TERMINE ATTIVISMO.

Conosci il significato di "artivismo"?

131 risposte

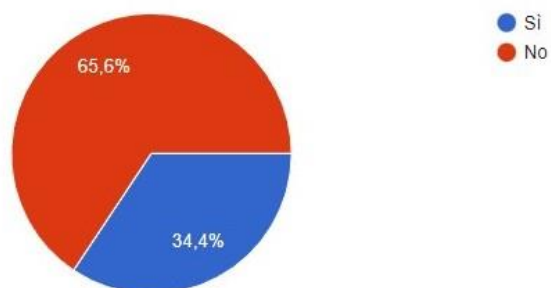


FIGURA 3.4. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. QUI VALE LA STESSA REGOLA DEL GRAFICO PRECEDENTE. A COLORO CHE NON SAPEVANO IL SIGNIFICATO DI ARTIVISMO VENIVA DATA UNA SPIEGAZIONE UTILE A PROSEGUIRE.

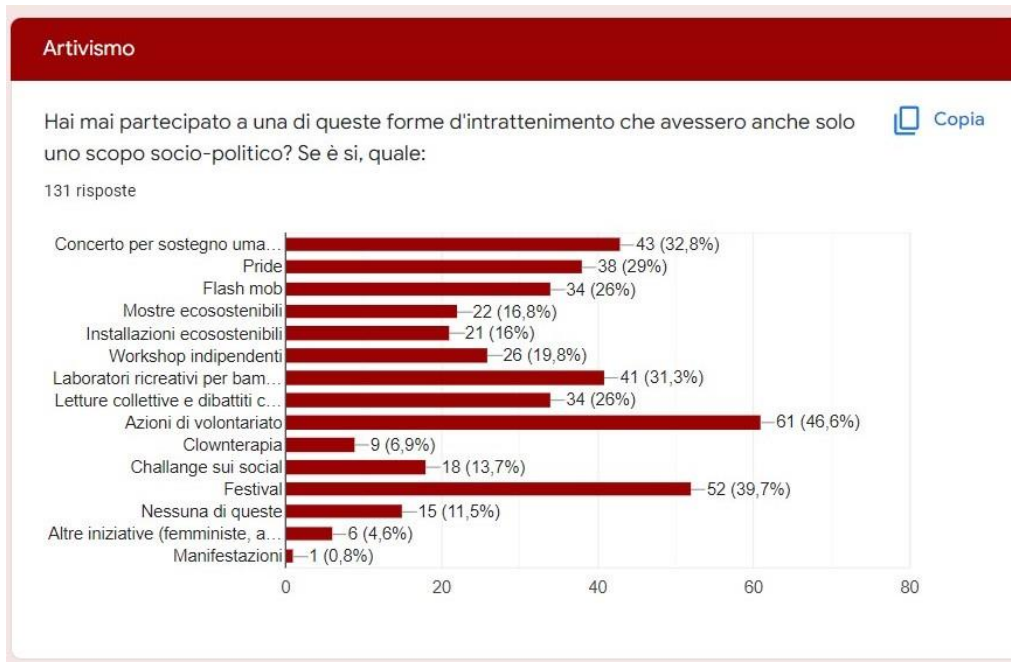


FIGURA 3.5. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. IL GRAFICO MOSTRA LE VARIE ATTIVITÀ ALLE QUALI I VOLONTARI, ARTIVISTI INCONSAPEVOLI, HANNO PARTECIPATO.

