

# GIACOMO VERDE

Attraversamenti tra teatro e video  
(1992-1986)



Anna Monteverdi, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone



**GIACOMO VERDE**  
**Attraversamenti**  
**tra teatro e video (1992-1986)**

Anna Monteverdi, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone

Milano University Press

*Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)* / Anna Maria Monteverdi, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone. Milano: Milano University Press, 2022.

ISBN 979-12-80325-44-0 (print)

ISBN 979-12-80325-48-8 (PDF)

ISBN 979-12-80325-50-1 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.69

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© Gli autori per il testo, 2022

© Milano University Press, per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: [redazione.milanoup@unimi.it](mailto:redazione.milanoup@unimi.it)

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni ([www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it))

In copertina: libera composizione di Anna Maria Monteverdi e Valentino Albini dai quadri di Giacomo Verde per *Opera d'arte video* (1991).

Le fotografie dell'Archivio Giacomo Verde, sono state concesse da Tommaso Verde e dall'Associazione Dada Boom di Viareggio, a cui vanno i ringraziamenti degli autori.

La documentazione fotografica presente nella Sezione Disegni del volume è stata realizzata da Valentino Albini, fotografo del Dipartimento Beni Culturali e Ambientali.

## Indice

Not’Azione editoriale, <i>di Anna Maria Monteverdi</i>	9
I – Frantum’Azioni e Gemm’Azioni tra video e teatro. L’est-etica politico-poetica di Giacomo Verde <i>di Anna Maria Monteverdi</i>	19
Il teatro prima del video	20
U-tape: <i>U</i> significa underground e <i>tape</i> nastro magnetico. La videoarte di Giacomo Verde (1983-1988)	28
Videoinstallazioni (1992-1986). Gemmazioni e germinazioni TV	36
TV Domestico	42
Teleracconto	47
Bibliografia	49
II – Attraversamenti: le ultrascene di Giacomo Verde <i>di Flavia Dalila D’Amico</i>	51
Per un’est-etica antica-t-astro-fica	53
Questa NON è una noce. Sul rapporto realtà e immagine	57
Sconfina-menti disciplinari relazionali	62
Appunti sul corpo	67
III – L’invenzione del Teleracconto e i suoi doppi <i>di Vincenzo Sansone</i>	73
Da <i>RI-: immagini d’eco</i> ai video-fondali: i primi figli del teleracconto	89
I tanti figli del teleracconto	95
Bibliografia	105
Videografia	106
IV - Testimonianze	
Giacomo Verde, attivista ultrascenico, <i>di Renzo Boldrini</i>	107
Pensieri sparsi di una tele-raccontatrice, <i>di Vania Pucci</i>	113
V – Sezione Disegni	
Giacomo Verde. Videoinstallazioni: disegni 1992-1986 – Nota <i>di Anna Maria Monteverdi</i>	119
Progetti videoinstallazioni di Giacomo Verde - Aprile 1992-Giugno 1986	125



## Ringraziamenti

A tutta la numerosa “comunità Verde”, dalla famiglia agli amici, agli ex studenti, agli artisti che hanno lavorato per mantenere vivo il ricordo di Giacomo nelle manifestazioni, nelle pubblicazioni, nelle ricerche, nelle operazioni artistiche, nelle visioni teatrali. Un ringraziamento speciale ai custodi dell’archivio, a Tommaso Verde e all’Associazione Dada Boom di Viareggio con Super’Azione. Un ringraziamento a Valentino Albini che ha pazientemente fotografato molti “reperti” nel laboratorio del Dipartimento di Beni Culturali dell’Università degli Studi di Milano.

Gli autori dedicano il libro alla memoria dell’indimenticato Giac.

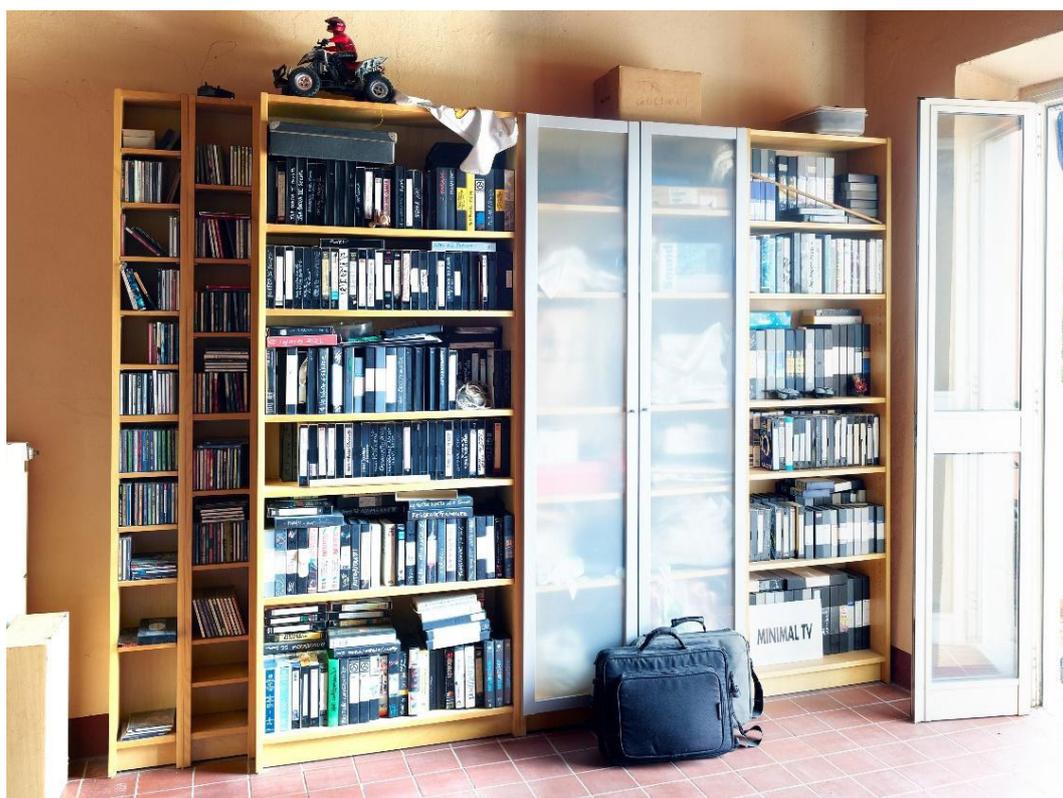


# Not’Azione editoriale

di Anna Maria Monteverdi

Le tecnologie miglioreranno il mondo solo se saranno usate  
con un’etica diversa da quella del profitto personale incondizionato

Giacomo Verde

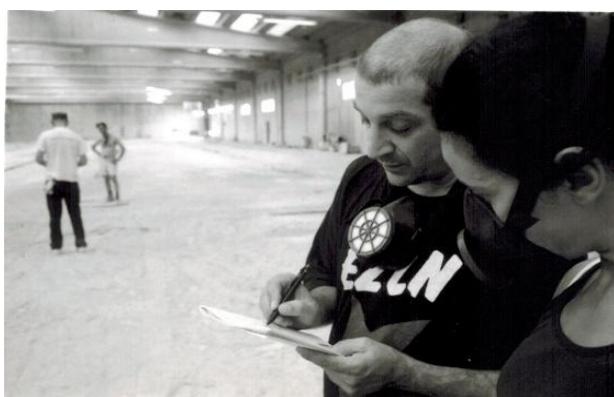
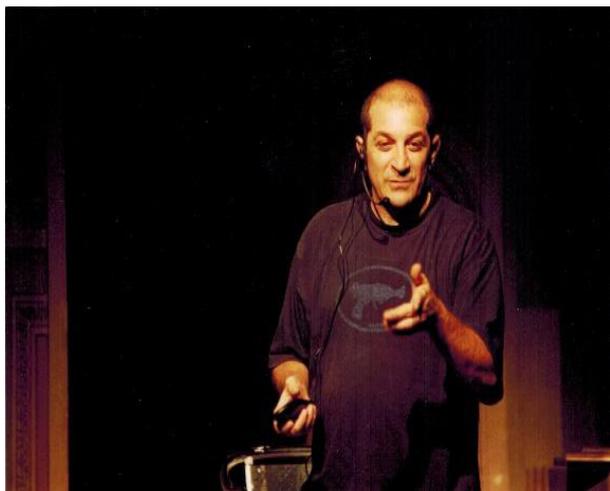


**Fig.1** L’Archivio video di Giacomo Verde, Lucca, 5 maggio 2020. Foto: Massimo Vitali.  
Per gentile concessione dell’Autore.

A poco più di un anno di distanza dalla scomparsa di Giacomo Verde<sup>1</sup> pioniere della videoarte e dell’arte interattiva italiana, abbiamo deciso di pubblicare il corpus di disegni inediti e bozzetti

---

1 Giacomo Verde (1956-2020) ha realizzato più di 300 opere che vanno dalla video-poesia al documentario, dalle installazioni interattive alle performance (visibili on line sulla piattaforma Youtube (<https://www.youtube.com/user/verdegjac>) e Vimeo (<https://vimeo.com/user2257731/videos>). È l’inventore del “teleracconto” – performance teatrale che coniuga narrazione, micro-teatro e macro ripresa in diretta – tecnica utilizzata anche per video-fondali-live in concerti, recital di poesia e spettacoli. È tra i primi italiani a realizzare opere di arte interattiva e net-art. Ha collaborato con diverse formazioni come autore, attore, performer, musicista, video scenografo e regista. Ha insegnato in varie Accademie (Carrara, Macerata, Torino) e Università (Pisa, Roma-La Sapienza). Cfr.: S. Vassallo, *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, Ets, 2018; ed inoltre: la rivista del Dipartimento



**Fig. 2** Giacomo Verde durante le prove del tecno-spettacolo *Storie mandaliche* (Castiglioncello, 2001). Foto: Roberto Buratta. (Per gentile concessione dell'Autore).

**Fig. 3** Verde con Anna Monteverdi alla fabbrica Teseco durante le riprese di *Residenze temporanee* (Pisa, Fondazione Teseco, 1998). Foto: Jacopo Benassi. Archivio Giacomo Verde.

a matita, pastello e collage per video, videoinstallazioni e video performance del periodo 1986-1992 (organizzato dall'autore in una sequenza cronologica inversa: 1992-1986)<sup>2</sup>.

Si tratta della prima pubblicazione nata dall'Archivio Giacomo Verde – non ancora catalogato e digitalizzato completamente – a cui seguiranno altri volumi, che cercheranno di ricostruire la sua poliedrica e quarantennale attività.

Questo libro illustra la prima fase “tecnocartistica”<sup>3</sup> di Verde, un periodo ben documentato e ricco, creativamente parlando, quando approda da autodidatta, nel 1983 dal teatro popolare e di strada alla videoarte; esordisce alle rassegne di Ferrara, Camerino, Narni, Salsomaggiore con video opere e installazioni aventi come caratteristica l'artigianalità del “manufatto tecnologico”, l'uso della bassa tecnologia e l'aggiunta di materiali poveri. Per il libro abbiamo cercato di unire ai disegni originali le informazioni sui luoghi dove queste installazioni sono apparse, ricostruendo, laddove era possibile, i contesti di riferimento<sup>4</sup>.

Le operazioni di Verde sono state da sempre variazioni in *low tech* sul tema della necessità di un uso politico e di un'appropriazione dei mezzi tecnologici.

Beni culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano “Connessioni Remote” (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/index>) che ha dedicato a Verde il primo numero (maggio 2020); il dossier della rivista “93% Materiali per una politica non verbale” (<https://novantatrepercento.it/archivio/>) giugno 2020 a cura di Graziano Graziani; il numero 9 (2020) della rivista dell'Università di Torino “Mimesis Journal” (<https://journals.openedition.org/mimesis/1938>) che in omaggio all'artista ha ripubblicato quattro suoi testi. Vincenzo Sansone che ha conosciuto Verde negli anni 10 del 2000 in occasione di workshop e spettacoli, ha dedicato a lui un importante saggio monografico, che è il contributo più recente sull'artista: V. Sansone, *Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie*, in “Arabeschi” n. 18, 2021 (<http://www.arabeschi.it/dal-teatro-di-strada-al-teatrino-video-oleografico-giacomo-verde-contastorie-/>).

- 2 Si tratta di 108 fogli singoli A4 contraddistinti da una numerazione progressiva e titoli a pennarello, contenenti anche una poesia sulla videoarte *Per questo mio forse*. Il corpus dei disegni era già stato organizzato dall'Autore in vista di una pubblicazione: ogni sezione ha una pagina che funge da copertina, disegnata e scritta a mano, che abbiamo mantenuto nella riproduzione. L'Archivio di Giacomo Verde attualmente è ancora in attesa di un inventario.
- 3 Verde amava definirsi *tecnocartista*, parola da lui inventata e composta dal confisso *tecno-*. Il neologismo è stato inserito nel dizionario della Treccani.
- 4 Sono stati una fonte preziosa sia i cataloghi delle rassegne d'arte a cui Verde aveva partecipato come ospite e conservati nell'Archivio, sia i materiali cartacei riferiti al periodo 1986-1992, ma non ordinati (appartenenti a quella categoria che in biblioteconomia viene chiamata “letteratura grigia”: tra questi, i diari, le interviste non pubblicate, i resoconti di viaggio, le tesi di laurea). Si aggiungono anche i video di prove (o “provacce”, come l'artista le etichettava nella costina del VHS), mai digitalizzati e conservati nel formato originario.

La mia esperienza di attività “artistica” prima in campo teatrale e poi nell’ambito della tecnologia “povera” mi ha portato a constatare che le poetiche più esatte, in rapporto alla pratica, sono quelle che nascono sul campo, che crescono assieme all’agire e alla realizzazione dell’opera stessa. Mi viene spontaneo associare poetica con progetto e utopia [...] A me pare che le poetiche credibili siano il racconto dell’esperienza piuttosto che la premessa, specialmente nel campo dell’“effimero tecnologico”. Io preferisco pensare e agire con etica, in est-etica piuttosto che poeticamente (Verde 1996).

L’arte diventava la “scusa” per creare comunità partecipate, che si uniscono sulla base di obiettivi e necessità comuni: un motto spesso ripetuto da Verde per definire la sua arte era quello di voler creare “est’etiche” e “fare mondo”:

Poiché l’arte, la rappresentazione, non cambia il mondo, allora “facciamo il mondo”. Occupiamoci di fare il mondo. A me interessa realizzare delle opere etichettate come “arte” perché mi servono a costruire il mondo, a lavorare su questo direttamente. Posso utilizzare anche forme di rappresentazione, ma il mio fine non è la rappresentazione di un immaginario sul mondo, ma è “fare il mondo” e poi esprimere un immaginario.

Mi piace teorizzare che chiunque possa fare arte nel senso di “fare mondo”: se si possiede un’*etica estetica*, per cui si vuole migliorare il reale attraverso le cose belle, cosa c’è in fondo di più bello di creare un mondo migliore? Piuttosto che esprimere visioni del reale più o meno piacevoli esteticamente, io dico: Facciamo un mondo migliore! (Verde in Bazzichelli 2006 [1998])<sup>5</sup>.

Verde ha lasciato anche un altro corpus di disegni molto significativo, perché testimonia l’inizio della sua sperimentazione con la tecnologia interattiva, anche se copre un arco temporale più breve: 1993-1996<sup>6</sup>; dopo quella data i progetti non vengono più organizzati in vista di un’archiviazione sistematica o una pubblicazione, e l’artista utilizza qualunque supporto cartaceo: le sue agende si riempiono di schizzi, schemi, descrizioni.

Verde, infatti, era solito portare con sé nei suoi viaggi una confezione di piccole matite colorate e molte agende nere tascabili di cui l’archivio è ricco (e, nella prima pagina di ciascuno, “provava” i colori giallo, rosso e blu, come quando all’epoca del video analogico, si “taravano” i colori con la telecamera): è così che è nato anche il suo ultimo lavoro teatrale, il *Piccolo diario dei malanni*<sup>7</sup>.

5 L’intervista di Tatiana Bazzichelli a Verde è datata originariamente 1998, ma il volume a sua firma, *Networking, la rete come arte* (Costa & Nolan), che includerà questa e altre interviste, uscirà nel 2006. L’intervista integrale è disponibile sul numero 1, 2020 della rivista “Connessioni Remote” (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13626>).

6 Nei primi mesi del 1993, Verde inizia a realizzare installazioni interattive: la prima è *Degli Avi libera la memoria*, per la mostra *Cybernauti* a Bologna. E, subito dopo, il progetto di Tv interattiva con i Van Gogh TV di Amburgo e quello di *Piazza Virtuale* per documenta IX di Kassel, descritta ampiamente nella scheda del portale didattico a cura di Tommaso Tozzi EduEda ([http://www.edueda.net/index.php?title=Piazza\\_Virtuale](http://www.edueda.net/index.php?title=Piazza_Virtuale)). Nell’Archivio Giacomo Verde è presente una testimonianza di questo primo esperimento di un ibrido comunicativo di rete e televisione in diretta basato su due canali satellitari.

7 Verde inizia a disegnare *Il piccolo diario dei malanni* nel 2012, anno della morte della madre; un altro evento luttuoso lo ferirà profondamente e lo segnalerà nel diario: il 30 gennaio 2013 si spegne a Milano lo studioso di media e amico fraterno Antonio Caronia, proprio mentre lui è a Berlino al Festival Transmediale con Luca Leggero e Clemente Pestelli per un workshop. Il diario prosegue con discontinuità quando gli viene diagnosticato un tumore nel novembre 2014; lo spettacolo, tratto dai testi del diario, andrà in scena prodotto dalla compagnia Aldes, di Roberto Castello e Alessandra Moretti, in forma di narrazione con immagini live nel 2019. Farà solo due date; Giorgio Barberio Corsetti ha inserito il video integrale dello spettacolo nella programmazione in streaming del Teatro di Roma il 6 maggio 2020, per ricordare l’amico artista a pochi giorni dalla scomparsa. È ancora on line sul canale Youtube del Teatro ([https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4&list=PLRND\\_mu14JTKgTKWCbvC5HNLIGc7XqnW9&index=52&t=24s](https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4&list=PLRND_mu14JTKgTKWCbvC5HNLIGc7XqnW9&index=52&t=24s)).

A partire dal 1988, dopo aver seguito un corso di computer grafica a Venezia, Verde alternerà i disegni a mano libera a schemi realizzati al computer. La ricostruzione di tutte le performance e le installazioni, anche quelle più complesse e interattive, non può prescindere dallo studio di queste fasi preliminari, che partivano sempre da un disegno a matita e appunti, e trovavano spazio in agendine di fortuna, oggi radunate nell'archivio.



**Fig. 4** Il kit del *Piccolo diario dei malanni*: l'astuccio con matite colorate, penna, coltellino (per tagliare la mela), agendina. Foto: Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde.

Diventa più complicato risalire alle fasi di creazione dei video e delle installazioni dal 1998 in poi, perché gli hard disk non furono mai inventariati dall'Autore o non sono più leggibili; le pubblicazioni a stampa e le tracce on line, diventate più numerose anche in considerazione della raggiunta notorietà dell'artista, sono lo strumento più utile per una ricostruzione cronologica e filologica degli ultimi vent'anni. Nel 2002 Verde aprì un proprio blog, che aggiornava mensilmente; pur cambiando interfaccia grafica negli anni, questo diario digitale è stato usato dall'artista fino al 2019 ed è ancora visibile in rete.

In ogni caso, ci vorrà del tempo per avere ragione di un archivio immenso<sup>8</sup>, che attraversa linguaggi, mondi tecnologici e che mostra le numerose comunità o “tribù”, come Verde le definiva, di cui aveva fatto parte, e che avrà a Lucca, nella città dove è vissuto dal 1998, la sua sede definitiva; al momento, l’archivio è depositato a Viareggio, alla sede dell’Officina DadaBoom, dove, il 12 settembre 2021, si è svolta la cerimonia di commiato con la sua stessa regia<sup>9</sup>.

La tabella cronologica delle opere oggetto del presente libro ci mostra che la prima videoinstallazione di Verde è il *Totem di Est-Etica antica-t-astro-fica*; datata giugno 1986 fu prodotta dal Centro Video Arte di Ferrara. Ispirata alla teoria delle catastrofi del matematico francese René Thom, l’opera sarà “generatrice” di successive azioni performative ludico-poetiche.

In queste prime videoinstallazioni, Verde gioca con le parole aggregandole (*In-semi-natura; Immagin’azione*) per formare neologismi adatti a una realtà mutevole, ibridata, contaminata, non catalogabile, in continua evoluzione; è evidente l’adesione spontanea a quell’idea di connubio “naturale-artificiale”, che stava facendosi largo nel mondo dell’arte tecnologica di quegli anni e anche nelle riflessioni teoriche di autori come Donna Haraway e Antonio Caronia sul cyborg, sul post umano e sulla visione - mediata dalla letteratura cyberpunk - di un mondo non più antropocentrico.

Secondo Haraway nel celebre *Manifesto Cyborg* (1985), la cultura occidentale, caratterizzata da una struttura binaria di pensiero, le categorie uomo/donna, naturale/artificiale, corpo/mente vanno superate perché funzionali al dominatore e al mantenimento del suo ruolo: integrando la tecnologia nella concezione dell’organismo, il dualismo naturale/artificiale salta<sup>10</sup>.

Bisogna accettare il passaggio a un universo tecnologico come seconda natura, come dice Antonio Caronia, uno dei riferimenti principali di Verde, a una «disseminazione del corpo sotto una nuova specie, un dislocamento del confine tra corpo dell’uomo e corpo della macchina che richiede la definizione di nuove categorie, di nuove pratiche comunicative adeguate alla complessità della vita e alla mutazione del sistema di attese e di bisogni in cui viviamo» (Caronia, 1993)<sup>11</sup>.

8 L’Archivio Giacomo Verde è stato censito e incluso nel progetto di catalogazione on line dei fondi pubblici e privati di cinema d’artista e di videoarte promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea e le Università di Torino, Milano Bicocca, Udine e Sapienza di Roma. VARIA – VideoARte in Italia è la piattaforma che restituisce i risultati del Censimento degli Archivi. Risulterebbero nell’Archivio di Verde, secondo il censimento, 300 VHS, 40 U-Matic e BVU, 10 Betacam, 100 Hi8, 100 MiniDV, 100 DVD, sia di girato videoartistico, che documentazione di videoinstallazioni, performance e spettacoli teatrali. La catalogazione appare sommaria, sia perché i video sono più numerosi, sia perché non si è tenuto conto dei numerosi hard disk e degli altri sistemi di archiviazione digitale off line (chiavi USB) e on line; inoltre, i DVD inventariati spesso non sono altro che la digitalizzazione delle cassette VHS e Betacam.

9 La colorata manifestazione “Il Verde vi saluta” (con la frase che l’artista usava sempre per congedarsi) è stata voluta e descritta nei dettagli nel suo testamento olografo. Rimandata a causa della Covid, ha avuto luogo in una calda domenica di fine estate (12 settembre 2021) nello spazio culturale e sociale dell’Associazione Dada Boom, di cui Verde faceva parte, e che da quel giorno porta il nome della prima installazione a Viareggio di Verde nel 2014, *Ricre’Azione*.

10 Lo sviluppo tecnologico, esemplificato tra gli anni Ottanta e Novanta dal successo della fantascienza cyberpunk (William Gibson, Bruce Sterling), ha reso “totalmente ambigua la differenza tra naturale e artificiale, mente e corpo, autosviluppo e progettazione esterna nonché molte altre distinzioni che si applicavano a organismi e macchine”, D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero 2019. L’Archivio Giacomo Verde contiene un numero molto alto dei romanzi di questi autori cyberpunk e raccolte di racconti, nella loro prima edizione italiana nella collana Urania di Mondadori dal 1989, anno dell’uscita di *La notte che bruciamo Chrome* di William Gibson. Altri riferimenti letterari e cinematografici di Verde negli anni 80 e 90 erano Ballard, i romanzi di Skipp e Spector, i film di Tsukamoto.

11 Vedi anche A. Caronia, *Dal cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale* (a cura di L. Borrelli e F. Malagnini), Milano, Mimesis 2020. Sulla piattaforma Academia è possibile scaricare tutta la raccolta dei testi editi di Antonio Caronia.

Tecnologia e natura, tecnologia e uomo: *Moon is the Oldest TV*: l'immagine elettronica nella visione di Nam June Paik, padre della videoarte, si lega a quella poetica della luna<sup>12</sup>; anche per Giacomo Verde l'immagine elettronica è prima di tutto un bagliore di luce sopra uno "stelo" dalla forma familiare, "domestica"<sup>13</sup>. Dall'inorganico all'organico: il "totem-TV" per Verde deve essere coltivato e alimentato, si nutre di immagini, sgocciola acqua dallo schermo. Sente.

Trasmette: (a) Amplessi (B) Mare (C) Nuvole (D) Bocca che manda baci (E) Sole che nasce<sup>14</sup>.

Ma l'opera senza l'oper'attore è monca, inanimata.

Perde la sua linfa vitale.

L'azione dello spettatore diventa generatrice di vita, come il seminare o l'inseminare: sollecitato a interagire con l'opera non solo con la vista, in un universo che unisce corpi, natura e tecnologia, sarà lui a determinarne il significato e il valore che più sente proprio.

Così Verde:

Si pensa che la "macchina" raffreddi i messaggi. Si imputa alla televisione, e ai computer (massimi esponenti dell'immaginario tecnologico), la disumanizzazione dei rapporti umani, l'annichilimento della sensibilità emotiva. In parte è vero, ma solo nel senso che queste tecnologie della comunicazione hanno contribuito a rendere evidente, moltiplicandolo in forma esponenziale, un problema già esistente: il dominio della parola scritta e della vista sulle altre forme di percezione-descrizione del mondo (Verde in Monteverdi, 2001).

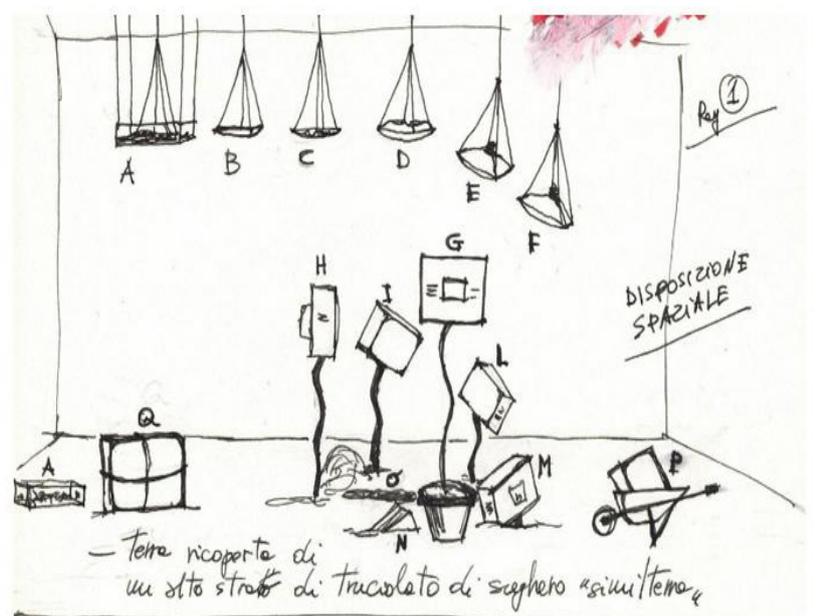


Fig. 5 Il "teatrino" installativo di *Col.Tv. Azione sintetica* (1992-1986). Vedi Sezione Disegni.

12 Sandra Lischi a questa immagine ha dedicato il titolo del suo più recente libro: *La luna di vetro* (Pisa, University Press, 2021).

13 Il riferimento è al gruppo di disegni di Verde dal titolo "TV domestico", che gioca sul doppio senso della parola che rimanda all'uso casalingo, ma anche all'oggetto "addomesticato", docile.

14 Sono le scritte che appaiono nel disegno *Penta dimensionale* (vedi Sezione Disegni).

Non è un caso che il “secondo periodo tecnologico” sia anticipato dal Manifesto *Per una cartografia del reale* (gennaio 1993), firmato da Verde insieme con Maria Grazia Mattei, Antonio Caronia, Paolo Rosa, Mario Canali, Antonio Glessi, alla Galleria Mudima di Milano<sup>15</sup>; qui viene sottolineata la necessità di una riacquisizione della molteplicità sensoriale e di una definizione della virtualità come uno dei possibili canali per riappropriarsi della realtà e dell’immaginario.

Dentro l’arco cronologico 1986-1992 rientrano i video più famosi di Verde: *Stati d’animo* (1990), ispirato al trittico del pittore futurista Umberto Boccioni, realizzato in computer grafica grazie al Premio per il miglior storyboard, a “Le scritte del visibile” di Narni, manifestazione ideata da Carlo Infante<sup>16</sup>; *WDR Mari* (1984-1987-1988), un omaggio a Nam June Paik<sup>17</sup>; *Fine fine millennio* (1988-1990), che ha avuto numerose versioni che seguivano le possibilità sempre più avanzate delle tecnologie video. Ed, inoltre, i 10” del *Countdown Classical Music* per RaiSat realizzato col Paintbox (1991)<sup>18</sup>.

Ma sono anche gli anni dei *Teleracconti*, una sorta di teatrino da camera in cui l’attore racconta fiabe e storie per ragazzi con una telecamera in diretta e un televisore. Verde realizza e interpreta *H & G TV* dalla fiaba *Hansel e Gretel* dei fratelli Grimm, e, dal 1990, aiuta Vania Pucci, Loredana Zambon e la compagnia di Empoli, Giallo



**Fig. 6** Disegno per lo Storyboard di *Stati d’animo* (1991).

**Fig. 7** Quadri a pastello e matita per *Opera d’arto* (1991), storyboard dell’omonimo video (1994). Foto: Valentino Albini, Archivio Giacomo Verde.

15 Il testo integrale del documento è stato inserito nel volume di G. Verde, *Artivismo tecnologico* (Pisa, BFS 2007), ora on line nel numero 1 (2020) della rivista dell’Università degli Studi di Milano: “Connessioni Remote” (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13533/12925>).

16 Cfr.: C. Infante, *L’etica hacker di Giacomo Verde, giocare i media per non essere giocati*, in “93% Materiali per una politica non verbale” (<https://novantatrepercento.it/017-06-letica-hacker-di-giacomo-verde-giocare-i-media-per-non-esserne-giocati/>) speciale dedicato a Giacomo Verde, 17 giugno 2020.

17 “*WDR Mari* è stato realizzato durante un viaggio in Germania, cambiando la sintonia dei canali tv a ritmo di valzer, lo stesso ritmo della canzone popolare napoletana *Maria Mari*, che è stata successivamente sovrapposta alle immagini assieme alle scritte che ne giustificano il senso. Si mette così in scena una veloce metafora di quella che era la videoarte delle origini. I colori e le distorsioni rimandano ai primi studi sulle immagini elettroniche fatte da Nam June Paik, mentre l’ironia della dedica agli artisti emigrati” ne ricorda lo spirito dissacrante che ha accompagnato molte sue opere”. Dalla scheda on line a cura di Giacomo Verde e Chiara Pascucci per il Catalogo (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13590/12683>) della mostra *Tra Arte e Attivismo. Istruzioni per l’uso 1.0* a cura di S. Vassallo e F. Maccarrone (Pisa, Galleria Gennai, 2011).

18 Per un’analisi dei video rimandiamo al testo di M. M. Gazzano *TeleArti. L’opera di Giacomo Verde, attivista tecnologico* per la Maratona Verde della mostra *Tra Arte e Attivismo*, cit.

Mare Minimal Teatro, diretta da Renzo Boldrini e specializzata in teatro per l'infanzia, a dare vita ad altri bellissimi teleracconti<sup>19</sup>. Così li descrive Verde:

Una telecamera riprende piccole storie di “oggetti”, animate da un narratore in tempo reale e ben visibile agli spettatori. Un televisore le trasmette in diretta, come se fosse una potente lente di ingrandimento, ingigantendo le piccole azioni fino a dargli un senso estetico e narrativo altrimenti non percepibile. Si racconta una storia o una fiaba. Una storia televisiva che cancella una presunta freddezza del mezzo per inoltrarsi nello spazio ideale del racconto.

Così nasce il teleracconto.

Il teleracconto può definirsi come un nuovo genere di narrazione-performance, che coniuga il “microteatro” con la televisione, l'attore con il video, lo spazio-tempo reale con “l'irrealtà” elettronica.

Lo spettatore si trova di fronte ad un inedito mondo percettivo che gli permette di giocare la propria attenzione tra lo schermo video e la presenza del narratore, in un continuo confronto di suggestioni tra la storia visiva e la tecnica di narrazione (Verde 1990).

Vincenzo Sansone racconta nel libro la naturale evoluzione di questa invenzione straordinaria, non solo nel percorso teatrale di Verde (dal Teleracconto ai video fondali teatrali live), ma anche come *format* che ha trovato una seconda vita negli streaming on line durante il lock down. In questa sezione ospitiamo alcune testimonianze inedite di Renzo Boldrini e Vania Pucci dei Giallo Mare Minimal Teatro. La riflessione di ieri e quella di oggi a confronto ci permettono di capire qualcosa di più di questa tecnica e della sua “fortuna”, ricordando che, pur essendo nato come un nuovo modo per raccontare le storie ai bambini, l'obiettivo era più profondo e rispondeva alla domanda: che immaginario produce la televisione?

Lo scopo del TELERACCONTO era proprio quello di illustrare ai bambini attraverso la fiaba di *Hansel e Gretel* lo scarto percettivo che c'è fra la realtà e l'immagine. L'immagine della cosa non è la cosa, ma è l'immagine della cosa e questo scarto fra realtà e sua rappresentazione, non deve essere visto in luce negativa, bensì sotto forma di potenziale creativo, che ci permetta di illustrare e concretizzare il nostro immaginario attraverso una modalità di cui fino a quel momento siamo stati sprovvisti, che è appunto quella televisiva. Il problema sta nel fatto che nel sistema televisivo e dei media in generale, si tende ad utilizzare le immagini televisive come rappresentazione del reale e non dell'immaginario (Verde 1998).

Le immagini povere, capaci di inserirsi invisibilmente negli interstizi della rete, conservano - come afferma la filosofa e artista Hito Steyerl nel testo *In difesa delle immagini povere* - “il raro, l'ovvio e l'incredibile”:

L'immagine povera è una miniatura, un'idea errante, un'immagine itinerante distribuita gratuitamente, spremuta attraverso lenti collegamenti digitali, compressa, riprodotta, strappata, remixata. L'immagine povera è stata caricata, scaricata, condivisa, riformattata e rieditata. Trasforma la qualità in accessibilità [...] Si prende gioco delle promesse della tecnologia digitale (Steyerl 2009).

19 Carlo Presotto regista, attore e fondatore della Compagnia teatrale La Piccionaia di Vicenza, realizzerà insieme con Paola Rossi e l'amico Giacomo Verde (e anche senza di lui) alcuni teleracconti (*Hotel Miralago, Fiori rossi sulla pelle, Le stagioni di Giacomo, Il giovane Granchio*). Nel libro non si parla nel dettaglio di questi lavori perché hanno una datazione successiva al 1992, anche se vengono ricordati nel testo di Vincenzo Sansone sul teleracconto. Sul tema cfr.: C. Presotto, L. Bombana (2005), *La necessità di un tempo inutile, 20 anni di teatro ragazzi de La Piccionaia*, Vicenza, La Piccionaia - I Carrara. Ed inoltre (<http://www.carlopresotto.net/favole/teleracconto.htm>).

Questa difesa dell'immagine povera e del suo potenziale politico sembra perfettamente coerente con la riproposta attuale dei teleraconti, anzi, ne è la premessa teorica: la condivisione e l'interconnettività globale, la capacità di creare un'estesa partecipazione creativa e collettiva, qui e ora, diventano il nuovo valore per l'arte. Certo, la premessa generale è sempre che l'acquisizione e la comprensione degli strumenti tecnologici (un tempo il video analogico, oggi il digitale) siano necessari per un saper fare che muova in direzione di nuove possibilità creative (e, soprattutto, di nuove consapevolezze sociali).

Può non essere un caso che il teleraconto sia nato nel 1989, l'anno del crollo del Muro di Berlino e data cruciale per la fine dei regimi autoritari nell'Europa centrale e orientale. L'artista Hito Steyerl mette questi fatti storici in relazione con una presa di coscienza globale sulla deformazione della realtà da parte dei mass media:

Ricordate la rivolta rumena del 1989, quando i manifestanti invasero gli studi televisivi per fare la storia? In quel momento, le immagini cambiarono la loro funzione. Le trasmissioni dagli studi televisivi occupati divennero catalizzatori attivi di eventi, non registrazioni o documenti. Da allora è diventato chiaro che le immagini non sono rappresentazioni oggettive o soggettive di una condizione preesistente, o semplicemente apparenze infide. Sono piuttosto nodi di energia e materia che migrano attraverso diversi supporti, plasmando e influenzando persone, paesaggi, politiche e sistemi sociali. Hanno acquisito un'inquietante capacità di proliferare, trasformare e attivare. Intorno al 1989, le immagini televisive hanno iniziato a camminare attraverso gli schermi, fino alla realtà (Steyerl 2009).

Il teleraconto, come qualunque opera di Verde, può essere replicato e ricombinato all'infinito da chiunque e nelle modalità che si preferisce: non c'è copyright. L'unicità non era (già all'epoca), nelle intenzioni di Verde, una prerogativa e un indice di valore per l'arte ma, al contrario, lo erano la circolazione delle immagini e delle opere, la loro riproducibilità, la loro ricontestualizzazione continua a favore della collettività, la loro dinamicità, il loro creare comunità. Insomma, quel "fare mondo" che sottintende, ancora una volta, un intento etico che deve essere alla base di ogni azione artistica.

Non mi sento un'avanguardia, non credo nella visione totalizzante e annichilente delle avanguardie. Sono disposto anche a copiare e diffondere opere-azioni di altri per farle conoscere a più gente possibile come sono disposto a farmi copiare e diffondere da chiunque lo trovi utile. Per me i luoghi deputati dell'arte possono essere interessanti quando permettono di realizzare operazioni che vanno oltre la contemplazione dell'oggetto: per me la vera arte è quella che non si vede-vende nelle gallerie o nelle rassegne, ma che è organica e silenziosa, diffusa, genetica (Verde 1994).

In questo periodo, Verde avvia una riflessione teorico-pratica sull' "Arte ultrascenica" secondo la sua stessa definizione: iniziano le collaborazioni con il Tam Teatromusica di Padova, fondato da Michele Sambin e Pierangela Allegro, all'incrocio tra video e teatro; di questo parla Flavia Dalila D'Amico, utilizzando anche materiale video inedito dall'archivio.

I primi tre capitoli del libro cercano di raccontare questi sei anni ricchi di intrecci d'arte, incontri, produzioni, attraverso riflessioni sull'approccio teorico e pragmatico di Giacomo Verde.

## Bibliografia

- Bazzichelli, T., 2006, *Networking. La rete come arte*. Costa & Nolan, Milano. Contiene l'intervista a G. Verde (1998).  
Ora in "Connessioni Remote" n. 1, maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13626>).
- Caronia, A., 1993, *Allucinazioni Consensuali*, in "Duel". Ora in Academia.edu ([https://www.academia.edu/314599/Allucinazioni\\_consensuali](https://www.academia.edu/314599/Allucinazioni_consensuali)).
- Marchioni, P., 1994, Tesi di laurea contenente intervista a Giacomo Verde, Accademia di Belle Arti di Brera.  
Copia presente in Archivio.
- Monteverdi, A., 2001, *La maschera volubile*, Titivillus, Corazzano.
- Steyerl, H., 2009, *In defense of the poor image*, in "E-Flux Journal" n.10.
- Verde, G., 1990, "Cos'è il teleraconto", in Giallo Mare Minimal Teatro, *Scritti sul teleraconto*, Dossier Teleraconto  
ora in "Connessioni Remote", n. 1, maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13807>).
- Verde G., 1996, *Appunti racconto soggettivo arti poetiche* in Catalogo Ricerca e Sperimentazione nella Poetica di Fine  
Millennio (Longiano 4-5-6 ottobre 1996), Cesena.

# I – Frantum’Azioni e Gemm’Azioni tra video e teatro

## L’est-etica politico-poetica di Giacomo Verde

*Anna Maria Monteverdi*

Vi devo, dunque, chiedere di fidarvi di me, ma vi garantisco che *Stati d’Animo* è uno dei video più belli fatti negli anni Ottanta in Italia; che *Hansel e Gretel TV* è uno degli spettacoli di “teatro da camera” più potenti e divertenti che si siano mai visti; che *Ri* \’è capace di farvi stare quaranta minuti a guardare immagini astratte senza che vi accorgiate del tempo che passa anche se i vostri gusti in fatto di immagini sono quelli di Vittorio Sgarbi; che *Solo Limoni* è in assoluto il migliore documentario che sia stato fatto sul G8 a Genova nel 2001.

Antonio Caronia, prefazione al libro di Giacomo Verde, *Artivismo tecnologico*

Giacomo Verde (1956-2020) è stato uno dei protagonisti della videoarte e del videoteatro in Italia. In oltre quarant’anni di attività ha realizzato centinaia di installazioni elettroniche e opere video a carattere teatrale, autoprodotte o commissionate da grandi Fondazioni, presentandole nelle più importanti rassegne di videoarte italiana, promuovendo sistematicamente la sua personale estetica della “bassa definizione”.

Verde è stato anche attore-narratore e autore di videocreazioni teatrali, collaborando con le compagnie del Tam Teatromusica, Giallomare Minimal Teatro, la Baracca, Casa degli Alfieri, Le Albe e per artisti come Marco Paolini, Luigi Cinque, Nanni Balestrini (Monteverdi 2018 e 2020).

Giacomo Verde ha attraversato e “frantumato” ogni genere d’arte (visiva, teatrale, musicale) e superato steccati; ha fondato gruppi, compagnie teatrali, associazioni, ha passato il guado del teatro neopopolare degli anni Settanta per immergersi nel clima *cyberpunk* degli anni Novanta unendo la tradizione dei “contastorie” con la videoarte e con i dispositivi virtuali e interattivi.

Ha aderito convintamente al movimento dell’“Artivismo” (attivismo artistico)<sup>1</sup> diventandone una figura di riferimento, partecipando a numerose manifestazioni legate a quell’ambito riunito dalla studiosa Tatiana Bazzichelli nell’acronimo di AHA (Activism, Hacker Art, Artivism), di cui parla diffusamente nel suo volume *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie* (Verde 2017).

“Riflettere sperimentando ludicamente sulle mutazioni tecno-antropo-logiche in atto” è stata la sua costante, come scriveva nel suo curriculum, insieme all’impegno politico e sociale testimoniato dai videodocumentari sul G8 di Genova del 2001 (*Solo Limoni*) e sulla figura dell’anarchico Franco Serantini (*S’era tutti sovversivi*, 2002), ma soprattutto dall’attività di partecipazione a movimenti No Global e a quelli del *Media Activism* dei primi anni Duemila.

L’arte ha accompagnato Giacomo Verde per tutta la vita, arte astratta, arte precaria, arte comunitaria, arte politica, arte che è vita, vita che è *opera d’arto*<sup>2</sup>.

---

1 Sull’artivismo vedi il numero 2 di “Connessioni Remote” dedicato all’argomento e curato da Anna Monteverdi, Laura Gemini, Dalila Flavia D’Amico e Vincenzo Sansone (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1643>).

2 Il gioco di parole è riferito a *Opera d’arto video* (1991).

## Il teatro prima del video

Giacomo Verde nasce a Cimitile in provincia di Napoli nel 1956 da una famiglia di artigiani del tessuto; primo di quattro figli, emigra da giovanissimo con la famiglia in Toscana, a Empoli, dove i genitori aprono una piccola azienda di manifattura e biancheria.



**Fig. 1.1** Giacomo Verde e Sandro Berti in un'azione improvvisata in piazza nei primi anni Ottanta. Archivio Giacomo Verde.

L'immagine dell'artista "tosco-campano" divenne per tutta la vita il suo segno di riconoscimento: manterrà l'accento toscano ma il cuore in Campania; andò in Irpinia a portare aiuto dopo il terremoto e vi ritornò per imparare a suonare la zampogna da un anziano maestro elementare.

Si iscrive – non senza contrasti con la famiglia – all'Istituto d'Arte Tessile di Firenze, appassionandosi di disegno e musica: suona la chitarra con gli scout, frequenta il circolo Arci locale e ben presto mette in piedi la sua prima compagnia teatrale a Empoli. Le radici del suo fare teatro sono quelle del teatro della festa, del teatro di strada: sono gli anni in cui in Italia si riscoprono le tradizioni e la cultura popolare: c'è un fiorire spontaneo di una creazione artistica alternativa alla cultura ufficiale, istituzionale, ma anche di un generale movimento di pensiero in netto contrasto con il dilagare dei sottoprodotti di quella che veniva siglata come "cultura di massa".

In Italia, il Nuovo Teatro nasce ufficialmente nel 1967 e coincide con il Manifesto del Convegno di Ivrea<sup>3</sup> a cui aderiscono critici e compagnie della nuova avanguardia. A Milano Dario Fo è nelle piazze con *Mistero Buffo*, in Emilia, al Festival di Santarcangelo di Romagna, il “terzo teatro” inizia a muovere i primi passi e in Toscana e nel Veneto c’è Giuliano Scabia<sup>4</sup>, con il suo Teatro Vagante che inventa “una nuova Commedia dell’Arte”<sup>5</sup>, convocando spettatori giovani e anziani per le strade con il suo teatrino dei burattini tirato da un trattore; le sue storie, le azioni volte alla ricerca della “lingua vivente” e la modalità popolare del racconto affascinano il giovane Verde: Scabia fu per lui l’ispiratore assoluto, anche se “a sua insaputa” – come dirà in una pagina della sua biografia (Verde 1994).

Il teatro è dappertutto, il teatro è nella strada: slogan che si inseguivano in quegli anni dal Living Theatre<sup>6</sup> al Bread and Puppet fino ai gruppi italiani e ai circuiti nati dal tema dell’animazione e del decentramento teatrale. Il coinvolgimento è il principio cardine del nuovo teatro che, ritrovando le radici popolari, aumentava il proprio valore sociale e politico: il rinnovamento culturale (e non solo) partiva dal basso.

Così Verde sintetizza il suo percorso che incrocia Scabia, il circo e il Living Theatre, suonando nelle Case del Popolo, ai Festival dell’Unità, facendo azioni di strada di filone umoristico e popolare a Certaldo, Empoli, San Miniato e fondando una Comune a Petroio (Firenze), condividendo passione teatrale e vita con molti amici toscani: Renzo Boldrini, Vania Pucci, Gianfranco Martinelli e molti altri:

Sono cresciuto a Empoli e sono andato all’Istituto d’Arte di Firenze perché ci andava il mio compagno di banco delle medie. Ricordo che ho partecipato al gruppo di teatro dell’Istituto realizzando (forse) il mio primo spettacolo teatrale, nel 1976. Ma avevo già fatto “cose” con i boy scout a Empoli. Facevo il cantautore e suonavo la chitarra con un gruppo folk toscano. In quegli anni facevo anche teatro di strada con il gruppo “Coniglietto Bianco”. All’Arci di Empoli c’era chi si vergognava che esistesse un gruppo con un nome simile, ma a noi ci divertiva molto. Facevo anche animazione teatrale nelle scuole. Presa la “maturità artistica” mi son ritrovato ad essere pagato per fare “teatro” e robe artistiche. Così ho continuato. Verso il ’78/’79 resto da solo a voler fare il “Contastorie”. Ispirato dalle esperienze di Scabia sull’appennino tosco-emiliano, e convinto di dover fare “teatro politico” dopo aver visto il Living Theatre (Verde 1994).

Verde dirà che la scelta della strada per lui fu di natura “politica ed etica”: stare in mezzo alla gente, autosovvenzionarsi con la propria arte, lavorare fuori dal mercato culturale dell’ufficialità, rifiutare gli spazi attrezzati delle istituzioni apparteneva, prima di tutto, a un’ideologia che

3 Cfr: D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015, e V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015.

4 La biografia di Giuliano Scabia è raccontata in F. Marchiori, *Il teatro vagante di Giuliano Scabia*, UbuLibri Milano, 2005. Vedi anche: E. Pavan, *Paesaggi con visioni*, DoppioZero web, 07-08-2020.

5 “Io credo che in questi anni abbiamo inventato una nuova commedia dell’arte, e se ripenso al 1965, quando ho cominciato, mi pare un sogno di essere riuscito a correre per strade di città e di paese, col Teatro vagante e senza come venditore di oggetti teatrali e imbonitore, come Diavolo o Cavaliere, con un drago o un cavallo azzurro, con l’uomo selvatico e il brigante Musolino, con mongolfiere e fannulloni, uccelli volanti e fuoco”, G. Scabia, *Il Diavolo e il suo Angelo*, La Casa Usher. Firenze 1982, p. 18.

6 Negli anni Settanta il famoso gruppo dell’avanguardia teatrale statunitense fondato da Julian Beck e Judith Malina si concentra sul teatro di strada, sulle azioni pubbliche, creando spettacoli di enorme impatto, da *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* (1973) a *La torre del Denaro* (1975) e *Sei Atti Pubblici* (1976). Carla Pagliero ha scritto un’approfondita analisi del fenomeno della scena antagonista nelle piazze in *La scena del conflitto. Il teatro in piazza del Living Theatre*, in “Zapruder” n. 1, 2003; versione on line <http://storieinmovimento.org/2014/08/16/la-scena-del-conflitto-il-teatro-in-piazza-del-living-theatre/>.



**Fig. 1.2** Il teatro di strada: Verde con Sandro Berti (IIC) davanti al telo del contastorie raccontano *Il prigioniero triste*. Archivio Giacomo Verde.



**Fig. 1.3** Verde e Sandro Berti; foto di Gianfranco Martinelli. Per gentile concessione dell'Autore.

era indissolubilmente parte di una “vita attiva”. Gli anni che seguono sono caratterizzati da un turbine di creazioni di piccole formazioni artistiche tra cui la principale è il Teatro Instabile e Contento (Tic) che Verde fonda con Sandro Berti, e la partecipazione alla Banda Roselle e alla Banda Osiris; altre collaborazioni saranno con il Teatro La Baracca di Bologna, con Sergio Bini “Bustric” (prestigiato mimo e giocoliere di raffinata capacità e umorismo), con Leo Bassi, con Roberto Mantovani, Roberto Mazzi, Patrizia Filippi. Verde ammetterà che

Il lavoro di strada mi è stato utilissimo per imparare a improvvisare continuamente, ad esprimermi “senza rete”, facendo continuamente attenzione a “quello che passava”, in modo da modificare l'andamento della performance seguendo l'umore del pubblico e le diverse condizioni architettoniche: è stato un esercizio alla mutazione che mi è sempre stato utile quando mi sono rapportato all'uso delle tecnologie elettroniche (Verde 1997).

Verde suona la grancassa, la cornamusa e il tamburo nella Banda Osiris, fa teatro di strada con la “Compagnia Exatracomica del cavalier Gualtiero e figli” con Gianfranco Martinelli, impara le tecniche dei giocolieri e dei saltimbanchi, fonda e disfa gruppi rimanendo (in)stabile tra la Toscana e l'Emilia.

Approda spesso in Catalogna, dove instaura amicizia con la compagnia Els Comediants (gruppo circense molto conosciuto, che aveva la sede a Sant Esteve de Palautorder e fu ospitato al Festival di Santarcangelo nell'edizione 1982, dove Verde li conobbe<sup>7</sup>), con i

7 Els Comediants, considerati tra le più importanti compagnie di ricerca vicine all'arte circense, al teatro di strada, arrivano dalla Spagna al Festival di Santarcangelo (un tempo Festival internazionale del Teatro in Piazza, ora Santarcangelo dei Teatri) nell'edizione diretta dallo studioso Antonio Attisani. Sul sito web del Festival nella sezione “archivio” è possibile leggere e scaricare i cataloghi di tutte le edizioni. Per una bibliografia essenziale: *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival internazionale del teatro in piazza, luglio 1978*, Cappelli, Bologna, 1979; R. Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del teatro in piazza di Santarcangelo*, Sapiognoli, Torriana (Rimini), 1993. Ed inoltre R. Ferraresi, *Santarcangelo, primi anni Novanta. Tracce di cyberpunk in teatro*, in “Connessioni Remote”, n. 2, 2021 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/14942>).

Marduix e con burattinai a filo spagnoli (*titelles*), tra cui Carles Cañellas fondatore di Rocamore teatro<sup>8</sup>.



**Fig.1.4** La Compagnia Extracomica del Cavalier Gualtiero e figli, volutamente “anticata”. Verde è il primo a sinistra. Davanti, seduti, Gianfranco Martinelli e la moglie. Archivio Gianfranco Martinelli. Per gentile concessione dell’Autore.

La costante è il racconto improvvisato con un telo da raccontastorie: Verde vestito con un frac malmesso, pantaloni larghi, gilet nero e cappello da contadino, intratteneva il giovane pubblico con storie che si “ingarbugliavano” a seconda del contesto<sup>9</sup>. Così Verde ricorda quegli anni:

I Contastorie del TIC giravano pochissimo nel circuito del teatro sperimentale e del terzo teatro perché eravamo considerati poco intellettuali.

Noi sperimentavamo la Festa.

Ci davamo, io e Sandro, le coordinate dell’azione, i personaggi, la canzone e gli oggetti, poi ci buttavamo e la scena nasceva dal contatto con il pubblico. Ad ogni replica cresceva, migliorava e si raffinava.

<sup>8</sup> L’amicizia con Carles e la complicità teatrale legata a questi primi anni li porterà a collaborare ancora: Verde creerà per Cañellas i videofondali per uno spettacolo di marionette dal titolo *Identitats*.

<sup>9</sup> Nel settembre 2020 Giuliano Scabia ha voluto rendere omaggio a Giacomo Verde, ricordando sul palco del Festival di Castiglioncello il suo periodo da cantastorie. Lo spettacolo si componeva di ricordi degli amici artisti (anche in video) e di un dialogo tra Scabia e il figlio di Verde, Tommaso, insieme con Gianfranco Martinelli e Renzo Boldrini. Enrico Piergiacomini ha scritto un resoconto: *Figure dell’apocalisse*, in Doppiozero.com, ottobre 2020 (<https://www.doppiozero.com/materiali/figure-dellapocalisse-con-un-omaggio-giacomo-verde>).

Così sono nate *Il Prognostico*, *Il Monumento all'amore*, *Bacia la vecchia*, *il Prete e il Sindaco* e *L'inaugurazione*. Il nostro fine era di rivitalizzare i temi della cultura popolare sperimentandoli nella strada e non dietro la protezione del palcoscenico, di verificarne il valore corrente e non di museificarli. Per il pubblico erano comunque sane risate ed emozioni, con qualche spunto riflessivo. Uno dei pochi che comprese appieno il senso del nostro lavoro è stato Giuliano Scabia (drammaturgo e docente al DAMS di Bologna) che, per certi versi fu, a sua insaputa, uno dei nostri ispiratori (Verde 1994).

Per imparare l'improvvisazione, Verde va ad ascoltare i contrasti in ottava rima dei maggianti in provincia di Arezzo: impara i canti dagli anziani dei paesi, studia i ritornelli<sup>10</sup>. Ricorderà spesso la sua passione per i canti popolari della tradizione toscana, che continuò a frequentare suonando la chitarra:

La notte della Befana, quella tra il 5 e il 6, andrò come l'anno scorso a "Cantar Befana" a Gattaiola, paesello nelle vicinanze di Lucca. Non vi faccia strano che un "tecno-artista" vada per Befanate. Chi mi conosce sa che ho iniziato facendo il Cantastorie e che le tradizioni contadine mi sono sempre piaciute<sup>11</sup>.

Gli anni Ottanta sono anche gli anni dell'apertura, al Centro di Ricerca teatrale di Pontedera dedicato a Grotowski, del progetto Stanislavski, *L'eresia del teatro* diretto da Paolo Pierazzini e Dario Marconcini; Verde viene selezionato insieme ad altri – tra cui Marco Paolini<sup>12</sup> – a frequentare il corso biennale per l'arte dell'attore (1981-1982) con training vocali e interpretativi con docenti come: Marisa Fabbri, Jerzy Stuhr, Richard Cieslak, Maurizio Buscarino, Ingmar Lindh<sup>13</sup>.

Dopo aver recitato nel *Gabbiano* nei panni di Kostja al teatro di Buti (Pisa) e aver imparato varie tecniche attoriali, decide che né la "reviviscenza stanislavskiana" né il Terzo Teatro<sup>14</sup> fanno per lui: li vede troppo distaccati, separati dalla vita reale: "La recitazione naturalista, sofferta, attenta al minimo spostamento del sopracciglio mi appare sempre più ridicola e fuorviante: un circo dei sentimenti, una scuola di ipocrisia" (Verde 1994).

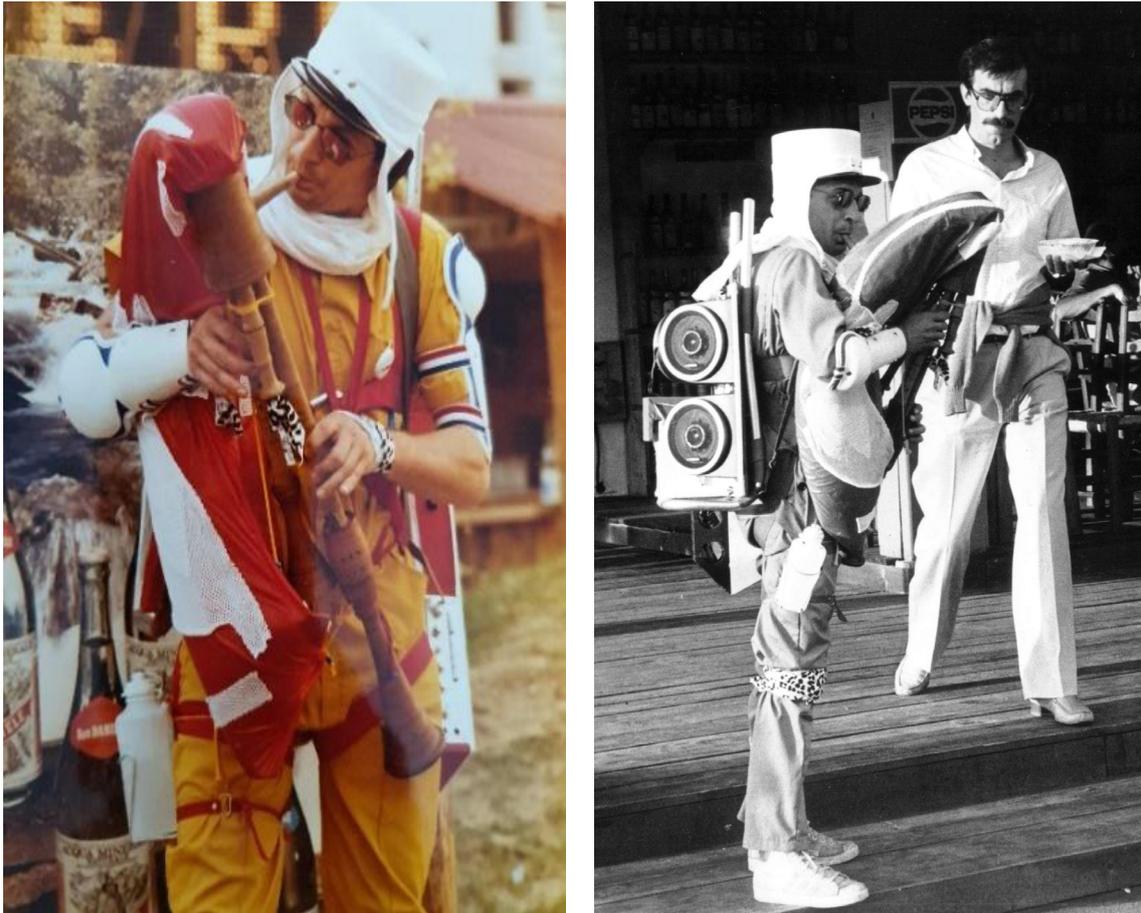
10 Nell'Archivio vi sono moltissime raccolte, scritte a mano o dattilografate, di storie popolari; l'intento era evidentemente, di farne un "repertorio" per il suo teatro di strada. Questa collezione rappresenta anche un patrimonio piuttosto raro di una cultura e di una comunità praticamente scomparse. Di questa esperienza cfr.: G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* in AA.VV. *Arte immateriale arte vivente*, Esseggi, Ravenna 1994. Ora in "Connessioni remote" v. 1, 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13595>).

11 <http://verdegiaic.blogspot.com/search?q=Befanate>

12 Con Marco Paolini rimarranno a lungo amici: nell'Archivio di Verde sono presenti molte registrazioni degli spettacoli di Paolini come *Liberi tutti* e una prova del *Vajont* a casa di Giacomo Verde a Treviso.

13 Blogspot VerdeGiac, 03-01-2012 (<https://verdegiaic.blogspot.com/>).

14 Il "Terzo Teatro" si ispira al pensiero e alla pratica teatrale di Eugenio Barba e affonda le radici nel teatro povero di Jerzy Grotowsky che rifiutava sia il teatro di tradizione che quello di ricerca, per andare verso la terza via, quella di un teatro-laboratorio aperto ad altre culture, a esperienze e tecniche performative provenienti da contesti extra europei, per lo più orientali; questo metodo portò alla nascita dell'antropologia teatrale. Per approfondimenti sulle poetiche del Terzo Teatro: F. Taviani, D. D'Urso, *Lo straniero che danza*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1977.



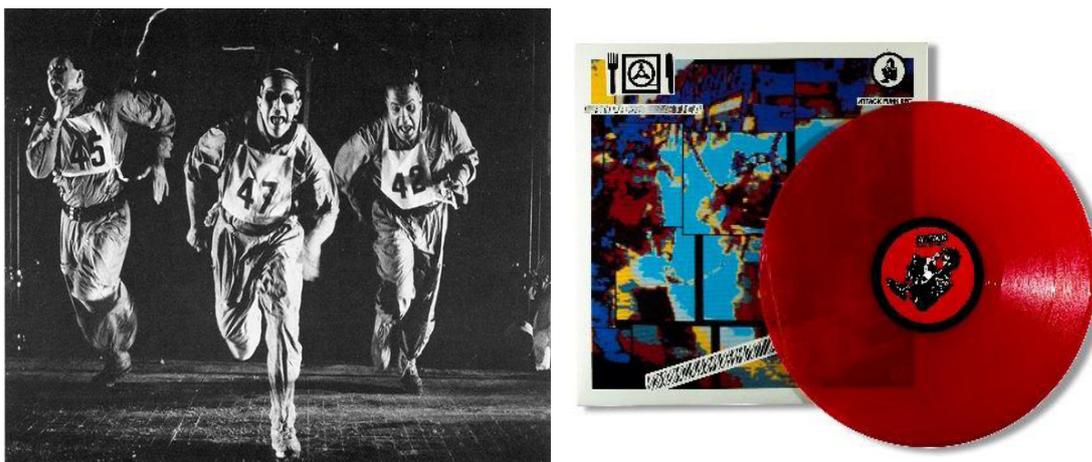
Figg. 1.5-1.6 Verde nei panni dello zampognaro galattico per *Syntonia 17*. Archivio Giacomo Verde.

Il ritorno al teatro di strada<sup>15</sup> sarà caratterizzato dalla necessità di un lavoro di rottura, di una ricerca di una “destabilizzazione” del pubblico. Si inventa, così, il personaggio dello Zampognaro Galattico ispirato a un fumetto di Moebius, con un cappello da legione straniera, occhiali a specchio, tuta colorata e zampogna.

Verde darà vita ben presto a una nuova formazione: la Banda Magnaetica con il trombettista Frank Nemola e Flavio Bertozzi: anche in questo caso il costume di scena è di grande impatto: sono astronauti, *visitors*, acchiappafantasma e invadono le strade cittadine con addosso strumenti musicali e amplificatori, creando scompiglio nelle piazze. Incidono un disco (un mini Lp rosso, oggetto da collezionismo) dal titolo *Document'azione 86-87*, lo spettacolo e radiodramma *Vita in tempo di sport*<sup>16</sup> e una performance, *Macchin'azione*, che il trio realizza nei teatri e in strada e in cui, come ricorda Verde, c'era sempre molta “adrenalina”.

15 Nell'estate del 1981 creerà uno spettacolo di strada dal titolo *Cristoforo Colombo ovvero, il sogno di uno spazzino*, con il Teatro del TIC e Roberto Mantovani, che arriverà al Festival Inteatro di Poverigi. In quell'anno è presente lo Squat theatre (Usa) con *The Battle of Sirolo*, spettacolo acquatico. Con *Capriccio italiano* debutta con la Banda Osiris, insieme con Sandro Berti e Roberto Mantovani, a Settimo Torinese nel 1983 come suonatore di grancassa nella folle parodia di una sinfonica da camera. Nell'Archivio sono presenti molte fotografie in bianco e nero dello spettacolo; una testimonianza di Mantovani in video, in forma di ricordo, era parte integrante dell'omaggio teatrale di Giuliano Scabia *Giacomo Verde contastorie* (2020).

16 Cfr.: A. M. Monteverdi, *Vita in tempo di sport. La Bandamagnetica di Giacomo Verde*, in Catalogo Teatri dello sport, MilanOltre, 2003. *Vita in tempo di sport* debutta nel 1987 al Teatro di San Lazzaro di Savena, ne verrà fatta anche una radiocronaca su Radio Rai nel 1988. Il Mini Lp fu prodotto dalla Attak Punk Record. Nell'Archivio sono



**Fig.1.7** La Banda Magnaetica, cartolina promozionale. Foto di Andrea Fabbri Cossarini. Archivio Giacomo Verde.

**Fig. 1.8** LP *Document'azione 86-87*. Foto di Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde.

Ma non c'è solo il teatro di strada: per la sua sensibilità alla cultura popolare, Marco Martinelli ed Ermanna Montanari del Teatro delle Albe di Ravenna lo chiamano per partecipare alla loro compagnia multiculturale per alcuni progetti e spettacoli: *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988)<sup>17</sup>, di cui Verde realizza il video di documentazione *Siamo asini o pedanti*, in cui interpreta la parte del pastore zampognaro. Verde realizzerà una documentazione video del viaggio del Teatro delle Albe in Senegal nel gennaio-febbraio 1990: alla "Ravenna-Dakar" parteciparono, oltre a Verde, Mor Awa Niang, Luigi Dadina, Nico Garrone, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Mandiaye Ndiaye; ne nascerà anche una video-opera, *Ottica Dakar* (1990)<sup>18</sup>. In seguito al viaggio in Africa, Le Albe creano lo spettacolo *Lunga vita all'albero* (1990), tratto da una leggenda senegalese, dove Verde interpreta la parte di un cantastorie smemorato, con la fisarmonica, aiutato nel racconto da un griot africano, Mor Arlecchino.

Così la compagnia ricorda quei momenti di complicità artistica e di teatro-vita:

Il pensiero, quando pensiamo a Giacomo, corre a quella indimenticabile avventura vissuta insieme quasi trent'anni fa, quando eravamo poco più che trentenni. Avevamo da poco scoperto la Romagna "africana", avevamo appena debuttato con *Rub. Romagna più Africa uguale*, il battesimo delle Albe afro-romagnole: sulla scena mescolavamo teatro e danza con tre giovani immigrati senegalesi, un inedito per quegli anni, incorniciati in una drammaturgia che alternava invettive anti-capitalistiche a squarci lirici sulla distruzione della Madre Terra.

Era il 1988: e ancora ci muoveva il desiderio di approfondire quel discorso sulla mutazione antropologica cui il nostro Paese stava andando incontro, discorso che a tanti in quegli anni sembrava fuori luogo, mentre a noi pareva essere il centro di una grande trasformazione.

---

presenti fotografie e i testi in forma di collage della Banda Magnaetica, audiocassette, materiali tutt'ora inediti e numerose documentazioni video.

17 Il testo *Rub. Romagna più Africa uguale* è contenuto nel volume *Ravenna africana, il teatro politittttico delle Albe*, di Marco Martinelli, Essegi, Ravenna, 1988 e in *Teatro impuro*, di Marco Martinelli, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 1997. Prima nazionale Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 25 febbraio 1988. Per approfondimenti: archivio on line del Teatro delle Albe.

18 La documentazione più importante del viaggio in Senegal, oltre ai testi di Marco Martinelli e le recensioni visibili nel sito ufficiale del Teatro delle Albe (<https://www.teatrodellealbe.com/>) è data proprio dal [video di Verde](https://www.youtube.com/watch?v=...), dal titolo *Ravenna-Dakar* (<https://vimeo.com/user8516755>). Nell'Archivio di Verde sono presenti anche audio cassette con interviste inedite e fotografie non catalogate.

Ci mettemmo quindi a studiare le favole antiche e le tradizioni dei nostri nuovi amici, griots venuti dall'altra parte del mondo, e fummo incuriositi da alcune storie in cui protagonista era la figura dell'asino, animale magico: tale concezione rovesciata dell'asinità non ci suonava nuova, perché già nella tradizione occidentale l'animale preso di mira come simbolo di ignoranza era stato venerato come portatore di sapienza. Il titolo del nuovo lavoro arrivò subito: *Siamo asini o pedanti?* in cui l'opposizione tra asinità e pedanteria, cardine della filosofia di Giordano Bruno, si presentava come uno sberleffo alla Totò.

E fu proprio in quel periodo che conoscemmo Giacomo: la simpatia tra noi scattò immediata. Giacomo, "Giacomino", come forse non solo noi all'epoca lo chiamavamo, era un fiume in piena di battute e di immediatezza: sia lui che noi non amavamo le pose da artisti, quel rincorrere la visibilità e il successo a tutti i costi, amavamo invece prendere sul serio le cose sulle quali altri ironizzavano, come la politica, che in quegli anni era passata di moda, e al contempo dileggiare le cose che per altri erano sacre, come i salotti che allora facevano tendenza.

Eravamo un po' alla rovescia: e di Giacomo ci piaceva inoltre la sua versatilità di musicista, la capacità di suonare diversi strumenti, e quel suo tratto meticcio, nascita in provincia di Napoli e formazione a Empoli, che gli permetteva di recitare indifferentemente in dialetto napoletano e in un toscano materico e popolare, possibilità queste per noi assai preziose, visto che sempre abbiamo chiesto agli attori di lavorare sulla loro lingua madre. Imbarcato quindi in *Siamo asini o pedanti?* a Giacomo venne assegnata la figura di "Giordano, pastore zampognaro" (Martinelli-Molinari 2020).

Questa abilità a creare direttamente improvvisando dal contesto, dall'atmosfera, dalla presenza del pubblico, questa capacità unica di Giacomo Verde di rendere l'errore, l'inciampo, la contrarietà un'opportunità da cogliere al volo per recitare, sarà fondamentale anche per la sua esperienza con la videoarte, dove gli intoppi legati alla tecnologia sono sempre in agguato.

Non è un caso, poi, che, nelle sue conferenze sulla sua attività videoartistica, Verde cominciasse sempre raccontando come l'esperienza di teatro e in particolare di "teatrante di strada", mangiafuoco, burattinaio, contastorie lo avesse condotto "naturalmente" verso la nuova forma di cultura popolare: la televisione.



**Fig. 1.9** Verde e Ermanna Montanari (Le Albe) in *Siamo asini o pedanti*. Fotografia senza nome dell'autore, con dedica: 'A Giacomo il più grande pifferaio. Andrea?'

**Fig. 1.10** *Rub. Romagna più Africa uguale*. VHS colorato dall'Autore. Foto: Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde

## U-tape: U significa underground e tape nastro magnetico<sup>19</sup>. La videoarte di Giacomo Verde (1983-1988)



Fig. 1.11 Catalogo di U-Tape '83. Copia personale dell'artista. Archivio Giacomo Verde. Il catalogo è dattiloscritto.

Negli anni Ottanta si moltiplicano in Italia le manifestazioni dedicate al video, garantendone un consolidamento come linguaggio d'arte<sup>20</sup>. Verde si interessa, in questi anni, di arte elettronica e in particolare di videoteatro: partecipa a quattro edizioni della rassegna U-tape a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, organizzata dal Centro Video Arte, diretto da Lola Bonora<sup>21</sup>: nella seconda

19 Il titolo riprende la prima frase dell'articolo di D. D'Arcangelo su Repubblica (Si chiama U-Tape: è la rassegna dei videomakers, 9 dic. 1983).

20 Lisa Parolo nel saggio *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie* ("Sciami - semestrale di Teatro, Video e Suono", 21 ottobre 2019), elenca i principali Festival video: U-Tape (1982-1990, Ferrara, biennale dal 1986), Immagine Elettronica (1983-86, Bologna), Festival Arte Elettronica (1983-1988), Install Video Side (1986, Ferrara), Festival di Locarno (1980-2000), Rassegna internazionale del Video d'autore (1986-1995, Taormina), Ondavideo (1985-oggi, Pisa), Invideo (1990-oggi, Milano), Videoset (1985-1990, Ferrara), Poliset (1991-1993 Ferrara), Video e arti elettroniche (1989-1991, Roma).

21 Oltre a U-tape il Centro videoarte di Ferrara promuove Videoset (mostra di videoscultura annuale dal 1985 al 1990, sostituita da Poliset fino al 1993). Per approfondimenti vedi F. Gallo, La videoarte a Ferrara: ieri, oggi e domani, in B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettrosbock. 30 anni di video in Italia* (1971-2001), Castelvechi, Roma, 2001.

edizione del Festival, nel 1983, presenta *Trattamento solare*<sup>22</sup>: è il suo primo video d'arte derivato dalla performance *Video abbronzante*.

Il video è in programma alla Sala Polivalente del Centro nelle tre giornate del Festival (9-10-11 dicembre 1983), insieme alle opere di artisti affermati come Fabrizio Plessi e di giovani artisti promettenti nel campo della videoarte, del videoteatro e del cinema indipendente, da Giuseppe Baresi, a Maurizio Camerani, a Paolo Rosa; in quest'edizione sono presenti anche alcuni dei protagonisti delle stagioni videoteatrali di quegli anni: i Krypton di Giancarlo Cauteruccio (che si aggiudicheranno il primo premio con *CORPO/Ambiente/Video/laser*) e Toni Verità prodotto dai Magazzini Criminali (segnalato per *Il deserto è una fata Morgana*)<sup>23</sup>. Era la seconda edizione della rassegna e, associato all'evento, era previsto anche il Convegno Tendenze del video anni Ottanta.

La curiosità verso la tecnologia non lo fa rinunciare al teatro, anzi: proprio grazie alla presenza al Festival di autori già riconosciuti nel campo videoteatrale, Verde capirà l'importanza di usare il video in scena, insieme con diapositive fotografiche; nel 1983 mette in piedi il suo primo spettacolo *Cattivo tempo*, prodotto dalla sua autarchica casa di produzione, *SeStessi video*, senza altri collaboratori.

Verde aveva una personalità complessa, sempre oscillante tra il desiderio del collettivo e la ricerca dell'isolamento, dell'autosufficienza artistica. È, appunto, da solo al Festival di Santarcangelo a portare il suo primo spettacolo che univa performance e tecnologie molto basiche: ne uscì un disastro, come racconterà lo stesso autore:

Leggevo molti fumetti di fantascienza e Frigidaire, le suggestioni postmoderne erano forti. Lavorai ad uno spettacolo tratto da un fumetto di Lustall pubblicato da Metal Hurlant dal titolo *La notte del Caimano*. In scena avevo due televisori (per i videopensieri del personaggio) e diapositive retroproiettate (per le tavole del fumetto), il tema era l'impossibilità-improponibilità del fuggire. Soldi ne avevo pochi, così imparai ad usare la telecamera (VHS preso a noleggio) e a sincronizzare i proiettori.

Iniziai a interessarmi alla video arte e alle performance multimediali. Lo spettacolo si chiamava *Cattivo Tempo*<sup>24</sup> e fu un vero disastro: i proiettori si incastrarono, non ero riuscito a studiare il testo, la scenografia era pesante e soprattutto ero solo. Avevo fatto tutto da solo. Preso da un forte attacco di "anti-gruppo" cercai di fare una cosa di cui non dovevo rendere conto a nessuno. Lo spettacolo debuttò e terminò in maggio a Santarcangelo di Romagna (Verde 1994).

Le contaminazioni tra elettronica, performance, musica, architettura e teatro si susseguono con il Residual Gruppe (con Gabrio Zappelli, Andrea Dini e Edoardo Ricci), con cui Verde realizza due video *Costruzioni abbandonate* e *Gabrio a casa sua*<sup>25</sup> per una performance sulla base del dramma *Immaginazione Morta Immaginata* di Samuel Beckett, con cui partecipa a U-tape '84 a Ferrara.

