

Roberta Ferraresi

Dioniso altrove. Gian Carlo Celli oltre il Sessantotto teatrale

0. Introduzione

Due scenari e un trait d'union

Situé dans la montagne, difficilement accessible, Orgosolo offre un spectacle inattendu en milieu rural : les portraits de Lénine, de Rosa Luxemburg, de Gramsci, de héros antifascistes ornent les rues ; des scènes de manifestations de 68, de luttes contre les dictatures d'Amérique latine, contre les guerres impérialistes occupent les places et le Corso central. Vers le village, semblent converger des flux d'images surgies des quatre coins du monde, venues d'époques révolues mais aussi d'une actualité immédiate.¹

Un tunnel lungo una trentina di metri e largo cinque o sei metri, il soffitto a botte, le pareti di pietra che trasudano umidità, il pavimento di cemento. Al fondo di questo tunnel c'è un arco che immette in un buco senza finestre abitato dai topi e dagli scarafaggi. In questo teatro-tunnel il palcoscenico è un piano rialzato di assi sconnesse. [...] I riflettori sono appesi ai chiodi, e tutti insieme non possono superare i duemila watt. [...] Gli attori per vestirsi e cambiarsi sono costretti ad ammuccchiarsi in un unico camerino, che è poi quel buco abitato dai topi di cui parlavo prima.²

Sembrano due immagini che non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, e in un certo senso è così. Siamo sempre in Italia, ma la seconda viene da Roma, una delle prime metropoli delle neoavanguardie, i cui locali underground hanno cambiato la storia (quantomeno del teatro) fino a infrangersi sui movimenti della contestazione fra gli anni sessanta e settanta; mentre la prima è di un centro di poche migliaia di abitanti nel cuore della Sardegna, dove quella stessa temperie, vissuta in termini di lotta politica, ha lasciato tracce indelebili sui muri di tutto il paese. Difficile pensare a qualcosa di più lontano, sotto tanti punti di vista. E, invece, questi due luoghi-immagine almeno una cosa in comune ce l'hanno. Il trait d'union - uno fra i vari possibili - è Dioniso: nel significato ampio e metaforico del teatro, che nel periodo in questione ha impattato in maniera decisiva su entrambi i contesti; ma anche in un senso più specifico, tenendo

¹ B. Fraenkel, *Préface*, in F. Cozzolino, *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*, Paris, Karthala, 2017, pp. 7-10:7 (ove non altrimenti specificato le traduzioni sono a cura di chi scrive).

² D. Maraini, *Fare teatro*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 131-132 (la descrizione è del Circolo La Fede, riportata in vari studi sulle 'cantine').

conto che il termine è il nome di una delle realtà più particolari del Nuovo Teatro italiano e dei coevi movimenti di contestazione. Dioniso fu un gruppo al tempo stesso artistico e politico: parti, come molti altri, dall'ambiente sperimentale delle 'cantine romane' e, in coincidenza con lo snodo del Sessantotto, anziché frantumarsi, andò a rifondarsi completamente, compiendo, come altri in quel periodo, un tragitto che va dal 'teatro con partecipazione attiva all'atto politico' – per citare il titolo di un testo retrospettivo, autoprodotta alla fine degli anni settanta.³

In Sardegna e a Orgosolo in particolare, il gruppo è ben conosciuto, così come nel campo degli studi storico-artistici ed etno-antropologici sul fenomeno del muralismo degli anni sessanta e settanta, di cui Dioniso è considerato fra i fondatori; in questi ambiti, la sua vicenda 'comincia' nel 1969 e la provenienza teatrale, pur attestata, non viene quasi mai approfondita in dettaglio. Viceversa, in contesto storico-teatrale, il percorso del gruppo è tutto sommato ben conosciuto fino al 1968, dopodiché le testimonianze si affievoliscono sempre più, fino a che le sue tracce si perdono a Milano nell'autunno di quell'anno – non ancora 'caldo' ma sul punto di diventarlo –, o forse addirittura un po' prima. Pure in questo caso sembra di trovarsi davanti a due soggetti completamente differenti; e, anche qui, in parte è così. Ma – di nuovo – può risultare di un certo interesse osservare ciò che si trova *in-between*: in quanto ci può raccontare molto sia di cosa sia successo in quel periodo, sia, più ad ampio raggio, delle sue ricadute a lungo termine. Anche perché, come vedremo, la vicenda di Dioniso è del tutto singolare, per certi versi estrema, ma non è unica nel suo genere: è storia di molti e di molte fra anni sessanta e settanta, su di un crinale di mutazione tanto decisivo quanto complesso, in cui affondano le radici – fra l'altro – sia la nostra disciplina sia una buona parte del nostro presente (teatrale e non solo). E, perciò, provare a seguirla risulta per tanti versi necessario.

Altrove. Oltre il Sessantotto teatrale

Ricostruendo ciò che è accaduto al Nuovo Teatro intorno al 1968, Marco De Marinis scrive:

³ Cfr. G.C. Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, dattiloscritto inedito, datato a febbraio 1979 e citato in varie fonti fra cui A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, in G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 105-161. Il documento ripercorre retrospettivamente la vicenda del gruppo e – a causa dei numerosi riscontri incrociati – si può identificare alla base dei vari studi che nel tempo si sono occupati di Dioniso e che citeremo in questo saggio (forse potrebbe essere addirittura quel «volume manoscritto che Celli stava approntando» a cui fa riferimento Achille Mango in *La morte della partecipazione*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 26).

Si tratta di un percorso di fuga dal teatro o, per essere più precisi, di una ininterrotta e via via crescente tensione al superamento dei limiti storicamente imposti alla scena occidentale [...]. Ma tensione verso *dove*, verso *cosa*? Diciamo verso un *dopo*, un *aldilà*, un *oltre* il teatro, che per alcuni non avrà più niente a che vedere con il teatro stesso [...] e per altri sarà invece un teatro talmente trasformato nelle sue modalità e, ancor di più, nelle sue funzioni che non si riuscirà più a riconoscerlo come tale *restando al di qua di quei limiti*.⁴

Il libro in questione termina proprio con questo tipo di percorsi, ridefiniti complessivamente sotto l'egida del 'Sessantotto teatrale'; e, anzi, come testimonia l'autore, tende verso quel punto di non-ritorno, che rileva in comune ai vari casi esaminati nel volume.

Com'è noto, il passaggio ha provocato anche in Italia una frattura sotto tanti punti di vista: naturalmente in campo artistico, fra un 'vecchio' e, appunto, un Nuovo Teatro in fase di emersione; ma anche, di conseguenza, nell'ambito della critica e degli studi;⁵ e, non da ultimo, a livello politico. Su tutti i fronti, il 'giro di boa' è comunemente considerato il Convegno di Ivrea: ormai valutato in termini simbolici oltre che fattivi, più in quanto approdo di percorsi già in essere che come innesco di nuove iniziative, continua a rappresentare storiograficamente un evento-cardine condiviso. Anche in tale contesto si manifestano varie spaccature, anzitutto fra due diverse modalità di concepire e concretizzare i processi di rinnovamento teatrale a cui faceva appello il convegno: da una parte, un versante più strettamente e/o letteralmente engagé, in rapporto alle lotte politiche in corso; dall'altra, una serie di esperienze maggiormente mirate alla rifondazione del linguaggio performativo, dei modi creativi e produttivi, della politica artistica in senso lato.⁶ Di lì in avanti, nella nostra cultura teatrale, la dimensione estetica e quella socio-politica rappresenteranno per lungo tempo due polarità distinte, nei migliori casi in dialogo; ed è, questo, un principio dialettico fondamentale, strutturale e strutturante per il percorso che ci apprestiamo a svolgere.

⁴ M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 6-7 (l'ultimo corsivo è mio).

⁵ Cfr. R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia, 2019.

⁶ Per un approfondimento sul *Convegno per un nuovo teatro* (Palazzo Canavese, Ivrea, 9-12 giugno 1967) cfr. almeno: D. Beronio e C. Tafuri (a cura di), *Ivrea 50. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (atti del convegno, Palazzo Ducale, Genova, 5-7 maggio 2017), Genova, AkropolisLibri, 2018 (in particolare, sui temi in questione cfr. G. Guccini, *Ivrea '67. Dopo l'enigma, Quadri*, pp. 65-78); M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit.; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015; D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010. Ringrazio inoltre Donatella Orecchia per il confronto sull'argomento, nonché per avermi stimolata a un primo contatto con Dioniso in occasione delle ricerche svolte per Ead. e C. Sylos Calò (a cura di), *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, «Arabeschi», n. 19, gennaio-giugno 2022.

Tuttavia, se la storiografia ovviamente è concorde nel considerare – in un modo o nell’altro – l’impatto deflagrante del Sessantotto teatrale, risultano però meno scontati e ben più rari gli studi che si sono cimentati nel seguire fino in fondo quei percorsi ‘dopo’, ‘al di là’, ‘oltre’ il teatro. Rientra in tale casistica la vicenda di Dioniso, «non abbastanza ricordato allora e troppo presto rimosso dalle successive ricostruzioni di quelle stagioni teatrali» (nonché, pare, anche negli ambienti politici);⁷ forse perché troppo eccentrica fu la sua traiettoria per l’una e l’altra prospettiva, dalle ‘cantine romane’ all’entroterra sardo, dalla neoavanguardia alla contestazione. Aveva colto nel segno Giuseppe Bartolucci quando, ricordando Gian Carlo Celli poco dopo la scomparsa alla fine degli anni Settanta, motivava simili allontanamenti riflettendo su come l’artista e attivista in quel frattempo fosse stato «altrove».⁸

Ad ogni modo, l’obiettivo del presente articolo non è così ambizioso: la ricerca è appena avviata e, se una qualche forma di ricostruzione complessiva e dettagliata sarà possibile, al momento è ancora di là da venire. Il proposito è decisamente più circoscritto ma – spero – comunque utile, almeno in parte. Seguendo il percorso di Celli e di Dioniso, l’intenzione è anzitutto quella di condividere alcune questioni emerse nelle fasi di ricerca e studio: con quali strumenti storico-teatrali prendere in carico in concreto il Sessantotto teatrale; come cambiano in quel giro d’anni le nozioni e le prassi dello spettacolo, in particolare – stante anche il contesto in cui scrivo – per quanto concerne la figura, la presenza e il lavoro attoriali; quali fonti, prospettive, modalità rendono possibile lo studio del teatro oltre quel punto; che tipo di ricadute tali oggetti manifestano sul nostro modo di approcciare l’arte scenica e la sua ‘messa in storia’,⁹ che conseguenze hanno esercitato ed esercitano le nostre letture sul passaggio in oggetto; e in verità, molto più in generale, se e come tentativi di questo tipo possano avere una pertinenza storico-teatrale o quantomeno una loro utilità in tale ottica... La vicenda di Dioniso fra anni sessanta e settanta conduce a individuare vari problemi di ordine storiografico: su tutti, pone il problema dei gruppi oltre il Sessantotto, della opportunità di continuare a seguirli, del significato di una simile scelta qualora si decida

⁷ C. Valenti, *Laboratorio di trasformazione*, «A. Rivista Anarchica», XVIII, n. 159, novembre 1988, pp. 23-26:25. Cfr. Z. Carloni e A. Paoletta, *Giancarlo Celli, l'uso libero e il gruppo Dioniso (1972-1977)*, «Bollettino Archivio G. Pinelli», ILX, n. 1, 2022, pp. 19-22 (i documenti citati in questo articolo sono disponibili all'indirizzo web: <https://www.centrostudilibertari.it/it/immipot-celli-dioniso-usolibero>, consultato il 12 aprile 2023).

⁸ Cfr. G. Bartolucci, *Due non-divi sepolti dalla stampa*, in «il manifesto», 6 settembre 1979 (il corsivo è dell’autore).

⁹ Cfr. L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in D. Beronio e C. Tafuri (a cura di), *Ivrea 50*, cit., pp. 43-57.

‘d’intraprendere’ assieme a loro strade che rischiano di portare molto, forse troppo lontano.

Dioniso: lineamenti e fondamenti di una possibile storia

Cominciamo da ciò che si sa del gruppo Dioniso, che non è molto. Nasce su iniziativa di Gian Carlo Celli, laureato in Legge a Bologna, dove ebbe le prime esperienze teatrali con il Cut locale negli anni cinquanta; queste proseguirono poi a Roma – dove l’artista si cimentò in altri ambiti, dalla poesia al cinema – ma poi Celli si spostò a Milano, per un lavoro nel campo della pubblicità.¹⁰ Riapprodò infine nella Capitale in cui, a metà degli anni sessanta, creò un gruppo che cambierà molto nel tempo, anzitutto nella composizione, e che – nei suoi dieci anni di vita o poco più – ebbe a incrociare innumerevoli personalità del ‘nuovo’ (teatro, arte, cultura), dal Gruppo 63 al Beat 72, dalla poesia sperimentale alla Nuova Musica, da Giuliano Scabia a Gian Giacomo Feltrinelli, e così via.

In proposito, con particolare riguardo all’ecllettismo, all’apertura e alla pluralità che affiora dall’immagine condivisa intorno all’esperienza in oggetto, è necessario fare alcune precisazioni in via preliminare.

C’è chi ha notato come nelle varie metamorfosi di Dioniso ci sia una sola costante: Gian Carlo Celli stesso, sottintendendo che la vita del gruppo abbia perlopiù coinciso con quella del suo fondatore;¹¹ in realtà, da questo punto di vista la vicenda non è molto diversa da quella di altre realtà omologhe negli anni sessanta, un decennio che – a differenza del successivo – in campo politico come artistico o culturale pullula di nuove formazioni che si creano intorno a esperienze o propositi specifici e spesso si disperdono repentinamente, anche nel giro di brevissimo tempo. Dioniso non fa eccezione: si forma e si ‘ri-forma’ ogni volta attraverso nuove adesioni in base alle diverse fasi del progetto e ai vari luoghi – concreti e/o ideali – in cui via via si andrà a radicare (ovviamente anche in relazione al percorso dei suoi componenti, ma non soltanto). Inoltre, sempre come altre realtà affini, il gruppo non nasce come compagnia teatrale: viene fondato come ‘Cooperativa di spettatori’, sulla scia degli innumerevoli Circoli

¹⁰ Tutte le informazioni sono tratte da: Balbus <Luciano Balborini>, *Quelli del Dioniso*, «A. Rivista Anarchica», X, n. 83, maggio 1980, pp. 15-20, ora in http://www.arivista.org/index.php?nr=83&pag=83_06.htm (consultato il 9 maggio 2023; l’autore ha fatto parte del gruppo fra il ’68 e il ’70); M. Celli, *Il Gruppo Dioniso: un’esperienza di teatro politico del ’68*, Tesi di Laurea in Scienze e tecnologie della comunicazione (relatore: Prof. A. Piersanti), Consorzio Nettuno - Sapienza Università di Roma, a.a. 2007-08 (per via delle varie concordanze in alcuni passaggi, si può ipotizzare che entrambi i saggi, pur non citandola esplicitamente, facciano in diversi punti riferimento alla medesima fonte-base, di cui alla n. 3). Esistono ulteriori indagini sull’argomento, fra cui un’altra tesi di laurea attualmente non consultabile, presentata da Arianna Massimi, sempre alla Sapienza, nell’a.a. 2015-16, e un correlato focus in preparazione per il portale web «Sciami» (ringrazio Valentina Valentini per le indicazioni in questione).

¹¹ Cfr. Z. Carloni e A. Paoletta, *Giancarlo Celli, l’uso libero e il gruppo Dioniso (1972-1977)*, cit.

(culturali, giovanili, politici etc.) che sorgevano all'epoca nell'intenzione di promuovere un'attività ben più ampia della sola produzione di spettacoli; e, nel momento in cui s'innesterà esplicitamente nel settore delle arti sceniche – con la creazione di Dioniso Teatro –, si proporrà anzitutto come un luogo fisico (teatrale e non solo), non come una compagnia, nel quadro di quell'arcipelago di spazi underground, all'epoca ancora in via di formazione, che sarà poi noto con la formula di 'cantine romane'.