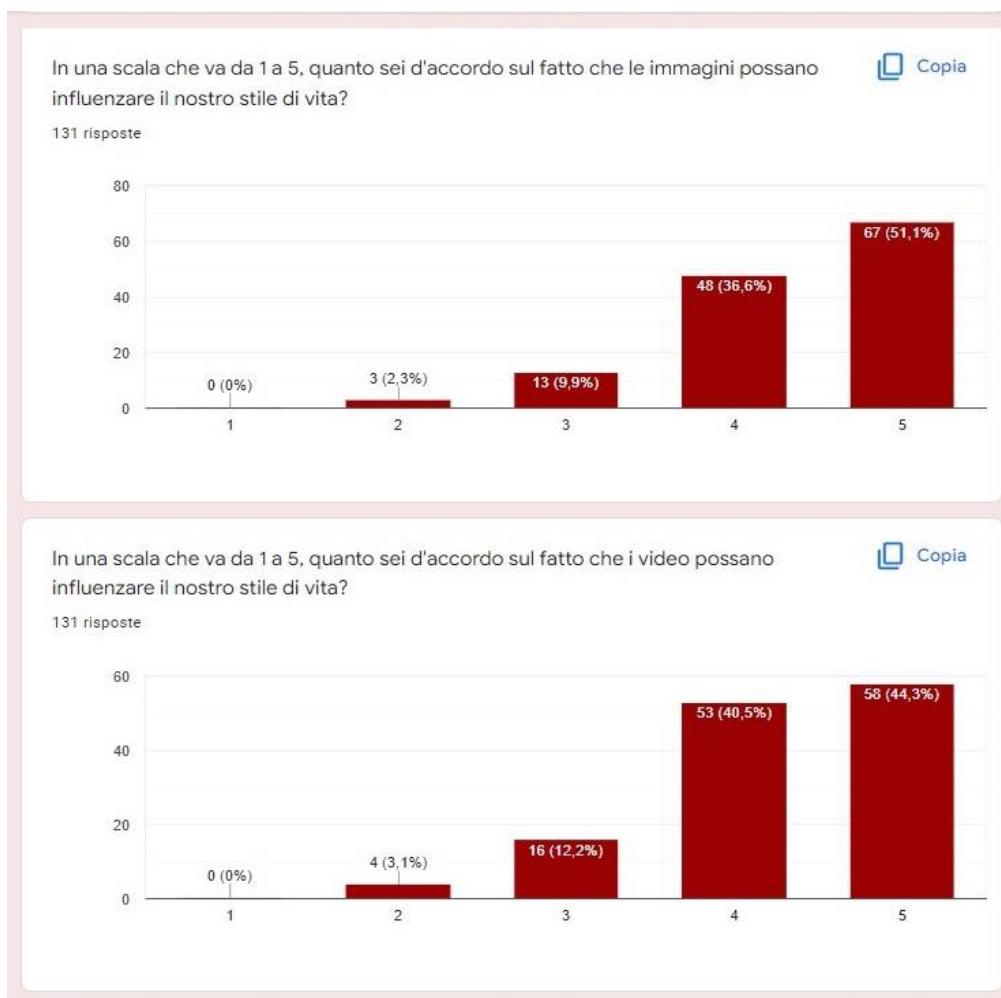


FIGURA 3.6. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. RACCOLTA OPINIONI IN BASE VALUTATI ATTRAVERSO LA SCALA DI LIKERT.

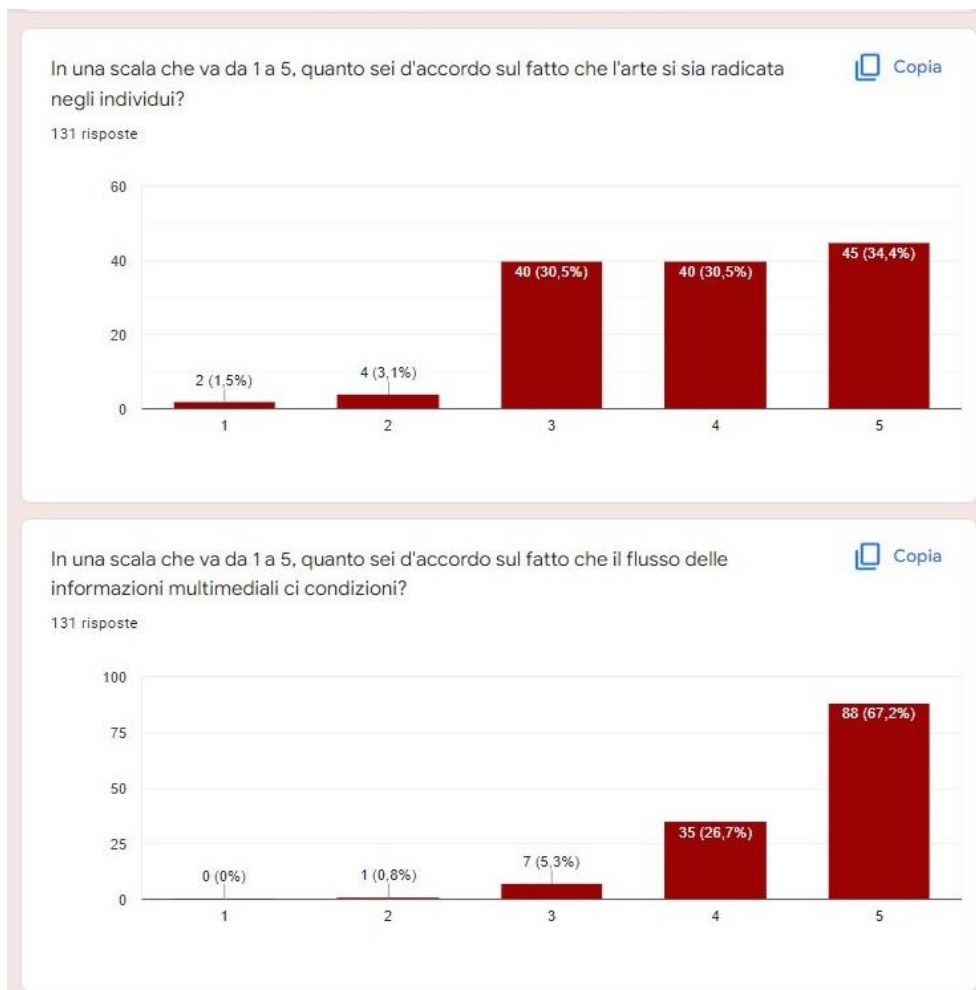


FIGURA 3.7. GRAFICO DEL SONDAFFIO L'ARTE MILITANTE. RACCOLTA OPINIONI IN BASE VALUTATI ATTRAVERSO LA SCALA DI LIKERT.