Il video *Costruzioni abbandonate* fu girato dentro alcune officine industriali in disuso, dove le erbacce che si erano impadronite del luogo, le pareti sventrate e le finestre senza più vetri avevano creato un nuovo paesaggio e nuove geometrie.

22 In Archivio non è presente il video. Si tratta di un video di 25' a colori, collegato a una performance. Un sole-video ha il potere di abbronzare realmente un personaggio che tratta il monitor come se fosse una lampada abbronzante. Questo inizia a dare "disturbi", impaurito, il protagonista si riveste di nero e sparisce.

23 Sui luoghi, rassegne della videoarte anni Ottanta vedi: P. Lagonigro, *Schermi Tv al posto di quadri. Il video nelle mostre degli anni Ottanta in Italia*, e F. Gallo, *New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta*, entrambi in "Ricerche di S/Confine", Dossier 4 (2018) - [www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info).

24 Il video di *Cattivo tempo* non è più reperibile; nella scheda di archivio compare solo il formato e la durata: VHS/U-Matic 30'.

25 Sono visionabili nella piattaforma on line You tube di Verde (<https://www.youtube.com/c/verdegjac>) e della Rivista "Connessioni remote" ([https://www.youtube.com/channel/UCVkvOCTH2o683kIIB\\_KJgWA/videos?view=0](https://www.youtube.com/channel/UCVkvOCTH2o683kIIB_KJgWA/videos?view=0)).



Fig. 1.12 Verde (a destra) con Gabrio Zappelli e Rossella Parrucci. Archivio Giacomo Verde.

La musica concreta, creata con oggetti d'uso comune, il free jazz con clarinetto basso e sassofono e la telecamera mossa a mano con voluti disturbi di luce, sovraesposizione e sovrapposizioni di disegni realizzati con effettistica di base, restituiscono una sensazione di disagio e distonia. Le stringhe di frasi stampate da Beckett, nella sua famosa prosa breve *Immaginazione immaginata* (in cui l'autore cerca di far intervenire il lettore nel processo di creazione del racconto tramite la sollecitazione dell'immaginazione), nell'assenza di una vera e propria trama, rendono il video enigmatico e molto sperimentale.

*Fine fine millennio*, che partecipò a U-TAPE nel 1984 con il "poetronico" Gianni Toti in giuria, è uno dei video-simbolo del lavoro di Verde degli anni Ottanta: come ricorda lo stesso autore, fu montato in macchina<sup>26</sup> in mezza giornata nel 1984<sup>27</sup> recuperando video di guerra dai telegiornali, ricavandone raffigurazioni astratte, "pittoriche".

Realizzato disegnando direttamente sullo schermo tv come una lunga soggettiva con didascalie da "film muto", il video è stato poi rielaborato al mixer con aggiunte di testi con una titolatrice nella versione del 1987. Ecco la nota presente in archivio, redatta da Verde per il catalogo U-Tape '84:

Le immagini video si possono considerare come la memoria di questo fine millennio. L'amnesia diventa la via di scampo per superare una coscienza razionale troppo devastante, e per lasciare posto a una coscienza più profonda (biologica quasi) fatta di lampi pittorico-elettronici: piuttosto che di "telegiornali".

In *Fine fine millennio*, Verde trasforma le immagini TV in pitture astratte: riprende con la telecamera le immagini di guerra intervenendo in modo originale quanto casuale: appoggiando pellicole di acetato sullo schermo TV, le parole scritte con trasferibili vanno a sovrapporsi alle immagini e la telecamera li "legge" come un'unica immagine stratificata. Questo video, realizzato scarabocchiando direttamente sullo schermo, anticipa la modalità "a mano libera" che caratterizza i suoi più recenti lavori elettronici<sup>28</sup>. Dei disegni Verde dirà:

Sono fatti sul concetto di *paint box*, poi nel 1987-1988 l'ho riversato su U-Matic. Sono tutte immagini scelte. Stavo facendo uno spettacolo dal titolo *Prigioniero di guerra* dove ci doveva essere un televisore che trasmetteva immagini di guerra, come un telegiornale. Nel 1983 non c'era quest'aria di guerra che c'è adesso (*l'intervista è del 1994*, ndc). Adesso c'è Sarajevo, Somalia, Guerra del Golfo. C'era il Libano che non era considerata una vera e propria guerra. Ma se ci facevi caso, in tutti i telegiornali c'erano moltissime immagini di guerra.

Trasmettono continuamente guerra nei telegiornali.

E allora mi è venuta in mente l'idea di questo personaggio che si immagina, si ricorda di essere stato in

26 Il montaggio in macchina è una tecnica resa possibile dalle attrezzature low-budget degli anni Ottanta e significa "montato direttamente in fase di ripresa", fermando e riattivando la registrazione con un montaggio a stacchi senza andare in una sala professionale; in realtà era già possibile, anche con il montaggio in macchina, introdurre dissolvenze e altri effetti semplici, cosa che Verde farà per il video *Tutto quello che rimane* (1993).

27 Il video *Fine fine millennio*, con co-produzione Blow up audiovisivi, avrà più versioni (1984-1987-1988: la triplice datazione è ad opera dello stesso Verde; nel suo sito web Verde indicherà erroneamente la data del 1983). Sarà proiettato nelle rassegne: "Follia follia", Roma, 1988; "Segnali all'orizzonte", Padova, 1989; Lyogon Art Festival, Melbourne, 1989; Typocynet, Terni, 1990; Ti Video Novanta, Roma, 1990; TeleTime, videoarte 90, Messina, 1991. La precisa cronologia organizzata da Valentino Catricalà con Laura Leuzzi (in *Rewind/Italia Early Video Art in Italy / I primi anni della Videoarte in Italia* a cura di Laura Leuzzi e Stephen Partridge, John Libbey Publishing Ltd, 2016) permette di confrontare cosa accadeva nei principali centri di videoarte. Così sappiamo che nello stesso anno Mario Martone realizzava l'opera videoteatrale per la tv *Studi su immagini di Napoli* (produzione Blu Video-Napoli TV), con Marina Vergiani e Andrea Renzi.

28 L'uso degli acetati per sovrapporre "artigianalmente" le immagini è una modalità che Verde ha mantenuto anche per i live, quando le immagini erano quelle video dallo schermo del computer e la telecamera riprendeva la continua azione performativa di sovrapposizioni di strati di immagini, con effetti creati dal software per Vj.

guerra senza esserci mai stato perché la televisione è la nostra testa. Nel 1988 l'ho riversato in VHS e ho messo rumori, batterie elettroniche, basi distorte che facevano tendenza ma non mi convincevano. Un giorno ho sentito *La patetica* di Čajkovskij e mentre la sentivo mi è venuto in mente il video, e ho detto: “Caspita questa è la sua musica”. E quando ho messa la musica, coincideva, era pazzesco. I ritmi, i momenti, le cadenze della musica coincidevano con il video (Verde in Marchioni 1994).

Verde continua l'intervista raccontando nei dettagli come abbia trovato una precisa sincronia tra la sinfonia classica e le immagini e di come ritenga questo suo primo video uno dei più “riusciti”, quello con cui ha iniziato a pensare alle immagini della televisione come immagini “simboliche”, di cui liberarsi per dare vita a un intrattenimento audiovisivo puro.



**Fig. 1.13-1.14** Frame dal video *Fine fine millennio*. L'alternarsi di scritte e immagini tv con effetto di sovrapposizione è la caratteristica dell'opera. Foto album personale. Archivio Giacomo Verde.

Da chi abbia avuto l'idea della costruzione astratta di forme luminose, di puntare la telecamera sulla tv, di usare l'effetto “scia” del video come una pennellata veloce e altre tecniche di manipolazione “artigianale” dell'immagine non è chiaro: credo non sia azzardato ricordare quale era il clima vivace e sperimentale degli anni Ottanta e del circuito dei Festival di arte elettronica, oggi – come sottolinea Sandra Lischi<sup>29</sup> – completamente scomparso. I dialoghi tra artisti, critici, curatori e studiosi erano, infatti, numerosi e proficui e attivavano interferenze, connessioni, scambi, suggestioni: proprio al Centro Video Arte di Ferrara erano ospiti abituali artisti internazionali (dalla Abramović a Paik ai Vasulka a Gianfranco Barrucchetto) offrendo, come ricorda Francesca Gallo, “possibilità di sollecitazioni inarrivabili”<sup>30</sup>. Questi “pionieri” della videoarte hanno influenzato non poco l'estetica dell'arte elettronica italiana a venire: Verde sistematicamente nelle prime installazioni – da lui definite un po' impropriamente “interattive” – inizia a utilizzare proprio il “video feedback” (l'effetto ipnotico di immagini astratte prodotto dalla telecamera che riprende il monitor a cui è collegata), vero marchio “di fabbrica” dei Vasulka e modalità che sancisce, secondo Gazzano, l'inizio del “vocabolario della videoarte”:

Il “feedback” è stato il vero colpo di fulmine per i Vasulka, l'effetto che ha dato loro il senso autentico della distanza esistente tra l'immagine chimica (fotografia e film) e quella elettronica. Puntare la telecamera contro il televisore e riorganizzare le immagini che ne risultano a partire dal cortocircuito visivo prodotto nel circolo vizioso che ne deriva, è un'esperienza che non ha mai smesso di essere

29 S. Lischi, *La lezione della videoarte*, Carocci, Roma 2020.

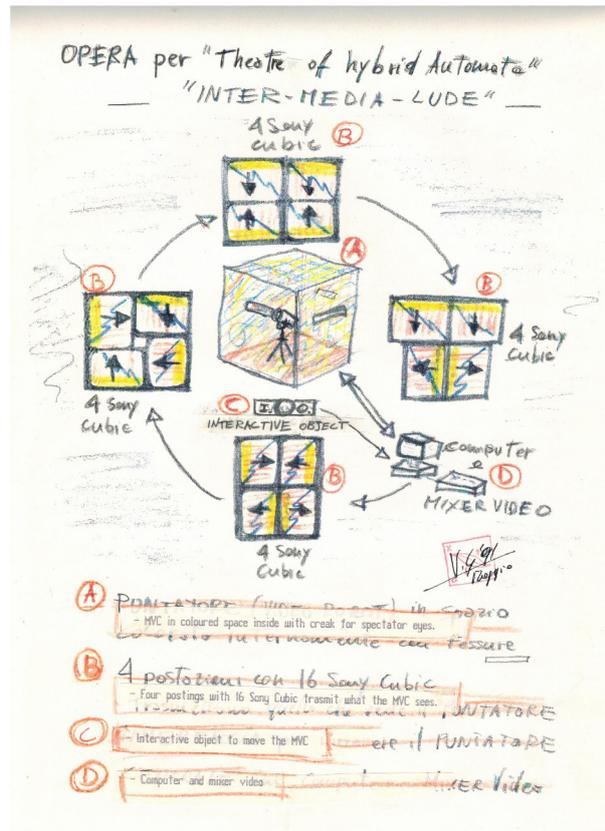
30 F. Gallo, *La videoarte a Ferrara: ieri, oggi e domani*, in B. Di Marino, L. Nicoli (a cura di), *Elettrosbock. 30 anni di video in Italia (1971-2001)*, Castelvecchi, Roma 2001

reinventata per tutti i trent'anni (oggi cinquanta, ndr) di storia della videoarte e sotto le più diverse latitudini. Ma per chi scoprì quel gioco sorprendente e affascinante degli specchi elettronici autoriflettentesi all'infinito tra il 1965 e il 1969, l'emozione fu grandissima, quasi uno shock, la sensazione di essere di fronte a un'immagine che non aveva nulla a che vedere con il resto, la sensazione di potersi immergere nell'energia pura (Gazzano 1995).

Quello che sembra unire Verde ai Vasulka è sia il ruolo della macchina come parte attiva del processo creativo, sia la creazione di uno spazio video-percettivo totalmente "altro", e infine, l'idea di fondare un luogo artistico condiviso – i Vasulka lo fecero nel Greenwich Village con The Kitchen, locale "mitico" dell'underground newyorchese, aperto alle sperimentazioni di vari artisti indipendenti ma anche all'ondata della controcultura -.

Quest'ultima sarà un'utopia che Verde rincorrerà a lungo, aprendo spazi per l'arte<sup>31</sup> o partecipando a eventi in luoghi culturali di ricerca e underground (come Spam! a Capannori, fondato dal coreografo Roberto Castello e il circolo Dada Boom di Viareggio - oggi Spazio Ri-creazione - fondato da Alessandro Giannetti).

La *praxis* di Verde (il passaggio dalle idee all'azione) arrivava, come per i Vasulka, da una profonda curiosità e conoscenza della macchina, dei suoi dispositivi, dei circuiti: Verde prova a scandagliare, come i Vasulka, il "punto di vista delle macchine" aprendo la "scatola" fino a ridurla ai suoi elementi primari: tubo catodico, impronta luminosa, tracce elettroniche. Di questi interventi sono testimonianza i disegni per *The Theatre of Hybrid Automata* (1991) che comprende un gruppo di tre installazioni: *Inter-Media-Lude*, *Casa Larsen* e *Video Pozzo*.



**Fig. 1.15** Giacomo Verde, *Casa Larsen*, uno dei progetti installativi non realizzati per *Theatre of hybrid Automata*. Vedi Sezione Disegni.

**Fig. 1.16** l'installazione di Vasulka da cui l'opera di Verde deriva. Foto tratta da <http://www.vasulka.org/>

<sup>31</sup> Solo questo tema meriterebbe un approfondimento, per comprendere a pieno la natura "sociale" dell'*est'etica* di Giacomo Verde in cui gli scambi tra artisti erano parte integrante e completamento dell'opera stessa. La quantità discreta di materiale documentario nell'archivio testimonia la frequentazione presso la sua casa a Treviso, a Silea e poi a Lucca e nei centri culturali e ricreativi da lui coordinati (come il circolo di Tassignano), di molti artisti che venivano a provare gli spettacoli. Tra i mini Dv dell'archivio multimediale Giacomo Verde ci sono gli spettacoli di narrazione di Marco Paolini, del Tam TeatroMusica, delle Albe di Ravenna. Spicca tra tutti la prova di narrazione del *Vajont* prima del debutto.

Le possibilità estetiche ed esperienziali che emergono dalle caratteristiche del nuovo habitat digitale e virtuale portano a un'idea di teatro fatto dalle macchine, un vecchio sogno avanguardista che la tecnologia sembrava, all'epoca, realizzare. La letteralità con cui Verde si confronta a distanza di breve tempo dall'installazione originaria omonima di Woody Vasulka, pur nell'impossibilità di gestire il medesimo apparato tecnologico, è impressionante.

A differenza di Vasulka, che usava una testa robotica in grado di muovere una telecamera, percepire segnali e autosostenersi nel suo ciclo di produzione di immagini, Verde fa dirigere il suo "teatro degli automi", formato da un ambiente con 16 schermi (Sony Cubic), dallo spettatore-regista che gestisce - tramite oggetti interattivi (touchscreen e microfono) - la telecamera mobile, innescando un'azione in cui l'attore che agisce è proprio la telecamera teleguidata (chiamata "il punt-attore"). Il soggetto della rappresentazione sono le immagini elettroniche astratte, create a partire dagli amati colori primari: il rosso, il giallo e il blu.

Il titolo è esattamente quello dell'installazione di Woody Vasulka del 1990 (nato originariamente come scenario teatrale<sup>32</sup>), che prevedeva un giroscopio robotico in grado di far muovere una videocamera (*RPT Head*) al centro di un ambiente con schermi dove venivano proiettate le immagini generate dal computer. Una riflessione tra Reale/Virtuale in direzione di quella che Woody Vasulka definiva la *digital synesthesia*, ma anche sul controllo sociale, temi che evidentemente avevano colpito Verde al punto da proporre una variante "povera" di questa installazione "teatrale".

Ritornando ai video, Verde parlava di *Fine fine millennio* come di un'opera in cui era già presente tutto il suo lavoro e la sua idea di arte: "Tutti gli altri video praticamente sono uno sviluppo, un approfondimento di *Fine fine millennio*" (Verde in Marchioni 1994).

Nel 2004, in effetti, Verde utilizzerà gli "strati di immagini" ottenuti tramite una pellicola sovrapposta allo schermo - modalità che appunto, aveva sperimentato negli anni Ottanta - per creare il video dell'opera poetica *Rap di Fine secolo e fine millennio* di Lello Voce: scritte, disegni e acquarelli si muovono in sincrono con la poesia declamata da Voce e con la musica di Frank Nemola e Paolo Fresu.

L'aspetto è quello di un *décollage* animato di grande raffinatezza ed estetica documentaria.

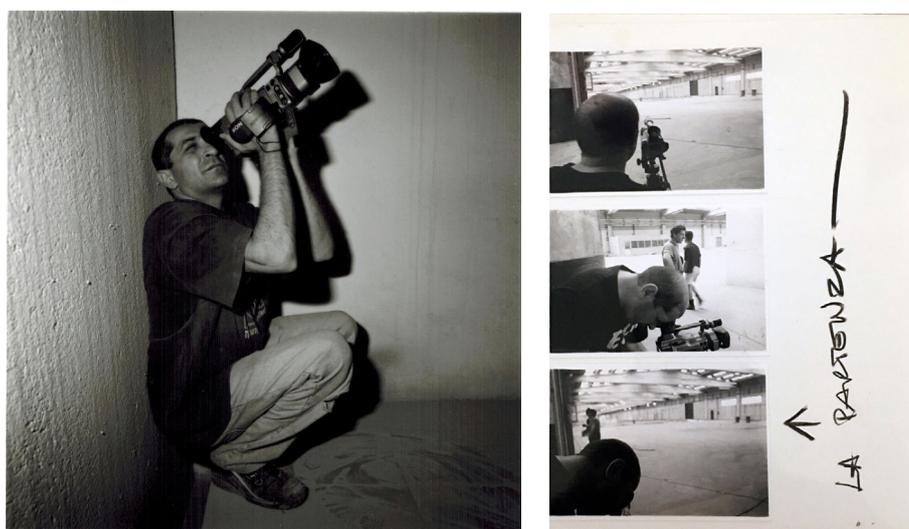


Fig. 1.17-1.18 Momenti delle riprese per *Residenze temporali* (1998). Foto: Jacopo Benassi. Archivio Giacomo Verde.

32 Il progetto di costruire un teatro automatizzato iniziò nel 1985, quando Steina, Woody e la cantante Joan La Barbara usarono un'interfaccia per attivare, in tempo reale, i dati audio e video memorizzati sull'hard disk di un computer (vedi *Voice Windows* (1986). Rincuiorato da questi esperimenti iniziali, Woody collaborò con David Dunn per costruire gli elementi scenografici per una performance di La Barbara chiamata *Events from the Elsewhere* (1990). La maggior parte dei componenti tecnologici di quest'opera è stata successivamente riciclata per *Theatre of Hybrid Automata*.

Di *Fine fine millennio* verranno realizzate anche diverse versioni installative: una di queste dal titolo *17 Wart* sarà esposta a Palazzo Origo (Treviso, marzo 1991), poi a Narni (1991, con l'aggiunta di alcuni disegni di grande formato stampati nell'allestimento finale) e infine a Cagliari, con sgocciolamenti di pittura da tre monitor impilati. La documentazione delle installazioni derivate da *Fine fine millennio* è sia di natura grafica che fotografica e video.

Sono questi gli anni che imprimono – dopo la dirompente ondata di Fluxus – una svolta decisiva alle forme di partecipazione e ai modi di produzione dell'opera d'arte in una direzione di interattività: si intrecciano – come ricorda Silvia Bordini – sempre più “artificialità e natura, immaterialità e alta definizione, macchina e corpo”<sup>33</sup>. Non a caso, Verde ha sempre visto l'interattività delle sue opere-installazioni come strumento e occasione per “restituire l'arte agli spettatori”, per attivare contesti fondati su relazioni empatiche tra artista e pubblico: la sua poetica-politica dell'arte interattiva in parte si intrecciava, in parte si distaccava da quella enunciata, negli stessi anni, da Paolo Rosa e messa in atto con lo Studio Azzurro.

Nell'edizione 1986 di U-Tape, Verde viene segnalato per il video *In attesa dei soccorsi* sull'omonima rappresentazione teatrale interpretata da Roberto Mazzi e Susanna Dini: in una situazione di post-catastrofe una donna unica superstite è in attesa di soccorsi. *In attesa dei soccorsi*<sup>34</sup> (17', 1986) documenta lo spettacolo di Roberto Mazzi e Susanna Dini, della compagnia Teatro Mascarà (con Susanna Dini, Alessandro Secci e Antonella Ferrari. Regia Roberto Mazzi).

Si tratta di uno dei primi video dell'allora nascente fenomeno chiamato “videoteatro”. Verde è presente anche con la Banda Magnetica che nel frattempo si era ricongiunta, con la quale irrompe



**Fig. 1.19** L'installazione *Fine fine millennio* nella versione presentata alla Galleria Comunale d'Arte per ArtEl (a cura di A.M. Montaldo e P. Atzori), Cagliari, 1992. Il catalogo ha l'introduzione di A. Bonito Oliva. Il pannello centrale in legno accoglie i monitor ricoperti di latta zincata. In basso il videoregistratore posizionato sopra una stoffa. La pittura gocciolante sembra fuoriuscire dal monitor stesso. Archivio Giacomo Verde.

33 S. Bordini, Più che un'immagine. Considerazioni sull'arte interattiva, in S. Vassallo, A. Di Brino (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa 2004.

34 “*In attesa dei soccorsi* riscrive il teatro nello spazio-tempo della visione elettronica. Una donna di terra e fango, con gli occhi neri, è rimasta impigliata a rami bruciati. Nello sviluppo dell'azione, la donna, di una bellezza cruda, provocante e sensuale, senza che ne abbia cognizione, si accosterà ad un'immagine di sé simile a quella che aveva pochi istanti prima di infrangersi lungo il confine». Scheda del video a cura di Marco Maria Gazzano in S. Vassallo e F. Maccarone (a cura di), *Arte e attivismo, Istruzioni per l'uso 1.0*. Il catalogo è disponibile on line su “Connessioni remote”, n. 1, 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/1359>).

rumorosamente nella Sala Polivalente di Ferrara durante una conferenza di Gianni Toti (da lui considerato l'esponente dell'arte elettronica "istituzionale"), interrompendola.

Queste "incursioni" sonore venivano chiamate *Decontamin'Azioni Acustiche* e si componevano di happening neo-futuristi: erano "serenate a biciclette", musica con scoppi di petardi, proclami.



**Fig. 1.20-1.21** La Banda Magnaetica. Archivio Giacomo Verde. A destra foto-cartolina promozionale; foto di Andrea Fabbri Cossarini (1986). Archivio Giacomo Verde.

Nel 1989 Verde è a "Scenari dell'immateriale", un festival di confine tra Video, Teatro, Musica e Arti visive (Narni, 18-22 maggio 1989). L'evento ideato da Carlo Infante rappresenta la chiave di volta del videot teatro italiano e, in questa occasione, Verde presenterà diverse opere in forma di installazioni e performance. Da qui passeranno tutti gli artisti che lavorano all'incrocio tra le arti (da Giacomo Verde, Studio azzurro a Italo Pesce Delfino, a Agata Guttadauro/Magazzini, a Lorenzo Perone)<sup>35</sup>.

## Videoinstallazioni (1992-1986). Gemmazioni e germinazioni TV

Un giorno gli artisti lavoreranno con i condensatori, le resistenze, i semiconduttori come oggi lavorano con i pennelli, i violini e i materiali vari

Nam June Paik.

Nella lista delle videoinstallazioni 1986-1992 Verde specifica, in ordine cronologico, quali prevedevano una performance. La prima videoinstallazione è del 1986: si tratta di *1°Totem di Est-Etica Antica-t-astro-fica* realizzato per VideoSet '86 alle Gallerie Civiche d'Arte Moderna del Palazzo dei Diamanti di Ferrara; nel corpus dei progetti videoinstallativi allegati al libro, l'opera viene documentata sia con disegni che con fotografie, successivamente ritoccate con aggiunta di colori. Gli apparecchi Tv sono ricoperti di muschio, foglie, terra. Sarebbe piaciuto a Verde il concetto di *companion species* (specie compagne) formulato nel 2016 da Donna Haraway in *Staying With The Trouble – Making Kin in the Chthulucene* e la sua idea di co-abitare la Terra in modo responsabile creando *kin*, alleanze, connessioni; si comincia dalle similitudini di forme: quelle, per esempio, tra radici e forme ramificate di un albero e una cellula nervosa.

35 Nell'Archivio di Verde esiste una breve documentazione della sua presenza al Festival *Scenari dell'immaginario* dell'edizione 1989 con le installazioni *Artifici* e *Asdrubali* e quella del 1990 dove Verde porta il Teleracconto e dove i protagonisti dei teleracconti (le dita della mano) diventano i "videopresentatori" in un promo che univa fantasiosamente disegno, colore e riprese. Nell'edizione del 1989 il concorso per storyboard *Scritture del visibile* verrà vinto da Remondi e Caporossi con *Trucco*.

Vivere è con-vivere tra le “creature— umane e non — che diventano le une con le altre, si compongono e decompongono, in ogni scala e registro di tempo e cose in grovigli simpoietici [da *fare con*], in mondi terrestri di sviluppo evolutivo ecologici e disordinati”.

Come ricorda Francesca Gallo che ha fatto una puntuale ricognizione sulle manifestazioni storiche della videoarte italiana degli anni Ottanta:

I video-totem est-etica antica-t-astro-fica di Verde, in cui i due televisori che trasmettono immagini naturali assomigliano a un albero: sorgono da un cumulo di terra, sono ricoperti di muschio e dal vetro cola dell'acqua. Insomma, un insieme di palingenesi e visione catastrofica evocata dal titolo, con riferimento alle teorie di René Thom (Gallo 2018).

Il progetto *Est-etica antica-t-astro-fica* (che darà vita a numerose installazioni) è ispirato all'opera *Stabilità strutturale e morfogenesi* di René Thom e alla sua teoria delle catastrofi enunciata tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, come fondamento matematico di una teoria generale della morfogenesi: dal nucleo ideativo originario, su ispirazione del volume, nascono azioni, installazioni, sculture Tv e quadri ricoperti di gesso con schermi Tv lacerati.

All'azione di “naturificazione” dell'oggetto Tv seguiva una “fase 2” di organizzazione del “quadro” in forma di collage materico.

Le fasi di invasamento dei circuiti tv, di seminazione dei transistor e il “trattamento” dell'apparecchio televisivo alla stregua di un organismo naturale verranno ripetute in altre installazioni derivate (*Col-Tv'Azione*, 1987; *Danz'Arche-tipica*, 1987; *Attraversamenti*, 1988).

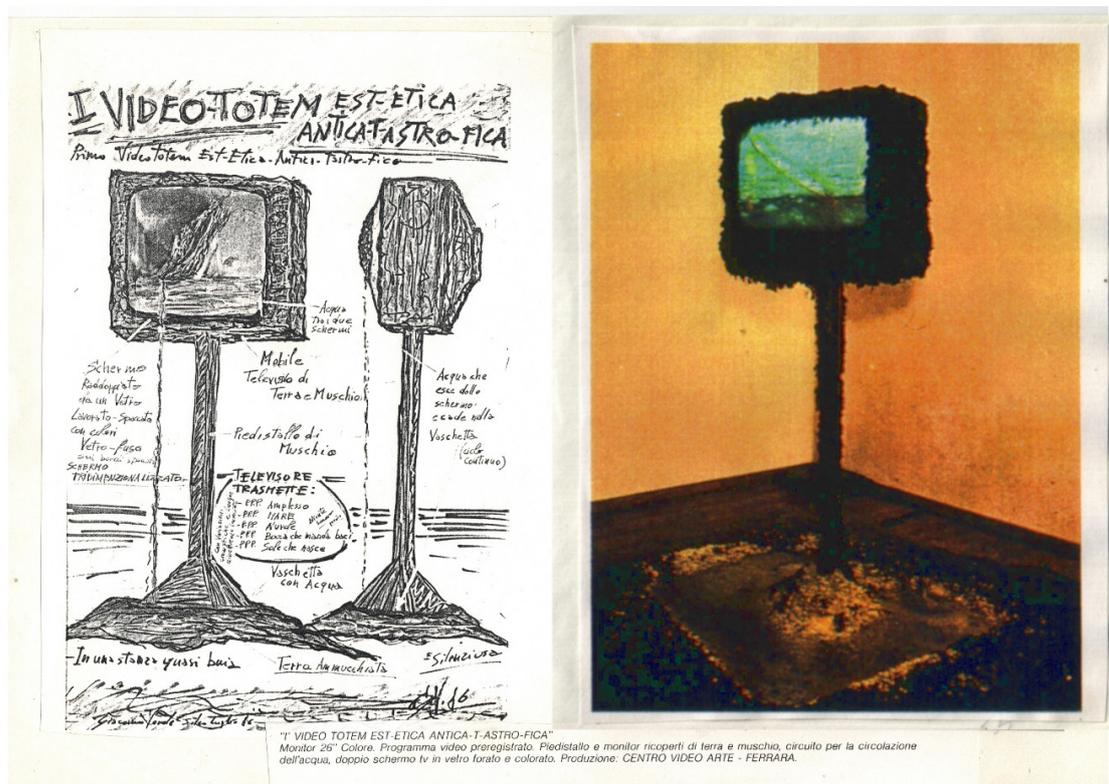


Fig. 1.22-1.23 *Totem est-etica antica-t-astro-fica*, 1986. A sinistra, il bozzetto. Archivio Giacomo Verde. A destra, fotografia del totem-stelo ritoccata dall'Autore a pennarello su carta con pennellature nere e inserita in una cornice a giorno. Vedi Sezione Disegni. Foto: Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde.

In altri progetti la Tv diventerà luogo di raccolta di mosche e bachi da sego e sarà appesa su corde, ricoperta di gesso o di filo spinato, trapassata da un grosso chiodo. Del segno grafico di questo periodo parla Andreina Di Brino:

Venendo pressoché a coincidere con la superficie del monitor, il segno diventa la potenziale interfaccia di accesso a quel “posinegativismo costruttivo” di fine citazione e assume alcune valenze simboliche: in qualità di “ferita” e al contempo di organo genitale femminile, si presenta come un’apertura da cui senza soluzione di continuità fuoriesce una sostanza liquida, metafora sia dell’ininterrotto fluido elettronico che di un movimento incessante. L’intera opera si pone in forma di antidoto: il dispositivo da videoinstallare già qui è raffigurato come una forma scultorea, deformata e tridimensionale; il monitor “di Terra e Muschio” e il piedistallo di ancoraggio sono assimilabili a un albero, se non fosse che, per creare uno spaesamento percettivo, l’esile, alto e filiforme supporto ha un aspetto tutt’altro che stabile; la superficie dello schermo nega la propria bidimensionalità, è tale solo all’apparenza, perché il vetro, nel disegno di profilo, ha le sembianze di un solido.

Testo e schizzo sono dunque i primi media in cui si delinea chiaramente il capovolgimento della teoria di Thom e l’organizzazione creativa del progetto installativo di Verde. Nel presentare la videoinstallazione l’artista parte dalla parola ANTICA-TA-STROFE e da lì declina, a mo’ di brainstorming ragionato, le possibili sfumature di senso, o di riferimento, a cui il termine dà adito, fino a tradurlo in uno studio grafico programmatico (Di Brino in Vassallo 2018).



**Fig. 1.24** *Per Est-Etica antica- t- astro- fica* (10 nov. 1986). L’opera è stata realizzata nel giorno del trentesimo compleanno di Verde. Si noti il segno di gemmazione nato dallo squarcio del monitor. Proprietà Anna Monteverdi. Foto: Valentino Albini.

Lo schema geometrico della “catastrofe” (in una delle varianti definita da Thom “piccola perturbazione”, che diventerà il “marchio grafico” di Verde e il nome di una delle sue associazioni, ZoneGemma) si ripete in più occasioni, a mo’ di strappo “a foglia”.

Catastrofe e riproduzione: l'artista "adotterà" questa curva matematica come schema di "gem-mazione" che diventa, da questo momento in poi, la sintesi del suo pensiero artistico: in biologia la gemmazione è la riproduzione di cellule diverse da organismi semplici senza rimescolamento genetico e nell'arte di Verde ogni azione artistica genera qualcos'altro che dà vita, a sua volta, a nuove *inter'azioni*: dai disegni alle installazioni, dai video ai siti web, alle videosculture animate

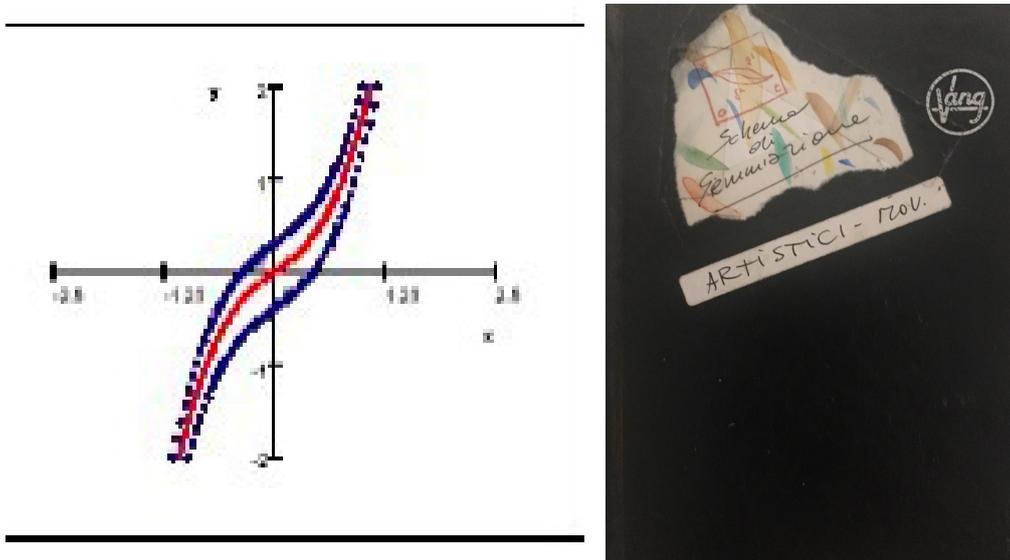


Fig. 1.25-1.26 A sinistra: Il grafico di piccola perturbazione secondo René Thom. Archivio Giacomo Verde; a destra: timbro con logo di gemmazione su un taccuino. Archivio Giacomo Verde.

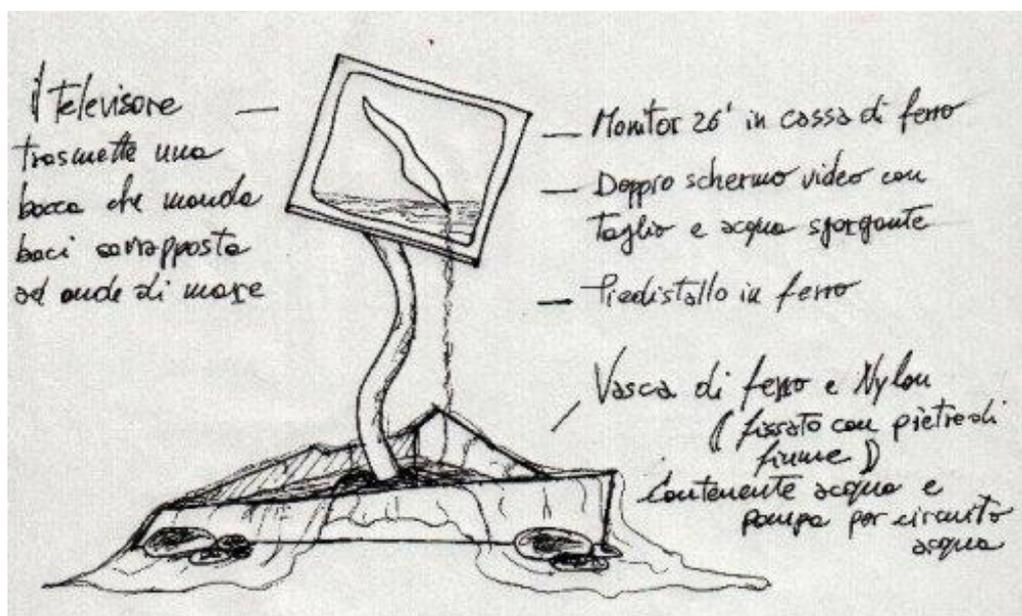


Fig.1.27 Disegno per un'Est-etica antica-t-astro-fica. Anche qui è presente la stessa forma curvilinea per lo strappo. Vedi Sezione Disegni.

Questa prima parte dei lavori installativi di Verde (1986-1992) ricorda più da vicino le opere di Wolf Vostell e i suoi *Television Dé-coll/age*<sup>36</sup>: l'artista tedesco, membro fondatore di Fluxus, fu, insieme con Nam June Paik, il primo artista a integrare gli apparecchi tv in un'opera d'arte assemblandoli con vari oggetti e materiali. In *Endogene Depression* (1975), alcuni tacchini passavano in mezzo a televisori seppelliti da massi di cemento, mentre nei *décollage tv* una tela tagliata mostrava immagini da uno schermo Tv.

Il riferimento a Vostell è ancora più diretto se si pensa al messaggio politico dell'artista Fluxus, alla sua critica degli "effetti nefasti della televisione come rituale sociale schizofrenico" (Fargier 1990); l'alterazione violenta dell'apparecchio tv diventa come un

atto di ribellione contro questa situazione di monopolio si esplica nell'attacco alla televisione come simbolo dell'ideologia di un sistema da sovvertire con gli unici mezzi allora possibili, con la distorsione delle immagini quotidiane o con il loro inserimento all'interno di sculture che ne rivelino la parzialità. L'attacco è sferzato contro la mitologia tecnologica denunciando l'alienazione collettiva nell'era dei mass media; nelle sue opere i televisori sono avvolti con filo spinato, sotterrati, cementati, fucilati, incastrati nel sesso di una donna o nella gola di un lupo imbalsamato, gettati su letti d'ospedale o tra frammenti di vetro e scarpe logore. Il gesto, non sempre solo simbolico, di distruzione, rappresenta un atto di liberazione dal controllo e dall'influenza massmediatica (Matrone 2003).



**Fig. 1.28** Wolf Vostell, *Deutscher Ausblick*, dal ciclo *Schwarzes Zimmer* 958/59, dé-coll/age, legno, filo spinato, metallo, rivista, ossa, tv. Foto tratta dal sito <http://www.luxflux.net/wolf-vostell-larte-e-il-video-lalterazione-come-denuncia-in-progress-claudia/>

**Fig. 1.29** Le installazioni arboree del giapponese Ko Nakajima, fermo immagine dal video <https://www.youtube.com/watch?v=S7Kim7tF5gU>

36 "Wolf Vostell (1932-1998) è l'artista che in maniera privilegiata comincia a rivolgere la sua attenzione all'oggetto televisore. Nato in Germania e attivo fra Wuppertal e New York, è autore di eventi artistici legati al concetto di happening e alla scelta dei media più svariati, dalla carta alla musica e alla presenza di corpi reali. Inventa una tecnica che lui chiama Décollage, un gioco di parole fra collage e il decollo degli aerei, che consiste inizialmente nello strappare manifesti già esistenti, ma che squaderna già un tratto costante della sua poetica: spaccare qualcosa che appartiene al quotidiano per rivelare la sua struttura, in modo tale che l'osservatore possa ragionare su di esso, distanziandosi dal suo funzionamento originale. In questo senso cominciano ad apparire nelle sue opere carcasse di televisori rotti miscelati con altri oggetti", A. Amaducci, *Videoarte*, Kaplan, Torino 2018.

Numerosi sono i temi che legano Verde sia a Wolf Vostell che a Nam June Paik: la prima mostra che diede vita al mito di fondazione della videoarte (*13 distorted Tv set* a Wuppertal nel 1963) aveva apparecchi posti dallo stesso Paik in posizione inequivocabilmente “antiTv”, ad occupare, “abitare” uno spazio con la luce, con le immagini elettroniche manipolate in maniera semplice tramite magneti, a sottolinearne uno status di “scultura in movimento” e una natura imprevedibilmente “performativa” (Amaducci 2018). Come scrive Sandra Lischi:

Umanizzare la tecnologia: invito di Paik, invito di Verde. Il quale può essere considerato anche erede di due altri pionieri delle arti elettroniche, Steina e Woody Vasulka con la loro curiosità per le frontiere tecnologiche, le possibilità di usarle diversamente, lo sguardo critico e politico sul mondo. Sullo sfondo c'è anche Gene Youngblood con il suo cinema espanso, visionario, esploso: che arriva fino alle riflessioni successive al celebre libro del 1970, contemplando le possibilità relazionali delle ultime tecnologie, il dialogo, le reti e il loro uso politico accanto a tecnologie vecchiotte ma efficaci come la marcia, i raduni, le biciclette ‘controinformative’ (Lischi 2011).

Questa prima esposizione del 1963 mostra “la dimensione di esperienza partecipativa e sinestetica” in cui il visitatore è chiamato a “toccare, sfiorare, saggiare materiali diversi, farsi circondare da suoni e rumori e da immagini di tipo diverso (dalla carta stampata alla TV)” (Lischi 2020); similmente Verde crea, alla fine degli anni Ottanta, un aggregato di materiali volti proprio a essere toccati, manipolati, in maniera casuale per provocare “emozioni” ovvero, “esperienza emotiva”:

Dal momento in cui io accetto di entrare in comunicazione, di esporre un qualche cosa di mio, devo accettare il rischio fino in fondo. Accettare il rischio vuol dire che devo comunicare con chi mi sta di fronte. Allora deve passare qualche cosa. Bisogna che chi guarda la mia cosa faccia esperienza, un'esperienza emotiva, un'esperienza di comunicazione. Che vada dall'esperienza di comunicazione primitiva, proprio percettiva di base, di stimolazione visiva, di stimolazione visiva, sonora, piacevole o interessante a quella più elevata anche concettualmente (Verde in Marchioni 1994).

Immagini video create come forme primitive, geometriche e astratte giocando sul piano percettivo al di là e oltre ogni logica di rappresentazione: inutile dire che anche questo concetto rimanda ai Vasulka, che hanno privilegiato sin dai primi video la ricerca di effetti creati con l'elaboratore<sup>37</sup>: *Artifacts*, tra le opere dei Vasulka, è un “vero e proprio “saggio” sulla natura del video, un lungo viaggio sugli inganni visivi e i giochi ottici che il video può realizzare” (Amaducci 2018). E agli inganni (tele)visivi – complice Magritte – Verde dedica *Tele-cattedra* (con il sottotitolo *Questa non è una noce*): l'immagine ripresa di una noce sembra in diretta, ma è registrata: quale sarà la vera noce?

Tra le opere che hanno provato a collegare il tema della natura con la materialità della tv in forma di installazione o di *environment*, creando una “seconda natura artificiale”, ricordiamo, oltre ai famosi *Tv Garden* di Paik, le installazioni “mimetiche” di Ko Nakajima (figura 1.29).

Nell'archivio di Verde sono presenti cinque cornici a vetro con una composizione di Polaroid, alcune delle quali illustrano un ambiente naturale che contiene, a sua volta, fotografie di un ambiente naturale: la serie è datata 1985-1987 e testimonia un'attenzione per un “nuovo paesaggio

37 “Woody, insieme all'ingegnere Jeffrey Schier, elabora uno strumento definito *Vasulka Imaging System* o *Digital Image Articulator*, uno dei primi strumenti in grado di generare immagini semplici su basi algoritmiche e di trasformarle in segnali analogici. Si interessa più tardi alla robotica e all'elaborazione di sistemi interattivi. Entrambi, fin dagli inizi degli anni Settanta, sperimentano la tecnologia video a disposizione, tra cui sintetizzatori video, apparati per il disturbo del segnale, e strumenti progettati da altri, come il Rutt-Etra Scan Processor, un apparecchio che riconverte il segnale video in una serie di onde luminose”. A. Amaducci, *Videoarte*, cit.

artificiale” introdotto dalla tecnica (in questo caso la fotografia). Nella serie *Artifici* (1989), invece, i televisori si sostituiscono alle parti mancanti delle architetture, fatte a pezzi dalla storia<sup>38</sup>.



Fig. 1.30-1.31 Giacomo Verde, *Composizione di schermo e muschio*, 1994. Proprietà Anna Monteverdi/Tommaso Verde. Foto: Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde.

## TV Domestico

A differenza degli artisti sopraccitati, per Verde la televisione mantiene un semblante domestico: la Tv può continuare a essere parte della nostra vita quotidiana al pari di qualunque utensile, a patto che la si usi in modo attivo e creativo, cioè “distorto”. Naturalmente, l’atto di modificazione dell’apparecchio Tv è simbolicamente un attacco al concetto di “massificazione” della comunicazione operata dalle televisioni “generaliste”, operazione che negli Stati Uniti, nel decennio precedente, aveva provocato il fenomeno delle Tv via cavo<sup>39</sup> organizzate dai collettivi radicali dediti alla controinformazione.

Televisori a tubo catodico spogliati, sezionati e rivestiti di intelaiature di ferro, in realtà ancora “funzionano” come televisori di casa e diventano il nuovo oggetto “addomesticato”, “rifunzionalizzato”, un ready-made giocoso che ancora una volta, rimanda a Paik, all’“umanizzazione” della tecnologia e all’“uso improprio e divertito della televisione” del pioniere della videoarte<sup>40</sup>.

Come ricorda Alessandro Amaducci:

Paik non è un apocalittico, e la sua estetica si basa su un ottimismo nei confronti della tecnologia volutamente infantile e al contempo coerente; la tecnologia deve diventare uno strumento a favore dell’uomo, non deve fagocitarlo, quindi, è inutile demonizzarla perché può trasformarsi in un gioco, o in un giocattolo vero e proprio. Da qui derivano l’ironia (nel senso etimologico del termine, ovvero di distruzione) a volte demenziale, l’irriverenza classicamente dadaista che permea tutta l’opera di Paik, che prende molto sul serio la missione di scardinare la funzione “ufficiale” della televisione, ma che non vuole essere preso sul serio (Amaducci 2018).

38 La documentazione video, piuttosto confusa, è presente in un VHS etichettato come “Narni 1990”.

39 Testimonianza preziosa di questi gruppi di “Guerrilla Tv” è il volume di Roberto Faenza *Senza chiedere il permesso. Come rivoluzionare l’informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.

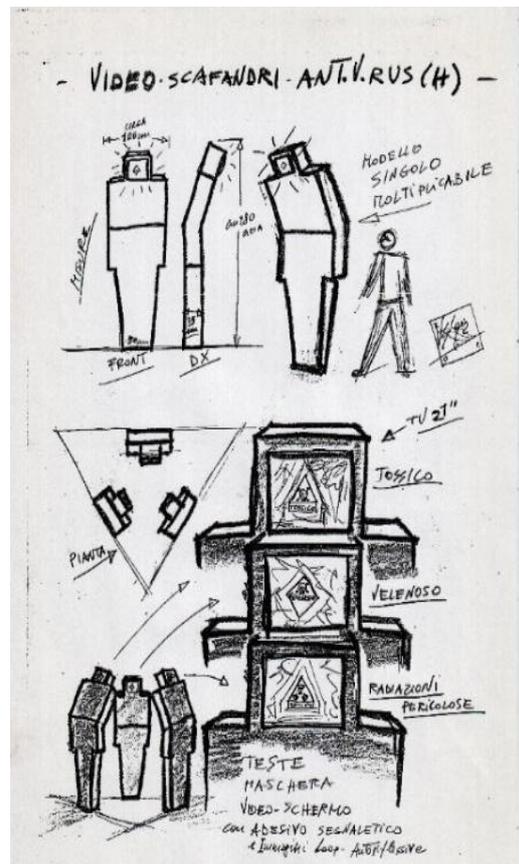
40 Le citazioni sono tratte da S. Lischi (2011).

È Sandra Lischi a tracciare quella linea che unisce, in maniera insospettabile, Paik a Verde, quando questi aveva progettato i TNT *Giocchi di autodifesa televisiva* (cioè una Tv per Telespettatori non Teledipendenti), con i disegni di Michele Cavaliere: un progetto folle ed educativo insieme, che voleva insegnare a bambini e maestri elementari come usare in modo creativo e divertente la televisione: accendere a caso un canale Tv, spengerla, “ghiacciare” i partecipanti e renderli “zombi”...e così via.

Ma anche l'installazione (mai realizzata) della Tv scafandro di *AnTVrus(h)* avvicina molto Verde al Paik che “abusa”, divertendosi, della tecnologia per riprodurre sculture-robot giocattolo.



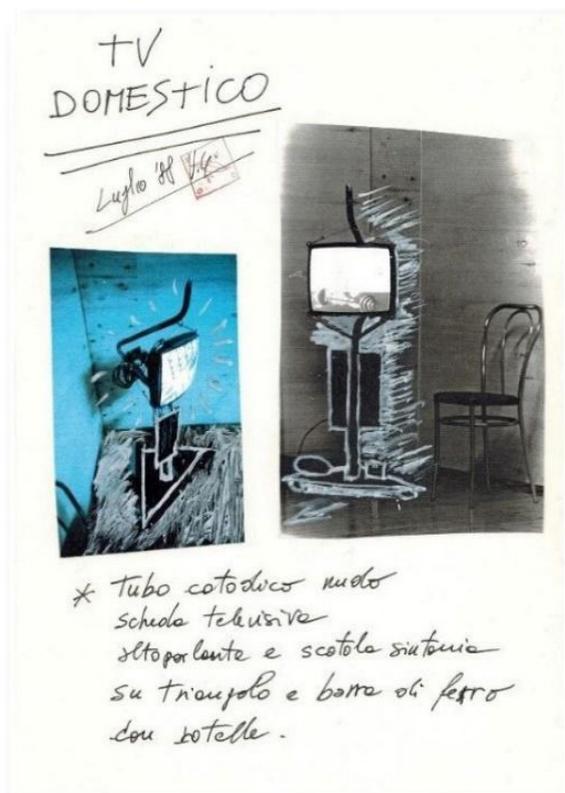
**Fig. 1.32** Nam June Paik. *Li tai Po*, 1987, 10 mobili TV antichi in legno, un mobile-radio antico, blocco di stampa coreano antico, libro coreano antico, 11 TV a colori. Dimensioni: 243,8 x 157,5 x 61 cm. Durata: Ciclo continuo. Asia Society, New York, Dono di Harold e Ruth Newman, 2008. Fotografia © Bruce M. White, 2014. Per gentile concessione di Asia Society.



**Fig. 1.33** Giacomo Verde, disegno di un videoscafandro e di un totem TV per *AnTVrus(h)* (1992). Vedi Sezione Disegni.

Ed è ancora la volontà di sdrammatizzare la Tv, di “spiazzare” il telespettatore, unito a un più profondo impegno contro culturale, a far nascere la Minimal Tv, la televisione più piccola del mondo, insieme con il gruppo Quinta parete (Federico Bucalossi, Claudio Parrini, Francesco Galluzzi); è il momento in cui, a partire da Orfeo Tv con Franco Berardi “Bifo”, nascono le Tv di quartiere, le cosiddette “telestreet”, l'alternativa dal basso della comunicazione. Ovvero, l’“altra Tv”. L'imperativo è “la TV è di chi la fa”.

Siamo nei primi anni Novanta e si teorizza che la lotta contro le multinazionali della comunicazione si possa combattere dal basso e con l'ironia; e così, a Vinci, la Minimal Tv accoglie, con microfono e telecamera, nella sede allestita dal gruppo di Verde dentro il bar centrale, tutte le persone che hanno “qualcosa da dire”, anche chi vuol fare vedere “un meteorite caduto in giardino”:



**Fig. 1.34** Fotocopia da fotografia di Tv domestico ritoccata per il Teatro dell'Ossero, 1988. Vedi Sezione Disegni.

base di un'installazione dal titolo *Roto dentro* e della home-performance *Senza titolo* (1999) testimoniata dagli scatti di Jacopo Benassi.

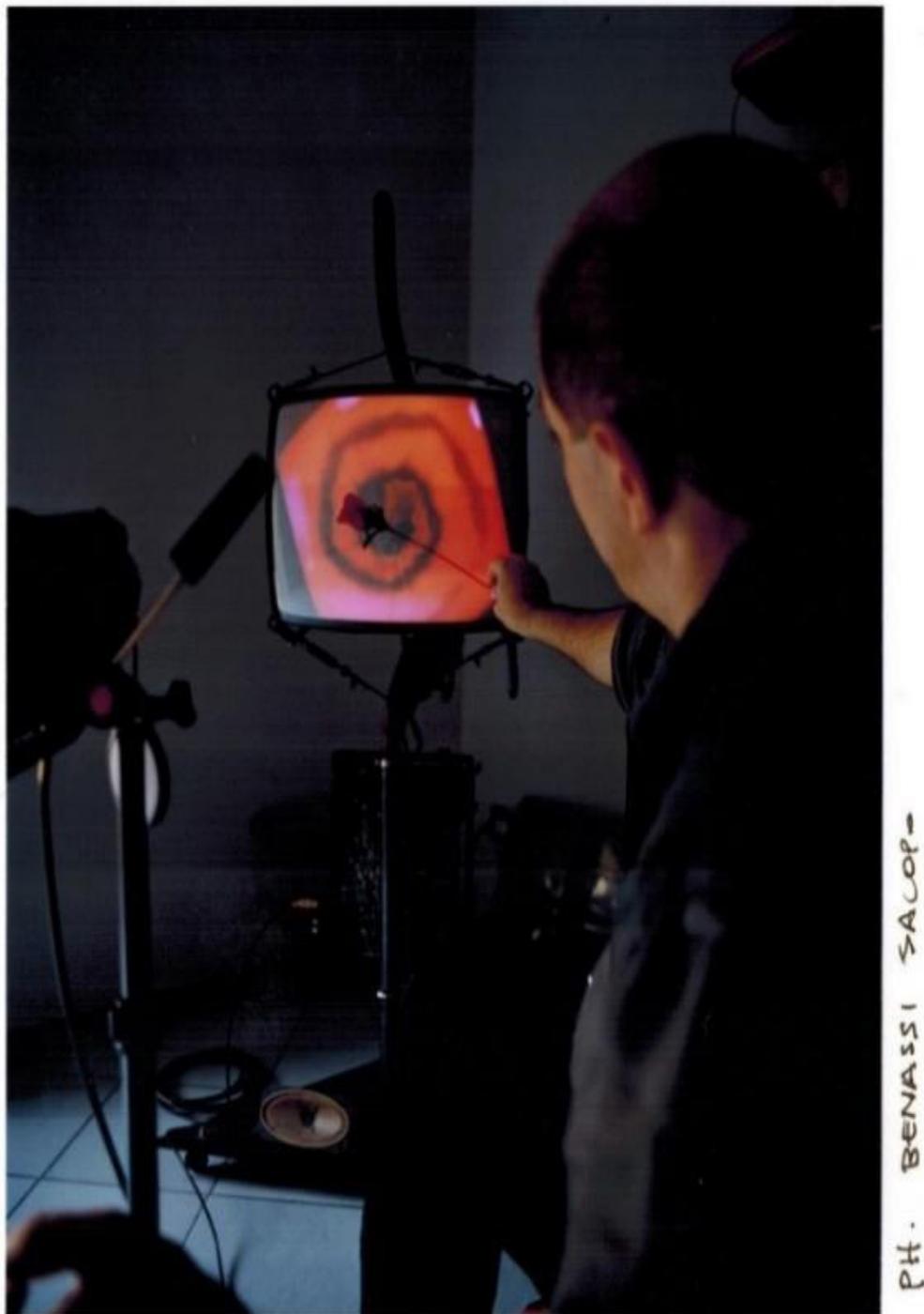
L'originale scatola televisiva offre, ancora una volta, il giusto spazio-tempo per una performance colorata, semplice e astratta.

Il *feedback video* è interattivo per definizione e non ha bisogno di sensori e di *touch screen*: ogni oggetto posto tra camera e tv produce e modifica le forme "mandaliche" che si generano, moltiplicandosi: dita, occhiali, forbici diventano forme che si astrattizzano in questo racconto involontario, casuale e domestico.

Durante le trasmissioni passiamo con disinvoltura da immagini di videoarte all'intervista col vigile urbano oppure al macellaio o al sindaco e poi gli spariamo un video di Bucalossi con un cervello spappolato preso a martellate. C'è una convivenza tra arte sperimentale e di ricerca e la bassa televisione. Il risultato finale è un mix casuale ed irripetibile, perché in ogni serata si innescano procedimenti anomali tra le diverse componenti, causando un effetto imprevedibile anche a noi stessi "autori"<sup>41</sup>.

Verde utilizzerà la Tv domestica "preparata" (uno schermo televisivo con aggiunta di elementi in ferro come colonna portante, come uno stelo arboreo). già usata per alcune sue installazioni degli anni Ottanta, anche in seguito. Ne sono un esempio le performance con le immagini autogenerate grazie al feedback tra telecamera e Tv, alla

41 Intervento del collettivo Quinta parete Dal sito [www.backerart.org](http://www.backerart.org) di Tommaso Tozzi.



**Fig. 1.35** Verde con il Tv domestico e il videoloop. Foto di Jacopo Benassi, 2002.  
Archivio Giacomo Verde.

Anche in questo caso, il feedback generato dal gesto della mano determina il momento ludico e performativo insieme: la Tv contiene un mondo di immaginari astratti e di visioni caleidoscopiche.



**Fig. 1.36** Contemporaneamente (serie fotografica Polaroid 1985-1987 su cornice a giorno).  
Foto: Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde.

Sono proprio il feedback e il loop, frutto di un gesto primario in dialogo con la macchina, declinato nelle innumerevoli versioni di Verde, e in varie modalità installative testimoniate da disegni e fotografie, a rimandare, ancora una volta, ai Vasulka: artigianalità e tecnologia a basso costo compongono queste installazioni fatte di avanzi di elettronica, comuni sedie di legno, tovaglia e cavi bene in vista.

Questa “regola” della semplicità artistica che caratterizza la sua estetica “low tech” si estendeva anche alla possibilità, per il pubblico, di “replicare” l’opera: il meccanismo nelle videoinstallazioni (dalle più semplici a quelle interattive) era mostrato e il pubblico veniva informato del procedimento grazie alle originali “istruzioni per l’uso” e ai “kit” che venivano distribuiti nella sala dell’esposizione. La conclusione ideale per l’opera, infatti, è quella di “tornare” a essere quell’oggetto domestico, attrezzo del ri-fai-da-te casalingo che era in origine, perdendo qualunque tipo di “aura”. La Tv in ambiente domestico, utensile e “oggetto” d’arte insieme, annulla il rituale della tv commerciale.

## Teleracconto

Il teleracconto, tecnica teatral-televisiva nata nel 1989 (secondo la cronologia dello stesso Verde nel suo sito), applicata inizialmente a spettacoli per bambini, poi sviluppata autonomamente come modalità di base per videofondali *live*, smaschera un procedimento mediatico. Una telecamera inquadra in macro alcuni oggetti collocati vicinissimo alla telecamera; questi, attraverso la riproduzione televisiva e soprattutto attraverso la trama del racconto orale associata alla disponibilità immaginativa del pubblico, sembrano altro rispetto a quello che sono normalmente, si trasfigurano fino a diventare quello che la storia ha necessità di raccontare.

L'esperienza percettiva, come ricordavano Arnheim e i teorici della *Gestalt*, non è solo un mezzo di orientamento ma è soprattutto un'attività intellettuale strutturata, dinamica e creativa, una "conquista attiva e soggettiva": "La visione non è una registrazione meccanica di elementi, ma l'afferrare strutture significanti".

Gli oggetti nei teleracconto di Verde sono chiamati a far parte della narrazione per similitudine morfologica, per somiglianza di forme, di colore, ma, soprattutto, lo spettatore è chiamato a intervenire con l'immaginazione a coprire lo scarto tra quello che l'oggetto è nella realtà e quello che deve significare nel "racconto per immagine": il guscio di una noce ripreso in macro può sembrare, come in *Hansel e Gretel Tv*, il volto della strega, le dita, alberi vecchi e nodosi, un pomodoro, un sole accecante. Queste azioni servono a mostrare lo scarto percettivo tra la realtà e l'immagine, ma anche gli schermi e i filtri culturali, soggettivi e ideologici, anteposti tra noi e la realtà: perché "l'immagine della cosa non è la cosa; il problema sta nel fatto che nel sistema televisivo e dei media in genere, si tende a utilizzare le immagini televisive come rappresentazione del reale, non dell'immaginario".



**Fig. 1.37** Il colorato "set" del teleracconto, 2015. Archivio Giacomo Verde.

Questo procedimento di chiamare una cosa con un nome che non gli corrisponde ricorda l'opera di Magritte *L'usage de la parole* (1928): la scritta *Ceci n'est pas une pipe* sopra il disegno di una pipa sancisce la non confrontabilità tra linguaggio verbale e linguaggio visivo. Così Verde, sconfessando la perfetta corrispondenza tra realtà e sua interpretazione mediatica, pone la stessa

problematica relazione di Magritte tra icona e cosa denotata: l'immagine televisiva non è l'*analogon* dell'oggetto, bensì un suo sostituto parziale e incompleto.

Antonio Attisani, a proposito del *Teleracconto*, in una comunicazione inserita nel dossier sui tele-racconti (1990), scriveva che siamo di fronte a una rarissima e positiva invenzione linguistica che ci riconduce alle origini del teatro, perché l'attore si esprime usando il video come sua appendice e "supporto": "Supporto come maschera, che impone o crea una propria sintassi, ma che non elimina l'attore e con essa il suo sapere la sua tecnica, la sua responsabilità. Bisogna considerare che anche colui che muove una figura, una marionetta, è attore, è attore chi manipola e non parla, perché è lui il responsabile, il padrone del tempo della percezione teatrale, è lui la parte vivente dell'opera, lui è il maieuta dell'arte dello spettatore" (Attisani in Verde 1990).

La maschera, dono di Dioniso, icona indossabile, incarna il gioco delle metamorfosi e allude alla possibilità per l'uomo di trascendere il proprio essere diventando un altro. La scatola del televisore che per convenzione ospita la visione di un mondo apparentemente intoccabile e inavvicinabile, diventa magico contenitore – maschera - di un universo brechtianamente trasformabile.



**Fig. 1.38** Giacomo Verde racconta ai bambini la storia del *Piccolo melo incantato* nella versione per piramide di ologramma e Ipad (2018). Foto di ilariascarpa | DIANE. (<http://www.thediane.eu/>). Archivi Armunia e Giacomo Verde.



**Fig. 1.39** Castiglioncello (Livorno), settembre 2020. Giuliano Scabia riceve da Tommaso Verde che indossa il cappello da raccontastorie del padre, i diari dalla scatola dei ricordi. È l'inizio di *Giacomo contastorie*, narrazione di e con Giuliano Scabia, Gianfranco Martinelli e Tommaso Verde. Sul palcoscenico alle spalle del maestro Giuliano Scabia, il telo del contastorie con i disegni de *La storia del prigioniero triste*, oggi donato alla Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro. Foto Daniele Laorenza.

Archivi Armunia e Giacomo Verde.

## Bibliografia

**N.B.** Alcuni dei testi di Giacomo Verde sono stati ripubblicati in riviste open access e piattaforme online. Lasciamo, oltre al riferimento bibliografico originario, anche il link corrispondente in cui il testo è disponibile on line.

Amaducci, A., 2014, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino.

Amaducci, A., 2018, *Videoarte*, Kaplan, Torino.

Amendola, A., 2012, *Videoculture. Storia, teorie ed esperienze artistiche dell'audiovisivo sperimentale*, Tunu, Latina.

Balzola, A., Monteverdi, A.M., 2004, *Storie mandaliche*, Nischi-Lischi, Pisa.

Bazzichelli, T., 2006, *Networking. La rete come arte*. Costa & Nolan, Milano. Contiene l'intervista a G. Verde (1998). Ora in "Connessioni remote" n. 1, maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioni/remoted/article/view/13626>).

Boldrini, R., 2020, *Giacomo Verde, attivista ultrascenico*, in 93%. Materiali per una politica non verbale (<https://novantatrepercento.it/017-05-giacomo-verde-attivista-ultrascenico/>).

Bordini, S., 1995, *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma.

Bordini, S., 2007, *Arte contemporanea e tecniche: materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma.

Bordini, S., Gallo, F. 2018, *All'alba del digitale: Il Festival Arte Elettronica di Camerino*. Milano, Udine.

Caronia, A., 1993, *Allucinazioni Consensuali*, in "Duel". Ora in Academia.edu ([https://www.academia.edu/314599/Allucinazioni\\_consensuali](https://www.academia.edu/314599/Allucinazioni_consensuali)).

Fargier, J.P., 1982, *Wolf Vostell. Le grand trauma*, in "Cahiers du Cinema", n. 332.

- Gallo, F., 2018, New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta, in *Ricerche di S/Confine*, Dossier 4.
- Gallo, F., 2006, *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 88.
- Gazzano, M. M., 1995, *Sulle tracce del fuoco degli dei*. in Steina e Woody Vasulka, *Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea* (a cura di Marco Maria Gazzano), Fahrenheit 451, Roma.
- Gemini L. (2003), *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano.
- Lagonigro P. (2020), *Computer art in Italia negli anni Ottanta. Tecnologia, matematica e immaginario scientifico* in "Venezia arti", nuova serie vol. 29, dicembre 2020.
- Lischi S. (2001), *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Biblioteca di Bianco & Nero-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma.
- Lischi S. (2011), *Dal vivo, il gesto di Giacomo Verde* in *Tra arte e attivismo. Istruzioni per l'uso 1.0* Catalogo della mostra a cura di S. Vassallo, F. Maccarrone (2011) Pisa, Galleria Gennai. Ora in "Connessioni Remote" n.1, maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557/PDF%20Fascicolo%20completo>).
- Lischi S. (2020), *La lezione della videoarte*, Carocci, Roma.
- Lischi S. (2020), *Morto Giacomo verde, pioniere della videoarte, della net art e tecnoartista*, in "Artribune" (<https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2020/05/morto-giacomo-verde-net-art/>).
- Marchioni P. (1994), Tesi di laurea, Accademia di Belle Arti di Brera. Archivio Giacomo Verde.
- Martinelli M., Montanari E. (2020), *Per Giacomo 1988-2020*, in "93% Materiali per una politica non verbale" (<https://novantatrepercento.it/017-03-per-giacomo-1988-2020/>).
- Matrone I. (2003), *Wolf Vostell. L'arte e il video: l'alterazione come denuncia*, in "Luxflux.net" n. 2 (<http://www.luxflux.net/wolf-vostell-larte-e-il-video-lalterazione-come-denuncia-in-progress-claudia/>).
- Monteverdi A. M. (2000), *La maschera volubile*, Titivillus, Corazzano.
- Monteverdi A. M. (2001), *Vita in tempo di sport. La Bandamagnetica di Giacomo Verde* in Catalogo Teatri dello sport, a cura di A. Calbi, Milano.
- Di Marino B., Nicoli L. (2001), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia (1971-2001)*, Castelvecchi, Roma.
- Piergiacomi E. (2020), *Figure dell'apocalisse. Con un omaggio a Giacomo Verde*, in "Doppiozero", ott. 2020.
- Pizzo A. (2013), *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino.
- Sansone V. (2021), *Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie*, in "Arabeschi", n. 18 (<http://www.arabeschi.it/dal-teatro-di-strada-al-teatrino-video-oleografico-giacomo-verde-contastorie-/>).
- Vassallo S, Di Brino A. (2004), *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*, ETS, Pisa.
- Vassallo S. (2018), *Giacomo Verde videoartista*, Ets, Pisa.
- Verde G. (1990), "Cos'è il Teleracconto", in Dossier Teleracconto ora in "Connessioni Remote", n. 1 maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13807>).
- Verde G. (1994), *Frantumando generi* in AA.VV., *Arte immateriale arte vivente*, Essegi, Ravenna ora in "Connessioni remote" n. 1 maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13595>).
- Verde G. (1996), *Appunti racconto soggettivo arti poetiche* in Catalogo Ricerca e Sperimentazione nella Poetica di Fine Verde G. (1997), *Dalla strada al virtuale. Appunti di mutazione artistica*, in "Teatro da Quattro Soldi", n.4, ottobre. Millennio (Longiano 4-5-6 ottobre 1996), Cesena.
- Verde G. (2002), *Strada-Internet* in E. Quinz, *Digital Performance*, Anomos, Parigi. Ora in "Connessioni Remote" n. 1, maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13570/12667>).
- Verde G. (2005), *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Bfs, Edizioni, Pisa. Ora in "Connessioni Remote" n. 1, maggio 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13533/12925>).
- Vidali R. (1995), Intervista a Giacomo Verde in "Juliet", n. 71.
- Voce L. (1995), *Lello Voce incontra Giacomo Verde*, in "Baldus". Ora in "93%. Materiali per una politica non verbale" (<https://novantatrepercento.it/017-07-lello-voce-incontra-giacomo-verde/>).

## II – Attraversamenti: le ultrascene di Giacomo Verde

Flavia Dalila D'Amico

Il catalogo delle videoinstallazioni editato da Giacomo Verde contiene trentaquattro progetti più quattro installazioni che vanno a comporre *Le Stanze della pietra del cielo* (1988). Questa ricca documentazione è un viaggio a ritroso dal 1992, con il progetto *An.T.V.rus(h)*, al 1986 con *Video-totem est-etica antica-t-astro-fica* presentato a Videoset '86, la mostra annuale di videosculture e videoinstallazioni del Centro Videoarte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

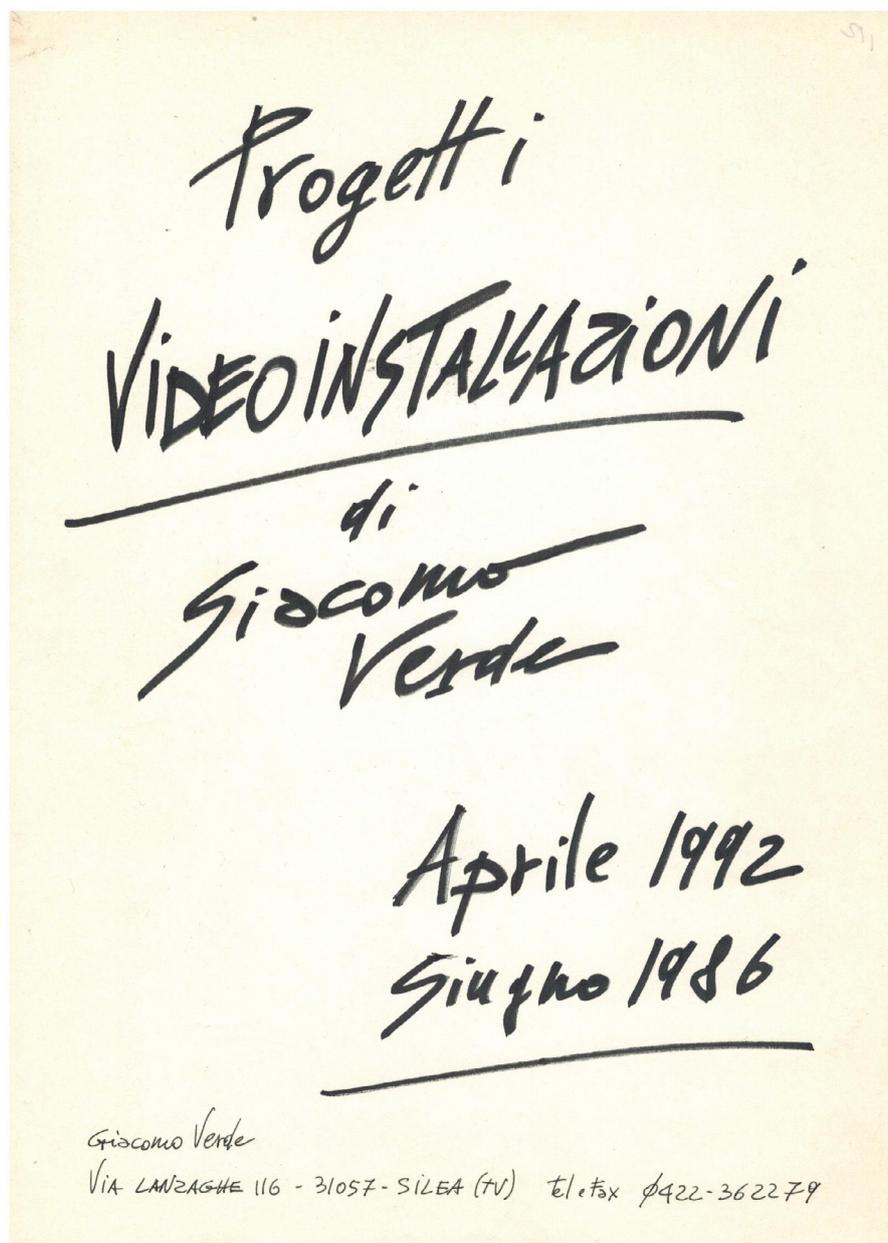


Fig. 2.0 Cover presentazione. Vedi Sezione Verdi.

Nel primo capitolo di questo volume Anna Maria Monteverdi ha ben inquadrato il decennio storico in cui si situano tali sperimentazioni tecnologiche, quello che in questa sezione ci preme esaltare è la natura interdisciplinare e concettuale che le attraversa. Innanzitutto, è importante notare che il corpus raggruppato dall'artista è articolato per insiemi progettuali. Partendo dal 1986, le prime videoinstallazioni sembrano caratterizzarsi per una commistione di materiali tecnologici e organici: *Video-totem est-etica antica-t-astro-fica* (1986), *Col-Tv'azione* (1987), *Danz'archetipica* (1987), *Attraver'sementi* (1988), l'ultima delle quali consta di tre videoinstallazioni. Segue il progetto *Le Stanze della pietra del cielo*, pensato per il Festival POW (Premio Opera Video Videoteatro) di Narni, ideato da Carlo Infante, che è composto da quattro installazioni: *Habitat degli avi*, *Trasmutazione*, *Totem paleo-est-etico*, *Piano della divin'azione*. Infine, un ultimo gruppo è costituito dalle "cinque installazioni povere per il teatro di Ossero", Treviso (1988-89) ovvero: *Austr-ali-a*, *Il Signore o Re-sistente*, *Animale*, *TV Domestico*. Tutte queste opere sono il sintomo di un interesse da parte dell'artista per la teoria matematica delle catastrofi di Renè Thom.

Dal 1989 si apre una seconda fase, potremmo dire, che porta l'artista a sondare il rapporto tra realtà e immagine con: il progetto *Teleracconto* (1989-91) presentato attraverso sei situazioni narrative; *Telecattedra* (1989), che potrebbe essere considerata un'anticipazione del *Teleracconto*, e *Artifici* (1989). Dal 1990 Giacomo Verde inaugura un ulteriore ciclo di ricerca sulla relazione tra pittura, scultura e televisione con un progetto "attorno al quattro", costituito da tre videosculture e due videoinstallazioni, alcune delle quali introdotte da una performance: *Rivel'Azione* (1989), *A'sdrubali* (1989) progettata per la Galleria Gregoriana di Roma ed esposta al Festival Pow di Narni, *Dell'immaginazione* (1990), *Incorpor'azione* (1990), *Post'azione di richiamo* (1990).

A questo gruppo di opere si potrebbero aggiungere quelle successive, realizzate tra il 1990 e il 1991, ovvero quattro videoinstallazioni focalizzate sulla "Tele-pittura", cioè sul rapporto tra arte e cronaca, creatività astratta e notizie di guerra: *17 Wari' 91*, installazione realizzata per il Festival Pow e composta dal video *Fine Fine Millennio* e opere pittoriche; *Variazioni cromatiche da Fine Fine millenio*; *Senza cognizione*, un'installazione che trasmette immagini di Mario Schifano nell'atto di dipingere a Piazza S.S. Annunciata di Firenze; *Per Stati D'animo*, installazione dedicata al trittico di Boccioni. Il catalogo prosegue con: *Theatre of Hybrid Automata dei Vasulka* (1991), progetto costituito da tre opere: *Inter-media-lude*, *Casa Larsen*, *Video Pozzò*, che potrebbe essere considerato alla base delle riflessioni sull'interattività del decennio successivo, specialmente per quel che concerne il rapporto tra corpi e interfacce mediali. Infine, chiudono questo viaggio a ritroso nel tempo *Ingannam'enti* (1991) e il Progetto *An.T.V.rus(b)* del 1992, entrambi tentativi di riflessione critica sull'addomesticamento percettivo esercitato dal medium televisivo. Mediante queste produzioni, l'artista tenta di ribaltare quelle logiche che veicolano le macchine come pervasive e mistificanti, cercando di dimostrare quanto, piuttosto, tali proprietà non siano insite nei mezzi, ma derivanti dall'utilizzo che se ne fa.

