

**DALL'ARTE VERSO IL TEATRO E
VICEVERSA:
UN VIAGGIO DI RITORNO.**

Con deviazioni nella televisione, nel cinema e
nella regia di eventi particolari

Conversazione/intervista con ANTONIO SYXTY

LUNA GAY ESMERALDA

Puerto del Rosario, Fuerteventura

Giugno 2010

Antonio Syxty

Da dove vogliamo cominciare?

Luna Gay E.

Credo sia importante partire dall'inizio...

AS

Sì. Il 1976-77, direi. Ero al quinto anno di Liceo Classico e tutto è iniziato leggendo un libro di Arturo Schwarz su Marcel Duchamp. E' stata come una folgorazione.

LGE

Che tipo di folgorazione?

AS

Una specie di euforia mentale. La scoperta di Duchamp è stata per me una vera euforia, nel senso che scoprivo quanto il linguaggio poteva essere sovvertito grazie all'arte e viceversa.

LGE

Un' esigenza di sovvertire che cosa? Eri ancora al Liceo...

AS

Sì, ma c'era in me un desiderio che ricordo bene: quello di andare oltre al significato delle cose per come mi apparivano, e non solo. Era come scoprire che il comportamento di un individuo poteva diventare linguaggio, e forse arte. In realtà non avevo idea che cosa potesse essere 'arte', o meglio avevo un'idea classica dell'arte e quindi conoscere Duchamp mi apriva gli occhi su 'un nuovo mondo', perché mi affascinava il 'comportamento' che aveva tenuto MD nella sua vita.

LGE

Quale comportamento? In fondo lui aveva iniziato come pittore...

AS

Sì, è vero, e l'ho scoperto dopo, ma poi lui ha cambiato tutto, ha smesso di dipingere per entrare in un'altra dimensione, come in una visione alchemica della vita. L'alchimista, una figura fondamentale per poter interpretare la vita, o meglio per poterla 'alterare' utilizzando gli stessi elementi della vita: il quotidiano, i comportamenti, e così via.

LGE

Possiamo parlare di intuizione?

AS

Sì, in realtà lo era. Ma era anche eccitante. L'arte è una sorta di euforia costante – questo diceva MD. E a me, giovane studente di liceo, sembrava qualcosa di misteriosamente affascinante: il poter cambiare identità, il poter giocare con i significati e i significanti, di cui – in realtà – in quegli anni poco sapevo, in quanto non avevo fatto studi di semiotica. E tantomeno li ho fatti in seguito. Non ne sentivo il bisogno, ma sentivo che potevo usare il linguaggio liberamente.

LGE

E quindi?

AS

E quindi il mio primo gesto è stato quello di scomporre la scrittura.

LGE

La scrittura?

AS

Sì la scrittura, quella poetica. Come qualunque studente di Liceo amavo leggere poesia e poi ho scoperto che all'interno dei linguaggi poetici anche la poesia aveva fatto la sua 'rivoluzione'. Erano anni in cui il famoso gruppo '63 di Sanguineti, Balestrini & Co cercavano nel linguaggio poetico una contemporaneità di visione, proprio attraverso la poesia. Soprattutto Sanguineti che amavo e amo a dismisura.

LGE

Ma quelle erano comunque poesie. Cosa c'entravano con l'arte di MD?

AS

Forse nulla o forse tutto. Non lo sapevo ancora. Ero solo uno studente di latino e greco in un Liceo di Ivrea. Allora non esisteva il concetto del link perché non c'era il web, ma io andavo in biblioteca e da un libro o un autore passavo per analogia a un altro, e attraverso certi 'errori di percorso' avevo incontrato alcuni saggi sulla poesia d'avanguardia. La poesia concreta e visiva di Adriano Spatola, Arrigo Lora Totino, Emilio Isgrò, che era anche un artista visivo e concettuale, e di molti altri.

LGE

Aspetta. Torniamo indietro. O meglio fermiamoci all'ultima tua parola 'concettuale'. L'arte di MD era ed è ancora considerata un'arte concettuale...

AS

Esattamente. Il termine è perfetto, nel senso che un concetto poteva diventare arte. E tornando alla poesia il fascino di quelle ricerche nel campo della poesia visiva iniziavano a sovvertire il mio sguardo sulla realtà 'poetica'. La parola poetica veniva 'dipinta', o meglio diventava concreta e veniva spezzata, frantumata, incollata, rumoreggiata - esattamente come ho scoperto dopo -succedeva ai tempi dei Futuristi in Italia e dei Dadaisti in Francia. Ecco che allora, spinto da un misterioso entusiasmo, ho trasformato in ricerca questa mia nuova scoperta arrivando a scrivere una tesi di 90 pagine dal titolo *Scritture visuali d'avanguardia in Italia. 1940-1976* che ho poi presentato all'esame di maturità al Liceo Classico di Ivrea, fra la curiosità e l'assoluta ignoranza della commissione scolastica. Ma la cosa affascinò tutti. Forse perché era il mio entusiasmo a colpirli...

LGE

Perché lo hai fatto?

AS

Ripeto che ero come folgorato dall'idea che le cose della vita, e quindi anche la scrittura, la poesia in quel caso, potessero sovvertire il loro linguaggio stesso, quello più convenzionale, o quello che si studiava a scuola. E ho fatto tutto questo andando a documentarmi direttamente dai suoi protagonisti dell'epoca. Ho preso il treno e sono andato a Torino da Arrigo Lora-Totino, a Milano da Isgrò, Nanni Balestrini, Ugo Carrega, Adriano Spatola e tanti altri, a Verona da Sarenco e così via. Era diventata una vera e propria malattia 'concettuale'. E finito il liceo mi sono messo io stesso a produrre poesia visiva che però non ho mai mostrato a nessuno.

LGE

Perché non l'hai fatto?

AS

Non lo so, era un viaggio personale e solitario, un po' timoroso. Certo che avrei potuto mostrare i miei lavori. Gli artisti erano molto generosi nei miei riguardi e sinceramente sorpresi che uno studente di liceo li avvicinasse con l'intento di studiarli e di imparare quello che loro andavano proponendo nelle gallerie d'arte dell'epoca.

LGE

E poi cosa è successo?

AS

Come ti dicevo a quei tempi non esisteva il web, ma il 'contagio' avveniva lo stesso. Da un artista passavo a un altro, da una pubblicazione ad un'altra (e il più delle volte quel tipo di pubblicazioni erano in 'offset' come si diceva allora, realizzate dagli stessi artisti, o dalle gallerie o da qualche editore illuminato come Arturo Schwarz. E quindi leggendo proprio *La Sposa Messa a Nudo In Marcel Duchamp, anche* saggio di Schwarz su Marcel Duchamp mi si è aperto completamente un mondo che allora era per me misterioso e accattivante, proprio per la sua folgorante dimensione 'concettuale' e alchemica dell'arte.