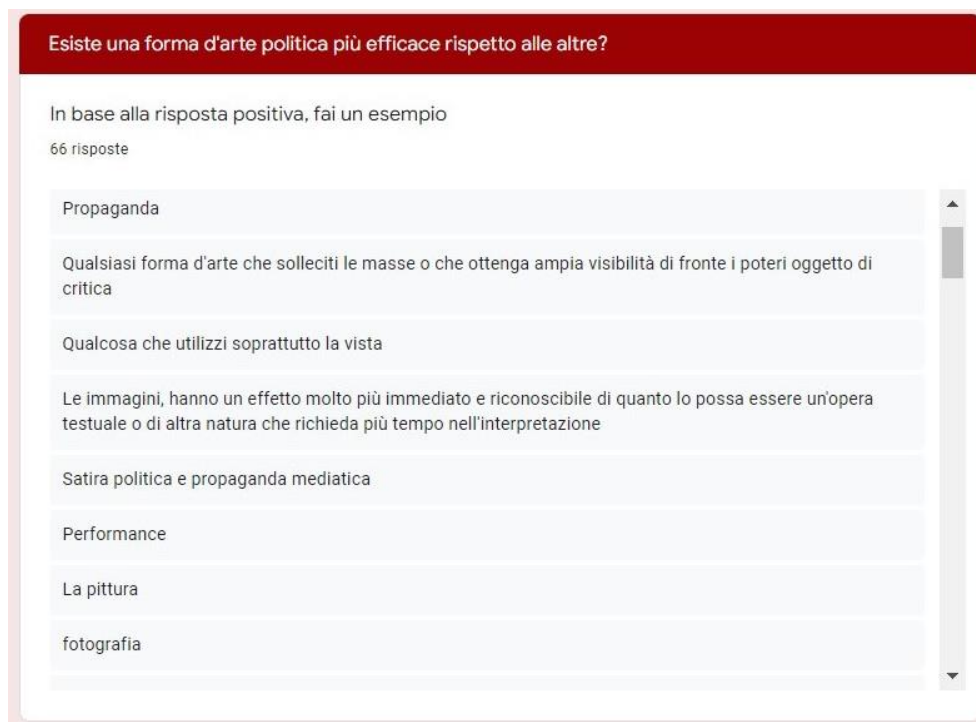


FIGURA 3.8. GRAFICO DEL SONDAFFIO L'ARTE MILITANTE. RACCOLTA DELLE RISPOSTE AFFERMATIVE. ESEMPI DATI DAI PARTECIPANTI.

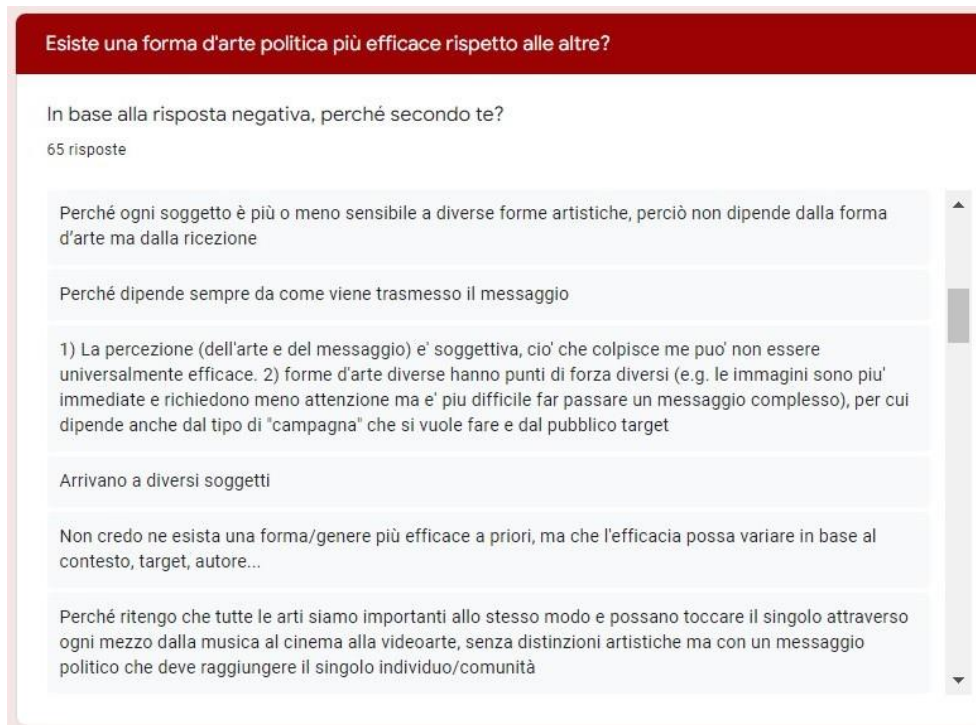


FIGURA 3.9. GRAFICO DEL SONDAGGIO L'ARTE MILITANTE. RACCOLTA DELLE RISPOSTE NEGATIVE. ESEMPI DATI DAI PARTECIPANTI.



FIGURA 3.10. COSTANTIN GUYS, TWO GRISETTES (1802-1892).



FIGURA 3.11. HONORÉ DAUMIER, VAGONE DI TERZA CLASSE (1865).



FIGURA 3.12. PABLO PICASSO, GUERNICA (1937).



FIGURA 3.13. FOTO TRATTA DALLA RIVISTA CULTURALE DOPPIOZERO. GLI ZAPATISTI.



FIGURA 3.14. KUTLUG ATAMAN, KÜBA (2002).