I nuclei tematici che attraversano il decennio, raccontato per schizzi e parole dall'artista, possono essere considerati come sviluppi successivi di un medesimo programma d'azione: la "sgrammatizzazione" delle indicazioni che soggiacciono all'utilizzo delle tecnologie per l'elaborazione di nuovi rituali collettivi e consapevoli. Nel rifiutare le "istruzioni per l'uso" suggerite dalle industrie tecnologiche, Giacomo Verde dispiega infatti un programma politico, oltre che artistico, mostrando una modalità alternativa di raccontare il mondo insieme a una diversa possibilità di immaginarlo. Un approccio all'arte etico oltre che estetico, il quale trova la sua ragione d'essere nel tentativo di responsabilizzare e attivare il proprio destinatario dinanzi allo sterminato ventaglio di possibilità che si propagano - in maniera rizomatica - dalle regole di condotta fornitigli dalla propria cultura e dalle istruzioni d'uso inglobate nei mezzi tecnologici.

È in questa cartografia di questioni che vanno inquadrare le videoinstallazioni dell'artista realizzate tra giugno 1986 e aprile 1992. Tutti i progetti qui raccolti sono ampiamente e dettagliatamente

spiegati da Giacomo Verde, il quale arricchisce le schede tecniche e i bozzetti delle installazioni con premesse storiche, rimandi concettuali, pensieri personali. L'analisi che qui si propone, dunque, più che affondare lo sguardo su ogni singolo progetto, tenta di tracciare delle connessioni al fine di fornire una mappa del pensiero che le muove, per meglio mettere in luce la carica sovversiva che caratterizza la prassi e la po-etica di Giacomo Verde.

Nel catalogo qui esaminato, l'artista contrassegna con un asterisco i progetti realizzati (diciotto in tutto) e con il simbolo “+” quelli che contemplano una performance. È proprio questo piccolo simbolo ad attirare la nostra attenzione, poiché emblematico dell'irriducibile pratica dell'artista. Un “+” che rimanda a eccessi delle forme, a continui tentativi di superare steccati rigidi, ad addizioni e accumulazioni di relazioni, saperi e tecniche. Ripercorrere a ritroso la pratica artistica di Giacomo Verde significa, infatti, scontrarsi con una topografia di “attraversamenti”: di generi, formati, tecniche, tecnologie, collaborazioni con gruppi e artisti. Una mappa espansa di azioni e “rel'azioni” che, dalla fine degli anni '70 alle soglie degli anni '20 del nuovo millennio, delinea una figura artistica poliedrica, complessa, dissidente e impegnata sul solco tra arte e attivismo. Si è scelto di concentrare l'attenzione proprio sulle produzioni marcate da questo piccolo simbolo “+” come *Col-Tv-Azione* (1987), *Rivel'azione* (1989), *Inganna-menti* (1991), cui aggiungiamo *Chi pecora si fa il lupo se lo mangia* (1988), *Telecattedra* (1989), *Incorpor'azione* (1990) e *Theatre of Hybrid Automata dei Vasulka* (1991). Di questi progetti, alcuni non sono mai stati realizzati, mentre *Chi pecora si fa il lupo se lo mangia* non figura nella lista dell'artista, ma confluisce in questo corpus di analisi perché ritenuta emblematica, non solo in quanto testimonia una delle numerose relazioni intessute da Giacomo Verde negli anni Ottanta, quella, cioè, con la compagnia patavina Tam Teatromusica, ma soprattutto per la peculiare caratteristica di “frantumazione di generi” di cui qui si vuol tenere conto. In uno splendido testo del 1994, lo stesso scriveva:

Raccontare i miei anni Ottanta è raccontare pezzi di storia di tanti gruppi, tanti nomi, è il racconto di un viaggio attraverso diversi “generi” teatrali con l'illusione di trovare il genere artistico con la A maiuscola per poi comprendere, all'inizio di questi anni '90, che proprio questo girovagare tra generi era, ed è, il mio “Genere” [...] Non è un caso se adesso mi ritrovo a teorizzare questa scelta di “marginalità” non come fuga o alternativa, ma come dato di fatto originale, autofondante di una nuova sensibilità che ha realmente superato le barriere imposte dall'ufficialità e dal mercato artistico, e che può autonomarsi - darsi un nome - non in relazione a qualche altra arte, ma solo per sé stessa. Per ora la chiamo “arte ultrascenica” (Verde 1994: 137).

Seguendo le stesse parole dell'artista, il simbolo “+” è dunque un “ultra”, un surplus che si sovrappone, spostandoli, ai linguaggi, alle categorie, alle regole.

## Per un'est-etica antica-t-astro-fica

Nel presentare il primo progetto del 1986, *Video-totem est-etica antica-t-astro-fica*, l'artista ci informa di essere affascinato dal libro di Renè Thom (1972) *Stabilità strutturale e morfogenesi*, dove viene illustrata la teoria matematica delle catastrofi. L'installazione, infatti, si costituisce come un primo tassello del progetto di ricerca per un'estetica anticatastrofica o della catastrofe. Nel volume di Thom, spiega l'artista nell'introdurre il progetto, «i passaggi tra una forma e l'altra avvengono per salti catastrofici e con una discontinuità che i modelli matematici tradizionali non sanno rappresentare e spiegare» (Verde 1986). Ribaltando il valore della catastrofe, si giustifica il superamento del conflitto positivo-negativo a favore di un nuovo “positivismo costruttivo”. Questo slancio al ribaltamento delle logiche potremmo dire si qualifichi come impronta vitale di quello che sarà tutto il percorso artistico di Giacomo Verde, volto alla ricerca di un'arte che sappia spogliarsi dall'aura

elitaria di cui è stata investita per secoli, per divenire spazio generatore di creatività condivisa, luogo percorribile da chiunque e in qualsiasi direzione, affinché si possa recuperare la sua prerogativa essenziale, quella cioè di essere, prima di ogni cosa, una necessità umana. In un libricino dedicato alla creatività, il filosofo Emilio Garroni scrive:

Il maschio del pesce gioiello raccoglie con la bocca i piccoli che si trovano fuori dalla tana e li riporta al loro posto. Accade però che questo schema comportamentale e istintivo sia contraddetto da impreviste contingenze. Cosa succede infatti se il pesce gioiello si trovi contemporaneamente con la bocca piena di cibo dinanzi al proprio piccolo fuori dalla tana? Un modello esplicativo esclusivamente meccanico avrebbe previsto una paralisi comportamentale o la soppressione di una delle due pulsioni. Il pesce gioiello invece rimane immobile senza masticare e risolve il conflitto deponendo il piccolo ed il cibo sul fondo della vasca e dopo aver finito di nutrirsi, lo prende e lo riporta nella tana (Garroni 2010: 1).

Con questo aneddoto il filosofo cerca di superare quella concezione, derivata dalla filosofia romantico-idealista, che vede la creatività come un'attività spirituale esente da vincoli e opposta al pensiero discorsivo. Nel saggio, il filosofo concepisce la creatività come una modalità per la specie animale di adattamento all'ambiente: non dunque una prerogativa di pochi, ma un'imprescindibile necessità di tutti. Intendere il processo creativo come una dinamica adattiva riconduce e contestualizza tale processo nel campo di residenza della sua applicazione. La creatività per Garroni, dunque, si manifesta unicamente nel corso della sua esecuzione e sottostà alle norme che regolano il suo raggio d'azione. Tuttavia, tra il ricettario delle norme e la loro applicazione sussiste uno iato incolmabile che può dar luogo a soluzioni molto diverse. È proprio in questo iato che per Garroni s'impianta la creatività. Questa visione del momento estetico come necessità pragmatica di adattamento all'ambiente solca e fertilizza il terreno in cui prende vita la produzione artistica di Giacomo Verde. Le sue opere, infatti, prendono sempre le mosse da un "fare", da una pratica inscritta nell'ordine delle possibilità offerte dai mezzi tecnologici di cui il tempo dispone. La sua poetica costituisce il rovescio della medaglia della sua stessa applicazione, sempre tesa a sondare le potenzialità dei mezzi di comunicazione per restituirli come germogli di creatività condivisa. Posizione, questa, sostenuta dal suo concreto impegno a diffondere i propri progetti e le istruzioni d'uso dai quali prendono forma, e motivata da una un'idea di creatività come momento necessario e fondante per "ribaltare i valori delle catastrofi" ed emancipare gli individui dai dettami imposti dall'industria delle tecnologie della comunicazione. La messa al vaglio dei precetti dominanti non si traduce per l'artista in un attacco diretto e una presa di distanza da essi, ma nell'edificazione di una polarizzante energia, che coinvolge il ricevente nella costruzione di un immaginario alternativo. Scrive infatti l'artista:

Più che di resistenza preferisco parlare di "modalità originali dell'uso dei mezzi di comunicazione" e per questo alternative a quelle dominanti. Il termine resistenza mi fa pensare a uno stato di contingenza troppo ristretto e comunque subalterno. È vero che attraverso l'arte si può agire contro il "potere post-spettacolare" ma secondo me è più efficace farlo eludendo lo scontro diretto, creando modalità e opere che ci convincono per quello che sono e non perché sono segno di "resistenza al nemico" (Verde 2003: 57)

Il *video totem est-etica antica-t-astro-fica*, presentato a Videoset '86 è costituito da due televisori ricoperti di muschio che trasmettono immagini naturali e sorgono da un cumulo di terra. Nella stessa edizione della mostra sono presenti anche: Giancarlo Bocchi, Pedro Garhel, Alfredo Pirri, Maurizio Camerani, Macchine di Bosco, formazione quest'ultima che opera tra design e teatro, diretta da Francesco Gigliotti, Stefania Battaglia e Silvio De Conte Ponte. La videoscultura proposta



Fig. 2.1 *Col-Tr-Azione*, Festival di Narni 1987. Documentazione fotografica. Archivio Giacomo Verde.

da Giacomo Verde si presenta come prima germinazione di una ricerca sviluppata nelle successive produzioni. Caratteristica, questa, che ritroveremo in molti dei progetti qui analizzati. Non a caso il logo-simbolo con cui firma le proprie produzioni è definito dall'artista "schema di gemmazione", che, come ben introduce in questo volume Annamaria Monteverdi: «in biologia è la riproduzione di cellule diverse da organismi semplici senza rimescolamento genetico. Similmente, nella sua arte ogni gesto genera qualcos'altro che dà vita, a sua volta, a nuove inter'azioni» (Monteverdi 2021). Alcuni dei progetti presenti nel raggruppamento di ricerca sulla teoria delle catastrofi, come *Particella di gemm'azione*, *Particella d'incub'azione*, non sono stati realizzati, ma inglobati in progetti più complessi e articolati in installazioni, performance e laboratori di creazione aperti al pubblico come *Col-Tv-Azione*, realizzata per il POW di Narni nel 1987.

Quest'ultimo progetto si configura come un groviglio di relazioni. Innanzitutto con le tematiche trattate da Thom, in secondo luogo per la co-realizzazione insieme a Gabrio Zappelli e la collaborazione in fase ideativa con Silvia Battistella e Roberto Mazzi. Non da ultimo, con gli abitanti di un palazzo popolare nel cuore della cittadina di Narni, chiamati a partecipare all'azione, ovvero: «Si frantuma un televisore per seminarne i frammenti che permetteranno la nascita di nuove piante-TV» (Verde 1994: 148). Il sostrato concettuale in cui nasce il progetto è quello che vede tecnologie e natura come un *continuum* tecno-esistenziale. Non a caso ciascun monitor presente nell'installazione è definito "videopianta" che cresce, matura e muore. Al termine del suo ciclo naturale, ogni videopianta viene frantumata dai coltivatori e ripiantata per generare una nuova crescita. L'artista dunque invita a concepire le tecnologie come parte integrante dell'esistenza umana e perciò stesso stimolo per la creazione di un rituale collettivo, che coinvolge la cittadinanza a "coltivare" e prendersi cura di nuove specie "tecno-naturali". Scrive l'artista sul foglio di presentazione: «Con costanza i coltivatori ottengono ottimi frutti. Le coltivazioni vengono impiantate preferibilmente nelle case dei centri storici. Eventuali visitatori di una col-tv-azione potrebbero sentirsi a disagio (osservatori osservati dai coltivatori) poiché non sono graditi estranei non addetti ai lavori» (Verde 1988).

Ecco che viene a tratteggiarsi un tratto peculiare della prassi di Verde, quello cioè di considerare il fare artistico come momento di creazione di contesti comunitari partecipati e non come luogo di fruizione di contenuti. "Gli estranei non addetti ai lavori" non sono graditi, poiché le pratiche dell'artista sono da fare e non da osservare. Da un punto di vista tecnico, l'installazione è concepita per interni, da collocare su un pavimento ricoperto da uno strato di truciolo di sughero. Il disegno mostra la disposizione spaziale sia vista frontalmente che dall'alto. Da quest'ultima prospettiva assume la forma di una spirale costituita da: una cassetta in plexiglass contenente frammenti video e terra, uno scheletro di schermo senza vetro, una rete con alcuni frammenti vetrosi, una rete ricoperta di vetro, un cinescopio non funzionante, un cinescopio con scheda video funzionante che trasmette immagini, uno schermo video su un vaso (la videopianta) che trasmette particolari di preparazione allo scavo, una videopianta piegata verso terra che trasmette prime operazioni di scavo e via via delle videopianta sempre più vicine alla terra che trasmettono le varie fasi di creazione della buca, fino all'ultima, dentro la buca, che trasmette l'immagine riflessa di chi vi guarda dentro. A questi monitor se ne aggiunge un ultimo, che trasmette le azioni di frantumazione avvenute precedentemente all'installazione. Di conseguenza le immagini dei monitor sono strettamente dipendenti dalla performance che si costituisce contemporaneamente come allestimento e rito collettivo di piantumazione e frantumazione del ciclo vitale della videopianta. Prosegue l'artista sul foglio:

La maturazione delle immagini consiste principalmente nella collimazione spaziotemporale con ciò che trasmettono (ovvero tendono alla trasmissione-ripresa in "diretta"). Chi si troverà di fronte a una videopianta vedrà nel suo schermo come era lo spazio e la situazione circostante

alcune ore prima; chi si troverà di fronte a una videopianta matura (cosa impossibile dato che la maturazione avviene sottoterra) vedrà se stesso come viene visto dalla videopianta in quello stesso momento (Verde 1988).

La disposizione degli oggetti che vanno a costituire l'installazione rispetta lo schema di crescita di una videopianta: scheletro video, rivestimento vetroso, cinescopio embrionale, nascita delle immagini, sviluppo delle immagini, maturazione, morte, decomposizione, frantumazione.

Col-Tv-Azione, come molte altre videoinstallazioni dell'artista, predispone dunque una dimensione performativa, imprescindibile in tutto il percorso artistico di Giacomo Verde, ma certamente centrale nel decennio degli anni '80 per le pratiche videografiche. Come scrive lo studioso Francesco Spampinato:

Peculiare dell'arte video italiana degli anni Ottanta è la sua natura ibrida, ovvero la combinazione di forme, modi e linguaggi appartenenti a sfere diverse della produzione artistica e dell'industria culturale [...] Veri e propri sottogeneri dell'arte video che si consolidano negli anni Ottanta sono la video scultura e la video installazione, i quali esplorano la sempre maggiore ubiquità degli schermi nella società attraverso configurazioni di monitor in serie (Spampinato 2019).

Si pensi che Nam June Paik realizza negli stessi anni totem e robot antropomorfi. *Col-Tv-Azione* è infatti emblematico - per la sua natura di compostaggio che trattiene insieme organico e inorganico, distopie e utopie - se visto in relazione a un panorama mediale che permea e si nutre di codici interdisciplinari, dal video all'installazione, dalla scultura alla performance. È proprio a partire dal rapporto tra l'azione performativa e gli abitanti del palazzo di Narni, che l'installazione attira l'interesse di Antonio Attisani, allora direttore del Festival di Santarcangelo dei Teatri, manifestazione per la quale l'anno successivo Giacomo Verde creerà *Telecattedra*, di cui si dirà nel paragrafo successivo.

## Questa NON è una noce. Sul rapporto realtà e immagine

L'installazione *Telecattedra* (1989), come si legge sui disegni relativi, è dedicata "al prof. Magritte" e ideata per Santarcangelo Festival dei Teatri. L'opera inaugura un ciclo di lavori sul rapporto tra parola e immagine, tra realtà e rappresentazione televisiva, tanto che lo stesso Giacomo Verde la introduce sul disegno come: «una sorta di primo passo per una nuova alfabetizzazione elettronica dei nostri cinque sensi» (1989). Da un punto di vista tecnico, l'installazione è costituita da un monitor televisivo su di una cattedra che trasmette l'immagine di una noce e la scritta "questa non è una noce". Accanto, su un altro banchetto, è collocata una telecamera che riprende una noce. In questo semplice allestimento sono condensati differenti circuiti concettuali. L'immediato richiamo a Magritte dato dalla frase, oltre a rimandare allo scarto tra "la cosa" e la sua rappresentazione, centrale nella pittura dell'artista belga, ne triangola ulteriormente il senso, disponendo una parte della scritta sul foglio su cui è collocata la noce e il "non" direttamente sopra il vetro dello schermo, segnato con il rossetto, a sua volta riposto nella parte superiore del monitor accanto a una noce sgusciata. Ci troviamo dunque di fronte a un'immagine elettronica, all'oggetto rappresentato in tale immagine e a una scritta presente in quanto traccia diretta dell'artista su un foglio fisico, ma anche ricodificata elettronicamente sul monitor. Il "non", scritto direttamente sullo schermo, crea un ulteriore slittamento semantico e percettivo: sul piano fisico infatti la noce si trova sul foglio su cui leggiamo "questa è una noce", mentre su quello elettronico l'artista mette in guardia dal confondere immagine e realtà intervenendo sulla superficie dello schermo. Aggiungiamo inoltre che l'immagine trasmessa sul monitor è pre-registrata, nonostante possa sembrare in presa diretta.

Agli scarti concettuali si aggiungono dunque anche quelli temporali. Non da ultimo, bisogna considerare che lo spazio che accoglie la videoinstallazione<sup>1</sup> è un'aula scolastica (da cui il nome) e sulla lavagna sono segnati con un gessetto bianco i crediti: "Genere: video-installazione; Titolo: *Telecattedra*; Autore: Giacomo Verde; dedicata al Prof. Magritte".

Per Giacomo Verde il fulcro dell'opera è la domanda: perché questa non è una noce?

Occorre tener presente che gli anni Ottanta sono nutriti dai moniti del poststrutturalismo e del decostruzionismo, che hanno allenato gli sguardi a percepire la realtà non come un dato semplice, ma sempre come il frutto di una dimensione mediata<sup>2</sup>. I laboratori di pensiero del postmodernismo decretavano la fine della Storia (Jameson 1989) e teorizzavano i mass media come strumenti di controllo, produttori di desideri e addomesticatori di identità. Per il filosofo Paul Virilio (1989) già il cinematografo aveva sconvolto il sistema percettivo umano, offrendo un'esperienza di allucinazione collettiva e accelerazione continua. Rispetto ai media elettronici, Jean Baudrillard (1983: 1) sostiene che i mezzi di comunicazione di massa sostituiscono i fatti con la loro apparenza, trasmutandoli in simulacri: «Il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità; ma è la verità che nasconde il fatto che non c'è alcuna verità» (*Ibidem*). È dunque in questo flusso critico sugli strumenti di comunicazione mass mediatica che va contestualizzata l'operazione di Giacomo Verde. La simultanea presenza di una noce fisica e della sua immagine innesca una riflessione sul potere mistificante dei media e sul rapporto tra realtà e finzione.

Lo slittamento semantico prosegue vorticosamente se si prende in considerazione la didascalia che campeggia sul monitor, che non solo contesta il criterio di equivalenza tra somiglianza e referente, ma, applicata sulla superficie schermica, rende tangibile il filtro trasparente che si frappone tra il reale e il virtuale. Seguendo le indicazioni dei teorici statunitensi Jay Bolter e Richard Grusin (1999: 20), nell'ambito dei media, il termine trasparenza si riferisce all'immediatezza, ovvero una strategia fondata sull'invisibilizzazione dell'interfaccia, al fine di offrire un alto grado di prossimità tra l'utente e l'esperienza mediale. La traccia di rossetto sul monitor, all'opposto, evidenzia la distanza tra il piano fisico e quello virtuale rendendo opaca e tangibile la zona dello schermo. In questo modo l'artista oggettiva le strutture medialità che soggiacciono alla nostra relazione e percezione del virtuale.

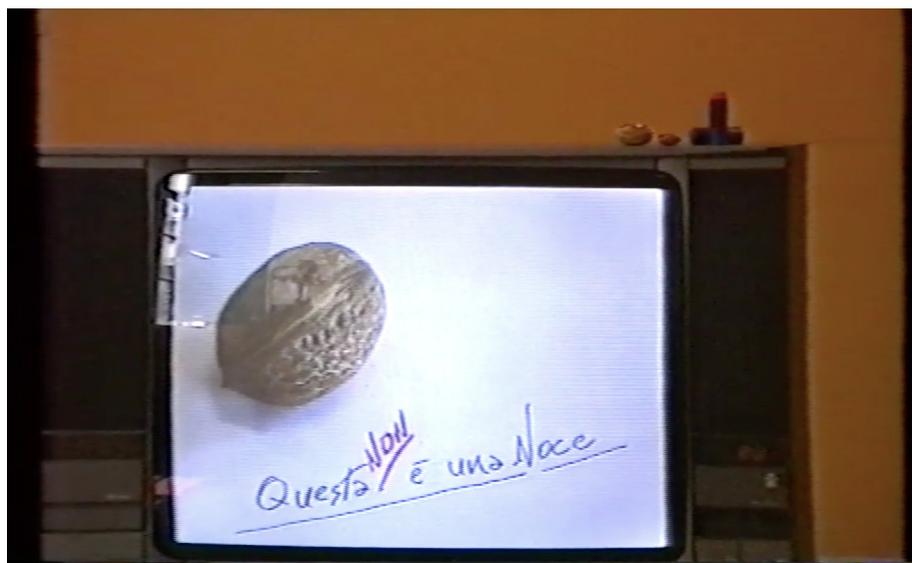
La televisione non esiste, sono solo figurine [...] Si tende a confondere l'immagine della cosa con la cosa. Su questo fraintendimento si basa tutto il sistema di comunicazione fino a costruire imperi di potere, imperi economici non indifferenti. Le immagini di per sé non sono mai la realtà, ma solo rappresentazioni della realtà (Verde 2015: 127-128).

*Telecattedra* si configura, inoltre, come la prima germinazione del progetto che impegnerà Giacomo Verde nel decennio successivo, il *Teleraconto*, che egli definisce come: «nuovo genere di narrazione-performance che coniuga microteatro con la televisione, l'attore con il video, lo spazio-tempo reale con l'irrealtà elettronica» (Verde 1990). L'artista si dispone dietro a un televisore e allestisce su di esso un piccolo *set*, costituito da una videocamera collegata al monitor, una lampada per orientare le zone di ripresa e piccoli oggetti inquadrati in macro. Come in un piccolo teatrino

1 Esiste una breve video documentazione di *Telecattedra* presso l'Archivio Giacomo Verde.

2 Scrive Jacques Derrida: «Il soggetto non è più soltanto definito nella sua essenza come il luogo e la collocazione delle sue rappresentazioni. In quanto soggetto e nella sua struttura di *subjectum* è lui stesso appreso come un rappresentante. L'uomo determinato anzitutto e soprattutto come soggetto, come essente soggetto, si trova lui stesso ad essere interpretato da cima a fondo, secondo la struttura della rappresentazione [...] Si vedrebbe così ricostituirsi la catena consequenziale che rinvia dalla rappresentazione come idea o realtà oggettiva dell'idea, alla rappresentazione come delega, eventualmente politica, e quindi alla sostituzione di soggetti identificabili gli uni con gli altri, tanto più sostituibili quanto più oggettivabili». (Derrida 2008: 135-138)

di figura, Giacomo Verde inizia a raccontare una fiaba, fornendo alle parole un contro-campo visivo dato dalla ripresa di piccoli oggetti quotidiani. Nel Teleracconto *H & G Tv* (1990) sulla fiaba di Hansel e Gretel, ad esempio, la stessa noce utilizzata in *Telecattedra* diviene una strega, le dita rappresentano Hansel e Gretel, un *craker* la casa nel bosco e via dicendo. Sfruttando la funzione della diretta, propria del mezzo elettronico, l'artista enfatizza lo scarto tra immagine e realtà, mostrando agli spettatori il funzionamento alla base del meccanismo televisivo: come l'immagine si forma, appare e poi svanisce, ma soprattutto quanto il suo significato sia strettamente legato alla parola e alla narrazione. La compresenza della tridimensionalità del performer e della bidimensionalità dell'immagine sul monitor genera uno spazio liminale, a cavallo tra il reale e il virtuale, laddove quest'ultimo è indissolubilmente generato dalla parola e dal potere dello sguardo. Tornando al nostro catalogo, queste riflessioni sono alla base di altre videoinstallazioni, specialmente quelle progettate sul finire del 1990, quando i monitor televisivi iniziarono a "bombardare" quotidianamente con le immagini della Guerra del Golfo. Tra queste,



**Fig. 2.2** *Telecattedra*, Santarcangelo Festival 1989, frame video tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.



**Fig. 2.3** *Telecattedra*, Santarcangelo Festival 1989, frame video tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.



**Fig. 2.4** *Telecattedra*, Santarcangelo Festival 1989, frame video tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

*Inganna-menti* (1991), una videoinstallazione con performance, ideata probabilmente per il Festival internazionale di Teatro di Figura “La Luna è Azzurra” di San Miniato, ma mai realizzata.

Il sottotitolo dell’installazione è “ovvero virtual-mente-capre guerriere”. L’opera prende le mosse dalla leggenda di San Miniato, spiega infatti l’artista in uno degli schizzi che la corredano:

Così come i samminiatesi nel 1200 furono ingannati dai propri occhi da capre innocue, oggi i telespettatori assediati dallo schermo video rimangono immobili a guardare luci al buio pensando di vedere la realtà delle cose. Premessa storica: 1200 d.C. gli empolesi assediano la Rocca di S. Miniato, ormai sono mesi. Così una notte attaccano dei lumini al collo di capre. I samminiatesi credono di vedere un nuovo grande esercito sotto le proprie mura e si arrendono. 1991 d.C. la televisione dice che c’è una guerra tra le forze multinazionali e l’Iraq, la Guerra del Golfo. I telespettatori vedono solo poche immagini, luci nel buio e per un po’ si impauriscono. C’è chi dice che la guerra non ci sia stata. 2000 d.C. Dei grandi vermi marziani hanno invaso la terra. I gruppi di resistenza li combattono con armi che creano illusioni ottiche. Ma anche chi le usa subisce gli effetti. Questo racconta P. Dick (Verde 1991).

Anche in questo caso, Giacomo Verde prevede l’accostamento di oggetti reali e la loro riproduzione in immagine. Nello specifico, l’installazione sarebbe stata costituita da un recinto triangolare di tubi innocenti dentro cui “pascolano” due capre, accanto a una capra macellata, telecamere e VTR (Video Tape Recorder), un video lettore con autoreverse, due casse acustiche, un videoproiettore e un mixer video per telecamere e VTR. La performance in apertura avrebbe visto l’artista attivare l’installazione, strappando uno schermo costituito da quattro strati sovrapposti di carta colorata per poi disegnarci, nell’arco di trenta minuti, la sagoma di una capra. Al termine del gesto performativo, sullo schermo sarebbero comparse immagini mixate dalla telecamera e dal VTR: luci notturne di città, raggi laser nel buio, la scritta “ultimatum time” seguita da un’esplosione.

Il suono dell’installazione e della performance, registrato sul nastro del VTR, avrebbe previsto un mix di musica per zampogna e cornamusa, frammenti di cronaca della Guerra del Golfo, annunci poetici sulla simbologia degli elementi dell’installazione e la voce di una persona anziana che al telefono avrebbe raccontato la leggenda della presa di San Miniato.

Un impianto complesso rispetto alle precedenti videoinstallazioni dell’artista, che avrebbe dunque orchestrato presa diretta e immagini di repertorio, attraverso un circuito di dispositivi tra cui anche il videoproiettore fino ad allora mai usato dall’artista nelle installazioni. Alla base di quest’opera vi era l’obiettivo di denunciare le narrazioni televisive come illusioni mediatiche, per smitizzarne potere di creazione e controllo sull’immaginario. Chiaramente, questo intento risulta maggiormente emblematico se contestualizzato nel periodo della Guerra del Golfo. Come scrive la studiosa Luisa Cigognetti

Pensiamo solo alla fortuna che ha avuto la rete americana CNN durante la Guerra nel golfo Persico del 1991, in cui essendo l’unica ad avere un inviato a Bagdad è riuscita a diventare uno dei più importanti network del mondo. E, altro paradosso, lo è diventata nonostante le immagini trasmesse su quel conflitto si limitassero a lampi verdastri su sfondo nero: ma la voce del narratore ci assicurava che i lampi erano missili della contraerea irachena lanciati contro gli aerei americani (Cigognetti 2003: 21).

Proseguendo dunque la ricerca avviata con *Telecattedra* e il Teleracconto sul rapporto tra parola, immagine e rappresentazione, Giacomo Verde ricontestualizza quei lampi verdastri presenti quotidianamente sui monitor televisivi nel regno del mito e della leggenda, assimilandoli ai lumini appesi alle capre dagli empolesi. Sul piano sonoro, l’artista si avvale di una voce per dare sostegno alla narrazione e spessore al piano visivo, proprio come i servizi della CNN. Interessante notare come tale voce, testimonianza di una tradizione leggendaria, non solo compaia come traccia

sonora registrata, ma doppiamente "rimediata" e filtrata dal passaggio al telefono. Un racconto dunque che rimbalza e si disperde nei circuiti chiusi dei sistemi tecnologici e che ci restituisce il simulacro di una finzione lontana e insieme vicina nel tempo (quella della leggenda di S. Miniato).

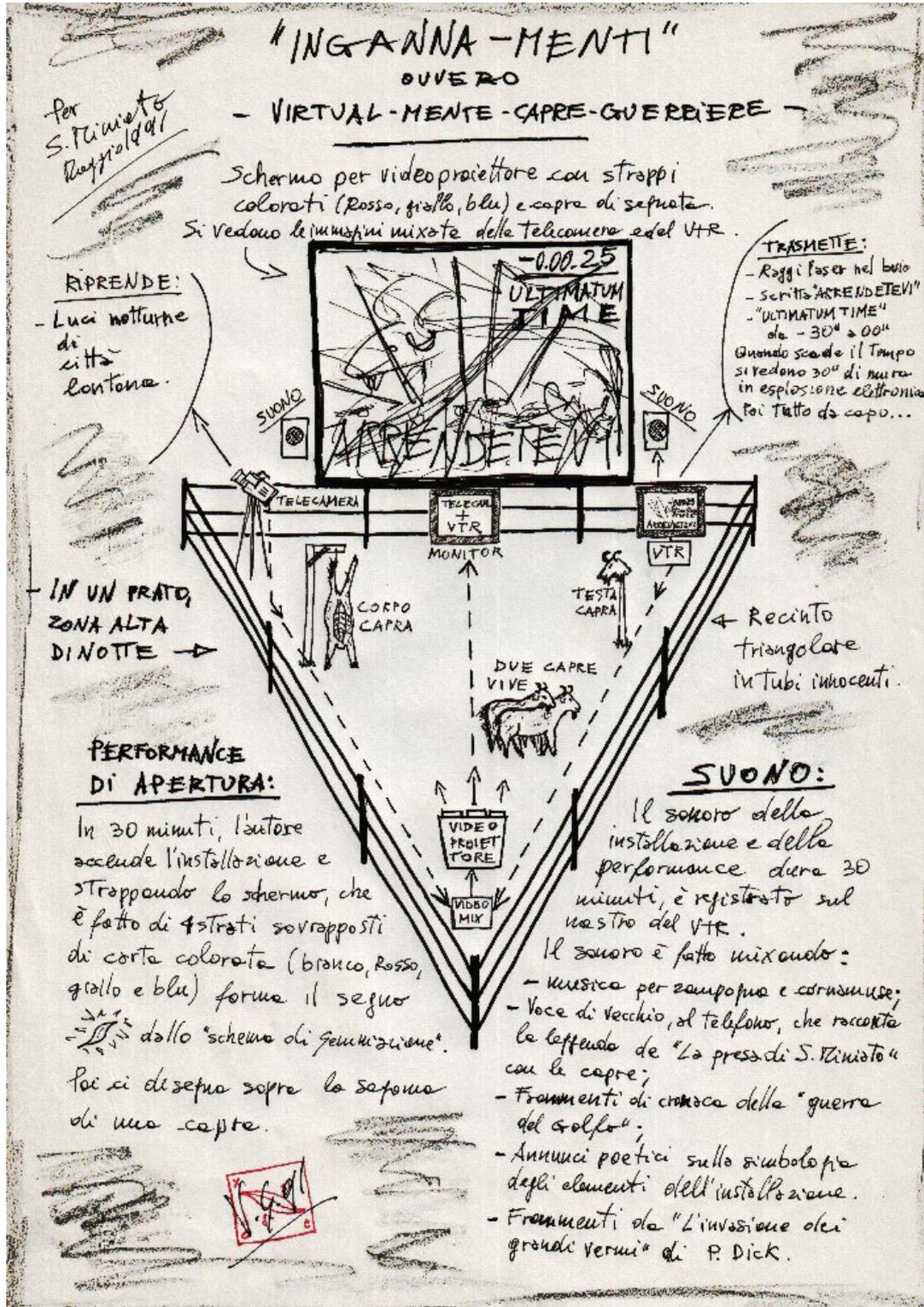


Fig. 2.5 Schizzo di *Inganna-menti* 1991. Vedi Sezione Disegni.

## Sconfina-menti disciplinari relazionali

Come si è detto in apertura di questo testo, una delle peculiarità di Giacomo Verde è il continuo interesse a “frantumare generi” e linguaggi. Le opere fin qui analizzate testimoniano, infatti, uno scambio osmotico tra dimensione performativa e installativa. Alcune delle opere sul finire degli anni Ottanta e definite dallo stesso artista «ultrasceniche» (Verde 1994: 137) si fanno portatrici di un linguaggio ibrido che interessa il corpo, lo spazio, la pittura, la scultura e l'immagine elettronica. Tra queste, peculiari risultano *Rivel'azione* (1989) e *Chi pecora si fa il lupo se lo mangia* (1989), che non figura nel catalogo qui presentato.

*Rivel'azione* (1989) è un'azione che porta alla creazione di una installazione video, realizzata per la prima volta in Australia, al Lygon Arts Festival di Melbourne, replicata una sola volta al Festival di Arti Elettroniche di Camerino nel 1990, ripresa dall'artista nel 2010 presso la Fondazione Ragghianti di Lucca al Look At Festival. Come nel caso di *Col-tv'Azione*, l'installazione è un tentativo di creare un rituale collettivo che possa servire a esorcizzare il potere di controllo operato dalla televisione. Per farlo, Giacomo Verde avvia un ciclo di ricerca fondato sulla relazione tra pittura, scultura e televisione che richiama figure mandaliche attorno al quattro, ovvero composte da quattro monitor. *Mandala* in sanscrito vuol dire “cerchio magico” ed è utilizzato in diverse confessioni e culture per rappresentare le connessioni cosmogoniche. Al significato del mandala l'artista dedicherà tra l'altro il tecnospettacolo *Storie mandaliche 2.0* ideato insieme a Andrea Balzola e il gruppo Gemma tra il 2000 e il 2004.

*Rivel'azione* è una videoinstallazione generata da una performance. L'artista crea un grande mandala che contiene quattro schermi-TV orientati in senso antiorario e nel corso della performance distrugge un televisore e lo dipinge. Due videocamere riprendono e registrano tutte le fasi della realizzazione: la distruzione del televisore, l'estrazione della sua anima metallica, la sua trasformazione in “opera pittorica”. Al termine della performance, Giacomo Verde colloca la reliquia televisiva dipinta al centro del mandala costituito dai quattro monitor pulsanti di luce. La pulsazione è ottenuta mediante un *feedback video* generato dalla ripresa ravvicinata della telecamera sugli stessi monitor. L'azione, della durata di un'ora, è ripresa in tempo reale e accompagnata da un tappeto sonoro che mixa motivi etnici del bacino del Mediterraneo (da voci di cori Corsi, dalla Sardegna e dal Tibet a ritmi Sufi egiziani), zampogne, a suoni industrial-noise e etno-jazz. La colonna sonora (composta da Carlo Infante e Paolo Modugno), che remixa arcaico e moderno (launeddas, zampogne, industrial-noise), accompagna le diverse fasi di realizzazione. Alla fine della performance, la registrazione video viene ritrasmessa dai quattro monitor interni al mandala e da altri due monitor posti davanti a esso. Di conseguenza, nella sua fase compiuta ritrasmette in *loop* anche la sua stessa genesi.

Rivel'Azione è un'installazione-performance che gioca, a diversi livelli, sulla “rivelazione del possibile rapporto tra scultura, pittura e televisione e i loro diversi tempi di percezione. L'intenzione è quella di creare un grande mandala meditativo occidentale sulla costruzione dell'opera visiva nel mondo-tempo delle immagini” (Verde 2017).

La *Rivel'Azione* del titolo è quella del possibile rapporto tra scultura, pittura e televisione, dei rispettivi tempi di creazione e percezione. L'installazione non può prescindere dall'azione che la precede, oggetto della stessa opera e insieme rituale meditativo sulla costruzione dell'opera visiva nel mondo-tempo delle immagini. Scrive l'artista sugli schizzi:

Dopo la performance rimane la videoscultura fruibile dallo spettatore sia come opera visiva statica, che come opera in movimento (video) che racconta la propria genesi come genesi di ogni immagine. La disposizione a croce dei quattro monitor centrali, che trasmettono un punto di vista molto ravvicinato della nascita del quadro scultura, crea uno spiazzamento percettivo che invita

l'occhio dello spettatore ad un continuo movimento di lettura dalla visione generale mandalica, alla visione particolare delle varie componenti dell'opera (Verde 1989).

L'installazione testimonia la connessione esistente tra le diverse arti e al contempo la materia necessaria alla costituzione dell'immaterialità del mondo elettronico, l'immaterialità soggiacente a ogni azione concreta. Ecco allora che il virtuale per Giacomo Verde smette di essere uno spazio altro, accanto o al di là del reale. Allo stesso modo il reale si fonde all'immaginario. Non c'è distinzione tra i due piani. C'è un travaso tra i due spazi, uno sporcarsi a vicenda, una commistione complessa che ci forma e che si lascia plasmare dalle nostre visioni.

*Chi pecora si fa il lupo se lo mangia*, poi denominata *Lupus et Agnus*, è invece il frutto della collaborazione tra Giacomo Verde e la compagnia patavina Tam Teatromusica. L'opera è presentata una prima volta a Villa Faraldi nel 1988, in Liguria, e una seconda volta al Festival Micro-Macro, agli ex Stalloni di Reggio Emilia, curato dalla compagnia Le Briciole. L'incontro tra la sperimentazione sovversiva di Giacomo Verde e quella concettuale di Tam Teatromusica genera un dispositivo dinamico dove il margine tra organico e inorganico, natura e tecnologia si dissolve, generando un organismo vitale che mette in crisi categorie e forme tanto per i performer che lo agiscono quanto per gli spettatori che lo attraversano. Ci troviamo di fronte a un formato ibrido che si dispone come interrogazione stessa sulla forma. *Lupus et Agnus* potrebbe essere definito come un ambiente performativo che trattiene i codici dell'installazione, della musica, della performance, del teatro

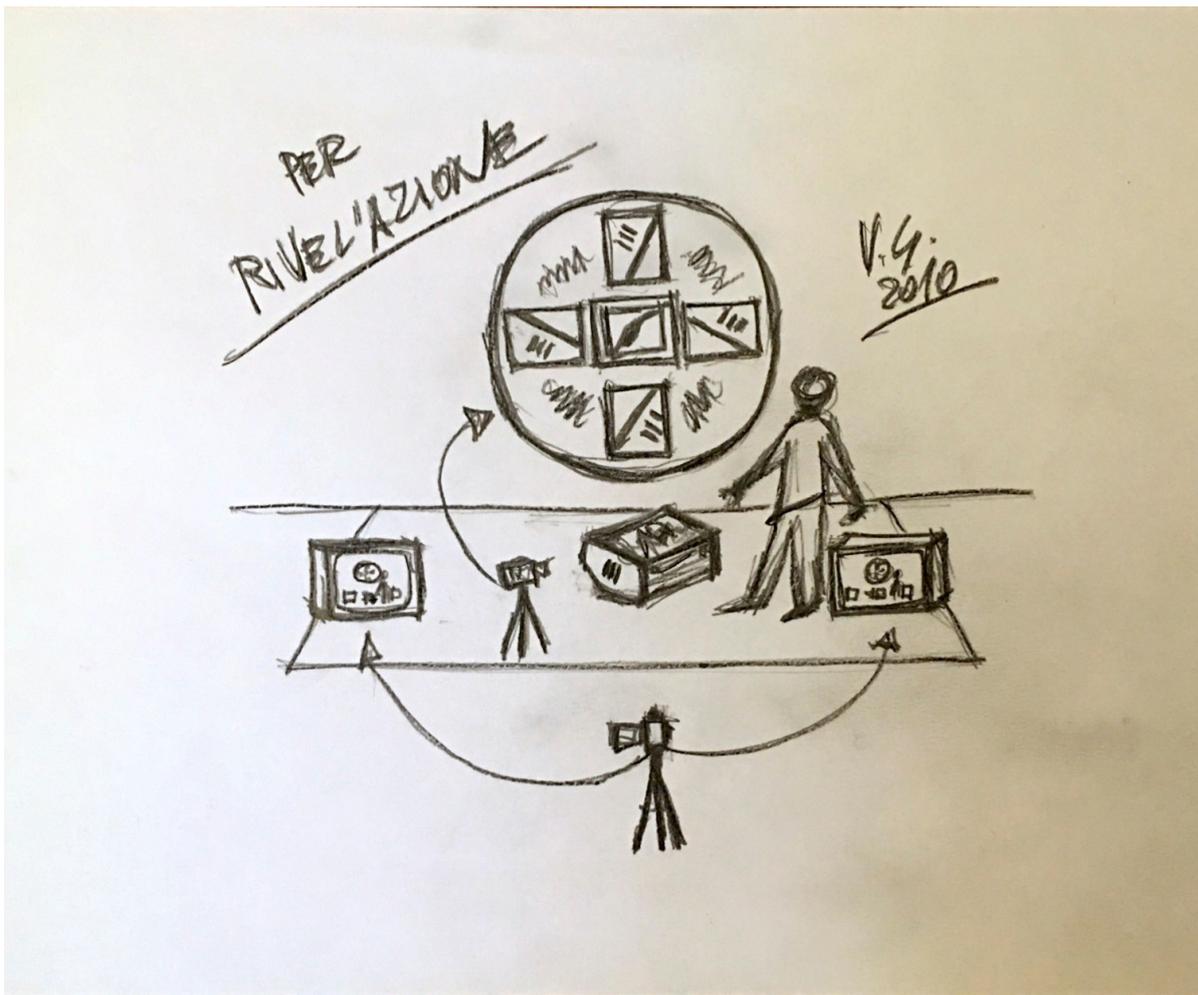


Fig. 2.6: Schizzo di *Rivelazione* per riallestimento del 2010, Look At Festival, Fondazione Ragghianti. Archivio Giacomo Verde.

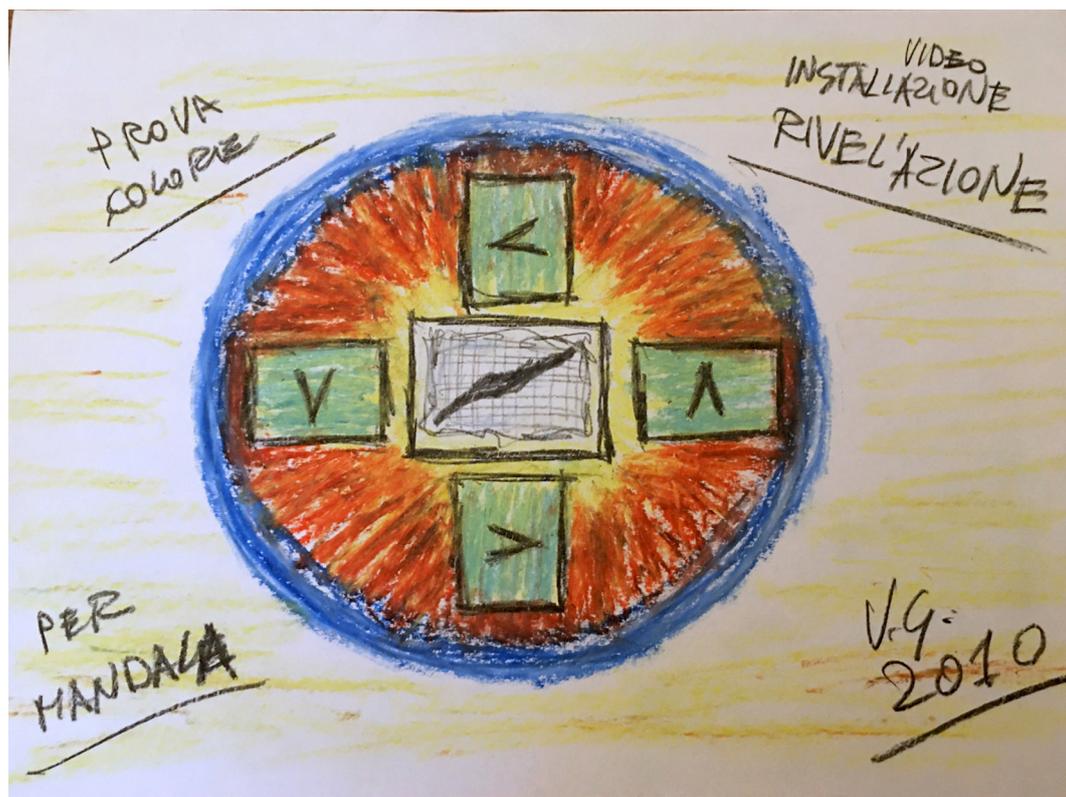


Fig. 2.7: Schizzo di *Rivel'azione* per riallestimento del 2010, Look at Festival, Fondazione Ragghianti. Archivio Giacomo Verde.

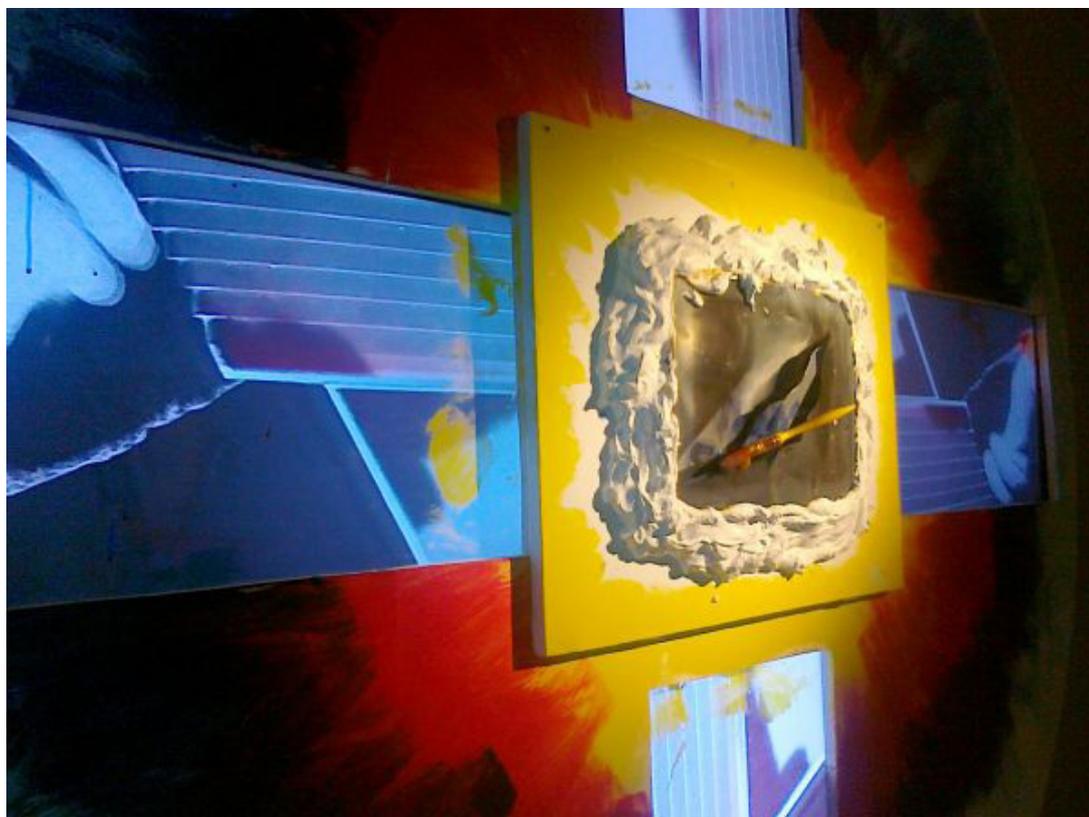


Fig. 2.8: *Rivel'azione* per riallestimento del 2010, Look At Festival, Fondazione Ragghianti. Archivio Giacomo Verde.

e al contempo li rifiuta tutti, autodefinendosi per negazione. Proprio per la particolare marca genetica, l'ambiente non ebbe grande circuitazione, di conseguenza mancano materiali critici a riguardo<sup>3</sup>. L'articolazione dell'ambiente è indissolubilmente legata alla partitura drammaturgica che struttura le azioni: due stanze, opposte e complementari, separate da un muro costruito appositamente per l'occasione e collegate da un corridoio. Una è la stanza dell'agnello abitata da due performer (Pierangela Allegro e Susanna Dini), l'altra del lupo, abitata da altri due performer (Paola Nervi e Laurent Dupont). Un sistema oppositivo che si dà come inconciliabile: emisfero destro e sinistro, emozione e razionalità, bene, male. Sul corridoio antistante le due stanze c'è un pianista (Michele Sambin) sezionato da un vetro/specchio<sup>4</sup> che divide trasversalmente a metà la tastiera ed è sagomato in modo da accogliere il profilo del musicista. Infine, un'ultima stanza al termine del percorso performativo saluta gli spettatori con un grafico, realizzato da Giacomo Verde, che ricomponde la mappa e la partitura gestuale. Non ci sono regole di attraversamento, ogni spettatore in maniera autonoma stabilisce la posizione di osservazione e può modificarla nel tempo, proprio come fosse in una mostra, ma a differenza di essa si trova di fronte a oggetti e presenze vive che abitano lo spazio.

Sul libretto di presentazione del progetto, scritto a sei mani da Michele Sambin, Giacomo Verde e Pierangela Allegro, i performer sono definiti "autoattori", a indicare la loro libertà di espressione, di autodeterminare il proprio comportamento all'interno della griglia registica. I dialoghi e le azioni sono coordinati da punti di incontro, orchestrati tramite i *walkman* che indossano e che li informano sulle indicazioni di tempi e sulle risposte di chi sta dall'altra parte. Queste presenze esistono e si manifestano in funzione di ciò che accade al di là del muro. Il loro essere è parte di un insieme di cui non si ha misura. *Lupus et Agnus* è un sistema di corrispondenze e travaso tra entità opposte che, pur non incontrandosi, si scambiano delle proprietà. Avendo la possibilità di scegliere una determinata prospettiva dalla quale osservare le azioni, lo spettatore ne ottiene dei frammenti, che non trovano unità se non correndo da una stanza all'altra, consapevole di perdere comunque una parte delle informazioni. L'architettura dell'ambiente è strutturata in modo tale che sia proprio la parzialità dello sguardo e dell'ascolto a risultare centrale. Il dramma per lo spettatore è l'impossibilità di cogliere una totalità pur intuendo la sua esistenza. Accanto ai performer convivono dispositivi tecnologici che mettono in discussione la dicotomia artificiale/naturale e configurano una dimensione organica e dinamica, tesa tra l'umano e il tecnologico.

Nella stanza A c'è un monitor ricoperto di una pelliccia bianca che rimanda alla pecora, mentre nella stanza B un secondo monitor ricoperto di pelliccia nera rimanda al lupo. Anche in questo caso, però, non c'è coincidenza tra la sembianza e la funzione "dell'oggetto", perché il monitor-pecora emette l'ululato del lupo, viceversa il monitor-lupo emette il belato della pecora. Le immagini trasmesse invece, realizzate da Giacomo Verde, sono ottenute mediante la ripresa ravvicinata del segnale video sui monitor. Il risultato è una pulsazione luminosa costante il cui contorno è segnato dal movimento della medesima pelliccia che riveste l'oggetto-monitor. C'è dunque un rapporto di continuità tra il dentro e il fuori dell'immagine, che però è reso destabilizzante dallo sfasamento sonoro. La pulsazione luminosa generata dal *feedback* video è, tra l'altro, una "trovata" molto presente nei lavori di Giacomo Verde del periodo, appare infatti in *Rivel'Azione* e su tale meccanismo si sarebbe dovuta basare anche la performance-installazione *Post'azione di richiamo* (1990), che però non venne mai realizzata<sup>5</sup>.

3 Riusciamo a ricostruirne oggi la struttura e il processo creativo grazie alle conversazioni e ai materiali forniti da Michele Sambin.

4 Illuminato alternativamente da una parte e dall'altra, il vetro risulterà di volta in volta trasparente o specchiante.

5 Così l'artista la presenta: «Sei TV color a croce in un contenitore di ferro. Sovrapposta agli schermi una grata di ferro a forma di grande freccia. I quattro tv color [...] trasmettono quello che riprende la telecamera in diretta,

Tornando a *Lupus et Agnus*, i monitor sono una presenza vitale e mobile tanto quanto gli autoattori. Scorrono infatti su un carrello producendo un movimento ripetitivo: attraversano lo spazio avanti e indietro sincronicamente nelle due stanze, sbattendo violentemente contro il muro, tramite un complicato sistema di leve, catene e carrucole, che in maniera reiterata ne bloccano e sbloccano la mobilità. Ciascuna presenza (corpi, oggetti, dispositivi) nei tre ambienti è attraversata dalle qualità delle altre, configurandosi per metonimia come parte di un organismo più ampio, che trova la propria identità nella fluttuazione e destabilizzazione. A ben guardare, il sistema oppositivo enunciato come principio fondante di *Lupus et Agnus* è a sua volta un ennesimo falso indizio fornito allo spettatore. L'opposizione si pone piuttosto come interrogazione sul confine tra entità solo in apparenza dicotomiche. Bene e male, emisfero destro ed emisfero sinistro, bianco o nero, corpo e identità, organico e inorganico sono categorie masticate e risputate allo spettatore sotto forma di processi in continua tensione dinamica. Sono stereotipi che minacciano un sistema di credenze e pensiero che viaggia su binarismi stagni. L'agnello ulula, il lupo bela, il cuore ragiona, il cervello sente.



**Fig. 2.9** *Lupus et Agnus*, Micro-Macro Festival 1988. Documentazione fotografica. Archivio Teatromusica. Per gentile concessione degli Autori.

---

mentre quello centrale e quello sottostante trasmettono quello che ricevono dall'antenna in cima alla videoinstallazione. Inoltre una seconda telecamera riprende quello che trasmette un televisore dell'installazione creando un *loop feedback* di ritorno. Con possibilità di performance durante l'installazione della videoscultura. In collegamento con la stazione trasmittente o in auto-trasmisione [...] Un cameramen è collegato alla stazione trasmittente che trasmettere in due monitor le riprese. L'altro cameramen collegherà il suo camcorder ai monitor centrali e potrà scegliere se mandare in onda il registrato oppure la ripresa del monitor in basso, creando così un effetto *loop* di autogenerazione del segnale, che può dare un effetto lampeggiante a tutta la scultura» (Verde 1990).

## Appunti sul corpo

Tutte le opere qui analizzate, benché si inscrivano nel regime delle videoinstallazioni e delle videosculture, sono interessate da una dimensione performativa che da una parte richiama la necessità al fare, dall'altra circoscrive una fenomenologia del corpo plasmato e plasmante il mezzo tecnologico. L'apostrofo di *Rivel'azione*, *Col-Tv-Azione*, *Incub'azione*, ricorrente nelle pratiche dell'artista, rimanda infatti a un'attenzione imprescindibile al momento dell'esecuzione, al processo nel suo stesso svolgimento. Molte delle installazioni, in particolare quelle contrassegnate dal simbolo "+", prevedono infatti a monte una performance che diviene oggetto stesso dell'opera. Anche quando non è prevista una performance, le videoinstallazioni conservano in nuce l'impronta di un corpo. È il caso di *Incorpor'azione* (1990), mai realizzata da Giacomo Verde. Analizzandone il progetto, notiamo come essa sia costituita da un cilindro vuoto intonato o in ferro e quattro monitor di controllo che trasmettono l'immagine di un corpo che danza all'interno. Anche sul piano sonoro è previsto il rimando al movimento di un corpo come il respiro e lo sbattere contro le pareti. Benché, dunque, monitor e suoni ci lascino credere che dall'altra parte delle pareti vi sia una persona ripresa dalle telecamere nell'atto di danzare, dal progetto apprendiamo che questa credenza sia solo un'illusione.

La ripresa di una figura umana danzante all'interno del cilindro potrebbe richiamare in un primo momento l'idea di un corpo incastrato all'interno di un dispositivo tecnologico, quindi di un corpo schiavo delle tecnologie. Tuttavia ogni tanto, ci informa l'artista, passano dei rivoli d'acqua davanti all'obiettivo. Questo semplice dato, unito al fatto che la presenza della figura umana è solo apparente, sposta l'attenzione altrove. Nell'intento di Giacomo Verde, infatti, non c'è alcuna denuncia di una sorta di coercizione schiacciante sul corpo ad opera della tecnologia, viceversa corpo-natura-tecnologia sono inseriti nel medesimo *continuum* quotidiano, in un ciclo di co-responsabilità performante. *Incorpor'azione* si inserisce nello stesso territorio di ricerca atto a disvelare il potere mistificante dei media. Un monitor per l'artista non è capace di rimandare all'identità di un soggetto se non per rassomiglianza. Non c'è coincidenza tra la persona e la sua immagine, ma la prima si ritira inequivocabilmente nella seconda stagliandosi in figura simulacrale. A essere "incorporato" nel dispositivo tecnologico è semmai un sapere corporeo che, mescolato agli elementi naturali (in questo caso l'acqua), ha il potere di riscrivere il proprio statuto accanto a quello dei mezzi di comunicazione. Bisogna ricordare che gli anni Novanta rappresentano un coagulo di fratture: il crollo del muro di Berlino, la caduta delle frontiere, l'avanzata della globalizzazione annullano identità etniche, economiche e culturali. La sempre più forte presenza dei dispositivi tecnologici nella quotidianità spinge a superare le dicotomie reale/virtuale, animale/umano/, cosa/persona, maschile/femminile. Nell'alveo multiforme di teorie ed epistemologie *post-human* il prefisso *post* designa tanto un superamento dell'umano e della sua finitezza corporea, ora potenziabile mediante la tecnologia, quanto la crisi dell'umanesimo, ovvero di quel sistema di pensiero fondato sull'antinomia natura-cultura che si basa sulla concezione antropocentrica dell'uomo come misura del mondo. Il *cyborg* (*cybernetic + organism*) teorizzato da Donna Haraway (1991), ad esempio, è un ibrido tra macchina e organismo, creatura delle realtà sociali e della finzione insieme, un multi-soggetto instabile e situato che fa saltare ogni distinzione e antinomia. Con l'espressione "corpo senza organi" Gilles Deleuze e Felix Guattari mettono in discussione l'idea che il corpo risponda a un'organizzazione governata da un solo centro di controllo, e denunciano la derivazione culturale della nozione di "organismo": «L'organismo non è affatto il corpo, il CsO, ma uno strato sul CsO, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate» (1996:19-20).

Sulla scena artistica questi discorsi si riversano in una magnificazione del corpo artificiale, segno di un mondo decentralizzato e frattalico. Nelle pratiche artistiche tra gli anni Ottanta e Novanta

il commiato al paradigma umanista si traduce in molteplici approdi. C'è chi disperde la soggettività nella continuità tra immagine elettronica e corpo del performer, come negli spettacoli di Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro (*Camera Astratta*, 1987), chi la fonda nell'articolazione in divenire del binomio persona-personaggio, come Remondi e Caporossi (*Rem & Cap* 1988), chi sancisce l'obsolescenza dell'umano, come Sterlac, Orlan e Marcel.lí Antúnez Roca (*Epiζoo* 1994). In questo panorama le produzioni di Giacomo Verde, sia quelle più strettamente "teatrali" che quelle installative, attivano una carnalità del corpo, visto non in opposizione alla tecnologia, ma in un flusso osmotico di reciprocità. Scrive Giacomo Verde:

Quello che secondo me confina le opere di Stelarc in una vecchia cartografia del corpo e dell'esistente è il loro insistere sulla separazione gerarchica tra mente/progetto/tecnologia da una parte e carne/uomo/natura dall'altra. Ancora si sente l'influenza di un soggetto che vuole controllare e modificare se stesso e l'ambiente circostante per ricalcare un'immagine predeterminata, piuttosto che sentire complessivamente l'esistente sentendosene oggetto integrante. Fare cose nuove, cose mai fatte prima, o usare nuove tecnologie non vuol dire essere dalla parte della mutazione, anche perché non esiste "il" nuovo o "la" mutazione, bensì diversi modi di affrontare e sviluppare "le" mutazioni e "i" nuovi possibili (2007: 27).

Il connubio uomo-macchina per Giacomo Verde è da intendersi come processo "naturale", nel senso che da sempre l'umanità si è avvalsa di strumenti tecnici che ne hanno modificato abitudini e comportamenti. La dicotomia natura/cultura è in questo senso un'impasse concettuale. Il corpo è inteso da Giacomo Verde come nodo tecno-esistenziale in richiamo alle teorie sul *cyborg* dell'amico Antonio Caronia (Caronia 1985), ossia in continua mutazione insieme agli ambienti e gli strumenti che utilizza. Affermare che vada ri-progettato per adattarlo alle tecnologie significa per l'artista continuare a immaginarsi un corpo separato da una mente industriale che progetta (*Ibidem*). "Artificiale" per l'artista è da intendersi in senso letterale cioè "fatto ad arte" da un "artefice", certamente sinonimo di "meccanico", ma in quanto costruito dall'umano anche "culturale" e "sociale". L'apporto del movimento *cyberpunk* al lavoro di Giacomo Verde è centrale. Diversi sono, infatti, nei progetti in catalogo i rimandi a Philip Kindred Dick. La rilettura dei romanzi *cyber* diviene negli anni Ottanta un vessillo per assimilare l'etica contro-culturale al mondo delle tecnologie (Scelsi 1990). Il termine *Cyberpunk*, infatti, coniuga le istanze oppostive e autogestionarie del *punk* agli immaginari fantascientifici dei romanzi *cyber*. Il *cyber* si propone infatti come emancipazione dalla fantascienza classica, come il *punk* svestì il *rock and roll* dalla sinfonica eleganza del *progressive rock* degli anni Settanta. La scena *punk* condensò i propri principi nel teorizzare e quindi nel riconoscere a chiunque il diritto a esprimersi suonando, indipendentemente dalle capacità teorico musicali possedute. Negli anni Ottanta, Giacomo Verde, nutrito dalle multidimensioni del *Cyberpunk*, inizia a conciliare la matrice performativa alle tecnologie portando in strada progetti come "Lo Zampognaro Galattico", l'azione di strada "Danger" con la Banda Roselle di Bologna e la "Banda Magnaetica". In queste azioni di strada, la tecnologia appare all'artista come un contenitore di comunicazione collettiva e connettiva, un organo di trasmissione di una tradizione in cui tutti possano sentirsi rappresentati. Con il medesimo obiettivo, negli anni Novanta coniuga teatro di figura e televisione con il progetto *Telearacconto*. Tale scenario, che interessa tradizione, oralità, immaginari tecnologici e collettività, viene definito dall'artista Arte Ultra-scenica (Verde 1994), un'arte cioè che parte dalla scena, ma la supera incontrando il mondo per boicottarne anacronistiche categorie.

La spinta a ridefinire diverse modalità di intendere e intrecciare corpi e tecnologie si ritrova nel progetto *Theatre of Hybrid Automata dei Vasulka* (1991), costituito da tre opere: *Intermedia Lude*, *Casa Larsen*, *Video Pozzo*. Anche questo è un progetto che rimane nel cassetto dell'artista, ma che testimonia la volontà di ridefinire i rapporti tra corpi e interfacce, che riprenderà nel corso degli anni

Novanta e Duemila con le opere interattive. *Theatre of Hybrid Automata* è infatti uno spettacolo per soli oggetti infografici: l'attore è il puntatore del *mouse*, che Giacomo Verde definisce "puntatore", lo spazio è costituito dal monitor con colori primari, in cui il puntatore agisce con il testo della *pièce* teatrale. Il computer collega interfaccia e puntatore. Il mixer video collega puntatore e monitor. Qua la strumentazione inizia a essere non più solo video: Verde ipotizza una gestione computazionale del segnale video, anticipando, sulla base della suggestione del progetto omonimo di Woody Vasulka, riflessioni sulla virtualità. Nel progetto iniziato nel 1985, Woody Vasulka combina l'*hardware* con un *software* sofisticato per l'elaborazione di immagini in tempo reale. Il progetto mira a sviluppare interfacce complesse tra lo spettatore/performer e le tecnologie e a stabilire modi per scambiare informazioni tra le macchine.

È interessante notare come lo spazio dell'azione, in Verde, più che essere plasmato dai codici del linguaggio informatico, sia strutturato dalla parola. Il monitor infatti traduce ciò che legge il puntatore. Parola, strumenti informatici, spazio e suono si modificano dunque a vicenda in un flusso ininterrotto di *feedback*. L'interfaccia è una multidimensione in cui precipitano colori, suoni e parole e che gioca al servizio della "scena" senza sovrapporvisi. L'artista, infatti, scrive sul disegno illustrativo: «computer e mixer sono tecnici di scena» (Verde 1991). Il tentativo, dunque, è quello di antropomorfizzare strumenti domestici e spesso invisibili che ci legano ai dispositivi informatici, frapponendosi tra le macchine e i nostri gesti, trasformandoli in *dramatis personae*. L'aspetto interessante è che Giacomo Verde ripensi l'interfaccia non come una schermata di un *software* o un *desktop*, ma come strumento vocale (microfono), musicale (tastiera o altro strumento), cinetico (guanto o *joy stick*), tattile (*touch screen*). L'interfaccia è nelle mani del regista-spettatore, dunque chi fruisce l'opera può indirizzarne il corso attraverso dei contributi fisici. È necessario un movimento corporeo per attivare l'opera, sia esso vocale o gestuale. Sul finire degli anni Novanta, l'interesse di Giacomo Verde a "scaldare" le interfacce umanizzandone le funzioni si riverseranno in *Bit*, il burattino virtuale animato da Verde. *Bit* fa parte del progetto "Euclide" creato con l'artista Stefano Roveda nel 1999. Lo scopo del progetto è cercare di umanizzare la tecnologia e renderla relazionale. *Bit* infatti è animato da Giacomo Verde attraverso un *cyberglove*, un guanto che utilizza una tecnologia a sensori in grado di trasformare i movimenti delle mani e delle dita in dati digitali in tempo reale. Il sistema dunque bypassa l'intermediazione di un'interfaccia da computer e utilizza i gesti corporei, la loro casualità, imperfezione e capacità di cambiare continuamente, per dare vita al burattino. Il piano del reale, ovvero lo spazio-tempo fisico in cui l'azione si svolge e la componente tecnica di cui si costituisce, viene masticato poeticamente dall'artista e restituito come principio costruttivo.

Ecco allora che tanto il corpo quanto gli strumenti coinvolti nelle azioni di Giacomo Verde rientrano in un programma politico volto a rendere consapevoli utenti e spettatori delle potenzialità insite e mobili delle tecnologie, al fine di creare rituali collettivi e condivisi di sapere e potere. Questa modalità di approccio al connubio tra azione e tecnologia si fonda sulle prerogative dell'epica, ovvero nella mobilità e nell'interscambio di codici tra narratore e riceventi fondati sull'oralità. Un movimento della parola che consente di superare il concetto di autorialità per trasformarsi in utopia collettiva e smantellare la torre dell'artista, ideatore, educatore e prometeico. In quest'ottica, l'assistere a una videoinstallazione, una performance o uno spettacolo teatrale di Giacomo Verde si costituisce come momento di scambio orizzontale tra i partecipanti, preservazione di memoria, attivazione costante di una tradizione (quella del teatro di strada, del teatro di figura, della leggenda popolare) attraverso il corpo e i corpi. Una prassi che conserva le caratteristiche dell'oralità, per edificare una comunicazione ininterrotta in cui l'esperienza e il bagaglio biologico e culturale individuale si confondono, confluendovi, in quelli collettivi. "Ascoltare non è tacere".

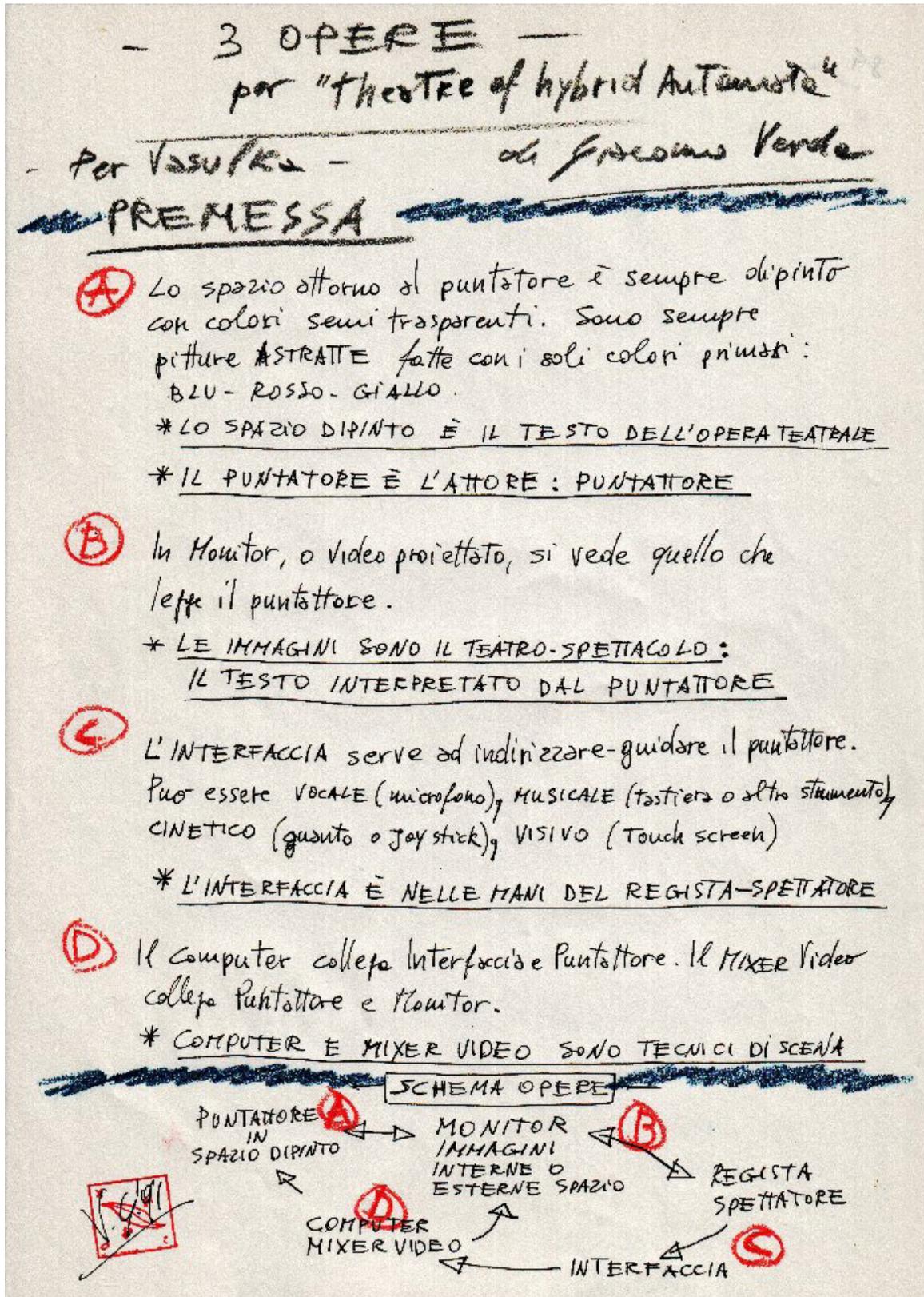


Fig. 2.10 Theatre of Hybrid Automata dei Vasulka, appunti dell'autore. Vedi Sezione Disegni

## Bibliografia

- Baudrillard, J. 1983, *Simulacra and Simulations*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Bolter J. D., Grusin R., 1999, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Caronia, A., 1985, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Roma, Theoria.
- Cigognetti L. 2003, *Si può raccontare una guerra? Alcuni libri sull'argomento*, in L. Cigognetti, L. Servetti, P. Sorlin (eds), *La guerra in televisione. I conflitti moderni tra cronaca e storia*, Venezia, Marsilio.
- Derrida, J., 2008, *Invenzioni dell'altro*, Milano, Jaca Book.
- Deleuze G., Guattari, F., 1996, *Come farsi un corpo senza organi? Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Castelvecchi.
- Garroni E., 2010, *Creatività*, Macerata, Quodlibet.
- Haraway, D.J., 1991, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, London, Routledge.
- Jameson, F., 1989, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- Scelsi V, 1990, *Cyberpunk, antologia di testi politici*, Milano, Shake Edizioni.
- Spampinato, F., *Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video in Italia negli anni Ottanta*, in "Sciambi Ricerche", n. 6., Apr. 2019.
- Thom, R., 1972, *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Verde, G., *Dossier Teleracconto. Scritti di Verde, Attisani, Infante, Evola, Raccanelli, Rostagno, Marabello, Caronia, Zamboni, Giallo Mare Minimal teatro*, in "Connessioni Remote", n. 1, 2020.
- Verde, G., 1994, *Anni Ottanta: frantumando generi*, in R. Barbanti, L. Bolognesi, M. Busi De Logu (ed.), *Arte Immateriale Arte Vivente*, Villanova di Ravenna, Essegi.
- Verde, G., 2005, *Pensieri dietro la minimal TV*, in M. Pecchioli (Ed), *Neo televisione. Elementi di un linguaggio catodico glocal/e*, Genova, Costa & Nolan.
- Verde, G., 2007, *Artivismo Tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, Edizioni BFS.



### III – L’invenzione del Teleracconto e i suoi doppi

*Vincenzo Sansone*

Le immagini o le “azioni tecnologiche” devono essere prodotte in tempo reale in modo da rispecchiare l’umore, il ritmo e la qualità della serata così come vengono generati dall’incontro tra gli attori e il pubblico. La tecnologia deve essere un mezzo che amplifica il contatto, il tempo reale, e non una gabbia che detta regole e ritmi immutabili, altrimenti non è possibile usarla per fare teatro.

Giacomo Verde

Giacomo Verde è unanimemente riconosciuto come uno dei più geniali video artisti italiani, fautore di un teatro tecnologico basato su un principio che ha inquadrato, sin dagli esordi, la sua anima di technoartista: l’uso della bassa tecnologia nelle installazioni come nel teatro. Come afferma Anna Maria Monteverdi: «Le sue “oper’azioni” sono da sempre variazioni sulla necessità di un uso politico e di una riappropriazione-diffusione capillare dei mezzi tecnologici» (2004: 339).