In secondo luogo, va anticipato che Dioniso è prevalentemente riconosciuto e ricordato per le sue sperimentazioni via via sempre più radicali nel campo della spettatorialità che vengono concretizzate in ottica partecipativa, come in molti casi analoghi in contrasto al dilagare dello spettacolo mediatizzato. Ma, come ricorda Cristina Valenti, il gruppo ha inoltre «condotto le esperienze più estremiste nell'ambito della ricerca per una ridefinizione in senso libertario del ruolo dell'attore».¹² Affiorerà su questi versanti l'altrettanto straordinaria mutazione della figura attoriale che si esprime fra gli anni sessanta e settanta in senso relazionale, e che rappresenta uno dei retaggi più durevoli del Sessantotto teatrale all'interno della nostra cultura performativa. Gli attori e le attrici che hanno fatto parte di Dioniso sono innumerevoli: contando solo coloro che sono stati accreditati come 'interpreti' nelle teatografie ufficiali,¹³ si tratta di quasi un'ottantina di persone in meno di dieci anni – molte, forse troppe. Alcune sono state coinvolte *una tantum*, in collaborazioni occasionali o estemporanee, altre magari non hanno nemmeno continuato a fare teatro – non è un caso, e scopriremo come, quanto e perché ciò sia rilevante all'interno di questa storia. Potrà sembrare scontato, ma nel quadro della presente introduzione va ricordato: la coincidenza temporale a dir poco fatale fra questa come altre esperienze del Nuovo Teatro coi movimenti della contestazione manifesta una speciale convergenza – fra le altre cose – rispetto ai temi del coinvolgimento diretto, della parità, della democratizzazione. Da tale incrocio, però, non si origina solo una diversa concezione di spettatore (appunto, attivo); ma, se *Tutto il mondo è attore* – come recitava significativamente il titolo di una importante trasmissione del Terzo Programma nei primi anni settanta¹⁴ –, di conseguenza sorge

¹² C. Valenti, *Laboratorio di trasformazione*, cit., p. 25. Cfr. G.C. Celli, *Teatro assemblea, attori e spettatori 'alla pari'*, «Cinema Nuovo», XVI, n. 186, marzo-aprile 1967, pp. 86-87 (il testo, pubblicato nella sezione «Lettere al direttore», non è un vero e proprio articolo ma, appunto, una comunicazione scritta dall'autore al giornale diretto da Guido Aristarco).

¹³ È questo il termine con cui vengono definiti gli attori e le attrici, i performer e anche i partecipanti in genere nella teatografia pubblicata in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. II, pp. 615-619.

¹⁴ Cfr. *Tutto il mondo è attore. Ipotesi per un'indagine interdisciplinare sull'attore*, «Terzo Programma», XIII, nn. 2-3, 1973 (il volume deriva da una trasmissione diretta da Alessandro d'Amico, Gerardo Guerrieri e Ferruccio Marotti).

anche e soprattutto un approccio completamente nuovo alla questione dell'attorialità.

Infine, va segnalato che i vari studiosi che hanno affrontato nel complesso il percorso di Dioniso e di Celli hanno spesso tentato di suddividerlo in diversi momenti, in relazione all'uno o all'altro evento artistico oppure personale o politico. Nessuno di questi criteri e soluzioni sembra reggere al confronto con la pluralità e varietà della vicenda in questione. Così, ho deciso di strutturare il nostro itinerario a partire da uno dei pochi punti fermi: la produzione teorica del gruppo, estremamente consistente in termini sia di quantità che di continuità. I testi, i manifesti, le dichiarazioni ne accompagnano l'intero cammino, quasi si trattasse di un piano di creazione parallelo, seppur 'immateriale' e talvolta utopico, in contrappunto alla pratica dell'arte e/o dell'attivismo. Certo, non possono testimoniare direttamente tali esperienze concrete, e men che meno oggettivamente. Però, com'è stato notato altrove per la produzione teorica in contesto teatrale, si tratta di fonti che possono almeno raccontare qualcos'altro: la visione, l'immagine, l'utopia di teatro che animava gli autori di quei testi, aspetti che – soprattutto in determinate epoche – risultano almeno altrettanto importanti delle realizzazioni effettive.¹⁵ Il corpus teorico prodotto nel tempo dal gruppo e dal suo fondatore consente inoltre di individuarne la traiettoria, quantomeno per come loro stessi l'hanno percepita: *Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*. Nonostante il fatto che giungeremo infine a mettere in crisi la rigidità di una simile linea evolutiva, è questo il percorso che seguiremo, scorporando la vicenda nelle due fasi che compongono la formula in questione e che ritornano anche in altre auto-dichiarazioni: un *prima* e un «*dopo l'attività nel campo teatrale*».¹⁶

1. Prima parte: Dioniso nel (nuovo) teatro

Le nascite di Dioniso: per un 'teatro con partecipazione attiva'

Il primo lavoro di Dioniso è *Prove d'iniziazione per i Pa v Pn* e racchiude in nuce tutti gli elementi che segneranno il percorso del gruppo nel suo primo periodo di attività e oltre: in questo senso, è quasi un manifesto. A partire dalla decodifica del titolo, che significa 'per un pubblico attivo o nessun pubblico': infatti, qui si presentano già le varie tattiche che saranno

¹⁵ Tale tipologia di fonti, ri-concepita anche nei termini di vero e proprio oggetto di studio in sé (oltre che di documento-strumento di ricerca), risulta estremamente ricorrente nelle prime fasi della teatrologia italiana fra anni sessanta e settanta. Cfr.: F. Marotti, *Prefazione*, in Id., *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 9-11; nonché R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia*, cit., p. 209 sgg.

¹⁶ Cfr.: G.C. Celli, *Dioniso*, cit. (corsivo di chi scrive); *Dioniso Teatro Club (Roma)*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 614 (anche il volume è una delle fonti che presumibilmente riprende il documento di cui alla n. 3).

sviluppate in seguito al fine di coinvolgere gli spettatori nella performance – la dimensione ludica, qualche eccesso provocatorio, lo strumento della *poetry session* preparata e/o improvvisata – e, più in generale, l’obiettivo della partecipazione, rispetto al quale la messinscena rappresenta appunto una sorta di graduale ‘iniziazione’. Inoltre, compare la modalità di ‘reclutamento’ di nuovi attori e, dunque, la dinamica di rifondazione continua del gruppo a cui abbiamo fatto cenno. Sullo sfondo, ma in maniera decisiva, si staglia infine l’ambiente della neoavanguardia italiana: i rapporti col Gruppo 63, la sperimentazione nel campo della poesia, le relazioni col Nuovo Teatro Musicale e soprattutto il ruolo, in un simile contesto, del circuito delle ‘cantine romane’, al tempo in stato di emersione.¹⁷

¹⁷ Il lavoro, concepito per «‘iniziare’ gli spettatori alla partecipazione attiva», consisteva in una serie di esperimenti sulla possibile interazione, fra cui «presentazioni, domande e scoperta di sé/dell’altro, canto corale spronato dagli attori, giochi di ruolo», «blande situazioni drammatiche utilizzate a supporto delle domande e dei giochi» e addirittura – ricorda uno degli interpreti, Valentino Orfeo – un lancio di «verdure sul pubblico» da cui partiva «un gioco di reazioni» (le citazioni, nell’ordine, provengono da: M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 93; A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, cit., p. 130; V. Orfeo, intervista cit. in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 65). Così Mirandolina Celli descrive il meccanismo – poi confermato in episodi e fasi seguenti – del coinvolgimento di nuove figure e attori in relazione al primo lavoro e alla fondazione del gruppo: «si era creato [...] un interesse da parte di un gruppo di spettatori che, attirati dalla struttura ‘aperta’ del testo e soggetta agli ‘apporti’ dei partecipanti, tornava quasi tutte le sere» (fra questi, anche Lydia Biondi; cfr. *ivi*, p. 93). Tutte le fonti concordano sul fatto che la performance fosse accompagnata – prima o dopo – da una *poetry session*, che il gruppo continuerà a testare lungo tutta la sua prima fase di attività nei termini di «un’altra modalità attraverso la quale verificare se la presenza di una persona che legge le sue poesie – senza l’intermediazione di un attore – poteva riuscire a invogliare anche altri a fare altrettanto», al fine di creare «momenti di comunione molto intensi» fra artisti e pubblico (*ivi*, p. 95); per un approfondimento di tale attività, delle innumerevoli figure coinvolte e delle modalità performative attuate cfr. P. Echaurren e C. Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 123-124 (al volume – che è fra i pochi a valorizzare e dettagliare il ruolo di Dioniso negli anni sessanta – più in generale si rimanda anche per la ricostruzione del contesto storico-culturale-artistico generale del periodo, nonché di conseguenza degli aspetti più strettamente collegabili al percorso del gruppo che stiamo esaminando). L’attenzione per la dimensione poetica – presente fin dagli esordi teatrali di Gian Carlo Celli negli anni cinquanta con La Cantina e Fiammetta Selva – rappresenta un legame con l’humus della neoavanguardia italiana, all’epoca irradiantesi intorno al Gruppo 63; in questo contesto va infine considerato il rapporto con il Nuovo Teatro Musicale e in particolare la collaborazione con Domenico Guaccero, per cui cfr. *infra*, n. 23 (cfr. inoltre: D. Orecchia e C. Sylos Calò (a cura di), *Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969*, cit.; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy*, cit.). La teatrografia del gruppo è stata ricostruita interpolando quelle, non sempre coincidenti, edite in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit. (pp. 153-161) e in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit. (pp. 615-619, naturalmente comparandole anche con le ulteriori fonti citate).

Lo spettacolo debutta infatti alle Orsoline 15 di Mario Ricci, nel marzo 1966.¹⁸ I lavori successivi saranno ospitati al Beat 72, che aveva appena inaugurato la nuova storica e definitiva sede di via Gioacchino Belli in pieno boom della sperimentazione come della contestazione, nonché di quegli spazi underground, teatrali e non solo, che stavano crescendo a dismisura nella Capitale «creando una realtà teatrale concreta, accanto e spesso in conflitto con quella delle istituzioni, con logiche economiche, tipologia di proposta estetica, modalità di fruizione profondamente diverse dal teatro di tradizione».¹⁹ Si tratta di performance che, confermando l'attenzione per l'attivazione dello spettatore all'incrocio fra sperimentazione poetica e musicale, iniziano a saggiare il dispositivo poi molto diffuso della combinatoria: proponendo eventi in cui vi «era la possibilità di ricombinare il testo ogni sera», attraverso un meccanismo che prevedeva la scelta di un numero o una lettera da parte del pubblico, che corrispondeva «a un pezzo diverso recitato da ciascun attore», musicista o poeta.²⁰

Come ha constatato Donatella Orecchia, «è un segno simbolicamente importante che sia proprio questo gruppo ad aprire la vera e propria attività teatrale del Beat», perché Dioniso al tempo lavorava su elementi «che torneranno a segnare e a caratterizzare la storia del locale negli anni successivi».²¹ Ma non soltanto in quel luogo: un primo approdo di questo

¹⁸ Cfr. P. Di Marca, *Il lungo avventuroso romanzo teatrale di Mario Ricci*, in «Le reti di Dedalus», gennaio 2011 (http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/gennaio/TEATRICA/3_addii.htm, consultato il 13 aprile 2023). E inoltre: «Biblioteca Teatrale», n.s., 2012, nn. 101-103 (*Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni Sessanta*, a cura di S. Carandini); D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia fra norma e devianza*, Torino, Eri, 1981; D. Orecchia, *Il Beat 72 di Roma. Le prime stagioni*, in L. Cavaglieri e D. Orecchia, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia, 2018, p. 201 sgg.; D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., p. 125 sgg.

¹⁹ D. Orecchia, *Il Beat 72 di Roma*, cit., pp. 200-201.

²⁰ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 94.

²¹ D. Orecchia, *Il Beat 72 di Roma*, cit., pp. 166-167. Il Beat inaugura la nuova sede nel maggio '66 con una serie d'incontri, mentre l'attività teatrale comincia il mese successivo proprio con Dioniso, in particolare ospitando *Sudcombinatorium*, *Rito Money* e *Improvvisazioni a catena* (in scena tutti dal 9 giugno per circa venti giorni; la locandina dell'evento è visibile in *L'altro teatro*, docu-film televisivo prodotto dalla Rai nel 1980, creato da Nico Garrone e Giuseppe Bartolucci e diretto da Maria Bosio). Nella prima performance, «ad ogni attore veniva assegnato un tragitto standard per tutto lo spazio circolare della cantina che veniva percorso senza soluzione di continuità. A seconda della richiesta degli spettatori partecipanti, l'attore recitava un pezzo precedentemente preparato sulla base di un'azione-tipo. [...] Ad ogni numero corrispondeva un argomento attinente a una 'causa' o a un 'effetto' della miseria nel Meridione ma la concatenazione di cause ed effetti non era disposta in ordine logico e la funzione dei partecipanti era quella di ricostruir[lo] chiamando i numeri (pezzi dal Sud), studiando l'accostamento tra un pezzo e l'altro, ovvero tra una causa ed un effetto o tra una serie di cause» (M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 98; l'autrice non approfondisce in questo contesto il ruolo della musica, che doveva risultare particolarmente presente, fra i 'nastri

momento aurorale è infatti l'apertura di Dioniso Teatro Club, una piccola «cantina cantina», «con a malapena la luce elettrica», in via Madonna dei Monti 59.²² Si può ricostruire il profilo dello spazio – quantomeno nella visione dei suoi fondatori – grazie a una sintesi del progetto pubblicata nei due volumi sull'*Avanguardia teatrale in Italia* di Franco Quadri:

In particolare il Dioniso Club organizza: 1. il collegamento e lo scambio di informazioni tra i vari gruppi di ricerca [...]. 2. I rapporti tra gli studiosi dediti alla ricerca scientifica e gli autori, registi, critici e studiosi dei problemi dello spettacolo. 3. Lo studio e gli esperimenti di nuove soluzioni che prevedano applicazioni congiunte dei mezzi audiovisivi allo spettacolo. 4. La diffusione tra il pubblico dello spettacolo di ricerca con i seguenti mezzi: - accordi speciali con case editrici [...]. - costante azione di 'promotion' per ottenere un continuo aumento di soci-spettatori. - distribuzione o produzione di spettacoli [...]. - scambio di spettacoli teatrali e cinematografici con analoghi gruppi, associazioni, imprese. - l'organizzazione di una rete di succursali e agenzie, dapprima su base regionale e, in seguito, su base nazionale. - l'organizzazione di un festival annuale dello spettacolo di ricerca.²³

La descrizione, che rubrica le varie attività in cui il gruppo intendeva impegnarsi, evoca con precisione il senso, la sostanza e il valore – nonché

registrati' di Guacero e il contributo dal vivo di vari musicisti jazz, chitarristi e cantastorie; in locandina figura inoltre un 'pittore su cavalletto'). *Rito Money* si articolava invece nei termini di «una trasposizione di una liturgia cattolica, una sorta di Messa ove sull'altare vi era una gigantografia di un dollaro», in cui «veniva utilizzato un letto a castello nel quale lo spettatore-partecipante, situato nel letto più basso, veniva 'confessato' dall'attrice che era situata nel letto superiore: la confessione veniva registrata e fatta ascoltare agli altri partecipanti» e poi si svolgeva addirittura un «corteo itinerante» all'esterno, creando «un paradossale rituale di omaggio al denaro» per il quale «sia Gian Carlo Celli che il responsabile del Beat 72, Ulisse Benedetti, furono denunciati per 'vilipendio alla religione' e 'spettacolo non autorizzato'» (ivi, pp. 117, 99, 94; la prima citazione proviene da un'intervista a Lydia Biondi). Di *Prove d'improvvisazione a catena* è stato possibile reperire scarse informazioni, legate soprattutto al suo «perfezionamento» nella primavera del '67: concepito come evento riservato a Celli e ai partecipanti, appare come un tentativo – non senza criticità – di «interrelazione tra poesia e musica jazz», anche attraverso l'improvvisazione, contrappuntando interventi di musicisti e poeti, in cui «venivano 'liberate' le loro concezioni del mondo, della vita, le paure 'collettive' (genocidio, guerra atomica, paura della morte e della solitudine) o le speranze 'universali' (futuro migliore, ritorno alla natura, fiducia nell'amore)» (ivi, p. 95). Per l'importanza dei principi della combinatoria in questa fase di attività di Dioniso e in generale nel periodo, si rimanda all'intervista a Simone Carella – tra i più significativi membri del gruppo – pubblicata all'interno della medesima fonte, che ricorda come Celli tenesse loro vere e proprie correlate lezioni di teoria matematica (cfr. ivi, p. 111).

²² Le descrizioni provengono sempre da Carella, intervistato in ivi, pp. 105-106; e in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, «Doppiozero», 24 giugno 2014 (www.doppiozero.com/romanzo-di-un-giovane-povero, consultato il 13 aprile 2023). Dioniso Club apre nella primavera '67 e rimarrà operativo almeno fino all'autunno '68.