LGE

Vuoi spiegare meglio che cosa poteva succedere a uno studente di liceo classico come te nel leggere quel libro?

AS

A distanza di anni posso confessarti che lo leggevo e rileggevo e in realtà non avevo gli strumenti per capirlo. Diciamo che lo 'intuivo', come dicevi tu prima. Guardavo e riguardavo le fotografie delle varie opere di MD e ne rimanevo profondamente colpito, come un ragazzino che si introduce in un laboratorio di chimica o di 'alchemica', direi oggi, con il senno di poi. Ma lo scoprire che un artista riusciva a rappresentare la vita con la vita stessa, scandalizzando i suoi coetanei, influenzandoli attraverso il suo studio del 'caos' e della 'casualità', costringendoli a spiare attraverso il buco di una serratura il mistero della vita, facendo tutto questo con il più euforico e anomalo degli

atteggiamenti, mi commuoveva e al tempo stesso mi faceva 'viaggiare' in un immaginario che era pura forma e volontà di rappresentazione.

LGE

E poi che cosa è successo?

AS

Che dallo studio del 'Grande Vetro' di MD e di altre sue opere, sono passato direttamente a procurarmi saggi e pubblicazioni sull'arte concettuale americana degli anni '60 e '70. Saggi che erano in inglese, ma che io riuscivo a leggere abbastanza bene visto che nel 75-76 ero stato negli Stati Uniti per un anno intero, dopo aver vinto una borsa di studio dell'AFS (American Field Service - nda) che scambiava studenti in tutto il mondo, ma principalmente negli USA.

LGE

E negli USA avevi già fatto esperienze artistiche, nel senso di 'contatti ravvicinati' con le avanguardie?

AS

No. Assolutamente. Nel 75-76 ero un normale studente di High School americana che si diletta a frequentare le ragazze e una art-class e a realizzare 'normali' sculture figurative del corpo umano, molto influenzato da Rodin e altri scultori. Tra le altre cose non erano niente male, ne conservo ancora qualcuna. Frequentavo anche una *drama-school* dove però mi limitavo a scoprire i classici americani del teatro di quegli anni. Tutta cultura ufficiale. Ogni tanto frequentavo alcune classi in università - alla Western Michigan University- come visiting-student dove cercavo disperatamente di entrare in contatto con la contro-cultura americana del 68: da Ferlinghetti a Ginsberg e soci. Ma questa è un'altra storia, visto che poi attraverso di loro - e non ho mai capito come - ho conosciuto il romanzo post-moderno americano degli anni 50. Forse è stata colpa di Ken Kesey quello di *Qualcuno volo sul nido del cuculo* o di Richard Brautigan di *Trout fishing in America*. In realtà la cultura della West Coast e di Big Sur non mi affascina più di tanto, forse perché legata alle esperienze dell'acido lisergico e dei cosiddetti 'funghi allucinogeni'. Col senno di poi posso dirti che mi ha sempre affascinato il potere 'concettuale' della mente umana, e i

comportamenti eversivi legati a questi tipo di potere, senza fare uso di allucinogeni. Ecco il perché del romanzo post-moderno americano, quello che si ispirava direttamente a Joyce e Kafka e ai grandi autori europei...

LGE

Mi sembra che stiamo divagando. Io tornerei all'arte concettuale americana.

AS

Hai ragione. Molto più interessante. Come il lavoro di Vito Acconci o di Joseph Kosuth. In realtà Vito Acconci è stato un 'contatto molto ravvicinato' per la mia mente già contaminata da MD, perché la sua opera di quegli anni era fortemente comportamentale, *behavioural art*. Nel senso che gesti e azioni quotidiane ripetuti meccanicamente e ritualmente annotati sui suoi taccuini e attraverso fotografie o video - e si parla dei primi videotape- mi affascinavano perché focalizzavano lo sguardo sul fattore umano e sul comportamento. E da lì il passo successivo è stata la body-art di Gina Pane, là dove il corpo diventava arte attraverso la sua modifica cruenta. E da Gina Pane il passo verso Urs Luthi è stato breve, ma si è aggiunto il valore dell'identità o della non identità sessuale, o di una nuova identità sessuale (come del resto aveva già fatto MD in Rose Sélavie, travestendosi da donna e facendosi fotografare con uno pseudonimo che poteva trasformarsi foneticamente in 'Eros, c'est la vie', e poi ancora apparire su una boccetta di profumo da lui inventata - come ready-made duchampiano appunto - dal titolo Belle Haleine, Eau de Voilette, nel 1921. Ma quel Rose Sélavie poteva anche trasformarsi foneticamente in 'arroser la vie' nel senso di "acqua della vita". Capisci in che labirinti andavo perdendomi?

LGE

Posso immaginare che non eri un comune studente di liceo classico... Ma torniamo all'arte concettuale. Ti sei mai cimentato? Come per la poesia visiva?

AS

In realtà ho iniziato timidamente a studiare delle 'azioni fisiche' influenzato dal lavoro di Vito Acconci di quegli anni. Azioni che si trasformavano in ipotesi fotografiche, con sequenze legate alla mia persona, ai miei comportamenti cristallizzati dalla fotografia e spostati nel tempo: se mi facevo fotografare mentre facevo una lampada al quarzo, dichiaravo di essere in un altro luogo e in un altro momento, e allo stesso modo dichiaravo di non essere io ma un'altra persona. Erano timidi esperimenti personali che nella realtà non si traducevano ancora in una presentazione pubblica del mio lavoro. Avevo appena finito il liceo e avevo deciso di iscrivermi all'Università Statale di Milano, che ho abbandonato subito dopo un primo esame di geografia in cui ho parlato di arte e di performance...

LGE

Perché hai abbandonato l'università dopo quell'esame?

AS

Perché non mi serviva a niente. In più dovevo fare delle lunghe code per iscrivermi agli esami di materie che non mi interessavano. I libri potevo leggermeli da solo a casa, e poi non erano quelli i libri che mi appassionavano, e in più mettimi che al primo esame ho parlato di tutt'altro ottenendo un ottimo voto solo perché il professore era basito e affascinato di quello che gli raccontavo...

LGE

E allora hai deciso di smettere...

AS

Sì. Trovavo molto più interessanti i miei studi personali sulla performance degli artisti americani e sulla body art di Gina Pane. Però mi sono iscritto alle selezioni per la Scuola del Piccolo Teatro di Milano.

LGE

Perché il teatro? Cosa c'entrava con l'arte e la performance?

AS

Come ti raccontavo è sempre colpa di quella biblioteca Comunale di Ivrea dove facevo il Liceo Classico. Negli scaffali, curiosando fra arte e

performance ci trovai un saggio sul teatro di Grotowski e uno sugli esperimenti del Living Theatre. E il confine fra gli esperimenti teatrali di Jerzy Grotowski e l'arte comportamentale e situazionista di quegli anni a me sembrava labilissimo. Trovavo che la preparazione del famoso attore grotowskiano Ryszard Cieslak era qualcosa di molto simile alla body art, nel senso che la sua estrema aderenza al progetto grotowskiano passava attraverso un uso del corpo dell'attore che diventava performer esattamente come faceva Gina Pane nelle gallerie.