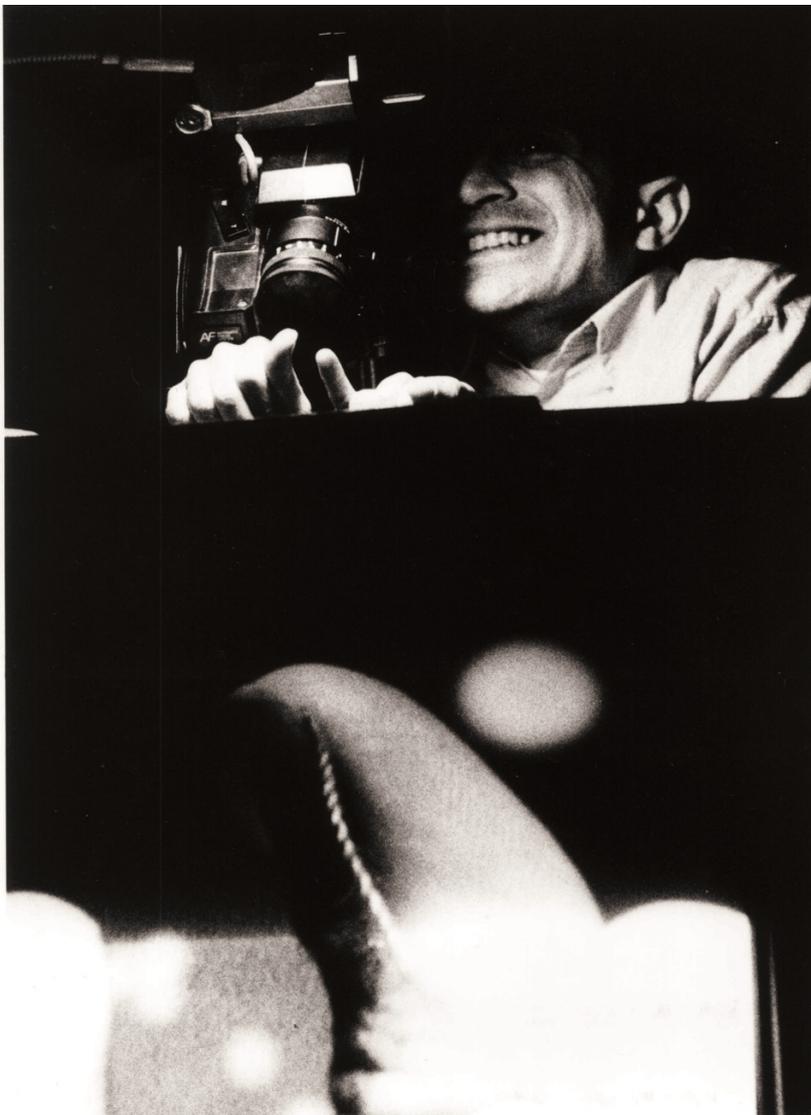
Un uso, cioè non un abuso della tecnologia, non una dimostrazione di potenza o un padiglione delle meraviglie ma un nuovo universo tecnocreativo. Il low tech sottende due principi fondativi della sua pratica artistica. Da una parte Verde dimostra quanto non sia per forza la tecnologia più costosa o quella appena uscita sul mercato a essere più performante, e che a contare non sono sempre e tanto le tecnologie, quanto le idee. Da questa prima considerazione deriva il secondo principio, cioè l’applicabilità quasi naturale della tecnologia come nuovo mezzo narrativo alla portata di tutti, affrontando, inoltre, in maniera creativa ed esplicita, il rapporto tra immagine e realtà.

Era forte negli anni Ottanta e Novanta l’idea che gli artisti potessero ancora confrontarsi direttamente con la cultura di massa, con la televisione e i media, dimostrandone l’inganno e mostrandone utilizzi più creativi e democratici. Decostruire per creare altre visioni, possibilità e mondi. L’invito era rivolto al mondo dell’arte, perché provasse ad uscire dagli spazi protetti delle gallerie e della tradizione, anche moderna, legata a un ruolo consolatorio o, al massimo, provocatorio dell’artista.

Con il teleracconto, sua invenzione tecno-narrativa della fine degli anni Ottanta, Verde ci ha mostrato come lo spazio-tempo dello schermo elettronico sia completamente diverso dallo spazio-tempo dei nostri corpi: il cuore della sua ricerca, in quegli anni, stava proprio nel capire e giocare le differenze e i rapporti possibili tra queste due dimensioni: «Ridefinire i concetti di realtà e simulazione: segnalare le diversità tra la lingua dei simulacri e la lingua dei corpi; cercare e costruire ipotesi di comunicazione elettronica e non praticare solo “decostruzione artistica”» (Messaggio Soggettivo, <https://www.verdegiaac.org/teorie/messaggio.htm>, Verde 1994). La sua ridotta spettacolarità e il ricercato fattore di faticenza appaiono, inoltre, come uno strappo ideologico dentro la società classista delle immagini hi-tech e sono delle alternative possibili - ieri come oggi - al tecnopolio dominante. La demitizzazione delle immagini avviene attraverso il teatro e il gioco:

Paradossalmente il mito della tecnologia appartiene a un’ideologia pre-tecnologica ed è alimentato da un certo tipo di mercato che sfrutta l’ingenuità di persone che normalmente non usano e non comprendono le tecnologie. Io non intendo competere a colpi di potenza elettronica ma di

intelligenza. Da *Fine fine millennio* ai Teleracconto, fino anche alle mie più recenti opere, è possibile rintracciare un doppio filo conduttore: uno è quello della bassa tecnologia, l'altro è quello della demitizzazione delle immagini attraverso il gioco e la derealizzazione. La TV non informa (come vogliono farci credere), ma crea solo immaginario astratto [...] Nei Teleracconto mostro dal vivo come le cose messe sotto l'occhio della telecamera diventano personaggi fantastici e che tra la televisione e gli archetipi più profondi esistono rimandi vitali e interessanti (Verde 1995).



**Fig. 3.1** G. Verde/Giallo Mare Minimal Teatro, *Hansel & Gretel Tv*. Foto: Giuseppe Murador. Per gentile concessione dell'autore. Archivio Giacomo Verde. Da questa fotografia Verde fece le cartoline promozionali dello spettacolo.

Proprio l'impiego della bassa tecnologia "costringe" l'artista a trasformarla in un linguaggio metaforico – che è la base delle sue diverse forme di intervento artistico – perché non può, ma soprattutto non vuole, ricorrere a un uso da "meraviglia" a cui le tecnologie oggi sembrano votate. Non è un caso che è proprio il racconto popolare, il bisogno di narrare una storia con mezzi semplici, ad avvicinare Verde alle tecnologie, diventate sempre più quotidiane e domestiche, come la televisione: il teleracconto è figlio non della tecnologia ma, appunto, di un teatro che si confronta creativamente con gli strumenti della comunicazione di massa. Giacomo Verde, infatti, inizia il suo percorso artistico come artista di strada:

Quando a metà anni Settanta ho deciso di fare il cantastorie e il teatro di strada ero mosso dall'esigenza di lavorare a diretto contatto con il pubblico, fuori dalle istituzioni teatrali, e alla ricerca di una cultura viva e popolare. Cercavo le radici del fare teatro. Così come fare animazione teatrale nelle scuole si basava sull'intenzione di trasmettere strumenti di espressione ed emancipazione culturale a più gente possibile. Così ho lavorato in strada con Sandro Berti, con Bustric, con Els Commediants, con Leo Bassi e con la Banda Osiris (Verde 2007: 101).

Ben presto, però, si accorge che quel percorso artistico non rappresenta più la sua esigenza primaria e va alla ricerca di nuove forme di coinvolgimento del pubblico e, implicitamente, va alla ricerca di nuove forme teatrali totalmente da inventare.

Se la televisione negli anni Ottanta e Novanta diventa lo strumento principe per l'intrattenimento popolare, allora Verde decide di guardare proprio alla cultura mass mediatica per piegarla alle sue esigenze artistiche: «È stato come decidere di vivere nel contemporaneo, superando vecchie e inutili ideologie di comportamento artistico, accettando il confronto creativo piuttosto che la fuga conservativa» (Verde 1995: 35).

Il rapporto con “un'altra” televisione e la creazione con i mezzi elettronici scandiscono gran parte del percorso artistico di Verde e, in un certo senso, lo accomunano – sia pur con grandi differenze – alle sperimentazioni artistiche degli anni Ottanta, a quel nuovo teatro e ai suoi protagonisti che guardavano con vivo interesse al linguaggio dei media<sup>1</sup>, tanto da spingersi a realizzare video ispirati agli spettacoli, e introducevano schermi televisivi sulla scena. Le compagnie che usavano video in forma drammaturgica e scenografica, riunite sotto l'etichetta “videoteatro”, poiché allargavano le potenzialità della scena contemporanea a quella che sarebbe stata definita in seguito una “drammaturgia multimediale”<sup>2</sup>, non erano in realtà molte. Tra queste, per esempio, Falso Movimento, La Gaia Scienza con Studio Azzurro, Tam Teatromusica, Krypton, Magazzini Criminali.

Giacomo Verde, con l'invenzione del teleracconto, dà un importante contributo a questo movimento artistico che ha alla base la “reinvenzione” (Krauss 2005) del linguaggio elettronico per mezzo del teatro, rappresentando, a differenza degli altri, un esempio “sempreverde”: l'invenzione del teleracconto, infatti, non tramonterà mai, neanche con l'introduzione di nuovi mezzi digitali e interattivi, continuando a essere proposta nelle scuole e nei teatri. La differenza la fa la narrazione teatrale, modalità antica che non diventerà mai obsoleta.

Il primo teleracconto è *Hansel e Gretel Tv* del 1989, che nasce quasi per caso o, come afferma Verde, «per gioco. Poi mi sono accorto, assieme agli altri, che si trattava di un gioco veramente serio» (1991: 2). Viene creato per la compagnia Giallo Mare Minimal Teatro di Renzo Boldrini e Vania Pucci a Empoli, come parte di un progetto a cui Verde doveva prendere parte, intitolato *Molti Hansel e Molte Gretel*.

Il progetto definito *Molti Hansel e Molte Gretel* si strutturava in tappe comuni di cui la prima era chiamata “dello smarrimento”. Tappa in cui gli spettatori, per motivi ai loro occhi fortuiti, incontravano personaggi (in realtà operatori del teatro, attori, video/artisti, musicisti ecc.) che accogliendoli narravano loro, dai molti punti di vista tecnici e drammaturgici, la storia dei fratelli Grimm, non in situazione dichiaratamente teatrale ma con modalità dall'apparenza informale e semplice; ogni operatore aveva scelto una tecnica, la tecnica ovviamente con la quale lavorava. Giacomo Verde era uno degli operatori e la compagnia in fase progettuale gli aveva chiesto di ideare una narrazione di carattere televisivo. Così ha preparato in poco tempo una versione della favola nella quale il racconto dal vivo era supportato da uno schermo video dal quale passavano le immagini da lui create sul momento tramite la ripresa diretta realizzata con una telecamera collegata a un monitor: unici s/oggetti erano le sue mani ed alcuni piccoli oggetti. Era nato il TELE/RACCONTO. Tutti noi eravamo felicemente sorpresi, Giacomo per primo (Giallo Mare Minimal Teatro 1990: 4).

1 Si rimanda all'ampia bibliografia sul videoteatro italiano, in particolare a tre risorse storiche: Valentini 1987, Sapienza 1992 e Prono, Balzola 1994. Si veda anche il concept-film *Index Pow* (1989), a cura di Carlo Infante, un montaggio di estratti di sedici opere afferenti alle varie declinazioni del concetto di videoteatro, mostrate proprio attraverso gli esempi concreti che hanno dato origine al termine.

2 Per una riflessione sul concetto di “drammaturgia multimediale” e sulla sua trasformazione si rimanda alla specifica bibliografia e in particolare ai volumi Balzola, Monteverdi 2004 e Pizzo 2013.

Ma cos'è tecnicamente il teleracconto? Il teleracconto non è altro che una narrazione teatrale che impiega come personaggi del racconto, appunto, piccoli oggetti ripresi in macro da una telecamera:

Una telecamera riprende piccole storie di “oggetti”, animate da un narratore in tempo reale e ben visibile dagli spettatori. Un televisore le ritrasmette in diretta, come se fosse una potente lente di ingrandimento, ingigantendo le piccole azioni fino a dargli un senso estetico e narrativo altrimenti non percepibile. Si racconta una storia o una fiaba. Una storia televisiva che cancella la presunta freddezza del mezzo per inoltrarsi nello spazio ideale del racconto. Così nasce il Teleracconto (Verde 1991: 3).

Verde, dunque, decide di raccontare la assai nota fiaba, non solo attraverso le parole, ma ricorrendo alla televisione, riscrivendone il linguaggio. Le vicende di Hansel e Gretel, infatti, sono raccontate per mezzo della ripresa video in diretta di piccoli oggetti. Grazie alla sua abilità di narratore, quelle immagini diventano protagoniste di un racconto che esalta la parola e l'immediatezza, la relazione qui e ora con lo spettatore-bambino; quelle immagini sono parte di un universo da manipolare, diventano piccoli burattini docili e virtuali fatti di pasta, di mollica di pane, di noci, capaci di trasformarsi sotto l'occhio stupito di chi guarda. Come osserva Antonio Caronia:

Lo sguardo dello spettatore è incantato dall'apparato di oggetti e meccanismi “poveri” che le dita del performer, di lì a poco, trasformeranno negli scenari di una storia. Ma subito questa fascinazione del piccolo viene giocata e negata: le mani, il bicchiere, i legnetti, i nastri non vengono osservati nelle loro dimensioni reali sul tavolo di lavoro, ma nel quadro di un televisore, con le luci, i colori, la falsa profondità, il ritmo di un video. La mente dello spettatore, che in circostanze normali dovrebbe operare da sola la trasfigurazione tipica del microteatro (il tavolo che diventa palcoscenico, le dita attori, i nastri vestiti e costumi), viene insieme aiutata e sviata dall'elettronica (1990: 17).

La parola teatrale, però, ha il potere di trasfigurare l'oggetto, prima e più ancora che il dettaglio della lente della telecamera, prima ancora dell'elettronica. Questo procedimento mostra, su un altro piano, la fragilità delle immagini televisive e la loro facilità di manipolazione: quella del teleracconto è una critica diretta alla costruzione della comunicazione mass mediatica travestita da fiaba. In un certo senso, Verde dà anima a una esplorazione del linguaggio televisivo, facendo emergere quanto le immagini trasmesse quotidianamente non siano espressione diretta della “realtà” ma frutto di un filtro manipolatore per veicolare le informazioni volute e contraffare gli eventi.

*La televisione non esiste.*

Lo so, sembra incredibile, ma la televisione non esiste: sono solo figurine.

È la nostra testa che decide che valore dare a quelle figurine. I telegiornali non danno informazioni ma raccontano storie, favole: creano immaginario. Il problema è che la maggioranza dei telespettatori crede alle storie della tv come i bambini credono al lupo cattivo o a Babbo Natale. I bambini ad un certo punto imparano a distinguere la realtà dalle fiabe, ma solo pochi adulti sanno distinguere la realtà dalle immagini e così incolpano la tv della violenza dilagante, invocano regole, protezioni, salva-guardie, guerre sante... ma mai ammetterebbero la loro fede nelle figurine (sono persone serie): solo questo è il problema.

Di fronte allo schermo magico siamo tutti bambini. La tv non può essere che una fiaba: irriverente, amorale, esagerata, violenta e a lieto fine.

La tv rivela i pensieri rimossi, l'indicibile della nostra “ragione”: bisognerebbe imparare a leggerla alla rovescia, come i sogni o gli incubi, solo in questo “non-senso” è lo specchio della realtà. La tv è quello che non esiste ma chiede di essere ascoltato come una fiaba.

Imparare a guardarla come bambini, senza rispetto, accettando di giocare con la fantasia e le sue

paure, questo bisognerebbe fare, così, forse, la scatola nera potrebbe rivelarsi per quello che è: un gioco di figurine (Verde 1996).

La struttura di *Hansel e Gretel Tv*, primo teleracconto, segue l'impostazione tecnica descritta. Un televisore a tubo catodico funge da tavolo d'appoggio per il narratore e i suoi oggetti. La telecamera inclinata riprende la parte alta del televisore. Dietro la telecamera si piazza il narratore che, sotto l'occhio della lente, inquadra in macro gli oggetti, li manipola "elettronicamente" e li carica di senso attraverso la sua narrazione. Le immagini create sono trasmesse in tempo reale sullo schermo del televisore.

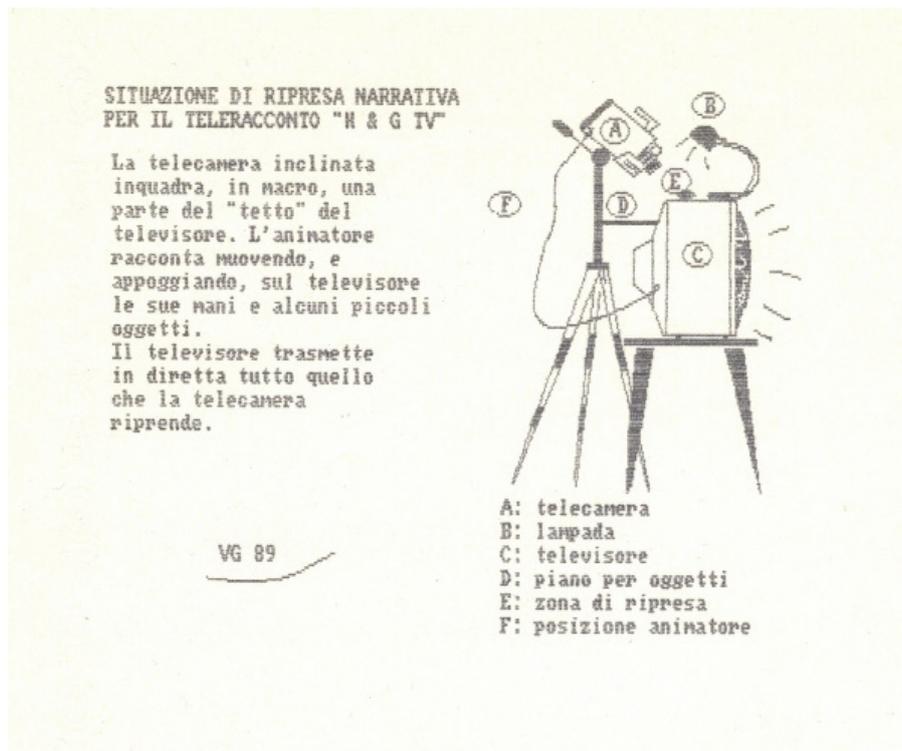


Fig. 3.2 G. Verde, Schema per *Hansel e Gretel Tv* (1989). Vedi Sezione Disegni.

Le vicende raccontate nella fiaba di Hansel e Gretel sono in un certo senso legate al cibo, all'ingordigia ingenua dei due bambini, ma anche all'estrema povertà della famiglia che quasi non riesce a sfamarli. Cosa ci poteva essere di più appetitoso di una casa interamente fatta di marzapane da poter sgranocchiare? Gli oggetti che Verde utilizza nel racconto sono intrinsecamente legati al nucleo fondante della favola. Si tratta di cibo o di contenitori che, di norma, contengono cibo. Noci, cracker, spaghetti, mentine, scatolette di tonno, queste le marionette che Verde muove sulla scena attraverso le sue mani, esse stesse personaggi della vicenda. Il testo, tratto dalla fiaba, è una riscrittura di Verde, un canovaccio più che un vero e proprio copione, che consente all'autore-narratore di poter modificare di volta in volta la narrazione sempre tenendo presente una sua struttura di base. Questo peculiare procedimento è in linea con la sua identità di "narratore" più che di "attore"<sup>3</sup>. Come, infatti, più volte afferma: «Raccontare non è recitare. Spesso gli attori non sono buoni narratori. Io confido nel fatto di non voler fare l'attore. Non ho mai voluto farlo e meno che mai dopo averne apprese le tecniche da attori importanti» (Verde 2004/2020: 57). Così, l'unione di tecnologia, gestualità, tono della voce e narrazione fanno sì che il guscio di una noce diventi la

3 Per una riflessione su Giacomo Verde narratore-contastorie cfr. Sansone 2021.

faccia rugosa della strega cattiva, che una mentina possa trasformarsi nella luna, che una scatoletta di tonno sia il forno della strega e che le dita del narratore fungano da foresta oscura. Per questa trasformazione occorre, come più volte sottolineato da Verde, scatenare l'immaginazione creativa del giovane pubblico, disposto a colmare lo scarto tra quello che l'oggetto è e quello che deve rappresentare nel racconto per immagini.



**Fig. 3.3** Frame video di *Hansel e Gretel Tv* (1989) tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

*Hansel e Gretel Tv* è l'unico teleracconto che Verde continuerà a portare nelle scuole, nei teatri e nelle piazze. Una di queste sarà la piazza teatrale per eccellenza, Santarcangelo (1989), festival che ospiterà Verde anche negli anni seguenti grazie all'invito del direttore Antonio Attisani<sup>4</sup>.

Verde è autore, regista, responsabile della componente video e, soprattutto, è il narratore dello stesso racconto. Il teleracconto però dimostra sin da subito di essere un dispositivo potente che non può e non deve esaurirsi solo con la storia di Hansel e Gretel. Verde e Giallo Mare Minimal Teatro iniziano a sperimentare con tale dispositivo e ben presto lo trasformano in uno strumento basilare del teatro-ragazzi, mondo in cui il racconto metaforico di oggetti ripresi in video trova nei suoi spettatori i migliori interlocutori per dar vita alla mutazione immaginifica degli oggetti in personaggi delle vicende.

4 Antonio Attisani dirigerà il Festival dal 1989 al 1993 (precedentemente lo aveva diretto nel 1981). Santarcangelo diventerà in quegli anni la casa del teleracconto. L'edizione del 1989, oltre a *Hansel e Gretel Tv*, ospiterà anche il secondo teleracconto *Lieto il fine*, realizzato con Giallo Mare Minimal Teatro. Nel 1991 il festival ospiterà il progetto "Casa del teleracconto" che Giacomo Verde coordinerà con Renzo Boldrini. Il progetto prevedeva una parte laboratoriale sul teleracconto, la messa in scena del teleracconto *Consumazione obbligatoria*, e una parte antologica con la messa in scena dei teleracconti precedenti, tra cui *Hansel e Gretel Tv*, *Lieto il fine* e *InColore*. Nel 1993 il festival ospiterà la prima "operazione ultrascenica" di Giacomo Verde dal titolo *Saldi*, «un incontro tra il mio lavoro artistico e una manciata di spettatori attivi. Metto a disposizione il mio variegato repertorio e ogni volta decideremo cosa e in che ordine "incontrare" [...] Ho deciso di chiamare questa operazione *Saldi* perché si tratta di una sorta di svendita di fine stagione, per liberare i magazzini in preparazione di una nuova stagione dove le separazioni di genere artistico saranno completamente riscritte» (Verde 1993: 22). Tra questa "merce messa in svendita" ci sono anche due teleracconti: *Hansel e Gretel Tv* e *RI: immagini d'eco*. Per un'analisi dei teleracconti citati si veda il prosieguo di questo scritto. Per la storia del festival di Santarcangelo si veda Ferraresi 2021. Per le edizioni di Santarcangelo citate si vedano anche i cataloghi presenti nella pagina web del festival [www.santarcangelofestival.com](http://www.santarcangelofestival.com).

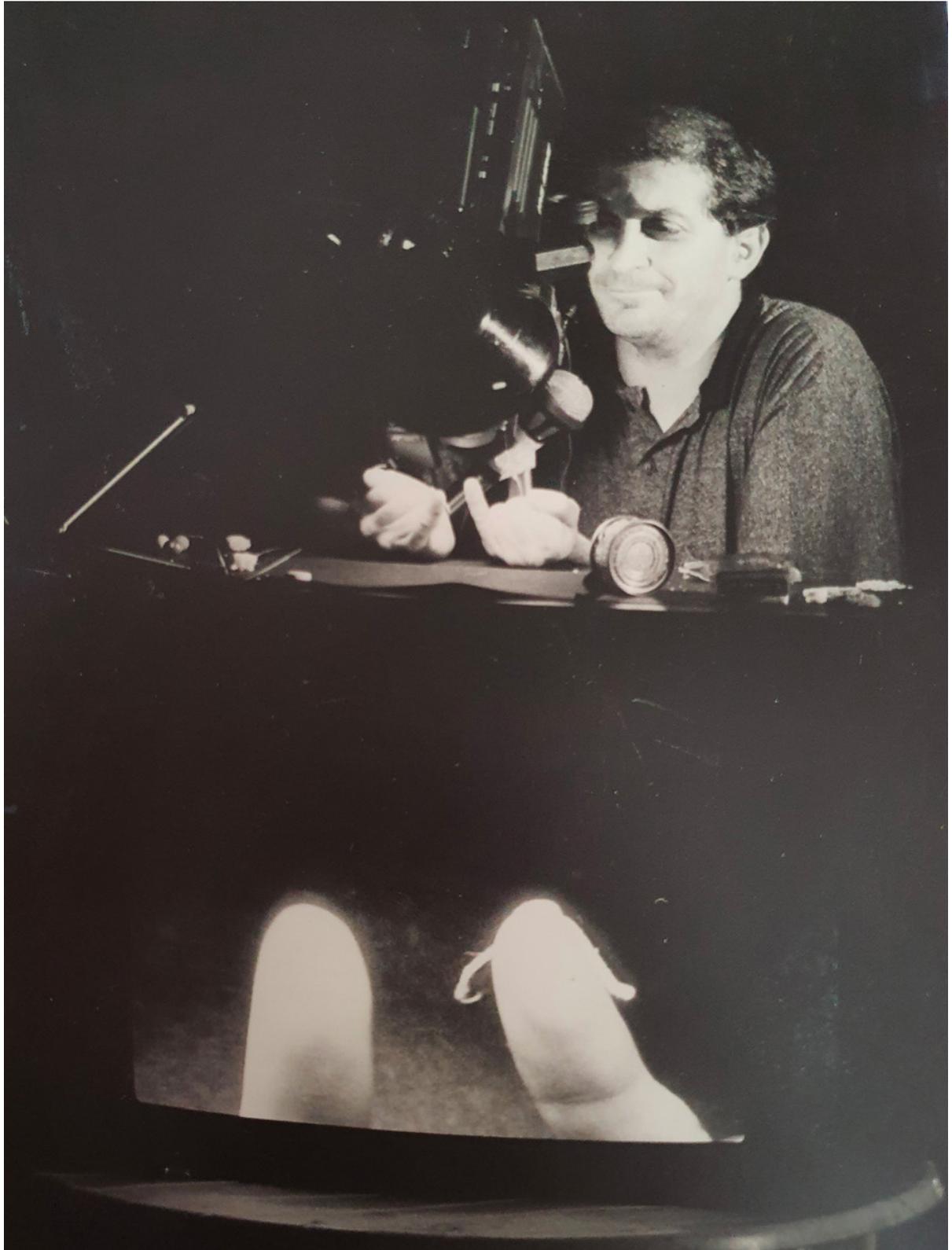
A proposito del futuro del teleracconto, Giacomo Verde, nel 1991, all'interno del dossier che, oltre a contenere informazioni e dettagli tecnici, raccoglie pensieri e riflessioni di autori e critici su questa nuova "invenzione" teatrale, afferma:

Adesso non mi sento di fare previsioni precise sul futuro del teleracconto. In questo momento c'è un interesse crescente da parte della televisione e dell'editoria home video. C'è una ipotesi di sperimentazione in campo psico-terapeutico. Immense possibilità di attività didattiche (come annuncia Vania Pucci nel suo scritto). Forse anche un libro artistico-didattico. E, naturalmente, altre ipotesi di teleracconto. Personalmente non credo ad un evento straordinario che possa lanciare il T.R. Mi immagino, piuttosto, un lavoro lungo e quotidiano di avanzamento e approfondimento. Anche perché attorno alla televisione, all'elettronica, alle sue immagini l'analfabetismo è immenso. Sia da parte degli artisti che del pubblico. Ancora oggi c'è chi si meraviglia di come le cose riprese dalla telecamera possano essere viste in video. Non è uno scherzo: è vero. Rispetto al dilemma se il Teleracconto sia o no teatro, lascio "ai posteri l'ardua sentenza". Per me non lo è perché è qualcosa di altro che sta nascendo. Affonda le sue radici nel teatro ma va in una direzione ancora tutta da verificare. (Ringrazio tutti gli amici che mi definiscono "uomo di teatro" ma vorrei definitivamente confessare che a me il teatro non piace. L'ho sempre fatto per fame, amicizia o politica, mai per istinto). Comunque la maggioranza del pubblico non si pone questo problema e, se i teleraccontatori sono in forma, si gode la performance e basta (Verde 1991: 2).

Tra i primi a individuare la matrice teatrale del teleracconto Antonio Attisani che, narrando la favola dell'invenzione del teleracconto, riconosce prontamente la sua novità e il suo valore:

Ma sul versante critico quasi nessuno sembra disposto finora a riconoscerne il grande valore. Eppoi, curiosamente, mentre tra i detrattori primeggia il partito di coloro che negano la natura teatrale (come fosse la sepoltura in terra santa) del teleracconto, tra i sostenitori (e tra questi primeggiano alcuni dei suoi autori) si sostiene la stessa cosa: che non è teatro. Invece io credo che siamo di fronte a una rarissima, oltre che positiva, invenzione linguistica teatrale. Nel teleracconto, infatti, il narratore, l'attore, si esprime usando un supporto, il video. È il supporto la novità. Supporto come la maschera o la marionetta, supporto che impone o crea una propria sintassi, ma che non elimina l'attore e con esso il suo sapere, la sua tecnica, la sua responsabilità. Ma la prima apparenza lo ha spinto verso il teatro di figure. Già nel teatro di figure moderne si è fatto l'errore di credere che non vi fosse bisogno di attori, senza considerare che anche colui che muove una figura è un attore, anche chi manipola e non parla è un attore, perché è lui il padrone del tempo della percezione, è lui la parte vivente dell'opera, il maieuta dell'arte dello spettatore. Ecco dunque: il teleracconto è una specie teatrale a pieno titolo. [...] Il video, qui, è come il bastone dell'aedo, non è senso e magia ma lo strumento del senso e della magia. [...] Se si parla di teleracconto è perché nella malizia dei suoi primi autori questo termine sta per "te le racconto (io, le storie)". Questo io è l'attore-autore. Ma il valore dell'invenzione linguistica dipende anche da altri fattori. Penso per esempio allo stile evocativo e non realistico imposto alla composizione video, insomma a un allontanamento dal realismo in direzione della favola, di un raccontare che suscita nello spettatore immagini proprie (Attisani 1990: 9).

Si tratta, dunque, di un linguaggio tutto da inventare e nell'arco temporale che va dal 1989 al 1991 nascono altri cinque teleracconti. In queste nuove creazioni Verde non è più il narratore ma si occupa, spesso, della regia e dell'aspetto tecnologico del video.



**Fig. 3.4** G. Verde/Giallo Mare Minimal Teatro, *Hansel e Gretel Tv* (1989).  
Foto: Paolo Rapalino. Archivio Giacomo Verde.

Nel 1989 Giallo Mare Minimal Teatro e Verde danno vita a *Lieto il fine*, anch'esso ospitato da Santarcangelo dei Teatri (1989). In questo caso la narrazione è affidata a Vania Pucci. Tratto da *La Sirenetta* di Andersen, il teleracconto ricrea con pochi e semplici strumenti un'ambientazione marina, per dar vita a un racconto che si estende tra la superficie dell'acqua e il fondo del mare. Per farlo, la superficie della narrazione è un piano di vetro illuminato dal basso e viene usato un bicchiere pieno d'acqua dentro cui "affondano" gli oggetti. La telecamera, inoltre, rispetto a *Hansel e Gretel Tv* è capovolta e non riprende più gli oggetti dall'alto, ma dal basso. Anche in questo caso gli oggetti utilizzati rappresentano altro. Il bicchiere con l'acqua, per esempio, può trasformarsi nel fondo del mare, una foglia di rosa può diventare una barca, e una spugna gialla, il sole.

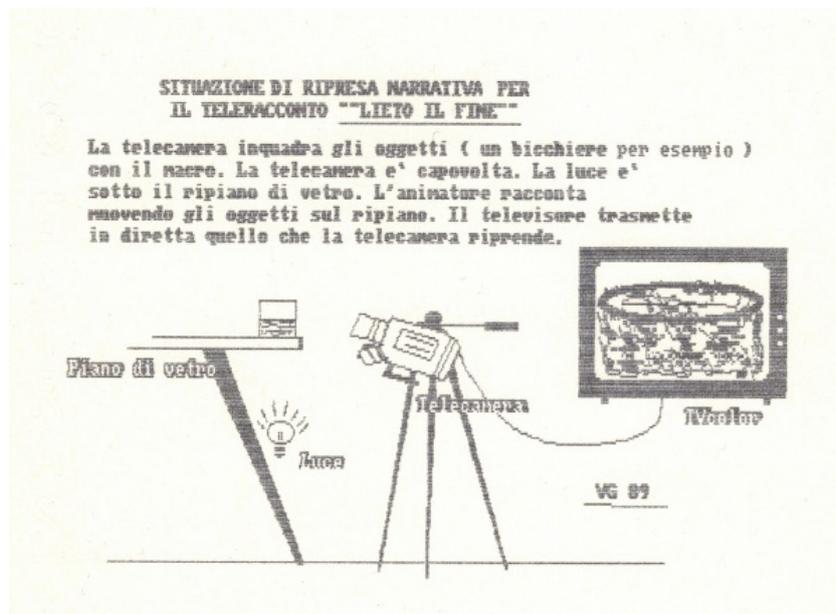
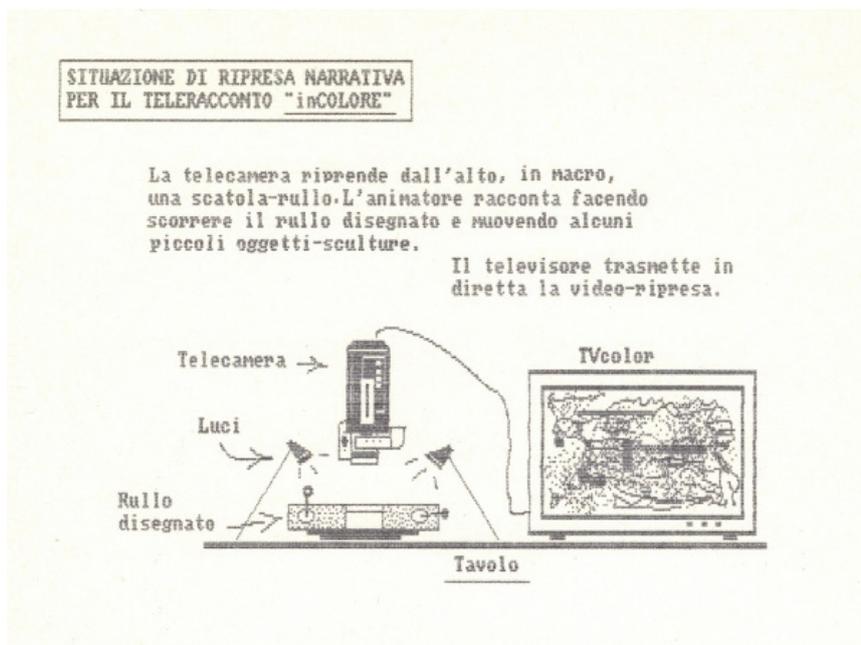


Fig. 3.5 G. Verde, Schema per *Lieto il fine* (1989). Vedi Sezione Disegni.



Fig. 3.6 Frame video di *Lieto il fine* (1989) tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

Sempre nel 1989, Verde cura la regia e l'aspetto tecnico di un nuovo teleracconto, *InColore*, con Adriana Zamboni (narrazione) e Lucio Diana (immagini, sculture, oggetti) del FIAT Teatro Settimo. Tratto dal racconto *Senza Colore* di Italo Calvino, *InColore* narra le vicende della trasformazione della Terra da palla grigia in pianeta dei colori. L'assetto tecnico, in questo caso, si rifà a quello di *Hansel e Gretel Tv* con la telecamera che riprende dall'alto ma con una peculiarità: ad essere ripresi non sono solo dei piccoli oggetti ma anche un rullo scorrevole con disegni.



**Fig. 3.7** G. Verde, Schema per *InColore* (1989). Vedi Sezione Disegni.



**Fig. 3.8** Frame video di *InColore* (1989) tratto da una ripresa dell'epoca. Il frame mostra la peculiarità tecnica di questo teleracconto, in particolare il rullo di disegni scorrevole su cui si sovrappongono gli oggetti posti sempre sotto la telecamera. Archivio Giacomo Verde.



Fig. 3.9 Frame video di *InColore* (1989) tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

Del 1990 è il teleracconto *Consumazione Obbligatoria*, realizzato da Verde assieme a Vania Pucci, Adriana Zamboni e Lucio Diana. Tratto dal testo teatrale di Giuliano Scabia *Fantastica Visione*, *Consumazione Obbligatoria* presenta un apparato tecnico più complesso di quello dei teleracconti precedenti. Due telecamere riprendono dall'alto lo spazio dell'azione e sono collegate, in maniera incrociata, a due monitor televisivi posti sotto il ripiano dell'azione. Vania Pucci e Adriana Zamboni sono le due narratrici che muovono gli oggetti sotto le due telecamere, oggetti che provengono da una tavola al termine di una cena e dunque legati alla tematica del cibo. Le micro-scene sono di Lucio Diana.

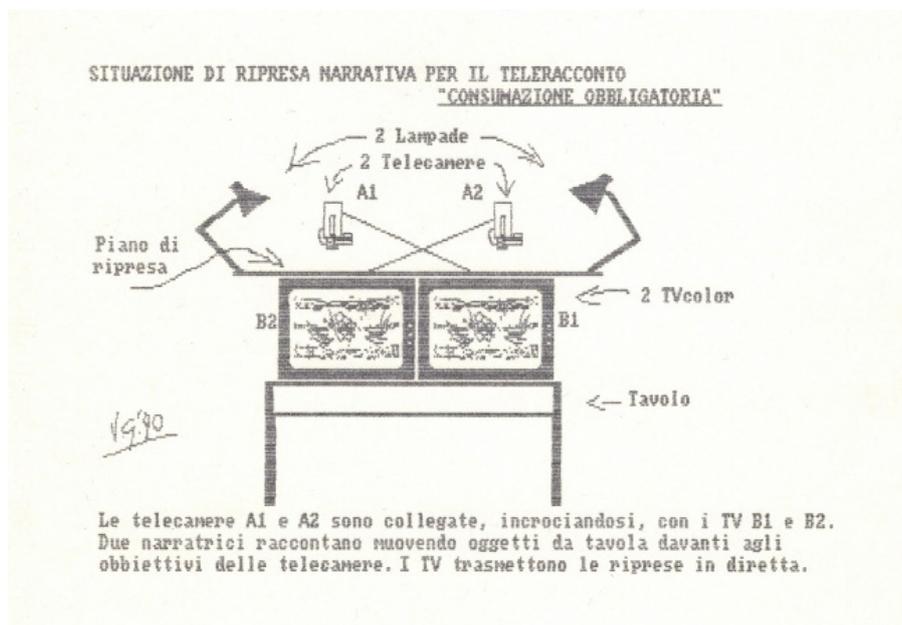
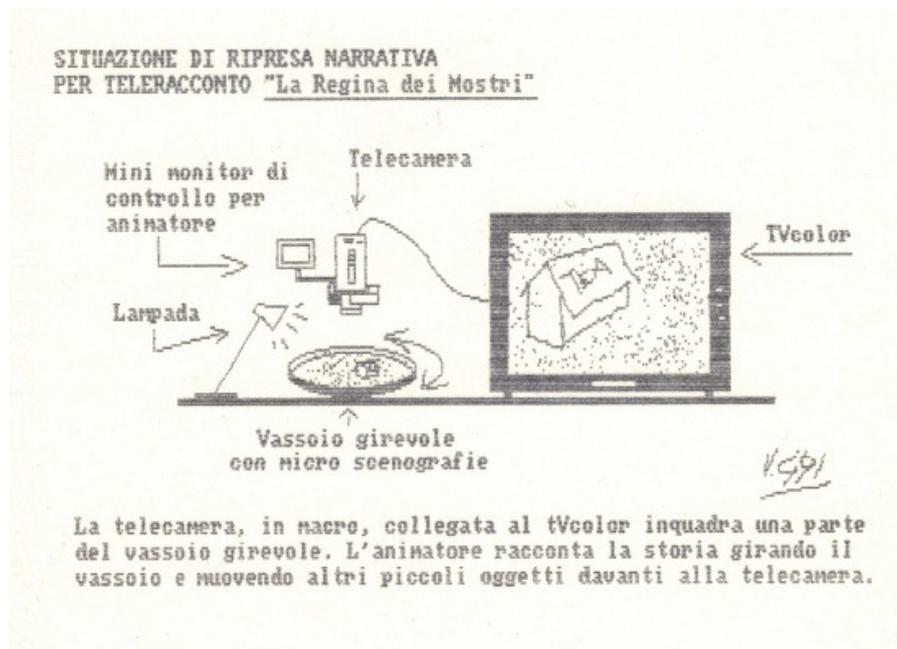


Fig. 3.10 G. Verde, schema per *Consumazione obbligatoria* (1990). Vedi Sezione Disegni.



**Fig. 3.11** Frame video di *Consumazione obbligatoria* (1990) tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

Il teleracconto *La regina dei mostri*, che vede la collaborazione di Verde con Flavia D'Andreamatteo, rappresenta una sorta di "sintesi tecnologia" dei precedenti teleracconti. La telecamera riprende dall'alto un vassoio girevole su cui sono costruite micro-scenografie anche con l'impiego di piccoli oggetti e delle mani della narratrice posti sotto l'obiettivo. Le vicende narrate sono quelle di una bambina che fa il mostro per spaventare il suo gatto e che un giorno, per magia, si ritrova nel paese dei mostri, diventando la loro regina.

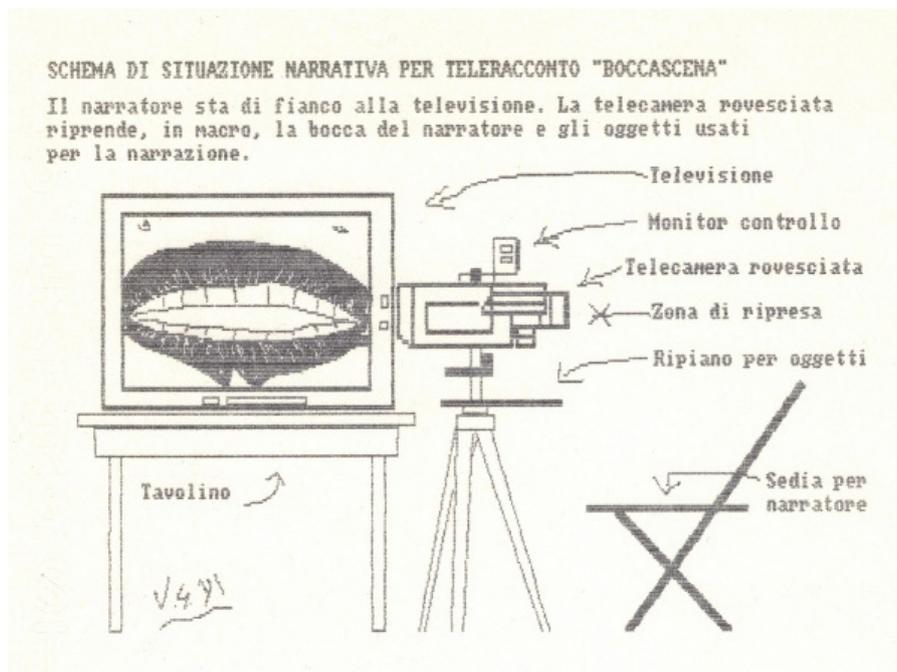


**Fig. 3.12** G. Verde, Schema per *La regina dei mostri* (1991). Vedi Sezione Disgni.



**Fig. 3.13** Frame video di *La regina dei mostri* (1991) tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

L'ultimo teleracconto appartenente al primo ciclo dei teleracconti, quelli legati alla nascita e allo sviluppo del nuovo linguaggio e realizzati tra il 1989 e il 1991, è *Boccascena* in cui Verde collabora nuovamente con Giallo Mare Minimal Teatro. In questo caso, la narratrice Vania Pucci non si trova dietro al monitor televisivo come nelle altre situazioni, ma lo affianca. La telecamera, rovesciata, riprende, oltre agli oggetti, anche la bocca della narratrice che è parte, anche in immagine, della narrazione: elemento che racconta ma che, allo stesso tempo, si trasforma nelle cose che racconta.



**Fig. 3.14** G. Verde, Schema per *Boccascena* (1991). Vedi Sezione Disegni.



Fig. 3.15 Frame video di *Boccascena* (1991) tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

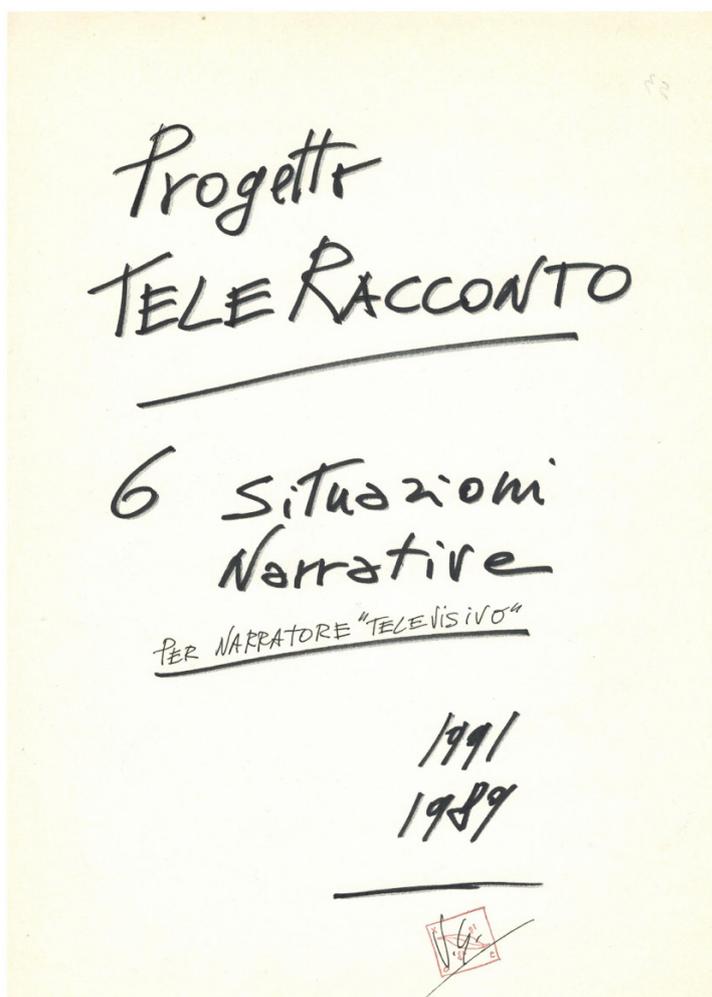


Fig. 3.16 La copertina, a firma Giacomo Verde, che accompagna gli schemi-disegni dei primi sei teleracconti. Vedi Sezione Disegni.

Dopo queste sei esperienze, Verde conduce una prima riflessione, seppur incerta e dai confini aperti, sul teleracconto:

Il Teleracconto è appena nato e, per fortuna, non è ancora possibile tracciare delle regole, proporre delle strutture di comportamento e composizione definitive, ma si possono solo fare alcune riflessioni sull'esperienza fatta fino a questo momento. Certamente è un modo di fare teatro-con-gli-oggetti (se ancora è teatro) del tutto nuovo che ci ha portato ad affrontare problemi inediti di drammaturgia e realizzazione delle immagini. Problemi ancora aperti a numerose possibilità di soluzione (Verde 1992).

Se precedentemente Verde affermava che il teleracconto non fosse teatro, tanto da definire i sei progetti illustrati come sei situazioni narrative per narratore "televisivo", in questo brano citato del 1992 parla di un modo di fare teatro con gli oggetti. Il racconto, sebbene faccia largo uso del linguaggio televisivo, non è un racconto in video ma è un racconto in cui la viva presenza del narratore, la sua gestualità, la sua modulazione vocale si legano ai linguaggi del video che diventano uno strumento che il narratore può utilizzare assieme a quelli che appartengono al suo corpo e alla sua voce come attore. Il video nel teleracconto è una sorta di "maschera elettronica" (Attisani 1990: 9). Il video diventa, in senso macluhaniano, un medium del narratore, è un'estensione del suo corpo e dei suoi sensi. Proprio dalla particolare relazione che si instaura tra narratore e video, come afferma Carlo Infante, emerge la natura teatrale del teleracconto:

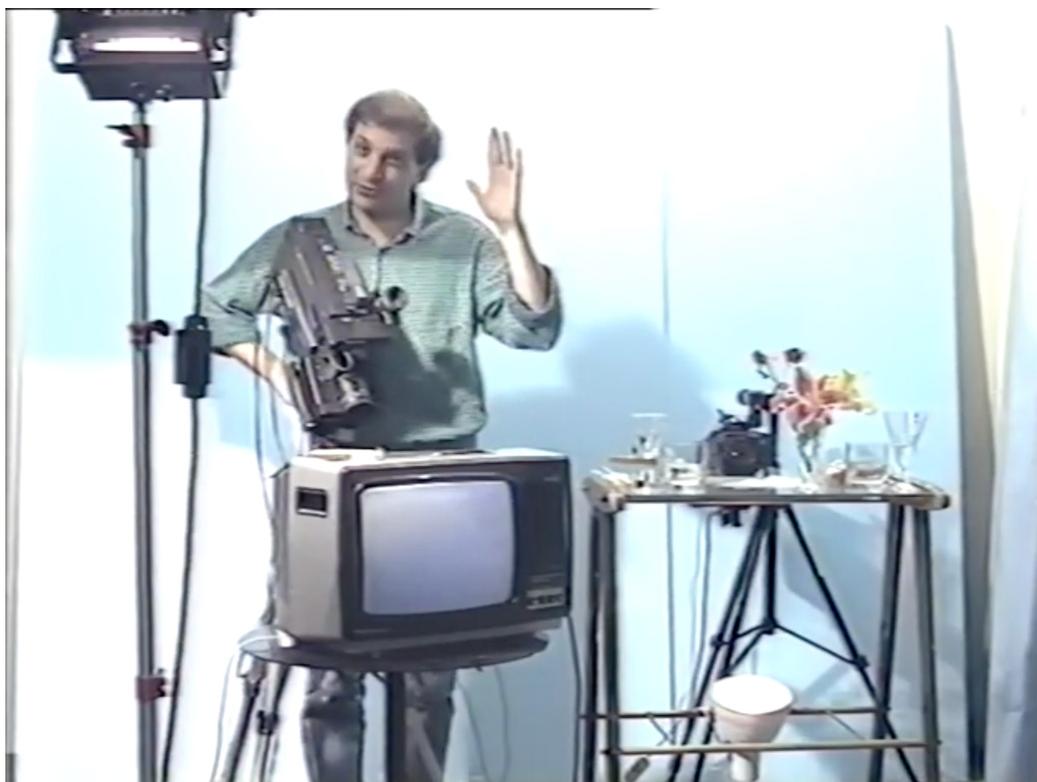
È nell'interazione sensibile tra la scena e il video che si rivela un gioco mobile nel sollecitare i punti di vista dello spettatore. Da questa ibridazione del linguaggio emerge un sottile teatro di percezione, inedito proprio perché stabilisce un modo diverso di vedere. Si crea una condizione di percezione teatrale simile a quella del "microteatro" dove l'uso di oggetti, marionette o burattini, produce simulazioni di esemplare risoluzione scenica. Una percezione riflessa, indiretta, o meglio divisa tra l'azione dell'attore e la reazione dei materiali agiti. [...] Il fatto è che l'attore dei teleracconti riesce realmente ad agire su due dimensioni diverse parallele e simultanee, quella diretta, teatrale, dell'affabulazione dal tono ammiccante [...] e quella indiretta, evocativa, dell'immagine degli oggetti manipolati e trasmessi attraverso una telecamera in un televisore. [...] Il teleracconto diventa così importante proprio per il passaggio di realtà, da quella condivisa attraverso il transfert vivo con l'attore a quella virtuale, immateriale, del monitor televisivo. Un salto di dimensione assolutamente relativo, convenzionale, formalizzato, teatrale (Infante 1990: 18).

Un'ultima cosa da segnalare, prima di iniziare a parlare dei figli del teleracconto, è che il teleracconto primigenio, *Hansel e Gretel Tv*, esce sin da subito fuori di sé, abbandona la fabula raccontata tramutandosi in un vero e proprio linguaggio impiegato, ed eventualmente impiegabile, anche oltre la messa in scena strettamente teatrale. Nel 1990, infatti, Gretel diventa la presentatrice del programma del festival "Scenari dell'Immateriale" di Narni, diretto da Carlo Infante, che aveva proprio ospitato il teleracconto su Hansel e Gretel. Sulla canonica scena del teleracconto, Giacomo Verde presenta e dà vita alla presentatrice "televisiva" del festival:

Questa è una strana televisione, la televisione di H&G Tv. È una televisione che non ha un presentatore normale, ha uno strano presentatore anzi presentatrice, però bisogna andare a cercarla. Se mi seguite un attimo, se seguite questa mano, andiamo a trovare questa presentatrice, questa pre-sen-ta-trice perché parla anche meglio di me, perché vedete io mi impapero. Pronti eh? Attenti. Vial! (Verde 1990, trascrizione dalla ripresa video)

A questo punto, la mano di Verde, in ripresa macro secondo i dettami del teleracconto e in combinazione con la narrazione vocale, diventa il sentiero del bosco che lentamente ci conduce verso la casa di Gretel, un cracker, ed ecco apparire la "bambina" del teleracconto, adesso presentatrice,

il pollice di Verde, che presenta il programma del festival, interagendo e intervistando i suoi protagonisti. Il teleracconto, dunque, si dimostra essere sin dall'inizio un congegno tecnico-linguistico malleabile e, proprio a partire dagli anni Novanta, inizierà ad affermarsi e a diffondersi.



**Figg. 3.17a e 3.17b** Frame video tratti dal filmato della presentazione-teleracconto del programma del festival “Scenari dell’Immateriale” 1990. A (sopra): Giacomo Verde mostra il set e introduce la presentatrice. B (sotto): Philippe Chabert durante un’intervista. Archivio Giacomo Verde.

### Da *RI-: immagini d'eco* ai video-fondali: i primi figli del teleracconto

Nel 1992 Verde realizza *RI-: immagini d'eco*, un racconto che, a differenza dei sei precedenti, non prevede l'uso della voce, un racconto basato sull'incontro di immagini e musica, un racconto in cui le immagini raccontano la natura stessa delle immagini. Una telecamera, infatti, riprende uno schermo televisivo che ritrasmette le immagini catturate da quella stessa telecamera.



**Fig. 3.18** G. Verde, frame video di *RI-: immagini d'eco* (1992), tratto da una ripresa dell'epoca. Archivio Giacomo Verde.

Proprio in relazione a *RI-: immagini d'eco*, in una intervista realizzata nel 2000 da Lello Voce e ripubblicata nel 2007, Giacomo Verde chiarisce la natura teatrale del teleracconto e la funzione che l'immagine televisiva ricopre in questo peculiare procedimento:

Quando facevo la performance *Ri-: immagini d'eco* dicevo al pubblico: voi siete venuti a teatro e io vi farò vedere la televisione, comunque sarà una televisione che non potrete mai vedere a casa vostra ma solo in teatro. E iniziavo la performance che consisteva nella realizzazione dal vivo di cinque video-clip ottenuti rielaborando, su musiche etniche, il loop video creato tra la mia videocamera e un piccolo tv a cristalli liquidi. Nei miei lavori la tv in scena (che trasmette quasi sempre immagini realizzate sul momento da un attore-narratore), oltre a mostrare cose altrimenti non-visibili, punti di vista inediti di cose o azioni, mostra anche le proprie capacità di trasformatore creativo della realtà. Dimostra che ciò che appare in tv non è appunto la "realtà" ma la sua trasfigurazione in immagine. Inoltre, di fronte a un pubblico abituato a guardare il teatro come

fosse cinema o tv, ovvero come una visione bidimensionale indipendente dalla propria presenza, mettere accanto al corpo tridimensionale del “narrAttore” le immagini piatte dello schermo serve a far “saltare all’occhio” che, appunto, a teatro lo spettatore è necessario quanto l’attore, e a dare elementi concreti di come vada reinterpretato oggi il senso di realtà. Infatti pochi hanno consapevolezza di cosa significa vivere in una “realtà tecnologicamente aumentata” com’è oggi nel nostro Occidente. (Verde 2000/2007: 32)

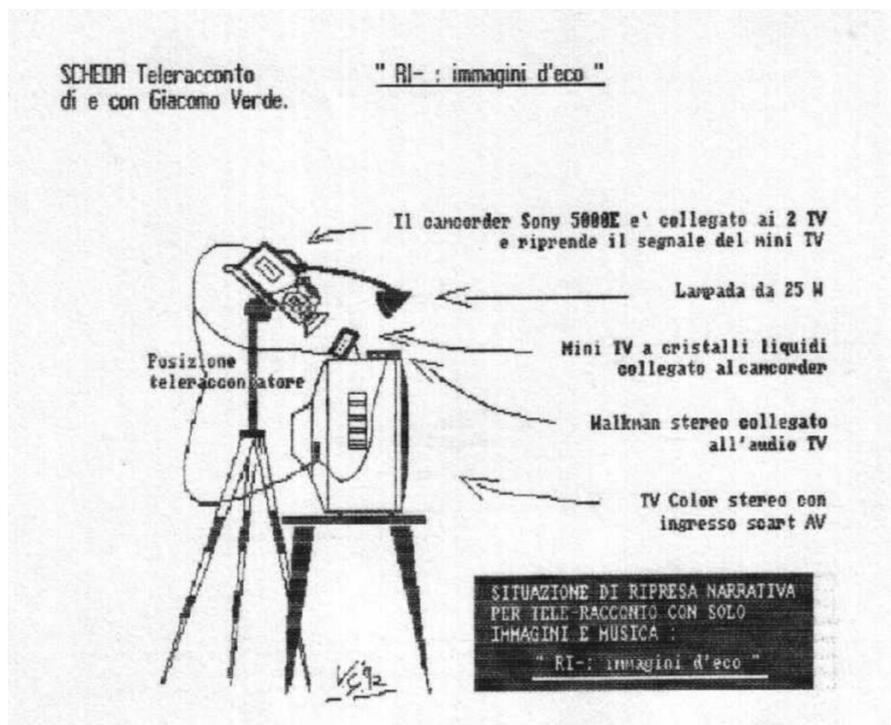


Fig. 3.19 G. Verde, schema per RI-: *immagini d'eco* (1992). Archivio Giacomo Verde.

RI-: *immagini d'eco* non è un vero e proprio teleracconto secondo il principio precedentemente evidenziato. Non manca però il narratore, manca il suo racconto tramite la voce. Il corpo, il gesto performativo di costruire le immagini, e dunque di costruire un racconto, è sempre presente. L’atto di costruzione dell’immagine, infatti, è una performance e non un video. Il racconto, dunque, non è in video ma è performativo e il video, come per i teleracconti in senso stretto, diventa lo strumento estensivo del corpo di colui che lo costruisce e lo manipola. L’assenza del racconto con la voce, però, diventa per Verde, anno dopo anno, consapevolezza, un nuovo strumento da sviluppare indipendentemente dal racconto in voce, ma che ben presto ritroverà un legame con la parola.

La ricerca iniziata con RI-: *immagini d'eco*, infatti, figlia dei teleracconti, porta Verde a realizzare una nuova forma di racconto. La potenza narrativa delle immagini e la ripresa in macro di oggetti danno vita a quelli che Verde chiama video-fondali. RI-: *immagini d'eco* è la chiave di volta per arrivare ai video-fondali. In esso, oltre che nelle precedenti videoinstallazioni, è contenuta l’idea cardine dell’operato di Verde nei confronti della televisione: creare una nuova televisione, una televisione astratta.

Negli anni che vanno da RI-: *immagini d'eco* (1992) al nuovo millennio, cronologia che oltrepassa i limiti temporali di questa ricerca, Verde inizia una lunga sperimentazione con il linguaggio video, per manipolarlo, per creare “pitture astratte”, utilizzando lo schermo come una tavolozza. La cronologia avanzata, però, è necessaria per il discorso sul teleracconto che qui si sta portando avanti, poiché, da questo momento sino ai nostri giorni, il teleracconto espande i suoi confini. Giacomo



**Fig. 3.20** Giacomo Verde, *MultiReverse* (2010). Esempio di uno dei procedimenti tecnici di realizzazione di video-fondali. Archivio Giacomo Verde.

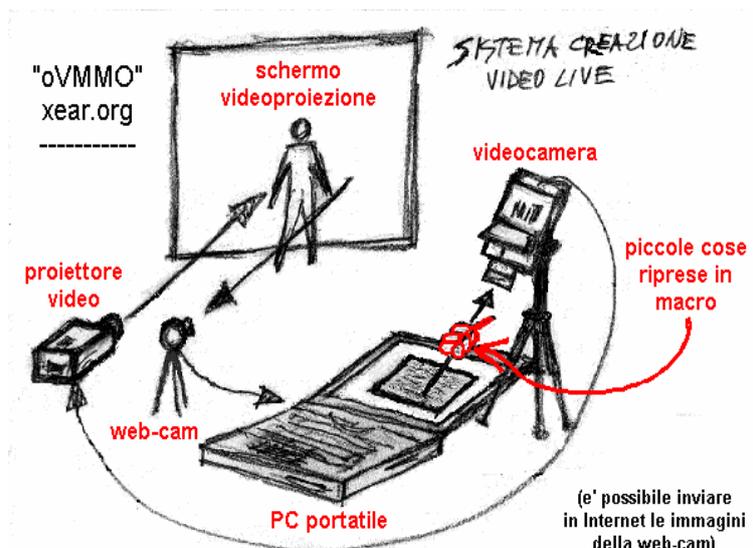
Verde è il teleracconto ma, accanto alle sue creazioni, nascono dei “doppi”. Il teleracconto diventa un format e lo diventa anche grazie ai video-fondali che, in un certo senso, espandono la tecnica compositiva e la diffondono.

Lucidi sovrapposti, acetati, striscette colorate, veline, attraverso questi materiali Verde realizza i suoi video; la telecamera li riprende mentre il performer li manipola, creando tratti di immagini che normalmente si producono con software di grafica. Così nasce il video-fondale:

La mia prima performance di quello che poi sarebbe stato chiamato “video-fondale” o “Vjing” è del 1992. Si chiamava *RI-: immagini d'eco*. Riprendevo in diretta lo schermo di un piccolo monitor a cristalli liquidi, al quale era collegata la videocamera e, accompagnato da 5 brani musicali, realizzavo circa 50 minuti di immagini giocando con il loop video al quale applicavo i diversi effetti della mitica Sony CCD – V5000E Hi8 Pro. Ho, poi, continuato a realizzare immagini live come video-fondali per i reading di poesia di Lello Voce. La tecnica era quella utilizzata per il *teleracconto* (del 1989): la ripresa in macro di oggetti, disegni o mani che entrano in scena, nella videoproiezione, seguendo il ritmo del reading e il significato del testo, usando pochissimi effetti speciali tra quelli incorporati nella videocamera. Io sono sempre in vista, sul palco, in modo che gli spettatori possano vedere come nascono le immagini e fare il confronto tra la percezione teatrale, reale, dell'azione e il risultato ottenuto nello schermo. Questa è una costante che ho sempre mantenuto nella creazione di video-fondali: rivelare e non nascondere la macchina e il suo funzionamento. (Verde 2020: 111)

Ecco la discriminante tra un fondale video, che sempre più spesso accompagna spettacoli di tutti i tipi, e il video-fondale di Verde. Il video non è solo uno sfondo per le azioni ma è esso stesso evento performativo, poiché il video mostra sé stesso e la sua operazione di creazione attraverso il performer che manipola oggetti e pulsanti della telecamera.

Numerosi sono gli interventi che Verde realizza per l'amico poeta Lello Voce. Di sicuro



**Fig. 3.21** Schema di *oVMMM Ovidio Metamorphoseos* (2003), spettacolo teatrale realizzato con video-fondali live. Archivio Giacomo Verde.

uno dei più noti è quello per *Rap di fine secolo [e millennio]*, testo della raccolta *Farfalle da combattimento* di Lello Voce, realizzato in occasione di Romapoesia 1999. Verde accompagna Lello Voce nel reading del suo testo. Uno schermo di proiezione alle spalle del poeta, un tavolo con la videocamera e Verde sul lato del palcoscenico, ma in vista, intento a manipolare oggetti sotto l'occhio dell'obiettivo che mostra questa azione, ingrandita, sullo schermo. Disegni e oggetti ripresi in macro, come caffettiere e tazzine, e manipolazioni elettroniche delle immagini stesse attraverso la telecamera sono gli elementi visivi che accompagnano i versi della poesia illustrandoli.

Ma è nel 2001 che la tecnica del teleracconto per la ripresa macro di oggetti e la ritrasmissione di immagini, sviluppata con *RI-: immagini d'eco* (la videocamera che riprende uno schermo che sta trasmettendo ciò che la telecamera riprende), ritorna preponderante nell'attività artistica di Verde per la produzione di video-fondali:

Nel 2001, durante un festival di poesia a Tokyo, dovendo sopperire alla mancanza della tecnologia che avevo richiesto (per fare le classiche riprese di poeti e musicisti da trasmettere in diretta sul fondo del palco) ho recuperato l'idea del loop video utilizzando un normale tv con lo schermo rivolto verso il cielo (come fosse un tavolino), al quale ho nuovamente collegato la videocamera: l'ottima Sony DCR-TRV900E MiniDV. Poi mi sono fatto dare da ogni poeta un oggetto che considerava significativo per il suo testo. Così manipolando l'oggetto ripreso in macro, che posizionavo tra l'obiettivo e lo schermo video, e con qualche effetto della videocamera, ho improvvisato tre serate di video-fondali. Ancora non ero a conoscenza del termine né delle tecniche del *live cinema* o del VJing. Comunque il successo fu così grande che altri poeti e musicisti iniziarono a chiedermi di realizzare video-fondali per le loro performance. Sulla spinta di queste richieste ho quindi sviluppato diversi set per realizzare video-fondali. (Verde 2020: 112)

Proprio a Tokyo, nel ciclo *Enciclopedia Italiana* presso l'Istituto Italiano di Cultura, Verde definisce chiaramente, a seguito di un evento "fortuito" come da lui stesso dichiarato, la tecnica del video-fondale, seppur ancora non la chiami così. Osservando alcuni frame e alcune riprese dell'evento, si intuisce chiaramente l'idea di "pittura astratta" che delinea l'operato artistico di Giacomo Verde nell'ambito dei video-fondali.



**Fig. 3.22** G. Verde, quattro frame tratti dai video-fondali live per i reading di poesia di Tokyo (2001).  
Archivio Giacomo Verde.

Gli oggetti ripresi perdono la loro riconoscibilità nell'ingrandimento provocato dall'inquadratura e nel mix che Verde crea con gli effetti della videocamera. L'oggetto diventa una traccia, un segno pittorico senza alcuna denotazione di riconoscibilità, diventa macchia, colore gettato su una tela che assume forma astratta come in un quadro di Kandinsky. L'osservatore ascolta i frammenti poetici accompagnati da una controparte visiva. Non è costretto però a scegliere se osservare la performance o il video, ma i due elementi si integrano perché le immagini di Verde non costituiscono lo sfondo, ma sono essi stessi atto performativo, sono create direttamente in scena, alla vista degli astanti. Il risultato è simile a quello di molti film astratti delle avanguardie, ricordando molto, per esempio, la serie di film *Opus* di Walther Ruttmann, quando Verde, per esempio, gioca con un cd-rom, con la sua forma rotonda, con il suo foro centrale, con la sua superficie specchio e con la sua proprietà di diffrazione della luce che fa emergere i colori dell'arcobaleno. A proposito della natura astratta delle immagini che crea, Verde afferma:

A me interessa provocare emozioni e non solo riflessioni [...] La cosa importante è che le immagini astratte sono più "ecologiche" di quelle figurative: propongono un'esperienza diretta con la percezione visiva senza dare l'illusione di rappresentare il reale. La confusione tra immagine e mondo è uno dei grossi disastri ecologici del nostro tempo [...] Ho sempre pensato che il valore delle immagini video stia prima di tutto nel loro essere comunque, astratte [...] Ho iniziato scarabocchiando le immagini dei telegiornali in modo da astrattizzarle fino alla perdita completa della riconoscibilità del soggetto ripreso. Con *Ri-* volevo verificare la possibilità di tenere l'attenzione dello spettatore, di comunicare senza dover rappresentare cose, mostrare storie conosciute. Ha funzionato con pubblici diversi perché ho trovato forme archetipiche che ho accompagnato con musiche etniche riconoscibili. Il fatto è che le immagini di per sé non significano niente: sotto ogni immagine c'è come una griglia, una forma geometrica archetipica che la sostiene: queste sono, in un certo senso, le immagini astratte che io intendo, ma bisogna saperle leggere! (Testo inedito raccolto da Anna Maria Monteverdi, 04-04-1998).

Il nuovo millennio è un periodo di grandi sperimentazioni e Verde si confronta attentamente anche con il contesto che lo circonda. Infatti, sempre desideroso di sperimentare, osserva altri artisti che nello stesso periodo stavano conducendo ricerche tra video e teatro.

Uno dei gruppi che Verde amava di più era il Big Art Group. In particolare, era affascinato da una delle loro performance appartenenti alla cosiddetta trilogia del Real Time Cinema, *Flicker*, del 2002, andato in scena in Italia al Festival di Polverigi del 2003. *Flicker* è una parodia dei reality show e dei programmi di cronaca televisivi. Il procedimento del Real Time Cinema prevede la



**Fig. 3.23** Giacomo Verde durante una live performance con video-fondali. Foto: Dania Gennai. Archivio Giacomo Verde.



**Fig. 3.24** Giacomo Verde, frame tratto dai video-fondali live per *Elettra* di Nanni Balestrini (2003). Archivio Giacomo Verde.

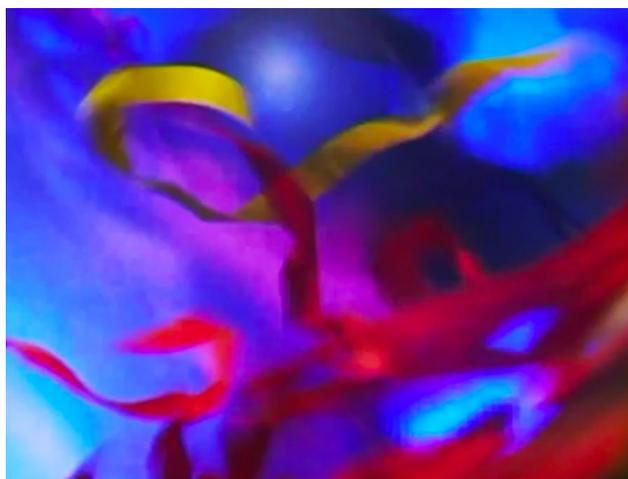
Ciò che di sicuro affascinava Verde era l'artigianalità nella realizzazione di questo procedimento, poiché ciò che nel cinema viene creato con grandi dotazioni tecniche, in *Flicker* è costruito con semplici strumenti, come cartoncini, che posti di fronte alle telecamere fisse e statiche, creano la dinamicità dell'inquadratura.

Dopo le prime esperienze di video-fondale, lo schermo televisivo viene sostituito da un pc portatile ed altri elementi tecnici, segnando il passaggio totale di Verde al digitale. Inizia, per esempio, a usare specifici software come ArKaos VJ che gli consente di mixare immagini registrate e riprese in macro, e di aggiungere effetti video in tempo reale. Questa operazione di "digitalizzazione" sottende sempre una peculiarità che appartiene a Verde: forzare la tecnologia per adattarla alle sue specifiche esigenze e tutto sempre perseguendo la logica low tech, del basso costo tecnologico.

Il procedimento tecnico-artistico del video-fondale sarà richiesto da numerosi artisti. Sarà utilizzato, per esempio, per i video-fondali dei concerti di Stefano Giannotti, di Gavino Murgia, di Luigi Cinque o in altri reading di poesia come *Elettra* di Nanni Balestrini realizzato con l'ensemble di Luigi Cinque.

Sarà molto utilizzato nelle performance della compagnia di Teatro-Danza ALDES del danzatore Roberto Castello, amico di Verde, che ha prodotto anche il suo ultimo teleracconto, il suo testamento di vita *Il piccolo diario dei malanni* (2019). Tra le performance che Verde realizza con ALDES si annovera il progetto *Stanze* (2005), composto da vari frammenti di coreografie che provengono da varie creazioni del gruppo. *Stanze* è una performance che mette in evidenza la plasticità del corpo fisico in stretta relazione con l'immagine in video di quello stesso corpo. Utilizzando una telecamera e un computer, infatti, Verde trasmette sul fondale la

realizzazione di un film in tempo reale. Lo spettatore vede la scena mentre si costruisce con gli attori in carne ossa e, allo stesso tempo, vede l'esito finale dell'azione che si sta realizzando in video. Infatti, per mezzo di tre telecamere sul palcoscenico, collegate a tre schermi, le azioni riprese vengono mostrate in tempo reale. Sono gli stessi attori a "girare" questo insolito film, ponendosi di fronte alle telecamere e riprendendo diverse parti del proprio corpo, ingigantendole come nel procedimento del teleracconto. Tra le inquadrature e le azioni reali si crea una frizione, poiché il personaggio reale di una vicenda presta, in video, le sue parti del corpo a un altro personaggio.



**Fig. 3.25** G. Verde, frame tratto dai video-fondali live per *Stanze* di ALDES (2005). Archivio Giacomo Verde.

stessa performance reale che si sta svolgendo sul palcoscenico, le immagini delle coreografie, ma manipolate attraverso il digitale e in tempo reale, trasformando i corpi dei danzatori in elementi astratti. Si tratta di immagini e video che si sposano alla perfezione con il proposito della performance fisica: evitare la narrazione di storie per rappresentare idee.

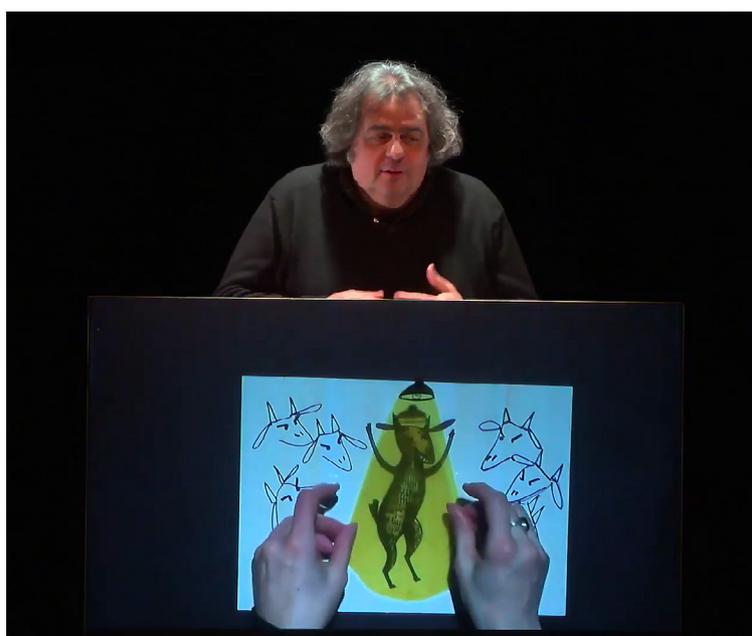
La tecnica sarà utilizzata anche per il teatro di prosa con i video-fondali realizzati per l'inaugurazione della stagione del Teatro Argentina del 2002 con Giorgio Albertazzi e Uto Ughi e sarà utilizzato anche nella lirica come in *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Bertolt Brecht e Kurt Weill con la regia di Alessio Pizzech, del 2009. Proprio in relazione alle peculiarità drammaturgiche di Brecht, Pizzech chiama Verde per realizzare i video-fondali. In un testo scritto per la rivista *Connessioni Remote* dell'Università degli Studi di Milano, il regista afferma:

Era il 2009 e fui chiamato dalla Fondazione Teatro Goldoni di Livorno a mettere in scena un'opera come *Ascesa e Caduta della Città di Mahagonny* di Kurt Weill e Bertolt Brecht; per la seconda volta mi ritrovavo a faccia a faccia con la forza del teatro brechtiano e con quell'idea didattica del mezzo del palcoscenico. Mi sembrava che qualcosa mi chiamasse verso un uso del cartello brechtiano che fosse di documentazione, di impressione, di narrazione, di tecnologia messa al servizio dell'uomo e da queste considerazioni nacque la collaborazione con Giacomo Verde che mi ha fatto dono in quell'occasione del suo artigianale sapere teatrale che mi ha coinvolto nel travaglio artistico e creativo di uno spettacolo che ha sicuramente segnato il mio percorso creativo; Giacomo fu prezioso allora perché ci stimolammo vicendevolmente e ci ritrovammo non solo a lavorare sui suoi meravigliosi fondali ma decisi che la sua tecnica del teleracconto sarebbe stata arma scenica che avremmo insegnato ai cantanti. Abbiamo avuto una bella squadra di giovani interpreti dell'Opera Studio dei Tre Teatri Lirici Toscani (Lucca, Pisa e Livorno) che impararono ad utilizzare il teleracconto, a cantare agendo in scena la tecnica di Giacomo che faceva diventare oggetti vari testimoni e segni di un processo didattico, che voleva passare al pubblico i contenuti così importanti di quel capolavoro. (Pizzech 2020)

Il procedimento tecnico del teleracconto, dunque, si diffonde su più fronti e viene acquisito da altri artisti che iniziano a utilizzarlo nelle proprie creazioni, spesso apportando nuovi sviluppi e nuove modalità narrative.

