

Altre
visioni

117

Pippo Di Marca

Sotto la tenda dell'avanguardia

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-368-7


Titivillus

In memoriam

*A Leo de Berardinis, in primis, a Carmelo,
a tutti quelli che sotto e per la tenda sono passati e trapassati;
e, tra i vivi, a quelli che dimenticano facilmente.*

Ringrazio Anna Paola Bonanni per l'assistenza puntuale, attenta e partecipe alla redazione di questo libro

Indice

- p. 9 **Capitolo Primo.**
... In principio fu Carmelo... *Ce n'est qu'un début...* (1959)
- 24 **Capitolo Secondo.**
Prove per un teatro d'autore. Sul filo della memoria: tra scrittura scenica e letteratura (1972-1976)
- 47 **Capitolo Terzo.**
Duchamp: epifanie. La breve stagione della Post-avanguardia (Fatti e Mis-Fatti 77/79)
- 85 **Capitolo Quarto.**
La Tetralogia "duchampiana": *Erratum musical I Jura-Paris: Big Bang Agency I Violer d'amores I Admiral's Men* ('79-'83). Il nuovo spazio del Meta-Teatro. *Ottaedro*, un film "mancato".
- 125 **Capitolo Quinto.**
Cinema & Teatro. Ritorno al testo (1984: da *Targets* a *Target/Lulu*). Sulla regia e oltre.
- 150 **Capitolo Sesto.**
Ritorno alla Letteratura. Bufalino versus Kantor: *Diceria de La classe morta*. Sanguineti, Lautréamont, Gadda. Discorsi sull'attore. Per un "teatro di clausura". Ivrea '87.
- 169 **Capitolo Settimo.**
Tra clausura e regia: Thomas Bernhard. Alle radici del moderno: Ibsen. 1989: finale di partita di un decennio: fine dell'avanguardia?
- 187 **Capitolo Ottavo.**
Modi di un teatro "esploso". Nel segno di Genet (da *Santo Genet*, 1977, a *I Negri*, 1990) e oltre fino a *Giorni felici/Beckett Cantata* (1992)

- p. 217 **Capitolo Nono.**
Oltre la fine. L'inverno del nostro scontento. Ritorno alla regia: tra Čechov, Strindberg e Shakespeare. Chiusura del Meta-Teatro: l'ultima cantina? Per flussi e riflussi, dalla "storia" alla "cronaca". Lo "spazio della memoria". Muore Bartolucci. (1993-1996).
- 233 **Capitolo Decimo.**
Senza tana. Con "resistenza". Verso una "seconda" maturità: tra vecchi amori e nuove geografie... Cinema&Teatro... Messico... Roma... Mediterraneo... Sicilia... Pirandello... Approdo ad Amleto (1996-2001)
- 256 **Capitolo Undicesimo.**
Varie dal terzo millennio (2001-2009).
Nel nome del Padre... Dalla "storia" alla "dopo-storia"...
La corsa continua... *Ce n'est qu'un debut...*
- 305 **Post scriptum**
- 309 **Indice dei nomi**

CAPITOLO PRIMO

... In principio fu Carmelo... *Ce n'est qu'un début...* (1959)

In principio fu Carmelo. Era il 1959. Al Teatro delle Arti di Roma Carmelo Bene, ventiduenne, "debuttò" nel *Caligola* di Albert Camus. *Ce n'est qu'un début...* Solo l'inizio di una battaglia, o di una "storia", lunga cinquant'anni... Il titolo e il testo la dicevano tutta sulla tara di quel giovane semiconosciuto attore salentino con ogni evidenza già in odore di "maledettismo". Nello stesso anno, ancora a Roma, al Teatro Brancaccio il ventunenne Carlo Quartucci, messinese, debutta con *Aspettando Godot*. Tra i primi Beckett, se non il primo, inscenati in un'Italia che stava ancora scrollandosi i ritardi culturali accumulati durante il fascismo e destreggiandosi tra neorealismo, brechtismo, teatro di regia e aggiornamenti del capocomicato da primattore.