LGE

Vuoi dire che gli spettacoli di Grotowski, dal famoso 'Il principe costante' in poi erano arte?

AS

No. Non lo erano. O meglio era una forma artistica nuova di affrontare la rappresentazione, ma nella testa di un giovane liceale autodidatta le frequenze artistiche dell'epoca si miscelavano e si contaminavano in maniera naif. In fondo mica volevo fare lo studioso. E poi anche il mitico Julian Beck del Living perseguiva un uso del corpo in modo del tutto libero e performativo che sconvolgeva il linguaggio della rappresentazione e della comunicazione, creando dei veri e propri happening esattamente come andava facendo Allan Kaprow nelle gallerie d'arte americane. Insomma era un momento – e lo dico con il senno di oggi – di grande libertà espressiva e di ricerca concettuale della posizione dell'artista nei confronti di un mondo contemporaneo definito – attraverso i filosofi francesi di qualche anno dopo – come un'epoca post-moderna.

LGE

E così hai fatto l'esame per entrare alla famosa scuola fondata da Strehler a Milano.

AS

Sì ma c'è un aneddoto che ti voglio raccontare. Mi sono detto che volevo studiare il teatro e allora qualcuno mi ha consigliato di fare l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, la più ufficiale e la più istituzionale rispetto alla Scuola d'Arte Drammatica di Milano. Ma quando mi sono presentato a Roma per ritirare il formulario da

compilare per accedere alle selezioni, un funzionario leggendo il mio comportamento del tutto naif mi ha chiesto se avevo una raccomandazione da spendere, qualcosa del tipo “se avevo un politico o un prelado che poteva raccomandarmi all’esame”. Io risposi che non ce l’avevo e lui mi consigliò di lasciar perdere. Allora, piuttosto sconsigliato, tornando verso Milano, pensai di presentarmi alla Scuola del Piccolo Teatro, e recandomi in segreteria in Corso Magenta – dove ora è il Palazzo delle Stelline – prima di ritirare il modulo dell’iscrizione chiesi candidamente se dovevo presentare una raccomandazione. Mi guardarono in malo modo e mi risposero che se anche ce l’avevo facevo meglio a non mostrarla perché era un vero discredito utilizzarla. Feci finta di niente, ma ero molto contento che non servisse visto che non ce l’avevo!

LGE

Curioso, divertente. Una prima e sostanziale differenza fra Roma e Milano...

AS

Sì, ma all’epoca per me erano solo due città, e alla fine mi consolai perché Milano era molto più vicina a Como – dove all’epoca abitavo. In ogni caso feci l’esame di ammissione e fui preso per il corso di regia. Su un centinaio di iscritti solo in otto passammo le selezioni.

LGE

Perché regia?

AS

Te l’ho detto. La mia idea era studiare il teatro come arte performativa.

LGE

Sì, ma non credo che nella scuola fondata da Giorgio Strehler non hai trovato quello che esattamente cercavi...

AS

E’ così. Non l’ho trovato per niente. Anzi mi annoiavo in quanto era una classica scuola di teatro con gli esercizi per gli attori – che ero anch’io costretto a fare - e poche materie di teoria sulla regia a cominciare dallo studio di Gordon Craig, Adolphe Appia e così via. Tutti libri che potevo leggermi da solo a casa, anche questa volta! E sia Grotowski che il Living

erano considerati la cosiddetta avanguardia o l'underground come si diceva allora. Insomma era una noia mortale. In più c'erano alcuni seminari con registi come Castri e Ronconi – neanche lui ma la Gae Aulenti sua scenografa – e basta. Fatta eccezione per un seminario molto 'borderline' e del tutto fuori dai canoni come quello con Giuliano Vasilicò che in quegli anni presentava a Milano il suo mitico spettacolo 'Proust'.

LGE

Non lo conosco. O forse ne ho sentito parlare, ma molti anni fa...

AS

Immagino. Vasilicò in quegli anni era un esponente della famosa 'avanguardia romana' – quella di Carmelo Bene per intenderci, e di Memè Perlini, e di Giancarlo Nanni. Insomma era avanguardia. Ed era quello che poteva interessarmi. E in più vedendo lo spettacolo che era sostanzialmente una performance visiva su palco, ricordo che nel foyer del teatro c'era Gillo Dorfles che parlava di vero capolavoro! Insomma una piccola soddisfazione per me che ero così assetato di trasgressioni inerenti al linguaggio della comunicazione...

LGE

Sì, ma non c'entrava più di tanto con i percorsi dell'arte concettuale e della body art di quegli anni.

AS

Questo è vero. Ma probabilmente la fascinazione e il desiderio di rappresentazione presero in me il sopravvento. E poi trovavo che il comportamento del corpo degli attori su uno spazio virtuale come quello del palcoscenico era qualcosa di interessante, da approfondire fino all'estremo. In fondo ho sempre pensato al teatro come a un'arte comportamentale, e quando vidi a Roma gli esperimenti di Pippo di Marca di Metateatro che riproponeva la mitica – per me – partita a scacchi di Marcel Duchamp con la donna nuda nella galleria d'arte, per me iniziava a esistere un *link* fra comportamento performativo e arte della recitazione. Ed era quello che pensavo e penso tutt'oggi: che il teatro possa essere un 'pattern', un modello - oggi diremmo un 'format'- possibile di situazionismo o di comportamentismo che diventa

macchina celibe di duchampiana memoria, una macchina che non genera nulla, ma solo se stessa, e che significa solo se stessa. Questo è per me il teatro in epoca post-moderna o neo-moderna.

LGE

Tu credi che sia così? In realtà poi il teatro diventa anche genere, racconto, rappresentazione di testi classici...

AS

Sì, certamente. Ma all'epoca l'avanguardia romana aveva estromesso del tutto la parola in scena, fatta eccezione per Carmelo Bene, che prese subito le distanze per poi intraprendere la propria strada sulla *fonè*. Per tutti gli altri del gruppo romano il teatro era teatro d'immagine, che in qualche modo può ricordare certi lavori o performance di Vanessa Beecroft o di Francesco Vezzoli. Nel teatro d'immagine dell'avanguardia romana il rapporto con la creazione artistica era sicuramente molto più stretto e il linguaggio molto più libero. Faceva parte del teatro ma si avvicinava a forme d'avanguardia del linguaggio della rappresentazione. ..

LGE

Sì, d'accordo, ma alla fine rimane teatro.