FIGURA 3.15. GIACOMO VERDE, SOLO LIMONI (2001).



FIGURA 3.16. FOTO TRATTA DAL SITO COMUNE INFO, IRRUZIONE A BOLZANETO DURANTE IL G8.



FIGURA 3.17. GIACOMO VERDE, BERLUSCONI NON ESISTE (2009).

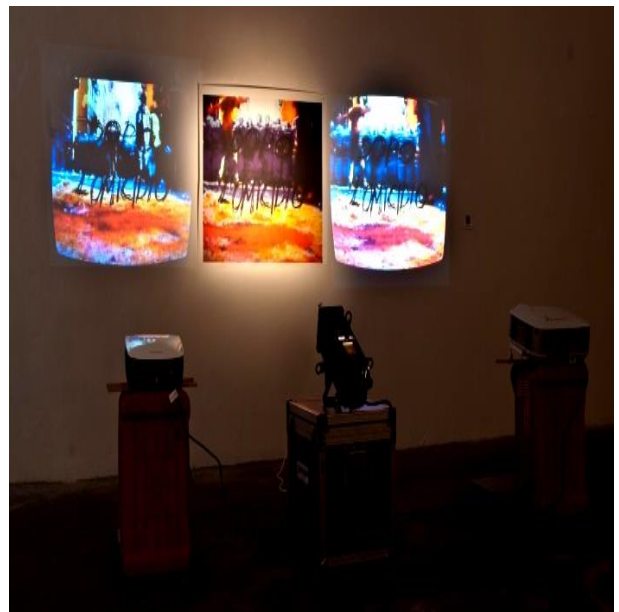


FIGURA 3.18 GIACOMO VERDE, DOPO L'OMICIDIO (2011).



FIGURA 3.19. GIACOMO VERDE, ARTIST'ZOMBIE (2013).

BIBLIOGRAFIA

AMENDOLA, Alfonso, *Silvio Panini non c'è più. Con la Koinè ha aperto le strade del performing media*, in DEL GAUDIO, Vincenzo, (a cura di), *Mediologie del teatro*, in «Urban Experience», 2017, 4 maggio, pp. 4-6, URL: <https://www.urbanexperience.it/silvio-panini-non-ce-piu-con-la-koine-ha-aperto-le-strade-del-performing-media/>.

ANKUR, Joshi, *Likert Scale: Explored and Explained*, in SAKET, Kale, SATISH, Chandel, D. K., Pal, (a cura di), *British Journal of Applied Science & Technology*, in «Sciencedomain», 2015, 20 febbraio, pp. 397-398, URL: <https://eclass.aspete.gr/modules/document/file.php/EPPAIK269/5a7cc366dd963113c6923ac4a73c3286ab22.pdf>.

AZZELLINI, Dario, *Disobbedienti/Tute Bianche*, in «International Encyclopedia of Revolution and Protest», 2017, 5 novembre, pp. 1006-1007.

BARRA, Luca, *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Laterza, Roma, 2015.

BAZZICHELLI, Tatiana, *Networking-la rete come arte*, Costa & Nolan, Milano, 2006.

BOLDRINI, Renzo, *Giacomo Verde attivista ultrascenico*, in «Materiali per una politica non verbale», 2020, n. 53, 17 giugno, p.3, URL: <https://novantatreper cento.it/017-05-giacomo-verde-attivista-ultrascenico/>.

BOLDRINI, Renzo, *Le azioni del teatro: educare il teatro ragazzi*, in «Casateatro», 2021, n. 1554, 23 febbraio, p.3, URL: <https://informatorecoopfi.it/blog/foyer/le-azioni-del-teatro-educare-il-teatro-ragazzi/>.

BOLTANSKI, Luc, *Lo spettacolo del dolore*, Cortina, Milano, 1993, pp. 18-19; 180.

BOMBANA, Laura, *Carlo Presotto ed il Teleracconto 1993/ 1999*, in PIZZOLATO, Rossella, (a cura di), *La necessità di un tempo inutile*, Ergon, Vicenza, 2005, pag. 2.

BRESOLIN, Alessandro, *Attualità di Albert Camus a cent'anni dalla nascita*, in «CISL Scuola», 2013, 5 novembre, pp. 1-4, URL:

https://www.cislscuola.it/index.php?id=3421&tx_ttnews%5Btt_news%5D=24491&tx_ttnews%5Bcat%5D=624&cHash=a142bf83c2dc63850a51ccb03d71b4d6.

BRONZINI, Gian Battista, *Dalla piazza al teatro*, in «Lares» XLI, 1975, n.1, gennaio-marzo, p. 107, URL: <https://www.jstor.org/stable/44628056>.

BUCALOSSI, Federico, PARRINI, Claudio, VERDE, Giacomo, *Minimal TV: un'esperienza artistica di televisione interattiva*, Arte, Media e Comunicazione, Vinci, 1997, URL: <http://www.hackerart.org/media/amc/minimal.htm>.

CALVINO, Italo, *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965.

CANGINI, Andrea, *Coca Web. Una generazione da salvare*, Minerva Edizioni, Bologna, 2022.

CARONIA, Antonio, *L'arcipelago di Ulisse. Viaggio con le installazioni interattive di Mario Canali*, Milano, Silvia Editrice, 2006.