In uno scenario dominato da figure come Strehler, Visconti, Gassman, Squarzina la sfida era lanciata, il dado tratto. L'uomo di Campi Salentina era "apparso" come una madonna blasfema alla serva Italia. E insieme a lui, appresso a lui e dopo di lui, a seguire e a distanza ravvicinata si sarebbero materializzati altri, tantissimi altri, un esercito di altri: per più o meno felici o riuscite, e poi coerenti, e resistenti gemmazioni spontanee e imprevedibili. Ininterrotte (e da lui stesso naturalmente, consustanziale paradosso, sempre misconosciute o abiurate).

All'alba degli anni Sessanta cominciava un periodo nuovo per il teatro italiano che avrebbe rappresentato una svolta "radicale" e segnato di fatto l'avvento di un modo diverso, per molti aspetti sconvolgente, a tratti barbaro, devastante, di pensare e praticare l'arte scenica. E nello stesso tempo prendeva forma, nonostante le marcate differenze tra i singoli artisti e tra i vari gruppi, un mondo a sé, un mondo "separato", "altro", parallelo e alternativo a quello del teatro "ufficiale". Sì, perché ci abbiamo creduto, molti

di noi ci hanno creduto – soprattutto negli anni pionieristici che precedettero il '68 e in quelli “esaltanti” che lo segnarono e lo seguirono lambendo il '77 e oltre – che si poteva cambiare il mondo, la società, l'arte, la nostra vita, il teatro... che l'immaginazione potesse andare al potere, che fosse nostro il sentimento utopico di Majakovskij: “Il mondo non è attrezzato per la bellezza, bisogna strappare la gioia ai giorni futuri!”. I primi abitanti di questo “nuovo mondo” – quasi tutti precipiti a Roma provenienti dalle periferie, preferibilmente sud, dell'impero – dopo Carmelo e Quartucci furono, nel volgere di qualche anno, Leo de Berardinis, salernitano di Gioi, prima di tutti in ogni senso, e poi Mario Ricci, Aldo Trionfo, Rino Sudano, Claudio Remondi, Anna D'Offizi, Giuliano Scabia, Sylvano Bussotti, Eugenio Barba, Lydia Mancinelli, Perla Peragallo, Luigi Gozzi, Franco Molè, Nino De Tollis, Giancarlo Sepe, Gian Carlo Celli, Antonio Calenda, Cosimo Cinieri, Claudio Previtera, Mina Mezzadri, Giancarlo Nanni, Manuela Kustermann, Gennaro Vitiello, Mario Missiroli, Paolo Bonacelli, Giancarlo Cobelli, e poi, già una “seconda” generazione, Giuliano Vasilicò, Valentino Orfeo, Ugo Margio, Carlo Cecchi, Pier Luigi Pieralli, Mario e Maria Luisa Santella, Vittorio Lucariello, Memè Perlini, Pippo Di Marca, Lisi Natoli, Giorgio Marini, Riccardo Caporossi, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Bruno Mazzali, Rosa Di Lucia, Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzi, Marco Solari, Mario Romano, Simone Carella e poi e poi...

Di questo lungo periodo assolutamente straordinario, al di là dei velleitarismi, delle mille contraddizioni e degli esiti finali, è ovvio che il teatro fu solo una componente, forse, soprattutto agli inizi, la meno consapevole, la meno “avanzata”, almeno rispetto alle arti visive, alla musica, alla letteratura (che già nel '63 aveva raggiunto autocoscienza e “ambizione” sufficienti per definirsi “neoavanguardia”). Tuttavia la creatività diffusa, accesa, impregnata di ribellismi, furori, rivoluzione, rinnovamento, che trovò progressivamente spazio e piena cittadinanza in ogni ambito artistico, ma anche ovviamente sociale e politico, fu il terreno fertile in cui il teatro seppe mettere, quasi d'istinto, per forza d'urto, radici così solide, ancorché acerbe, da creare le premesse perché nascesse, in uno con attese, curiosità, convergenze, alleanze, quella che – da più voci inizialmente, e poi come un mantra pienamente acquisito al logos – sarebbe stata chiamata, a torto o a ragione, l'“avanguardia teatrale italiana”. Tutto questo fermento teatrale ebbe un suo primo, importante momento di verifica e di certificazione “ufficiale” nel '67, al Convegno di Ivrea. Ma prima di accennarne, e per meglio affer-