²³ 1. *Prime ipotesi sulla partecipazione attiva*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 608-609 (tutti i testi citati da questa fonte fanno parte della sezione intitolata a *Dioniso Teatro Club*).

qualche modalità operativa – incarnati dalla rete delle cantine nei secondi anni sessanta. Spiccano, in questo quadro, alcuni elementi propri di quell’ambiente: la prossimità fra pratica e teoria e la porosità fra vari campi dell’arte e del sapere; la natura relazionale del progetto, importante in special modo per l’intero percorso di Dioniso; il grande accento posto su temi di carattere politico-organizzativo (peraltro, con propositi a dir poco ambiziosi). Incrementa le informazioni un ulteriore documento: un (potenziale) accordo risalente probabilmente al 1966 fra Dioniso e la Compagnia del Nuovo Teatro Musicale in cui era coinvolto Domenico Guaccero, fra i più costanti interlocutori del gruppo. Attraverso questa fonte si può scendere più in dettaglio sulle attività immaginate per la collaborazione in questione e poi effettivamente svolte nella cantina di Dioniso: «teatro d’ascolto, poetry session, eventuali proiezioni films sperimentali»; processi di produzione di entrambe le formazioni e programmazione condivisa; «costituzione del circolo culturale [...] formato dagli autori musicali e prosa es. Braibanti, Bussotti, Celli, Chiari, Falzoni, Gelmetti, Guaccero, Macchi, Rzewski», ossia le punte delle neoavanguardie nazionali, soprattutto nel campo della musica e in gran parte gravitanti intorno al Gruppo 63.²⁴ Ci sono poi i temi-chiave dell’indipendenza e della vocazione partecipativa: dopo l’esperienza iniziale della ‘cooperativa di spettatori’, il modello del Dioniso Club, anche in questo caso, non è il teatro, per quanto sperimentale, ma il *circolo*, come i tanti che si stavano diffondendo dalla metà degli anni sessanta, congiungendo contesti – culturali, artistici, ma anche sociali e politici – fra loro lontani. Tuttavia, la questione estetica è solo apparentemente marginale: nel primo ‘manifesto’ della cantina le viene dedicato meno spazio ma, collocata nell’incipit, è il primo argomento che viene affrontato, e in termini praticamente identici in entrambe le fonti che stiamo considerando. Qui e lì si legge: «Il Dioniso Club ha lo scopo di promuovere ogni iniziativa che abbia per oggetto la

²⁴ Cfr. *Proposta di accordo tra: Compagnia del Teatro Musicale di Roma e compagnia Dioniso Teatro*, ds., 1 p., conservato presso il Fondo ‘Egisto Macchi’ alla Fondazione ‘Giorgio Cini’ di Venezia, pubblicato in A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma*, cit., p. 122. L’accordo – che l’autore ipotizza risalire alla primavera ‘66 – fu redatto col proposito della gestione comune di uno spazio, prima dell’apertura del Dioniso Club; il progetto poi non fu concretizzato ma il documento risulta comunque piuttosto significativo al fine di approfondire sia le attività della cantina – che pare rispecchiare in toto, soprattutto dal punto di vista politico-organizzativo – che le relazioni molto strette e concrete fra le varie zone delle neoavanguardie italiane negli anni sessanta (con particolare riguardo al rapporto con Guaccero, che proseguirà almeno fino alla primavera del ‘68). La marginalità di figure e attività legate al teatro in entrambe le fonti in questione si può almeno parzialmente spiegare considerando la grande attenzione riservata al mezzo performativo da parte degli altri campi della ricerca e allo stesso tempo lo stato già avanzato della sperimentazione in atto in quei settori – ma è in ogni caso un elemento da annotare.

ricerca e la sperimentazione di nuove soluzioni di linguaggio nel campo dello spettacolo».²⁵

La questione del linguaggio non è, naturalmente, qualcosa che ha a che fare (solo) con le scelte politico-organizzative e nemmeno soltanto coi contenuti degli spettacoli: è un problema anzitutto di forme – ed è su questo versante, in realtà, che si concentrerà prevalentemente l'impegno di Dioniso nella seconda metà degli anni sessanta. «Come rompere quelle strutture tradizionali che imprigionano l'artista e lo costringono a dare le stesse cose nello stesso modo da secoli?», si chiedeva Gian Carlo Celli nella primavera del '67. Provava a dar riscontro a tale interrogativo in teoria: analizzando quanto testato con il suo gruppo e rinvenendo «nella presenza fisica degli attori e degli spettatori» «la caratteristica precipua del teatro» – anche in contrasto con altre arti fino a quel momento considerate, quali il cinema –, nonché ipotizzando già l'eventualità che «il pubblico pote[sse] diventare addirittura protagonista» o che almeno «lo spettatore potesse incidere sull'andamento dello spettacolo».²⁶

Al contempo, Celli cercava di risponderci in pratica, con la sperimentazione di formati via via più estremi. È dello stesso periodo, infatti, la messa in atto di un nuovo dispositivo performativo che prende il nome di «rito laico», un esempio concreto del quale si può reperire nel primo lavoro interamente di strada di Dioniso: *Rito laico beat Dei Sepolcri*, itinerante il sabato di Pasqua del '67 fra almeno due stazioni, dal Cimitero Acattolico a Campo de' Fiori (oltre forse al Pantheon, un corteo e quasi certamente una conclusione presso la cantina di via Madonna dei Monti). Dell'operazione – che consisteva in una forma di reading urbano da autori quali Darwin, Voltaire, Russell – rimangono un'accurata testimonianza a firma di Giuseppe Bartolucci,²⁷ nonché, ancora una volta, una coeva elaborazione

²⁵ 1. *Prime ipotesi sulla partecipazione attiva*, cit., p. 608 (corsivo di chi scrive; questa la formula utilizzata nell'altra fonte: «scopo: ricerca e sperimentazione nuove soluzioni di linguaggio nel campo dello spettacolo»). Relativamente a quanto constatato nella nota precedente, in questo contesto stupisce che, laddove si dettaglia la «larga accezione» della nozione di spettacolo a cui il testo fa riferimento, l'elenco comprenda soltanto «teatro, cinema, televisione» (con poi un evidente accento soprattutto sui campi mediologici) e non faccia alcuna menzione alla musica.

²⁶ G.C. Celli, *Teatro assemblea, attori e spettatori 'alla pari'*, cit., p. 86.

²⁷ Cfr. G. Bartolucci, *Rito laico beat fuori e dentro porta del Teatro Dioniso*, «Sipario», n. 254, giugno 1967, poi in Id., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 68-69. La performance, a metà fra il teatro guerriglia e il teatro di poesia, si svolse il 25 marzo 1967 e rappresenta il primo tentativo complessivo del gruppo di fuoriuscita – fisica e ideale – dallo spazio teatrale, nell'ottica di sperimentare un intervento di natura politica. Racconta il critico che l'azione consisteva nella condivisione di brani appartenenti a «una linea diciamo positivista illuministica protestataria» (che includeva gli autori menzionati): sia nella prima tappa della performance, che si svolse alle cinque di pomeriggio – dopo una sorta di contrattazione per l'accesso – fra le tombe di Keats, Shelley, Humboldt; sia nella seconda parte, un'ora più tardi davanti alla statua di Giordano Bruno in Campo de' Fiori, nel pieno del mercato (entrambe si concluderanno con la fuga precipitosa dei performer, in un caso

teorica del gruppo che spiega in dettaglio le motivazioni e gli obiettivi soggiacenti:

a) La società è oggettivamente divisa in gruppi. Ogni gruppo ha una sua ideologia rudimentale, embrionale, oppure ben definita, in accordo o contro la legge vigente. b) Il fatto teatrale deve nascere dalla base dei gruppi sociali, dai suoi componenti posti alla pari tra di loro. c) Come il cittadino ha il diritto e il dovere di partecipare alla vita pubblica, così i partecipanti all'assemblea teatrale hanno il diritto e il dovere di influenzare e determinare un evento scenico.²⁸

- La funzione di chi scrive e coordina (ex autore e regista) è di promuovere e sollecitare la dialettica tra i componenti del gruppo e la loro stessa ideologia, con quella esterna, individuare le speranze e le paure collettive del gruppo; il testo non è chiuso ma è una struttura dialettica

- Il teatro può diventare un *rito laico*, così come ogni religione ha il suo rito

- Il *rito laico*, tramite l'assemblea teatrale, necessita di allargarsi a sempre nuovi individui del gruppo di riferimento.²⁹

È questa la seconda tappa del percorso che stiamo seguendo, che va dall'iniziale 'teatro assemblea' alla ridefinizione dell'evento performativo nelle forme di «un rito che, pronto ad autodeterminarsi ed evolversi, garantisca il contrasto, la dialettica come metodo di ricerca, la libertà di opinione, di espressione, di creazione, di parità di tutti i partecipanti», come testimoniato fra l'altro nella sintetica auto-storicizzazione pubblicata nel libro di Quadri sull'avanguardia italiana.³⁰ In questo contesto, il paragrafo dedicato al rito laico illustra il punto d'arrivo dell'itinerario in questione, che consiste in una prima ridefinizione degli elementi strutturali del teatro:

per l'arrivo dei custodi, nell'altro a causa di un intervento della polizia). Fra i due passaggi, c'è anche un corteo: «fuori dal cimitero» attendono «macchine coperte di scritte e di cartelloni e di fregacci, [...] una carovana singolare e avventurosa»; secondo Mirandolina Celli, era previsto che da una delle automobili «un attore avrebbe benedetto la folla», accompagnato pure da «scooter, monopattini e un piccolo camion aperto con un'orchestra che esprimeva grande gioia di vivere», ma il percorso si concretizzò per lo più a piedi (*Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 99; l'autrice aggiunge inoltre al repertorio degli autori Einstein e lo stesso Foscolo, nonché la tappa del Pantheon, non è chiaro se prima o dopo Campo de' Fiori, ma in ogni caso anch'essa conclusasi con la dispersione della manifestazione da parte delle forze dell'ordine). Infine, le fonti concordano sulla conclusione dell'evento, in serata al Dioniso Teatro Club. Un altro esperimento di questo tipo può essere considerato il trittico composto circa un mese dopo, il primo maggio, da *Prova di trasmissione del pensiero* (ore 12, Domus Aurea), *Panettone Play* (ore 13, Colle Oppio), *Lauscombinatorium*, dalle laudi di Jacopone da Todi (ore 16, su un prato di Vejo, tradizionale meta fuori porta dei cittadini romani; su quest'ultimo lavoro, cfr. L. Biondi in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 116).

²⁸ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

²⁹ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 96-97.

³⁰ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

Lo spettatore-partecipante è l'incognita che, rivelandosi, condiziona l'andamento e le varianti della serie.

L'attore è un partecipante specializzato provvisto di particolari doti psicologiche e di prontezza di riflessi, oltre che di una preparazione tecnica sia vocale che gestuale. Non è più l'attore tradizionale ma l'elemento psicofisico che continuamente trasmette e riceve – al servizio della comunità – sottoposto a una serie di stimoli incalzanti che lo costringono, come mai avviene nel teatro tradizionale, a inventarsi in continuazione o a rivelarsi totalmente nella sua natura più segreta.

La funzione del regista è di predisporre le strutture portanti sulle quali l'attore prepara la sua serie di possibilità sceniche catalizzate poi dall'intervento dello spettatore-partecipante.

L'autore ha la funzione di individuare i temi che dal punto di vista ideologico permettano una vera comunione tra i partecipanti all'assemblea.³¹

Il «rito laico» – nelle sue formulazioni teoriche come nelle applicazioni pratiche – rappresenta per tanti versi una frontiera nel percorso di Celli e di Dioniso: come abbiamo visto, iniziano qui infatti a saltare le categorie teatrali di riferimento. Ma, come aveva già intuito al tempo Bartolucci, tali acquisizioni non soddisfecero i propositi del gruppo. Subito dopo, all'interno del volume di Quadri, c'è uno step ulteriore: *Il teatro guerriglia e il rapporto diretto*, che testimonia il passaggio oltre Roma, le cantine, il teatro dal '69 in avanti. Ma tale ricostruzione, in realtà, è molto più interessante per quello che (Dioniso) non spiega rispetto al proprio percorso fra la primavera del '67 e la fine del '68.

Ciò che Dioniso non dice: intorno al Sessantotto (teatrale)

A questo punto si possono individuare almeno tre passaggi-soglia fra la prima fase del gruppo e la sua attività successiva, che risultano estremamente significativi ma rimangono del tutto impliciti a una disamina della auto-produzione teorica attualmente disponibile.

Il primo corrisponde alla partecipazione al festival di Spoleto nell'estate del 1967: nell'anno in cui la celebre rassegna ospitava quell'evento-cardine del Nuovo Teatro che fu *Il principe costante* di Jerzy Grotowski, Gian Carlo Celli decide di organizzare un «controfestival», un «festival off» (il primo del suo genere nella scena italiana), un «antifestival» che «fu un piccolo scandalo». Come ricorda Simone Carella, venne affittata «una grande cantina su due piani» nel centro storico, dove presentare «l'intero repertorio del Dioniso» nell'arco di due settimane, fra il 28 giugno e il 16 luglio, insieme a tre nuovi

³¹ 2. *Rito laico e ricerche sull'avanguardia limitrofa*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 609. Le parti in corsivo non sono presenti in questa fonte ma sono tratte da Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit., che richiama il medesimo testo però ampliandolo in alcuni punti; non è stato ancora possibile stabilire con certezza la datazione e la provenienza di nessuno dei due documenti, ma risulta in ogni caso significativo evidenziare le rimozioni connesse sia alle peculiarità proprie dell'attore (preparazione e capacità specifiche) sia al riferimento alla funzione autoriale.

lavori scritti da autori legati al Gruppo 63.³² Tali spettacoli riepilogano da vari punti di vista l'approccio, le tattiche, gli esperimenti sviluppati fino a questo momento, ma l'opera che riscuote maggior attenzione è il *Vino azzurro* di Giordano Falzoni, che consente di muovere ancora un passo avanti, in quanto, rispetto agli altri due, prevede forme di coinvolgimento del pubblico più paritarie e libere di quanto fino ad allora provato.³³ Il rapporto con l'artista – secondo Lydia Biondi da sempre molto stretto – si rafforzerà ancora di più nei mesi seguenti, quando lavorerà per lungo tempo al Dioniso Club, in una sorta di 'residenza' di creazione che durerà tutto l'inverno e condurrà, all'inizio del '68, al debutto di *Advertising Show*.³⁴ Senza voler stabilire una qualche sorta di priorità, ma solo al fine di percepire la concretezza di simili interrelazioni e la densità delle

³² Le citazioni provengono, nell'ordine, da L. Biondi, intervistata in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 116; e da S. Carella, intervistato rispettivamente in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, cit., e in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 109.

³³ Le altre nuove opere in programma sono *I fuffanti* di Gaetano Testa e *Fecaloro* di Elio Pagliarani, la prima più tradizionale, l'altra legata alle sperimentazioni a carattere combinatorio, entrambe in varia misura riepiloganti il percorso precedente di Dioniso. Così Lydia Biondi descrive il secondo spettacolo, basato su un testo «ove il poeta racconta la sua visione pessimistica della vita»: «La poesia fu divisa in otto parti ed ognuno degli otto attori ne imparò una parte dandone un'interpretazione in otto modi diversi, a seconda delle diverse angolazioni. La sala fu divisa in otto quadrati mediante delle corde elastiche tese da un lato all'altro [...]. Dipinte su una parete c'erano le otto lettere della parola «f e c a l o r o» e sull'altra c'erano i numeri fino a otto. Gli attori erano disposti per terra sotto questa griglia mentre gli spettatori erano intorno. La rappresentazione poteva iniziare solo allorché uno degli spettatori entrava in un quadrato: uno di loro si alzava e, come in una battaglia navale, attivava uno dei quadrati; a quel punto l'attore che combinava con la lettera ed il numero cominciava a interpretare il pezzo. [...] si poteva andare avanti all'infinito» (intervista in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 111). Simone Carella – che considera la performance emblematica sotto tanti punti di vista per l'attività di Dioniso in quel periodo – specifica sia che Celli «ha sempre cercato di far scaturire questo inizio da parte degli spettatori» (intervista in *ivi*, p. 107), sia che naturalmente in un simile dispositivo «lo spettacolo poteva anche non cominciare mai» (intervista in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, cit.). Per un approfondimento dei lavori in questione si rimanda all'analisi critica complessiva condivisa in A. Mango, *Il teatro dell'esperimento - L'esperimento del teatro*, «Marcatré», VI, nn. 43-45, agosto-settembre 1968, pp. 34-40.