AS

Hai perfettamente ragione, sono due cose proprio diverse, ma io dopo due anni di scuola ho chiesto alla direzione che allora era di Roberto Leydi di realizzare la mia prima performance. In realtà non era proprio la prima perché avevo tentato un esperimento analogo a Parè - in un paese vicino a Como - sponsorizzato dall'artista e architetto Ico Parisi della galleria La Ruota di Como che allora frequentavo - e all'interno dell'Autunno Musicale di Como, una manifestazione abbastanza ufficiale che non c'entrava niente con l'arte.

LGE

E a scuola ti hanno dato il permesso di realizzarla? Che performance era?

AS

Era un'azione performativa che aveva come titolo *W,M o 108 tentativi di salare il sale e di attraversare un muro* ed era composta di 2 azioni

‘impossibili’ quella di salare il sale con il sale stesso e di attraversare i muri che delimitavano gli spazi degli ambienti, preparandoli con ‘trasfusioni di sale’.

LGE

C’entrava Duchamp?

AS

Ovviamente e direttamente. Era un omaggio al grande Maestro, ispirato a lui. Non dimentichiamo che uno degli pseudonimi usati da Duchamp era “Marchand du sel”- mercante di sale.

LGE

E come si svolgeva?

AS

Per quello che ricordo – perché io ho una memoria labilissima su tutto quello che ho fatto, e per fortuna c’è Google... – era un’azione condotta dagli attori e dal gruppo che studiava regia, coinvolti da me in maniera del tutto folle e ‘euforica’ a svolgere delle azioni programmate in precedenza da me in tutti gli spazi della scuola ,sia interni che esterni, fino ad abbracciare l’intero cortile che ora è del palazzo delle Stelline in Corso Magenta a Milano.

LGE

E come andò?

AS

Fu un successo di pubblico e di critica. Dico successo nel termine di fascinazione e stupore, perché era una performance del tutto concettuale che nulla aveva a che vedere con il teatro. Avevo trasformato i miei compagni in *performer* dando loro compiti ben precisi e molto studiati. Ci avevo messo mesi a costruirla nei minimi dettagli. Una cosa complicatissima di cui ho ritrovato tutti i miei appunti e i miei schemi, e sinceramente oggi come oggi stento a capire io stesso la complessità delle azioni, dei percorsi negli spazi, degli ambienti trasformati in laboratorio alchimistico attraverso contenitori di vetro colmi di sale grosso da cucina. Esistono delle foto che mi ritraggono giovanissimo e vestito di bianco mentre salo il sale annotando con una Olivetti 32 tutti i 108 tentativi. Ricordo di aver

confezionato le bustine con il 'sale salato' da Illy Lasà nel giorno XY all'ora XY e di averli consegnati personalmente al pubblico di curiosi che era fatto di critici, insegnanti e pubblico delle gallerie d'arte.

LGE

Illy Lasà?

AS

Sì, certo. Non ti ho detto che per alcuni anni ho continuato a firmare le mie performance e azioni artistiche cambiando pseudonimo di volta in volta, sempre emulando il percorso di Marcel Duchamp, e ispirandomi proprio a lui, in questo continuo cambiamento di identità. L'ipotesi era quella di annullare la firma d'autore, di disperdere le identità del performer, privilegiando la forma artistica come macchina celibe auto-generante. Avevo persino fondato un movimento artistico che si chiamava OH-ART! – con il punto esclamativo – per certificare le azioni e le performance in corso da me studiate, progettate e messe in atto.

LGE

Eri uscito per la prima volta allo scoperto con quella performance?

AS

Sì, decisamente, e animato da un entusiasmo del tutto euforico nel senso del fare arte attraverso delle azioni performative. E dopo quella ne sono venute molte altre – come quella che feci all'interno e all'esterno di una lavanderia di Milano in Corso Garibaldi dal titolo *Dreaming of a Supercadillac Gastric Gasoline, Vaseline*, tutta dedicata all'Uomo Mascherato e alla sua fidanzata Diana Palmer. Quella fu un vero successo di pubblico per le azioni e l'happening che avevo creato, sempre a firma Illy Lasà. Poi cambiai ancora pseudonimo fino a quando un redattore del *Corriere della Sera* mi fece riferire da un critico che forse era ora di scegliere uno pseudonimo definitivo. E allora scelsi Antonio Syxty. Antonio nome vero di battesimo e Syxty – scritto con 2 ipsilon.

LGE

Syxty? E perché?

AS

Un omaggio agli anni sessanta, come periodo più fecondo del secolo scorso e anche perché vicino alla mia data di nascita...

LGE

Che è?...

AS

Ti direi di scegliere tu una data per un'altra di quel periodo... Per me va bene (ride)

LGE

Sempre per nasconderti dietro varie identità e falsificazioni di identità... Ma le 2 epsilon?

AS

Le 2 epsilon erano un omaggio a un gruppo rock americano i Lynyrd Skynyrd che avevano trasformato il nome vero di un loro professore di High School cospargendolo di epsilon.

LGE

Torniamo al teatro. O all'arte? Come preferisci...

AS

Il risultato delle mie performance fece sì che la Scuola del Piccolo Teatro di Milano decise di non ammettermi al 3° e ultimo anno del corso di regia.

LGE

Perché? Cosa successe?

AS

Niente di grave. La cosa non mi stupì più di tanto e in più devo dire che mi annoiavo a morte in quella scuola. Per carità, gli insegnanti erano persone per bene e di grande cultura teatrale, ma era un periodo ancora caldo dal punto di vista sociale e la scuola era un giorno sì e uno no occupata dagli studenti più grandi di me che avevano motivi politici ecc... che io sinceramente non capivo. In realtà era una scuola frequentata soprattutto da figli della buona borghesia – parlo del corso di regia – che leggevano tutti Il Manifesto ed erano sempre pronti a bloccare le lezioni per qualche motivo che mi lasciava del tutto

indifferente – facendomi passare per anarchico e qualunquista – cose che in realtà ero e sono ancora oggi – per incapacità di pensiero politico, dico io, lo ammetto. Credo ancora nel potere degli artisti di immaginare e leggere il mondo attraverso il linguaggio dell'arte.

LGE

Torniamo alla tua 'cacciata' da scuola. In verità eri un po' 'ribelle'...

AS

In realtà non credevo nel teatro più di tanto e quella decisione di estromettermi fu salutare per me, perché decisi di presentare il mio lavoro altrove. E poi successe che un critico teatrale come Franco Quadri, incuriosito dall'anomalia del mio percorso, mi mise in contatto con uno dei pochi spazi 'underground' della Milano di quegli anni, l'OUT OFF diretto da Mino Bertoldo e Miriam Leone.

LGE

E tu?