rare il senso e lo spirito di quel periodo cruciale anche per il teatro, va dato conto qui succintamente dei cento fuochi che lo animarono e in qualche modo lo resero fecondo. Senza trascurare il clima politico – che non era più quello asfittico di un lungo dopoguerra da piano Marshall a controllo democristiano e che, tra avvisaglie e sofferenze di ogni tipo, si disponeva proprio nel '60 alla lotta e a una più matura presa di “coscienza di classe” con i primi tragici avvenimenti di Genova e i morti di Reggio Emilia, di Avola, di Battipaglia, e chiamava di fatto in causa gli artisti e gli intellettuali più giovani, sensibili e avvertiti – fu proprio nelle riserve indiane dei comparti “creativi”, artistici che si manifestarono i primi germi di quel sentimento generale di ribellione e di sprovincializzazione che avrebbe permeato, se non infiammato, gli anni a venire (facendo anche leva su un intreccio di empatie, di sistemi intercodice). A cominciare dalla musica, da Bruno Maderna, Luciano Berio, Luigi Nono, lo stesso Bussotti, tutti sui trent'anni, che già a metà anni Cinquanta erano tra i più attivi e propositivi dell'avanguardia musicale internazionale, intrisi di musica elettronica, seriale e gestuale (comportamentale), sensibili e vicini a “vecchi” come Anton Webern, Igor Stravinskij o, forse soprattutto, John Cage; con degna corona di figure come quel “grande solitario” di Giacinto Scelsi o come Franco Donatoni, e più tardi Francesco Pennisi, Salvatore Sciarrino, Roberto Cacciapaglia, ecc...

Quanto alle arti visive, peraltro sulla scia in parte ancora viva delle avanguardie storiche, già tra gli anni Quaranta e i Cinquanta il rifiuto della ragione si traduceva nel rifiuto del linguaggio e della forma, verso un'arte altra, con l'astratto, l'action painting americana, l'informale, il concettuale, con Lucio Fontana e il suo “spazialismo”, Achille Perilli, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Piero Manzoni, Toti Scialoja a vario titolo e personalità e “scuole” e “manifesti” in prima linea in quegli anni a cavalcare e determinare, talvolta ad anticipare, lo “spirito del tempo”; e di lì a poco, tra pop art, arte povera, happening, i gesti, la lucidità, le provocazioni, i blitz di artisti come Michelangelo Pistoletto, Gino De Dominicis, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Mario Schifano, Giuseppe Chiari e tanti altri si fecero sempre più (anche esistenzialmente) “teatrali”, contribuendo a quella sorta di ribalda “invasione” dell'agorà artistico e politico-culturale che caratterizzò quel tempo. E poi la cosiddetta “neoavanguardia” letteraria del Gruppo '63, esplosa appunto in quell'anno, ma che era già attiva, eccome, nel decennio precedente: se solo si pensa ad opere come quello straordinario, precocissimo poema che è *Laborintus* ('56) di Edoardo Sanguineti,

che in un sol colpo cancella una tradizione di poesia lirica ed ermetica o dannunziana con la materialità oggettiva di un linguaggio ipertestuale, in una drammatica sintesi contaminatoria di banale e sublime, di basso e alto; o agli sperimentalismi originali e arditi di Elio Pagliarani nelle *Cronache e altre poesie* ('54) e nell'*Inventario privato* ('59); ad Alfredo Giuliani, poeta e critico di ispirazione "surrealista" nei Cinquanta che contribuì a che l'agguerrito laboratorio della "nuova" poesia confluì ('61) nell'antologia *I Novissimi*, dove lui stesso figurava con Nanni Balestrini, Antonio Porta, Sanguineti, Pagliarani ecc.