³⁴ Cfr. L. Biondi, intervista in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 114. Oltre alla testimonianza dell'attrice, che consente di far risalire la collaborazione almeno al tempo del suo ingresso nel gruppo a metà degli anni sessanta, possiamo aggiungere che tale rapporto continuerà anche in seguito: Falzoni – assieme a Carella – è uno dei pochi interlocutori della neoavanguardia a risultare presente anche nell'ultima fase di Dioniso, a Roma nella seconda metà degli anni settanta (cfr. *ivi*, p. 138). Dagli archivi de «l'Unità» è stato possibile stabilire che *Advertising Show* viene creato al Dioniso Club nell'autunno-inverno '67 (era in programma almeno da novembre) e debutta presso la cantina il 10 gennaio dell'anno successivo (cfr. inoltre G. Falzoni, *Primo rapporto su Advertising Show*, «Carte Segrete», <II>, n. 6, aprile-giugno 1968; nonché la correlata filmografia di Alberto Grifi, che documenta la figura e l'attività dell'artista anche in relazione alle sperimentazioni in questione, in parte reperibile nell'archivio-portale web sul regista http://www.albertogrifi.com/122?current_page_1820=2. Consultato il 9 maggio 2023).

convergenze, si può riflettere sulle coeve mutazioni in atto nel percorso del gruppo e di Celli: a partire dal fatto che la nozione stessa di 'rapporto diretto' – di qui in avanti centrale per l'attività oltre il teatro – rievoca in maniera quasi esatta la formulazione dell'esperienza diretta' di Falzoni.³⁵ Per comprendere meglio di che si tratta, approfondendo in concreto il passaggio in questione, riportiamo un'analisi dell'opera performativa dell'artista condivisa all'epoca da Achille Mango, uno dei più attenti (e persistenti) osservatori del percorso di Dioniso:

Teatro dell'esperienza diretta, così Falzoni chiama questo suo tentativo [...]. La nuova lanterna magica determina lo scatto del meccanismo demistificatorio, la *Dream machine* di Brion Gysin mette in azione l'attività elettronica del cervello, il ritmo alfa può provocare suggestioni, *attività oniriche*. Le immagini prima astratte, veloci geometrie, macchie di colore, poi figure umane, paesaggi, lettere dell'alfabeto. Parte da queste esperienze visive. Lo *spettatore* sogna, descrive le visioni, l'attore assistente *guru* provvede alla tabulazione dei referti onirici individuali, segna le opzioni del suo spettatore trasformato in *manipolatore onirico*. L'autore legge i sogni di ciascun manipolatore, la *scenografia* li scrive su lavagne o striscioni, l'assemblea dei manipolatori elegge per alzata di mano il *sogno azzurro* del giorno. Guru introducono i *materiali per la sofisticazione*. L'autore annuncia il concorso per la più bella *bottiglia azzurra* della serata. I Guru espongono i materiali, gli spettatori ora *sofisticatori* confezionano e firmano bottiglie con l'aiuto dei Guru trasformati in *chierici traditori*. Il pubblico assemblea dei giurati elegge la bottiglia del giorno. Sondaggio d'opinione, ogni Guru offre, compila prezzario, alla mano diplomi e bottiglie ai singoli spettatori *consumatori*. Concluso l'affare segue il consumatore fuori dal teatro. Raccomandazione di non sottostare alle forme di persuasione occulta. Il chierico traditore convince il consumatore a farsi Guru e tornare in teatro con un nuovo sognante. L'esperimento di Falzoni va al di là di ogni altro effettuato nel settore dell'avanguardia teatrale, non solo coinvolge il pubblico nella rappresentazione, lo fa divenire addirittura *protagonista*, senza di esso lo spettacolo non ha luogo.³⁶

Nonostante le problematicità implicite in questo tipo d'esperienze – accuratamente isolate e argomentate dallo studioso stesso –, in ogni caso «la convenzione è spezzata, questa è la grande novità».³⁷

Ma la collaborazione con Giordano Falzoni – che, per la sua rilevanza, meriterebbe un approfondimento a parte – non è l'unico processo in atto in

³⁵ Cfr. *La performance*, catalogo della mostra-rassegna (Galleria comunale di Arte Moderna, Bologna, 1-6 giugno 1977), Pollenza, La Nuova Foglio, 1978 (s.i.p.; rist. anast. 2017).

³⁶ A. Mango, *Il teatro dell'esperimento - L'esperimento del teatro*, cit., pp. 39-40. Significativamente, subito dopo, l'autore aggiunge una specifica che evoca la coeva mutazione della prospettiva, del ruolo e del lavoro nel campo della critica: «Lo stesso critico può venir coinvolto nella messinscena, io lo sono stato, visto dal di dentro lo spettacolo assume dimensioni inusitate, si sta nel cerchio delle immagini, non sono più deformate dall'angolo visuale sbagliato» (p. 40); per una rilettura di questa fase di Dioniso cfr. inoltre Id., *La morte della partecipazione*, cit.

³⁷ Id., *Il teatro dell'esperimento - L'esperimento del teatro*, cit., p. 40.

quel momento all'interno del percorso di sfondamento delle norme sceniche correnti da parte di Dioniso. Il secondo passaggio-soglia fra il teatro e il suo 'dopo' si manifesta con un nuovo dispositivo performativo che nelle teatografie viene chiamato *Da zero...* Si tratta dell'ultimo progetto effettivamente performativo della prima fase di attività del gruppo a Roma, declinato in almeno quattro distinte tipologie nella primavera del '68.³⁸ Esso è l'esito, anzi – come specifica il foglio di sala – il 'collaudo', la prima concretizzazione in forma di spettacolo di un ulteriore sviluppo sul piano dell'elaborazione di pensiero che prende il nome di 'teoria del campo teatrale', predisposta durante l'inverno 1967-68. Una sua sintetica disamina consente sia di approfondire i possibili modi e contenuti delle correlate azioni performative, sia di valutare la trasformazione teorica e pratica che Dioniso stava attuando:

- gli attori e i partecipanti venivano considerati entità variabili ma condizionate da 'livelli' comuni [...] quali: ambiente comune, ideologia del gruppo, cultura, emotività [...];
- nel *campo teatrale* vi era la possibilità e la tendenza dei vari livelli a integrarsi vicendevolmente tendendo all'omogeneità fino alla formazione di un nuovo gruppo. Ne derivava l'impossibilità di stabilire a priori i ruoli [...];
- non era possibile parlare di veri e propri personaggi, come nel teatro tradizionale, perché vi era la costante possibilità dell'inversione dei termini: si era preferito invece indirizzarsi verso la ricerca del *personaggio collettivo*;
- il *tema* non esisteva più come dato e proposto dall'autore [...]; derivava come risultato delle potenzialità di campo, di sera in sera diverse e risultava dallo scontro dinamico delle culture e dei bisogni dei presenti;
- il *linguaggio teatrale* si formava nell'assemblea e non era predefinito dall'autore o dall'attore: l'obiettivo era che tutti concorressero alla [sua] creazione [...].³⁹

Oltre a questo, nelle performance *Da zero...* non c'è molto altro: le sculture-sagome di Lauratoll, le 'combinazioni sonore' proposte da Guaccero, il riferimento ai temi della contemporaneità, «uno schema [...] che si realizzava sempre più nell'assemblea teatrale»: non un canovaccio ma soltanto una 'struttura' di massima concordata fra gli interpreti; e – come

³⁸ Cfr. *Da 0*, foglio di sala, ds. f/r, 26 febbraio 1968, conservato presso la Collezione digitale sull'arte e la politica in Italia negli anni sessanta e settanta dell'Archivio della Fondazione Echaurren Salaris, <https://echaurren.biblherz.it/PE.html>. Consultato il 22 aprile 2023. La prima ipotesi *Da zero...* problematizza la questione del femminile intorno alla quale si sviluppa, nell'idea di identificare la «creazione come atto inizialmente femminile» concepita – testimonia il foglio di sala – come un «capovolgimento totale del vecchio rapporto: attore=maschio, pubblico=femmina». A questa prima 'struttura' risalente a inizio marzo '68, realizzata in una galleria d'arte di Padova e programmaticamente riservata alle attrici (Lydia Biondi, Sophie Marland, Rosita Torosh), ne seguiranno altre fra aprile e giugno dedicate ad ulteriori tipologie di performer, fino a giungere alla successiva *Da zero (per i camping)* attuata durante l'estate in diverse località della Campania.

³⁹ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 121-122.

riflette Simone Carella – «quando non c'è il testo tutto viene messo in crisi, l'attore non può più 'giustificarsi' attraverso di esso».⁴⁰ Il progetto prospetta dunque un azzeramento delle prassi, delle strutture e dei canoni teatrali, che corrisponde alla tensione verso una sostanziale parità – ma sarebbe più appropriato dire 'coincidenza' – fra attori e spettatori (non a caso, più avanti, non ci saranno nemmeno più attori professionisti, così come uno spazio specifico riservato all'azione performativa). Di conseguenza – ulteriore passo decisivo –, «il rapporto tra realtà e finzione non erano (sic) più considerati assoluti ma entità in continua applicazione».⁴¹ Un indizio in questo senso si può rintracciare nella performance successiva, realizzata secondo le modalità del teatro guerriglia sulla superstrada Pontina:

Fu simulato un incidente mediante l'installazione di scene componibili e l'utilizzo di un manichino. Ogni attore aveva scelto un personaggio: infermiere, frate, giornalista, meccanico, inventando 5 azioni personali anche parlate attinenti [...], della durata di un minuto, con l'intesa che finite le 5 azioni avrebbero ricominciato da capo la serie. Poiché si creavano degli sfasamenti temporali [...], gli attori si trovavano in rapporti impreveduti tra di loro e con gli automobilisti di passaggio. Inutile dire che le macchine furono costrette a rallentare alla vista del finto groviglio di lamiere, del sangue – sugo di pomodoro –, del camice bianco dell'infermiere. Agli attori presto si unirono personaggi reali: un capitano, un brigadiere e un motociclista della polizia stradale, un 'avvocato difensore', una folla di villeggianti che inneggiava alla potenziale buona fede degli attori.⁴²

Dunque, da tanti punti di vista, Dioniso stava cominciando a superare – anche nei fatti – i confini del teatro. Ma il processo di sperimentazione legato al progetto *Da zero...* – in vista anche di possibili sviluppi produttivi all'estero –⁴³ pare interrompersi bruscamente alla fine della primavera del Sessantotto, nel momento in cui lo spettacolo della realtà sta superando la realtà dello spettacolo. In verità, come abbiamo accennato, simili 'strutture' performative furono realizzate anche durante l'estate di quell'anno. Solo che il gruppo – come il mondo – era cambiato, molti membri storici l'avevano abbandonato; e le azioni in questione non trovarono

⁴⁰ Le citazioni sono tratte dalle interviste a S. Carella, pubblicate rispettivamente in L. Lo Pinto, *Romanzo di un giovane povero*, cit. e in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 110. Nell'ottica dell'imminente riconfigurazione del gruppo, fra l'allontanamento dei suoi primi membri storici e il coinvolgimento di nuove persone, va valutata, non solo «radicalizzazione» dell'«idea di teatro», ma – come faremo a breve – anche quella socio-politica (lo testimonia inoltre Lydia Biondi nel medesimo contesto).

⁴¹ Ivi, p. 122.

⁴² Ivi, p. 129. Il lavoro è *Cerimonia propiziatoria per il traffico*, creato e realizzato da Celli, Carella, Tonino D'Amato e Roberto De Angelis il 16 agosto 1968.

⁴³ Cfr.: ivi, p. 124; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit. L'intenzione è confermata inoltre dalla predisposizione dell'«interglossario» del progetto *Da zero...*, un cui «estratto» è pubblicato nel già menzionato foglio di sala della prima azione del ciclo (cfr. *supra*, n. 37).

concretizzazione in sale più o meno sperimentali, ma appunto lungo le strade, nelle case, nei campeggi: in una parola, *altrove* rispetto al teatro per come l'abbiamo conosciuto fino a questo punto. Il terzo, possibile passaggio-soglia fra gli esordi di Dioniso nelle neoavanguardie e il successivo auto-superamento in ottica politica corrisponde, infatti, al coinvolgimento concreto del gruppo nei movimenti della contestazione e in particolare in alcune attività di protesta che culminarono nel mese di settembre 1968 con l'occupazione del Palazzo del Cinema durante il Festival della Biennale di Venezia.⁴⁴ Per alcuni suoi membri, anche questo rappresenterà un punto di non ritorno.

Verso un dopo, un aldilà, un oltre il teatro

Al rientro a Roma, nell'autunno di quell'anno, si svolgeranno «dieci giorni di dibattiti»,⁴⁵ che daranno alcuni esiti significativi, corrispondenti ad altrettanti documenti risalenti all'ottobre '68 che marcano (e ben spiegano) il passaggio che stiamo affrontando.

Il primo – decisamente emblematico – è di natura politico-organizzativa: consiste nella rinuncia ai contributi ministeriali per la stagione in corso.⁴⁶ Il secondo documento, invece, pur sempre politico, ha una sua rilevanza dal punto di vista estetico, e racconta un ulteriore step nel processo di ridefinizione della figura attoriale, visibile in filigrana al percorso che stiamo ricostruendo. Si tratta di un ancor più polemico *Messaggio agli attori* che prende di mira il sistema dello spettacolo, i suoi riti, usi e costumi mondani e non, la dipendenza dal colonialismo (anche culturale) statunitense. In questo contesto, gli attori vengono accusati, non solo di vendersi per poco – anche «con un piede nel sistema e l'altro fuori / usando l'avanguardia come alibi» –, ma addirittura di rappresentare «l'ultimo ingranaggio esecutivo / di miti fabbricati altrove, / di miti che assopiscono l'operaio in poltrona». Segue comunque una *pars construens* che assume, alla fine, la forma di un appello:

A CHI HA CAPITO: A CHI È D'ACCORDO DICIAMO: rifiutate gli impegni, rompete i contratti, paralizzate il 'sistema', scendete anche voi nelle piazze e nelle case, usate la vostra voce il vostro gesto, usate le poesie che conoscete. Basta un uomo... perché in ogni casa si spenga la tv e si ascolti 'una voce' se poi... saprete anche ascoltare la VOCE degli altri.⁴⁷

⁴⁴ Cfr.: M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 126 sgg.; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ G.C. Celli – Dioniso Teatro, comunicazione al Ministero Turismo e Spettacolo – Dir. Gen. dello Spettacolo, ds., 1 p., 30 ottobre 1968, documento riprodotto in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 119.

⁴⁷ *Messaggio agli attori*, ottobre 1968, ds., 1 p., pubblicato in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 125 (la dichiarazione è firmata da Celli e De Angelis).

Ciò non significa ovviamente che il gruppo abbia perso interesse per la questione attoriale. Anzi: di qui in avanti, l'attore diventa tutto, assorbendo in sé ogni altro ruolo, prospettiva e funzione. Lo conferma il terzo e ultimo documento frutto del percorso di Dioniso nel Sessantotto, teatrale e non solo. S'intitola *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico* e in buona parte insiste sulla consueta centralità della relazione attori/spettatori all'interno dell'evento teatrale, intesa in termini di «interazione» e di «rapporto dialettico» (tant'è che il documento lascia vuota una colonna sulla destra affinché – si specifica nelle «istruzioni» iniziali – venga «completa[ta] a penna» dai lettori, concretizzando su carta ciò che il gruppo intendeva).⁴⁸ Ma le prese di posizione a riguardo risultano ben più radicali di quanto espresso e praticato in precedenza. L'ipotesi originaria dell'assemblea teatrale è portata alle sue estreme conseguenze, nel momento in cui occorre riconoscere «che gli autori non possono condurre [una vera rivoluzione] con gli stessi metodi [...] dell'autoritarismo stesso»: il che significa che «anche un 'messaggio' dall'apparenza democratica, ma imposto come verbo alle masse [...] è sostanzialmente un'operazione autoritaria e repressiva e falsamente didattica, perché prescinde dal rapporto di interazione tra il gruppo che propone e quello che dovrebbe (usufruire) (fruire)».⁴⁹

È così che si giunge a delineare quella che sarà l'ultima proposta teorico-pratica di Dioniso in questa fase, che – come abbiamo anticipato – si sviluppa sotto l'egida del concetto-pratica del 'rapporto diretto', che può «instaurarsi al livello della elaborazione creativa di un nuovo spettacolo», se gli spettatori sono coinvolti nella «fase di progettazione»; «al livello delle strutture produttive e distributive» (fra parentesi si specifica in fabbriche, quartieri, comunità agricole); e «al livello della verifica del messaggio proposto» (considerando tanto la sua accettazione quanto l'eventuale contestazione).⁵⁰ I tre eventi che abbiamo definito 'passaggi-soglia' nel percorso di Dioniso incarnano dei possibili punti d'arrivo della sua prima fase di lavoro. Ma anche, appunto, dei punti di partenza: verso il secondo periodo di lavoro del gruppo e la seconda parte di questa storia, dal momento che le teorie elaborate in questo contesto troveranno poi effettiva applicazione più avanti, 'dopo l'attività in campo teatrale'.