AS

Decisi di andarci e di incontrarli. Del resto vedevo sempre i loro volantini stampati in offset o fotocopiati e incollati in maniera selvaggia all'ingresso dell'allora Stazione delle Ferrovie Nord quando prendevo il treno per tornarmene a casa dopo un'inutile giornata alla Scuola del Piccolo Teatro con i compagni 'di sinistra' che interrompevano le lezioni. Quei volantini erano veramente underground e annunciavano performance di artisti come Hermann Nitsch, Otto Muehl, John Cage solo per citare alcuni nomi fra le centinaia di artisti d'avanguardia dell'epoca, che passavano da lì.

LGE

E come andò il tuo incontro con l'OUT OFF?

AS

Bene. Mi trovavano strano, un po' folle e abbastanza underground e così continuai con loro le mie performance artistiche e azioni teatrali con loro. Anche se il teatro c'entrava sempre ben poco.

LGE

Ricordi qualcuna delle tue *performance*, visto che dici che hai poca memoria?...

AS

Mi sono preparato prima di questo nostro incontro e posso dirti che ne combinai di tutti i colori, iniziando con il creare un vero e proprio fan club sulla mia persona. L'Antonio Syxty Fan Club.

LGE

Un fan club?

AS

Certo. Faceva parte del mio percorso concettuale sull'identità.

LGE

E come funzionava?

AS

Semplice. Mettevo un annuncio sulle riviste per teenager o sui giornalotti dell'epoca nel quale dichiaravo di aver fondato un fan club dedicato alla mia persona e mettevo i miei gusti in fatto di musica, poesia, arte ecc e poi invitavo tutti a scrivermi e a entrare nel mio Fan Club...

LGE

Un vero e proprio Facebook ante-litteram.

AS

Direi proprio di sì.

LGE

E quale fu la risposta?

AS

Che ricevevo centinaia di lettere da ragazzi e ragazze da tutta Italia che mi parlavano di loro, dei loro gusti, delle loro aspirazioni, dei loro sogni ecc, ai quali rispondevo che erano membri dell'Antonio Syxty Fun Club. E poi pubblicavo stralci di queste testimonianze sui materiali che andavo producendo insieme alle mie performance artistiche.

LGE

E lo scopo di tutto questo?

AS

Avevo intrapreso una ricerca del tutto personale sul rapporto fra identità e realtà, fra vero e falso, fra ciò che viene rappresentato virtualmente da ognuno di noi e ciò che in realtà è. E' una ricerca -

quella sull'identità - che mi ha sempre molto appassionato e mi appassiona tutt'ora. Ma in quegli anni la comunicazione fra individui e la falsificazione e traslazione di identità era ancora orfana di qualcosa di fondamentale.

LGE

Orfana? In che senso?

AS

Mancava il digitale. Doveva ancora iniziale l'era digitale. E infatti i miei lavori e performance tentavano di ricreare un mondo virtuale attraverso il video e la televisione. Un paio di performance in questa direzione sono state *Ragazze 81* e *Copertine*. Avevo indetto dei casting fra ragazze molto giovani - pubblicando degli annunci sui giornali - e durante questi casting creavo un vero e proprio set televisivo con luci, telecamere, operatori, microfoni - aperto al pubblico - nel quale io stesso come conduttore alimentavo l'happening stimolando dal vivo confessioni, sogni, aspirazioni, delusioni ecc. Credo che inconsciamente stessi anticipando l'era dei format e dei reality show, anche se era più simile a un talent show.

LGE

Stavo per dirlo io...

AS

Come del resto succedeva in *Copertine* dove ospitavo all'interno di un vero e proprio set televisivo - ricreato da me con alcuni validi collaboratori - alcune modelle che si prestavano a farsi riprendere mentre venivano pettinate e truccate da veri professionisti del settore, sotto le luci delle telecamere. Durante queste azioni veniva simulata esattamente una trasmissione televisiva. Io 'intervistavo' le ragazze, le facevo parlare di loro stesse e della loro vita intima davanti a un pubblico in studio. L'idea era quella di far emergere un contenuto 'caldo' emotivo, e versarlo in un ambiente 'freddo' asettico, contrario e opposto al contesto. Il tutto con uno scopo 'altro' rispetto al dovuto, creando una sorta di macchina celibe e virtuale.

LGE

In un certo senso si potrebbe dire che anticipava da un lato la voglia di esibirsi di ognuno - vedi YouTube di oggi - e il lavoro persistente e cinico della televisione del Grande fratello del nuovo millennio...

AS

Con il senno di poi direi che è esatto, ma il mio percorso si andava emancipando dall'iniziale folgorazione duchampiana - quella più alchimistica - verso uno studio e un utilizzo dei linguaggi di massa, cercando di far implodere o esplodere contenuti 'caldi', emotivi, profondamente veri, vetrificandoli attraverso i mezzi di esibizione e di esposizione massmediali. Sempre per evidenziare il rapporto fra finzione e realtà. Il fatto che poi il contesto venisse a sua volta decontestualizzato, per il fatto che risultava 'perfettamente inutile allo scopo', in quanto nessuno avrebbe mandato in onda ciò che andavo realizzando, ma le persone erano vere, come le loro parole e le loro storie, veniva a realizzarsi una sorta di blackout comunicativo dove lo stesso medium tradiva il suo principale scopo, e 'significava solo se stesso'. E come dire che la televisione non genera nulla, è una macchina sterile che si nutre di se stessa e della vita vera o presunta/inventata dei suoi protagonisti

LGE

E dopo queste esperienze?

AS

Ho continuato, estremizzando il percorso. Ho ricostruito vere e proprie sfilate di moda, sedute fotografiche di moda, contesti multimediali fra moda e fiction, o meglio trattando la cronaca attraverso la fiction e l'esposizione fotografica, o la cura del corpo.

LGE

Perché la moda?

AS

Perché la moda la conoscevo bene. Per mantenermi, visto che guadagnavo molto poco con le mie performance, facevo il fotomodello per un'agenzia di Milano. Quindi ero io stesso oggetto di questi set fotografici e promozionali. Conoscevo gli stilisti più underground e i

fotografi di moda. Mi affascinava il mondo effimero che ruotava intorno a elementi che potevano alterare l'apparenza delle persone e quindi anche la loro identità pubblica.

LGE

E la cronaca? Hai detto che utilizzavi anche elementi presi dalla cronaca...

AS

Forse è meglio dire grossi fatti di cronaca, di una certa importanza. Avevo scelto l'assassinio di John Kennedy in Texas perché mi sembrava affascinante rendere 'glamour' quegli avvenimenti. Mi sembrava interessante utilizzare un fatto di cronaca così eclatante, ma anche così conosciuto e nello stesso tempo non conosciuto nei dettagli perché mitizzato proprio dai mass-media. I personaggi c'erano ed erano tutti belli, affascinanti, intriganti. C'era John Kennedy, c'era Jackie, c'era il mondo torbido che poteva diventare fashion come quello di Jack Rubi e così presentai una performance dal titolo *Kennedyne*, come se potesse diventare un'epopea, un serial diremmo noi. Posso fare una considerazione forse poco ortodossa?