CASTELLUCCI, Daniele, *Bit incontra tutti (per strada!) Il burattino di Giacomo Verde on street*, in «Digital Performance», 2018, 17 settembre, pp. 1-3, URL: <https://www.annamonteverdi.it/digital/bit-incontra-tutti-per-strada-il-burattino-virtuale-di-giacomo-verde-on-street/>.

CATTANEO, Stella, *Hito Steyerl: contronarrazioni sull'universo digitale*, in «Finestre sull'Arte», 2021, n. 5, 7 novembre, p. 1, URL: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/hito-steyerl-contronarrazioni-sull-universo-digitale>.

CIPPITELLI, Lucia, SCUDERO, Domenico, *Tania Bruguera and political art*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 2007, pp. 7-8.

CORBETTA, Piergiorgio, *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Mulino, Bologna, 2014.

D'AMICO, Flavia Dalila, *Bit: The virtual Puppet of Giacomo Verde*, in «DF Unima», 2017, 18-19 ottobre, pp. 1-4, URL: https://www.academia.edu/34914270/Bit_The_virtual_Puppet_of_Giacomo_Verde.

DELISA, Antonio, *John Cage- Roaratorio: an Irish circus on finnigans wake (1976-79)*, in «Nuova storia visuale- New visual history», 2013, n. A00, 7 novembre, pp. 1-6, URL: <https://storiografia.me/2013/11/07/john-cage-roaratorio-an-irish-circus-on-finnigans-wake-1976-79/>.

DENICOLAI, Lorenzo, *Il cantastorie in bianco e nero*, in «TurinD@msReview», 2011, n.39, 1° aprile, p. 9, URL: https://www.academia.edu/590567/Il_cantastorie_in_bianco_e_nero.

FACCINI, Lorenzo, *Gli zapatisti e l'invasione dell'Ucraina*, in «Global Project», 2022, 15 marzo, pp. 1-3, URL: <https://www.globalproject.info/it/mondi/gli-zapatisti-e-linvasione-dellucraina/23911>.

FIORE, Dalila, *Teoria della Gestalt-Introduzione alla psicologia*, in «State of Mind il giornale delle scienze psicologiche», 11 marzo, pp. 1-3, URL: <https://www.stateofmind.it/2016/03/gestalt-teoria-terapia/>.

FORLEO, Francesca, *Linea diretta con le tute bianche di Marcos*, in «La Repubblica», 2001, 13 marzo, p.2, URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/03/13/linea-diretta-con-le-tute-bianche-di.html>.

G. VERDE, *In memoria di Giacomo Verde. Scritti sull'arte e sul teatro*, in «Mimesis Journal», 2020, n. 9, 1, 7 settembre, pp. 137-150, URL: <https://journals.openedition.org/mimesis/1938>.

GATTI, Chiara, *L'arte di vedere 5. Dal postmodernismo a oggi*, in MEZZALAMA, Giulia, PARENTE, Elisabetta, TONETTI, Lavinia, (a cura di), *Imparare sempre*, Pearson, Milano-Torino, 2014.

GAVALDÀ, Josep, *Pablo Picasso e la genesi di Guernica*, in «Storica National Geographic», 2021, 25 ottobre, pp. 2-3, URL: https://www.storicang.it/a/pablo-picasso-e-genesi-di-guernica_15341.

GHOSH, Iman, ANG, Carmen, ROUTLEY, Nick, *Timeline: key events in U.S. history that defined generations*, in «Visual Capitalist», 2021, 7 Maggio, pp.1-2, URL: <https://www.visualcapitalist.com/timeline-of-us-events-that-defined-generations/>.

GUIDI, Chiara, AMARA, Lucia, *Teatro infantile. L'arte scenica davanti agli occhi di un bambino*, Luca Sossella editore, Roma, 2019.

HERZBERG, Nathaniel, *Progetto Prospero. L'Europa della cultura*, in «La Stampa», 2012, 26 gennaio, pp. 1-3, URL: <https://www.lastampa.it/esteri/2012/01/26/news/progetto-prospero-br-l-europa-della-cultura-1.37121922/>.

HUGHES, Robert, *La cultura del piagnisteo. La saga del politicamente corretto*, (trad. it.); Adelphi, Milano, 2003, pp. 216-217.

INFANTE, Carlo, *L'etica hacker di Giacomo Verde, giocare i media per non esserne giocati*, in «93|Per una politica non verbale», 2020, 17 giugno, pp. 1-4, URL: <https://www.urbanexperience.it/silvio-panini-non-ce-piu-con-la-koine-ha-aperto-le-strade-del-performing-media/>.

LAGONIGRO, Paola, *La realtà virtuale nell'Italia dei primi anni Novanta*, in «Piano B. Arti e culture visive», 2022 n. 8401, 3 febbraio, p.16, URL: <https://pianob.unibo.it/article/view/14294>.

LANDI, Maddalena, *Ci scusiamo per il disagio ma questa è una rivoluzione: il movimento zapatista in Chiapas*, in «Opinio Juris», 2020, 7 ottobre, pp. 1-3, URL: <https://www.opiniojuris.it/ci-scusiamo-per-il-disagio-ma-questa-e-una-rivoluzione-il-movimento-zapatista-in-chiapas/>.