## I tanti figli del teleracconto

Oltre ai già citati e storici teleracconti, come *Lieto il fine* e *Boccascena* (rimesso in scena nel 2021), la compagnia Giallo Mare Minimal Teatro ha realizzato vari eventi, nel corso degli anni, che sono figli del teleracconto primigenio. È il caso, per esempio, dello spettacolo *Accadueò* (2017) basato sul tema dell'acqua e concepito per attore e immagini. La produzione di immagini richiama la tecnica del teleracconto. Un artista disegna, modella



**Fig. 3.26** Giallo Mare Minimal Teatro. Scena da *Trame su misura* con Renzo Boldrini. Frame tratto dal video-trailer dello spettacolo (<https://www.youtube.com/watch?v=14ZAHyt6vzo>). Gentile concessione della compagnia.



**Fig. 3.27** La Piccionaia, scena da una nuova edizione di *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* con Carlo Presotto, Giorgia Antonelli e Matteo Balbo. Gentile concessione dell'archivio La Piccionaia.

e anima la sabbia. Questa operazione è ripresa da una videocamera e viene proiettata, ingrandita, in tempo reale. In scena non c'è solo la sabbia che viene modellata, ma anche le mani di colui che la manipola in relazione al racconto. Un altro esempio di questo lavoro è la performance *Trame su misura* che utilizza la creazione di disegni in tempo reale ripresi e proiettati su uno schermo che funge quasi da “pancia”

dell'attore che sta raccontando le storie. Per realizzare i disegni vengono impiegate diverse tecniche. Oltre al disegno tradizionale si utilizzano lucidi, sagome, piccoli oggetti e degli specchi che moltiplicano il disegno in carta. Tutte queste operazioni sono mostrate in proiezione.

Un altro gruppo di teatro che si dedica con continuità al teatro ragazzi è il teatro La Piccionaia, diretto da Carlo Presotto. Anche Presotto<sup>5</sup> inizia ad avvicinarsi al teleracconto per il tramite di Giacomo Verde. Nei primi teleracconti realizzati, Verde è, in qualche misura, coinvolto, soprattutto per la parte tecnica. Il primo teleracconto creato da Presotto e Verde è *Bar Miralago*, del 1993, in cui si racconta la storia di un pesce enorme rinvenuto in un lago per la pesca sportiva. Un tavolo per bere il tè, una videocamera e un monitor televisivo sono gli elementi di scena. La videocamera, nell'ottica del teleracconto, riprende e ingrandisce gli oggetti dando loro una nuova identità; così, per esempio, una fetta di limone dentro una tazza di tè può diventare una barca che solca il lago. Un altro teleracconto, che vede Carlo Presotto e Paola Rossi affiancati da Giacomo Verde, è *Fiori rossi sulla pelle. E fu così che la guerra finì*, del 1996. Il teleracconto trae spunto da una rilettura e da una “tele-teatralizzazione” del libro omonimo ideato e illustrato dai bambini della scuola elementare di Zindis, nel 1993, per riflettere sui valori che possono preservarci dalle guerre (in riferimento alla Guerra dei Balcani). Il teleracconto assume qui un valore aggiunto poiché la televisione, in quegli anni, aveva raccontato la guerra, mentre adesso serve per raccontare un altro modo di affrontare un conflitto. Non si può non citare anche un altro famoso teleracconto di Presotto, Verde e Carrara, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, del 1997. Sotto la telecamera, posta su un ripiano composto da valigie, si trova un libro, un diario che illustra la storia, ma che verrà anche scritto da una piuma, e al quale si abbinano diversi oggetti, come un contenitore con dell'acqua dentro cui si versano gocce di inchiostro. L'immagine proiettata non è però la semplice proiezione, ma viene modificata elettronicamente dagli effetti della videocamera.

Da questo momento Presotto continuerà a impiegare la tecnica del teleracconto, a volte con la consulenza di Verde, come in *Le stagioni di Giacomo* (1999), ma, nel corso del tempo, sempre in maniera più indipendente. Un esempio in tal senso è costituito dallo spettacolo per ragazzi *Favole*

5 Per una panoramica sul teleracconto di Carlo Presotto si rimanda a Bombana 2005.



**Fig. 3.28** Zaches Teatro, scena da *Sibylla Tales*. Foto: pagina web di Zaches Teatro (<https://www.zachesteatro.com/sibylla-tales>). Gentile concessione della compagnia.

*al telefono* (nuova edizione del 2020), realizzato a partire dai testi di Gianni Rodari, rielaborati per lo spettacolo da Carlo Presotto e Titino Carrara. Le favole sono raccontate tramite il procedimento tecnico del teleracconto, ma a manipolare il video in scena non sono più Presotto, che cura comunque la regia, e Paola Rossi, come nello spettacolo originario del 2007, *Favole al (video)telefono* a cui Giacomo Verde aveva collaborato come consulente. Nella nuova forma del 2020, i narratori del teleracconto sono due giovani attori, Aurora Candelli e Julio Escamilla, ideali eredi dello stesso Presotto e di Paola Rossi, che negli anni avevano sviluppato la tecnica dentro il proprio nucleo teatrale, eredi indiretti di Giacomo Verde, inventore della tecnica. Anche la tematica diventa di assoluta attualità. I genitori, che a distanza contattano i figli con uno smartphone, rappresentano in toto l'emblema della vita ai tempi del coronavirus.

Oggi il teleracconto è, dunque, più vivo che mai, è una tecnica utilizzata da diverse compagnie e, proprio durante il periodo del lockdown, è diventata una delle più impiegate per realizzare teatro a distanza, ma anche per discutere delle nuove forme di interazione e incontro dettate dagli strumenti di comunicazione a distanza. L'uso del video live in macro è diventato la caratteristica principale degli spettacoli per ragazzi online.

Il teatro La Piccionaia, con Carlo Presotto e Paola Rossi, esperti del teleracconto, applica, durante il periodo dei teatri e delle scuole chiuse, il procedimento di Verde a una particolare sperimentazione che coinvolge le scuole e gli strumenti digitali di cui sono ormai dotate, e in particolare le lavagne LIM (Lavagna Interattiva Multimediale). In *Comincia a correre*, Presotto e Rossi raccontano le vicende di due gemelli che fanno a gara su chi sia il più bravo dei due, per arrivare infine a capire che si potranno raggiungere degli obiettivi, non con la competizione, ma con la cooperazione. Per lo svolgimento del racconto, Presotto e Rossi predispongono un set in chroma-key dentro cui creano animazioni realizzate in tempo reale, cambiando gli scenari della vicenda. Su questi scenari agiscono con la tecnica del teleracconto, manipolando oggetti in macro sotto lo sguardo della telecamera e degli sfondi sempre diversi. La costruzione dello spettacolo ha seguito un peculiare processo dettato dall'emergenza sanitaria ed è stato realizzato per provare a fare fronte alle limitazioni imposte dall'emergenza sanitaria, come l'impossibilità di riunirsi e di fruire di eventi spettacolari dal vivo. Durante il periodo di chiusura la compagnia ha realizzato un laboratorio a distanza in cui dialoga con i ragazzi attraverso la LIM, trasmettendo le azioni in streaming. Tale approccio

presenta delle conseguenze anche per la versione in presenza dello spettacolo. Il processo, infatti, non è “cancellato” ma Presotto e Rossi lo inglobano, svelando in presenza cosa si nascondeva dietro le tecnologie utilizzate a distanza.

Diversi, dunque, gli esempi di figli del teleracconto che sono stati sviluppati anche in relazione alle costrizioni imposte dall'emergenza sanitaria. Nel 2020, Zaches Teatro, compagnia fiorentina fondata nel 2007 e diretta da Luana Gramegna, realizza uno studio intitolato *Racconti dal bosco/studio* concepito, nella sua ideazione, per la fruizione in presenza e messo in scena sul web, con una fruizione on-line. Da questa prima forma di incontro con i nuovi linguaggi



**Fig. 3.29** Scena da *Il gatto con gli stivali*. Un racconto per il digitale. Immaginato e creato da Marco Ferro e prodotto da Campsirago Residenza. Foto: pagina web Campsirago Residenza (<https://www.campsiragoresidenza.it/portfolio/il-gatto-con-gli-stivali/>). Gentile concessione di Campsirago Residenza

nasce lo spettacolo destinato a una fruizione live sul web intitolato *Sibylla Tales*. Non si tratta però di una semplice messa in video di una ipotetica versione in presenza, ma la regia e la messa in scena sono sviluppate in relazione all'occhio della videocamera, che diventa essa stessa performer a tutti gli effetti. Gli elementi della messa in scena, infatti, sono l'attore, i pupazzi del teatro di figura, i vari oggetti e lo sguardo della videocamera. Questi elementi servono per raccontare una storia legata ai temi del bosco e la videocamera conduce dentro i segreti di questo ambiente, poiché riesce a catturare ciò che in una visione teatrale canonica lo spettatore non vedrebbe. La videocamera, dunque,



**Fig. 3.30** Scena da *Into the Woods – La finta nonna* di Lorenzo Montanini, Simona Di Maio e Isabel Albertini. Foto: Lorenzo Montanini. Gentile concessione dell'autore.

è utilizzata traendo spunto dal principio della ripresa in macro del teleracconto per raggiungere un livello altro rispetto a quello propriamente teatrale. A rendere ancora più complesso il procedimento è, in realtà, l'uso di videocamere multiple che riprendono lo spazio di azione da diversi punti, penetrando totalmente la scena in ogni sua parte. La

protagonista della favola, l'eccentrica e bizzarra ricercatrice Sibylla, è intenta nelle sue ricerche condotte nel bosco alla scoperta di piante e insetti vari, muovendo oggetti e pupazzi e costruendo pezzo dopo pezzo la favola di Cappuccetto Rosso. Seppur con un intento diverso, la sua operazione si discosta poco da quella che faceva Verde in *Hansel e Gretel Tv*: offrire allo sguardo della videocamera, che in questo caso diventa lo sguardo dello spettatore che sta seguendo lo spettacolo in streaming, i vari oggetti, che assumono significato e raccontano la storia solo in relazione al racconto dell'attrice.

Un altro figlio del teleracconto, che si sviluppa sempre in periodo di lockdown e di chiusura dei teatri, è lo spettacolo *Il gatto con gli stivali*. Un racconto per il digitale, immaginato e creato da Marco Ferro e prodotto da Campsirago Residenza. Lo spettacolo è pensato per attore e video e ricorre a diverse tecniche artigianali come l'animazione stop-motion, sagome di carta, pupazzi, teatro d'ombre, pop-up book. Si tratta di un piccolo congegno che si offre all'occhio della telecamera, e quindi allo spettatore che lo vede via web, e si costruisce proprio grazie a quell'occhio



**Fig. 3.31** Agrupación Señor Serrano, *Prometheus* (versión escénica), proyecto Olympus Kids. Foto: Leafhopper project (dalla pagina web del progetto di Agrupación Señor Serrano, <https://olympuskids.com/olympus/>). Gentile concessione della compagnia.



**Figg. 3.32a e 3.32b** Agrupación Señor Serrano, *Prometheus* (versión on-line), proyecto Olympus Kids. A (sopra): screenshot tratto dal video privato della versione on-line con Pau Palacios che in webcam racconta la storia ai bambini, manipolando al contempo, attraverso una ripresa in macro, i personaggi e le scene del racconto. B (sotto): l'immagine mostra l'apparato tecnico e scenico dello spettacolo. Screenshot e foto per gentile concessione della compagnia.



**Fig. 3.33** Hotel Modern e IjsbeerINC. Scena da *Peter Peper* (2021). Foto: Moon Saris (<https://theaterbureaufrijns.nl/wp-content/uploads/2020/05/Persmap-Peter-Peper.pdf>).

Licenza: Royalty-free with attribution.

e a quella specifica visione. Il narratore, infatti, manipola gli oggetti di fronte alla videocamera, gli fornisce senso attraverso il suo racconto, decide le dimensioni e i dettagli da mostrare, perché diventa egli stesso regista della parte video. È il narratore che crea le inquadrature e di tanto in tanto appare in video, fuori scala rispetto alla dimensione degli oggetti che manipola. In tal senso, riprende una trasformazione del teleracconto che Verde aveva realizzato nel 2016, il teatrino video-olografico *L'albero della felicità*<sup>6</sup>. In questo spettacolo per ragazzi, Verde sostituiva la telecamera del teleracconto con dei video-ogrammi, personaggi creati in 3D che assumevano “materialità” grazie a una tecnica ravvicinabile alla tecnica del Pepper’s Ghost. Tramite uno specchio inclinato, infatti, i personaggi di uno schermo risultavano riflessi e proiettati nel vuoto. Il volto di Verde interagiva con questi personaggi e diventava parte del racconto stesso. Nel caso de *Il gatto con gli stivali* non ci sono ologrammi, ma una loro controparte materiale fatta da diversi tipi di carta, ma l’inferenza del narratore con i personaggi è simile.

Tali progetti, dedicati totalmente al teatro ragazzi, dimostrano, al di là del periodo di emergenza sanitaria, quanto la sperimentazione con le nuove tecnologie in questo ambito teatrale sia particolarmente feconda, ricerca di cui Giacomo Verde è stato un apripista, non considerando il teatro ragazzi un modo banale di raccontare fiabe per le scuole, ma insegnandolo di un ruolo educativo profondo, che passa anche attraverso l’esplorazione degli strumenti che le nuove generazioni danno per scontate. In tal senso si può segnalare anche il progetto *Into the Woods* di Lorenzo Montanini, Simona Di Maio e Isabel Albertini, tra i vincitori del premio Residenze Digitali 2021, progetto che nasce proprio in relazione al primo lockdown, nel 2020, da un’idea del Centro di Residenza della Toscana (Armunia, CapoTrave/Kilowatt), per non interrompere la sperimentazione teatrale e

6 Per un’analisi dello spettacolo cfr. Monteverdi 2020, Sansone 2021.

consentire agli artisti di trovare nuovi spazi e soluzioni proprio nel digitale. *Into the Woods* è un vero e proprio teleracconto che impiega tecnologie video innovative. Il progetto sviluppa la favola *La finta nonna*, tratta da *Fiabe Italiane* di Calvino, che prende vita in video, attraverso sette “episodi” da 10 minuti, messi in scena on-line dal 22 al 28 novembre 2021, ricorrendo a riprese e video a 360° per penetrare dentro il mondo in miniatura, appositamente costruito, della favola.

Sempre in quest’ottica, sempre tra i vincitori del bando Residenze Digitali, edizione 2020, si colloca lo spettacolo *Olympus: Prometheus* del collettivo Agrupación Señor Serrano. La compagnia, con sede a Barcellona, sviluppa spettacoli ibridando la performance con il linguaggio video live, l’uso di modellini, pupazzi e oggetti vari e realizzando creazioni pensate per adulti e per ragazzi. Costruisce, dunque, dei veri e propri teleracconti, utilizzando la tecnica anche in chiave politica come è possibile osservare, per esempio, in una delle ultime creazioni, *Birdie* (2016), sul tema della migrazione e che si origina a partire da una fotografia scattata da Josè Palazón nella città-enclave spagnola di Melilla<sup>7</sup>.

*Olympus: Prometheus*, nello specifico, è parte di un progetto più grande intitolato *Olympus Kids* che, come il titolo stesso afferma, è dedicato alle nuove generazioni. Il tema fondante del progetto è la proposta di una visione critica dei miti greci attraverso tre distinte creazioni. Il già citato *Prometheus* (2020), *Amazons* (2021) e *Demeter* (2021). Ogni parte si occupa di un differente mito, proponendo una visione alternativa rispetto a quella che comunemente viene veicolata. Prometeo ruba il fuoco agli dei per darlo agli uomini e per questo è punito severamente. Ciò che si chiede Agrupación Señor Serrano è: Prometeo merita realmente di essere punito oppure ha compiuto un’azione di ribellione contro un potere dispotico che impediva all’umanità di migliorare la propria condizione? Nel caso delle Amazzoni, il gruppo di donne che aveva fondato una propria società, gli interrogativi che la compagnia mette in campo sono: perché questo gruppo di donne intendeva creare una società senza uomini? Perché gli eroi maschili del tempo avevano reagito aggressivamente? La violenza è legittimata per difendersi oppure bisogna prevedere sempre azioni pacifiche? Ragazzi e ragazze sono uguali o qualcosa li rende diversi? Chi sono le Amazzoni oggi? E, infine, per Demetra, che punisce Erisitone per aver abbattuto la sua quercia sacra, quali sono i limiti di utilizzo delle risorse naturali che già sono limitate? E qual è il limite del diritto di distruggere la natura per favorire coltivazioni ed edificazione? Nella fattispecie di *Prometheus*, il progetto nasce prima dell’emergenza sanitaria e si incarna in una performance dal vivo, un vero e proprio teleracconto che riprende lo schema di *Hansel e Gretel Tv*: un narratore agisce dietro un tavolo con una videocamera, inquadrando in macro vari oggetti, modelli in scala, disegni e dei pupazzetti della lego che sono i protagonisti della narrazione e che vengono proiettati ingranditi su un grande schermo. In aggiunta, la compagnia ricorre a risorse on-line che permettono di ampliare la narrazione. In seguito alla pandemia, la compagnia presenta *Olympus: Prometheus* per il progetto Residenze Digitali, producendo una versione interamente on-line. In questo caso, il narratore del teleracconto entra direttamente dentro la cornice del video che manipola, diventando egli stesso un altro personaggio in video, mostrando il tutto in streaming a piccoli gruppi di bambini che possono interagire con i risultati delle sue manipolazioni di oggetti. In questo caso è stata usata la piattaforma Zoom per i partecipanti e OBS Studio, un software open source per gestire, sia lo streaming, sia il video proveniente da una videocamera che riprende la scena e gli oggetti in macro.

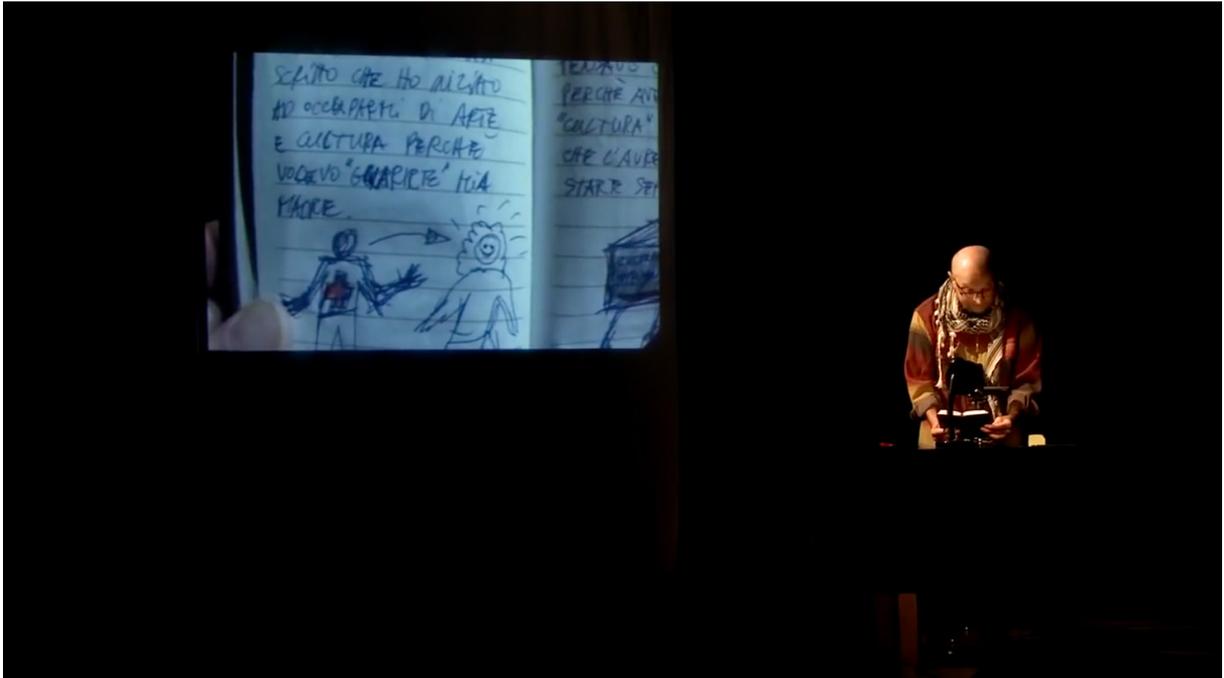
Per concludere, non si può non parlare della compagnia Hotel Modern, che, tra l’altro, Verde amava molto e mostrava ai suoi allievi durante le lezioni nelle Accademie di Belle Arti. Fondata nel 1997, la compagnia realizza spettacoli che nascono dalla fusione di diversi linguaggi con quelli della performance, come arti visive, teatro di figura, uso di modelli in scala e video. Tra gli esempi

7 Cfr. Monteverdi A., Dietro l’immagine. “Birdie” e il “teatro documentato” di Agrupación Señor Serrano, anna-monteverdi.it. (02-08-2019).

che possono citarsi, di sicuro uno spettacolo di grande impatto, sia per le tecniche utilizzate, sia per le tematiche trattate, è *Kamp* (2005). Il palcoscenico è ricoperto da un enorme modello in scala del campo di Auschwitz-Birkenau. Il modello è interamente occupato da pupazzi che rappresentano i prigionieri e i loro carnefici, e vi sono caserme, un binario ferroviario e un cancello con la scritta “Arbeit Macht Frei”. Dentro questo campo si aggirano gli attori con delle videocamere in miniatura che riprendono gli eventi che loro stessi fanno accadere, muovendo pupazzi e oggetti, e li trasmettono ingranditi su uno schermo. La tecnica del teleracconto in questo caso non ingrandisce eventi fantasiosi, ma una tragedia realmente accaduta, con l'intento di penetrarla anche con lo sguardo per farla comprendere meglio. Nessuna narrazione di tipo verbale è presente proprio perché quegli oggetti e quelle figure riprese in macro parlano da soli, non hanno bisogno di essere trasformati in qualche altra cosa.

Nel 2021, Hotel Modern e la compagnia IjsbeerINC realizzano lo spettacolo per ragazzi intitolato *Peter Peper*, in cui si racconta ai bambini la storia coloniale dei Paesi Bassi e dell'Indonesia attraverso linguaggi giocosi e fiabeschi che la rendono loro accessibile. I protagonisti della vicenda, Milan e Yalan, vorrebbero cucinare il “rijsttafel”, una pietanza indonesiana, ma non sanno come realizzarla. Ad aiutarli arriva Peter Peper, un pirata del passato che li porta a spasso nel tempo. In questo viaggio incontrano Saraya, ridotta in schiavitù e costretta a lavorare per la VOC, la Compagnia Olandese delle Indie Orientali e insieme compiono un viaggio per trovare gli ingredienti. Alla fine della vicenda verrà cucinata una vera pietanza che i bambini potranno assaggiare. Sotto forma di favola, dunque, i bambini sono sensibilizzati alle tematiche della colonizzazione e della schiavitù. In questo spettacolo la tecnica del teleracconto si ibrida con una narrazione teatrale e con dei pupazzi che vengono animati dagli stessi attori. Il teleracconto, dunque, è parte delle diverse tecniche di narrazione e non la modalità esclusiva. È utilizzato, per esempio, per raccontare l'esplorazione dei luoghi alla ricerca degli ingredienti. Durante questo percorso, i diversi luoghi sono creati per il tramite di oggetti, disegni e materiali vari disposti su un tavolo con un modello in scala, e mostrati attraverso l'occhio macro della videocamera. *Peter Peper* è la seconda parte di un progetto intitolato “Dinner Triptych” (Trittico della cena) ideato dal gruppo IjsbeerINC, dedito al teatro con oggetti e figure. Com'è possibile vedere nella prima parte del trittico *Soep* (zuppa), anche IjsbeerINC manipola, nelle proprie creazioni, la tecnica del teleracconto, impiegandola in maniera simile a quanto fa in *Peter Peper* insieme a Hotel Modern.

Il teleracconto, dunque, è vivo e soprattutto ha raggiunto la maturità. Dopo più di trent'anni si può affermare con certezza che la tecnica è diventata parte integrante della sperimentazione del teatro ragazzi, una tecnica non cristallizzata, ma sempre aperta a nuove esplorazioni e contaminazioni. A lasciare il testamento del teleracconto è lo stesso inventore nel 2019. Come già accennato, Verde realizza la sua ultima creazione prima della sua prematura scomparsa, una creazione dedicata a quella malattia che lo condurrà alla morte. Ne *Il piccolo diario dei malanni* Verde racconta la sua malattia ma non lo fa in maniera pietistica. Infatti, nonostante il grave male che lo stava colpendo, Verde raccontava con la sua solita aria sorniona, con il suo solito modo da Arlecchino la vicenda, partendo dai malanni d'infanzia, chiedendo ai suoi amici di raccontargli le malattie che avevano avuto da piccoli e annotando queste informazioni sotto forma di disegni su una piccola agendina, che rappresenta, insieme a una mela, il secondo e ultimo oggetto di questo teleracconto. Sotto lo sguardo della telecamera, infatti, Verde pone l'agendina e ingrandisce quei disegni, dandogli vita. Il grande narratore tecnologico di fiabe ha smesso, dunque, di aprire mondi fantastici e adesso racconta sé stesso, la sua vita, fatta di tante soddisfazioni ma anche di tante difficoltà e delusioni, e affida la sua storia proprio a quella tecnica, il teleracconto, di cui è considerato inventore e padre da quei figli che tutt'ora vanno in scena.



**Fig. 3.34** G. Verde, *Il piccolo diario dei malanni* (2019). Screenshot tratto dal video dello spettacolo (<https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4>). Archivio Giacomo Verde.

Dal suo archivio provengono i materiali che compongono tutte le parti di questo testo, un vasto archivio che contiene tantissimi supporti video, spesso non più leggibili senza degli strumenti appositi, tantissimi disegni che illustrano le fasi creative ed esecutive dei suoi progetti, ma anche oggetti, quelli utilizzati negli spettacoli, nelle installazioni e nei suoi vari interventi artistici. Si propongono qui, a memoria e testimonianza del primo teleracconto *Hansel e Gretel Tv*, le fotografie del kit originale dello spettacolo, conservato intatto come alle origini nell'Archivio Giacomo Verde. Si tratta di una valigetta, una custodia di VHS (videocassetta), che contiene ancora tutti quegli oggetti utilizzati nel racconto. Si possono, infatti, vedere la scatoletta di tonno, la mentina, i cracker e le noci assieme ad altri oggetti, tutti elementi che prendevano vita grazie a Verde e al suo racconto. Oggi la vita e la memoria di Giacomo Verde passano anche attraverso il suo archivio, pieno di risorse, pieno di possibili scoperte, quell'archivio grazie al quale sono state possibili queste ricerche e dal quale se ne potranno sviluppare di ulteriori, non solo in chiave storica, ma anche in termini creativi, ri-performando l'archivio (Van Alphen 2015) cosicché possa essere vivo (Giannachi 2016).



**Figg. 3.35a e 3.35b** Il “Kit” del teleraconto *Hansel & Gretel TV*. La custodia del Vhs diventa la valigetta degli “attrezzi” del raccontastorie televisivo. La sacca originaria con i piccoli oggetti è custodita nell’Archivio intitolato all’artista. Foto: Valentino Albini. Archivio Giacomo Verde.

## Bibliografia

- Attisani, A., 1990, *La maschera elettronica*, pp. 9-10, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Balzola, A., Monteverdi, A.M., 2004, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti.
- Bombana, L., 2005, *La necessità di un tempo inutile, 20 anni di teatro ragazzi de La Piccionaia I Carrara teatro stabile di Innovazione*, Vicenza, Ergon.
- Caronia, A., 1990, *Universo parallelo*, p. 17, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Ferraresi, R. (a cura di), 2021, *Santarcangelo 50 Festival*, Mantova, Corraini Edizioni.
- Giallo Mare Minimal Teatro, 1990, *La favola dell'invenzione*, p. 4, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Giannachi, G., 2016, *Archive Everything*, Boston, The Mit Press.
- Infante, C., 1990, *Per un teatro di percezione*, p. 18, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Krauss, R., 2005, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte oggi*, Milano, Mondadori.
- Monteverdi, A.M., 2004, *Per un teatro tecnologico*, in Balzola, A., Monteverdi, A.M., 2004, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti.
- Monteverdi, A.M., 2020, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino.
- Pizzech, A., *Un teleracconto per la lirica: Mahagonny*, in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Pizzo, A., 2013, *Neodrammatico digitale*, Torino, Accademia University Press.
- Prono, F., Balzola, A., 1994, *La nuova scena elettronica*, Torino, Rosenberg & Selliers.
- Sansone, V., *Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie*, in “Arabeschi”, n. 18, 2021, <http://www.arabeschi.it/dal-teatro-di-strada-al-teatrino-video-oleografico-giacomo-verde-contastorie/>.
- Sapienza, A., 1992, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni Ottanta. Tre esempi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Valentini, V., 1987, *Teatro in immagine*, vol. 1, Roma, Bulzoni.
- Van Alphen, E., 2015, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*, Berlin/Boston, De Gruyter GmbH.
- Verde, G., [2004] 2020, *Raccontare non è recitare. Una mail durante le prove di “Storie Mandaliche”*, testo originariamente pubblicato in Balzola, A., Monteverdi, A.M., 2004, *Storie Mandaliche*, Pisa, Nischi-Lischi, adesso in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Verde, G., 1991, *Cos'è il tele-racconto*, p. 3, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Verde, G., 1991, *Premessa leggermente riflessiva*, p. 2, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Verde, G., 1992, *I paradossi del tele-racconto*, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Verde, G., 1993, *Saldi*, testo per il programma di Santarcangelo dei Teatri 1993, <https://www.santarcangelofestival.com/categorie/1993/>.

- Verde, G., 1996, *La televisione non esiste*, intervento scritto in occasione della realizzazione del teleracconto *E fu così che la guerra finì* di C. Presotto, G. Verde, P. Rossi – La Piccionaia, <https://www.clab.it/cp/carlo/fiori.htm>.
- Verde, G., 1998, *Intervista a Giacomo Verde*, a cura di Bazzichelli, T., in [http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Giacomo\\_Verde\\_intervista.pdf](http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Giacomo_Verde_intervista.pdf) e in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Verde, G., 2007, *Artivismo tecnologico. Scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologie*, Pisa, Bfs Edizioni.
- Verde, G., 2020, *Video-fondali e vjing low tech*, in Monteverdi, A.M., 2020, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino.
- Verde, G., *Cos'è il teleracconto*, in AA.VV., 1990-1992, *Scritti sul teleracconto*, pubblicato per la prima volta in “Connessioni Remote”, n. 1, 2020, Allegato 2 (Dossier Teleracconto), <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.
- Verde, G., *Intervista a Giacomo Verde*, a cura di Vidali, R., “Juliet Art Magazine”, n. 71, febbraio-marzo 1995.

## Videografia

- Agrupación Señor Serrano, *Prometheus* – Trailer: <https://olympuskids.com/olympus/>.
- Ferro Marco (ideazione), Campsirago Residenza (produzione), *Il gatto con gli stivali. Un racconto per il digitale* – Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=JeL1DEPFOfk>.
- Giallo Mare Minimal Teatro, *Trame su misura* – Trailer: [https://www.youtube.com/watch?v=14ZAHyt6vzo&feature=emb\\_imp\\_woyt](https://www.youtube.com/watch?v=14ZAHyt6vzo&feature=emb_imp_woyt).
- Hotel Modern e IjsbeerINC, *Peter Peper* – Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=zBRJpbemDrI>.
- Pizzech Alessio (regia), Verde Giacomo (video-fondali), *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* - video promo: <https://www.youtube.com/watch?v=yBIIK20MnGY>.
- Verde Giacomo, frammenti da *Ri-: Immagini d'eco*: <https://www.youtube.com/watch?v=8CGFJUy5Hh8>.
- Verde Giacomo, frammenti video dei video-fondali creati per *Enciclopedia italiana* di Tokyo 2001: <https://www.youtube.com/watch?v=V7bfERUIkXU>.
- Verde Giacomo, frammento dei video-fondali per *Stanze* (2005) di Aldes: <https://www.youtube.com/watch?v=vQGj1Cllslo&t=31s>.
- Verde Giacomo, Gretel di *H&G Tv* presenta il programma del Festival POW di Narni del 1990: [https://www.youtube.com/watch?v=pSRHf\\_aBwfg&t=2410s](https://www.youtube.com/watch?v=pSRHf_aBwfg&t=2410s).
- Verde Giacomo, *Il piccolo diario dei malanni*, produzione ALDES, versione integrale dello spettacolo: <https://www.youtube.com/watch?v=VY4Kc1Gy8T4>.
- Verde Giacomo, *L'albero della felicità* (2016), integrale delle prove: <https://www.youtube.com/watch?v=pP2HMCS9mfl&t=19s>.
- Verde Giacomo, Progetto Teleracconto: <https://www.youtube.com/watch?v=bDBZW1zd5dM&t=227s>.
- Verde Giacomo, video-poesia sul poema *Rap di fine secolo e millennio* di Lello Voce (voce), con musica di Frank Nemola, disegni di Robert Rebotti. Video del trittico “Meglio morire che perdere la vita”: <https://www.youtube.com/watch?v=sbh29DCYypM>.
- Zaches Teatro, *Sibylla Tales* – Trailer: <https://vimeo.com/498361885>.

## IV - Testimonianze

### Giacomo Verde, attivista ultrascenico

*Renzo Boldrini*

Penso a Giacomo (Verde, per identificarlo precisamente all'esterno della cerchia di amici alla quale mi pregio di appartenere), ai quasi due anni da quando lui ha iniziato il suo viaggio per l'ultraspazio spingendo a livelli infinitesimali il macro della telecamera, e così iniziare un nuovo teleracconto.

Una nuova opera con la quale non ci mostra più solo la superficie di meravigliosi micromondi da lui creati mostrando il primissimo piano di un interno di noce o esplorando le linee della sua mano, ma forzando la lente su piani ultramicroscopici a noi invisibili, continuando a esplorare, dalla zona più misteriosa e impenetrabile, il mistero della vita e l'inesauribile gioco della sua rappresentazione.



**Fig. 4.1** Renzo Boldrini con Giacomo Verde e un amico. Per gentile concessione dell'Archivio Giallo Mare Minimal Teatro. Empoli, anni Ottanta.

Vista la sua distanza siderale, non possiamo più seguire le sue attuali sperimentazioni, ma riflettere, come scriveva Thomas Mann nella *Montagna Incantata*, "su ciò che resta", qui sulla terra, del suo percorso: ciò che resta è un patrimonio che non fa rima solo con il passato, ma che influenza, più o meno coscientemente, tanto presente della ricerca scenica.

Alcune parole chiave mi collegano a questo patrimonio “Verde” nel mio lavoro e in quello della mia compagnia, Giallo Mare Minimal Teatro.

Due di queste parole sono naturale e artificiale, nella prospettiva di affermare, per quanto riguarda la scena teatrale, che è “naturale” immaginare la macchina scenica come una tecnologia “dell’artificio”, dove nessuna possibilità, segno compositivo, può essere considerato alieno, nel tentativo di potenziare l’attore, il software del congegno scenico, con protesi visive o foniche che ne potenziano la capacità espressiva.

Non casualmente nel 2000 Giacomo apre un suo intervento nel libro di Anna Maria Monteverdi, *La Maschera Volubile* (2001), con questa citazione:

Di nulla sia detto è naturale,  
Di tutto si dica può cambiare.

B. Brecht, *L’eccezione e la regola*.

Un richiamo autorevole all’azione di scardinamento nella pratica dell’arte scenica, in particolare, e delle arti in generale, un invito ad agire tradendo ciò che sembra dogmaticamente stabilito, *naturale*. Un orizzonte che Giacomo ha praticato immaginando e agendo *oper’azioni* che non si lasciasero ingabbiare artisticamente dentro i confini di ciò che si può definire aprioristicamente teatrale, ma creando ipotesi *ultrasceniche*. Azione compiuta facendo interagire differenti ambiti e linguaggi artistici rivolti, sempre a, altra parola chiave, uno “spettatore necessario” all’azione artistica, non quindi un soggetto anonimo di quel corpo collettivo chiamato platea, ma uno spettatore dionisiaco del quale cercava, in termini drammaturgici e compositivi, una complicità multisensoriale. Ogni sua opera, nelle diverse forme con le quali veniva concepita, fosse la musica elettronica di strada dello “zampognaro galattico”, l’occhio della telecamera in loop visivo addizionato da gesti e oggetti con i quali creava i suoi video fondali o le mani che materializzavano i sogni iconici di *Storie Mandaliche*, Giacomo *crackava* gli alfabeti artistici per organizzare imprevisi giochi collettivi e connettivi. Lui ha costantemente utilizzato, in modo innovativo, personale, l’incontro fra linguaggi comunemente percepiti ostili, impermeabili tra loro, inventando tra l’altro un genere teatrale come il *teletteraconto*. Ha costruito oper’azioni open source come *Cercando Utopie*, dove i codici sorgente delle sue immagini e delle musiche venivano immessi nella rete, liberati da ogni vincolo autorale, editoriale, perché il suo gesto artistico divenisse strumento di ulteriore e libera creazione, gesto concretamente politico e artistico di un altro modo di costruire la scena.

Ma queste sperimentazioni hanno radici profonde in un’altra parola chiave, “gioco”, inteso come sperimentazione di forme sceniche che contribuissero alla necessità performativa dell’interazione scena – platea, in ogni forma possibile che uscisse dalla naturalità, intesa come manierismo conservativo del fare scena.

Giacomo, nel 1997, per il trimestrale degli artisti di strada *Teatro da Quattro Soldi* scrive:

Quando a metà degli anni Settanta ho deciso di fare il cantastorie e il teatro di strada ero mosso dall’esigenza di lavorare a stretto contatto con il pubblico, fuori dalle istituzioni teatrali, e alla ricerca di una cultura viva e popolare... Li usavo per sopravvivere in una “zona franca” “che mi permetteva di esprimere la mia differenza dai modelli culturali dominanti... Il lavoro di strada mi è stato utilissimo per imparare a improvvisare continuamente, ad esprimermi “senza rete”, facendo continuamente attenzione a *quello che passava* in modo da modificare l’andamento della performance seguendo l’umore del pubblico e le diverse condizioni architettoniche: è stato un esercizio alla mutazione che mi è sempre stato utile quando mi sono rapportato all’uso delle tecnologie elettroniche....A me non interessa fare cose di avanguardia ma vivere e realizzare “oper’azioni” nel presente, in questo presente caratterizzato da mutazioni sempre più veloci che non distruggono le tecniche e le forme della comunicazione passata, ma piuttosto ne suggeriscono una loro continua ridefinizione per nuove modalità d’uso (Verde 1997).

Parole che confermano come, nei differenti percorsi artistici di Giacomo, la radice teatrale è determinante nella sua sperimentazione interdisciplinare. Un rapporto con la scena affrontato in direzione ostinata e contraria, come ben esemplificano i suoi scritti sul Non Teatro e sull'Ultrascena, la sua relazione con il *fare teatro*. Rimane il fatto che lo start up del suo percorso, dopo la formazione scolastica all'Istituto d'Arte, è l'incontro con i linguaggi della scena, ed è in quel contesto, quello del teatro di strada, che si alfabetizza creativamente e affina la sua attitudine performativa, la sua concezione di gioco scenico e di spettatore necessario e attivo. È in quel contesto di lavoro che individua gli strumenti compositivi primari, dilatati ultrascenicamente con l'utilizzo *teatrale* delle nuove tecnologie.

Un percorso ben fotografato da alcuni critici fra cui Antonio Attisani in *Scritti sul teleracconto*:

#### La maschera elettronica

Le invenzioni appaiono spesso come il prodotto del caso, ma indagando si scopre che esiste un nesso profondo tra la manifestazione imprevista e le condizioni date...L'imprevisto è costituito dalla richiesta a Giacomo Verde di un video sulla favola di *Hansel e Gretel*...alla sollecitazione di Renzo Boldrini, Verde non si è sentito di rispondere con un nastro video, c'era troppo poco tempo e gli veniva un'idea risolutiva. Così ha preparato in pochi giorni una versione della favola nella quale il racconto a viva voce era arricchito da un monitor nel quale si condensavano le immagini create da Verde stesso per mezzo di una telecamera che riprendeva le sue mani opportunamente truccate e un piccolo panorama di oggetti. Tutti erano felicemente sorpresi, l'autore per primo. Era nato il teleracconto, gennaio 1989. Questa è la favola dell'invenzione... Ma sul versante critico quasi nessuno sembra disposto finora a riconoscerne il grande valore ... si sostiene la stessa cosa: che non è teatro. Invece io credo che siamo di fronte a una rarissima, oltre che positiva, invenzione linguistica teatrale. Nel teleracconto, infatti, il narratore, l'attore si esprime usando un supporto, il video. È il supporto la novità. Supporto come la maschera o la marionetta, supporto che impone o crea una propria sintassi, ma che non elimina l'attore e con esso il suo sapere, la sua tecnica, la sua responsabilità. Ma la prima apparenza lo ha spinto verso il teatro di figure. Già nel teatro di figure moderno si è fatto l'errore di credere che non vi fosse bisogno di attori, senza considerare che anche colui che muove una figura è un attore, anche chi manipola e non parla è un attore, perché è lui il padrone del tempo della percezione, è lui la parte vivente dell'opera, il maieuta dell'arte dello spettatore. Ecco dunque: il tele-racconto è una specie teatrale a pieno titolo...Il video, qui, è come il bastone dell'aedo, non è senso e magia ma lo strumento del senso e della magia. Spero che un giorno queste mie osservazioni saranno considerate ovvie, ma si deve sapere che oggi non è così...Ma il valore dell'invenzione linguistica dipende anche da altri fattori. Penso per esempio allo stile evocativo e non realistico imposto alla composizione video, insomma un allontanamento dal realismo in direzione della *fabula*, di un raccontare che suscita nello spettatore immagini proprie...E non si sottovaluti il potere straniante del tele-racconto rispetto alla televisione com'è normalmente consumata, con una scultura di immagini intoccabili, imm modificabili. Qui invece le immagini si plasmano sotto i nostri occhi, vediamo tutto il set e l'inquadratura e i trucchi usati per comporla, proprio come a teatro...Dopo l'esordio di Giacomo Verde abbiamo visto comporsi un trittico con le opere di Giallo Mare Minimal Teatro e del duo Diana-Zamboni ... È da augurarsi che molti altri si vorranno impadronire dell'invenzione, ricordandosi magari che la maschera teatrale non è stata usata solo dal suo inventore (Attisani 1990)<sup>1</sup>.

Un'esplorazione comune, inerente al come mettere insieme linguaggi, costruire moduli scenici imprevisti, al come giocare con il pubblico che ci ha visto nel tempo complici di un lungo sodalizio artistico.

---

<sup>1</sup> Ora in "Connessioni Remote" n. 1, 2020 (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/13807/12922>).

Infatti, con me e Vania Pucci, con gli operatori di Giallo Mare Minimal Teatro, Giacomo in varie vesti (autore, regista, attore) ha condiviso vari progetti:

- 1984 – *Fuori Catalogo*, interazione scenica fra attori, monitor tv, video e ombre cinesi
- 1985 – *Caccia allo Snualo*, spettacolo per video narratore e attori, liberamente tratto da *Hunting of the Snark* di L. Carroll.
- 1988 – produzione di *Hansel e Gretel TV* (progetto teleracconto) nell’ambito del progetto *Molti Hansel e Molte Gretel* realizzato da Giallo Mare Minimal Teatro, in collaborazione con il Comune di Vinci (FI). Debutto al Festival dell’Immateriale Pow di Narni.
- 1989 – *Lieto è il fine* da *La Sirenetta di Andersen* (progetto teleracconto). Debutto Santarcangelo dei Teatri.
- 1990 – progetto Casa Teleracconto per Santarcangelo dei Teatri per la quale Giallo Mare Minimal Teatro produce *Boccascena*.
- 1991 – *Consumazione Obbligatoria* liberamente tratto da *Fantastica Visione* di Giulia Scabia. Debutto Micro Macro Festival.
- 1993 – *Biancaneve, Neranotte, Giallaluna e Brunaterra*. Debutto a Vetrina Italia di Cascina (PI)
- 1996 – produzione della Minimal Tv, prima *street tv* italiana, realizzata nell’ambito della prima edizione del Festival Multiscena a Vinci (FI), diretto da Giallo Mare Minimal Teatro.
- 2002 – *www.DgHamelin.com*, suite per attore, contastorie digitale, mouse radar e web cam. Debutto al Festival Contemporanea a Prato.
- 2007 – *Dal Bing Bang al Microbit* (progetto Bit) prodotto da E/tica per il Festival della Scienza di Roma.
- 2008 – *Super Bit contro Teddy Boiler e il caldo assassino* (progetto Bit) prodotto da E/tica per il Festival della Scienza di Roma.
- 2009 – *Leo et Jules* (progetto Bit) ispirato all’opera di Leonardo e Verne. Debutto al Museo Leonardiano di Vinci (FI).
- 2010 – *L’altro e l’altrove nel tempo e nello spazio*, dialogo fra il filosofo Alfonso Maurizio Iacono e Bit (progetto Bit) prodotto da Giallo Mare Minimal Teatro per Filosofia della Scena.
- 2011 – *Bit e Bold raccontano Biancaneve* (progetto Bit). Debutto Festival Il Giocateatro a Torino.

Intensa è stata anche l’attività che Giacomo ha realizzato per la nostra compagnia come formatore, sia nel campo della formazione permanente, che professionale, per ragazzi, insegnanti, giovani artisti di differenti discipline.

Tornando all’inizio di questo contributo, “Tutto questo resta” e si ripercuote sulla mia esplorazione della scena, che in questi mesi passa dalla produzione di *Trame su Misura*, una declinazione possibile e differente del teleracconto, con una nuova esplorazione del rapporto fra corpo e ripresa di segni iconici in diretta. Riprese fatte con la telecamera bloccata in un’unica inquadratura, un microscopio utile a far divenire segno scenografico e narrativo i disegni, le piccole animazioni grafiche dell’artista visiva Daria Palotti. Oppure, nel tentare originali contaminazioni fra linguaggio radiofonico e scena nella recentissima produzione della recentissima performance radio scenica *Portafogli. Azione transmediale*, ispirata al testo omonimo di Marco Vichi, dove una narrazione da radiodramma viene prima ascoltata da un pubblico remoto e poi vissuta da quegli stessi ascolta–spettatori, in una performance che si sviluppava nel centro della nostra città come naturale scenografia itinerante.

Resta anche lo stupore di continuare a vedere l’eredità di Giacomo in belle realtà come gli Agrupación Señor Serrano, la curiosità di immaginare cosa avrebbe combinato il Verde durante il lock down che ha costretto il teatro o al silenzio (ma la cosa non ci riguarda), o a divenire ultrasce-nici per rimanere in contatto con una platea remota.

Renzo Boldrini è direttore artistico del Teatro Comunale Verdi di Santa Croce Sull'Arno (Pisa) e di Giallo Mare Minimal Teatro (<https://www.giallomare.it>). È stato insegnante di drammaturgia alla Civica Scuola di Animazione Pedagogica del Comune di Milano. Come autore e regista ha firmato spettacoli, in particolare per le nuove generazioni, rappresentati oltre che in Italia anche in Portogallo, Spagna, Polonia, Belgio, Germania, Svizzera e Russia.

Per Edizione ETS ha pubblicato *BiancaNeve*, *NeraNotte*, *GialloLuna*, *Brunaterra* e *L'incantatore di mouse* nella collana Trame su Misura; e, con Claudio Proietti, *La fiaba della Principessa Turandot*, nella collana Musica e Teatro da giocare. Per Erickson, con Giovanna Palmieri, *Il libro va a teatro*. Attività con libri, letture, scena e multimedialità. Per Titivillus, ha pubblicato *Territorio come scena* – progetti di Residenze per il teatro e Fiabe Elettroniche.



## IV – Testimonianze.

### Pensieri sparsi di una tele-raccontatrice

*Vania Pucci*

A giugno 2021, al Festival Teatro Fra le generazioni, ho presentato *Boccascena*, un teleracconto che ha visto la sua nascita nel 1990.

In *Boccascena* racconto quattro piccoli frammenti di storie: *Ulisse e Polifemo*, *Biancaneve*, *Moby Dick* e *Cappuccetto Rosso*. L'obiettivo della telecamera capovolta in macro inquadra la mia bocca. Sullo schermo si vede la mia bocca capovolta enorme. Il mento diventa la testa dei personaggi con piccoli oggetti: occhi di bambola, capelli, teli e vetri colorati. La mia bocca diventa allo stesso tempo personaggio, scenografia e narratore/attore in una sintesi estrema.

Con questo teleracconto, all'epoca, siamo arrivati in finale al premio Eti Stregagatto, siamo stati in Spagna, Portogallo, Polonia, Belgio Germania, Francia, Svizzera. Non lo facevo da un po' e, quando ho ripreso in mano i materiali e il testo di *Boccascena*, mi sono sentita molto fragile, perché mettevo la mia bocca (30 anni dopo) di fronte ad un obiettivo e il passare del tempo indiscutibilmente si vede, anzi si accentua di fronte alla telecamera: è implacabile! Inoltre, i mezzi tecnologici non sono quelli di trenta anni fa, le telecamere, almeno quelle di un costo basso e medio, non fanno capovolgere l'immagine, non permettono la sfocatura... tutte cose su cui il teleracconto giocava.

Quando abbiamo iniziato a lavorare al teleracconto, alla fine degli anni Ottanta, la ricerca iniziava dal materiale tecnologico che avevamo, le immagini si realizzavano nella fase pratica di studio. Io avevo una Sony "amatoriale", che permetteva di capovolgere la telecamera e quindi l'immagine, permetteva di andare a fuoco o uscire dal fuoco in pochi cm di distanza, aveva una particolare intensità di colore... Per ottenere quei risultati, oggi ho utilizzato una telecamera professionale e quindi una nitidezza estrema, che in qualche maniera rende l'immagine sempre molto reale. In qualche modo, il teleracconto è cambiato, ma non è venuta meno la sua forza. Credo che, anche agli occhi dei più giovani che non hanno vissuto certe fasi del teatro e del teatro multimediale, sia risultato ancora attuale questo "gioco" tra tecnologia ed attorialità. E soprattutto per niente fragile. Un racconto che lascia intravedere mondi e rapporti ancora possibili tra immagine realizzata dal vivo e racconto. Non ha perso la sua validità educativa, se rivolta ai giovanissimi, e neppure la sua poeticità e la sua ironia ... in fondo cosa è?

Solo una bocca di fronte a una telecamera... ma poi la bocca si sposta leggermente e vedi subito Moby Dick la balena bianca...

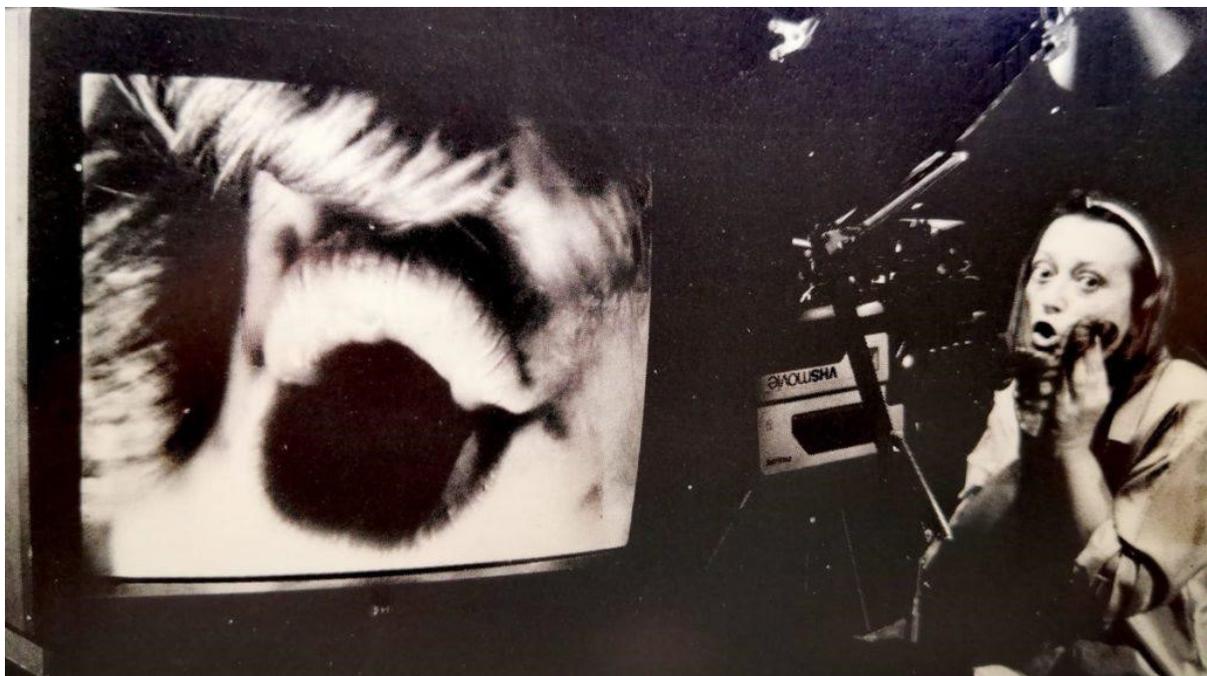
La genialità di Giacomo Verde, padre del teleracconto, stava in questo, cioè nell'aver partorito un'idea semplice (questo meccanismo di racconto con la telecamera), che giocava con i meccanismi della televisione e del teatro. La tecnologia era utilizzata in maniera "artigianale", sfruttando la sua primaria possibilità: l'obiettivo come lente d'ingrandimento. In questo modo le sue mani e i pochi oggetti "entravano" nel televisore diventando altro, si trasformavano in personaggi e scenografia

Era un'azione artistica, ma anche politica. Per Giacomo questa dualità è sempre stata importante.

Si offre al pubblico, anche ai bambini, la possibilità di intravedere che ciò che sta dentro alla televisione non è un mondo altro, ma è ciò che riprendiamo e che ognuno di noi può "fare" televisione...



**Fig. 4.2** Vania Pucci nella riedizione attuale di *Boccascena*, Teatro di Castel Fiorentino, 2021.



**Fig. 4.3** Vania Pucci nella versione originale di *Boccascena* del 1990.

Con il teleracconto si mette in scena la televisione, ma con i ritmi e la costruzione dell'immagine assolutamente teatrale. Allora si utilizzava la Tv con tubo catodico, adesso la sfida è più forte nei confronti dell'immagine digitale ma il teleracconto ha ancora molte possibilità di giocare.

Vania Pucci nel 1983 fonda la compagnia Giallo Mare Minimal Teatro, di cui è presidente, e si occupa di Progetti Teatro/scuola, elaborando rassegne, corsi, seminari, laboratori, stages, progetti speciali di teatro per insegnanti e ragazzi. Contemporaneamente, porta avanti una particolare ricerca come attrice ed autrice e realizza pièce teatrali di narrazione con l'uso di telecamera e televisione, chiamati "teleracconti", da un'idea di Giacomo Verde. Con i teleracconti dal 1989 partecipa ai più importanti festival internazionali di Teatro (Spagna, Portogallo, Francia, Germania, Polonia, Belgio). Dal 1991 conduce e realizza progetti, laboratori e spettacoli con l'utilizzo creativo ed artistico di computer grafica, telecamera, lavagna luminosa, proiezioni con diaproiettori e videoproiettori. Come autrice, regista e interprete ha partecipato a 30 allestimenti teatrali programmati in rassegne e festival italiani ed europei. È autrice ed attrice degli spettacoli della compagnia, di cui tre produzioni scritte, dirette e interpretate da lei (*Boccascena, Prove di Volo, Di Segno In Segno*), sono state finaliste del premio ETI Stregagatto per la migliore produzione di Teatro Ragazzi e Giovani.

Ha la direzione artistica ed organizzativa di progetti teatrali territoriali (rassegne, festival, stagioni teatrali, progetti di formazione e di promozione culturale), promosse dai Comuni di Santa Croce Sull'Arno (PI), S. Maria a Monte (PI), Empoli (FI), Montelupo F.no (FI), Cerreto Guidi (FI), Castelfiorentino (FI), Vinci (FI). Dal 2003 attiva un progetto formativo e di spettacoli di "Teatro al femminile".



## **V – Sezione Disegni**



# V – Giacomo Verde

## Videoinstallazioni: disegni 1992-1986

*Anna Maria Monteverdi*

I disegni di Verde 1992-1986 sono realizzati con tecniche miste: matita, china, collage (con aggiunta di polaroid, scritte adesive, grafiche) con sovrapposizioni di inchiostri, carboncino, pastello o pennarello. In alcuni casi, veri e propri bozzetti scenografici, cioè servono a mostrare la posizione dei monitor e delle telecamere (i VTR-Video Tape Recorder) nello spazio, e tengono conto della posizione dello spettatore, del suo punto di vista e della sua proporzione rispetto all'oggetto-monitor. Sono accompagnati da spiegazioni per le modalità d'uso e da notazioni scritte a mano; dal 1989, dopo aver frequentato un corso di computer grafica, Verde inizia a usare il pc sia per le scritte che per i disegni, inizialmente molto schematici: a partire dai progetti per i teleracconti adotta la tipica grafica vettoriale realizzata con WordStar, uno dei primi programmi di videoscrittura<sup>1</sup>. I fogli da disegno riportano il timbro del logotipo di Verde con l'inchiostro rosso, la sigla del nome e la data.

Il corpus si divide in: videoinstallazioni semplici e videoinstallazioni con performance; se era prevista la performance, il disegno conteneva indicazioni o schemi per la sua realizzazione in forma di sequenze e azioni<sup>2</sup>.

Un'ulteriore suddivisione voluta da Verde riguardava la caratteristica materiale delle installazioni (videosculture o *inter-media*), e in un solo caso vengono accorpati dall'autore disegni cronologicamente distanti, ma uniti da un tema (per *Stati d'animo*, *Rivel'azioni*, e *17 Wart*<sup>3</sup> è la pittura). Per quel che riguarda l'*inter-media*, il riferimento è al gruppo di progetti dedicati e ispirati ai videoartisti americani Woody e Steina Vasulka e intitolati *Theatre of Hybrid Automata* (1991).

Quindici di questi progetti non furono realizzati, anche se verrà mantenuta aperta la possibilità di una loro "rivitalizzazione": *Rivel'Azione* sarà ripreso nel 2010 per la Fondazione Ragghianti a Lucca e *An.TiViRus (H)* – un caustico progetto artistico di Antivirus per "vaccinare lo spettatore televisivo contro "l'avvelenamento estetico" – non fu realizzato come "scultura video-scafandro" come nei bozzetti, ma come video monocanale<sup>4</sup>.

Alcuni dei primissimi progetti (*Particella di gemm'azione*, *Particella d'incub'azione*), pur non essendo stati realizzati, furono però, inseriti in installazioni più complesse o in laboratori di creazione aperti al pubblico e completati con performance. La versione di *Col-Tv-Azione* (firmato da Giacomo Verde con Gabrio Zappelli, con la collaborazione di Silvia Battistella e Roberto Mazzi) per il Festival di Narni nel 1987 inglobava molte delle "azioni di inseminazione della videopianta" che rientrano nel gruppo di disegni denominati *Est Etica Antica T astro Fica* (1987). L'opera veniva

---

1 WordStar è stato uno dei primi e più diffusi programmi di videoscrittura: nato nel 1978 fu disponibile in ambiente MS-DOS dal 1982.

2 Verde abitava tra la metà degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta a Silea in provincia di Treviso e collaborava con la casa di produzione Blow up di Gabriele Coassin; spesso le installazioni erano realizzate insieme con la moglie Silvia Battistella e l'amico artista Gabrio Zappelli. Coassin conserva nel suo imponente archivio, i master dei primi video di Verde.

3 WART da War e Art. Da notare che i tre colori che più ritornano in queste installazioni (rosso, giallo-con accennato inserto verde- e blu) saranno il marchio della sua casa di produzione (SeStessi video).

4 Il video monocanale è una tecnica di videoarte caratterizzata dalla diffusione dell'opera da un unico emittente, che sia una videoproiezione, un monitor o la rete.

realizzata davanti al pubblico in forma di performance in cui anche i visitatori erano chiamati a partecipare, distruggendo Tv e coltivandone i vetri, invasando transistor e circuiti.

Come in un rituale arcaico di rigenerazione.

L'utensile televisivo sondato con il gioco collettivo, smitizzato della sua totemica presenza attraverso il gesto simbolico della rottura (atto rivolto all'oggetto ma soprattutto al sistema della comunicazione dominante che questo rappresenta e al linguaggio che veicola) e dell'assemblaggio (la "ri-creazione" del mondo), si rianima.

Se è possibile manipolare le "scatole Tv", allora è possibile anche mettere mano all'informazione che contengono: ed è così che il teatro de-sacralizza il mondo dei media. Eliminato il superfluo - le immagini "figurine" - aggiunta la variabile della presenza e della creatività dello spettatore nella "potatura" della televisione, l'unico flusso che rimane in moto è quello vitale dei cinque organi di senso.



**Fig.5.1** Fermo immagine da *Col.Tv'Azione* a Narni, 1987. Documentazione video in Archivio Giacomo Verde.

Soppressi i canali, rimangono accese le onde cerebrali messe in azione dal gioco. Creatività liberata contro l'immobilità della tv incassata nel mobile.

Situazione non più retinica ma performativa.

Anche il giovane pubblico, dotato di guanti e visiera, procedeva prima alla rottura dello schermo TV poi all'estrazione di filamenti che uniti a gesso, creta, pongo e scagliola, sarebbero diventati sculture o spillette:

La televisione è un oggetto intoccabile. Spesso rimane immobile nelle case, di fronte alle sedie e ai divani, lasciando immobili tutti i telespettatori, illudendoli di fare esperienze che in realtà non avvengono. L'unica esperienza reale è quella della passività.

La Vista è uno dei sensi più facilmente ingannabile. Quando non si riesce a capire "di cosa si

tratta” bisogna metterci mano, e allora il potere dell’illusione diminuisce fino anche a sparire. In un momento dominato sempre più dall’intoccabile immaterialità delle immagini si rende necessario fare esperienze tattili e esperienze di dialogo tra il vedere e il toccare, tra il dire e il fare. Rompere televisori per riciclarne i pezzi in piccole opere creative, che potranno essere continuamente ri-toccate, non è un gesto eroico e risolutivo (troppo complesso è per fortuna il mondo) ma semplicemente un gesto in più a disposizione per fare una esperienza sdrammatizzante e tattile (e chi non ha mai sognato di rompere un TV?) (Verde in Monteverdi 2001).

Questo modo di dire popolare (*mettere mano*, ma anche nel suo significato più ampio: *manomettere*) diventa lo slogan per una nuova arte tecnopolitica, che vuole porre al centro lo spettatore e il suo “risveglio” dalla catalessi indotta dai media; sarà anche il titolo di una performance derivata direttamente dalle azioni del 1988: *A mettere mano. Azione di riciclaggio Tv* (o *Tv Crashing*), 1995. Un *action collage* sempre più tecnologico in cui subentrava anche la performance video live di Verde: l’artista recuperava i pezzi distrutti delle carcasse televisive, e con la telecamera li riprendeva in macro per proiettarli su uno schermo. Aggiungendo effetti particolare con un software per Vj, manovrandoli davanti agli occhi dello spettatore, generava colorati e astratti videofondali<sup>5</sup>.



**Fig.5.2-5.3** Giacomo Verde con Frank Nemola, il figlio Tommaso con l’amica Sofia per *Tv crashing* con live act, Isola Palmaria (Sp) 02-08-2008. Evento per il Festival *Genius loci* curato da Anna Maria Monteverdi. Archivio Giacomo Verde.

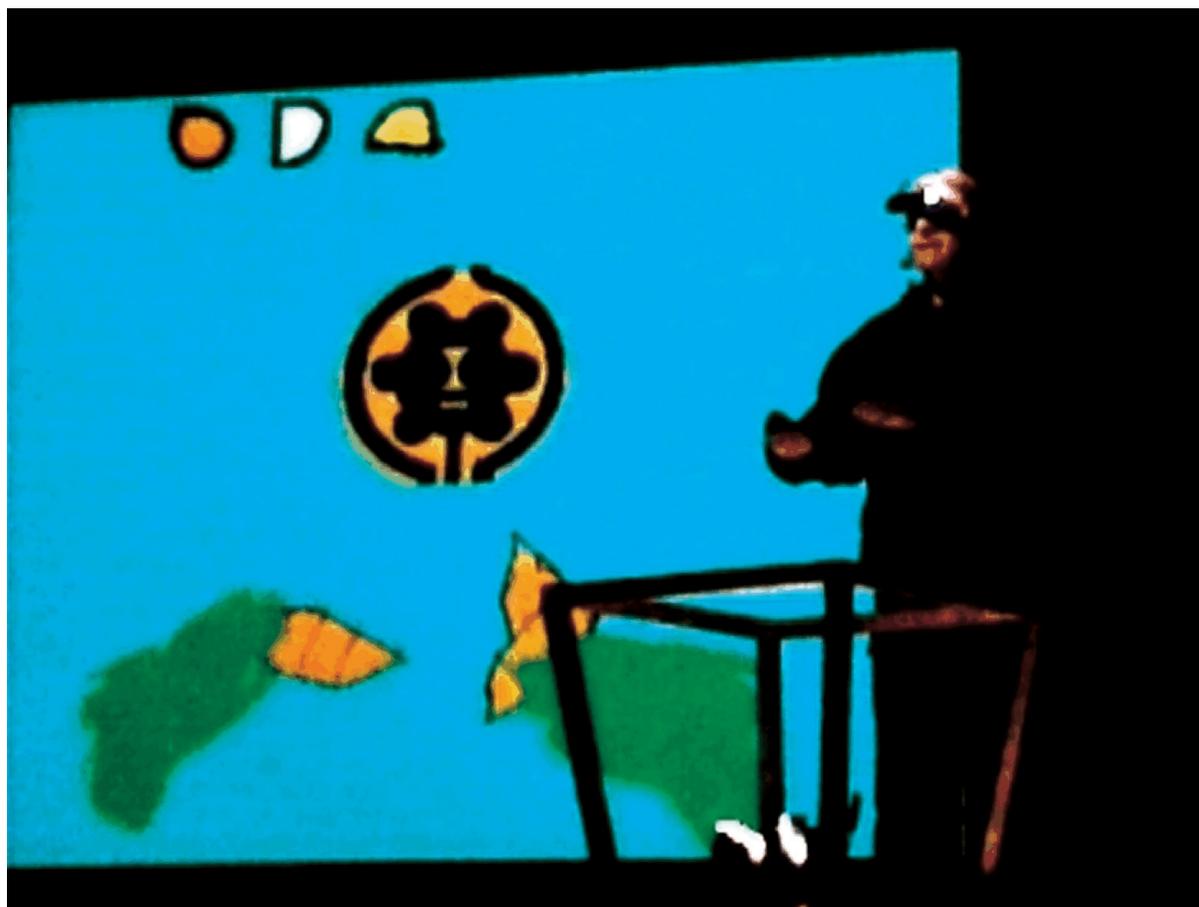
5 Termine inventato da Verde per definire una proiezione di immagini dal vivo in forma di agile scenografia che interagisce dinamicamente con l’azione live.

Una sezione interessante del corpus di disegni 1986-1992 è contrassegnata dal titolo: “Telepittura”: si tratta di opere installative o monocanale realizzate a partire da suggestioni pittoriche o generici riferimenti a metodi d’arte (il dripping sopra i monitor video); in un caso, il riferimento è la documentazione dell’opera di un artista, Mario Schifano, in azione su una tela di 5 metri a Firenze nel 1985 (che forma la base per il video *Senza cognizione*).

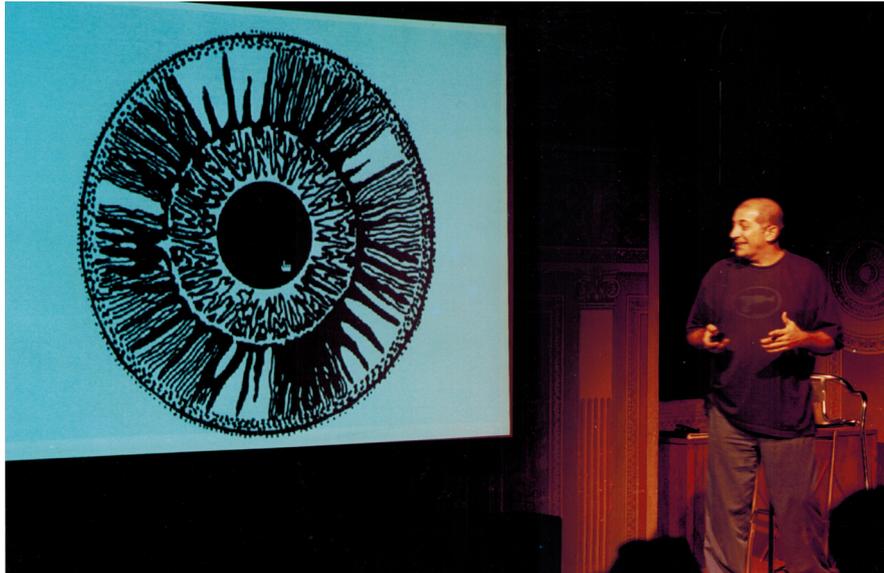
*Stati d’animo*, ispirato al trittico omonimo composto dai quadri *Gli addii*, *Quelli che vanno*, *Quelli che restano*, realizzato da Boccioni tra il 1911 e il 1912 in pieno Futurismo ma con evidenti influenze cubiste, ha una versione video animata in grafica 2D con uso del paintbox Harry e più di una variante installativa. Velocità, paesaggio in corsa, il treno che quasi viene verso di noi, si uniscono all’abbraccio dei corpi dipinti e dei corpi reali in video grazie alla *computer graphics*.

Il panorama tecnologico e produttivo muta profondamente proprio alla fine degli anni Ottanta, come è testimoniato dalle produzioni presentate a U-tape ’88 nella sezione “Prove d’autore” a cura di Maria Grazia Mattei. Quello degli anni Ottanta in Italia, infatti, fu un periodo di grande fermento creativo non solo per la videoarte (citiamo tra i protagonisti: Maurizio Camerani, Giuseppe Baresi, Michele Sambin, Theo Eshetu, Paolo Rosa/Studio Azzurro, Alba D’Urbano, Roberto Nanni) ma anche che per la computer art (Luigi Veronesi, Crudelity Stoffe, Ida Gerosa, Mario Canali, Flavia Alman/Correnti Magnetiche, Guido Vanzetti, GMM).

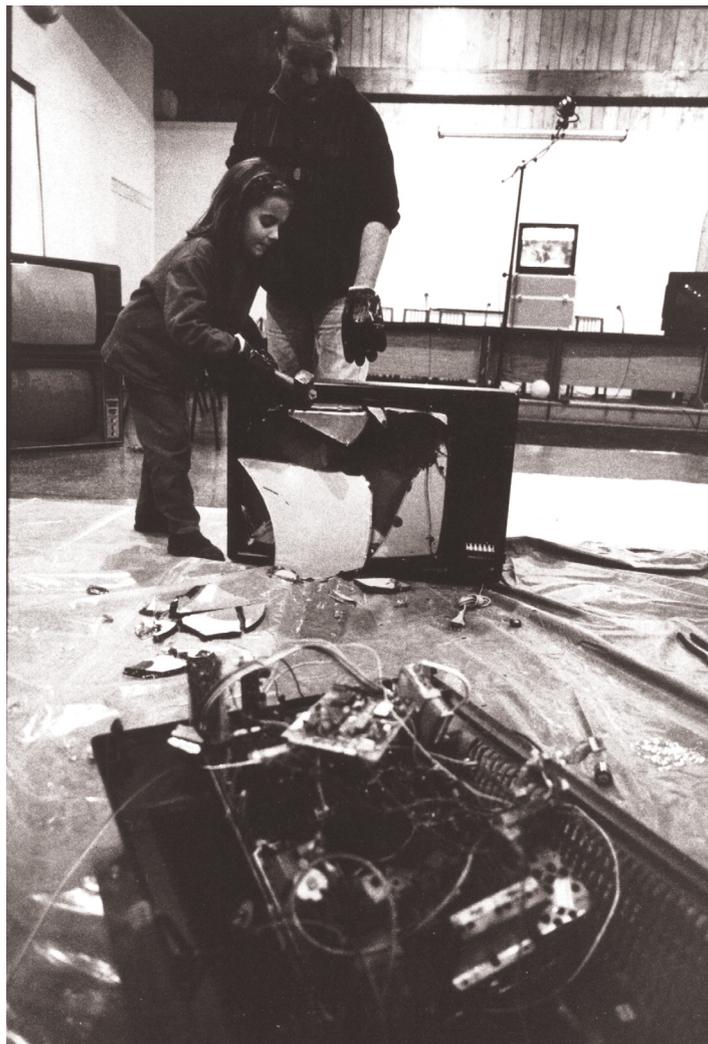
Verde pur non appartenendo alla schiera degli “artisti programmatori”, sarà spesso invitato ai dibattiti sul tema, come è testimoniato dai cataloghi dell’Archivio con la sua presenza a ARTMEDIA VII (Salerno 1997), NaturaleArtificiale (Castelmadama) e Virtual Light (Bari, 1996).



**Fig. 5.4** Giacomo Verde, prima versione di *Storie mandaliche* con Mandala system, Torino, 1999. La telecamera è collocata in fondo al recinto di legno e le mani del narratore “entrano” nel campo visivo, interagendo con gli oggetti grafici. Testo dello spettacolo: Andrea Balzola, gestione sistemi informatici: Massimo Cittadini, segnalazioni critiche Anna Maria Monteverdi. Archivio Giacomo Verde.



**Fig. 5.5** Giacomo Verde debutta con la seconda versione di *Storie mandaliche*, con uso del programma di animazione Flash e con radio mouse, Castiglioncello. Festival di Armunia, 2004.  
Foto: Roberto Buratta. Archivio Giacomo Verde.