LGE

Certo.

AS

Il lavoro di Francesco Vezzoli è in realtà molto omologo in qualche modo a quello che facevo io negli anni '80, solo che io non ero seguito da un gallerista ma dal factotum di uno spazio off come era in quegli anni l'Out Off.

LGE

Cosa vuoi dire con questo?

AS

Che forse, con un gallerista, o un investitore alle spalle, o con qualcuno che in qualche modo riuscisse a promuovere il mio lavoro avrei potuto entrare in un altro 'mercato'...

LGE

Lo dici con rammarico?

AS

Assolutamente no. Sono fatalista. E inoltre credo al 'caso', in senso duchampiano del termine...

LGE

Torniamo a Kennedy...

AS

Ricordo anche che stampai a mie spese un magazine sulle dimensioni di *Interview* di Andy Warhol, facendo io la grafica e i testi a corredo della performance, che tra le altre cose venne ripetuta in gallerie d'arte, appartamenti privati, convention, spazi culturali.

LGE

Come riuscivi a costruire i tuoi lavori? Prova a spiegare il processo creativo.

AS

Non so se sono bravo a spiegare ma ci provo. In realtà in quegli anni, frequentando quotidianamente Milano, ero molto stimolato dal mondo della comunicazione, della pubblicità, della moda. Erano gli anni 80, gli anni della Milano da bere, e quindi vivevo a contatto con una sorta di 'euforia' effimera dell'apparire, dell'esserci, del dimostrare di essere qualcuno all'interno di un contesto sociale, del volersi esibire con il corpo e con i cosiddetti *status-symbol* e con un comportamento pubblico e sociale sempre un po' oltre il limite del reale. Questo era molto interessante per me perché alla maniera di un vero alchimista, cercavo di ricreare quel mondo, contaminandolo di elementi bassi, 'trash', volutamente kitsch. L'idea era quella di creare un cortocircuito nella comunicazione, di annullarla, di falsarla, falsandone lo scopo e l'identità, la riconoscibilità, sovvertendo i luoghi e i tempi, come ho fatto in una performance come *Nuova Zelanda*, dove – sul concetto che la forma di quel paese ricalca quella dello stivale italiano, ma rovesciato – volevo ricreare una sorta di 'alias' geografico, primitivo, contaminato dalla fashion people, dove poter azzerare concettualmente il nostro paese. Era un modo per simulare una realtà esistente ed effimera. Ricordo anche una performance fatta nell'allora mitico negozio di Elio Fiorucci in San Babila a Milano. Insomma, non so se mi sono spiegato...

LGE

Abbastanza, ma andiamo avanti. Se questo periodo non è ancora quello teatrale...

AS

No, aspetta. Era teatrale, nel senso che i miei lavori pur dislocati negli spazi più vari – *Nuova Zelanda* venne realizzata in una famosa e grande discoteca di Milano che ora non c'è più – dicevo che erano considerate azioni teatrali, anche se il tasso di concettualismo era talmente alto che gli stessi critici che le seguivano erano anche quelli del mondo delle arti visive e le recensioni uscivano anche su una famosa rivista come *Flash Art*, che era un po' la bibbia dell'arte d'avanguardia di quegli anni.

LGE

Quindi i confini non erano proprio tracciati, quelli fra arte e teatro...

AS

Non proprio. E poi non ero il solo in quel periodo. Perché quando Giuseppe Bartolucci, un famoso critico e talent di quegli anni, aveva sancito l'inizio di un nuovo movimento chiamato post-post avanguardia, o 'nuova spettacolarità' organizzando alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma un festival, c'ero anch'io, insieme ad altri 6 o 7 nuove realtà che si muovevano fra arte, performance e teatro. Alcuni di loro hanno poi – negli anni successivi – continuato nel teatro, altri hanno scelto il lavoro con le gallerie o con il cinema.

LGE

Perché post-post-avanguardia?

AS

Perché negli anni '60 a Roma era nata l'avanguardia legata al teatro d'immagine, come ti dicevo, subito dopo era nata la post-avanguardia con i gruppi sul tipo dei Magazzini Criminali, che era la generazione dopo, e poi c'era tutta una nuova generazione – di cui facevo parte anch'io – che veniva identificata come teatro post-moderno. Insomma, che ti devo dire, anche i critici fanno il loro lavoro e creano correnti, etichette...

LGE

Si certo, ma torniamo al tuo lavoro di quegli anni. Come si è evoluto verso il teatro?

AS

Molto semplicemente. Dopo quella storica rassegna alla Galleria D'arte Moderna di Roma ho continuato a essere invitato a rassegne in Italia e all'estero, e inserito in pubblicazioni tedesche, inglesi e italiane che si occupavano di arte e di performance. Ma qualche anno dopo ho iniziato a inserire anche materiale verbale nelle mie performance – che in alcuni casi era già presente nei primi lavori, ma in minima parte, quasi a livello di 'rumore'. Questo materiale verbale era composto da registrazioni audio di spezzoni di dialoghi di film, di elenchi finanziari di borsa, di frammenti di trasmissioni radiofoniche ecc, fino a spostarmi lentamente verso la narrazione...

LGE

In che senso? E a cosa ti serviva?

AS

Nel mio caso faceva parte di una sorta di 'rumore di fondo' – in forma di ready-made sonoro-narrativo – che veniva a sua volta tagliato dalla musica, e dalle canzonette popolari. Il tutto a compendio delle azioni performative e del materiale visivo che assemblavo e dislocavo su un vero e proprio spartito multimediale della performance. Poi poco alla volta questo materiale verbale ha iniziato a strutturarsi in forma di narrazione, spezzata, assemblata, sul modello del cut-up e della scrittura di William Burroughs – per fare un esempio - e quindi a modificare anche la struttura della performance che veniva a trasformarsi progressivamente, abbandonando sempre di più l'assunto concettuale e alchimistico di partenza delle azioni vere e proprie.

LGE

Eri arrivato quindi a fare teatro?

AS

Certo. A un certo punto sì. Ed è stato quello lo spartiacque per molti di noi di quel periodo. Come ti dicevo alcuni hanno abbandonato la performance per tornare a esporre nelle gallerie attraverso

installazioni e poi mostre, altri hanno perseguito il *filmmaking* e poi il cinema, e la maggior parte hanno intrapreso la via del teatro, confezionando veri e propri spettacoli.

LGE

Ma come poteva affascinarti il teatro nella sua forma mimetica e di rappresentazione - di illusione - quando il tuo punto di partenza era del tutto più libero, più legato all'arte concettuale?

AS

Credi che mi sia tradito?

LGE

No, non penso questo...

AS

In realtà non mi sono tradito, mi sono trasformato inseguendo alcuni aspetti della ricerca precedente, ma nella forma teatrale.

LGE

E cioè? Quali sono questi elementi?