⁴⁸ *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico*, ds., 4 pp. (s.i.p.), ottobre 1968, p. 1. Il documento è conservato presso la Collezione digitale sull'arte e la politica in Italia negli anni sessanta e settanta dell'Archivio della Fondazione Echaurren Salaris (<https://echaurren.biblertz.it/PE.html>) ed è stato ripubblicato in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 610-614.

⁴⁹ *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico*, cit., p. 2.

⁵⁰ Ivi, p. 3.

2. Seconda parte: Dioniso 'dopo' il teatro

Dioniso altrove #1: nel Sessantotto a Milano

In coincidenza con gli eventi che abbiamo descritto, Dioniso si divide: una parte rimane a Roma, l'altra la lascia in vista di un viaggio che condurrà – anche idealmente – molto lontano. Ma sarebbe più corretto dire che il percorso del gruppo continua esclusivamente a Milano: perché, data anche la breve vita della 'sezione capitolina', è questa formazione che – con la guida di Celli – procederà a sviluppare il lavoro portato avanti finora.⁵¹ Ci troviamo all'incirca in questo contesto:

la temperatura di allora: milano / occupazioni / assemblee / primavera 1969 / movimento studentesco / classe operaia in fase d'attacco / i quartieri in movimento / questione del *manifesto* ancora dentro il Partito Comunista / il dopoguerra che si sta spaccando definitivamente in due / il vecchio terreno ideologico che frana / i cortei di migliaia e migliaia, di corsa / colpi decisivi al vecchio mondo, e anche ad acquisite abitudini interiori (abitudini della sinistra) / i gruppi politici che riemergono dai sotterranei / una incredibile 'domanda di teatro' che nasce dal movimento / di teatro politico, in tanti e strani modi inteso: gruppi di attori vaganti che cercano una radice un senso alla loro degradazione / teatri occupati / assemblee.⁵²

Ciò che rimane di Dioniso trova alloggio presso l'ex Albergo Commercio in Piazza Fontana che – occupato dal 28 novembre 1968 al 19 agosto 1969 sotto il nuovo nome di 'Casa dello studente e del lavoratore' – è il primo autentico territorio extra-teatrale in cui il gruppo si troverà a cimentarsi. Si tratta di un enorme edificio «in disuso e pronto per l'abbattimento», «occupato da giovani e no» fuori sede, perlopiù provenienti dal Sud, che protestavano contro i prezzi insostenibili degli affitti e «che vi stavano in stanze disadorne, materassi e brande, fra pareti verdine, molto parlando e sognando – talvolta in delirio».⁵³ Lì, «organizzano iniziative politiche, culturali, teatrali», lotte per il diritto alla casa, proteste sulle condizioni di lavoro, sit-in nelle istituzioni-chiave della città, cortei, manifestazioni, in un clima di «regime assembleare permanente» e di «contestazione continua».⁵⁴

⁵¹ Cfr.: M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 129-130; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit. (entrambe le fonti specificano che la meta originaria del viaggio era Parigi).

⁵² G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 463. Il brano è l'incipit della nuova versione di *Scontri generali* (progetto concepito per Ater nella primavera del '69 ma mai realizzato a causa del ritiro della disponibilità da parte dell'ente), in occasione del successivo tentativo di allestimento del testo nel 1971 e focalizza proprio lo scarto fra le due fasi, coincidenti al giro d'anni che stiamo per affrontare; dell'importanza dell'autore all'interno della vicenda che stiamo ricostruendo si dirà a brevissimo in dettaglio.

⁵³ G. Scabia, in N. Balestrini e P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977* [1988], Milano, Feltrinelli, 1997, p. 261 (al volume si rimanda per tutti gli eventi storici citati in questa parte).

⁵⁴ A. Pasquale, *La mia vita. Post n.15 - il 68 all'Hotel Commercio*, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/02/la-mia-vita-post-n15-il-68-allhotel.html?m=1>. Consultato il 14 aprile 2023. Cfr. inoltre Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

Dioniso prende parte a tutto questo, ed è così che il gruppo si rifonda ancora una volta. Partecipa all'«occupazione della casa editrice Saggiatore, [a] picchettaggi all'Università, [agli] interventi per impedire gli sfratti alle case popolari, lotta all'interno della Casa dello Studente per l'agibilità di tutti».⁵⁵ Tuttavia, come anticipato, il teatro – seppur in maniera sempre meno riconoscibile e documentata – continuerà a mantenere un posto-chiave all'interno delle attività del gruppo e anzi ad esercitare un ruolo discriminante. Cominciano con degli incontri sul 'teatro politico' e/o sulla 'funzione del teatro alternativo', attraverso i quali – come di consueto – aderiscono nuovi membri. Arriveranno nel giro di pochi mesi alla creazione del *Grande Funzionario (Il Presidente)*, concepito insieme a Giuliano Scabia proprio nello spazio occupato dove avevano trovato ospitalità. Racconta l'artista:

La notte del 5 dicembre 1968, uscendo dal Piccolo Teatro dove stava per andare in scena uno strano spettacolo di cui ero il drammaturgo e in parte l'autore, mi avviai passo passo verso l'ex albergo Commercio in piazza Fontana e vi entrai. [...] In una stanza verso l'ultimo piano, senza niente all'infuori di un piccolo specchio rettangolare e due sedie, seduto su una branda c'era Gian Carlo Celli, anni circa quaranta, che aveva fondato il gruppo teatro Dioniso Milano: mi aspettava.⁵⁶ [...] Discutemmo a lungo e mi chiesero di scrivere la traccia per un'azione sul tema degli affitti e della loro elevatezza, da recitare per strada a Quarto Oggiaro e in altri quartieri dove l'Istituto autonomo case popolari (Iacp) era oggetto di contestazione.⁵⁷ Stesi il canovaccio, provammo nelle vetrine che davano sulla strada al piano terreno (di notte) – e poi un sabato Celli e la sua piccola troupe andarono a recitare. Lui impersonava il presidente dell'Iacp che veniva ad annunciare la diminuzione del canone – e aveva per palcoscenico e praticabile una cassetta da frutta.⁵⁸

Altrove, Scabia descriverà in dettaglio lo svolgimento dell'azione, attuata in varie zone dell'hinterland milanese: c'è anzitutto una fase 'preparatoria', da realizzare nei giorni precedenti lo spettacolo, incentrata sulla 'promozione'

⁵⁵ Ivi. Antonio Pasquale aggiunge inoltre di aver partecipato col gruppo alla celebre contestazione dell'inaugurazione della stagione della Scala l'8 dicembre 1968 (cfr. *La mia vita. Post n.15*, cit.).

⁵⁶ Dal momento che si tratta dell'unico lavoro in programma al Piccolo in cui si rileva un coinvolgimento dell'artista nel periodo in questione, lo spettacolo menzionato presumibilmente è *Visita alla prova de L'Isola Purpurea di Michail Bulgakov*, diretto da Raffaele Maiello con interventi di Scabia, che debutta il 5 dicembre 1968 (dunque, nella data a cui fa riferimento il testo; per ulteriori approfondimenti cfr. M. Marino, *Il poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, Firenze, La casa Usher, 2022).

⁵⁷ Altre testimonianze specificano che la performance fu replicata almeno nel Gallaratese e a Tessera (cfr.: Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit.; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit.).

⁵⁸ G. Scabia, in N. Balestrini e P. Moroni, *L'orda d'oro*, cit., pp. 261-262. Del lavoro, che risale alla primavera 1969, pare esista un video-documentario in 16 mm. intitolato *Dioniso in periferia* (cfr. M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 149).

dell'incontro col Grande Funzionario, che veniva divulgato attraverso volantini, manifesti, annunci, interlocuzione diretta coi cittadini, al fine di «creare molta aspettativa».⁵⁹ La performance vera e propria cominciava con una «carovana» «formata da circa 6 persone», «abbastanza grottesca ma non esageratamente», preceduta da «una motocicletta» e accompagnata da «trombe», «tamburelli o tamburi», oltre che da megafoni, striscioni, bandiere, per «attirare festosamente l'attenzione della gente». Il corteo era aperto da un «cantastorie» che aveva il ruolo di contrappuntare il 'comizio' coi propri «ritornelli»; al centro sta infatti il discorso del Grande Funzionario, come specifica l'autore, sempre interpretato da Celli (fra gli altri personaggi, un Avvocato dell'ente, un Disturbatore, alcuni Inquilini e Voci, tutti mescolati fra il pubblico).⁶⁰ Il testo (e l'operazione) si concludeva così: «Comincia la discussione», perché il finale prevedeva l'innescò di una «assemblea di strada con interventi spesso infuocati dei passanti contro il Grande Funzionario».⁶¹

Questo lavoro – uno dei primi del genere –⁶² rappresenta l'ultima traccia storico-teatrale in senso stretto lasciata da Dioniso e, dunque, si potrebbe affermare che sia l'ultimo spettacolo del gruppo. Non è esattamente così. E non solo in quanto – stando alle testimonianze raccolte – verranno realizzate anche altre opere a carattere performativo, solo che queste risultano poco o nulla documentate in campo critico-teatrale e di conseguenza di rado dettagliate nelle successive imprese di storicizzazione. C'è anche un problema di prospettiva, sia sul momento, sia a distanza di tempo, che – traslato in ambito storiografico – diventa anche una questione di metodo.

Come ha evidenziato Franco Zecchin – uno dei membri di Dioniso fra il '68 e il '69 – dipende dal concetto di teatro che ciascuno ha, dalla nozione a cui facciamo riferimento e che utilizziamo: per dirla con Fabrizio Cruciani, dal

⁵⁹ G. Scabia, *Il Grande Funzionario (Il Presidente)*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., p. 60, dov'è presentato anche un modello di volantino da utilizzare (il testo – naturalmente in forma di «traccia» – e le «indicazioni di regia» sono pubblicati all'interno del volume, pp. 59-67).

⁶⁰ Ivi, p. 60 sgg.

⁶¹ M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., pp. 131-132; l'autrice aggiunge ulteriori elementi di carattere scenotecnico («cartelli ironici» con scritte come «Affitto pagato Istituto salvato», «bandiere col simbolo del dollaro», ulteriori personaggi, fra cui una suora, etc.).

⁶² L'evento può assumere una discreta rilevanza anche in rapporto al percorso di Scabia: se consideriamo che si situa fra l'iniziale esordio nelle neoavanguardie (come per Celli, teatrali e non solo, anche in relazione al Gruppo 63) e il successivo impegno in attività partecipative 'oltre' il teatro; in particolare, *Il Grande Funzionario* è fra i suoi primi *Progetti e azioni di strada*, per riprendere il titolo della sezione di *Teatro nello spazio degli scontri* in cui il lavoro è inserito (è al massimo il secondo lavoro di questo genere, se consideriamo il primo – come suggerisce il volume – *Il Grande Pupazzo (Il totem)*, realizzato sempre a Milano all'inizio di febbraio dello stesso anno coi ragazzi del quartiere Corvetto).

‘teatro che abbiamo in mente’.⁶³ Secondo Balbus – altro componente del gruppo in quel periodo –, nel momento in cui Celli, a Milano, inizierà a realizzare gli obiettivi definiti nella sua precedente esperienza artistica («partire dalla partecipazione attiva degli spettatori all'interno della struttura teatrale, per arrivare alla partecipazione attiva nella vita») e a testare in concreto l'ipotesi del ‘rapporto diretto’, verranno «resi così dialettici e sottoposti al principio di contraddizione e di implicazione interna i concetti di realtà e finzione»: se da un lato «l'ex albergo Commercio diventa un «palcoscenico dove il concetto di autogestione attuato dagli occupanti scardina la rigida separazione fra realtà-finzione, attore-spettatore, logica stessa del potere»; dall'altro lato, si indaga «la realtà che con i suoi aspetti netti e precisi fa di per sé spettacolo, finzione teatrale che nella rappresentazione dell'‘attore’ diviene realtà oggettiva». Del resto, come affermava Celli, «nella ‘società dello spettacolo’, lavorare solo nell'ambito dell'uno o dell'altro dei campi indicati (lavoro o arte, realtà o finzione) vorrebbe dire confermare ciecamente con il nostro stesso lavoro l'esistenza della separazione e degli ‘opposti’ [...]: cioè confermare uno dei principali pilastri del sistema».⁶⁴ Mentre a distanza di decenni constaterà Antonio Pasquale, anch'egli parte di Dioniso nel '69: «Se le esperienze teatrali coinvolgono gli spettatori, i limiti tra realtà e teatro sono destinati a scomparire e la rivoluzione può confluire in una esperienza teatrale come una esperienza teatrale può confluire nella rivoluzione»; e si chiederà emblematicamente: «dove sta il distinguo?».⁶⁵

Se ci atteniamo al concetto convenzionale di teatro, è difficile se non impossibile considerare entro tale categoria le esperienze che abbiamo appena descritto e quelle che osserveremo di qui in avanti. Eppure, è così che continueranno a valutarle i loro protagonisti: tanto i membri di Dioniso, quanto – ed è forse ancor più rilevante – i vari testimoni che nel tempo avranno occasione di fruirle. Inoltre, si potrebbe sia ricordare che il caso non è unico in quel periodo, sia aggiungere che così si posizioneranno più avanti, dagli anni settanta in poi, innumerevoli osservatori di fronte ad attività piuttosto simili (e invece iper-documentate e analizzate), fino a plasmare la nozione allargata di teatro ancora oggi in uso. Perciò, al fine di provare a cogliere, comprendere, approfondire l'impatto del Sessantotto

⁶³ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992. Franco Zecchin, all'epoca sedicenne, entra in contatto col gruppo Dioniso all'ex albergo Commercio e lo seguirà nel successivo viaggio in Sardegna durante l'estate del 1969; devo questa e altre informazioni a una conversazione con Zecchin – che ringrazio – svoltasi il 24 marzo 2023.

⁶⁴ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit. (la dichiarazione di Celli è riportata in questo testo senza ulteriori indicazioni o riferimenti).

⁶⁵ A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 17 Omaggio a Gian Carlo Celli*, 2 marzo 2021, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/03/la-mia-vita-post-n-17-omaggio-giancarlo.html?m=1>. Consultato il 23 aprile 2023.

teatrale così come le sue ricadute di lunga durata, è indispensabile tentare una traslazione, e spostarsi – assieme a Dioniso – ‘oltre’ il teatro.

Dioniso altrove #2: dopo il Sessantotto in Sardegna

Questa è l’ottica con cui si possono seguire le tappe di Dioniso ‘altrove’ che si sviluppano dopo il ‘68 in Sardegna, dove la teoria del ‘rapporto diretto’ – ultimo frutto teorico-pratico della prima fase di attività del gruppo – troverà ampia, profonda e duratura applicazione, con conseguenze a dir poco significative dentro e fuori dal teatro (comunque lo si intenda), per il gruppo e per chi lo frequenta (storiografia ovviamente inclusa).

Partono da Milano ai primi di luglio del ‘69, sono una decina, quasi tutti giovanissimi, con attrezzatura da campeggio ma anche «materiale di scena» e «un proiettore 16 mm» con «alcuni filmati [...] sulle contestazioni studentesche a Parigi e in Usa»; inizialmente si accampano sulla costa ma presto si spostano nell’entroterra nuorese.⁶⁶ A Mamoiada, primo approdo di questo viaggio, il gruppo starà dalla fine di luglio ai primi di agosto e – fra varie attività socio-performative e alcuni tentativi contestatari a carattere antimilitarista – realizzerà uno spettacolo, *Esercizi per la rivoluzione*. È segnalato anche nelle teatografie ufficiali e pare sia stato visto da almeno un centinaio di persone, ma non è stato possibile ricostruirlo attraverso le fonti consuete. Aiuta, almeno in parte, un resoconto redatto dagli organi di polizia intervenuti alla rappresentazione, che evoca approcci e forme già intravisti fra Roma e Milano intorno al ‘68:

Sono state eseguite alcune scene rappresentanti vari personaggi della vita comune, quali sacerdote, indossatrice, guerrigliero, lavoratore, dirigente industriale, etc., raffigurati in particolari momenti quali lavoro, riposo, amore, divertimento, reazione, contestazione. Inoltre, col concorso di alcuni mamoiadini è stato stilato un manifesto su carta d’imballaggio, indirizzato alla ‘famiglia’, in cui si afferma la necessità di uguaglianza per tutti con il cambiamento della società attraverso la rivoluzione. Dopo di ciò si è tentato da parte del Gruppo di instaurare un dialogo con i presenti, conclusosi subito per la scarsità di interlocutori. Al termine, i componenti del Gruppo hanno sbandierato dei drappi di colore rosso-nero e solo nero con al centro una ‘A’ maiuscola di colore rosso.⁶⁷

⁶⁶ Cfr.: Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 133; A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 18 Quelli del Dioniso*, 8 marzo 2021, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/03/la-mia-vita-post-n-18-quelli-del.html?m=1>.