La neoavanguardia poetica e letteraria, prima di definirsi tale, già marciava decisa alla conquista delle... istituzioni letterarie, degli spazi dove lanciare le sue sfide; peraltro sostenuta e accompagnata da studiosi e critici come Luciano Anceschi (padre nobile, fondatore del Verri nel '57), Francesco Leonetti (poeta e critico, fondatore di Officina, nel '55, con Roberto Roversi e P. P. Pasolini), Umberto Eco, Angelo Guglielmi: tutti protagonisti, insieme anche ad Alberto Arbasino, al grande Giorgio Manzanelli, a Germano Lombardi, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Luigi Gozzi, Giordano Falzoni, Enrico Filippini e altri di quel contraddittorio, eterogeneo, e tuttavia necessario, progressivo, "movimento" letterario passato alla storia come Gruppo '63: che ebbe un clamoroso affaccio a Palermo, con in prima linea i tre ragazzi della cosiddetta "scuola di Palermo" Roberto Di Marco, Gaetano Testa e Michele Perriera (che poi sarebbe anche diventato il pioniere e uno dei più validi esponenti del teatro di sperimentazione palermitano). Anche il cinema, ancorché non ci fossero in Italia le condizioni perché un vero e proprio cinema underground, come in America, o in Francia, o in Germania, attecchisse (il "new american cinema" aveva un suo piccolo seguito di nicchia verso la metà degli anni Sessanta e fu tenuto presente, in maniera assolutamente originale e personale, da Leo e Perla nel loro primo spettacolo, del '67, *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare* e soprattutto nel film del '70 *A Charlie Parker*; quanto al cinema di Carmelo non è debitore che della sua stessa geniale dismisura; quello di Ricci era coerentemente, per stile, il naturale complemento "visivo" dei suoi spettacoli e semmai guardava al cinema d'avanguardia degli anni Venti e quello di Carlo Quartucci, che teatralmente attraversò da protagonista assoluto e collante altrui il primo decennio, sarebbe maturato, a supporto o integrazione del suo teatro, in quello successivo), ebbe indubbiamente una sua funzione per così dire "liberatoria", stimolante: tanti, adolescenti, o giovanissimi, non solo a Roma, subimmo il fascino

di Michelangelo Antonioni, dello sperdimento totale, della "crisi" imminente "in-comunicata" da *Il grido* ('57) e soprattutto *L'avventura* ('59), *La notte* ('60) e *L'eclisse* ('62), o di quel "gran teatro del mondo" felliniano che sono stati *La dolce vita* e *Otto e mezzo* (per citare la tragedia amara che chiude gli anni Cinquanta e il circo tragicomico che apre i Sessanta); tanti costruimmo parte del nostro romanzo di formazione filmico (e non solo) nei "pidocchietti" lerci e maleodoranti del Farnese, del Nuovo Olimpia, del Rialto, forse più e prima che nella saletta asettica del Filmstudio. Tutto questo mentre (quando da noi si può dire si fossero appena aperte, più o meno marginalmente, isolatamente, le danze) cominciarono ad arrivare gli stranieri. Da una parte gli americani: l'anarchia piena di vitalità e ribellione del Living Theatre, col manifesto di Julian Beck *Vita, rivoluzione e teatro*, la straripante, coinvolgente energia "oppositiva", dal '64 al '68, di spettacoli crudeli e feroci quanto disarmati come *Mysteries and Small Pieces*, *Frankenstein*, *Antigone*, *Paradise Now*; la fantasmagoria "spettacolare" di un teatro che usciva allo scoperto, "invadeva" senza mediazioni né remore lo spazio della città, i luoghi della socialità come il Bread and Puppet; la ritualità povera e profonda, utopica del Poor Theatre. Dall'altra, a distanza siderale, un polacco "solitario", Jerzy Grotowski alla ricerca di una forma assoluta di teatro, come un rituale religioso nelle profondità estreme dell'umano, dove attori e spettatori si incontrassero in una sorta di "comunione" spirituale, etica ed estetica: pura utopia, o sogno irrealizzabile di trascendenza, di cui cogliere barlumi, suggestive epifanie nella struggente semplicità fisica e figurativa di spettacoli come *Il Principe Costante* e *Apocalypsis cum figuris*. Forse troppo profondi per la nostra indole, per i nodi e i trascorsi antropologici e metodologici da cui venivamo e dipendevamo, e che dovevamo affrontare e risolvere. Sicché se il germe del Living contaminò diverse esperienze fino a diventare quasi una moda, o un modo, in particolare tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta (il mio primo spettacolo, del '71, ad esempio, non ne fu immune), il credo grotowskiano non attecchì più di tanto nella pratica teatrale (tranne pochi casi come il già attivo Eugenio Barba, Pino Di Buduo con Potlach a Fara Sabina, Roberto Bacci a Pontedera e altri, invero poco rilevanti, esempi di "terzo teatro") e fu quasi completamente fatto proprio, esclusivamente "requisito" da studiosi, docenti e dipartimenti universitari, come Franco Ruffini e specialmente il Teatro Ateneo diretto da Ferruccio Marotti. Recepitati e sentiti o meno che fossero gli stimoli ricevuti da presenze straniere agirono principalmente su chi cominciò a mettersi in gioco alla fine degli anni Sessanta; gli altri,