AS

Prima di tutto lo scambio di identità che esiste su un palcoscenico, fra la persona reale - l'attore - e il personaggio. E poi la finzione di una realtà in uno spazio virtuale come è appunto il palcoscenico, che si trasforma in un ring a circuito chiuso nel quale ogni azione è lecita, e ogni comportamento diventa autoreferenziale.

LGE

Sì, ma alla fine ti sei ritrovato a fare teatro.

AS

Certo. ho iniziato timidamente a comporre dei copioni che erano strutture drammaturgiche e di racconto assemblate da diversi romanzi che potevano in qualche modo ricondurre a un tema principale, come è stato con uno spettacolo di grossa produzione come *Famiglia Horror*, nel quale immaginavo una famiglia chiusa dentro un astronave spaziale...

LGE

Erano i primi tentativi di un passaggio obbligato verso la forma tradizionale del teatro?

AS

In un certo senso sì. Non sapevo ancora quale sarebbe stata la direzione futura, ma *Famiglia Horror* conteneva tutti gli elementi performativi del passato e una possibile forma drammaturgica che si sviluppava in forma di racconto come una soap-opera.

LGE

In che senso?

AS

Il *visual* dello spettacolo era molto curato: gli abiti delle protagoniste – tutte donne – erano stati realizzati dalla stilista milanese Mariuccia Mandelli - Krizia, l'arredo scenico era stato curato dallo studio Alchimia di Milano di Alessandro Guerriero, ma sul palcoscenico c'era tutti oggetti di design di Alessandro Mendini, a iniziare dalla sua famosa poltrona *Proust*, poi riprodotta in serie. Le musiche originali erano di Franco Battiato. *Famiglia Horror* fu un primo tentativo di tradurre la performance di matrice artistica in teatro, mantenendo un alto tasso di concettualismo, coniugandolo però con una forma di racconto che procedeva per frammenti di dialoghi, che erano tutti registrati su nastro – da voci di attrici professioniste del doppiaggio per il cinema . Sul palcoscenico le attrici – che in realtà erano un po' modelle e un po' attrici di teatro – abitavano lo spazio arredato recitando in playback e muovendosi secondo schemi prestabiliti. Erano ancora *performer*, perché non interpretavano nulla, ma agivano costruendo dei tableau vivant. L'effetto era sicuramente straniante, ma molto affascinante per il *visual* di tutta la produzione.

LGE

Perche hai parlato di arredo e non di scenografia?

AS

Perche non era una scenografia. Erano mobili di design di Alessandro Mendini nati per arredare, e quindi non avevano una funzione scenografica in senso tradizionale. Erano 'scenografici' – perché 'spettacolari' nella loro forma estetica - nel senso che erano mobili di design di grande tendenza in quegli anni. Con questo voglio dirti che

tutti gli elementi che componevano lo spettacolo erano assemblati ancora in forma di performance e non di spettacolo teatrale.

LGE

E il pubblico?

AS

Per quello che ricordo reagì con un certo stupore. Lo spettacolo venne presentato in un grosso teatro di Milano – il teatro Carcano - per pochissime sere – se non ricordo male. E poi venne replicato a Firenze e Roma e in altre città che non ricordo. Le reazioni in generale furono di stupore, mentre la critica si interrogava se quello poteva essere definito teatro o no? In realtà fu uno dei primi esempi di quella che veniva definita come ‘nuova spettacolarità’. Però ti posso dire che uscì un grosso articolo con molte foto a colori proprio su una rivista di settore come *Sipario* che titolava *Il teatro glamour di Antonio Syxty* – e quindi si può argomentare che era una forma di teatro, ma estremizzata su alcuni elementi: la moda, il design, il cinema – quello di fantascienza – , il tutto assemblato come se fosse una grande macchina celibe, sempre per tornare a Marcel Duchamp...

LGE

E dopo *Famiglia Horror*?

AS

Ho realizzato altri lavori in questa direzione, ma con la consapevolezza che non si poteva andare oltre, nel senso che questa forma di spettacolarizzazione era destinata a essere cancellata da se stessa, perché totalmente effimera e del tutto auto-significante. Non rappresentava e non interpretava la realtà, era un oggetto ready-made... O magari la interpretava proprio perché era così... non lo so... Io però ci lavoravo perché arrivasse in un certo senso a culminare in una forma di ‘auto-cancellazione’. Faceva parte di un percorso concettuale-artistico destinato a concludere un ciclo, proprio come quando gli artisti concettuali hanno dovuto recuperare il quadro, la pittura in virtù del fatto che il mercato dell’arte andava progressivamente estinguendosi – nel senso che le performance non potevano ‘vendersi’- certo rimanevano le fotografie, i video per i collezionisti...

LGE

Ti riferisci alla *transavanguardia*? Quella di Achille Bonito Oliva?

AS

Beh, tu l'hai detto. Ma tornando a quello che facevo io, se teatro doveva essere, bisognava tornare alla messa in scena di un vero e proprio copione teatrale, utilizzando dei veri attori che interpretassero le parole dal vivo e non attraverso una multimedialità che li rendeva *performer*. Bisognava affrontare l'idea di un racconto, collaborare con gli scenografi – quelli del teatro – e non con i designer e così via. Dico bisognava, nel senso che ero io a sentire questa esigenza, per me stesso, in quanto il teatro già esisteva nel senso tradizionale e anche in forma di ricerca. Insomma, ero io che – arrivato al punto al quale ero arrivato anche in forma di deriva della mia personale ricerca – dovevo realizzare uno spettacolo di teatro, utilizzando il linguaggio del teatro, non importa se poi veniva messo in scena in uno spazio 'alternativo' alla sala teatrale...

LGE

Ed è quello che hai fatto?

AS

Sì. Ma all'inizio non mi sono piegato subito all'idea di cercare la collaborazione di uno scenografo teatrale e ho cercato la collaborazione degli artisti visivi già affermati ai quali poteva interessare interagire con lo spazio scenico. E allora sono venute le collaborazioni con scultori come Mauro Staccioli e Giuliano Mauri – per citarne alcuni – e poi anche con artisti come Nanda Vigo. Il loro apporto ai miei primi spettacoli teatrali fu determinante e rappresentava per me ancora un legame concettuale nel dirigere l'opera teatrale.

LGE

E gli attori?

AS

Quelli fu facile dirigerli perché bene o male avevo sempre fatto la 'regia' delle mie performance. Si trattava di utilizzare il loro 'mestiere' di attore, che era di natura interpretativa, e quindi ancora di finzione, di tradimento della realtà. Mentre sul versante del contenuto non fu facile

per me iniziare a mettere in scena copioni teatrali già scritti da veri autori teatrali, sia classici che contemporanei. Mi sentivo timido e impacciato davanti a un copione di Shakespeare come davanti a un copione di Pinter e allora decisi di scriverli io stesso.