LEO, Sabrina, *5 minuti della leggendaria intervista di Umberto Eco a Theodor Adorno*, in «Berlino Magazine», 2017, 11 luglio, pp. 1-4, URL: <https://berlinomagazine.com/5-minuti-della-legendaria-intervista-di-umberto-eco-a-theodor-adorno-34343/>.

LEWICKI, Tadeusz, *Teatro e educazione*, in LEVER, Franco, RIVOLTELLA, Pier Cesare, ZANACCHI, Adriano, (a cura di), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, FSC, Roma, 2022, p. 14, URL: <https://www.lacomunicazione.it/voce/teatro-e-educazione/>.

LISCHI, Sandra, *Il linguaggio del video*, Carocci Editore, Roma, 2005.

LOTZ, Amanda D., *Post network. La rivoluzione della TV*, (trad.it.); Minimum fax, Roma, 2017.

MARI, Chiara, *I concetti spaziali per televisione di Lucio Fontana: dalle proposte del Manifesto Blanco ai primi ambienti*, in «Sciami», 2020, n.7, 31 ottobre, p. 8, URL: <https://webzine.sciami.com/concetti-spaziali-per-televisione-lucio-fontana/>.

MARINO, Massimo, *La bellezza necessaria: un incontro sulle scritture per il teatro*, in «Ateatro», 2005, n. 085, 22 maggio, pp. 1-2, URL: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/05/13/la-bellezza-necessaria-un-incontro-sulle-scritture-per-il-teatro/>.

MARTINELLI, Marco, *Farsi luogo al teatro in 101 movimenti*, in «Cue Press», 2015, n. 47, 15 dicembre, pp. 1-4, URL: <http://www.teatrodellealbe.com/archivio/uploads/rassegne/rasstampa-3788.pdf>.

MARZI, Eleonora, *Linguaggio e distopia: il Newspeak in Nineteen Eighty-Four*, in «Griseldaonline» XX, 2021, n. 1, 20 gennaio, p. 180.

MELCHIORRE, Claudia, *Attraverso i saggi di Baudelaire scopriamo la vita di Costantin Guys considerato il pittore della vita moderna*, in «Neomag read cool, stay cool», 2015, 12 maggio, pp. 2-3, <https://www.neomag.it/il-pittore-della-vita-moderna/>.

MICHELIS, Alberto, *Indignati: sabato in piazza a Roma mentre prosegue presidio a Bankitalia*, in «QG», 2011, n. 126, 14 ottobre, p. 1, URL: <https://www.altalex.com/documents/news/2011/10/14/indignati-sabato-in-piazza-a-roma-mentre-prosegue-presidio-a-bankitalia>.

MITCHELL, William J. T., *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, trad.it., La Casa Usher, Firenze-Lucca, 2012.

MONTEVERDI, Anna Maria, *Addio a Giacomo Verde, tecnonarratore teatrale e videomaker di grande talento*, in «Cds News», 2020, 8 maggio, pp. 1-4, URL: <https://www.cittadellaspezia.com/?p=311273>.

MONTEVERDI, Anna Maria, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Digital Performance», 2015, 17 marzo, pp. 1-4, URL: <https://www.annamonteverdi.it/digital/il-tecnoteatro-di-giacomo-verde/>.

MONTEVERDI, Anna Maria, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma, 2020.

MONTEVERDI, Anna Maria, *Memoria e racconto autofinzionale nel teatro di Robert Lepage: 887*, in «Arabeschi», 2018, n. 11, gennaio-giugno.

MONTEVERDI, Anna Maria, *Per Paolo Rosa in memoriam*, in «Digital Performance», 2013, 28 dicembre, p. 1, URL: <https://www.annamonteverdi.it/digital/per-paolo-rosa-in-memori-iam/>.

MUSSO, Claudio, *Fluxus. Prima, durante e dopo*, Dottorato di ricerca in archeologia e storia dell'arte, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2014.

NASI, Michele, *Google Moduli, come funziona lo strumento per gestire iscrizioni, sondaggi e test*, in «ilSoftware.it», 2020, 17 aprile, pp. 2-9, URL: https://www.ilsoftware.it/articoli.asp?tag=Google-Moduli-come-funziona-lo-strumento-per-gestire-iscrizioni-sondaggi-e-test_19428.

NOVELLI, Edoardo, *Le campagne elettorali in Italia. Protagonisti, strumenti, teorie*, Editori Laterza, Roma, 2018.

PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, *Cultura visuale: immagini sguardi media dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2016.

PISA, Pier Luigi, *Il messaggio degli hacker sulle tv russe: "sulle tue mani c'è il sangue degli ucraini"*, in «La Repubblica», 2022, 10 maggio, pp. 2-6, URL: https://www.repubblica.it/tecnologia/2022/05/10/news/hacker_tv_russa_messaggio_contro_la_guerra_di_putin-348948281/.

PONTE DI PINO, Oliviero, *Dossier. L'arte dello spettatore Per una fenomenologia del pubblico teatrale*, in «Ateatro», 2012, n. 141, 26-29 settembre, p. 4, URL: <https://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/>.

POZZI, Fabio, *Giacomo Verde: arte, tecnologia e attivismo*, «vorrei», n. 1927, 2011, 24 febbraio, p. 3, URL: <https://www.vorrei.org/culture/3694-giacomo-verde-arte-tecnologia-e-attivismo.html>.