**Fig.5.6** Giacomo Verde e una piccola partecipante al workshop *A mettere mano*, Livorno, 1998. Archivio Giacomo



51

Progetti  
VIDEOINSTALLAZIONI

di  
Giacomo  
Verde

Aprile 1992

Giugno 1986

---

Giacomo Verde

VIA LANZAGHE 116 - 31057 - SILEA (TV) telex 0422-362279

## Partecipazioni a rassegne o festival video di Giacomo Verde

- \* U-Tape, Sala Polivalente, Ferrara - 1983, '84, '86, '88 ;
  - \* Nati per correre, Carpi, Reggio Emilia, Venezia, Potenza - 1984 ;
  - \* Video Festival, Muggia - 1985 ;
  - \* Tokio video festival, Tokio - 1985 ;
  - \* Festival Video Igea Marina - 1985, '89, '90 ;
  - \* 37<sup>a</sup> Cinema FEDIC, Montecatini Terme - 1986 ;
  - \* Galleria "L' Ariete", Bologna - 1986 ;
  - \* Festival Teatro "L'isola del teatro", Treviso - 1986 ;
  - \* Pow, Video Festival, Narni - 1987, '88, '89, '90, '91 ;
  - \* Cada Die Teatro, Cagliari - 1987 ;
  - \* 13<sup>o</sup> Festival Internazionale, Asolo - 1988 ;
  - \* Rassegna "Video Follia" Roma - 1988 ;
  - \* Teatro Ossero, Treviso - 1988, '89, '90 ;
  - \* Galleria "L'Agrifoglio" Milano - 1989 ;
  - \* Galleria "Gregoriana" Roma - 1989 ;
  - \* Lygon Art Festival, Melbourne - 1989 ;
  - \* Premio "Bobina d'oro", Alatri - 1989 ;
  - \* Selezione Videoculture 2, Napoli - 1989 ;
  - \* 12<sup>o</sup> film e TV Festival, Salsomaggiore - 1989 ;
  - \* Segnali all'orizzonte, Padova - 1989, '91 ;
  - \* Festival Internazionale Santarcangelo di Romagna - 1989, '91 ;
  - \* Festival Arte Elettronica, Camerino - 1989 ;
  - \* Videokids, Udine - 1989, '90, '91 ;
  - \* Video Maker '90, Fiera di Milano, - 1990 ;
  - \* Teatro Rossini, Pesaro - 1990 ;
  - \* People et Culture, Annecy ( F ) - 1990 ;
  - \* Videoart festival, Locarno ( CH ) - 1990 ;
  - \* Personale al Typocinet, Terni - 1990 ;
  - \* Festival Micro Macro, Reggio Emilia - 1990 ;
  - \* Spazio Multimedia, Eurovisioni, Roma - 1990 ;
  - \* Personale a TiVideo 90, Roma - 1990 ;
  - \* IBTS, Premio Immagine Italia, Milano - 1990 ;
  - \* In Video, Milano - 1990 ;
  - \* Naturale Artificiale, Castelmadama, - 1990 ;
  - \* Personale a Video Arte 90, Messina - 1991 ;
  - \* Palazzo Onigo, Treviso - 1991 ;
  - \* Palazzo Comunale, Vinci - 1991 ;
  - \* Facolta' di Architettura, Milano - 1991 ;
  - \* Beat 72, Roma, - 1991 ;
  - \* Video Art Club, Roma - 1991 ;
  - \* Alpe Adria Video, Trieste - 1991 ;
  - \* 7<sup>a</sup> Muestra Int. Video, Cadiz ( E ) - 1991 ;
- Marzo 1992

LISTA DELLE VIDEOINSTALLAZIONI di Giacomo Verde

\* realizzate  
+ con performance

- |   |                    |
|---|--------------------|
| - Progetto "AN T.V. RUS GD"                       | - Aprile 1992      |
| - Narciso e il ragno                              | - Gennaio 1992     |
| + Inganna-menti                                   | - Maggio 1991      |
| - Neo-geo-colonne                                 | - Maggio 1991      |
| - 3 OPERE per "Theatre Of H. A." dei Vasulka      | - Maggio 1991      |
| - 17 wart 91                                      | - Marzo 1991 *     |
| - Per stati d'animo                               | - Giugno 1990 *    |
| - Fine fine millennio                             | - Settembre 1990   |
| - Variazioni cromatiche da fine fine millennio    | - Ottobre 1990     |
| - Senza cognizione                                | - Settembre 1990   |
| - Dell'immagin'azione                             | - Aprile 1990      |
| + Post'azione di richiamo                         | - Aprile 1990      |
| - Incorpor'azione                                 | - Aprile 1990      |
| + Rivel'azione                                    | - Novembre 1989 *  |
| - A'sdrubali                                      | - Maggio 1989 *    |
| - Artifici  | - Maggio 1989 *    |
| - Telecattedra                                    | - Giugno 1989 *    |
| + Prog. TELE-RACCONTO                             |                    |
| 6 situazioni di ripresa narrativa.                | - 1991 / 1989 *    |
| - Secche foglie fuori stagione                    | - Novembre 1989 *  |
| - Austr-ali-a                                     | - Novembre 1989 *  |
| - Il signore ( o re'sistente )                    | - Settembre 1988 * |
| - Animale   | - Settembre 1988 * |
| - TV domestico                                    | - Luglio 1988 *    |
| - Le stanze della pietra del cielo :              |                    |
| - Habitat degli avi                               | - Maggio 1988 *    |
| - Trasmutazione                                   | - Maggio 1988 *    |
| - Totem paleo-est-etico                           | - Maggio 1988 *    |
| - Piano della divin'azione                        | - Maggio 1988 *    |
| - Della sorgente                                  | - Aprile 1988      |
| - Delle piante                                    | - Aprile 1988      |
| - Dell'aria                                       | - Aprile 1988      |
| - In-semi-natura                                  | - Marzo 1988       |
| - Particella d'incub'azione                       | - Marzo 1988       |
| - Particella di gemm'azione                       | - Marzo 1988       |
| - Danz'arche-tipica                               | - Settembre 1987   |
| - Souvenir  | - Settembre 1987   |
| + Col-TV-azione                                   | - Maggio 1987 *    |
| - 19 Videototem di est-etica antica-t-astro-fica. | - Giugno 1986 *    |

.....

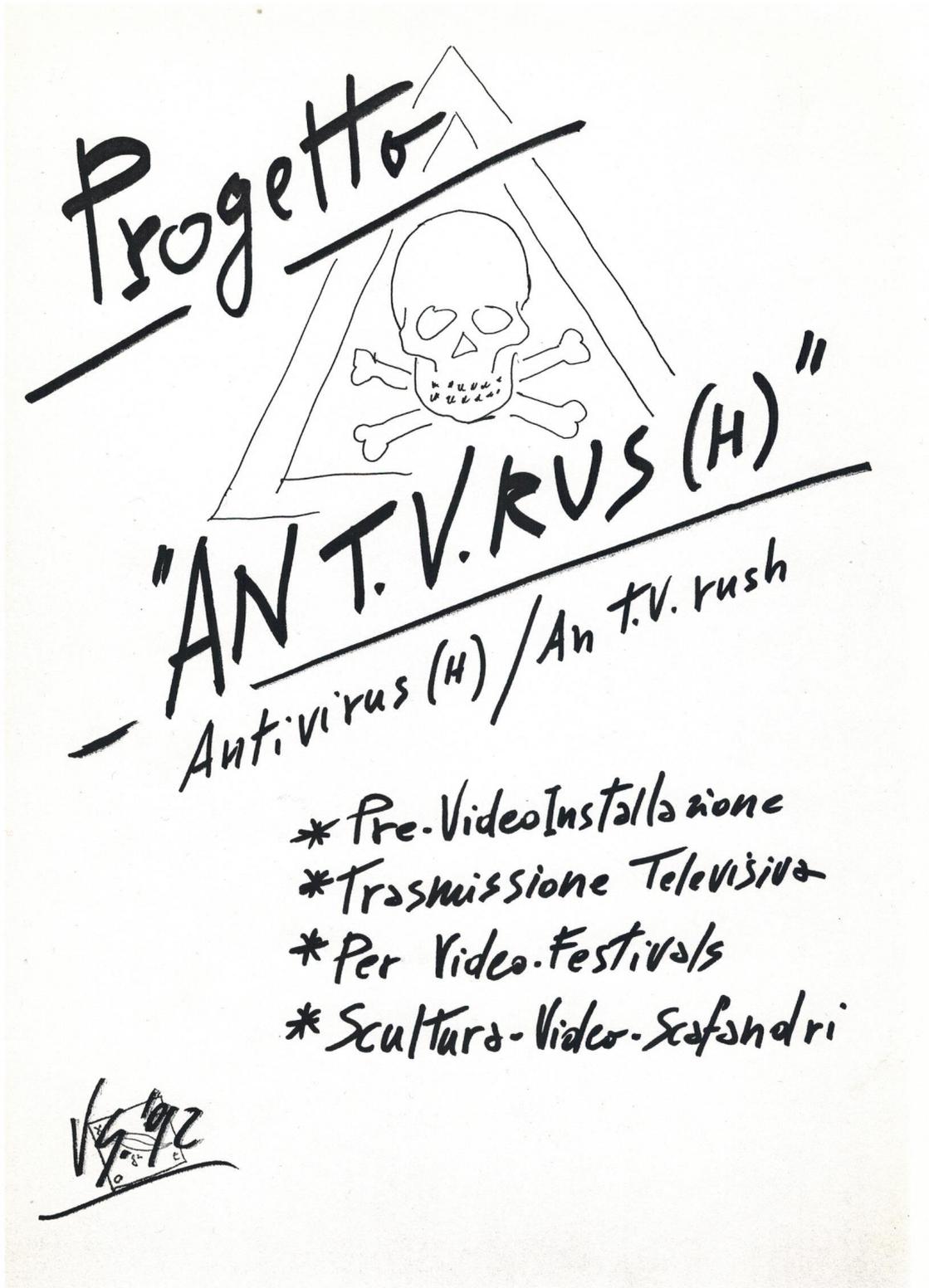
801

VIDEO REALIZZATI da Giacomo Verde

- 1983
- Per cattivo tempo ; VHS - Umatic ; 30'.
  - Uragano ; VHS ; 5'.
  - Modern life ; VHS ; 29'.
  - Trattamento solare ; VHS ; 23'.
  - Vysithor 12 ; VHS ; 10'.
  - Fuck work ; VHS ; 30'.
  - Video cibo ; VHS ; 10'.
  - Antistante video estetico ; VHS ; 13'.
  - Valigia ; VHS ; 5'.
- 1984
- Di collegno ; VHS ; 12'.
  - Costruzioni Abbandonate ; VHS ; 5'.
  - Memoria Estate 84 ; VHS ; 10'.
  - Gabrio casa sua ; VHS ; 4'.
- 1985
- Videolettura con risposta ; VHS ; 7'.
  - Long veicle ; VHS ; 10'.
  - Senza cognizione ; VHS ; 40'.
  - Luna ; VHS ; 3'.
  - Fuori catalogo ; VHS ; 5'.
- 1986
- Il signor io ; Umatic ; 14'30''.
  - Confini ; VHS ; 7'.
  - In attesa dei soccorsi ; Umatic ; 17'.
  - Gabbiano ; VHS ; 19'.
- 1987
- Dalle 15 in poi ; VHS ; 10'.
  - Bocca Bautumb ; VHS ; 30'.
  - The acido in vetrina ; VHS ; 30'.
  - Tre haiku ; VHS ; 6'20''.
  - Stormy weather ; VHS ; 25'.
  - Verde video trappola ; VHS ; 7'.
  - Silviatipica ; VHS ; 3'.
  - Guida controllo col-TV-azione ; VHS ; 14'.
  - Mazzarolli video ; VHS ; 10'.
  - Classe '76 ; VHS ; 6'.
  - Per umbram ; VHS ; 13'.
  - Meno 13 lontano dai rifugi ; VHS ; 10'.
  - Videolettura per Silvia ; VHS ; 31'.
- 1988
- Macchine sensibili ; BVU ; 5'.
  - Vita in tempo di sport ; VHS ; 8'.
  - WDR mari ; VHS - Umatic ; 5'.
  - Fine fine Millennio ; VHS - Umatic ; 10'.
  - Roccacantiere ; VHS ; 17'.

- 401
- Autoritratti sconvenienti ; VHS - Umatic ; 10'35".
  - Albe RRU ; VHS ; 20'15".
  - A per umbram ; VHS - BVU ; 6'.
- 1989
- Muro magico ; VHS ; 10'.
  - Andabata ; VHS - Umatic ; 12'.
  - A'sdrubali ; VHS - BVU ; 19'.
  - Frammenti di macchinazione ; VHS ; 5'.
  - Chi pecora si fa ... ; VHS - Umatic ; 12'.
  - Per "Elena ; BVU ; 11'.
  - Le pietre d'arte di Tacconi ; BVU ; 16'.
  - 2 Clip Circle Live ; VHS ; 10'10".
  - Kroma bocca per Tamteatromusica ; VHS ; 33'.
  - Visioni da tre giorni e mezzo ; BVU ; 11'.
  - Rivel'azione ; VHS ; 60'.
  - Tele-racconto "HeG TV".
  - Tele-racconto "Lieta il fine".
  - Tele-racconto "Incolore".
- 1990
- Stati d'animo ; Computer grafica ; 3'.
  - Ottica Dakar ; VHS - 1' ; 3'.
  - Ravenna Dakar ; VHS - BVU ; 14'.
  - Prologo ; VHS ; 3'.
  - Mardux Canigo ; Umatic ; 10'.
  - A stacchi Simon ; VHS ; 20'.
  - Tele-racconto "Consumazione obbligatoria".
- 1991
- Ferro mite ; BVU ; 28'.
  - H. & G. TV ; 1' ; 25'.
  - Le avventure di Riccio Riccioni ; BVU ; 18'.
  - Mario M'art ; Hi 8 ; 16'.
  - Il rovescio della medaglia ; Hi 8 ; 8'.
  - Fine del secolo, Circle clip ; Hi 8 - BVU ; 4'.
  - Countdown Classical Music RAI SAT ; Computer grafica ; 10".
  - Tele-racconto "La regina dei mostri".
  - 2 Autoritratti ; Hi 8 ; 4'.
  - Auto intervista in-diretta TV a Telegalileo ; 1 ora.
  - Vanita' de Vanita' ; Hi 8 ; 2'.
  - Strappi da Perdutamente ; Hi 8 ; 20'.
  - Esterno lento ; Hi 8 ; 4'.
  - Ombre domestiche ; Hi 8 ; 7'.
- 1992
- An T.V. rus (h) : Tossico ; 30' - Velenoso ; 30' -  
Radiazioni pericolose ; 30' - Hi 8 .
  - An T.V. rus (h) Festival ; Hi 8 ; da 3' a 27' .
  - TrasPaReti ; Hi 8 ; 5'30" .
  - DA Fuore de mi medesmo ; Hi 8 ; 20'.

Marzo 1992





NOTE su Pre-Videoinstallazione :

E' una Pre-video-installazione perche' mette a nudo, segnala, quello che sta alla base di qualsiasi video-istallazione : lo schermo+mobile video, e vaccina gli spettatori dai notevoli pericoli di avvelenamento estetico.

L'occhio rimane abbagliato e il tempo sembra fermarsi.

A volte si confonde l'adesivo reale con l'immagine video, il dentro con il fuori, e viene voglia di toccare lo schermo : questo e' bene.

Possono essere esposti in gallerie d'arte o in vetrine di negozi ( purché nella vetrina non ci siano altre luci forti ).

Altre riflessioni sono molto vicine a quelle sulla modalita' per la Trasmissione televisiva, in quanto anche in questo caso il mobile TV rimane scoperto.



Modalita' d'uso per TRASMISSIONE TELEVISIVA "An T.V. rus (h)"



La Televisione trasmette, segnala, la sua potenziale tossicita', vaccinando, rendendo attivi gli anticorpi inconsci dei telespettatori. Anche di chi non vede la trasmissione o ne vede solo un frammento.

Posologia :

Un video alla settimana, almeno una volta in sette giorni, alla fine o all'inizio dei programmi televisivi, per tre settimane.

Oppure frammenti di pochi secondi sparsi liberamente nel palinsesto.

Oppure sovrapposti in dissolvenza replicando frammenti di programmi televisivi.

Oppure in tutte le varianti possibili ritenute interessanti, piacevoli o sgradevoli.

NOTE SULLA COMPOSIZIONE DELLE TRASMISSIONI anTVrus (h).

- Il televisore riflette se stesso, su se stesso con se stesso : pensa per immagini al grado di pericolosita' tossica delle immagini. Ripensandosi annunciando, avvisando, del pericolo ne prende coscienza elaborando immagini che rappresentano la propria TV-mente, essenza elettronica, immanente a qualsiasi rappresentazione del mondo esterno allo schermo video.

- Chi guarda le Trasmissioni anTVrus(h) puo' scoprire un altro mondo :

uno straniero che pensa per immagini a se stesso. Se chi guarda non proietta le proprie aspettative di auto-riconoscimento, ma si limita ad osservare, seguire con attenta distrazione, il flusso, il movimento delle forme e dei colori, puo' comprendere la struttura del video-pensiero e le differenze o le convergenze con il proprio pensiero.

- Chi si espone al pericolo, affronta il veleno e le radiazioni delle Trasmissioni anTVrus(h) puo' rendersi immune, vaccinato e imparare a controllare-neutralizzare gli effetti nocivi delle immagini. Puo' toccare con mano lo schermo e verificarne la distanza.

- La Trasmissione anTVrus(h) trasforma il televisore da finestra sul mondo a spazio interiore, da elettrodomestico a Totem magico, da familiare a straniero, da mito elettronico a scatola vuota, da verita' a possibilita' ...

#### ISTRUZIONI D'USO PER LE TRASMISSIONI anTVrus(h).

Come presentarle:

- \* Non presentarle affatto
- \* Annunciarle molto tempo prima chiedendo ai telespettatori di procurarsi i tre adesivi segnaletici da applicare sullo schermo del proprio TV, al centro, al momento delle trasmissioni.
- \* Annunciarle appena prima della messa in onda chiedendo ai telespettatori di spegnere le luci della stanza, di esaltare i colori del proprio apparecchio e di variare durante la trasmissione, liberamente, i livelli di luminosita', volume, contrasto e colore. Oppure "zappingando" con gli altri programmi in onda sulle altre reti.
- \* Annunciarle sommando il primo e il secondo annuncio.



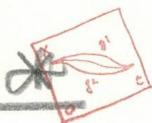
Modalita' d'uso per NASTRO PER VIDEO-FESTIVAL



E' stato realizzato un nastro di circa trenta minuti, da inviare alle rassegne e ai concorsi di video arte, mescolando frammenti dei tre nastri precedenti e intitolato "AN T.V. AUS (H) FESTIVAL".

La durata puo' variare a secondo della durata richiesta dal concorso. I festival di video-arte, si sa, sono tra i luoghi di visione dove e' piu' facile contrarre noiose intossicazioni elettroniche. Puo' anche non essere ammesso in gara o selezionato per la visione,

sara' comunque "utile" alla disintossicazione percettiva della giuria.  
 Questo nastro non segue fini sperimentali di estetica consolatoria, non  
 segnala la potenza mirabolante della tecnologia, non ha nemmeno qualcosa  
 di nuovo da raccontare : segnala semplicemente un pericolo reale  
 rischiando il rifiuto estetico. Come molte medicine e' buono solo per chi  
 ne riconosce l'utilita' e decide di sfruttarne il potere curativo : bisogna  
 volerlo vedere, senza aspettare di farsi catturare, per gustarne le sue  
 qualita' non solo terapeutiche.

X Modalita' d'uso per SCULTURA-VIDEO-SCAFANDRI 

(vedi disegni)

I Video-scafandri sono tre "sarcofagi" alti quasi 3 m., sono leggermente  
 piegati in avanti, dalla vita in su, per guardare verso terra o per  
 salutare rispettosamente. Ogni scafandro e' fatto in lamiera zincata o  
 in legno verniciato, la visiera del casco e' uno schermo video, con un  
 adesivo segnaletico, che trasmette il proprio "an t.v. rus (h)".

I tre video-scafandri sono tre giganti in tuta di protezione, sono  
 rassicuranti e minacciosi, protettivi e incumbenti.

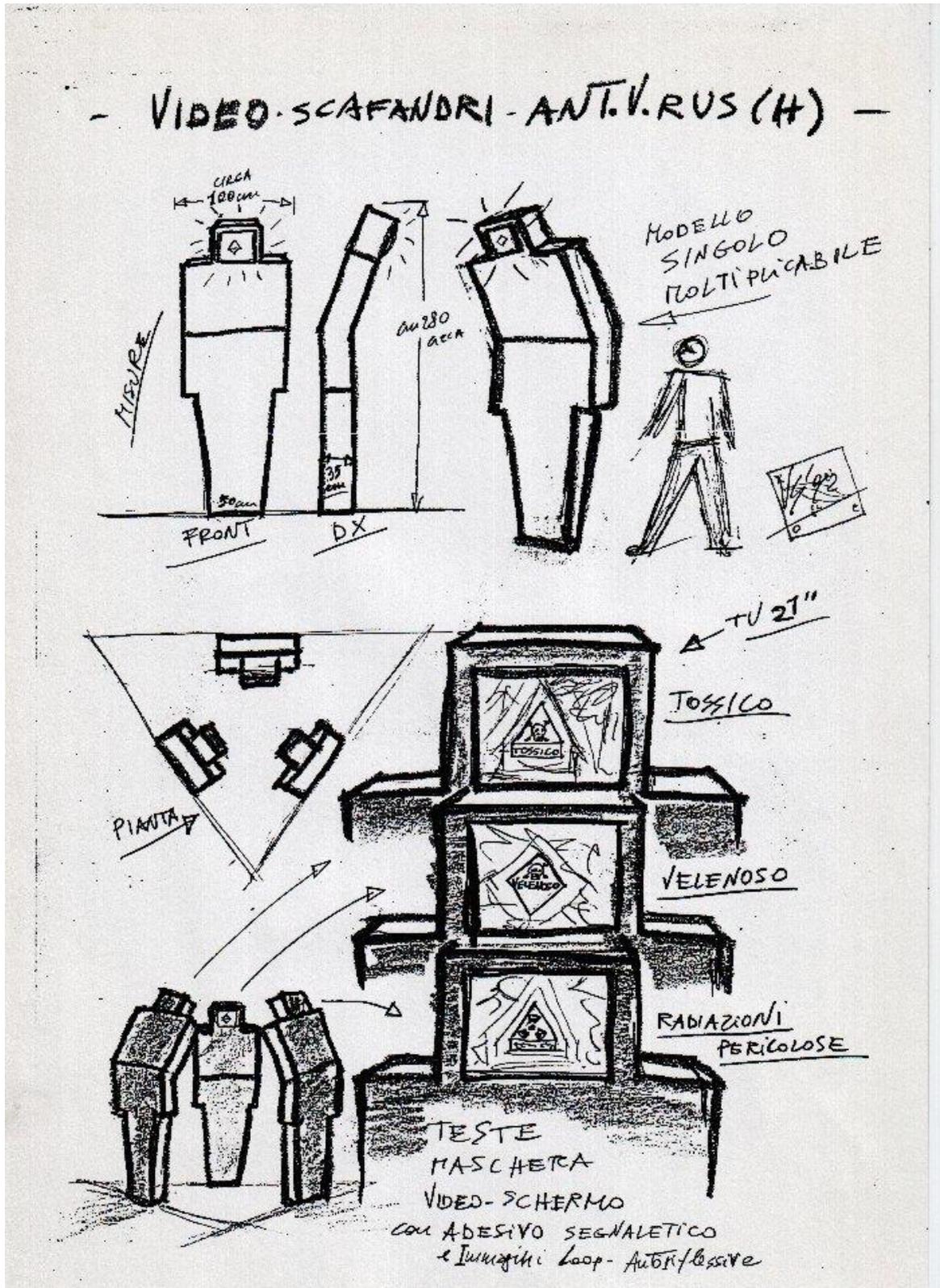
Come dei Polifemo ci guardano. I nostri sguardi si incontrano sulla  
 superficie della visiera protettiva. Protettiva per chi ?

Ma forse non guardano noi, si salutano a vicenda, si avvisano a vicenda  
 del pericolo circostante.

Pericolo interno e pericolo esterno si confondono avvisandosi,  
 riflettendosi a vicenda, sott'intendendo dei corpi da salvare, da  
 proteggere sia all'interno che all'esterno degli scafandri.

Potrebbero stare in qualsiasi locale pubblico, sia a gruppi di tre che  
 singolarmente, per salutare, avvisare, accogliere, informare i passanti.





PROGETTO "AN T.V. RUS CH" - Antivirus Ch / An TV rush -

Esistono tre nastri di video-segnali di pericolo :  
TOSSICO ; VELENOSO ; RADIAZIONI PERICOLOSE ,  
Ognuno dura circa 30 minuti.

Sono stati realizzati riprendendo degli adesivi segnaletici applicati sullo schermo video collegato alla telecamera che riprendeva.  
Creando così un effetto loop che rielaborato elettronicamente, con mezzi domestici ( Camcorder Sony 5099E ), ha dato innumerevoli fascinazioni visive.

Ogni video ha un suo sviluppo e andamento specifico sia visivo che sonoro.  
Questi tre video stanno alla base del progetto, e possono essere usati in quattro differenti modi :  
Pre-video-istallazione ; Trasmissione televisiva ; Nastro per video-festival ; Scultura-Video-Scaffandri ;

L'intenzione è terapeutica.

Si tratta di un vaccino visivo contro i pericoli di intossicazione e avvelenamento, non solo radioattivo, da immagini elettroniche.

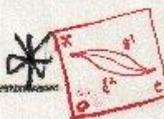


Modalità d'uso per PRE-VIDEOINSTALLAZIONE "AN T.V. RUS CH"

Descrizione :

prog. PRE-VIDEOINSTALLAZIONE "AN T.V. RUS CH"

Tre tv-color con adesivo segnaletico su schermo trasmettono i tre rispettivi video-loop di avviso pericolo.  
Anche sonoramente.



TOSSICO



VELENOSO



RADIAZIONI PERICOLOSE

Esteticamente.

In fila su di uno scaffale, oppure uno per parete, in una stanza buia: unica fonte di luce colorata.

Una X in terra segnala un punto di vista "ottimale".

*V. G. S.*

Modalita' d'uso per PRE-VIDEOINSTALLAZIONE "AN T.V. RUS (H)"

Descrizione:

prog. PRE-VIDEOINSTALLAZIONE "AN T.V. RUS (H)"

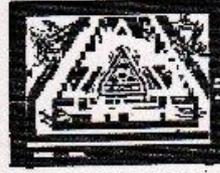
Tre tv-color con adesivo segnaletico su schermo trasmettono i tre rispettivi video-loop di avviso pericolo. Anche sonoramente.



TOSSICO



VELENOSO



RADIAZIONI PERICOLOSE

Esteticamente.

In fila su di uno scaffale, oppure uno per parete, in una stanza buia: unica fonte di luce colorata.

Una X in terra segnala un punto di vista "ottimale".

*V. Verde*

NOTE :

E' una Pre-video-installazione perche' mette a nudo, segnala, quello che sta alla base di qualsiasi video-installazione : lo schermo+mobile video, e vaccina gli spettatori dai notevoli pericoli di avvelenamento estetico.

L'occhio rimane abbagliato e il tempo sembra fermarsi.

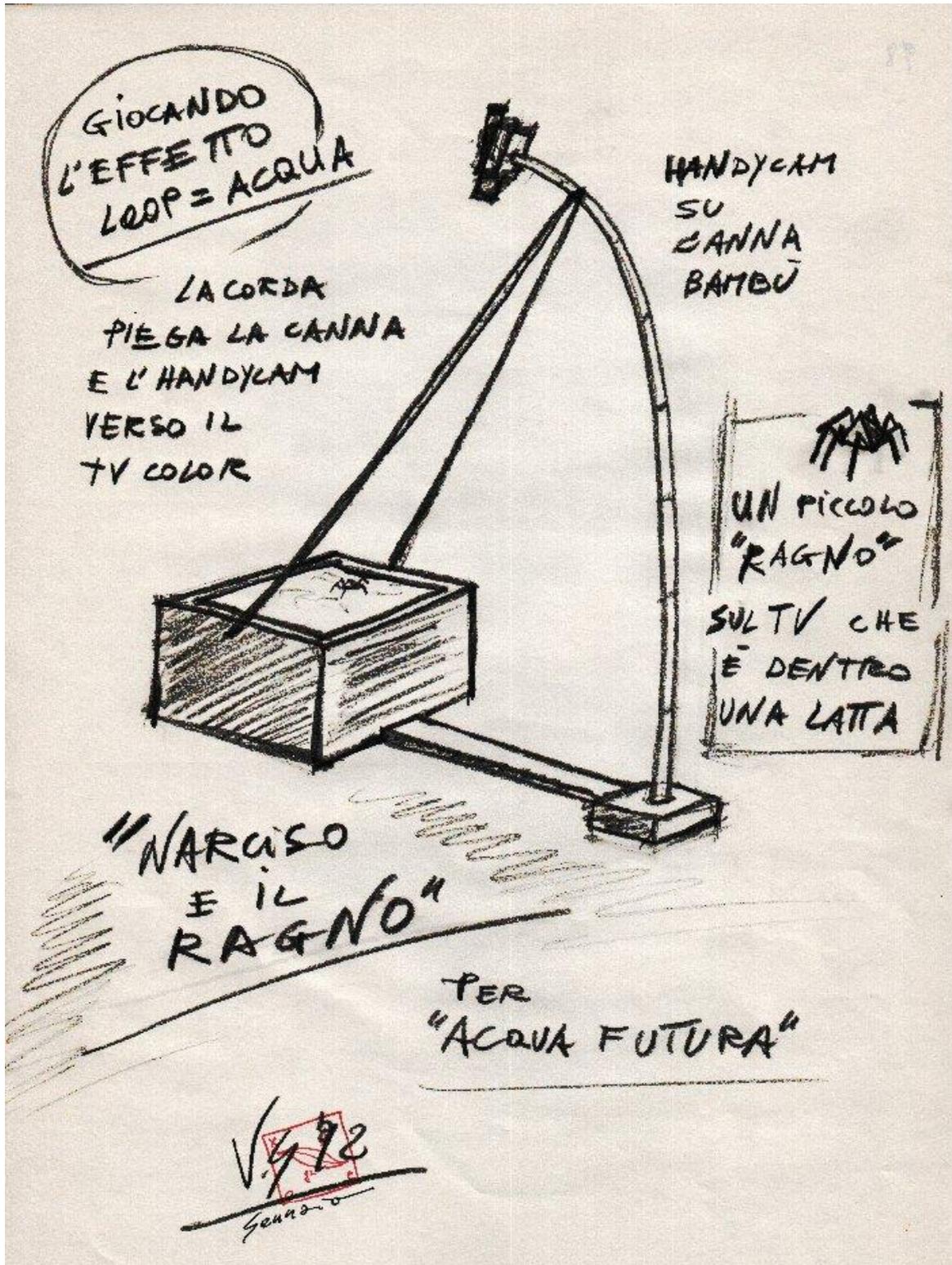
A volte si confonde l'adesivo reale con l'immagine video, il dentro con il fuori, e viene voglia di toccare lo schermo : questo e' bene.

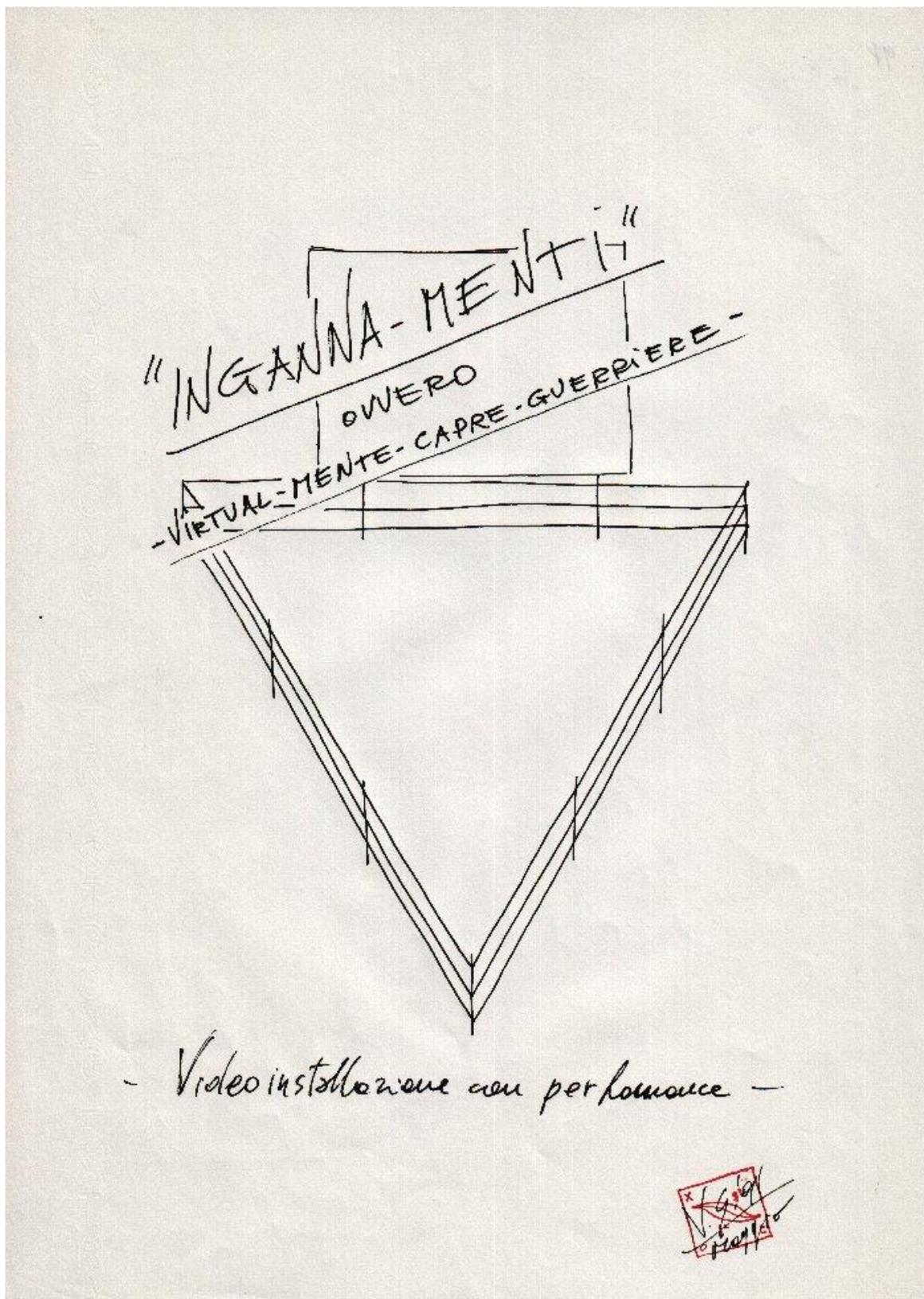
Possono essere esposti in gallerie d'arte o in vetrine di negozi ( purché nella vetrina non ci siano altre luci forti ).

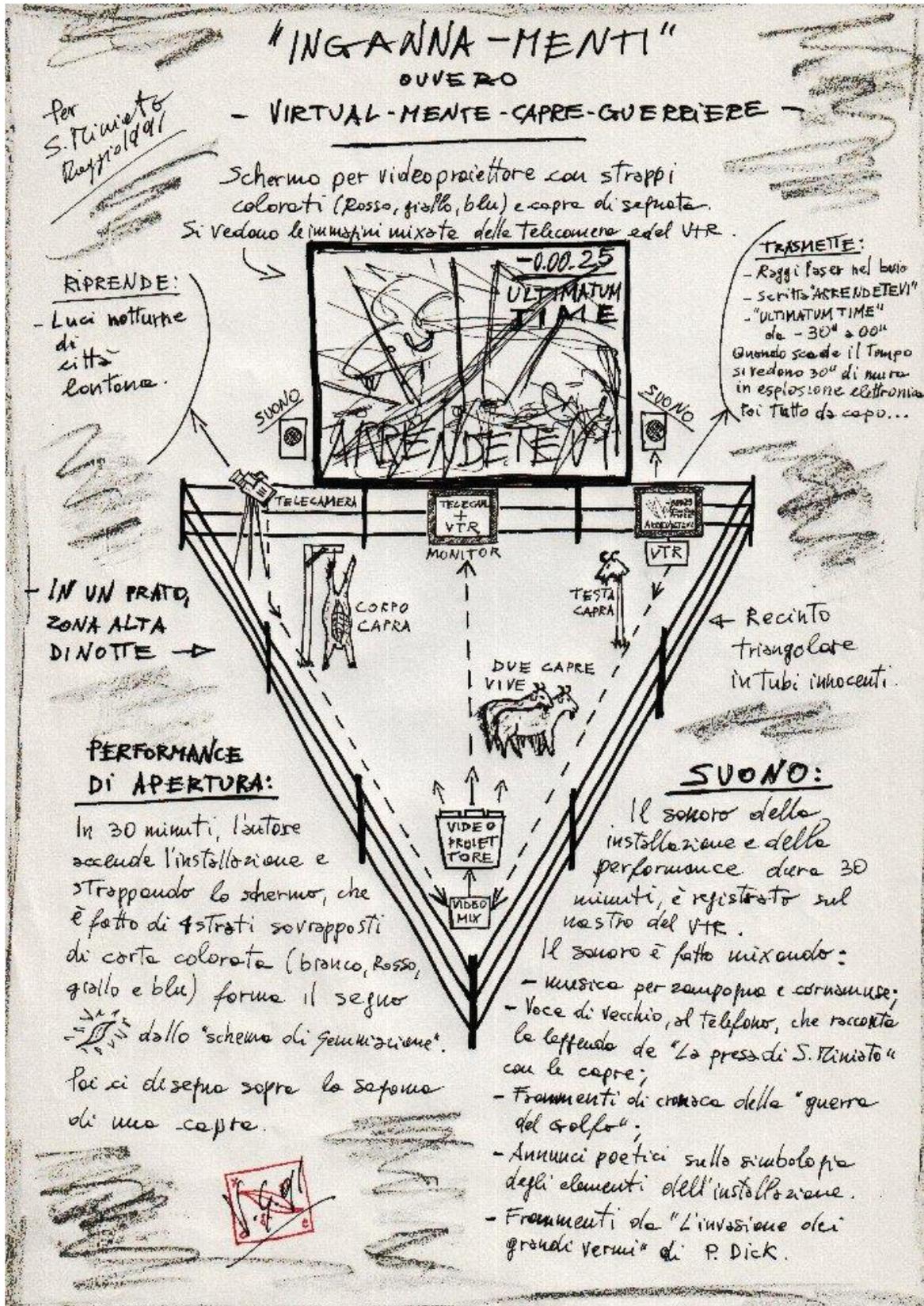
Altre riflessioni sono molto vicine a quelle sulla modalita' per la Trasmissione televisiva, in quanto anche in questo caso il mobile TV rimane scoperto.

*Pre-Videoinstallazione*

*P.3*







# "INGANNA-MENTI"

OVVERO

## - VIRTUAL-MENTE - CAPRE - GUERRIERE -

- Videoinstallazione con performance.

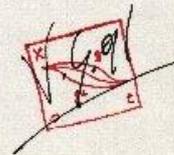
«Così come i sammitesi, nel 1200, furono ingannati dai propri occhi, rapinati da capre innocue, oggi i telespettatori assediati dallo "schermo video" si muovono immobili a guardare "luci del bar" pensando di vedere la testa delle cose. »

## - PREMESSA "STORICA" -

1200 DC. Gli empolei assediavano la Rocca di S. Ministo, ormai sono mesi. Così una notte attaccano dai lumi al collo di un grande greppie di capre. I sammitesi credono di vedere un nuovo grande esercito sotto le proprie mura e si arrendono. Questo si racconta.

1991 DC. La televisione dice che c'è una guerra tra le forze Ruffinazionali e l'Iraq: "la guerra del Golfo". I telespettatori vedono solo poche immagini, luci nel bar, e per un po' si impensiscono. C'è chi dice che la guerra non c'è stata.

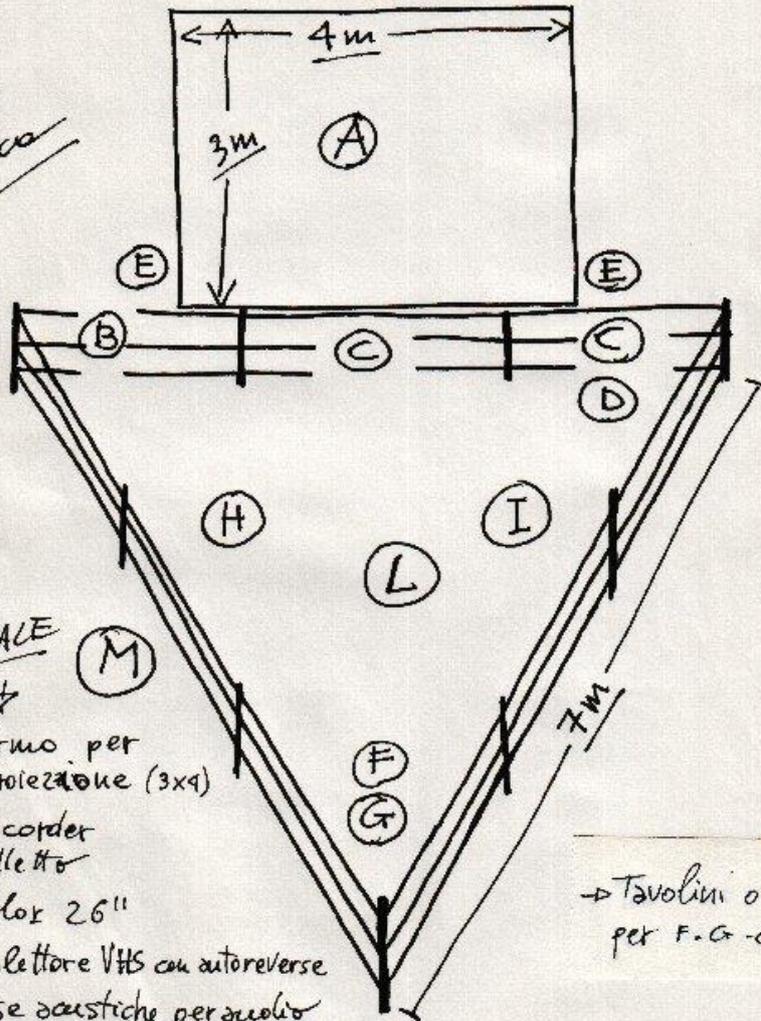
20.. DC. Dei grandi vermi marziani hanno invaso la terra. I gruppi di resistenza li combattono con armi che creano illusioni ottiche. Ma anche chi le usa ne subisce gli effetti. Questo racconta P. Dick.



# "INGANNA-MENTI" OVVERO

— VIRTUAL-MENTE - CAPRE - GUERRIERE —

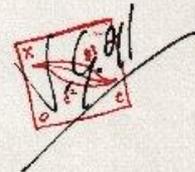
Scheda  
Tecnica

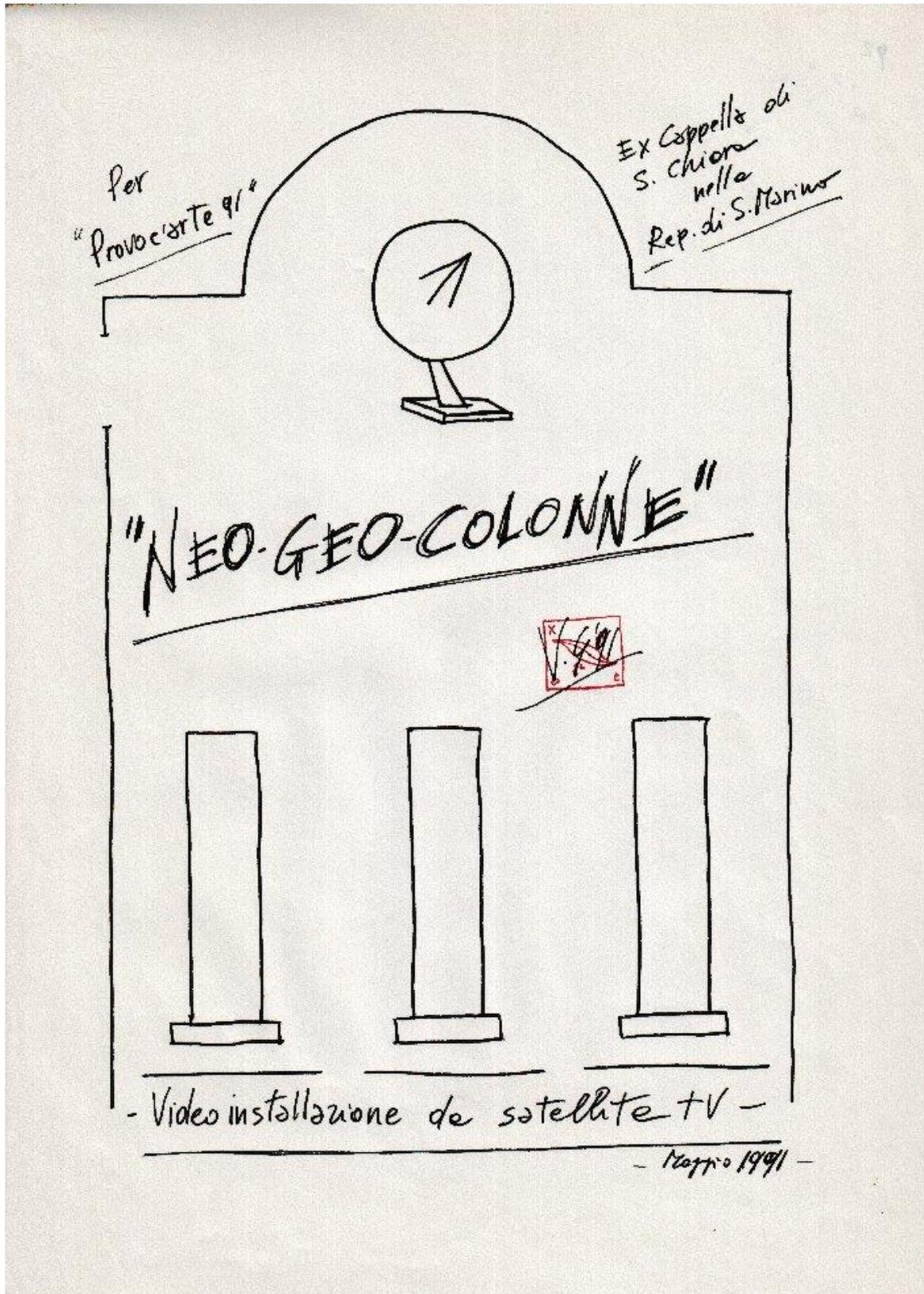


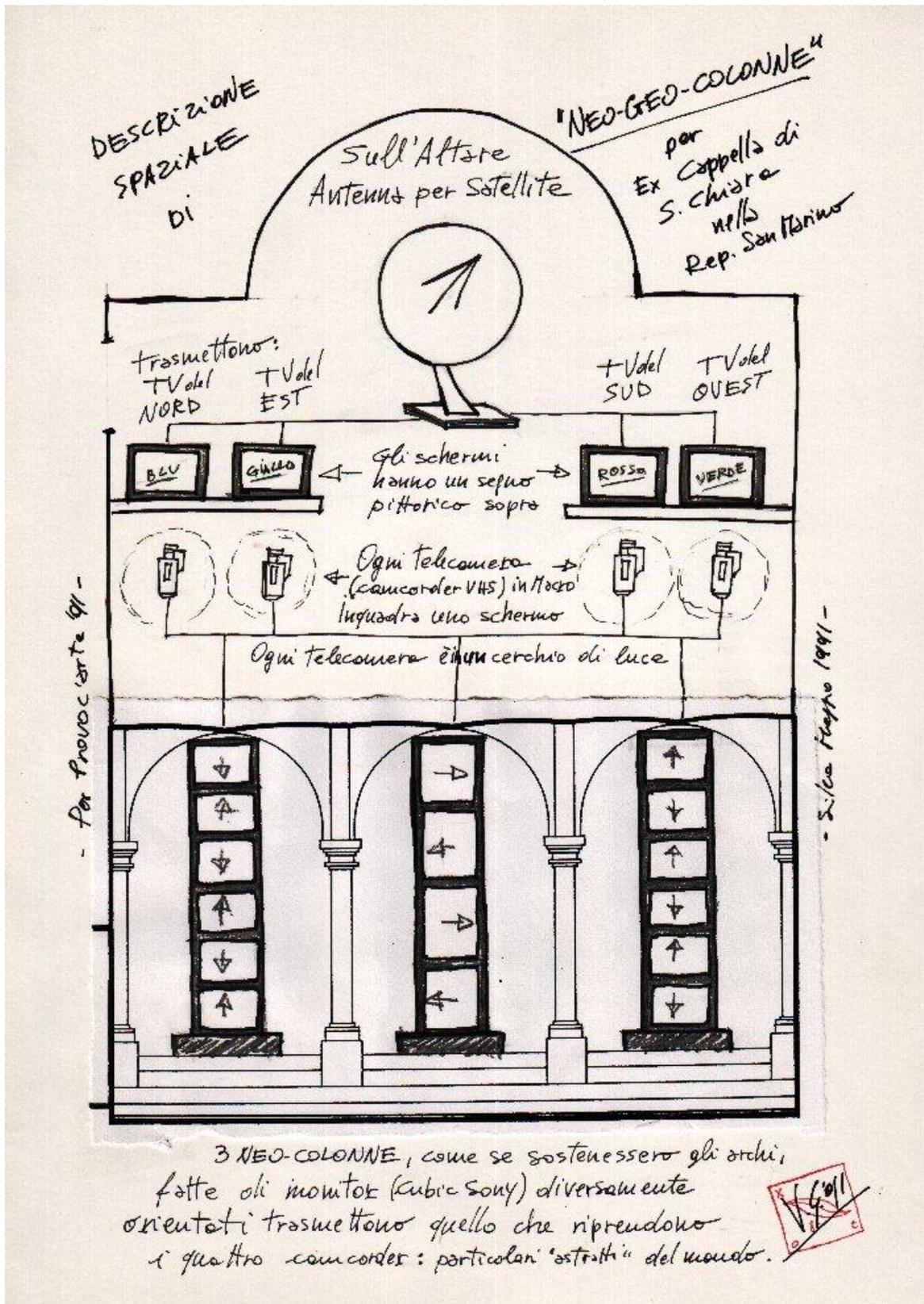
LISTA  
MATERIALE

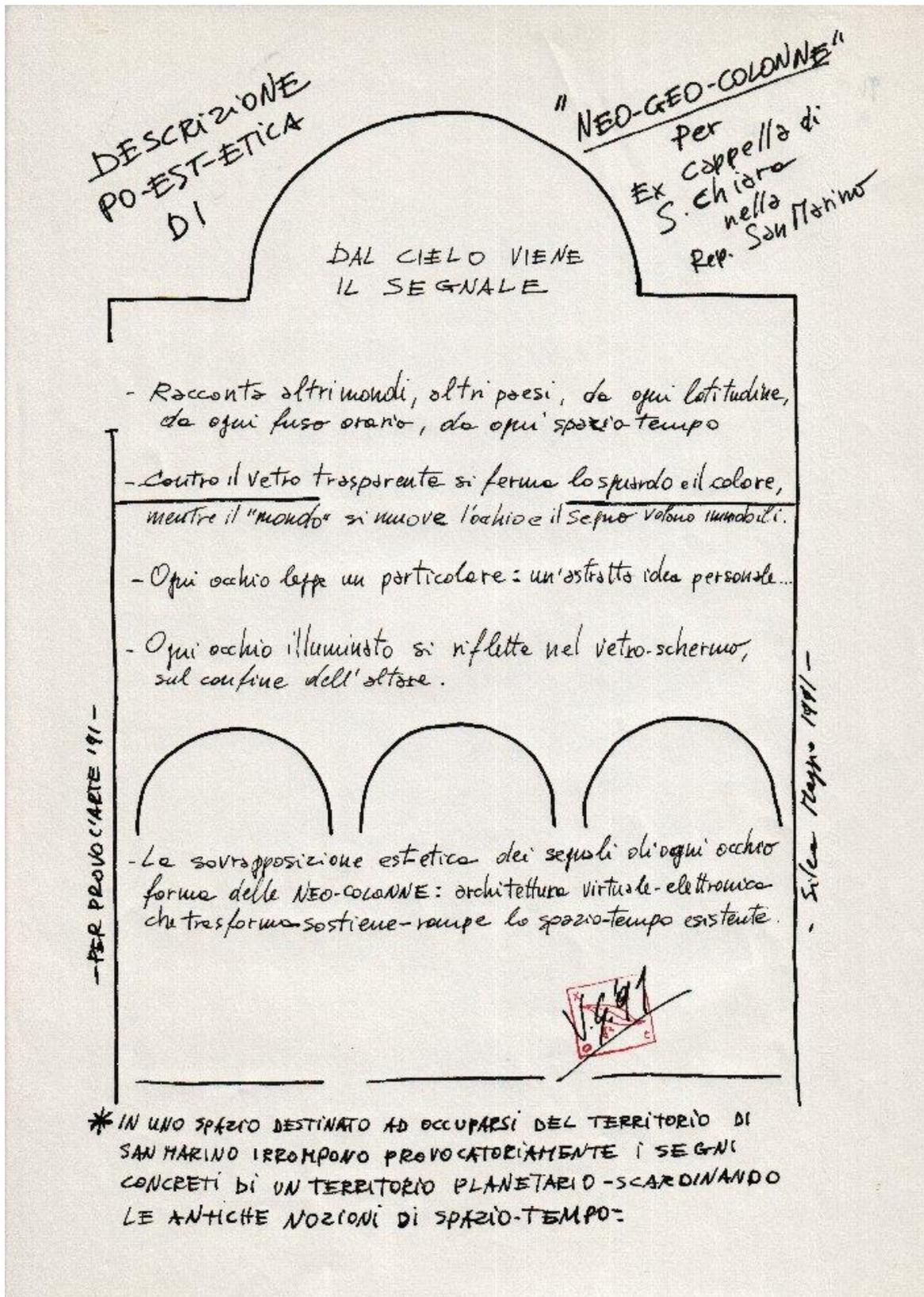
- Ⓐ 1 schermo per Videoproiezione (3x4)
- Ⓑ 1 Concorde  
1 Cavalletto
- Ⓒ 2 TV color 26"
- Ⓓ 1 Videoregistratore VHS con autoreverse
- Ⓔ 2 Casse acustiche per audio
- Ⓕ 1 Videoproiettore
- Ⓖ 1 Mixer Video per telecamera e VTR
- Ⓗ Ⓡ Una Capra macellata con testa
- Ⓛ Due capre vive
- Ⓜ Tubi innocenti per recinto, triangolo equilatero con lato 7m.
- Ⓝ Una Scala leggera doppia

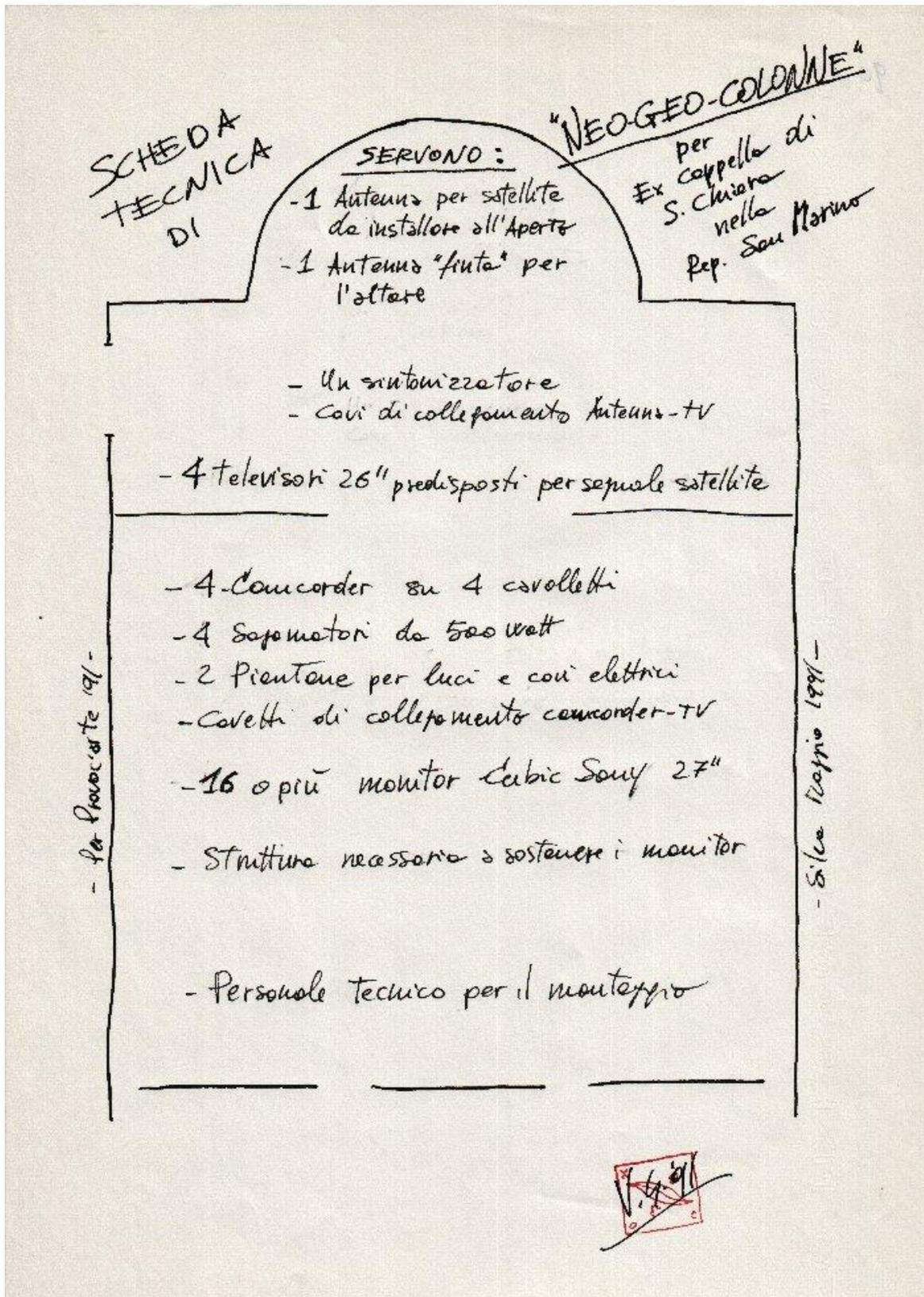
→ Tavolini o supporti  
per F-G-C-D-E











**3  
OPERE**  
per  
"Theatre of hybrid Automata"  
dei Vasulka

- \* INTER-MEDIA-LUDE
- \* CASA LARSEN
- \* VIDEO POZZO

di Giacomo Verde



Maggio '91

- 3 OPERE -

per "theatre of hybrid Automata"

- per Vasulka - di Giacomo Verde

PREMESSA

(A) Lo spazio attorno al puntatore è sempre dipinto con colori semi trasparenti. Sono sempre pitture ASTRATE fatte con i soli colori primari: BLU - ROSSO - GIALLO.

\* LO SPAZIO DIPINTO È IL TESTO DELL'OPERA TEATRALE

\* IL PUNTATORE È L'ATTORE: PUNTATORE

(B) In Monitor, o video proiettato, si vede quello che legge il puntatore.

\* LE IMMAGINI SONO IL TEATRO-SPETTACOLO:

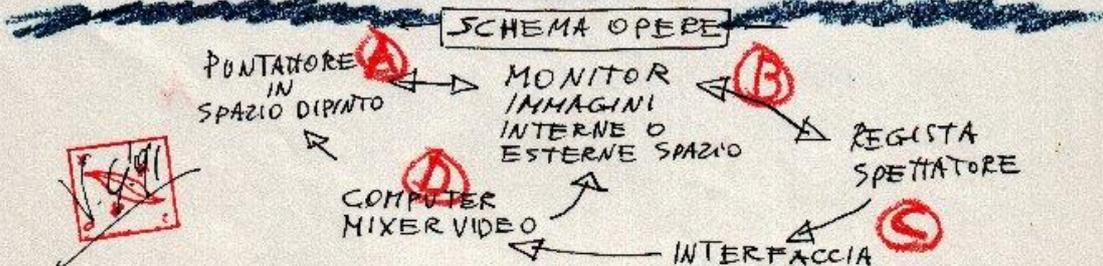
IL TESTO INTERPRETATO DAL PUNTATORE

(C) L'INTERFACCIA serve ad indirizzare-guidare il puntatore. Può essere VOCALE (microfono), MUSICALE (tastiera o altro strumento), CINETICO (gasuto o joystick), VISIVO (Touch screen)

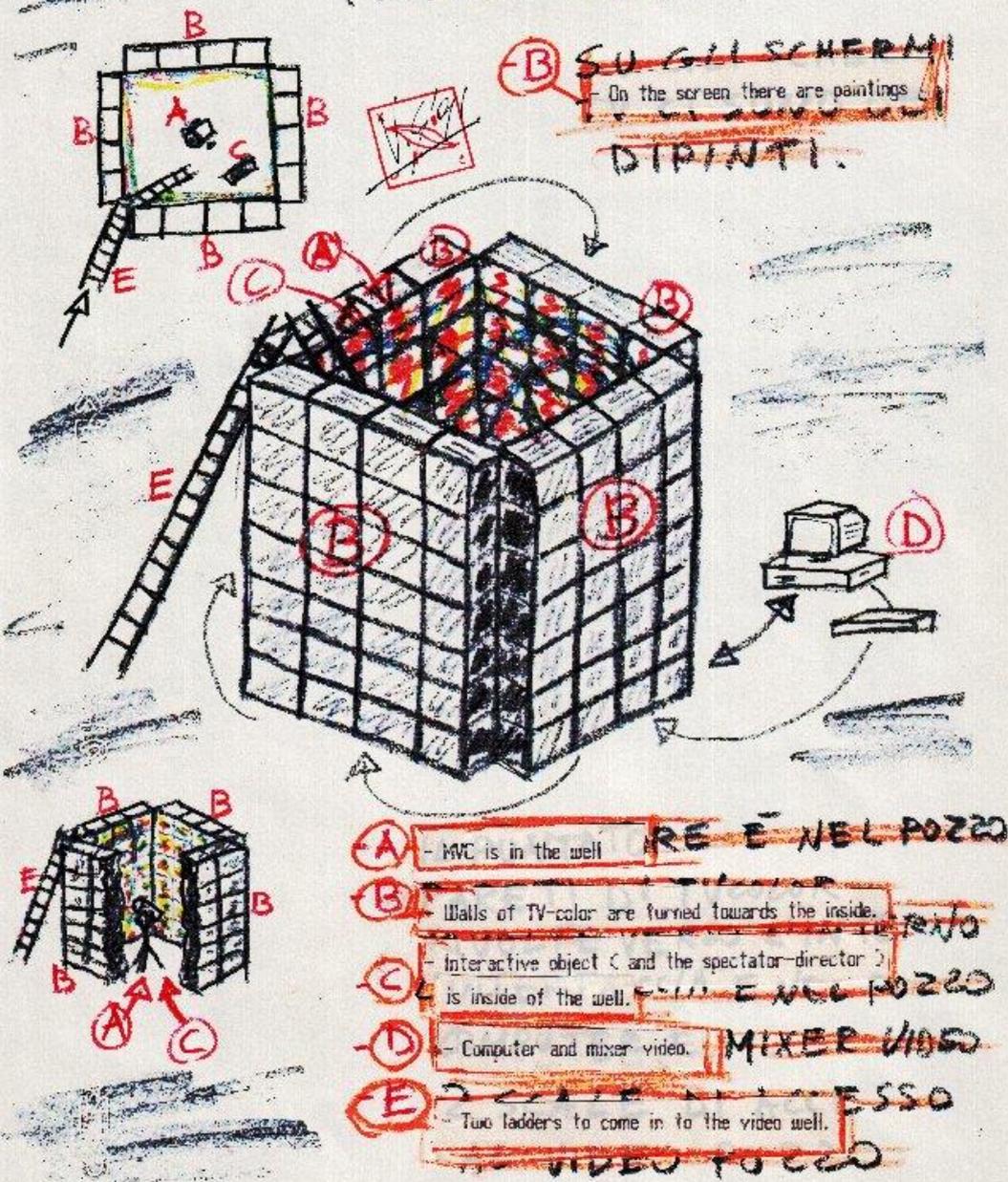
\* L'INTERFACCIA È NELLE MANI DEL REGISTA-SPETTATORE

(D) Il Computer collega Interfaccia e Puntatore. Il MIXER VIDEO collega Puntatore e Monitor.

\* COMPUTER E MIXER VIDEO SONO TECNICI DI SCENA



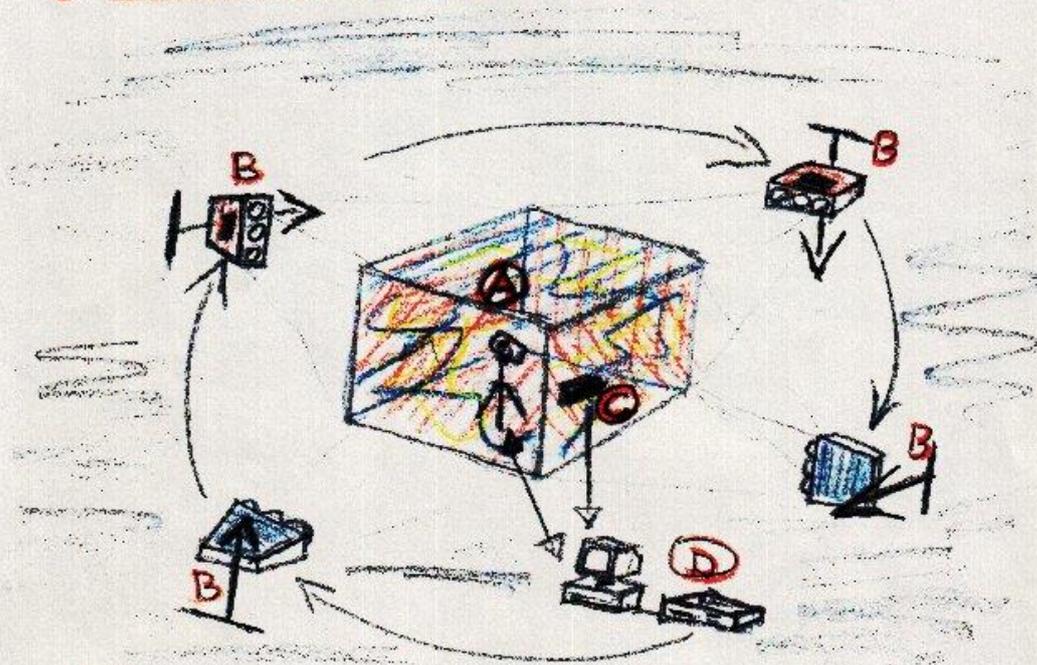
OPERA per "theatre of hybrid Automata"  
 - VIDEO POZZO -  
 (VIDEO WELL)



# OPERA per "Theatre of hybrid Automata" - CASA LARSEN - (LARSEN HOUSE)

(C) - The spectator-director is inside the space A

11/06/91  
16/11/90



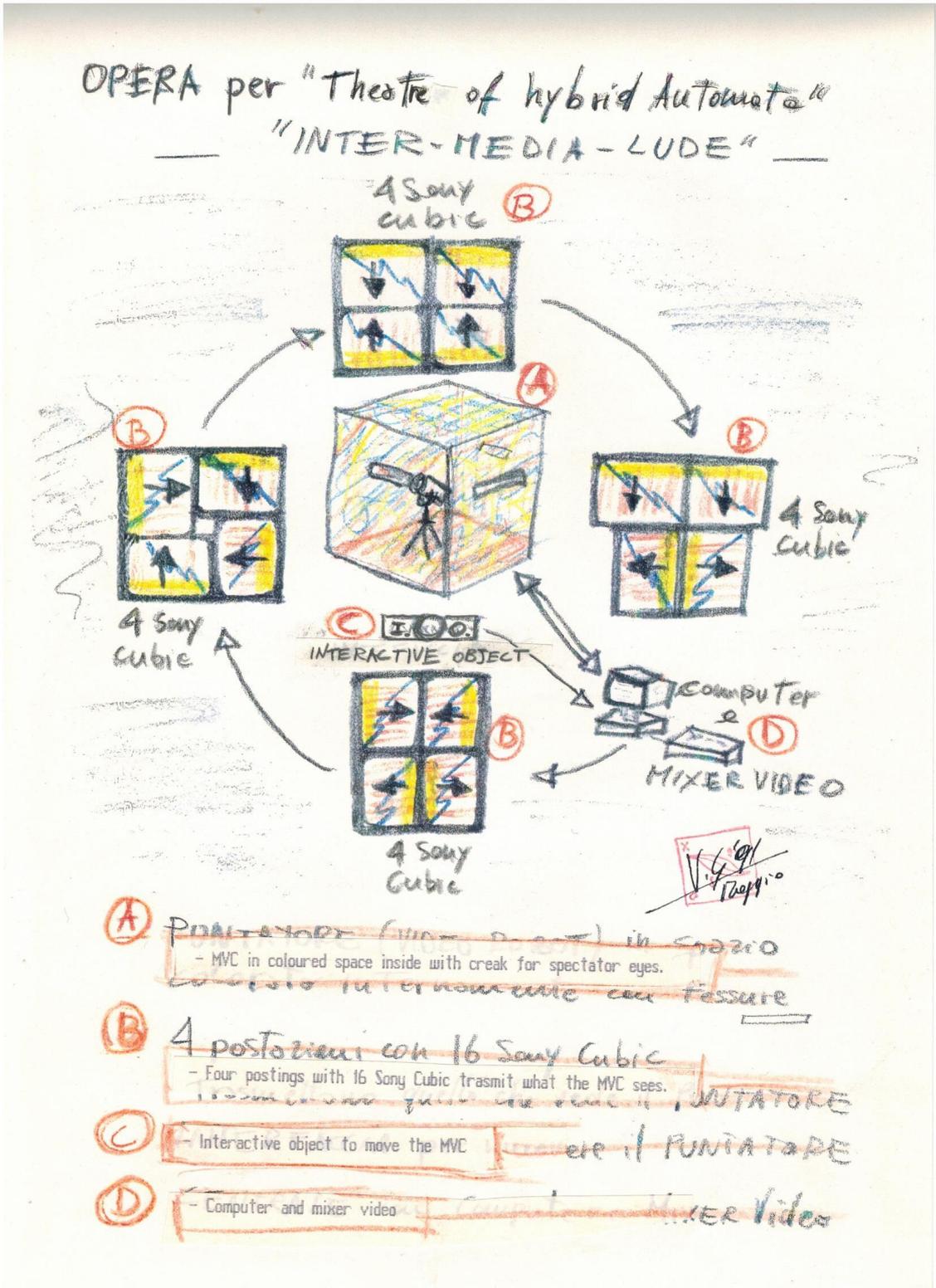
(A) ~~IL PUNTAFORE È~~ ~~UNO SPAZIO~~  
- The MVC is inside a painted space made of moving

~~RETTANGOLI QUADRATI DA~~  
screen from retroprojection on which is projected what it is framing. ~~È~~  
~~FRAMMENTATO QUELLO CHE INQUADRA.~~

(B) ~~4 VIDEO~~ ~~APPOGGIATI~~  
- Video projectors are layed on different sides. ~~10~~ ~~SU LATI DIVERSI~~

(C) ~~L'INTERFACCIA PER MUOVERE IL PUNTAFORE~~  
- Interactive object to move MVC is inside the space A ~~INTERNO (AVANTI LO SPETTATORE)~~

(D) ~~Computer and mixer video.~~ ~~VIDEO MIXER~~



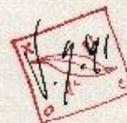
3 OPERAS

FOR VASULKA'S "TEATRE OF HYBRID AUTOMATA"

BY GIACOMO VERDE

INTRODUCTIONS

- The space around the "mobile video camera" (MVC) is always painted with semi-transparented colours. They are always abstract painting made with the only primari colours : Blue, Red, Yellow.
- A** THE PAINTED SPACE IS THE TEXT OF THEATRICAL WORK.  
THE MOBILE VIDEO CAMERA (MVC) IS THE ACTOR.
- The monitors, or projectal video, you can see what the MVC reads.
- B** IMAGES ARE THEATRICAL PERFORMANCE : THE TEXT PERFORMED BY MVC.
- A Interactive object needs to direct, to guide, the MVC.
- C** It can be vocal ( with microphone ), musical ( with keyboard or another instrument ), kinetic ( with data glove or joy-stick ), visual ( whit touch screen ).  
INTERACTIVE OBJECT IS ON THE HANDS OF SPECTATOR-DIRECTOR.
- Computer links MVC with the Interactive object. Mixer video links MVC to monitors.
- D** COMPUTER AND MIXER VIDEO ARE TECHNICIAN OF STAGE.



4 Video Installazioni

"TELE  
PITTURA"

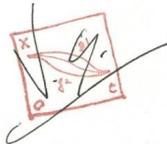
---

Marzo '91

Sett. '90

Giug. '90

---





Bozetti per '17 WART '91'  
(provedi sopra) Marzo 1991

V.F. 91

oco per Anjali  
ogotto l'assatto

"17 WART '91"

"17 WART '91 " e' una installazione  
composta dal video "fine fine Millennium" e  
una o piu' opere pittoriche su carta di  
giornale : le prime pagine che annunciano  
lo scoppio della "guerra del Golfo".  
"17 WART '91" e' una riflessione, un punto  
di domanda, sul rapporto tra arte e  
cronaca, tra creativita' astratta e notizie  
di guerra.  
Il nostro immaginario e' ormai elettronico,  
fatto di notiziari, caratteri cubitali, tele-  
giornali. Visioni immateriali in tempo reale  
: mitologia da cronaca nera. Cultura dello  
scontro e delle lotte. Riuscira' la pittura,  
il colore, a rimarginare la nostra memoria-  
amnesia di "fine fine Millennium", ferita di  
guerra permanente ?  
"Non ci sono mai stato ma non ricordo  
altro. Con gli occhi amnesia."  
Marzo '91  
Giacomo Verde

sankei communication  
Volevo...  
film...  
presente...  
natura...  
nazioni...  
generi...  
stato...  
Mond...?

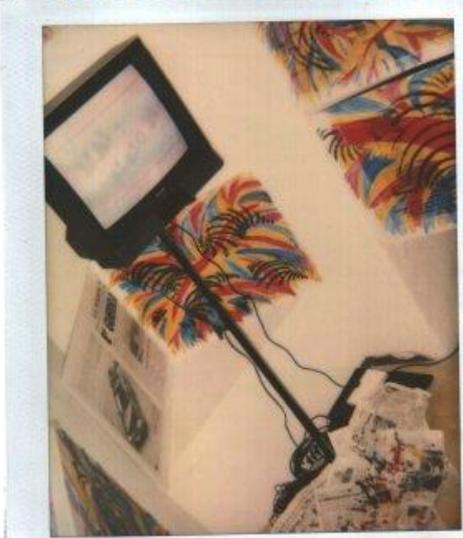
TV-color 16'21' su asta fine

Attorno o di sfondo  
uno o piu' quadri '17 WART '91'

A terra giornali macedisti  
di colore (come calato dal TV)

Bozzetti per '17 WART 91'  
(provedi sapus) Marzo 1991

V.G. 91



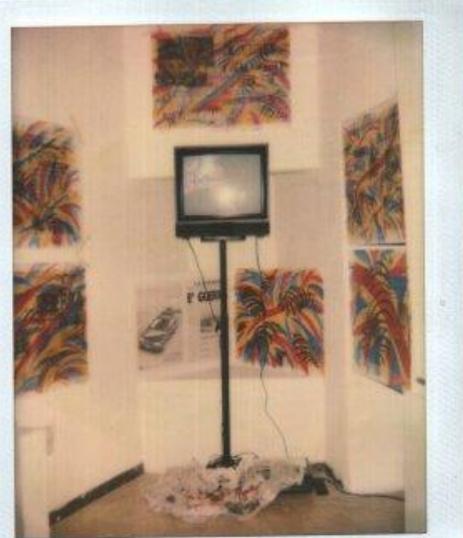
NARNI-POW. 1991

una installazione  
fine Millennio" e  
riche su carta di  
che annunciano  
el Golfo".  
llesione, un punto  
erto tra arte e  
astratta e notizie  
  
ormai elettronico,  
teri cubitali, tele-  
ali in tempo reale  
era. Cultura dello  
ascira' la pittura,  
a nostra memoria-  
lennio", ferita di  
  
ma non ricordo  
sio."  
  