Consultato il 14 aprile 2023 (le fonti riportano anche le varie ragioni per le quali il gruppo, intenzionato a testare le tattiche del ‘rapporto diretto’ in altri contesti, abbia infine optato per la Sardegna).

⁶⁷ Cfr. Comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell’Interno, 6 agosto 1969, ds., 1 p. Il documento fa parte di una cartella con intestazione “Gruppo Anarchico ‘Teatro Dioniso’” che contiene diverse comunicazioni da parte degli organi di polizia sardi al Ministero dell’Interno fra luglio 1969 e settembre 1970 (una quarantina di fogli fra comunicazioni e allegati) ed è conservata presso il Fondo Dipartimento Pubblica Sicurezza-Segreteria del Dipartimento – subfondo Ufficio ordine pubblico degli Archivi degli organi politici e

Non è chiaro se le azioni successive alla presentazione dei 'personaggi' possano essere considerate parte o meno dello spettacolo. In ogni caso, è interessante rilevare subito il valore della discrepanza fra le diverse concezioni di teatro che abbiamo introdotto in precedenza: esso si ravviva laddove sia le forze dell'ordine, sia i giornali (di cui le fonti allegano dei ritagli) faticano a inquadrare le attività del gruppo in ambito artistico o politico. Si chiede un giornalista in quei giorni: «Chi sono dunque i 13 del Dioniso? Sono degli attori veri e propri che conducono una severa inchiesta ed un sondaggio psicologico, oppure dei fini propagandisti delle teorie di Mao?». ⁶⁸ Come recita l'articolo, «la risposta non spetta a noi»; e il dubbio permarrà anche in seguito, così come, però, anche il riferimento esplicito e sicuro ad attività di natura spettacolare, a certificare il cortocircuito fra arte e realtà, scena e politica che abbiamo visto in precedenza affiorare. Tanto più che – per sfuggire a un'accusa di rappresentazione non autorizzata – il gruppo si giustificherà definendo *Esercizi per la rivoluzione*, non una vera e propria messinscena, ma uno «psicosondaggio»; e di conseguenza gli organi di polizia altrove lo considereranno quindi una sorta di «incontro con [i] cittadini», forse anche in virtù dell'alto grado di interazione e partecipazione previsto. ⁶⁹

Successivamente, all'inizio di agosto, Dioniso si sposta a Orgosolo, dove si fermerà per almeno due mesi, fino alla fine di settembre. Gli viene data la possibilità di accamparsi in un mandorleto al limitare del paese e – a detta dei testimoni di entrambe le parti, in forte contrasto con quanto attestava la stampa – il rapporto con la cittadinanza fu piuttosto buono, in certi casi all'insegna dell'ospitalità e soprattutto dello stimolo reciproco. È qui che la formazione concretizzerà a pieno l'ipotesi del 'rapporto diretto', articolata tramite le seguenti modalità:

amministrativi dello Stato – Ministero dell'Interno presso l'Archivio Centrale dello Stato, alla serie 'Categorie permanenti' – subserie 'G associazioni - anni: 1968-1986' – 'categoria 5: Attività politica e apolitica', segnature G5/35/94, busta n. 328 (d'ora in poi: Fondo DPS); ringrazio Valeria Deplano per l'acquisizione di tale documentazione nel gennaio 2023 nonché per i suggerimenti, che condurranno la ricerca ad ampliarsi prossimamente ai correlati archivi territoriali. Tutti gli spostamenti di Dioniso in Sardegna e i fatti che li riguardano (compresi quelli artistici e teatrali) sono stati ricostruiti o quantomeno verificati attraverso questo genere di fonti che – nonostante non sottendano un approccio inedito nella nostra disciplina – naturalmente vanno lette con particolare cautela, in ottica contestuale e comparativa, in quanto, per via della loro provenienza, tracciano una «poetica negativa» rispetto ai soggetti e fatti indagati (cfr. F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. LXXXV).

⁶⁸ F.P., *Via da Mamoiada i tredici del gruppo teatrale 'Dioniso'*, «La Nuova Sardegna», 6 agosto 1969. Cfr. inoltre Comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell'Interno, 4 agosto 1969, 2 pp. ds, Fondo DPS (nonché l'intestazione stessa della cartella, che risulta con evidenza corretta più volte).

⁶⁹ Cfr. Comunicazione della Compagnia CC di Nuoro al Ministero dell'Interno, 5 agosto 1969, Fondo DPS. *Esercizi per la rivoluzione* si svolge il 4 agosto 1969 in piazza San Sebastiano.

- «inchiesta con magnetofono su problemi specifici del posto» (che spesso rappresentava il primo contatto e il punto di partenza all'arrivo di Dioniso in un nuovo contesto);⁷⁰
- *Dioniso-Test*, sorta di gioco pensato «per stabilire un approccio di tipo 'ludico', aprire un discorso politico sulle ideologie e mettere in dubbio il concetto di ideologia, in quanto simbolico», presumibilmente svolto nei bar;⁷¹
- *Dioniso-Scuola*, «meccanismo che sfrutta la singolarità e spettacolarità dell'intervento a favore di uno svisceramento dei problemi» (forse secondo quanto già sperimentato nell'ultimo periodo romano);⁷²
- *Poesie in casa*, «poetry session» descritte nei termini di un «intervento collettivo [...] nelle case di pastori e braccianti dei paesi del Nuorese»;⁷³
- «teatro assemblea: 'esercizi per la rivoluzione'», come abbiamo avuto modo di vedere a Mamoiada;
- «riunioni ed assemblee più strettamente politiche», che saranno numerose lungo tutta quest'esperienza;⁷⁴

⁷⁰ I punti in elenco provengono da Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; si dà conto di ulteriori fonti man mano, quando occorre provvedere a precisazioni e/o integrazioni delle informazioni.

⁷¹ Cfr. M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 134. L'autrice pubblica anche una copia del *Dioniso Test* (p. 136), che consiste, appunto, in una sorta di sondaggio in forma scritta in cui viene chiesto al fruitore se si trovi d'accordo o meno con alcune questioni, sintetizzate da una parola e/o da un simbolo grafico (per esempio: 'Nato', 'Parlamentarismo', 'Family', una croce che può stare per la religione, un elmetto per il militarismo, una bilancia per il capitalismo etc.); la somma delle adesioni confluisce in un punteggio con cui si può autodefinire 'l'identità' di chi si sottopone al test (da zero, 'anarchic' a 18-20, 'nazi-fascist-capitalist', passando per varie opzioni intermedie).

⁷² Cfr. *ivi*, p. 128. Così M. Celli descrive tale attività nella sua prima versione romana: «un'automobile con un cartello 'Rispondiamo alle vostre domande' girava per le strade del quartiere raccogliendo le domande e gli indirizzi dei partecipanti; successivamente venivano fornite le risposte mediante l'utilizzo di un megafono con l'intenzione di convocarli tutti a un'assemblea al Dioniso Teatro per comporre un libro collettivo sui problemi esposti da ciascuno. Quest'ultima fase del progetto non fu però mai realizzata». Per via dell'omonimia certo non casuale fra i due progetti, si può ipotizzare un'attività simile anche in Sardegna, seppure in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia* (cit., p. 618), sia descritta come un intervento esclusivamente di strada.

⁷³ *Ivi*, p. 619.

⁷⁴ Cfr. Comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell'Interno, 19 agosto 1969, ds., 2 pp., Fondo DPS. Il documento parla di una riunione pubblica il 12 agosto a Orgosolo, che rappresenta la prima attestazione di Dioniso in loco: il gruppo avrebbe presentato la propria esperienza presso l'ex albergo Commercio e discusso su tematiche quali il sistema dell'istruzione, di governo etc.; seguì poi un dibattito con la popolazione intervenuta. La fonte allega inoltre un articolo di giornale che descrive in dettaglio contenuti e modalità dell'incontro, che risulta piuttosto partecipato in termini sia quantitativi - circa 200 persone - sia qualitativi, per l'intensità del confronto, rispetto al quale, secondo il giornalista, «sarebbe scaturita una [...] sostanziale somiglianza di fondo» fra il percorso di Dioniso e la mobilitazione politica orgolese (cfr. s.a., *Punti di contatto tra orgolesi e attori del gruppo*

- e, non da ultima, «pittura murale con partecipazione popolare», per la quale Orgosolo e la Regione sono a tutt'oggi celebri nel mondo, a partire da una vicenda del tutto singolare che inizia proprio in questo periodo e in cui Dioniso giocherà un ruolo importante.⁷⁵

Dioniso altrove #3: muralismo, performatività, teatro

Attualmente la Sardegna – soprattutto nei centri grandi e piccoli dell'entroterra – conserva circa un migliaio di murales distribuiti in una settantina di paesi (di cui almeno un terzo a Orgosolo), e continua a produrne di nuovi. È una storia che affonda le proprie radici nel secondo dopoguerra: c'è chi la fa risalire all'iniziativa di Aligi Sassu nei primi anni cinquanta; chi invece menziona l'attività di Pinuccio Sciola, che incontrò tale pratica durante un viaggio in Messico e la portò nel proprio paese d'origine, San Sperate, permettendoci così di ampliare il campo al muralismo centro- e sudamericano (nonché alla successiva diaspora che condusse tanti in fuga da quei regimi verso l'Europa);⁷⁶ mentre, per quanto riguarda Dioniso e Orgosolo, il rimando va sia ai manifesti del 'maggio francese', sia alle tecniche dei tazebao cinesi.⁷⁷

Qui, infatti, la storia e la situazione sono sensibilmente diverse. Il muralismo si sviluppa sempre dalla fine degli anni sessanta – anche più o meno in connessione ai precedenti citati – ma con forme, premesse ed esiti peculiari, che rendono il centro un caso del tutto unico, se non il luogo in cui tale antica pratica artistica transita e si riforma fra passato e futuro. Col risultato che le vie del paese appaiono ricoperte da centinaia di disegni a

'Dioniso', «La Nuova Sardegna», 19 agosto 1969). In P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70. Il triennio rivoluzionario*, Nuoro, StudioStampa, 1998, vengono ricostruite ulteriori iniziative del genere attuate dal gruppo (e presentata correlata documentazione), in particolare riguardo ai rapporti con le donne del territorio, con le quali si ipotizzava di creare una 'comune di lavoro'.

⁷⁵ Seppure questo tipo di attività sia legato strettamente a Orgosolo – dal punto di vista storico e non solo –, va segnalato che il primo murale viene realizzato da Dioniso a Mamoiada il 27 luglio (il giorno dopo la contestazione antimilitarista a cui abbiamo fatto cenno) ma viene rimosso quasi immediatamente dalle forze dell'ordine. Le fonti non concordano sui contenuti del disegno che, secondo gli archivi di polizia, illustrava «il divario fra il benessere e lo sviluppo industriale del Nord Italia e la povertà della Sardegna» (comunicazione del Prefetto di Nuoro al Ministero dell'Interno, 4 agosto 1969, cit.); mentre, stando ai quotidiani locali, avrebbe rappresentato «la figura di un pastore sanguinante fra nuraghe, mitra e lo stemma degli Stati Uniti d'America» (s.a., *Maoisti a Mamoiada?*, «La Nuova Sardegna», 4 agosto 1969).

⁷⁶ Cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 42 sgg.

⁷⁷ Cfr.: A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 15*, cit. (che descrive l'ex albergo Commercio come «una fabbrica della controinformazione», con le pareti interne ed esterne ricoperte di murales); P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit.

tema politico; e che, in effetti, anche oggi «non c'è più nessuno a Orgosolo che pensi ancora che un muro non possa essere altro che un muro».⁷⁸

Secondo Francesca Cozzolino – autrice di un volume complessivo sul fenomeno –, in questo contesto la pittura murale urbana è stata utilizzata come uno strumento privilegiato al fine di una rielaborazione pubblica dell'identità della comunità, assorbendo le istanze tradizionali, decostruendo le forme di auto-rappresentazione diffuse e riformulando nuovi modelli (sociali, politici, culturali) intorno al principio che oggi come ieri segna la collettività: l'idea e la pratica della resistenza.⁷⁹ Perché, alla base del muralismo orgolese, c'è un'esperienza che rende il fenomeno così particolare: il suo intreccio con le lotte politiche della fine degli anni sessanta. La più famosa, naturalmente, è quella di Pratobello, in cui l'intera cittadinanza si mobilitò per impedire l'installazione di un poligono militare all'interno del proprio territorio. Ma Pratobello è 'solo' il punto di arrivo e l'episodio più celebre di un percorso ben più lungo e articolato nel quadro di un «triennio rivoluzionario» che si snoda almeno dal 1968 al 1970 fra innumerevoli iniziative di protesta.⁸⁰

Occorrerà a questo punto specificare che, negli anni sessanta e in special modo negli ambienti della contestazione, la scrittura sui muri urbani è già una pratica piuttosto diffusa: come nelle assemblee del periodo, è al tempo stesso una forma di comunicazione diretta, non-mediata, capace di raggiungere molte persone, nonché una straordinaria tattica di appropriazione dello spazio pubblico. Soprattutto, mira in tutta evidenza a provocare una qualche reazione nel fruitore-lettore: informazione, adesione o anche presa di distanza, in ogni caso mobilitazione, azione. Tanto che Francesca Cozzolino la valuta alla stregua di una tecnica performativa: la studiosa parla di 'performatività scritta',⁸¹ in un senso poi non così diverso dalla logica dell'efficacia che sta originariamente alla base della nozione nei Performance Studies nordamericani e che indica la capacità di un evento di causare una trasformazione più o meno permanente rispetto alle condizioni di partenza.⁸² Ma è, questo, soltanto un primo livello di significato che

⁷⁸ E. Vincent, cit. in C. Dau Novelli, *Storia dipinta: i murali di Orgosolo*, in P. Bertella Farnetti e C. Dau Novelli (a cura di), *La storia liberata. Nuovi sentieri di ricerca*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 101-119:104.

⁷⁹ Cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit. p. 101 sgg.; la studiosa individua in particolare due 'famiglie iconografiche' attraverso cui tale processo si realizza: da una parte quella 'internazionalista-militante', su grandi fatti e figure della politica globale; dall'altra, un filone legato alla comunità locale, sviluppato su temi quali l'ambiente naturale, il mondo agro-pastorale, il banditismo etc.

⁸⁰ Cfr. P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit. Ove non altrimenti specificato tutte le informazioni che seguono sono tratte da questo volume e integrate comparandole con altre fonti.

⁸¹ F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 19.

⁸² Cfr. J. McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, London-New York, Routledge, 2001. Il volume è dedicato all'analisi delle modalità di emersione, diffusione e strutturazione del concetto di performance in vari ambiti, fra cui quello del sapere, e si

consente di associare – ancora in maniera molto ampia e lata – il fenomeno di muralismo con le attività di natura performativa; come vedremo, a breve ne sorgeranno di ulteriori, ben più stretti e significativi.

Comunque, anche a Orgosolo si delineano condizioni affini, prima dell'arrivo di Dioniso e del muralismo: dietro ai fatti di Pratobello e al 'triennio rivoluzionario' in cui s'innestano, c'è infatti un Circolo Giovanile molto attivo in campo culturale e politico, fra la dimensione locale e gli scenari internazionali, la cui «arma più usata, più temuta e più efficace» è proprio il ciclostile, così come la scrittura pubblica in generale.⁸³ Inoltre, nel quadro di una delle esperienze di protesta più radicali promosse dal Circolo – le 'quattro giornate' del novembre '68 che porteranno a uno sciopero generale, all'occupazione del Municipio e al commissariamento del Comune⁸⁴ –, fanno la loro comparsa i primi manifesti: contenevano «in genere frasi contestative [...] accompagnate, a volte, con schizzi e disegni» (alcuni saranno poi riprodotti all'interno degli stessi murali e sono tuttora visibili); a crearli è in gran parte Francesco del Casino, un professore di arte alle scuole medie, d'origine toscana, che fa parte del Circolo e che avrà un ruolo fondamentale in questa storia.⁸⁵

È qui che arriva il gruppo Dioniso, circa un mese dopo i fatti di Pratobello, entrando in relazione con il Circolo. Anche se la tradizione del muralismo orgolese sarà avviata da Francesco del Casino a partire dal 1975, tutti – incluso l'artista – fanno risalire l'avvio di tale pratica alla formazione milanese guidata da Gian Carlo Celli: sono infatti loro a realizzare i primi murali a Orgosolo durante l'estate del 1969.⁸⁶ E uno di questi, in forma di 'trattico', è anche fra i più celebri in assoluto:

Il primo disegno intitolato 'Orgosolo 1969' raffigura i contorni geografici dell'Italia ed in corrispondenza della Sardegna è stato tracciato un punto interrogativo. Il secondo raffigura una donna che ha sul capo un cilindro

sofferma sugli sviluppi dei Performance Studies, riconoscendo la centralità della nozione di efficacia all'interno della prima elaborazione della teoria da parte di Richard Schechner; cfr. inoltre F. Deriu, *Performatico*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 87-90.