QUARANTA, Domenico, *Media, new media, postmedia*, Postmedia Books, Milano, 2010.

RUBINSTEIN, Daniel, SLUIS, Katrina, *Notes on the margins of metadata. Concerning the undecidability of the digital image*, in «Photographies», VI, 2013, n. 1, 21 novembre, pp. 151-158.

SANSONE, Vincenzo, *Dal teatro di strada al teatrino video-olografico. Giacomo Verde cantastorie*, in «Arabeschi», 2016, n. 18, 4 maggio, p. 4, URL: <http://www.arabeschi.it/dal-teatro-di-strada-al-teatrino-video-oleografico-giacomo-verde-contastorie-/>.

SCHIAVON, Davide, BRIGHELLA, Niccolò, AGLIETTI, Melissa, *Come il G8 ha cambiato per sempre media, forze dell'ordine e manifestanti*, in «Il mondo che cambia», 2021, 21 luglio, pp. 2-5, URL: <https://vdnews.tv/article/come-g8-genova-cambiato-per-sempre-media-forze-ordine-manifestanti>.

SONTAG, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.

STEYERL, Hito, *Duty free art. L'arte nell'epoca della Guerra civile planetaria*, trad.it., Arcoprint Edizioni, Azzate, 2018, p. 134.

STRAZZERI, Alice, *L'affermarsi del teatro popolare tra otto e novecento*, «[Magazine]», 2021, 5 gennaio, p. 3, URL: <https://www.vanillamagazine.it/l-affermarsi-del-teatro-popolare-fra-otto-e-novecento/#:~:text=Nel%201890%2C%20a%20Berlino%2C%20un,l'educazione%20culturale%20del%20popolo>.

TERRANOVA, Tiziana, *Cultura Network. Per una micropolitica dell'informazione*, Manifestolibri, Roma, 2006.

TESTINO, Arianna, *Fare arte con la distruzione. Intervista ad Anselm Kiefer*, in «Artribune» 2022, 8 aprile, pp. 2-5, URL: <https://www.artribune.com/professioni-e->

professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-veneziana-andrea-emo/.

TOLOMEO, Maria Grazia, SEGA, Paola, ZANETTI, Serra, (a cura di), *La Coscienza Luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi Editore, Roma, 1998, p. 204.

TRIONE, Vincenzo, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Einaudi, Torino, 2022.

VALENTI, Cristina, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus Edizioni, Ferrara, 2008.

VASSALLO, Silvana, (a cura di), *Giacomo Verde Videoartista*, ETS, Pisa, 2017.

VASSALLO, Silvana, *Giacomo Verde tra arte e attivismo istruzioni per l'uso 1.0*, in MACCARRONE, Francesca, (a cura di), *Intrecci fra tecnologia, studi umanistici ed arte*, ER, Pisa, 2011.

VELAZQUEZ TRAUT, Cecilia, *Miron Kruger*, «in *IDIS*», 1969, 24 giugno, p.1, URL: <https://proyectoidis.org/myron-krueger/>.

VENTURA, Claudia Rita, *La realtà virtuale come supporto per lo sviluppo della sostenibilità e dell'efficienze del SSN*, in URBANO, Valentina, FERRARO, Ester, CIANCIARUSO, Vito, (a cura di), *Programma Scienziati in Azienda - XVII edizione*, ISTUD Business School, Baveno, 2017.

VERDE, Giacomo, *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su Arte, Politica, Teatro e Tecnologie*, BFS Edizioni, Pisa, 2007.

VERDE, Giacomo, *Frantumando Generi*, in «Connessioni Remote», n.1, maggio 2020, p.8.

VERDE, Giacomo, VASSALLO, Silvana, *Videoartista*, ETS, Pisa, 2018, pp. 59-60.

VERDE, Giacomo, VOCE, Lello, *Solo Limoni agrumi e testi sui fatti di Genova*, Shake Edizioni, Villanovetta di Verzuolo, 2002, p. 7.

VOCE, Voce, *Lello Voce incontra Giacomo Verde*, in «Materiali per una politica non verbale», 2020, 17 giugno, pp. 2-3, URL: <https://novantatrepercento.it/017-07-lello-voce-incontra-giacomo-verde/>.

WEBER, Beat, KAUFMANN, Therese, *The Foundation, the State Secretary and the Bank a journey into the cultural policy of a private institution*, in «Transform. Eipcp.net», 2006, 25 aprile, pp. 1-3, URL: <https://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626.html>.

ZEMZMI, Olfa, *Nineteen eighty-four. 1949. The complete novels*, in «Cheat Sheets» 1990, pp. 2-3, URL: https://www.academia.edu/3407070/Nineteen_Eighty_Four_1949?from=cover_page.

SITOGRAFIA

<http://berlusconinonesiste.blogspot.com/>.

http://www.edscuola.it/archivio/norme/varie/pimiur_cinecitta.pdf.

http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Giacomo_Verde_intervista.pdf.

<http://www.verdegjac.org/teorie/cartogra.htm>.

https://archivio.pubblica.istruzione.it/normativa/2007/allegati/all_prot1552.pdf.