Giacomo Verde



Attorno o di sfondo  
uno o più questi '17 WART 91'

NARNI-POW. 1991



12

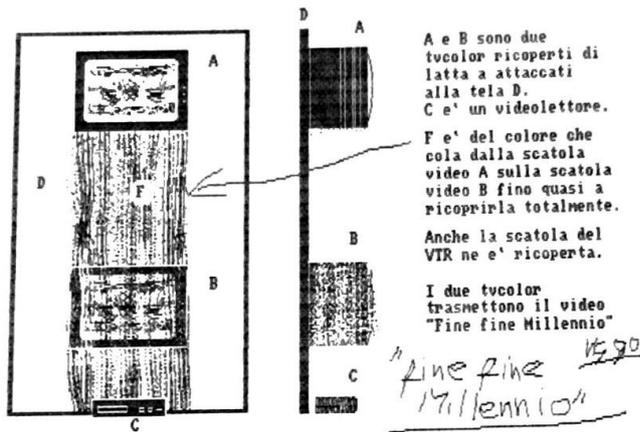
Scheda tecnica di

"FINE FINE MILLENNIO"

- Anno di produzione : 1984-87-88  
Co-Produzione : Blow Up Audiovisivi, SeStessi Video  
Distribuzione : Blow Up Audiovisivi Snc  
Via Ragusa 12 - 31100 Treviso T. 0422- 24861  
Regia : Giacomo Verde  
Sceneggiatura : Giacomo Verde  
Musiche : P. Tschaukowsky  
Durata : 10' 05"  
Standard : VHS ( riprese ) - 3/4" Umatic  
Sintesi dell'opera : Le immagini video si possono considerare come la memoria di questo fine millennio. L' amnesia diventa la via di scampo per superare una coscienza razionale troppo devastante, e per lasciare posto ad una coscienza piu' profonda ( biologica quasi ) fatta di lampi pittorico-elettronici : piuttosto che di "telegiornali". Realizzato prima in VHS, disegnando sullo schermo TV, come una lunga soggettiva con "didascalie" tipo film muto, e' stato poi rielaborato al mixer-video, passando in 3/4" umatic, ricercando le potenzialita' astratto-pittoriche delle "realistiche" immagini televisive.
- Festival e Rassegne : Rassegna "Follia Follia" Roma '88  
Premio "Bobina D'Oro" Alatri '89  
Selezione migliori video europei a Videoculture 2 Napoli '89  
Selezione " Un anno di video italiano" XII Salsò Film e TV Festival Apr. 89  
"Segnali all'orizzonte" Comune di Padova Lug. 89  
Rassegna al Lyogon Art Festival, Melbourne '89.  
Rassegna al Typocinet di Terni, Apr. 1990  
TiVideo Novanta, Roma Ott. '90  
TeleTime, Video Arte 90, Messina Febb. '91  
Installazione "17 wart 91" Palazzo Onigo, Treviso Mar. '91

VIDEOINSTALLAZIONE

"FINE FINE MILLENNIO"



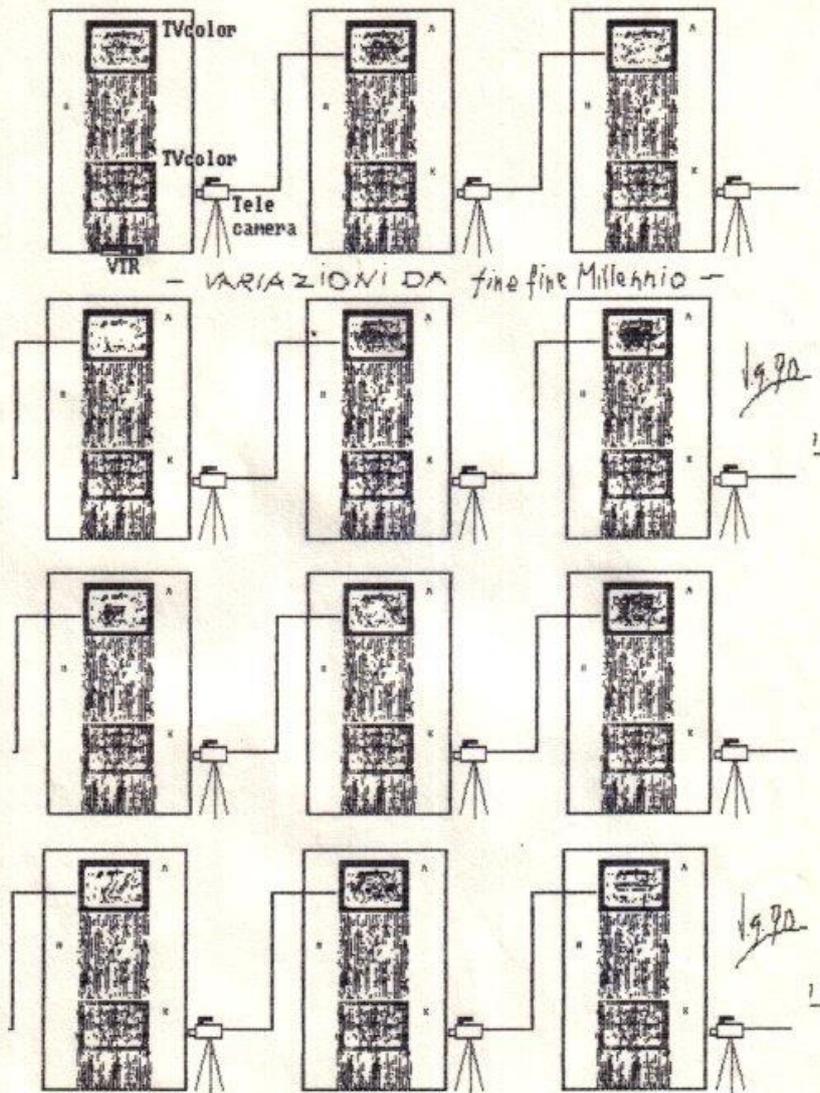
Così come nel video "fine fine Millennium" il colore cola sulle immagini di guerra, di annunciatrici, di uragani e intercettazioni aeree fino a trasformarle in macchie informali di colore elettronico, nella videoinstallazione il colore, materializzato, continua a colare oltre la scatola video superiore segnando la tela, che fa da supporto e sfondo, e ricoprendo, trasformando, ulteriormente il televisore più basso e la memoria visiva in esso contenuta.

Le videocassette di latta - della stessa materia che tiene le setole dei pennelli - hanno la base traforata: da questi fori sono usciti separatamente i cinque colori base, che si sono poi mescolati sulla tela, il bianco, il nero, il giallo, il blu e soprattutto il rosso.

Sett. 1998



Progetto per videoinstallazione "VARIAZIONI CROMATICHE DA FINE FINE MILLENNIO"



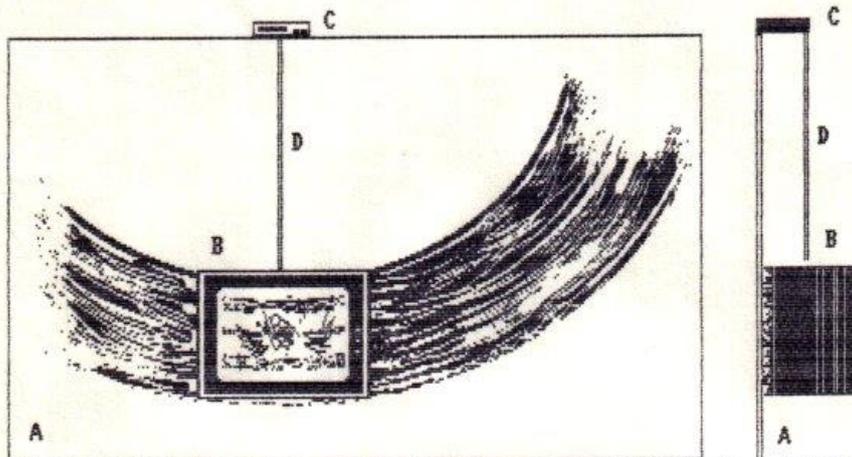
La telecamera riprende il TVcolor basso, macchiato di colore colato dal TVcolor alto, e rimanda il segnale al TVcolor alto della tela successiva creando una variazione cromatica sia nel TV che sulla tela. Così di seguito per quanto e' possibile.

*1990*  
*Stobere*

VIDEOINSTALLAZIONE

"SENZA COGNIZIONE"

per il video su Mario Schifano



come se il tv lasciasse una pennellata ... - dimensioni variabili -

Videoinstallazione  
"SENZA COGNIZIONE"

per il video su  
Mario Schifano

*VG'90*

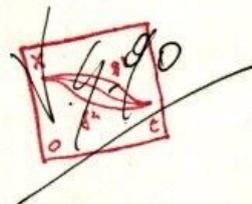
- A: Tela
- B: TvColor in scatola di latta  
con retro setola-pennello
- C: Lettore VTR
- D: Cavo collegamento e corda

Il televisore pende dal videolettore e puo' dondolare.

Il televisore e' incastrato in una scatola di latta, il retro e' fatto come un grosso pennello : trasmette il colore interno del video sulla tela, segna la tela con gli stessi colori dominanti nelle immagini in movimento. Un certo verde, un certo arancione, un certo blu.

Il televisore trasmette una specie di documentario "senza cognizione" su Mario Schifano mentre realizza, in pubblico, un dipinto di 5m X 10m, in piazza S.S. Annunziata a Firenze per l'inaugurazione dell'anno etrusco 1985.

Sett. 1990



---

SENZA COGNIZIONE

scheda tecnica

Anno di produzione : 1985  
Produzione : Sestessi VHS Video  
Regista : Giacomo Verde  
Sceneggiatura : Giacomo Verde  
Colonna Sonora : Giacomo Verde  
Durata : 40' oppure 30'  
Standard : VHS

Sintesi dell'opera : E' la ripresa in VHS, montato in macchina, della performance pittorica di Mario Schifano a Firenze il 16 Maggio del 1985. In piazza S.S. Annunziata, in occasione dell'inaugurazione dell'anno dell'etrusco, Schifano dipinge un quadro di 5m X 10m. La ripresa dell'avvenimento e' selvaggia, mossa, nervosa, senza cognizione. Esasperando le sporcizie tecno-visive del VHS nella ricerca di un linguaggio specifico del mezzo povero a contatto con la materia e l'avvenimento pittorico.

Festival e rassegne : Spazio video Festival di Muggia 85 ; Spazio aperto Igea Marina ; Tokio Video Festival 85 ;



Dal traffico  
 di bocconi  
 "STATI D'ANIMO"  
 - Gli Aboliti  
 - Quelli che vanno  
 - Quelli che restano



- Aprile 1989 -

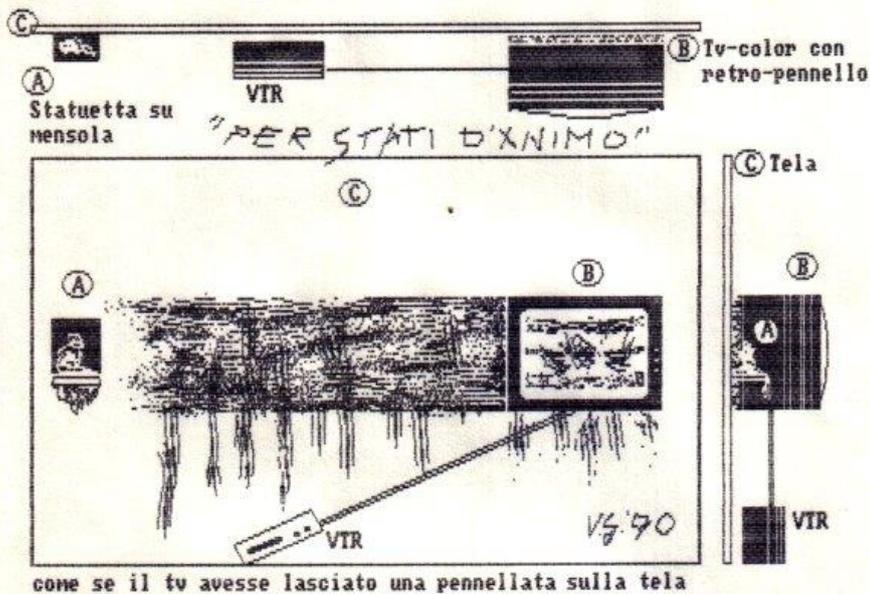
- Giugno 1990 -

# VIDEOINSTALLAZIONE

VIDEOINSTALLAZIONE

# "PER STATI D'ANIMO"

dedicato a Boccioni



Il televisore si è mosso trascinandosi dietro il videoregistratore: il cavo tra i due è teso per questo.

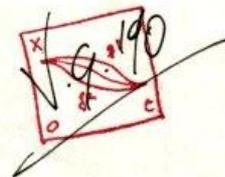
Il televisore, come un pennello, ha lasciato sulla tela il segno del suo movimento: gli stessi colori che trasmette, i colori del trittico di Boccioni "Stati d'animo" formato da "Gli addii", "Quelli che vanno" e "Quelli che restano".

A sinistra si trova una statuetta vagamente futurista: il nudo di una donna incinta, aspetta un bambino, che rimanda ad una figura simile presente in "Quelli che restano".

Il video trasmesso è una animazione digitale, realizzata in Harry Paint Box, del trittico di Boccioni.

La statuetta è di Silvia Battistella.

Sett. 1990



③ VIDEO Sculpture  
(1 con Performance)

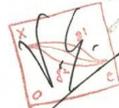
+

② VIDEO Installazioni  
(1 con Performance)

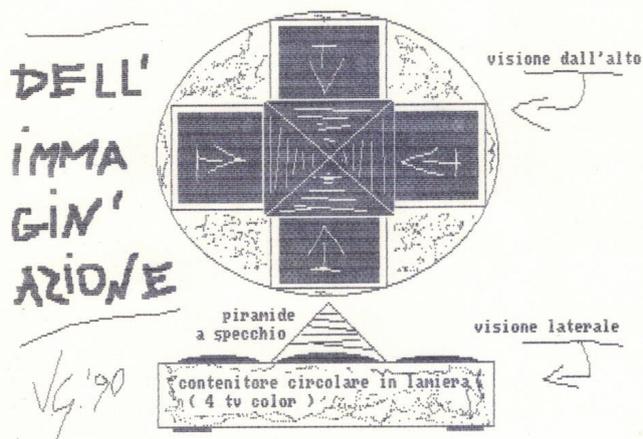
" ATTORNO  
AL  
QUATTRO "

- Aprile '90

- Nov. Maggio '89



Scheda per la videoinstallazione " DELL'IMMAGIN'AZIONE "  
per " il sabba della strega Gostanza di San Miniato "  
del Giallomare Minimal Teatro

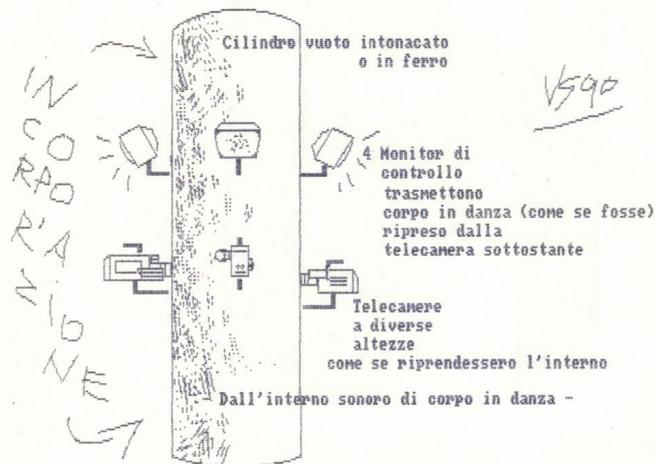


I quattro monitor, incastonati in un mobile circolare di lamiera, sono rivolti con lo schermo verso il cielo.  
La base di ogni monitor e' rivolta verso il centro.  
Appoggiata sui bordi centrali dei monitor c'e' una piramide di specchi che riflette le immagini videotrasmesse e lo spazio intorno alla scultura.  
I monitor trasmettono la stessa sequenza di immagini : la danza-sabba della strega, nuda, ripresa dall'alto.

Giacomo Verde  
Aprile 1990

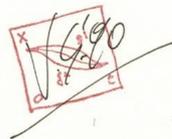


progetto per videoinstallazione  
"INCORPOR ' AZIONE"



Nei mirini delle quattro telecamere si vedono le stesse immagini dei quattro monitor. La ripresa di un corpo in movimento-danza, all'interno del cilindro, da quattro diversi punti di vista e altezze. Immagini sgranate in bianco e nero. Dell'acqua passa ogni tanto davanti all'obiettivo. Dall'interno si sente il pulsare sonoro del corpo-danza : il respiro, lo sbattere contro le pareti, una musica ritmica e antica. Per un attimo, almeno, si può credere che quel corpo sia là dentro veramente, che le immagini immateriali dei monitor siano reali e contemporanee allo spazio tempo di chi guarda.

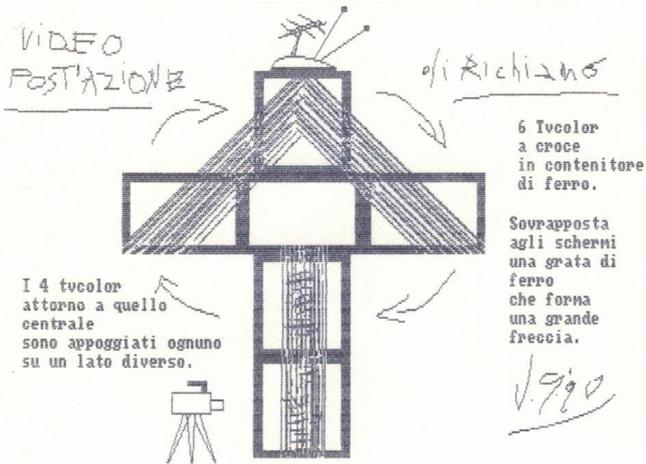
Aprile 1998



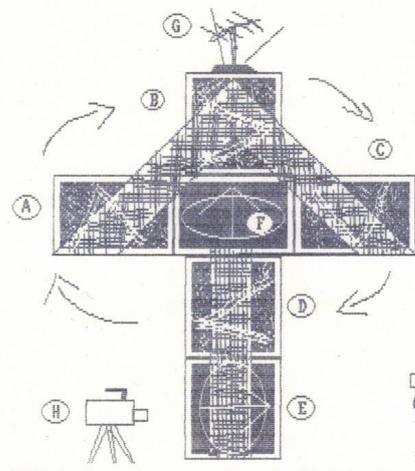
Videoinstallazione per trasmissione televisiva  
in ambiente di passaggio pubblico

(1)

"POSTAZIONE di RICHIAMO"



V. G. P.



A, B, C, D trasmettono quello che riprende la telecamera H

F, E trasmettono quello che ricevono dall'antenna G

Se la telecamera Y riprende un qualsiasi televisore dell'installazione tutto entra in loop e puo' brillare.

Y Telecamera a spalla collegata alla TV che trasmette all'antenna G

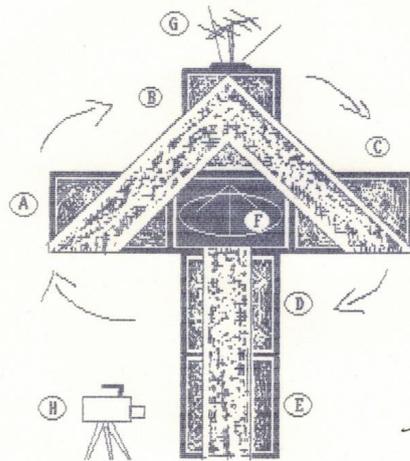
Con possibilita' di performance durante l'istallazione della video-scultura.  
In collegamento con la stazione trasmittente o in auto-trasmissione.

V. G. P.

Videoinstallazione e performance per trasmissione televisiva  
in ambiente di passaggio pubblico

②

"POSTAZIONE di RICHIAMO"



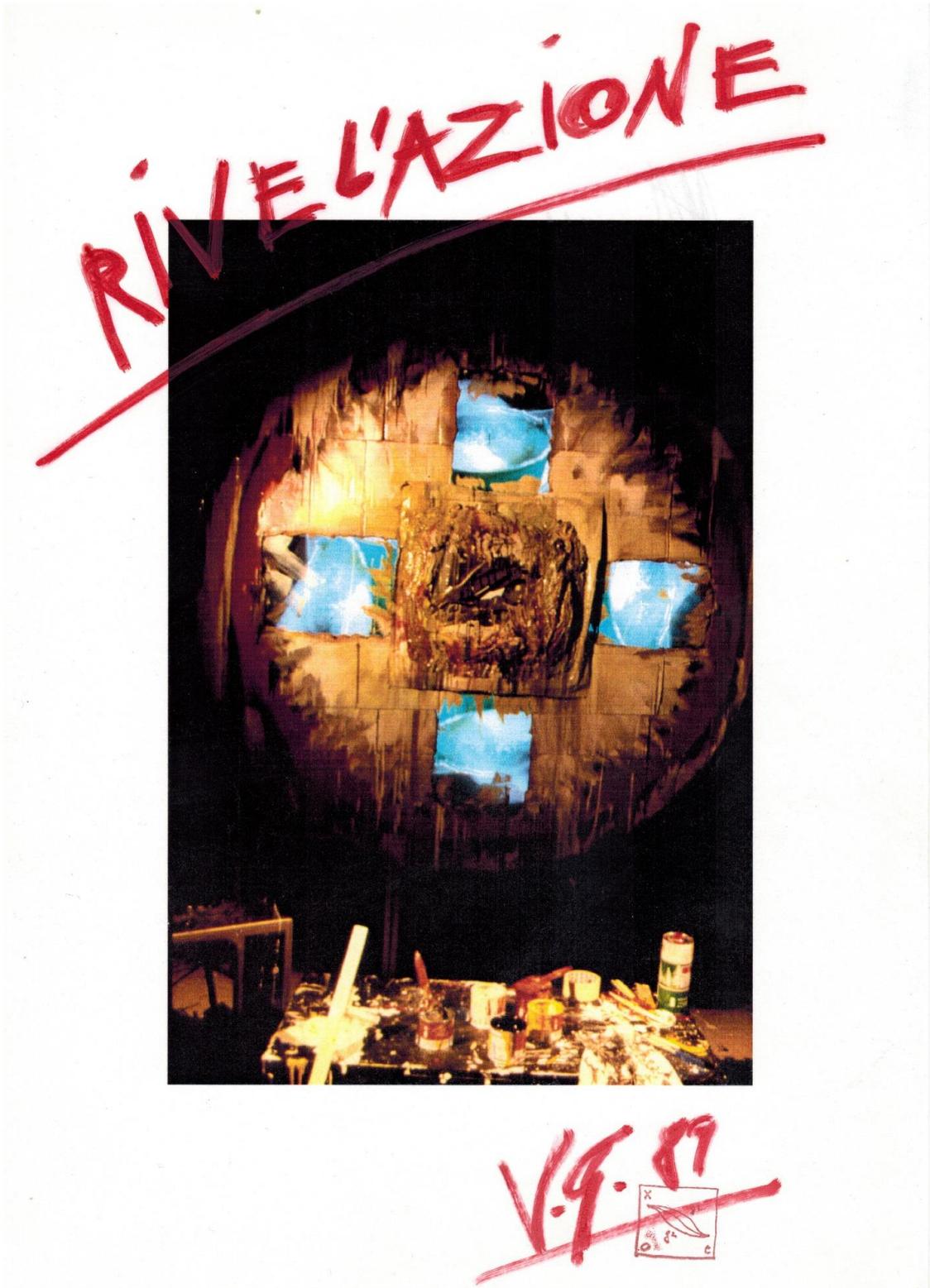
ELEMENTI BASE PER LA PERFORMANCE

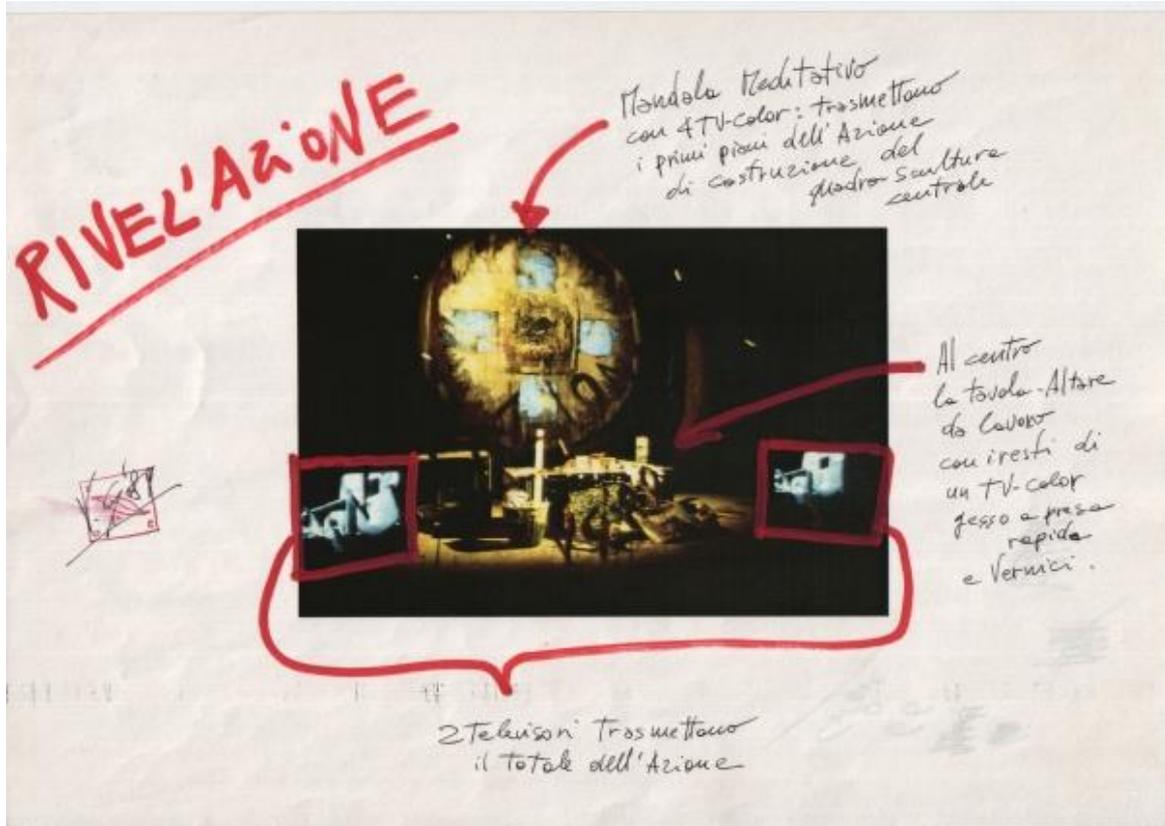
La croce-freccia televisiva viene trasportata appesa ad un camion gru. Due cameramen, a spalla, riprendono il trasporto, la messa in posizione e l'accensione dell'oggetto. Un cameramen e' collegato alla stazione trasmittente che ritrasmettera' nei tv E ed F le riprese. L'altro cameramen colleghera' il suo camcorder H ai tv A,B,C,D e potra' scegliere se mandare in onda il registrato oppure la ripresa, trasformata dalla grata in ferro, della trasmissione sul tv E. Se il cameramen riprende il tv E o il tv F ( oppure gli altri tv mentre trasmettono la ripresa H di E ) si crea un effetto loop, di autogenerazione di segnale, che puo' dare un effetto lampeggiante a tutta la scultura. Aumentando il potere di richiamo.

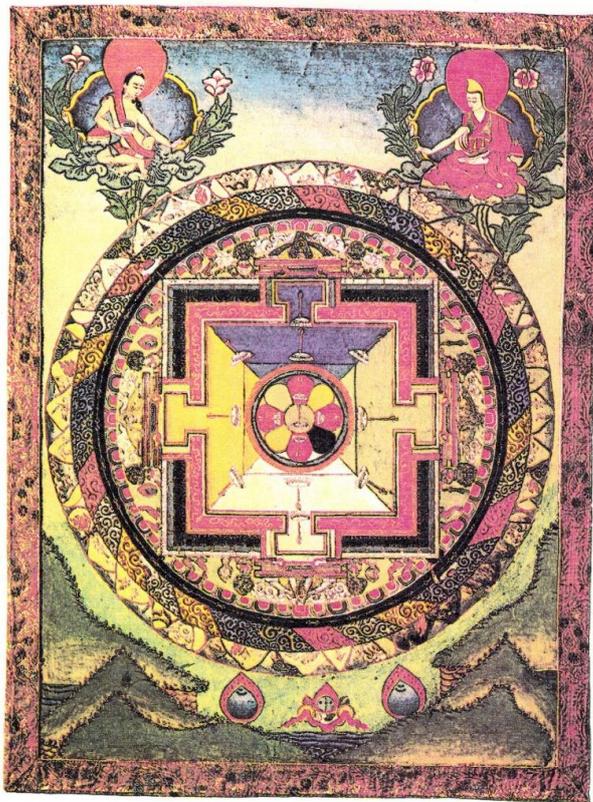
Se non si ha a disposizione una trasmittente televisiva si puo' collegare i tv F e E ad un videolettore che trasmette la messa in opera della freccia-croce.

Aprile 1990

V.G. 90  
C







*MANDALA DELLA COSCIENZA ESTATICA*

*Tibet (bisessantesimo Secolo)*

### MANDALA

in Sanscrito significa CERCHIO MAGICO

Simbolo del centro, della meta del Sè come totalità psichica.

Nel lamaismo e nel yoga tantrico il mandala è strumento di contemplazione ( yantra ), sede e luogo di nascita degli dei.

I mandala non sono diffusi solo in tutto l'oriente, giacchè anche da noi il medioevo ce ne ha forniti in quantità.

Tale rappresentazione deve essere molto antica, giacchè in Egitto anche Horus coi suoi quattro figli vien così raffigurato.

I mandala ... sorgono per lo più, stando all'esperienza, in situazioni caratterizzate da disorientamenti e perplessità.

*GAO*

dal Glossario di  
"Ricordi, sogni, riflessioni"  
di C.G. Jung

scheda per RIVEL'AZIONE

Rivel'Azione e' una performance-installazione che gioca, a diversi livelli, sulla rivelazione del possibile rapporto tra pittura, scultura e televisione, ed i loro diversi tempi di percezione. L'intenzione e' quella di realizzare un grande "mandala meditativo occidentale" sulla costruzione dell'opera visiva nel mondo-tempo delle immagini.

La fase finale dell'installazione si realizza in una performance, di un'ora circa, durante la quale si "costruiscono" le immagini che verranno trasmesse nei monitor della videoscultura e il quadro-scultura che stara' al centro dell'opera.

Un' ora e' il tempo necessario per la realizzazione del quadro-scultura composto dall'anima in lega leggera, estratta da un tvcolor, gesso a presa rapida, e colori acrilici.

Dopo la performance, quindi, rimane la video-scultura fruibile dallo spettatore sia come opera visiva statica (scultura, pittura) che come opera in movimento (video) che "racconta" la propria genesi come genesi di ogni immagine.

La disposizione a croce dei quattro monitor centrali (ognuno appoggiato su di un lato diverso) che trasmettono un punto di vista molto ravvicinato della nascita del quadro-scultura, crea uno spiazzamento percettivo che invita l'occhio dello spettatore ad un continuo movimento di lettura dalla visione generale, "mandalica", alla visione particolare delle varie componenti dell'opera.

La colonna sonora della performance, e dell'installazione, e' composta da un insieme di musiche etniche del bacino Mediterraneo (da voci di cori Corsi a ritmi Sufi egiziani) curata da Carlo Infante e Paolo Modugno.

La prima "Rivel'Azione" si e' realizzata in Australia, a Melbourne, al Lygon Arts Festival nel Novembre del 1989, su proposta di "Sinergie".

"RIVEL'AZIONE"

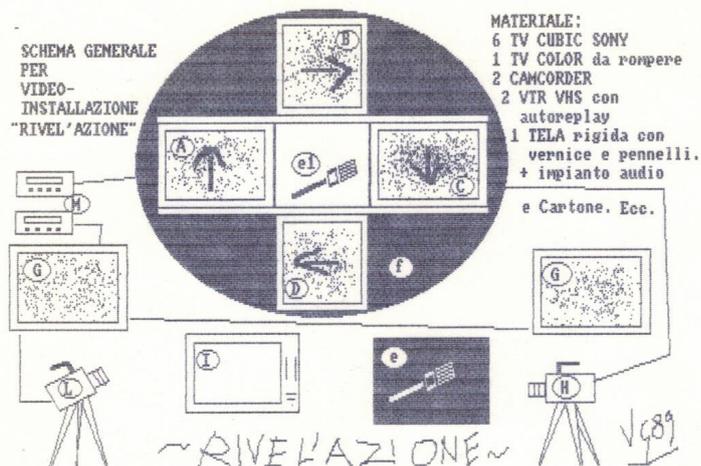
Videoinstallazione con performance

di e con GIACOMO VERDE

Colonna sonora a cura di

Carlo Infante e Paolo Modugno





MATERIALE:  
 6 TV CUBIC SONY  
 1 TV COLOR da rompere  
 2 CAMCORDER  
 2 VTR VHS con autoreplay  
 1 TELA rigida con vernice e pennelli.  
 + impianto audio  
 e Cartone. Ecc.

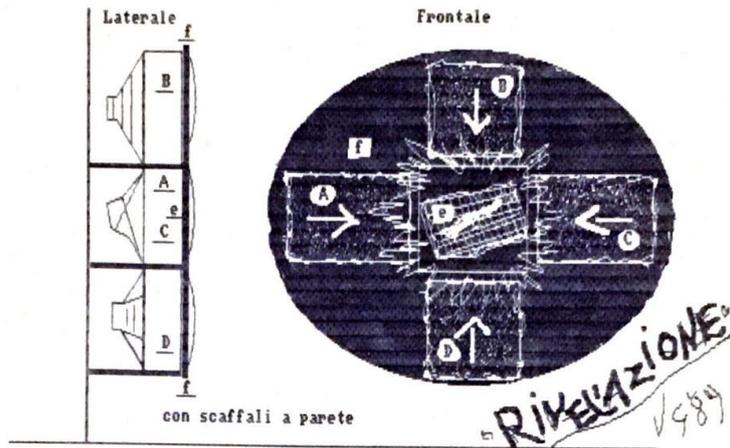
Legenda :

- A B C D G - Televisori Sony Cubic da 27'
- I - TVcolor da rompere da 26'
- H L - Camcorder collegati ai televisori durante la performance : L e' collegato con i due G, e riprende la situazione totale. H e' collegato con A B C D, e riprende in primo piano la realizzazione del quadro.
- e - Tela su piano di legno. Su questa tela viene realizzato il quadro con "l'anima metallica" del TVcolor, gesso a presa rapida, acrilici.
- eI - Il quadro verra' posizionato in eI durante la performance.
- f - Grande cartone rotondo che lascia vedere solo gli schermi televisivi.
- M - Due videolettori con autoreplay automatico. Leggeranno i nastri registrati durante la performance dai due camcorder, rimandando a ciclo continuo la realizzazione dell'opera.

NOTA BENE: Non rappresentato e' un impianto sonoro a mangianastri della potenza adeguata alla situazione per avere un forte impatto acustico. Trasmettera', a ciclo continuo ( autoreplay ), musica etnica del mediterraneo.

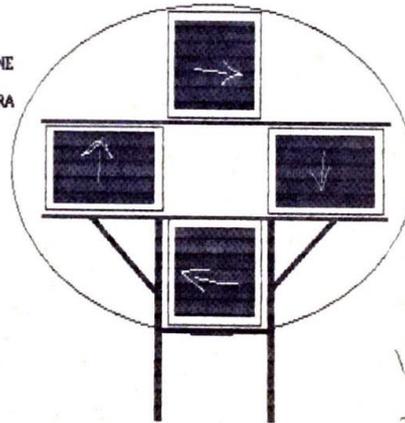


Possibili soluzioni per sostenere la struttura centrale della videoinstallazione :



- Altezza da terra del primo TV : 80 cm
- Lunghezza scaffali in legno : 180 cm con spessore 30 mm
- Larghezza scaffali in legno : 45 cm con supporto da terra; da misurare per scaffali a parete.
- Altezza primo scaffale sopra primo TV : 145 cm
- Altezza secondo scaffale, sopra i due TV : 190 cm
- Altezza totale dell'opera, con il cartone : 275 cm

STRUTTURA  
PER  
RIVELAZIONE  
CON  
SCAFFALATURA  
SUPPORTO  
DA TERRA )



## SCHEDA TECNICA PER LA VIDEO INSTALLAZIONE

### "RIVELAZIONE "

SPAZIO NECESSARIO : m 5 x 4 x 3,50 di altezza

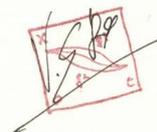
#### RICHIESTA MATERIALI :

- 6 TV Sony Cubic 27"
- 1 camcorder VHS
- 2 videolettori VHS con autoreplay
- Cavetti di collegamento VTR - TV e cavi alimentazione elettrica
- 1 riflettore 500 W con fuoco regolabile
- 1 TVcolor, con mobile robusto, da rompere 26"
- 1 pannello multistrato, 10 mm, di 60 x 60 cm
- 3 pennellesse di 5 cm
- 1 barattolo da 500 g di Rosso, Giallo, Blu, Bianco, Nero, sintetico ad acqua
- 1 secchio di plastica
- 1 paio di guanti di gomma
- 5 Kg di gesso a presa rapida
- 1 martello
- una ventina di chiodi di 40 mm
- 1 rotolo di scotch di carta "da carrozziere"
- 5 grossi scatoloni di cartone
- scaffali e/o tavole di legno per la struttura centrale ( vedi allegato )
- 1 tavolino di almeno 60 x 60 1 mangianastri audio con autoreplay, un amplificatore e casse acustiche almeno 200 watt
- 2 nastri VHS da 60 minuti
- Eventuale telo di nylon per proteggere il pavimento dal colore e dal gesso

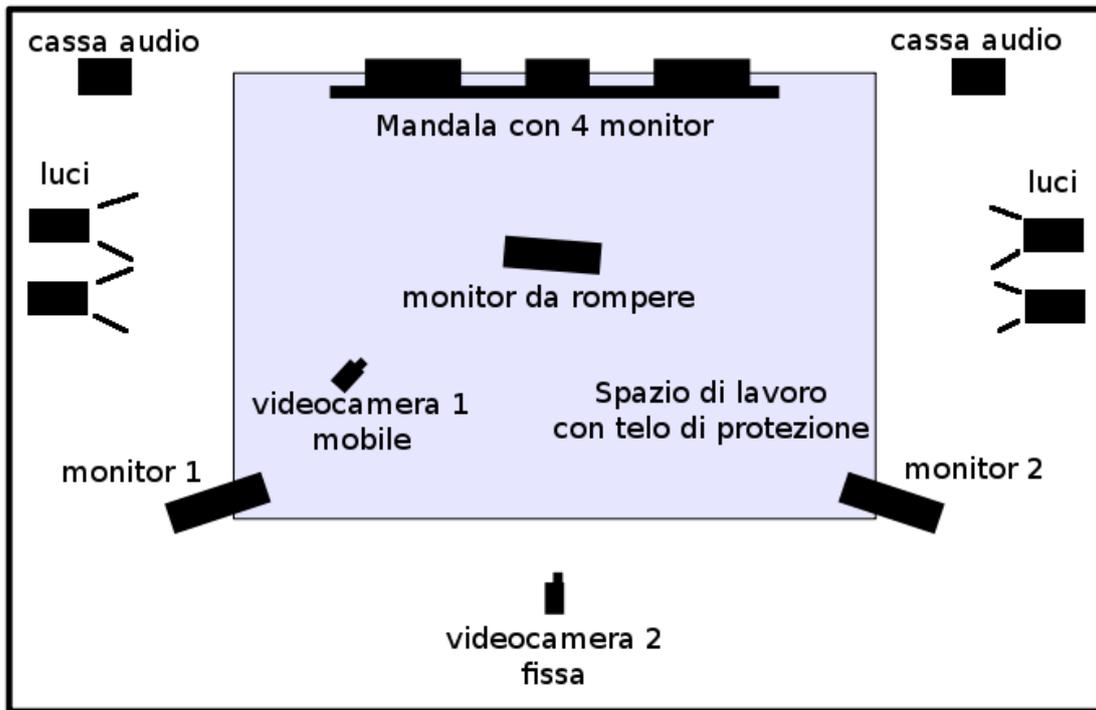
DURATA ALLESTIMENTO : 4 ore circa

DURATA PERFORMANCE : 1 ora circa

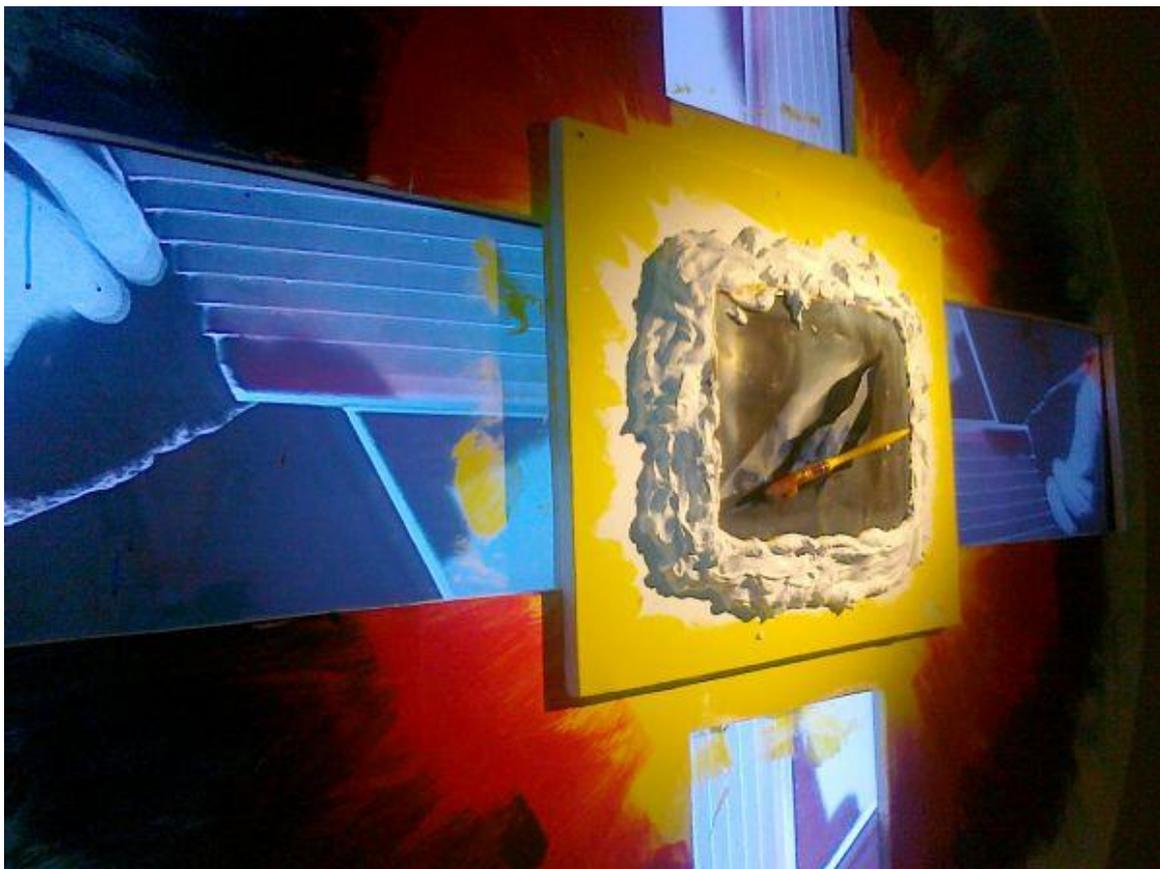
Si richiedono almeno due tecnici per montare e collegare i televisori.



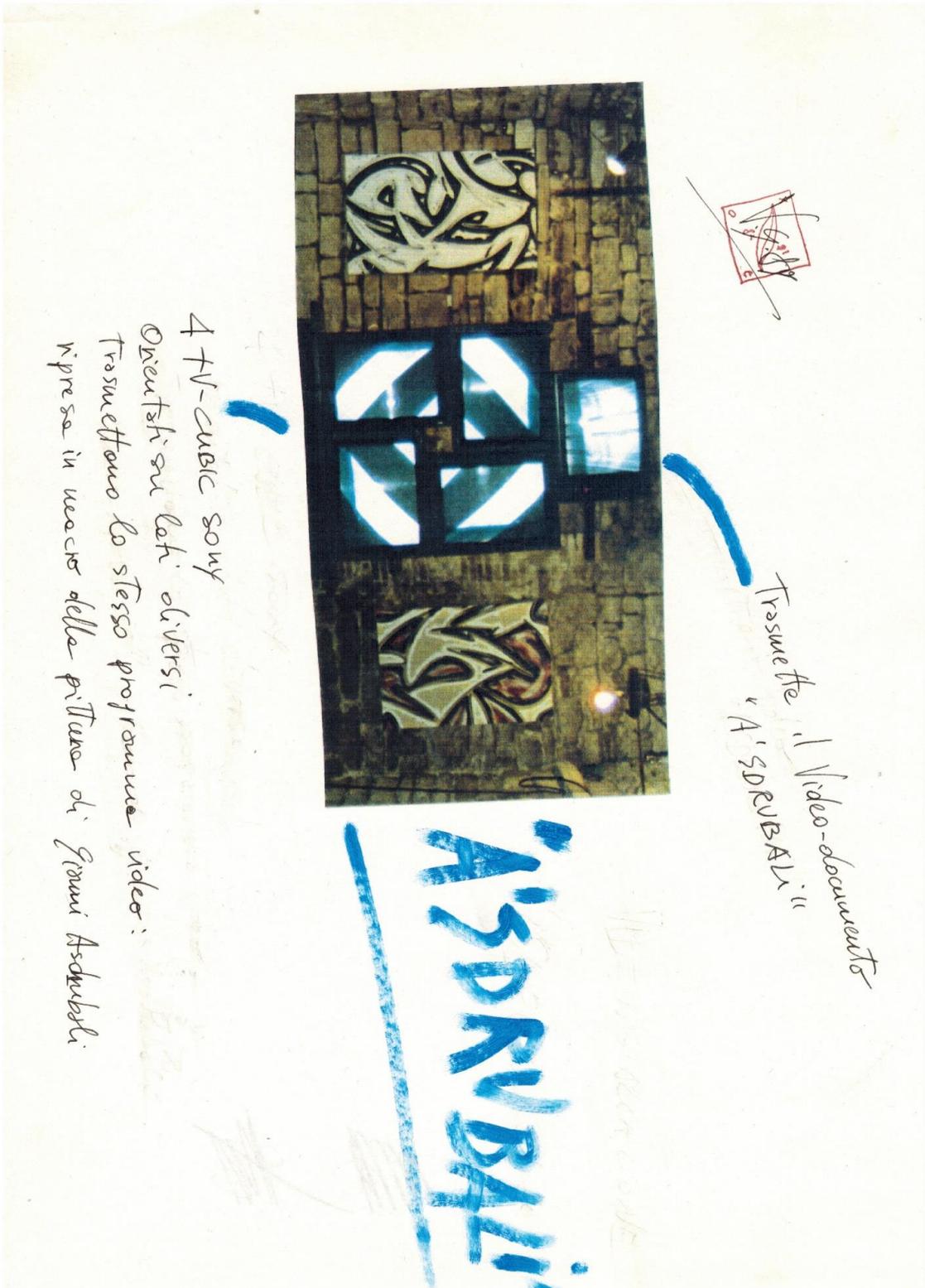
### Pianta disposizione tecnica per videoinstallazione RIVEL'AZIONE



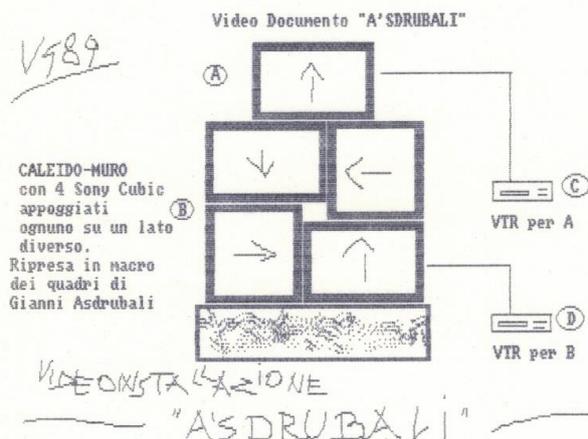
Versione 2010 (aggiunta dai curatori dalla documentazione più recente)



(Documentazione fotografica *Rivel'azione* 2010, aggiunta dai curatori)

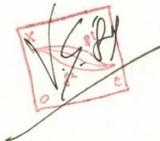


Videoinstallazione "A'SDRUBALI"



Un muro rialzato composto di quattro "video-mattoni", ognuno appoggiato su un lato diverso, trasmette una visione caleidoscopica, in movimento, della ripresa in macro dei segni pittorici fissati sulla tela da Gianni Asdrubali. L'intenzione è di ricostruire, di rendere, la qualità dinamica tipica dell'opera del giovane artista. Contemporaneamente un quinto monitor trasmette le immagini-documento del pittore in azione nel suo studio di Toscana.

La videoinstallazione "A'SDRUBALI" è nata nella Galleria Gregoriana di Roma nel Maggio 1989. È stata esposta: Videofestival POW 89 a Narni; Tele/visions al Lygon Art Festival di Melbourne, Nov '89; Tetro Rossini di Pesaro, Mar '90;



Scheda tecnica di

"ASDRUBALI"

- Anno di produzione : 1989  
Co-Produzione : Blow Up Audiovisivi, SeStessi Video, Sinergie  
Distribuzione : Blow Up Audiovisivi Snc  
Via Ragusa 12 - 31100 Treviso T. 0422- 24861  
Regia : Giacomo Verde  
Sceneggiatura : Giacomo Verde  
Musiche : J. Hendrix, K. Nami, A. Khachaturian.  
Durata : 19' 07"  
Standard : VHS ( riprese ) - 3/4" BVU ( Montaggio )  
Sintesi dell'opera : Una camera mobile, agile e leggera, segue la  
mobilita' pittorica di Gianni Asdrubali. Si rincorrono  
i segnali del codice visuale dell'artista per delineare  
il processo dell'opera.  
Un video che va oltre il documentario d'arte, un  
video complice composto per frammenti di  
esperienza, di lavoro tratto sul campo del pittore  
in azione, nel suo studio di Toscana.  
Girato interamente in VHS, per essere piu' discreti  
ed agili possibile, e senza troupe ( montato poi in  
BVU ) racconta anche dell'incontro tra "il pittore e  
il videomaker", e il loro rapporto di gioco-sfida tra  
la telecamera e il pennello: due modi diversi di  
fermare, rappresentare, le stesse energie creative.
- Festival e Rassegne : Videoinstallazione Galleria Gregoriana di Roma, 1989  
Videoinstallazione Pow 89, Narni.  
Videoinstallazione e Rassegna al Lyogon Art  
Festival, Melbourne '89.  
Videoinstallazione Teatro Rossini, Pesaro 1990  
Rassegna al Typocinet di Terni, 1990

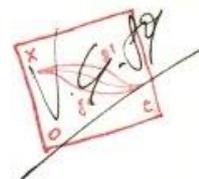
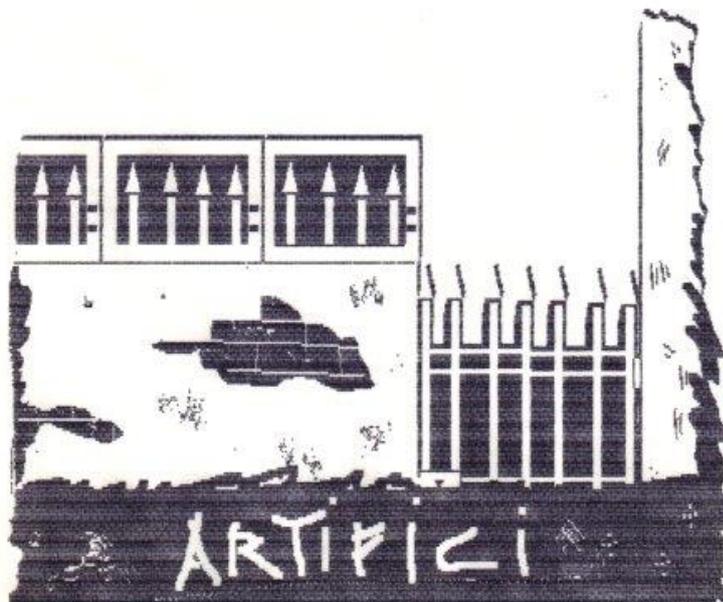
## ARTIFICI

Televisori come scatole magiche  
contengono immagini delle cose,  
della realta', delle architetture.

Ricostruiscono artificialmente le parti mancanti,  
assenti, cancellate dal tempo,  
di particolari angoli della citta'.

Emergono cosi' gli ARTIFICI,  
dei "trompe l'oeil" video

che rompono lo sguardo naturale dello scenario urbano.

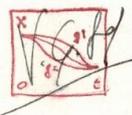




DA  
"ARTIFICI"



Il monitor rimpiazza una pietra  
monocote trasmettendone l'immagine.

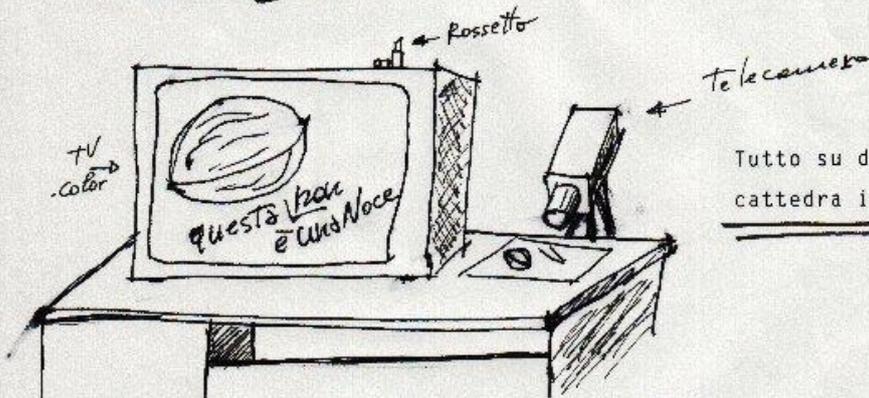


SCHEDA PER  
"TELE-CATTEDRA"

( dedicata al Prof. Magritte )

- Per Festival Teatro Santarcangelo di Romagna -

TELE-CATTEDRA ( dedicata al prof. Magritte ) è una video-instal-lezione sul rapporto tra parola e immagine, tra realtà visiva e realtà televisiva: una sorta di "primo passo" per una nuova alfabetizzazione elettronica dei nostri ~~cinque~~ <sup>cinque</sup> sensi.



Tutto su di una  
cattedra in un'aula.

La televisione trasmette una noce con la scritta "questa **NON** è una noce" ma il "**NON**" è scritto sopra il vetro-schermo tv. **CON IL ROSSETTO**

Di fianco una telecamera riprende una noce con la scritta "questa è una noce".

L'immagine televisiva che sembra trasmessa in diretta è in realtà registrata, ma questo è relativamente importante.

Importante è la domanda: perchè "questa non è una noce"?

Non è concettuale ma forse zen. (?)

Giacomo Verde / 1986  
Giugno 1989

Progetto  
TELE RACCONTO

6 Situazioni  
Narrative

PER NARRATORE "TELEVISIVO"

1991

1989



## PROGETTO TELERACCONTO

### COS'E' IL TELE-RACCONTO

Una telecamera riprende piccole storie di "oggetti", animate da un narratore in tempo reale e ben visibile dagli spettatori. Un televisore le ritrasmette in diretta, come se fosse una potente lente di ingrandimento, ingigantendo le piccole azioni fino a dargli un senso estetico e narrativo altrimenti non percepibile. Si racconta una storia o una fiaba. Una storia televisiva che cancella la presunta freddezza del mezzo per inoltrarsi nello spazio ideale del racconto.

Così nasce il Tele-racconto.

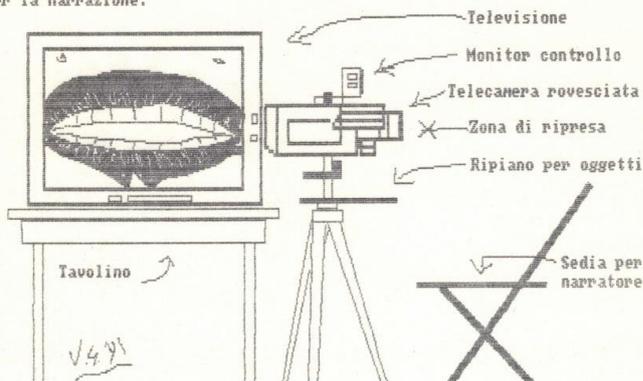
Il tele-racconto può definirsi come un nuovo genere di narrazione-performance, che coniuga il "microteatro" con la televisione, l'attore con il video, lo spazio-tempo reale con "l'irrealta'" elettronica.

Lo spettatore si trova di fronte ad un inedito mondo percettivo che gli permette di giocare la propria attenzione tra lo schermo video e la presenza del narratore, in un continuo confronto di suggestioni tra la storia visiva e la tecnica di narrazione.

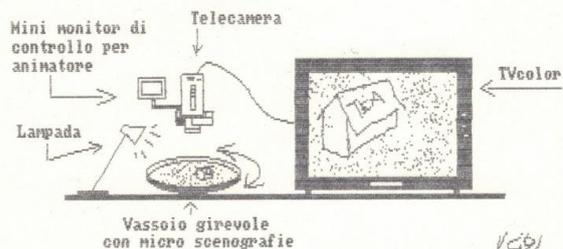
A handwritten signature in black ink, enclosed within a red diamond-shaped border. The signature is stylized and appears to be 'G. Verde'.

SCHEMA DI SITUAZIONE NARRATIVA PER TELERACCONTO "BOCCASCENA"

Il narratore sta di fianco alla televisione. La telecamera rovesciata riprende, in macro, la bocca del narratore e gli oggetti usati per la narrazione.



SITUAZIONE DI RIPRESA NARRATIVA PER TELERACCONTO "La Regina dei Mostri"



La telecamera, in macro, collegata al tvcolor inquadra una parte del vassoio girevole. L'animatore racconta la storia girando il vassoio e muovendo altri piccoli oggetti davanti alla telecamera.

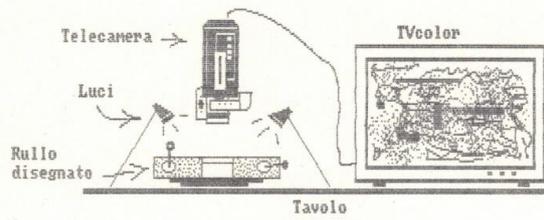
Proj. TELE-RACCONTO



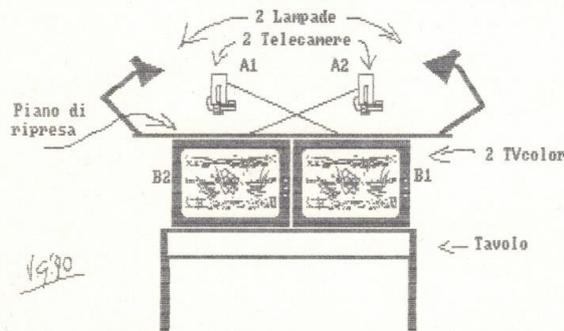
SITUAZIONE DI RIPRESA NARRATIVA  
PER IL TELERACCONTO "inCOLORE"

La telecamera riprende dall'alto, in macro,  
una scatola-rullo. L'animatore racconta facendo  
scorrere il rullo disegnato e muovendo alcuni  
piccoli oggetti-scolture.

Il televisore trasmette in  
diretta la video-ripresa.



SITUAZIONE DI RIPRESA NARRATIVA PER IL TELERACCONTO  
"CONSUMAZIONE OBBLIGATORIA"



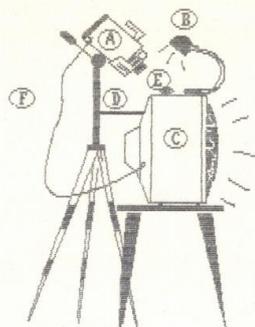
Le telecamere A1 e A2 sono collegate, incrociandosi, con i TV B1 e B2.  
Due narratrici raccontano muovendo oggetti da tavola davanti agli  
obbiettivi delle telecamere. I TV trasmettono le riprese in diretta.

Proj. TELE-RACCONTO



SITUAZIONE DI RIPRESA NARRATIVA  
PER IL TELERACCONTO "H & G TV"

La telecamera inclinata inquadra, in macro, una parte del "tetto" del televisore. L'animatore racconta muovendo, e appoggiando, sul televisore le sue mani e alcuni piccoli oggetti.  
Il televisore trasmette in diretta tutto quello che la telecamera riprende.

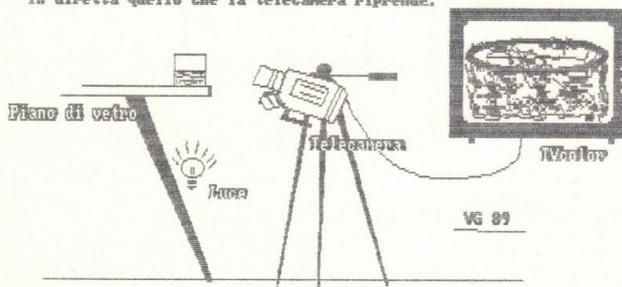


VG 89

- A: telecamera
- B: lampada
- C: televisore
- D: piano per oggetti
- E: zona di ripresa
- F: posizione animatore

SITUAZIONE DI RIPRESA NARRATIVA PER  
IL TELERACCONTO "LIETO IL FINE"

La telecamera inquadra gli oggetti ( un bicchiere per esempio ) con il macro. La telecamera e' capovolta. La luce e' sotto il ripiano di vetro. L'animatore racconta muovendo gli oggetti sul ripiano. Il televisore trasmette in diretta quello che la telecamera riprende.



VG 89

Prof. TELERACCONTO

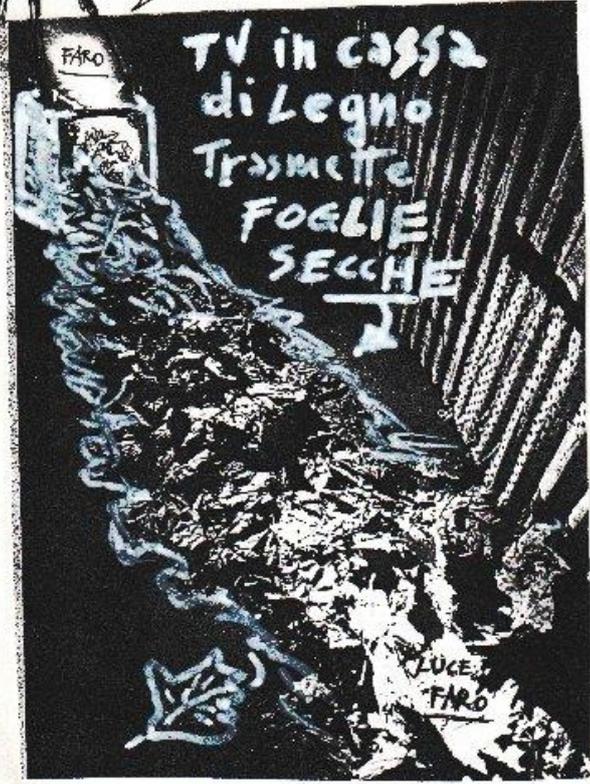


(5)  
CINQUE  
VIDEO  
INSTALLAZIONI  
POVERE  
PER IL  
TEATRO  
OSSEPO  
DI TREVISO

QUASI SENZA PROGETTO!

Nov. 89  
Sett. 88

LA telecamera riprende  
le foglie seche illuminate  
dal



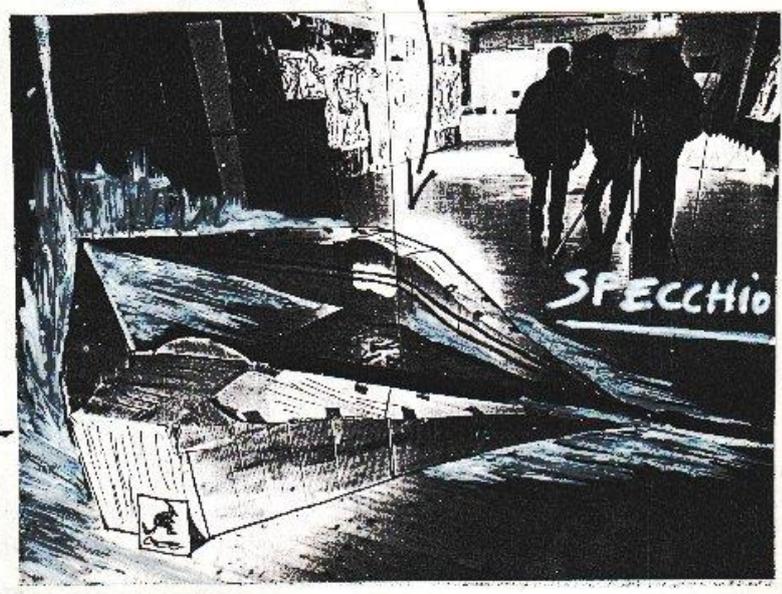
SECCHE  
FOGLIE  
FUORI  
STAGIONE

Nov '89 1/9

Il televisore  
Trasmette  
soffettive di decollo  
aereo e nuvole

"AUSTRIA  
- ALI -  
A"

(cartoncino e  
scotch di fronte  
o specchio)

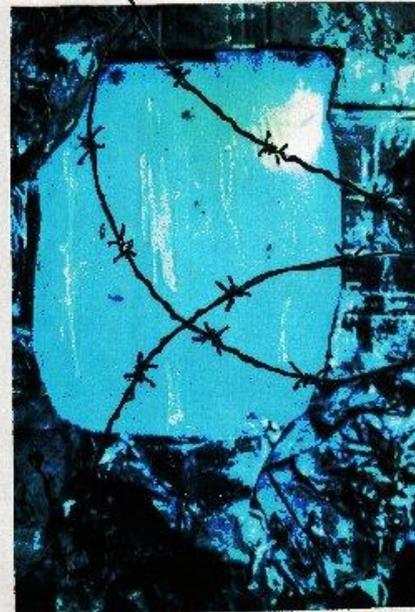




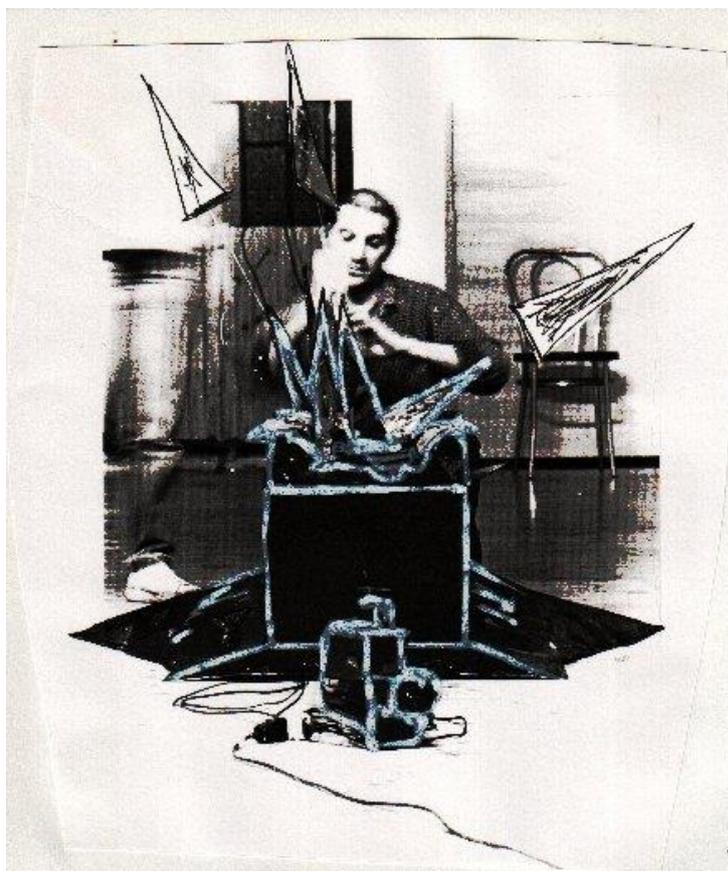
“ IL  
SIGNORE  
RE-SISTENTE ”

Il televisore appoggiato  
di lato, su piedistallo,  
è ricoperto di cartame  
e avvolto da filo  
spinato

- trasmette di barbi
- contiene Mosche  
vere e finte
- Ai suoi piedi si  
apitano bachi da  
sepo

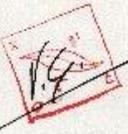


Sett 



## ANIMALE

Sculptare in  
CARTONE NERO  
DAL VETRO TV  
ESCONO CONE I  
AZZURRI  
IL TELEVISORE  
TRASMETTE  
BACHI BLU IN  
COSTANTE AGITAZIONE

Sett '88 

scatola con banchi  
di sefo e vernice  
blu



# TV DOMESTICO

Luglio '88



\* Tubo catodico nudo  
scheda televisiva  
altoparlante e scatola sintonia  
su triangolo e barra di ferro  
con botelle.