i più “vecchi”, lo zoccolo duro, erano già ben chiusi, giustamente, dentro i viluppi dei loro percorsi, delle loro ossessioni poetiche per avere tempo, voglia e curiosità di sintonizzarsi con atteggiamenti o filosofie teatrali che sentivano estranee o esotiche o esoteriche e che, come minimo, li infastidivano, per non dire che li muovevano a invidia: per cui di fatto li ignorarono (“Non hanno storia, hanno solo geografia”, ebbe a dirmi Carmelo) come corpi estranei e ipervalutati o li dileggiarono (Leo cominciò quasi da subito a “parodiare” Grotowski, prima nella vita, al ristorante, e più tardi anche in scena: bloccava il gesto in una sorta di mostruoso e ridicolo tableau vivant, strabuzzava gli occhi e diceva “Questo è puro Crotovuschi!”).

Parallelamente e simultaneamente a tutto questo si era venuto formando attorno agli artisti un nutrito manipolo di critici fiancheggiatori tra cui primeggiavano, per intraprendenza, determinazione e sensibilità, Beppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Franco Quadri. E furono proprio loro a prendere in considerazione, insieme (ma vincendo anche qualche riluttanza) agli artisti più in vista, l'idea di una discesa in campo in pompa magna di tutto il “movimento” del nuovo teatro. Il che poi avvenne a Ivrea nel giugno del '67. Venne addirittura steso, già un anno prima, un documento “politico” preliminare, e ovviamente preparatorio, intitolato *Per un convegno sul nuovo teatro*, il cui punto centrale diceva: “Il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale”. Questo documento fu sottoscritto (e si suppone anche elaborato), oltre ai quattro promotori, da Corrado Augias, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Virginio Gazzolo, Liliana Cavani, Leo de Berardinis, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Lele Luzzati, Franco Nonnis, Carlo Quartucci, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo. I quattro poi, a ridosso del convegno, si fecero carico di redigere un secondo documento, più “artistico” e articolato fin nei dettagli, da proporre al dibattito assembleare come *Elementi di discussione del Convegno per il Nuovo Teatro* (Ivrea 9-12 giugno 1967). Il documento era diviso in più paragrafi e riguardava: il *Teatro di laboratorio* e il *Teatro collettivo* (dove per teatro collettivo non si intendeva solo teatro di gruppo bensì teatro come punto d'incontro della collettività proteso verso forme di espressione più complesse e inedite e antisistema); il processo artistico, o la metodologia di lavoro, *l'acquisizione e sperimentazione dei nuovi materiali scenici*, il gesto, gli oggetti scenici, la scrittura drammaturgica, il suono (non come elemento interpretativo – dizione, musica di scena ecc. – ma come la dimensione intrinseca della

scrittura scenica, interna sia alla gestualità che agli oggetti che alla drammaturgia), lo spazio scenico (i luoghi teatrali e i rapporti platea palcoscenico); e infine “l'acquisizione di un pubblico nuovo attraverso nuove strutture organizzative”.