<https://espresso.repubblica.it/visioni/lifestyle/2007/04/17/galleria/emergenze-da-artista-1.95211/>.

<https://members.xoom.virgilio.it/formicheit/colore-terra.html>.

<https://parsecbologna.com/metoche/video>.

<https://radartproject.com/elan-interculturel/?lang=it>.

<https://reodada.org/manif%C7%9Dsto-reo-dadaista/>.

<https://www.analidellopera.it/honore-daumier-il-vagone-di-terza-classe/>.

<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra->

<https://www.censis.it/comunicazione/il-capitolo-%C2%ABcomunicazione-e-media%C2%BB-del-55%C2%B0-rapporto-censis-sulla-situazione-sociale>.

<https://www.cssudine.it/stagione-contatto/1993/705/fantastica-visione-vision-fantastique>.

<https://www.doppiozero.com/materiali/lezIn-e-larte-dellimmaginazione>.

<https://www.epertutti.com/arte/NAM-JUNE-PAIK-e-la-video-arte24247.php>.

<https://www.felicianopipola.it/la-creazione-letteraria-george-orwell-e-i-quattro-motivi-per-scrivere/>.

<https://www.giacomosferlazzo.com/bio>.

<https://www.governo.it/it/costituzione-italiana/principi-fondamentali/2839>.

<https://www.instagram.com/p/Cd7-0uZqHgY/?igshid=MDJmNzVkMjY=>.

[https://www.istat.it/it/files//2013/09/L3_1-Introduzione-alle-indagini-statistiche.ppsx#:~:text=un'indagine%20campionaria%20\(o%20parziale,dei%20risultati%20\(errore%20campionario\).](https://www.istat.it/it/files//2013/09/L3_1-Introduzione-alle-indagini-statistiche.ppsx#:~:text=un'indagine%20campionaria%20(o%20parziale,dei%20risultati%20(errore%20campionario).)

https://www.ntu.ac.uk/search?query=artivism&start_rank=41.

<https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/le-cosmicomiche-e-ti-con-zero-luniverso-e-un-racconto-di-italo-calvino/>.

<https://www.psicologofrosinone.it/bauman-la-modernita-liquida.html#:~:text=Egli%20come%20%C3%A8%20noto%20%C3%A8,capitalismo%20maturo%2C%20modernit%C3%A0%20riflessiva%20ecc.>

https://www.senato.it/3182?newsletter_item=1372&newsletter_numero=129.

<https://www.societas.es/artisti/>.

<https://www.studioazzurro.com/biografia/>.

<https://www.studioazzurro.com/opere/prologo-a-un-diario-segreto-contraffatto/>.

<https://www.ucm.es/divercity/contacto>.

<https://www.verdegiac.org/albero/index.html>.

<https://www.verdegiac.org/eutopie/cercautopie/cercautopie.htm>.

<https://www.verdegiac.org/malapolizia/>.

<https://www.verdegiac.org/minimaltv/testomtv.htm>.

<https://www.verdegiac.org/performances/rivelazioneWeb.html>.

<https://www.verdegiac.org/teletnt/>.

<https://www.verdegiac.org/teorie/artilib.htm>.

<https://www.verdegiac.org/teorie/cartogra.htm>.

<https://www.verdegiac.org/teorie/cartogra.htm>.

<https://www.verdegiac.org/teorie/tvdichi.htm>.

<https://www.verdegiac.org/video-art-cell/TestoVideoCell.html>.

<https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/Anticatastrofiche.html>.

<https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/AttraverSementi.html>.

<https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/FineMillennio.html>.

<https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/IngannaMenti.html>.

<https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/NeoGeoColonne.html>.

<https://www.verdegiac.org/videoinstallazioni/sintomiScomposti.html>.

https://www.verdegiac.org/zombie/Manifesto_A=Z_IT.pdf.

<https://www.verdegiac.org/zombie/ZombiePerformance.html>.

VIDEOGRAFIA

<https://vimeo.com/131287134>.

<https://vimeo.com/166250599>.

<https://vimeo.com/6455270>.

https://www.youtube.com/watch?v=1DABHwyfInI&list=PLHRRjE08Vea0ZmyQGg_vH7sOFicp4R5jb&index=1.

<https://www.youtube.com/watch?v=2K-HJn7cNwM&t=965s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=5iWw8Uoo30A&t=557s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=9ch-CVAM1po>.

<https://www.youtube.com/watch?v=AgojKbOQN-Y>.

<https://www.youtube.com/watch?v=bDBZW1zd5dM&t=303s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkt1-QWY>.

<https://www.youtube.com/watch?v=hQw6j9Fabnc&t=75s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=hQw6j9Fabnc&t=203s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=ltt5ZRoflwM>.

<https://www.youtube.com/watch?v=lvxWMTedOjk>.

<https://www.youtube.com/watch?v=N50aSuapiuY>.

<https://www.youtube.com/watch?v=n8VVI1QBW8E&t=4s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=n8VVI1QBW8E&t=5s>.

https://www.youtube.com/watch?v=-Nq9Py0Cr_M.

<https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4&t=2188s>.

https://www.youtube.com/watch?v=w_--ukTUEi4.

<https://www.youtube.com/watch?v=XdfibnRzXwl&t=656s>.

<https://www.youtube.com/watch?v=XyZt0XTZOIY>.