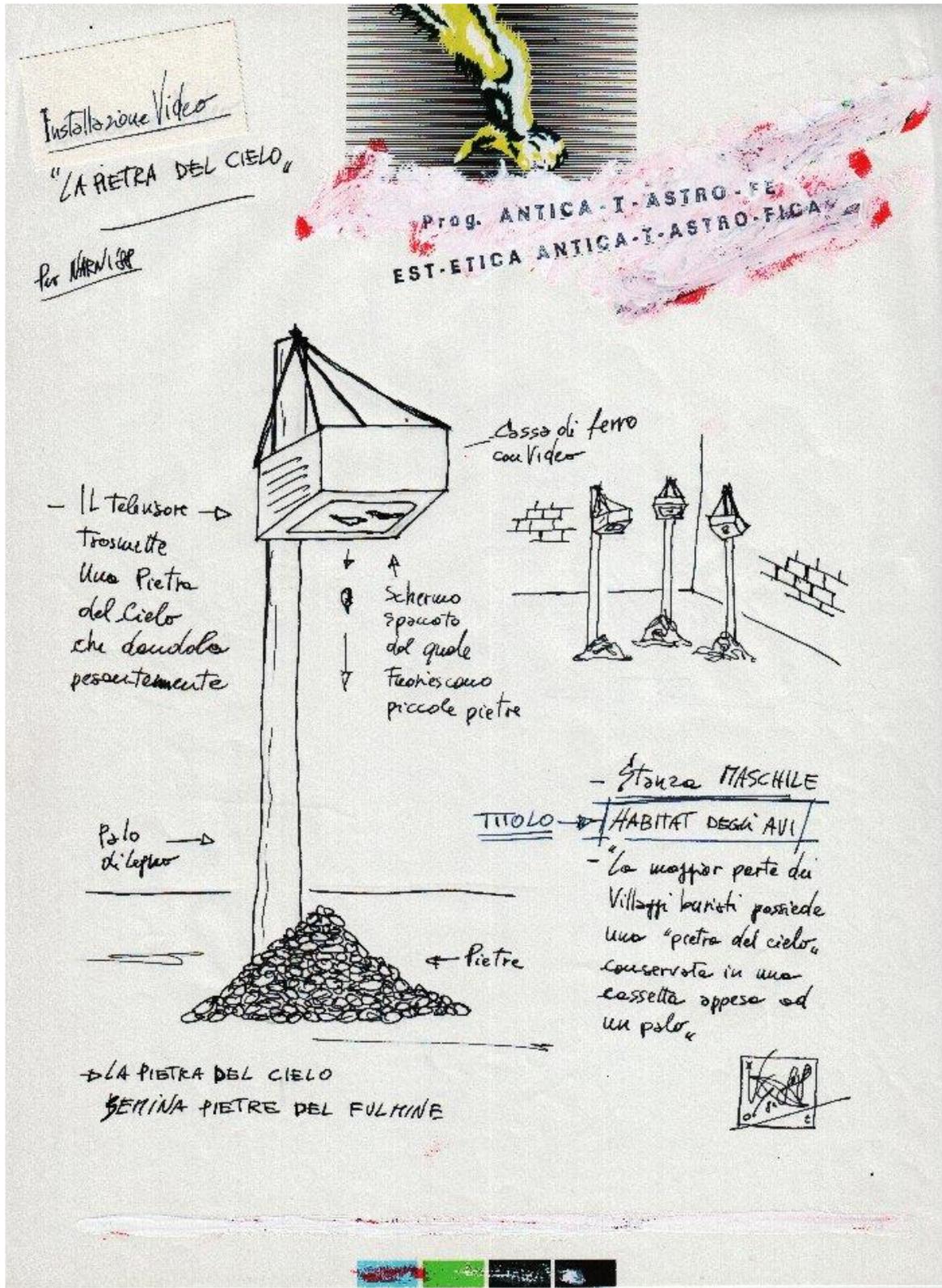
==

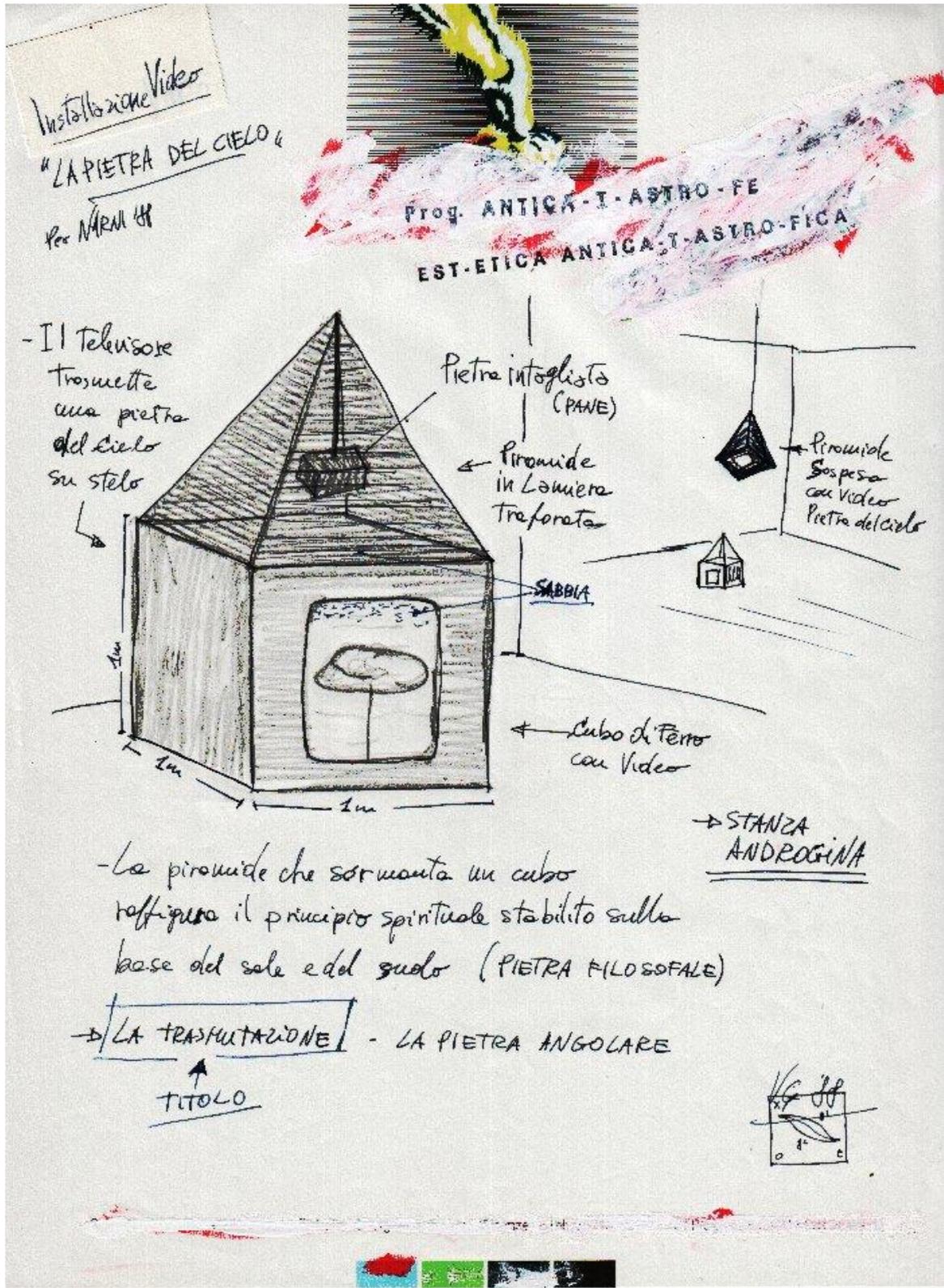
"LE  
TRE  
STANZE  
DELLA  
PIETRA  
DEL  
CIELO"

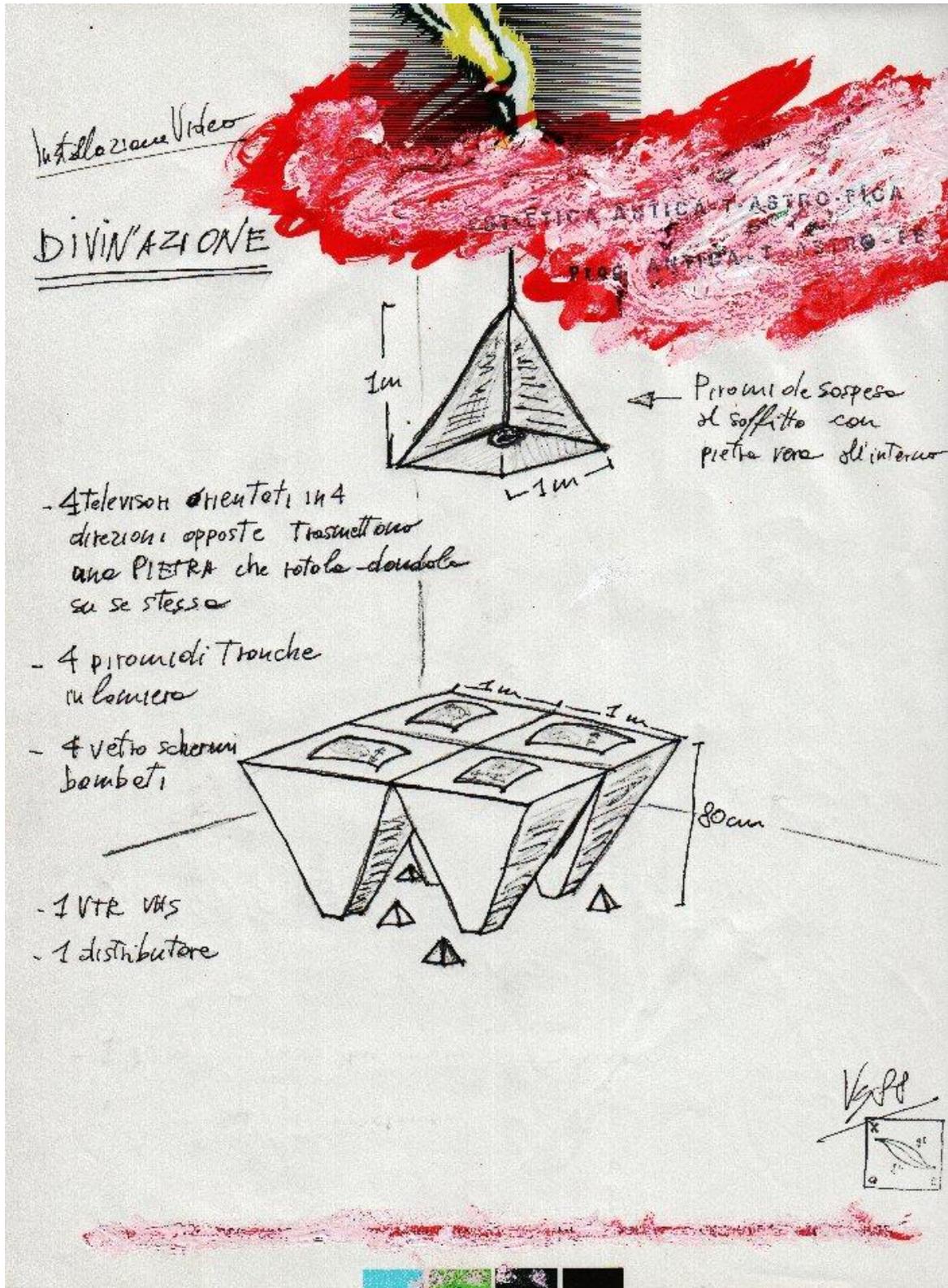
Video Sculpture

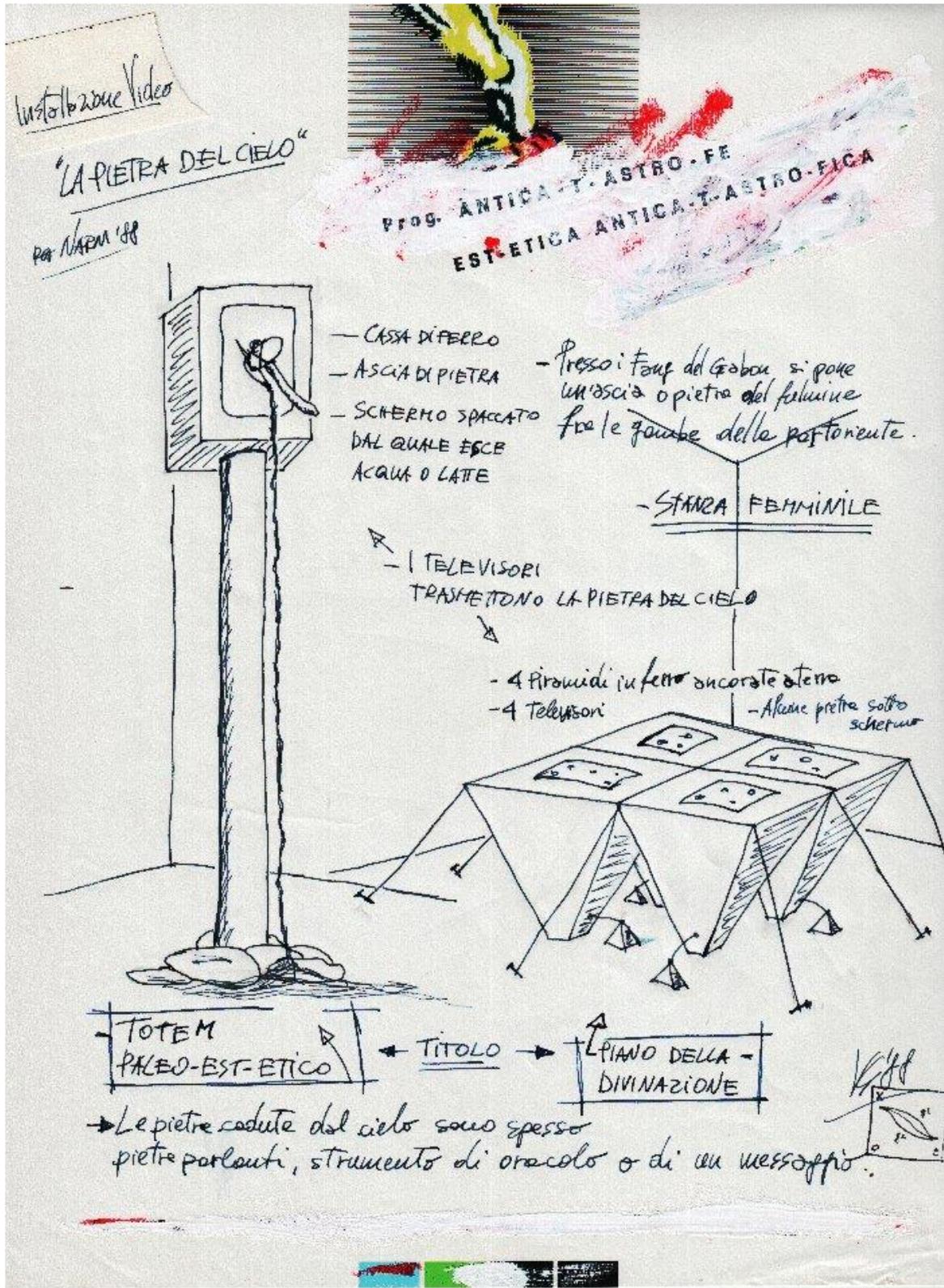


Maggio '88



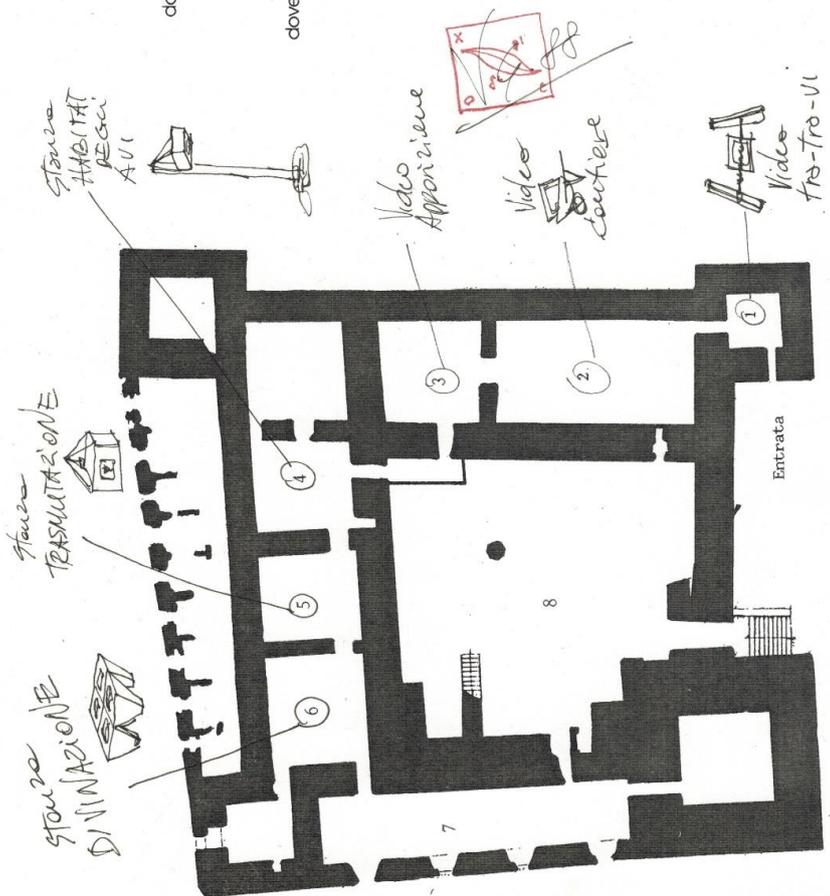






# PER NARNI 188

- 1 - IL VESTIBOLO  
ovvero  
dove entra il cantiere ed esce l'archivio
- 2 - SALA D'AITESA  
ovvero  
dove lievi passatempo visivi e sonori alleviano la noia
- 3 - SALA DELLE UDIENZE  
ovvero  
dove il Cardinale Albornoz fa conoscenza del pubblico e catechizza
- 4 - PRIMA CAPPELLA  
ovvero  
pietoso rito maschio sulla caduta dei gravi
- 5 - SECONDA CAPPELLA  
ovvero  
pietoso rito androgino sull'elettromagnetismo
- 6 - TERZA ED ULTIMA CAPPELLA  
ovvero  
pietoso rito femmina sull'interazione forte
- 7 - USCITA SECONDARIA  
ovvero  
dove le premesse non sono mantenute
- 8 - EPILOGO SONORO  
ovvero  
di pietre che cadono nel pozzo



Rocca Albornoz  
NARNI

VIDEOINSTALLAZIONE

"LE TRE STANZE

PIETRA DEL CIELO"

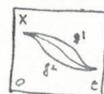
EST-ETICA ANTICA-T-ASTRO-FICA

Prog. ANTICA-I-ASTRO-EE

Per la videoinstallazione 'Le tre stanze pietra del cielo' mi sono ispirato ai testi sulla simbologia della pietra indicatimi da Silvio Panini. Non è stato difficile trovare delle sintonie perchè io ho sempre lavorato sulla 'sabbiosità' dell'immagine video in rapporto alla 'vetrosità' dello schermo. Infatti sia la sabbia che il vetro derivano dalla pietra: per erosione o fusione. Così mi sono immaginato che la scatola video potesse amplificare e proteggere i poteri magici della pietra-caduta-dal-cielo attraverso la propria 'vetrosità sabbiosa'. Altra costante di questa installazione è la ricerca di una possibile con-fusione, o somma alchemica, tra il bidimensionale e il tridimensionale in modo da creare oggetti-avvenimento 'pentadimensionali'.

In alcuni 'oggetti' ho 'giocato' la ricerca sulla ridefinizione della scatola-video, in altri sullo sfondamento dello schermo-video: nel primo caso ho ridisegnato il mobile in funzione dell'uso magico dell'apparecchio, segnalando un rapporto extrasensoriale tra l'immagine videotrasmessa e l'ambiente circostante; nel secondo caso ho dato ridondanza al vetro-schermo come punto critico di incontro-scontro tra segnali bidimensionali e sensi tridimensionali dello spettatore.

Per ora è tutto



Giacomo Verde



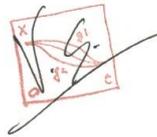
3

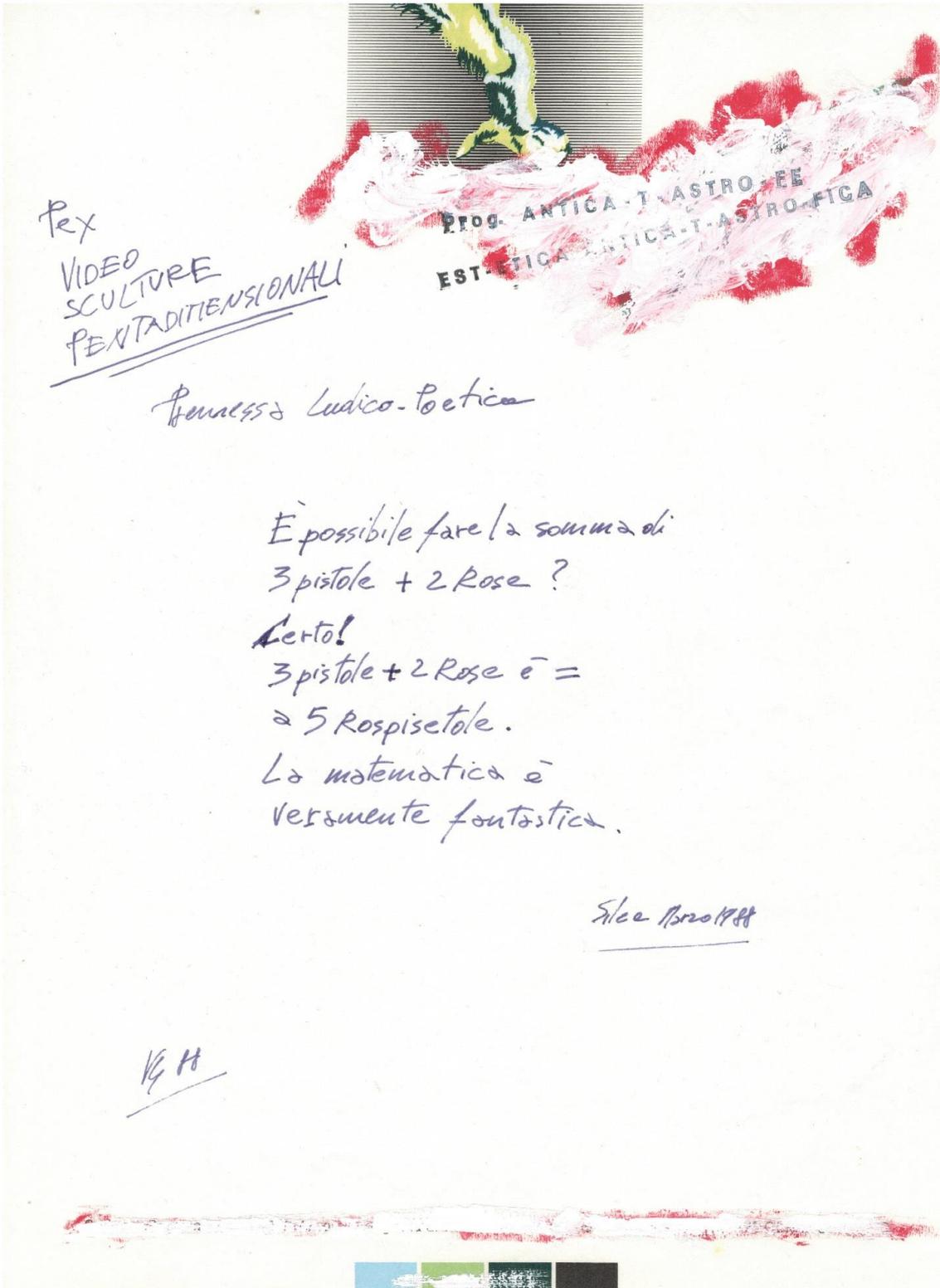
VIDEO  
SCULTURE

PENTADIMENSIONALI

Marzo 1988

---





Tex  
VIDEO  
SCULTURE  
PENTADIMENSIONALI

ESTETICA ANTICA-T-ASTRO-FICA  
ESTETICA ANTICA-T-ASTRO-FICA

Gennesso Ludico-Poetica

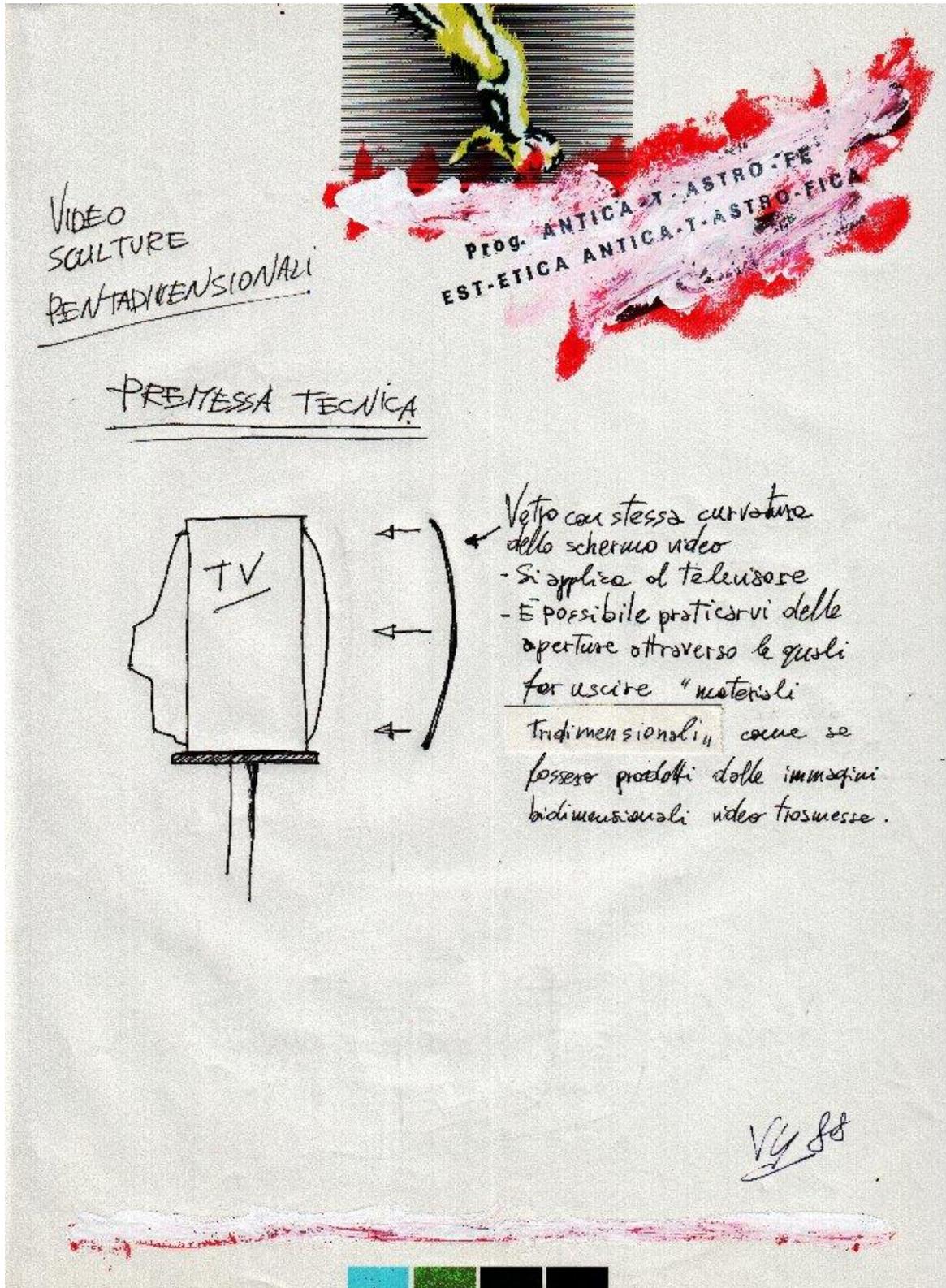
È possibile fare la somma di  
3 pistole + 2 Rose ?

Certo!  
3 pistole + 2 Rose =  
= 5 Rospistole.

La matematica è  
veramente fantastica.

Silvia Mazzoni

Vg H

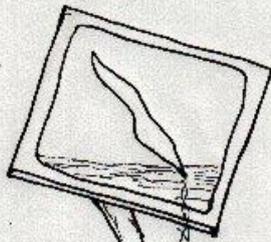


TERZO  
VIDEO-TOTEM

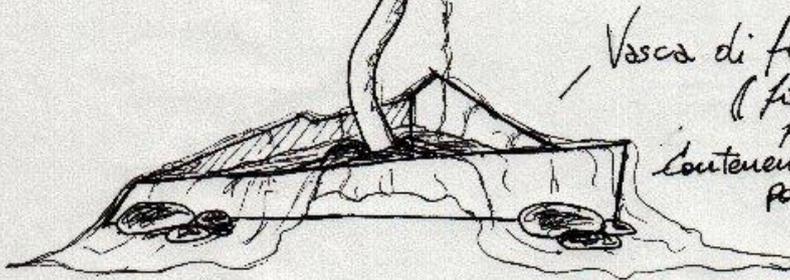
- DELLA SORGENTE -

PROD. ANTICA ASTRO-FE  
EST. ETICA ANTICA ASTRO-FE

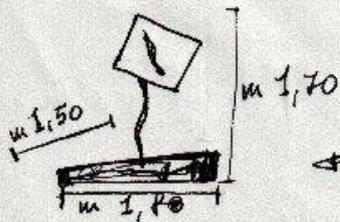
Il televisore  
trasmette una  
bocca che morda  
baci sovrapposti  
ad onde di mare



- Monitor 26" in cassa di ferro
- Doppio schermo video con taglio e acqua sporgante
- Piedistallo in ferro

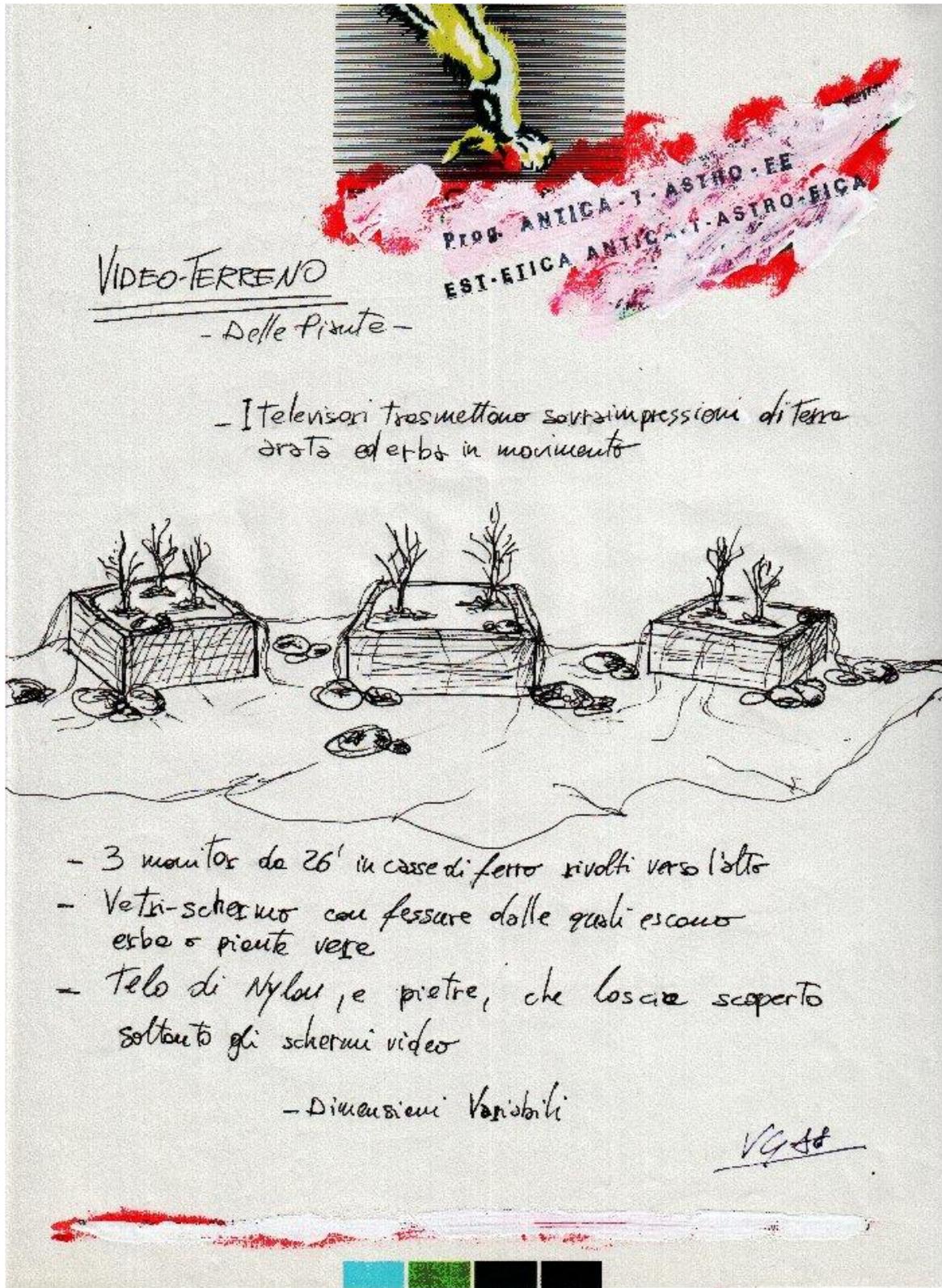


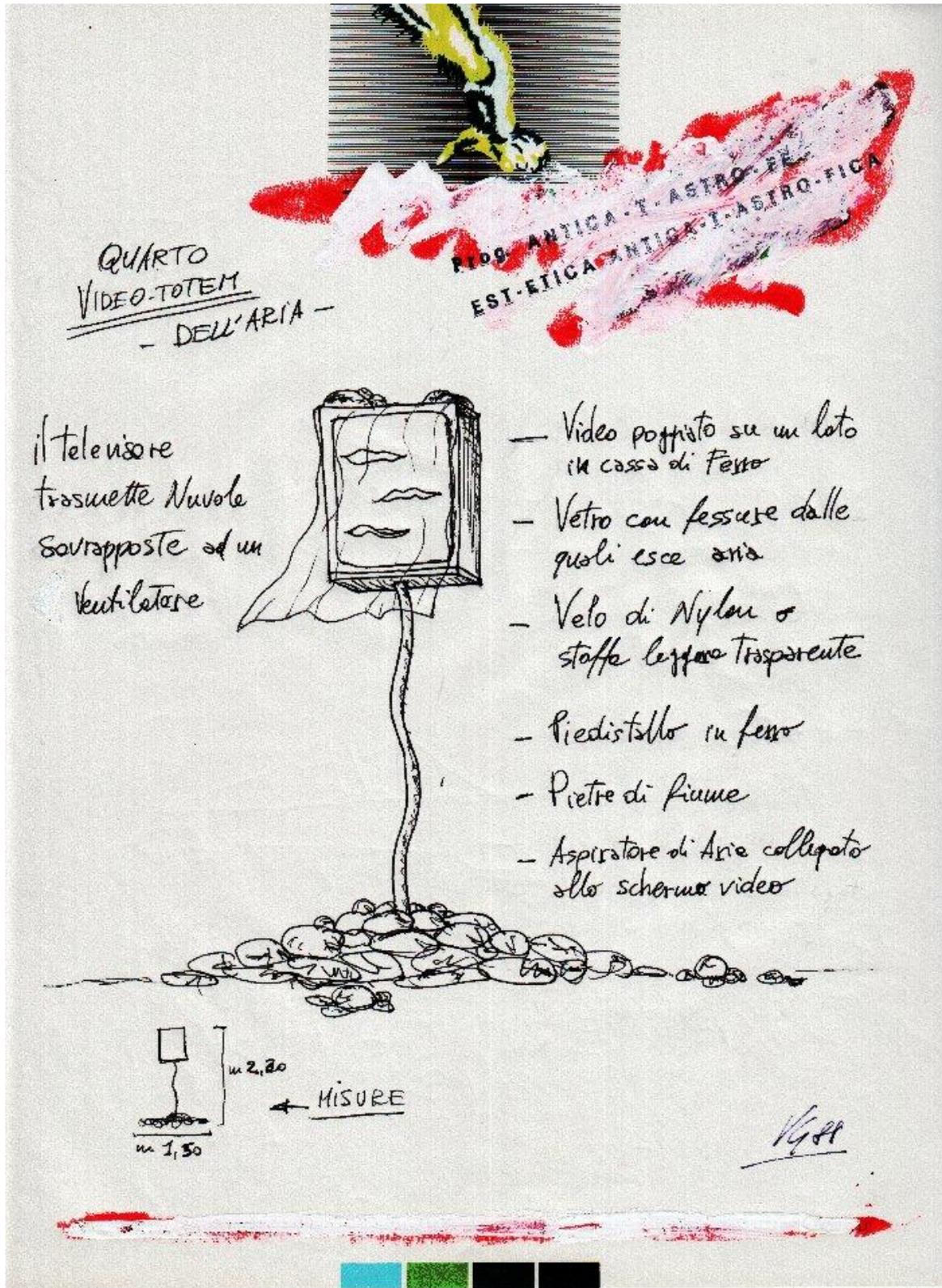
Vasca di ferro e Nylon  
(fissato con pietre di fiume)  
Contenente acqua e  
pompa per circuito  
acqua



← MISURE

VG 88





Schemi  
di gemmazione

3 VIDEOINSTALLAZIONI

di

ATTRAVER'SEMENTI

Marzo 1988

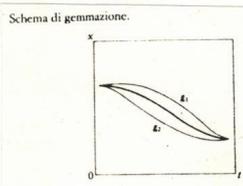
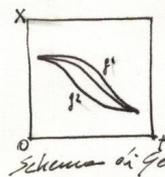
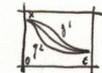
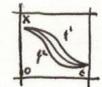
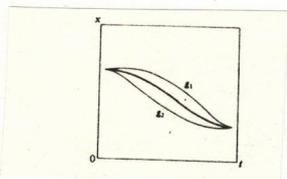
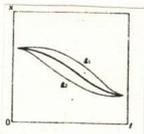




Schema di Gemmazione

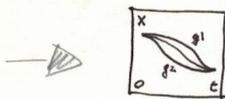
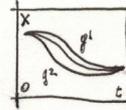
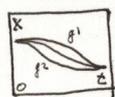
# ATTRAVERSEMENTI

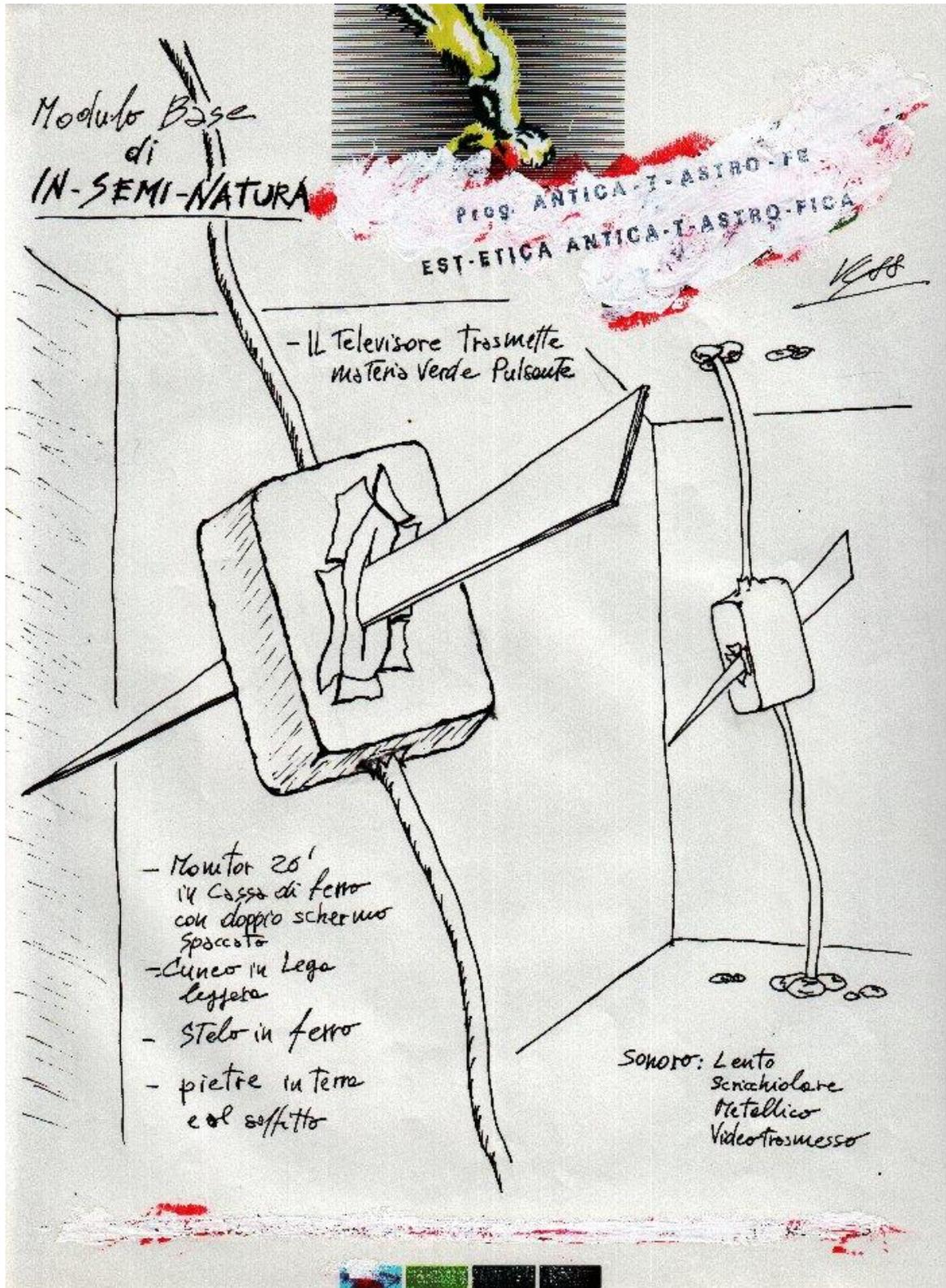
29 MARZO 1988

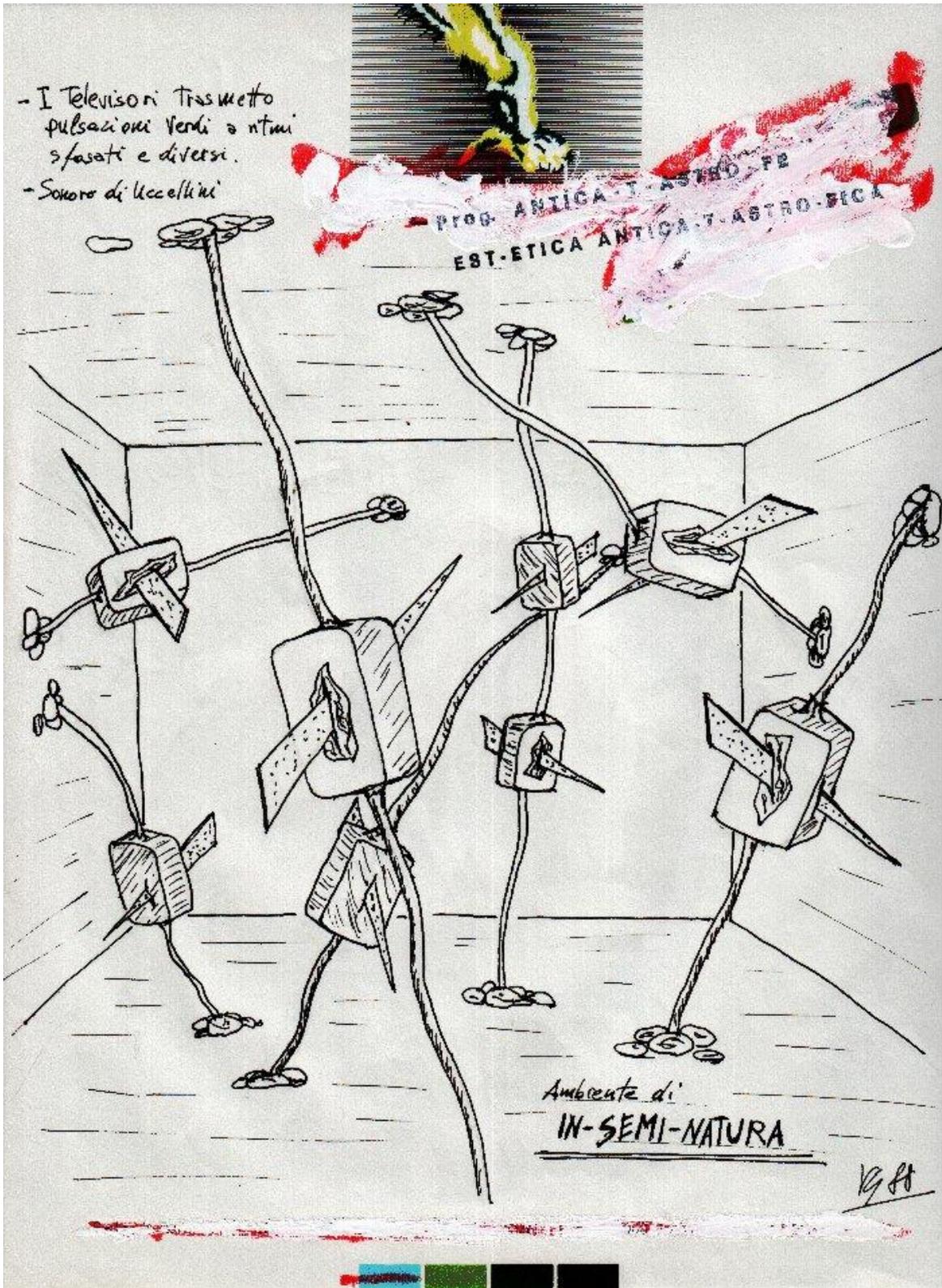


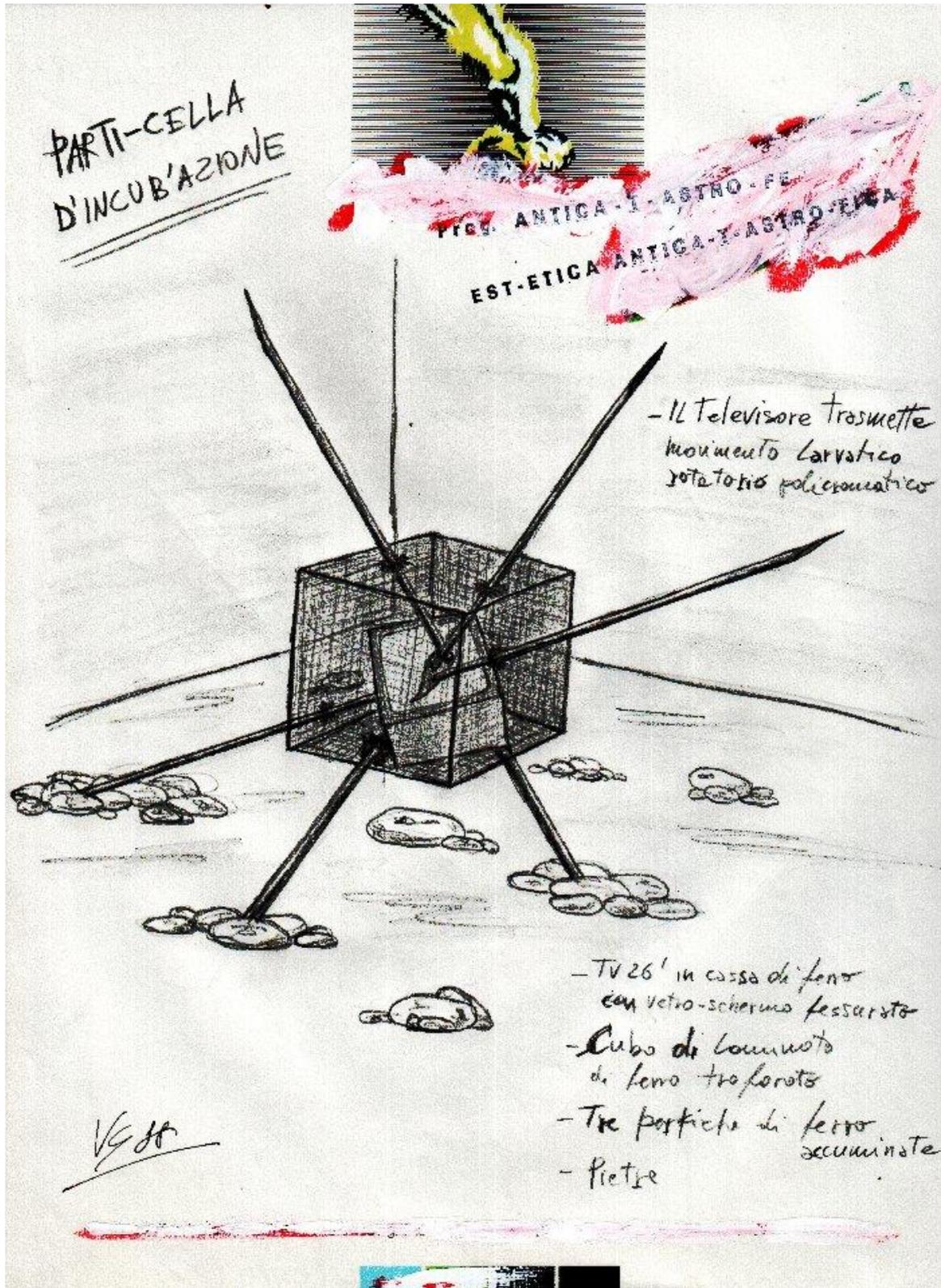
“ SI DEVE SAPERE CHE IL CONFLITTO È UNIVERSALE, CHE LA GIUSTIZIA È UNA LOTTA, E CHE TUTTE LE COSE SI GENERANO SECONDO LA LOTTA E LA NECESSITÀ. ”

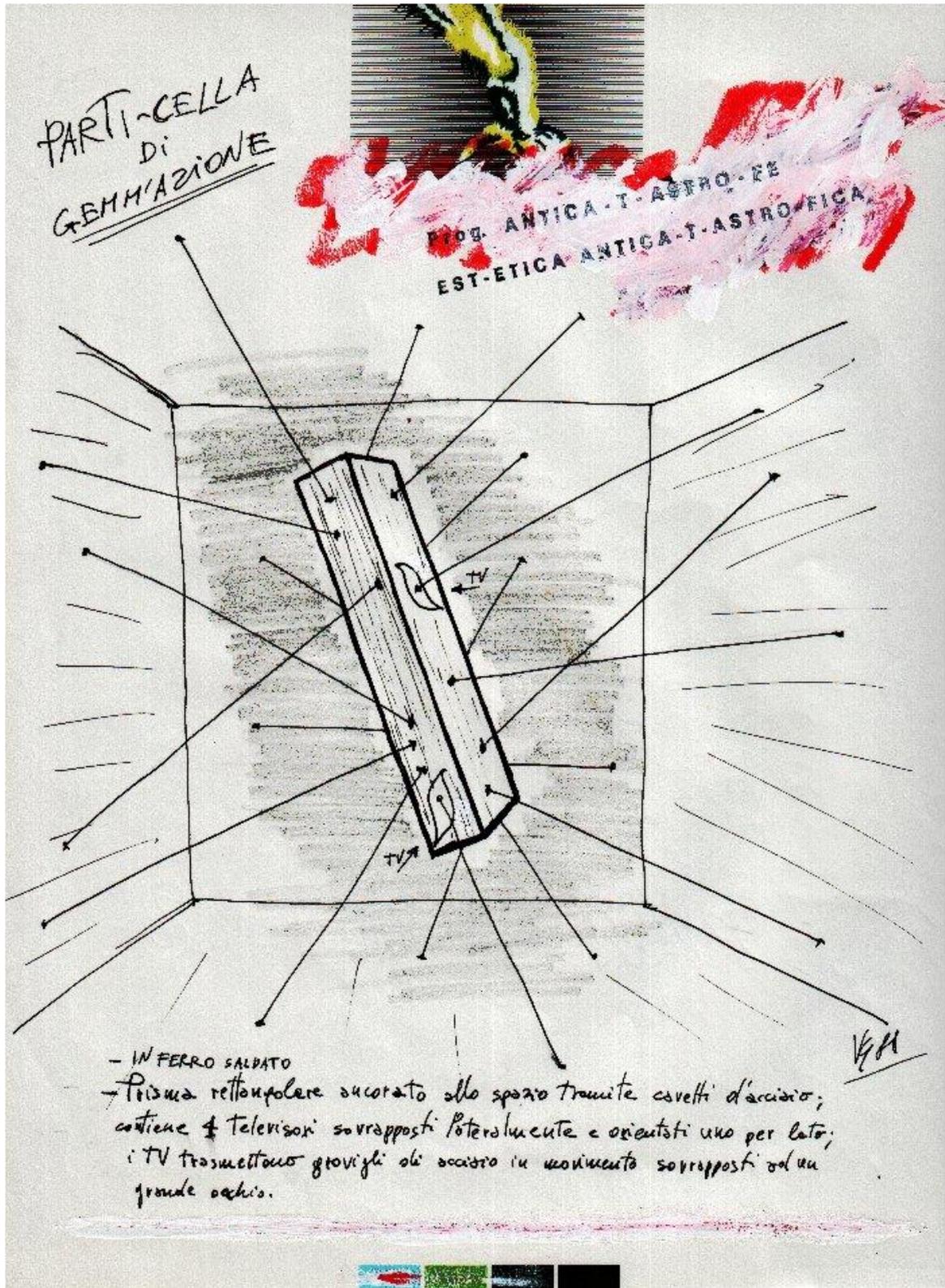
ERACLITO











ps  
Progetto di  
partenza  
PER

"DANZ'ARCHE-TIPICA"

per Video  
e Computer  
grafica

Sett. 1987





titolo:  
 "Danza Arcaica-Tipica"  
 ovvero:  
 Danza ciclotonica  
 di morfologie Archetipe  
 di Giacomo Verde

EST ETICA ANICA ASTRO-PTCA  
 PLOU ANTICA ASTRO-FE  
 Ver Sett 87

Figura 5.24.

Labbra  
 Coda di rondine  
 Contatto assiale  
 Becco a becco  
 Ombelico iperbolico  
 Contatto assiale  
 Contatto laterale  
 Ombelico ellittico

16

15  
14  
13  
12  
11

3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10

2  
1  
16

Archetipi Matematici

Rappresentazione grafica delle 16 curve corrispondenti ai 16 punti critici di un fronte ad ombelico. Modello matematico Teoria delle catastrofi

INSTALLAZIONE:  
 → 16 Televisori in cerchio (con doppio schermo elaborato), rivolti esterno cerchio, trasmettono l'animazione elettronica bidimensionale della evoluzione delle suddette curve. Mentre 8 TV trasmettono la successione da 1 a 16 gli altri la trasmettono in senso inverso e capovolta.  
 Nelle evoluzioni delle 16 curve è possibile "leggere" le 16 morfologie archetipe del linguaggio. → SUONO: Orpuzetto per "Ballo Tundu, Sordo."

DANZ'ARCHE-TIPICA

- MORFOLOGIE (16)  
ARCHE-TIPE DEL LINGUAGGIO -

- Disegnate col silicone  
sul doppio schermo -

EST-ETICA ANTICA-I-ASTRO-FICA  
Prog. ANTICA-I-ASTRO-FE  
V.S. Sicut FF.

- ELABORAZIONI ARCHE-TIPICHE  
SU-CON-TRA DOPPIO SCHERMO Video <sup>pag 2</sup>

↓

Essere → Solo doppio schermo venato

Cominciare → Una bilia di Vetro tra Video e schermo

Mandare → Bilia di Vetro e Poltola tra Video e doppio schermo

Scuotere → Frammenti di Vetro colorato e pietre tra Video e doppio schermo

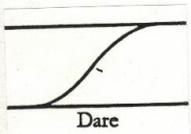
Attraversare → Schegge irregolari di Ferro attraversano il vetro del doppio schermo

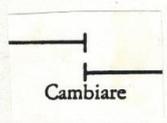
DANZ'ARCHE TIPICA

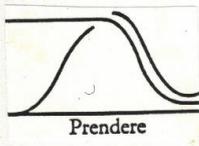
ESTETICA ANTICA - I. ASTRO - FIGA  
PROG. ANTICA - I. ASTRO - FIGA  
1982 - Settembre

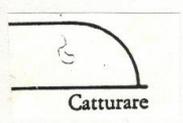
— continue

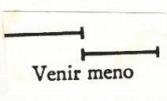
pag ③

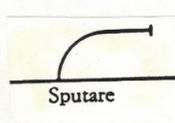
 Dare → Molle di differenti misure compresse tra Video e doppio schermo

 Cambiare → Doppio schermo simile a vetrate colorate (vetro e piombo)

 Prendere → Frammenti di specchio tra video e d.s. e frecce conficcate sul d.s.

 Catturare → Taglio tipo salvadanaio sul d.s. e diversi piccoli oggetti tra video e d.s. come interpolati

 Venir meno → Sottile strato di sabbra con graffiti nel retro del d.s.

 Sputare → Bitte di vetro (anche colorate) ottaccate lato Esterno del d.s.



DANZ'ARCHE-TIPICA

EST-ETICA ANTICA-I-ASTRO-FIC

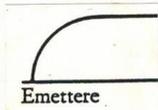
Prog. ANTICA-I-ASTRO-FE

continuo

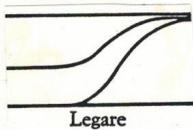
pg 4



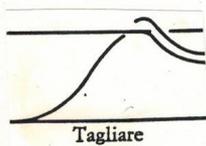
Doppio schermo  
Rovesciato



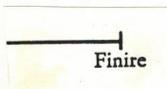
Doppio schermo rovesciato e trepassato  
da lamine di ferro



Filo di ferro passante nel doppio  
schermo come una opia cuciture



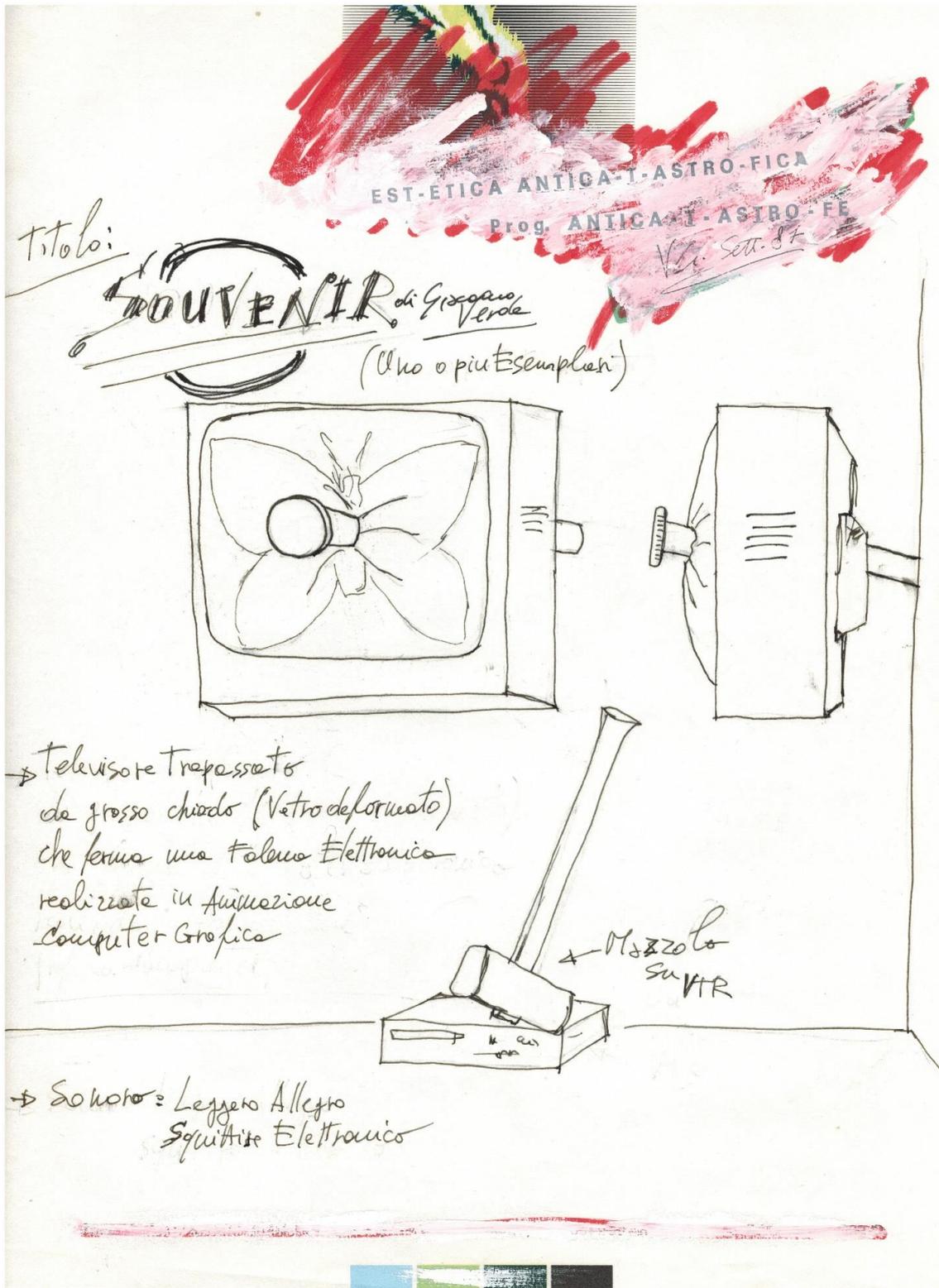
Forbici tra video e doppio schermo  
e oculi di vetro sporgenti dal  
doppio vetro



Doppio schermo zigrinato  
e incrinato con zone sebbiste  
e sabbiose

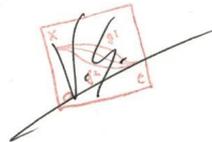
/stop/



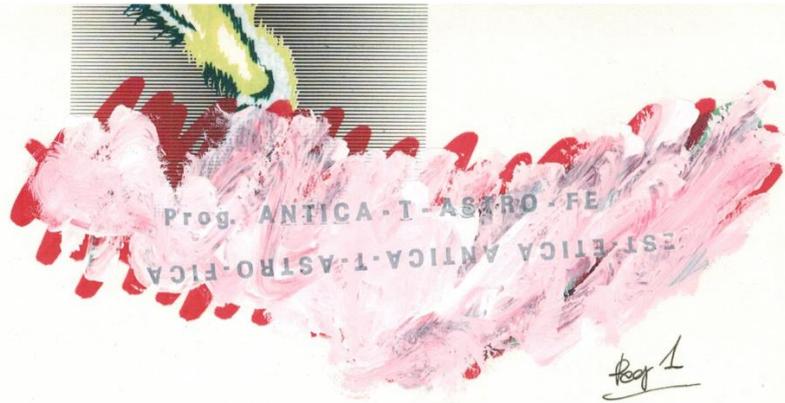


- VIDEO.PERFORMANCE -  
COLT. VAZIONE

giu. '87



COL-TV'AZIONE



DI Giacomo Verde e Gabrio Zappelli  
collaborazione ideativa di  
Silvia Battistella e Roberto Mazzi

La **videopianta** è una nuova razza di apparecchi video.  
Viene coltivata da mani esperte in molte zone del nostro  
pianeta. Le videopianta crescono, maturano, muiono,  
al termine di questo ciclo naturale sono frantumate dai  
coltivatori e ripiantate per una nuova crescita.  
Con costanza i coltivatori ottengono ottimi frutti.  
Le coltivazioni vengono impiantate preferibilmente nelle  
case dei centri storici.  
Le immagini creative, i frutti delle videopianta curate  
dagli abitanti del luogo sono preziosissimo complemento  
delle abitazioni.  
Eventuali visitatori di una col-tv'azione potrebbero  
sentirsi a disagio (osservatori osservati dai coltivatori)  
poichè non sono graditi estranei non addetti ai lavori.

./.

COL-TV'AZIONE

Prog. ANIICA - T. ASTRO - FICA  
EST-ETICA ANIICA - T. ASTRO - FICA

pag. 2

Le immagini delle videopianta:

Gli schermi delle videopianta sono rigati di venature vetrose e hanno tracce umide sottovetro.

Gli schermi delle videopianta trasmettono quello che hanno di fronte ma con una grana personale e digerito.

La maturazione delle immagini consiste principalmente nella collimazione spaziotemporale con ciò che trasmettono ( ovvero tendono alla trasmissione-ripresa in'diretta' ).

Chi si troverà di fronte ad una giovane videopianta vedrà nel suo schermo come era lo spazio, e la situazione, circostante alcune ore prima; chi si troverà di fronte ad una videopianta matura ( cosa impossibile dato che la maturazione avviene sottoterra ) vedrà se stesso come viene visto dalla videopianta in quello stesso momento, mentre la videopianta stà cibandosi delle immagini circostanti prima ancora che le digerisca, come non si possono vedere in una pianta appena più giovane.

I coltivatori cercano a volte di cogliere la videopianta proprio nel momento della maturazione che dura pochi minuti, in modo da ingabbiarla (altrimenti il vetro-schermo esploderebbe) ed inserirgli immagini addomesticate con mescolanza di spazio-tempi non naturali.

Se la pianta è già in fase di morte passano alla frantumazione dell'oggetto-video.

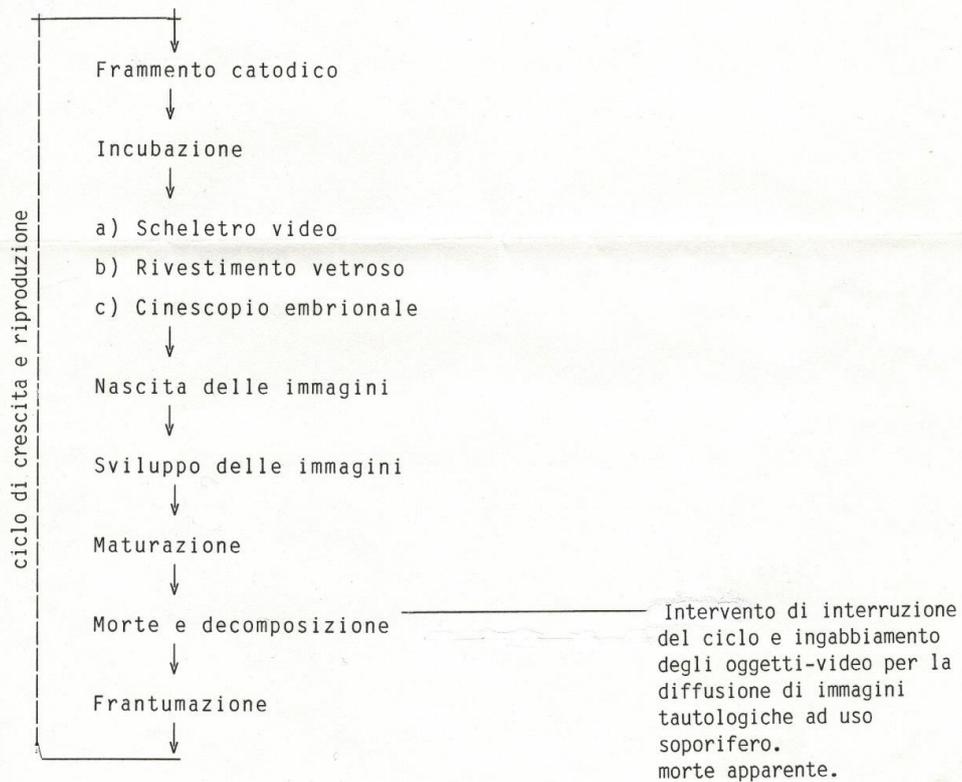


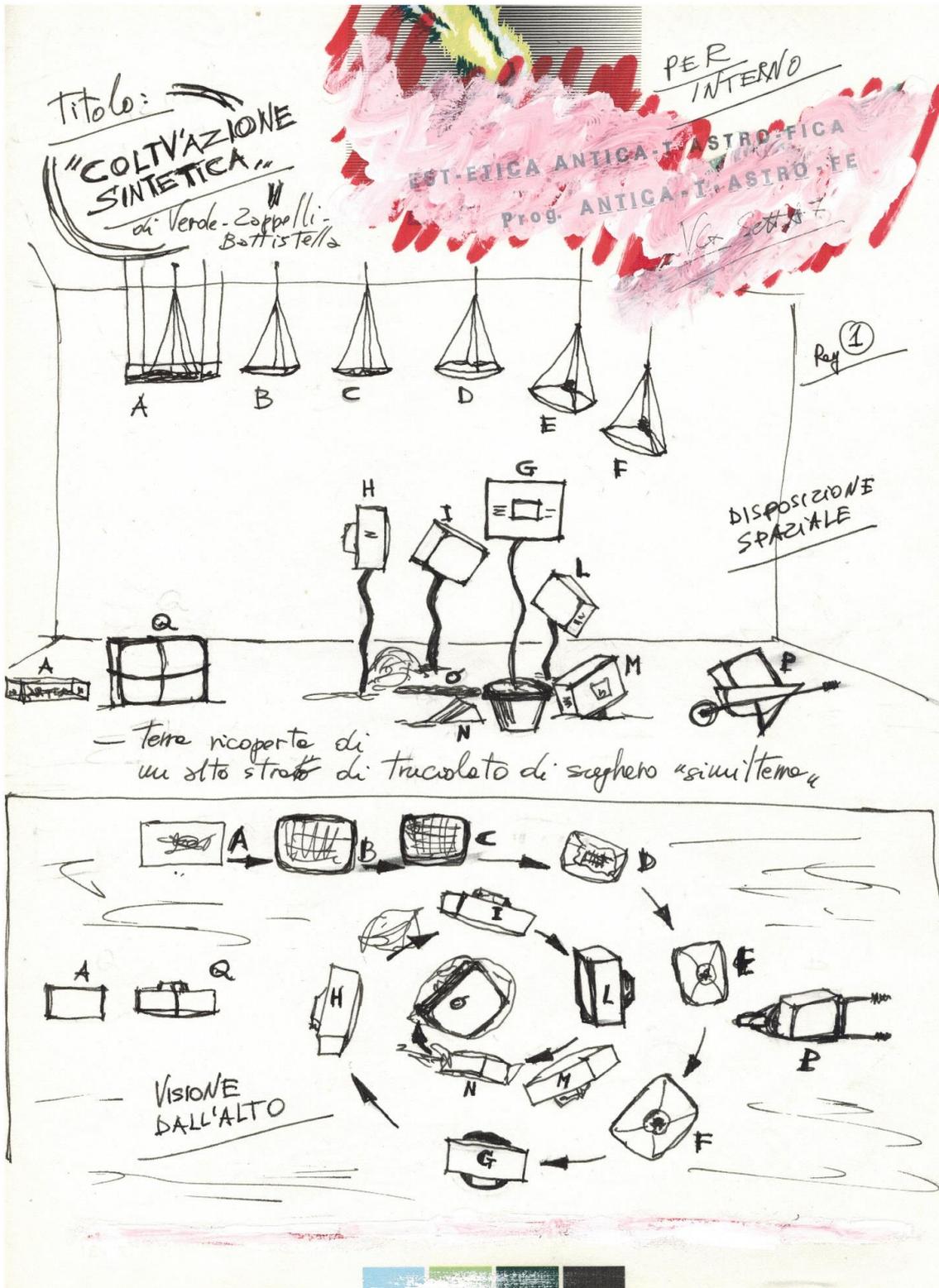
COL-TV'AZIONE

Prog. ANTICA-T-ASTRO-FE  
EST-ETICA ANTICA-T-ASTRO-FICA

Reg 3

SCHEMA DI CRESCITA  
DELLA VIDEOPIANTA:





COLTIVAZIONE SINTETICA

PER INTERNO

Legenda:

Per (E)

A  Cassetto in plexiglass contenente frammenti Video e terra

B  Prima Rete scheletro schermo video (senza vetro)

C *idem* Seconda Rete con alcuni frammenti vetrosi

D *idem* Terza Rete quasi ricoperto di vetro

E  Primo cinescopio non funzionante

F *idem* Cinescopio con scheda Video funzionante trasmette passaggio cariola ripresa dall'alto

G  Video Pianta in Vaso trasmette particolari di preparazione allo scavo

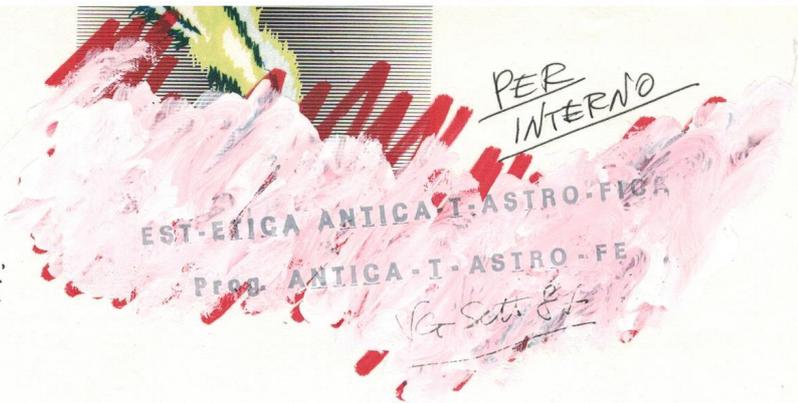
H  I Video Pianta piegata verso terra. trasmette prime operazioni di scavo

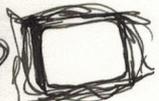
I  II Video Pianta in avvicinamento al terreno

o/o

COLTIVAZIONE  
SINTETICA

continua Legenda:

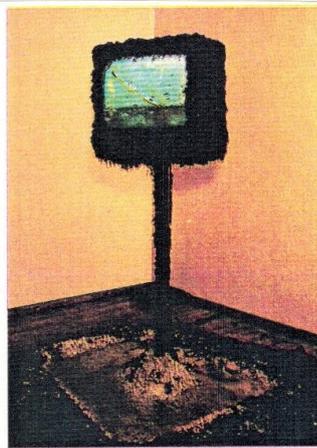
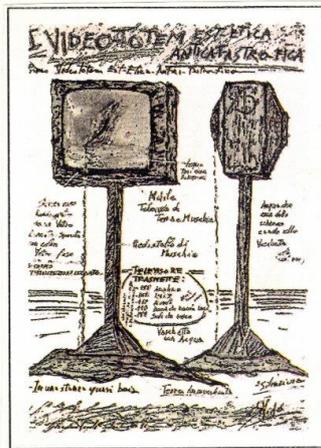


- I  Trasmette seconda fase di scavo buca Fig (3)
- L  III Videopianta ancora più vicino alla terra  
Trasmette terza fase scavo buca
- M  IV Video Pianta con primo suolo sotterrato  
Trasmette estrazione di un TV dalla buca
- N  V Video Pianta semisotterrata (sporge un Angolo)  
Trasmette ruota cariola che possa ero.
- O  VI Video Pianta nella buca  
Trasmette chi guarda dentro la buca
- P  Caricola con paglia e TV spenta
- Q  Video Pianta "sottomestica", legata con covoito  
di acciaio e con Vetro-schermo bombato  
Trasmette azione FRANTUMAZIONE -cinescopio.





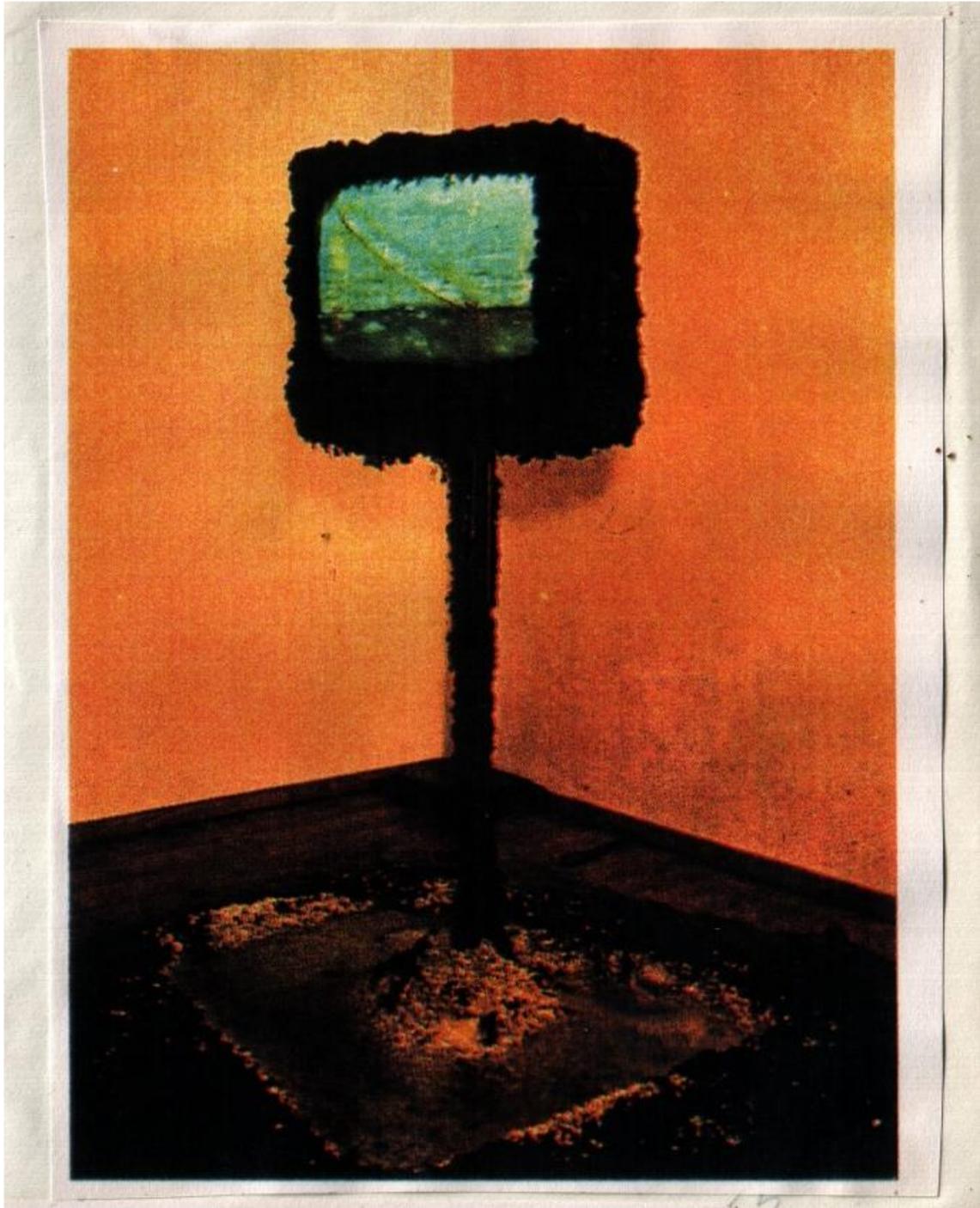
"1° Totem Est-  
Etica Antica-T-  
Astro-Fica" di  
Giacomo Verde.



video  
Set '86

CENTRO VIDEOARTE FERRARA





per videoinstallazione

"I°VIDEO-TOTEM EST-ETICA ANTICA-T-ASTRO-FICA"

Il I°video-totem est-etica antica-t-astro-fica è la prima opera artistica del progetto di ricerca per una estetica anticatastrofica o della catastrofe.

Il progetto è direttamente, e intuitivamente, ispirato all'opera scientifica di René Thom "Stabilità strutturale e morfogenesi" nella quale l'autore espone una sua personale teoria per risolvere il problema della rappresentazione matematica della successione delle forme.

La teoria è stata poi divulgata col nome di 'Teoria delle catastrofi' in quanto Thom afferma che i passaggi da una forma ad un'altra avvengono per salti catastrofici e con una discontinuità che i modelli matematici (e le logiche) tradizionali non sanno rappresentare e spiegare in quanto si fondano sul calcolo differenziale che presuppone la continuità.

E' chiaro che interpretare l'evoluzione delle forme ( di qualsiasi forma: naturale, sociale, meccanica) tramite i concetti di discontinuità e di 'salto catastrofico' può sembrare paradossale, ma comunque credibile e, per me, affascinante in quanto ribaltando alla radice il valore della catastrofe si giustifica il superamento del conflitto positivo-negativo a favore di un nuovo "posinegativismo costruttivo".

Questo, molto velocemente, il punto di partenza dal quale, attraverso una serie di intuizioni ed elaborazioni poetiche,

sono arrivato a stendere una griglia di punti di ricerca che ruotano attorno al paradosso "la catastrofe costruisce".

Questi alcuni dei punti di riferimento-gioco-poetico:

- Riconoscere e accettare nell'opera d'arte l'intervento del caso, dell'imprevedibile e dell'invisibile;
- Considerare nell'opera d'arte il valore emozionale al di sopra di quello culturale;
- Il pensare artistico è catastrofico;
- $I + I$  non è  $= 2$  ma è  $=II+$  oppure è  $I=I+$  ecc.
- Utilizzare in-cosciente-mente le tecniche della catastrofe e non le immagini della catastrofe;
- Con-fondere adrenalina-mente generi artistici, forme, materiali spazi, tempi e più;
- Creare est-etica-mente opere d'arte come:  
antichi-poeti-stregoni-africani-drammaturghi-greci-monaci-zen-  
cantastorie-avanguardie-comici-televisori-in-casina-computer;
- Ascoltare non è tacere.

Nel primo video-totem la ricerca dell'est-etica antica-t-astrofica si esprime, in linea di massima, in 4 situazioni:

- 1) La tridimensionalizzazione dello schermo video tramite la lavorazione in basso rilievo del vetro e la sovrapposizione dell'acqua con-fondendo così il testo visivo bidimensionale con lo spazio tridimensionale dell'osservatore.
- 2) La con-fusione tra forma tecnologica, forma naturale, forma artistica e forma magica.

- 3) La con-fusione di spazio-tempo tecnologico, meccanico, naturale e magico-artistico.
- 4) La cre'azione di una nuova forma significativa attraverso la con-fusione catastrofica di diverse forme significanti; per esempio l'acquisizione di nuovi significati delle cinque immagini-archetipo-catastrofe videotrasmesse quando vengono lette con-temporanea-mente alle schermo-spacco-acqua e viceversa.

Per ora è tutto.

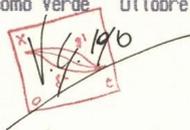
Silea 10 nov.1986

*Giacomo Verde*

PER QUESTO FORSE  
- sulla mia videoarte -

Faccio videoarte perche'  
voglio mettere  
il dito nella piaga.  
La piaga tele-media-visiva  
del nostro vivere essere contemporaneo futuro.  
Ma lo voglio mettere il dito  
con disinvoltura disincauto  
giocando segnalando  
appunto indicando quello  
che tutti possono vedere.  
Pochi veramente sanno.  
Ma quasi nessuno osa dire.  
Forse che la piaga e' necessaria,  
che e' al tempo stesso  
immateriale e concreta  
dolorosa ed estatica  
quasi comica.  
Pittorica innanzi tutto i rappresentazione  
del reale.  
Distacco del materiale.  
Materno.  
Teatro di emozioni.  
Rappresentazione mitica del reale  
e per questo forse  
ancora piu' devastante.  
Sessuale.  
La piaga. L'immagine.  
L'immagine della piaga  
e' altro da se'.  
Rappresenta e contiene  
concretamente  
molte altre immagini sensi segni significati :  
e' profonda.  
Molto piu' profonda di quanto sembra.  
E' una ferita che partorisce.  
E' un segno che puo' rivelare  
la nostra natura vampiresca.  
Comica.  
E' il segno di una crudelta' vitale  
dolorosamente necessaria.  
Mistica.  
E' la ferita nel costato del Cristo  
gia' sulla croce.  
Inconsapevole.  
E' il dito di S. Tommaso  
che non vuole credere.  
Inconscio.  
Ed e' costretto a credere  
toccando la piaga  
nella resurrezione.  
Forse nella potenza dell'irreale sul reale.  
Piaga segno  
di conoscenza  
e riconoscenza.  
Il dito nella piaga  
che esisteva gia' prima del cristianesimo.  
Gesto chirurgico medico  
di conoscenza empirica.  
Gesto che puo' salvare  
con l'esperienza una vita.  
La scienza.  
La magia.  
Segno matematico.  
Schema di gemmazione.  
Toccare per vedere.  
Come un cieco che troppo vede.  
Per questo voglio fare videoarte.

Giacomo Verde Ottobre 1990



# GIACOMO VERDE

## Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)

Anna Monteverdi, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone

A poco più di un anno di distanza dalla scomparsa di Giacomo Verde, pioniere della videoarte, del tecnoteatro e dell'arte interattiva italiana e convinto "attivista", viene pubblicato il corpus di disegni inediti e bozzetti a matita, pastello e collage per video, videoinstallazioni e video performance dell'artista del periodo 1986-1992 (organizzato dall'autore in una sequenza cronologica inversa: 1992-1986). Si tratta della prima pubblicazione nata dal costituendo Archivio Giacomo Verde e illustra la prima fase "teconoartistica" di Verde: un periodo ben documentato e, creativamente parlando, ricco, quando approda da autodidatta, nel 1983, dal teatro popolare e di strada alla videoarte. Opere e installazioni aventi come caratteristica l'artigianalità del "manufatto tecnologico", l'uso della bassa tecnologia e l'aggiunta di materiali poveri. Gli autori dedicano il libro alla memoria dell'indimenticato Giacomo Verde.

In copertina: libera composizione di Anna Maria Monteverdi e Valentino Albini dai quadri di Giacomo Verde per *Opera d'arte video* (1991).

ISBN 979-12-80325-44-0 (print)  
ISBN 979-12-80325-48-8 (PDF)  
ISBN 979-12-80325-50-1 (EPUB)  
DOI 10.54103/milanoup.69