⁸³ P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit., p. 36.

⁸⁴ Più – o quantomeno prima – di Pratobello, è questo l'evento che rende la lotta orgolese celebre a livello nazionale e internazionale, tant'è che l'editore Feltrinelli ne pubblicherà quasi subito un resoconto dettagliato (cfr. *Orgosolo: novembre 1968*, Feltrinelli, Milano, 1969).

⁸⁵ P. Muggianu, *Orgosolo '68-'70*, cit., p. 39; cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 48 sgg.

⁸⁶ Del Casino, fra i più attivi promotori del Circolo Giovanile, dopo i fatti di Pratobello verrà trasferito a insegnare in Ogliastra; farà ritorno a Orgosolo nel 1975 e, proprio quell'anno, in occasione del trentennale della Liberazione, proporrà ai propri studenti di realizzare un dipinto murale su tale argomento – di qui svilupperà la pratica del muralismo orgolese, poi portata avanti anche da altri autori, alcuni dei quali allievi diretti dell'artista. Cfr.: F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit.; C. Dau Novelli, *Storia dipinta*, cit. (la vicenda, compreso il ruolo di Dioniso, è inoltre descritta sul sito web del Comune di Orgosolo <https://www.comune.orgosolo.nu.it/index.php/vivere/cultura/17>. Consultato il 15 aprile 2023).

avvolto nella bandiera degli Stati Uniti ed in mano una bilancia sui cui due piatti, a significare povertà e ricchezza, stanno un pastore con un cane ed un uomo civilmente vestito accanto ad un'automobile. Su questo secondo piatto la donna calca una spada che lo fa pendere. Il terzo raffigura un gruppo di uomini prostrati dinanzi a un mitra. Erano stati effigiati anche un vescovo benedicente i ricchi e una cupola di S. Pietro, ma questi disegni sono stati subito cancellati dagli stessi autori.⁸⁷

La composizione tripartita, realizzata fra il 14 e il 15 agosto '69, rappresenta lo squilibrio di classe alimentato in Italia sotto l'influenza vaticana, americana, militare, nonché, soprattutto, l'assenza della Sardegna dalla prospettiva del Paese. È considerato il primo murale di Orgosolo, ma non è da solo. Specifica, infatti, il sito web del Comune che, oltre a questo disegno «di chiara matrice politica», ce n'è anche un altro, «di tipo 'reclame'». Sulle pareti del Corso principale, in effetti, si possono riconoscere almeno altre due opere a firma Dioniso (peraltro, a differenza del primo, tuttora ben visibili nella loro location originaria): una sta sull'angolo di un negozio, rappresentando da un lato un uomo elegante e dall'altro uno abbigliato in maniera da ricordare un pastore o un contadino; l'altro murale, poco dentro la stessa trasversa, raffigura una donna in costume tradizionale.⁸⁸ Così, l'attività del gruppo si inserisce a pieno titolo nella doppia iconografia urbana orgolese identificata da Francesca Cozzolino, fra la militanza internazionalista e la tradizione locale, partecipando almeno in parte a quel processo di ridefinizione dell'identità collettiva attraverso la pittura murale, promosso dalla metà degli anni settanta in poi.

Rispetto alle tattiche di scrittura nello spazio pubblico fino a quel punto sperimentate, l'approccio di Dioniso presenta due peculiarità, decisamente

⁸⁷ Cfr. Comunicazione della Prefettura di Nuoro al Ministero dell'Interno, 1 settembre 1969, ds., 2 pp., con fotografia del disegno allegata, Fondo DPS (la prima informazione a riguardo è un messaggio radio poi trascritto, risalente al 15 agosto).

⁸⁸ Occorre specificare – grazie alle testimonianze dei membri del gruppo – che questa seconda tipologia di murale è stata realizzata a fini di autosostentamento, proponendo ai negozianti di dipingere delle 'insegne' per le loro attività; cfr. A. Pasquale, *La mia vita. Post n. 20 - Da Orgosolo alla contestazione di Paolo VI*, 11 marzo 2021, <https://antpasquale.blogspot.com/2021/03/?m=1>. Consultato il 15 aprile 2023. L'autore fa riferimento in particolare al secondo disegno, che si trova all'inizio di via del Mercato (a suo avviso nella collocazione originaria) e la cui attribuzione al gruppo è testimoniata inoltre dal marchio di Dioniso tracciato nell'angolo in basso a sinistra; spiega inoltre che era stato concepito per un negozio di generi alimentari. Conferma tale modalità operativa – segno tangibile del sostegno da parte della cittadinanza, testimoniato pure dai documenti del Fondo DPS – anche Franco Zecchin, che mi ha parlato invece della prima opera, firmata 'G.C. Celli 1969' e collocata sul Corso (anch'essa secondo i testimoni a tutt'oggi nella location in cui è stata creata, all'epoca un negozio di abbigliamento). Ho avuto inoltre modo di approfondire le modalità e il senso dell'operazione, nonché più ampiamente l'attività e la presenza di Dioniso, anche con l'attuale proprietario del negozio, Nicolò Rubanu, che ringrazio, insieme a Franco Davoli e Ignazio Macchiarella, che mi hanno accompagnata nella mia prima visita a Orgosolo e mi hanno messa in contatto con questa vicenda e i suoi testimoni.

rilevanti tanto rispetto al percorso del gruppo quanto allo sviluppo del muralismo orgolese. Questi murali sono prima di tutto, se non esclusivamente, disegni: alle scritte urbane ormai diffuse anche in loco sostituiscono una comunicazione visiva e immediata, probabilmente – testimoniano alcuni – portando sulle pareti ciò che grossomodo ‘stava’ già sui manifesti affissi dal Circolo Giovanile locale; l’intuizione è quella di eliminare la mediazione della carta, operando direttamente sullo spazio cittadino.⁸⁹ In secondo luogo, la pratica muralista di Dioniso è ‘a partecipazione popolare’ – e questo è un elemento di discriminazione sostanziale.

A questo punto, è necessario evidenziare che – almeno per il momento – non è stato possibile stabilire se il gruppo in questa fase facesse ancora teatro, nemmeno nel senso ampio del termine: nei documenti si parla di numerose assemblee, anche di ‘teatro-assemblea’, ma non ci sono tracce concrete in tal senso, sebbene i testimoni si ricordino di qualche spettacolo, anche se non con esattezza tale da consentirne una minima ricostruzione e nemmeno una qualche sorta di identificazione.⁹⁰ Del resto, già prima del ‘68, dai tempi del ‘rito laico’, Celli era disposto ad «accettare al limite di non fare spettacolo», ‘sacrificandone’ la ‘magia’ e il ‘piacere’ al fine di lavorare su «ciò che manca alla nostra società» (democrazia, libertà di parola e d’opinione, autocoscienza individuale e collettiva etc.).⁹¹ Tuttavia, a un primo esame della pratica del muralismo che Dioniso propose, affiorano convergenze a dir poco significative fra tale esperienza e la dimensione teatrale elaborata dal gruppo nel suo intero percorso; si tratta di aspetti che, nel complesso, consentono di espandere in ottica storico-teatrale il ragionamento sulla componente di performatività (scritta) della pittura murale a cui abbiamo fatto cenno.

⁸⁹ Cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 48 sgg. Se l’affermazione è valida per le varie opere realizzate da Francesco del Casino, non è possibile verificarla per il primo murale ‘politico’ creato da Dioniso; però si può accoglierla almeno in senso ampio, considerando tanto l’innesto della proposta della pittura murale in rapporto alle precedenti forme di scrittura pubblica sperimentate a Orgosolo, quanto la sostanziale convergenza nei contenuti fra le posizioni del gruppo e quelle del Circolo (insieme, ovviamente, al loro incontro).

⁹⁰ Oltre alle fonti scritte, ho avuto modo di parlare della questione sia con Franco Zecchin che con Nicolò Rubanu, i quali – pur non ricordando in dettaglio le eventuali azioni sceniche – concordano sulla loro rappresentazione; il possibile sviluppo dell’attività teatrale di Dioniso in questo contesto e a quest’altezza cronologica, è certificato inoltre da un tentativo di messinscena, poi fallito, risalente al 20-22 agosto 1969 e registrato dalle forze dell’ordine; infine, possiamo anticipare che l’orizzonte scenico permarrà anche in seguito nelle attività del gruppo (per esempio a Cagliari nel 1970) e di Gian Carlo Celli, che verso la fine della sua esistenza stava lavorando a un allestimento dalla *Terra promessa* di William Morris. Cfr., nell’ordine: Comunicazione della Prefettura di Nuoro al Ministero dell’Interno, 1 settembre 1969, cit.; Comunicazione della Prefettura di Cagliari al Ministero dell’Interno, s.d. <dopo il 30 agosto 1970>, ds., 3 pp., Fondo DPS; Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.; M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit.

⁹¹ G.C. Celli, *Teatro assemblea, attori e spettatori ‘alla pari’*, cit., p. 86.

Il primo tratto riguarda appunto proprio la questione della partecipazione, al centro degli obiettivi del gruppo fin dal primo periodo nella neoavanguardia romana. Sappiamo che ogni azione realizzata sotto l'egida del 'rapporto diretto' dopo il '68 (e in un certo senso anche prima) partiva da una sorta d'inchiesta, al fine di identificare quali fossero i temi più sentiti in un certo territorio e dunque gli argomenti su cui poter intervenire; si opera in questo modo anche per il disegno murale, rispetto a cui si testimonia che i soggetti da ritrarre venivano decisi assemblearmente con la cittadinanza. Così, in Sardegna, è stato possibile concretizzare – anche se forse non proprio in teatro – uno dei propositi (in apparenza) utopici alla base dell'itinerario di Dioniso e dei suoi ultimi progetti teatrali: il coinvolgimento dei fruitori all'interno del processo di creazione. Inoltre, pensando alle modalità partecipative utilizzate durante le performance, possiamo pensare anche agli interventi di modifica o rimozione dei dipinti, mentre Franco Zecchin attesta che durante l'esecuzione stessa dei murales vari cittadini intervenivano direttamente a suggerire aggiustamenti e migliorie varie, in una modalità tutto sommato affine alle strategie di coinvolgimento precedentemente testate; come anticipato, il fotografo non ricorda con precisione i dettagli delle attività teatrali di Dioniso a Orgosolo ma suppone – ed è comunque emblematico – che potessero svolgersi secondo una simile dinamica partecipativa, dal processo di elaborazione a quello di rappresentazione.

Il secondo elemento potenzialmente condiviso fra pratica del muralismo e pratica teatrale – e che può avvicinare tali polarità in ottica performativa – concerne uno dei caratteri distintivi dell'esperienza scenica: la sua impermanenza. Anche i disegni murali orgolesi, a partire da quelli realizzati da Dioniso, sono effimeri, a differenza di altre opere affini create con tecniche quali l'encausto o l'affresco. Se le 'insegne' dei negozi realizzate nel '69 sono ancora al loro posto, è perché qualcuno se ne è preso cura nel tempo e ha provveduto a conservarle – magari modificandole più o meno sensibilmente –, altrimenti sarebbero scomparse come altri murales che ancora s'intravedono a Orgosolo; viceversa, quello che viene considerato il primo disegno 'politico' non esiste più nella sua collocazione originale e però c'è ancora: perché è stato riprodotto da Francesco del Casino nel 2014 in tutt'altra location, all'interno di un ciclo pittorico dedicato alla storia del muralismo, in cui se ne riproducono le immagini più celebri.⁹²

Infine, dall'incrocio fra questi due piani discorsivi se ne genera un terzo, altrettanto se non più caratterizzante. Rifletterà a più di quarant'anni di distanza Stefania Sinigaglia, un'altra componente di Dioniso fra Milano e la

⁹² L'opera è stata realizzata nel quadro di una manifestazione dedicata al muralismo e intitolata *Fiores in su granitu*, organizzata dall'associazione culturale 'Viche, viche' a Orgosolo il 5 e 6 luglio 2014; cfr. F. Cozzolino, *Peindre pour agir*, cit., p. 35 sgg.

Sardegna, di fronte alla rielaborazione delle opere del gruppo: «una pittura murale nasce e muore in fretta, e se fa storia, circolerà e sarà riprodotta altrove».⁹³ Mentre Balbus giudicherà il muralismo uno dei «mezzi di intervento [...] più efficaci»: se le altre tipologie di attività sperimentate (teatro incluso) «assolvono la loro funzione nel produrre un processo di partecipazione», invece «con l'affresco si cattura da un momento collettivo un'immagine-messaggio che rimane oltre l'evento di partecipazione». Ciò, insomma, non consente solo «una effettiva partecipazione per la progressiva elaborazione dell'opera» (comprese le modifiche in tempo reale o successive, le rimozioni totali o parziali, etc.), ma anche che essa «continu[i] nel tempo a trasmettere il suo messaggio».⁹⁴ Che però, a guardare cos'è accaduto dopo a Orgosolo oppure anche solo il profilo attuale del paese, non consiste soltanto nel contenuto immediato e oggettivo delle opere dipinte: oltre a esso si è tramandata anche la 'forma', cioè una modalità di partecipazione, di elaborazione collettiva, di ricerca del confronto e del cambiamento - in una parola di *performatività* - che ha trascorso il momento di realizzazione delle opere alla fine degli anni sessanta così come l'esperienza stessa del Circolo e di Dioniso, per rinfocolarsi nel tempo. Si potrebbe dire che si è verificata una sorta di 'espansione' della dinamica creativo-partecipativa al di là dell'evento originario, che consente di rielaborare e superare la condizione effimera propria del fatto performativo (e questo, a Orgosolo, si è manifestato in senso stretto ma anche in senso ampiamente lato).

Dioniso altrove #4: nella storia del teatro

Questo esperimento artistico-politico di Dioniso si conclude con la fine dell'estate del '69, quando molti dei suoi componenti saranno per varie ragioni contingenti costretti a tornare alle proprie case, lavori, vite. Alcuni di loro - fra cui Gian Carlo Celli - si fermeranno ancora sull'isola, ma i tempi stavano radicalmente cambiando.⁹⁵ Nel frattempo, a Orgosolo come altrove, si profilano stagioni aspre per i movimenti, mentre si passa dalla 'rivoluzione' alla 'resistenza', anche nel privato, nel proprio piccolo, nella

⁹³ S. Sinigaglia, cit. in ivi, p. 41 (la testimonianza proviene da un incontro pubblico realizzato nel contesto della manifestazione di cui alla nota precedente).

⁹⁴ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

⁹⁵ I pochi membri rimanenti del gruppo si sposteranno in autunno a Nuoro, dove gestiranno un laboratorio di arti e grafica con il Circolo Rosa Luxemburg, e, più avanti, nella primavera del 1970, a Cagliari, dove saranno protagonisti di una clamorosa contestazione contro Paolo VI (in realtà l'obiettivo era difendere il quartiere di Sant'Elia da un'operazione di speculazione immobiliare), che porterà a decine di arresti (fra cui quello di Celli); tali fatti sono ben testimoniati, oltre che nelle fonti citate, anche nei documenti conservati nel Fondo DPS. Parallelamente, pure il Circolo di Orgosolo esaurirà le sue attività, a causa delle conseguenze dirette e indirette delle lotte del 'triennio rivoluzionario' (cfr. P. Muggiano, *Orgosolo '68-'70*, cit.).

quotidianità. Così finisce il viaggio di Dioniso in Sardegna. Ma questa vicenda non si chiude qui.