Il contenuto del documento suscita oggi quasi tenerezza alla luce sia di mutamenti e sconvolgimenti e approfondimenti teorici e di poetiche a venire sia del corso impreveduto (ma più che prevedibile dato il contesto!) che, immediatamente a seguire, prese il convegno: dove i dibattiti, gli interventi specifici, le conferenze-spettacolo programmate ecc... ignorarono, o misconobbero le “tesi” di partenza andando giustamente ognuno per proprio conto, secondo l'estro o la passione di chi li animava. Tuttavia rimane un documento importante perché per la prima volta in Italia venivano comunque dette e scritte delle cose che alla stragrande maggioranza dei teatranti potevano sembrare bestemmie, o, più sbrigativamente, “frutto di menti malate”. Per dare un'idea di ciò basti pensare che nelle oltre dieci pagine di cui si compongono i due documenti la parola “regia” è scritta una sola volta e solo per affermare che è uno dei tanti elementi che concorrono alla “scrittura scenica”; mentre quest'ultima abbonda e permea di sé il concetto, diciamo pure la “filosofia”, del nuovo teatro, dilagando in seguito come discrimine sia teorico che, non sempre convincentemente, pratico tra un teatro, per semplificare, basato essenzialmente sul testo e la parola, quello ufficiale, o tradizionale, e un teatro basato sull'azione scenica, il corpo, il gesto ecc..., quello sperimentale, o d'avanguardia... E proprio su una disputa d'avanguardia il convegno in fine naufragò il terzo giorno (o resuscitò?), giustamente per mano di Carmelo: il quale intervenne da par suo, con “fragor di vetri rotti”, in difesa di Marinetti – attaccato e deriso da uno spettacolo, ahì loro, non invisibile a gran parte dei “convegnisti” – definendolo “padre di tutta l'avanguardia” (... parola dalla quale poi lui si sarebbe totalmente “dissociato”, soprattutto nella misura in cui veniva utilizzata per tutto ciò che sarebbe venuto decenni dopo e che, pertanto, “avanguardia” non avrebbe più potuto essere...). Nonostante il suo fallimento “politico” – dacché le scaramucce e le divisioni non erano capricci d'artista ma esprimevano la vera inconciliabilità sostanziale di posizioni e poetiche radicali o al contrario riformiste; dacché si capì subito che non potevano stare insieme bravi “professionisti” del teatro come, ad esempio, Augias o Calenda, oppure il carneade Massimo De Vita propugnatore di un teatro-documento con artisti come Carmelo, Leo, Barba, Quartucci: il che rendeva illusorio e vano a priori quell'assalto al cielo, inteso come i

poteri forti incarnati nei teatri stabili, che il convegno preconizzava – esso ebbe una ricaduta pratica e mediatica notevole. E per la prima volta in maniera massiccia portò alla ribalta in Italia, si trattasse o meno di un “movimento”, tutti coloro che fino a quel momento, e ormai da anni, avevano portato avanti in ordine sparso e isolatamente un’idea di teatro diversa, al passo con le urgenze dei tempi, contro arroccamenti e chiusure – sia estetiche sia strutturali – ammuffite e superate. La sfida era lanciata. Al convegno sul nuovo teatro di Ivrea io non andai. Ero troppo “nuovo” e in cerca di me stesso per sentirmi già pienamente parte di quel processo, di quello che stava accadendo nel mondo della cultura e nel teatro. Anche se ovviamente seguivo e facevo tutto con la fame e l’incoscienza dei neofiti. Fu così che una sera, nell’ottobre del ’66, misi in atto quello che avevo programmato da mesi, praticamente da quando avevo messo piede a Roma: conoscere Carmelo Bene. Nel camerino del Teatro delle Muse, alla fine dello spettacolo *Il Rosa e il Nero*. Fu una serata piuttosto nervosa, se non ricordo male era la “prima”, e a un certo punto Visconti andò via dalla sala con un gesto plateale e stizzito di disapprovazione. Ma trovai un Carmelo tutt’altro che agitato, relativamente tranquillo, di certo più di quanto potessi immaginare o di quanto pretendesse la vulgata su di lui. Sarà stato per la mia aria “meravigliata” e assolutamente “svagata” di allora (ora, forse, un po’ meno...), sarà stato perché mi percepì come uno spaesato catecumeno, sta di fatto che diciamo così mi accettò. Lo andavo a trovare a teatro, ogni tanto lo sentivo al telefono, senza farglielo pesare, né troppo né fuori orario, altrimenti non ci pensava due volte a mandarti a quel paese, e lui, pontificando, alimentava il suo Narciso mentre faceva cadere nelle mie orecchie, tra ellissi, giochi di parole, allusioni che talvolta mi sfuggivano, senza che mai osassi chiedere lumi, i suoi umori, le sue perle di sarcasmo e di sapere, frammiste a qualche aggiornamento sui lavori in corso, come quando mi disse, sibillino: “... Comprati «Sipario» di novembre...” (Quello con il primo documento di Ivrea ’67).