Ciò che rimane del gruppo rientrerà a Roma all'inizio del 1971; nell'inverno seguente, Celli terrà una riunione al Beat 72, a partire dalla quale la formazione si rifonderà ancora una volta. L'anno dopo apriranno un Laboratorio-Comune al quartiere Tiburtino, dove vivranno e lavoreranno insieme, mentre la formula del 'rapporto diretto' affinata in Sardegna sarà riattivata almeno fino al 1976, giungendo infine a concretizzare l'ultimo progetto *Usa libero - A lire zero*, incentrato - anche tramite collaborazioni più o meno strette con altri gruppi politici e/o anarchici - sulla contestazione del principio del commercio, del denaro, insomma dello scambio secondo la logica capitalista.⁹⁶ Così Balbus descrive tale passaggio:

A Roma in tutto il periodo in cui porta avanti l'esperienza dell'uso libero, [Celli] risolve il problema del lavoro facendo il pittore e ritrattista a piazza Navona e mette a disposizione la sua casa con la speranza di fondare una nuova comune. Compagni, operai, studenti, anche di varie nazionalità, trovano nella casa del Celli un punto di riferimento. Questa nuova aggregazione determina però più una possibilità concreta di affrontare bisogni primari (mangiare, dormire) che l'antica ipotesi della comune come gruppo di intervento. Le cause di questo limite vanno viste in una reale modificazione dei tempi storici; l'azione politica assume connotazioni diverse, il personale diventa politico. Dalla 'società dello spettacolo' dove il potere è sempre vincente perché riesce a recuperare e stravolgere le ipotesi più rivoluzionarie, si è passati a risposte che non si ricollegano più alla logica della rappresentazione manifesta come identità rivoluzionaria, ma ad una identità più personale e privata nella pratica di vita.⁹⁷

«Questa modifica» nella quale il Sessantotto trascorre nei movimenti che cadenzano il Settantasette, secondo il testimone «non fu mai accettata dal Celli»: «l'identità personale come pratica di vita era per lui limitativa come era stato limitativo il fare teatro e chiudersi nell'avanguardia».⁹⁸

⁹⁶ Così Gian Carlo Celli spiega il progetto: «Noi mettiamo a disposizione degli oggetti prodotti dal laboratorio - oppure consegnati al laboratorio - per gli abitanti del quartiere Tiburtino. Cioè gli abitanti del quartiere possono prenderli, se ne hanno bisogno, per pochi giorni o per sempre. Oppure possono portarne degli altri. Gli oggetti sono esposti a lire zero in una vetrina che dà sulla strada. È interessante rilevare che gli oggetti in uso libero sono aumentati invece di diminuire» (intervista in E. Cevro-Vukovic, *Vivere a sinistra. Vita quotidiana e impegno politico nell'Italia degli anni Settanta. Un'inchiesta*, Roma, Arcana, 1976, pp. 213-221:216). L'iniziativa durerà almeno fino al 1976, insieme ad altre attività (fra cui laboratori e conferenze teatrali, a cui presero parte, fra gli altri, Carella e Falzoni (cfr. M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 137 sgg.). Immagini e documenti del negozio *A lire zero* sono pubblicati nell'appendice online di Z. Carloni e A. Paolella, *Giancarlo Celli, l'uso libero e il gruppo Dioniso*, cit., a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti. Cfr. inoltre, per un'analisi critica complessiva in rapporto anche a quest'ultimo passaggio, A. Mango, *La morte della partecipazione*, cit.

⁹⁷ Balbus, *Quelli del Dioniso*, cit.

⁹⁸ Ivi. Cfr. inoltre: G. Bartolucci, *Due non-dioi sepolti dalla stampa*, cit.

D'eccezione, in tanti sensi estrema, oltre i canoni e i confini (della scena e non solo), l'intera esperienza di Dioniso – se osservata da questa prospettiva *à rebours* – si può considerare a pieno titolo una 'invenzione sprecata', come del resto tante a quel tempo, troppo presto e molto rapidamente rimosse.⁹⁹

Tuttavia, gli esempi-limite possono avere comunque una loro utilità: quantomeno perché aiutano a guardare un determinato oggetto, la storia, il teatro da angolazioni talvolta inedite. Per verificarlo in concreto, giungiamo infine all'ultimo documento teorico prodotto da Dioniso fra la Sardegna e il periodo finale romano, un testo dal titolo *Funzione libertaria del gruppo d'intervento esterno*, redatto a Nuoro nella primavera del 1970 e rielaborato quattro anni dopo nella Capitale. Questi gli obiettivi che esprimeva:

- «favorire l'autentico processo rivoluzionario», «dall'autogestione delle lotte sino all'autogestione del lavoro comune; dall'autogestione del tempo libero sino all'autogestione della creatività»;
- «contribuire alla definizione teorica e all'attuazione pratica della connessione dialettica esistente tra *momento culturale e momento politico*»: «ciò significa accelerare il processo di abbattimento del potere, di ogni potere, in un unico processo rivoluzionario per l'avvento di una società di uguali basata su nuovi valori che sono politici e culturali insieme: l'autogestione della vita a ogni livello, il mutuo appoggio e la collaborazione fra gli uomini, il possesso e l'uso comune dei beni, la creatività del lavoro»;
- stabilire una propria «autonomia economica», intesa come «premessa all'indipendenza politica», che si concretizza nei termini del «lavoro comune e [della] stretta vita comunitaria», così come sperimentato in Sardegna e oltre.¹⁰⁰

Si tratta, in tutta evidenza, di prese di posizione che risuonano anche oltre il segmento cronologico Sessantotto-Settantasette. Basti pensare alle centinaia di comuni, case occupate, 'covi', laboratori d'arte e non, dove negli anni settanta si riconvertono le grandi proteste di piazza dei sessanta – frantumandosi in rivoli e riaggregandosi in micro-comunità –, e si sperimentano forme (di socialità, d'arte, di vita) alternative, provando a costruire in concreto, seppur in piccolo, quel mondo diverso e migliore

⁹⁹ Cfr. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

¹⁰⁰ *Il Gruppo Dioniso*, ciclostilato, marzo 1975, edito in M. Celli, *Il Gruppo Dioniso*, cit., p. 140 (nel testo si specifica che gli scopi citati sono tratti dal documento menzionato, pubblicato la prima volta a Nuoro il 5 aprile 1970, edito poi su «L'Internazionale» e infine 'perfezionato' a Roma il 7 aprile 1974).

annunciato fin dal decennio precedente¹⁰¹. In più, se trasliamo le dichiarazioni in questione in campo teatrale, sarà scontato notare che tali principi si possono riscontrare, non solo in vari percorsi coevi a quello del gruppo che sono andati anch'essi a muoversi oltre il teatro (per esempio, da Carlo Quartucci a Leo de Berardinis), ma anche in varie nuove esperienze che affiorano successivamente. È possibile riconoscere simili semi d'autonomia, d'indipendenza, d'intreccio fra etica ed estetica, d'unione fra arte e vita sia nelle realtà di gruppo che hanno poi preso il nome di Terzo Teatro,¹⁰² sia – seppur in modi, misure, esiti differenti – nell'altro movimento teatrale italiano emergente in quel periodo, dalla Postavanguardia in poi. Osservate le dovute specificità, le potenziali sovrapposizioni fra queste due 'zone' – ipotizzate negli ultimi anni da vari studiosi –¹⁰³ illuminano un processo di assorbimento profondo, ad ampio raggio, delle proposte delle neoavanguardie degli anni sessanta, anche e soprattutto dal punto di vista strutturale-organizzativo. Si mostra così una linea politico-teatrale radicale, che attraversa le varie 'ondate' della scena sperimentale nazionale e che arriva fino al presente, incarnando una delle eredità più solide, radicate e preziose del Nuovo Teatro. Più ampiamente, guardando ancora oltre, fra teatro e impegno, scorgeremo numerosi riscontri dell'"ultimo" Dioniso ben oltre il Settantasette: per esempio, nel passaggio dal teatro politico agli 'usi politici' dell'arte, che hanno contribuito a comporre le nozioni allargate che a tutt'oggi utilizziamo;¹⁰⁴ nella dilatazione della 'doppia rottura' che si era aperta nel nostro Paese fra istituzioni (non solo teatrali) e ambienti alternativi all'epoca della contestazione, creando di fatto dei circuiti ancora oggi non sempre in dialogo;¹⁰⁵ oppure, ancora, in una rielaborazione decisiva della tradizionale

¹⁰¹ Cfr. almeno S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Roma, Castelvechi, 1997. Per quanto riguarda i rapporti – diretti e indiretti – fra Settantasette e teatro cfr.: R. Ferraresi, *I 'laboratori del nuovo' nella cultura italiana del Novecento: dalla ricostruzione alla contestazione, e oltre*, in C. Carlini et al. (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 56-65.

¹⁰² Cfr. almeno M. Schino, *Il crocevia sul ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996 (oltre ai numerosi articoli di recente pubblicati dall'autrice sull'argomento, fra cui quelli contenuti negli ultimi numeri di «Teatro e Storia»).

¹⁰³ Per un'analisi degli elementi di congiuntura possibili fra le diverse tendenze teatrali dai secondi anni settanta, cfr.: P. Giacchè, *Un'equazione fra antropologia e teatro*, «Teatro e Storia», X, 1995, n. 17, pp. 37-64; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit. (in particolare pp. 364-368); e L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, ivi, pp. 11-19); M. Schino, *Il teatro degli anni Settanta. Tre vite ribelli*, «Palinsesti», n. 10, 2021.

¹⁰⁴ Cfr. M. De Marinis, *Dal teatro politico alla politica teatrale* [2012], in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 98-104.

¹⁰⁵ Cfr.: F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Centro San Geminiano, Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 181-201; F. Taviani, *Inverno italiano* [1984], in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997* [1997], Imola, Cue Press, 2022, pp. 59-68.

forma-compagnia nella dimensione del gruppo, fondata su di uno speciale intreccio fra vita privata e percorsi artistici che arriva a comprendere la convivenza, la rotazione delle mansioni, l'impegno organizzativo, e così via.

Come ha constatato fra gli altri Cristina Valenti, esistono almeno due punti di vista storiografici sul Sessantotto: se da una parte si colloca una visione discontinuista, incentrata sui grandi eventi che investe sul loro portato di rottura, dall'altra parte è possibile, anzi necessario seguire «il filo rosso della lunga durata, della trasmissione di una serie di esperienze esistenziali, culturali, politiche, organizzative e produttive fino a un presente visto in rapporto [...] di relazione profonda con quel passato».¹⁰⁶ In questo senso, il Sessantotto (teatrale), più che un insieme di piccole e grandi, temporanee *rivolte*, è stata una vera e propria *rivoluzione* complessiva, collettiva e di lunga durata, in seguito assorbita, oltre che in varie zone della sperimentazione, anche ampiamente nel nostro intero sistema-spettacolo.¹⁰⁷ Ma lo spessore di simili potenziali genealogie, in cui le indispensabili discontinuità si intessono in una prospettiva almeno in parte continuista, risulta difficilmente comprensibile (e studiabile) senza tener conto delle innumerevoli esperienze di ricerca che intorno al Sessantotto si sono mosse 'altrove' rispetto al teatro ('che abbiamo in mente'). Del resto, è proprio questo il senso profondo della definizione meldolesiana di «invenzione sprecata»: una realtà, una questione, un'istanza magari incompresa o almeno non egemonica nel proprio tempo, ma che poi risulta ben viva e attiva attraverso il suo farsi sotteraneamente tradizione fondante per le culture (teatrali) a venire.

Prese singolarmente, le due vicende della sperimentazione artistica e dell'azione politica paiono quanto mai incommensurabili ma, una volta accostate, possono raccontare molto l'una dell'altra; dei rapporti che vi intercorrono; e, non da ultimo, anche del nostro modo di guardarli, interpretarli, storicizzarli, stimolando gli studi - per quanto saggio in questa sede - a considerare nuove tipologie di fonti e a rivedere gli oggetti d'indagine da prospettive differenti.

Le dichiarazioni contenute nell'ultimo 'manifesto' di Dioniso provengono da (e mirano a) un campo d'azione decisamente politico, al limite sociale, in cui il teatro non è nemmeno menzionato. Però il gruppo, in coincidenza al suo passaggio 'altrove' intorno al Sessantotto, rifletteva anche che «in ogni caso l'atteggiamento autoritario non scomparirà combattendo solo la struttura sociale e lasciando nel frattempo le masse manipolate dalla cultura borghese».¹⁰⁸ E Achille Mango, suggerendo la necessità per la critica

¹⁰⁶ C. Valenti, *Laboratorio di trasformazione*, cit., p. 23.

¹⁰⁷ Cfr. F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di A. Cavalletti, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

¹⁰⁸ *Proposta per le basi di un nuovo potere culturale autori-pubblico*, cit., p. 1.

e gli studi di prendere in carico pure le derive contraddittorie di simili esperienze fra arte e politica, al tempo del Laboratorio-Comune romano alla metà degli anni settanta, singolarmente rilevava come si trattasse di una realtà «teatrale fino alle midolla nonostante le migliori manifestazioni del contrario» e ipotizzava che «la plausibilità delle operazioni in questo senso indirizzate è una plausibilità unicamente teatrale».¹⁰⁹ Su simili orizzonti interpretativi, lo studioso giungeva addirittura a contestare la linearità dell'itinerario 'dalla partecipazione attiva all'atto politico', che Celli aveva tracciato ripercorrendo retrospettivamente la propria vicenda.¹¹⁰ Nel contesto storico su cui si staglia il percorso di Dioniso, attività teatrale e impegno politico sembrano rappresentare più che due versanti distinti, talvolta opposti, delle polarità in dialogo costante, che esercitano forme d'influenza reciproche, e che insieme contribuiscono a indicare nuovi temi o aspetti della storia teatrale.

Si rilancia così l'ipotesi che talvolta «il teatro non nasce dal teatro ma è il modo espressivo di una cultura», in special modo 'a monte' e 'a valle' del processo di elaborazione del modello scenico tradizionale e maggioritario in Occidente.¹¹¹

Abstract

The essay focuses on Dioniso, an Italian theatre group, reconstructing its extreme but not unique path from the neo-avantgarde to the political engagement between the '60s and the '70s: starting from its participatory projects within the context of the 'cantine romane', very important underground spaces that have changed the – not even theatrical – history; then moving to the subsequent, lesser-known activities in the protest movements in Milan and Sardinia between 1969 and 1970; and finally arriving at questioning the clear separation between these two phases and modes, while in the background the revolution of 1968 transcends into the riots of 1977, transmitting itself to the successive waves of artistic and political innovation.

The paper is supported not only by traditional critical sources, but also by oral witnesses and by unusual documentation such as the reports produced at the time by the police, considering other potentially performative objects of study (mural paintings above all).

The aim, beyond the reconstruction of the history of the group led by Gian Carlo Celli, is to share some historiographical and methodological questions that are arising within the process of research, which can be significant for the whole period and the related phenomena: for example, concerning the reformulation of the

¹⁰⁹ A. Mango, *La morte della partecipazione*, cit., p. 17.

¹¹⁰ Ivi, pp. 20-21. Cfr.: G.C. Celli, *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, cit.; e *supra*, nota 3.

¹¹¹ Studiando fatti di questo genere nel passato come nel presente, Fabrizio Cruciani ne trae la conseguenza che «la storia non accade soltanto, ma la si costruisce, anche»: scegliendo cosa osservare e cosa no; valutando di volta in volta che tipo di oggetti considerare o meno entro la categoria 'teatro' e quali fenomeni – anche d'altra natura – mettervi fruttuosamente in relazione; riflettendo sulla nostra prospettiva, sulle motivazioni che ci spingono, sul continuo riposizionamento dello storico rispetto al proprio oggetto e campo d'indagine (in *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 12; cfr. inoltre Id., *Comparazioni: la 'tradition de la naissance'*, «Teatro e Storia», IV, n. 6, aprile 1989, pp. 3-17). Oltre a osservare le molteplici 'rinascite' dei 'teatri prima del Teatro' in età umanistica, lo studioso esprimeva simili riflessioni osservando anche fenomeni novecenteschi quali le 'comunità teatrali' della prima e della seconda parte del secolo, il teatro agit-prop fra anni Venti e Trenta, il teatro di strada (sempre dal punto di vista metodologico cfr. per esempio Id., *Il teatro e la strada: pour en finir avec le Théâtre juge des théâtres*, «Quaderni di Teatro», IV, n. 12, maggio 1981 [*Il teatro politico*], pp. 114-121).

'theatre' category between the 1960s and 1970s; the reshaping of the role and figure of actors; the usual critical disjunction between artistic and political activities; the type of sources and documents that can be used in such contexts, as well as the motivations, implications and effects of historical-critical readings, including their subsequent legacies in the field of theatre history.

Autrice

Roberta Ferraresi è Professoressa Associata in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari. È membro del Comitato editoriale di «Mimesis» e del Comitato scientifico dell'omonima collana pubblicata dai tipi di Accademia.

Ha insegnato presso le Università Sapienza di Roma, Urbino e Bologna, dove ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dal 2010 al 2020.

È autrice di numerosi saggi ed ha pubblicato *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985* (Accademia University Press, 2019) e *Leo De Berardinis fra seconda e terza vita. «La strage dei colpevoli». Roma, 1982* (Bonanno, 2019).

All'attività accademica affianca da sempre l'operatività nel sistema spettacolo, in campo critico e politico-culturale.