E insomma, Ivrea o no, Carmelo o non Carmelo, c’era un bel clima di attesa allora, sentivo, sentivamo, che si poteva rompere un muro, vedere cosa c’era oltre, magari sognare. Perché se è indubbio che la storia, o una parte della storia di ognuno, sia certamente sua, unica, è altrettanto certo che rare volte come allora la storia individuale, che soggettivamente ci apparteneva, sia stata, nei fatti, oggettivamente, figlia di quel tempo, del suo clima complessivo, delle sue speciali condizioni e situazioni, e che in certa misura abbia finito col trascendere il singolo per farsi esperienza collettiva: e questo

sarebbe stato ancora più evidente negli anni immediatamente successivi. Insomma, i tempi erano maturi perché in tutti noi giovani ben presto prendesse corpo la piena e ambiziosa consapevolezza del cambiamento che si stava producendo, della “rivoluzione” che stava per venire... che sembrava spronarci, accoglierci come suadente sirena, quasi adescarci... Accomodatevi, prego, ha inizio lo spettacolo, il vostro spettacolo...

Il palcoscenico principale, se si vuole la Madre di quanto costituiva oggetto e soggetto della rappresentazione, o La Sposa che ci invitava, a parteciparvi, alla congiunctio, quasi che fossimo “célibataires” di una Mariée duchampiana, fu Roma, a scapito di tante altre potenziali nutrici/amanti (che si sarebbero comunque gradualmente ritagliati i loro spazi in pochi anni). E mi sembra sia utile spendere qualche rigo su questo primato “capitale” (o veniale?) con primogenitura. Perché può aiutarci a capire e riconoscere molti aspetti, e forse anche il senso profondo, così come i limiti evidenti, del caleidoscopico universo in cui ci inoltravamo, a disegnarne meglio per così dire la scenografia e la drammaturgia.

Viene da chiedersi come sia stato possibile che una città così poco incline al rigore, a ogni forma di radicalismo, così bigotta, passiva, sia potuta diventare l’epicentro di questa scena alacremenente “creativa” e multiforme che procedeva con baldanza e determinazione prima sconosciute per sentieri e destini incrociati dove la scoperta e l’onere concreti dell’impegno politico, la passione artistica, disagi esistenziali, dubbi, incertezze si mischiavano, magari confusamente, con momenti spirituali, pause di studio, di riflessione, di contemplazione, con la “naiveté” dei sogni ad occhi aperti. E rispondere che forse fu proprio per le sue tante lacune che lì un simile “fenomeno” poté mettere radici. Perché forse proprio l’atavica apatia culturale ed esistenziale, il ventre molle e accogliente, la dimensione al tempo stesso “cosmopolita” e “iperprovinciale” di Roma, le consentirono di diventare una sorta di laboratorio a cielo aperto, di luogo deputato per ogni genere di esperimenti: luogo capace di far convivere e prosperare tutto; collettore pigro e generoso di una massiccia immigrazione; tabula rasa aperta, in cui qualunque tipo di opera, e non solo in senso artistico, poteva allignare, dove l’alchimia e la contaminazione delle forme, dei generi, delle energie più degradate ed eterodosse, ossia di tutto ciò che costituisce l’oggetto del desiderio, della “fame”, di ogni nuova ondata di rinnovamento artistico, o avanguardia che si voglia, era esposto o esponibile, a portata di mano, come in una materna, un po’ anarchica, ruffiana Porta Portese (e mi pare emblematico che proprio lì, quasi tra i banchi del mercato, sia