LGE

Volevi sostituirti agli autori teatrali riconosciuti?

AS

Tutt'altro. Non mi sentivo pronto, come regista intendo. Avevo paura di fare danni. E allora scrivevo io dei 'canovacci' – cioè una sequenza di dialoghi che in qualche modo tracciavano una trama di eventi e di accadimenti fra i personaggi. Erano delle *situation comedy*, nel senso di commedie di situazione, anche molto drammatiche. Dato per assunto una situazione, venivano sviluppati dei dialoghi e delle tensioni fra i personaggi. Qualcosa di semplice, di drammaturgicamente poco evoluto...

LGE

Da come ne parli sembra che tu ti sia dovuto piegare a fare teatro...

AS

No, non è esattamente così. E' che non sapevo come farlo. E quindi tentavo ancora di mantenere in vita una strada concettuale scegliendo i luoghi meno convenzionali – per esempio.

LGE

Che tipo di luoghi? Non facevi gli spettacoli in teatro?

AS

No, perché in verità non conoscevo la 'scatola del teatro all'italiana' – come si ama definirla in gergo teatrale. Non ne conoscevo le regole e il linguaggio. Certo, durante i due anni alla scuola del 'Piccolo Teatro' ero andato molto a teatro, e cercavo di osservarla in modo tecnico - quella 'scatola scenica' - che era poi il palcoscenico, ma non avrei saputo come usarla, dove mettere le luci, come predisporre il suono, o i suoni registrati o le musiche, come utilizzare lo spazio per la scenografia e per il movimento degli attori, come utilizzare le 'entrate' e le 'uscite' in scena, quali erano le regole che si dovevano applicare per bloccare l'attenzione dello spettatore seduto in sala.

LGE

E allora?

AS

E allora stavo alla larga dai teatri tradizionali per realizzare i miei spettacoli e cercavo degli spazi alternativi, dove potevo interagire con lo spazio e i suoi volumi dettando io stesso le regole e relegando lo spettatore in un luogo definito da me dove trovava posto per sedersi. Ho ambientato i miei spettacoli in gallerie d'arte come fu per *La corsa dei mantelli* ispirato e tratto da un testo di un poeta come Milo De Angelis, con le sculture/scene di Staccioli, in spazi del tutto inconsueti come una cella frigorifera di Milano di grandi dimensioni, in appartamenti privati come fu per *Un milione di domani*, uno spettacolo che era ambientato in un appartamento sempre arredato dal gruppo Alchimia-Mendini, e scritto con la collaborazione di alcuni poeti milanesi come Michelangelo Coviello.

LGE

Era lo spazio a determinare il tuo percorso nel teatro? O era l'esigenza narrativa e di rappresentazione che ti faceva scegliere gli spazi dove fare teatro?

AS

Tutti e due. Nel caso della cella frigorifera – una delle ultime a Milano di quelle usate nel passato per conservare i pani di ghiaccio - che ospitava fino a 40 persone a sera, era la storia che avevo scritto *'Tartarughe dal becco d'ascia'* –che si svolgeva al freddo e si immaginava un luogo innevato perennemente. Nel caso dell'appartamento, che ospitava fino a 15 spettatori a sera – era il contesto straniante dell'arredamento a ispirare la storia – che a sua volta aveva forti richiami con un film di Andrzej Zulawski dal titolo *Possession*, fra amore, horror e ibridazione della passione erotica in forma di alterazione genetica. In generale l'ispirazione per i testi veniva dai romanzi di alcuni autori americani degli anni '50, che venivano considerati i romanzieri postmoderni americani, come già ti ho accennato...

LGE

Che autori erano?

AS

Autori non molto conosciuti in Italia, come William Gass, John Barth, Thomas Pynchon, James Purdy, Don De Lillo e altri...

LGE

Ma torniamo alla tua nuova professione di autore e regista. Mi sembra di capire che frequentavi il teatro ancora in modo del tutto trasversale e anche tangenziale, contaminandolo di elementi ancora performativi...

AS

In un certo senso era proprio così. Gli spazi che andavo scegliendo o che mi venivano proposti erano 'alternativi' allo spazio teatrale, e gli elementi scenografici il più delle volte erano veri e propri ready-made, come quando per *Lontani dal Paradiso* scelsi 3 automobili di grosse dimensioni trovate in uno sfasciacarrozze - che disposi nello spazio scenico, con gli attori che recitavano sia all'interno che all'esterno degli abitacoli, amplificati da microfoni ambientali. Qualcosa di simile accadde per *Fessure Esemplari & Rumore Del Buio*.... cercai per mesi un aereo da turismo, fino a trovare un Cessna incidentato, che mi venne regalato da un aeroclub alle porte di Milano, e che io feci tagliare da un fabbro e trasportare in una galleria d'arte di Milano in corso San Gottardo, dove lo feci ri-assemblare; o come quando cercai in Brianza un vero trattore anni '60 che doveva diventare l'unico elemento scenografico per la mia prima regia di un autore teatrale...

LGE

Quale autore?

AS

Era Pasolini e il testo era *Orgia*, ed era il 1900... senti non me lo ricordo, ma tu hai un minimo di biografia in mano...

LGE

Era il 1989, perché poi vedo qui che lo spettacolo venne ripreso anche la stagione successiva...

AS

Esatto. Ma in quel caso realizzai io stesso un muro verticale, con assi da ponteggio, delle dimensioni di 10 metri di lunghezza per 6 metri di altezza, che usai come grande quadro informale, bruciandolo,

colorandolo, facendolo diventare una grande opera polimaterica, sul quale venivano legati gli attori, costretti a recitare come se fossero parte del quadro. E quando si staccavano da quella dimensione verticale e bidimensionale, entravano in uno spazio neutro dove l'unico elemento-totem era il trattore anni '60 recuperato nella Brianza Lombarda...

LGE

Perché un trattore?

AS

Perché Pasolini in *Orgia* - che è una tragedia in endecasillabi sciolti - evoca il tempo contadino friulano come tempo perduto rispetto alla vita in città, dove tutto è più spersonalizzante...

LGE

E dopo tutte queste esperienze alternative - o parallele - al teatro?

AS

Dopo alcuni anni di lavoro in questa direzione dove ancora ero io a creare lo spazio, a contaminare gli elementi scenografici e narrativi con ready-made, mi sono sentito pronto per iniziare a mettere in scena autori contemporanei e classici di teatro, abbandonando progressivamente l'idea di contaminazione derivate dalla performance, e quindi a utilizzare altri collaboratori e professionisti dell'arte scenica come scenografi, musicisti, designer luci e così via. Anche se per anni non ho mai rinunciato a dipingere quadri per qualcuna delle mie scenografie, a scattare fotografie che venivano proiettate in scena, o a girare i filmati o i video che servivano allo scopo della messa in scena. Fatto tutto questo, nella locandina teatrale con il cast artistico e nel materiale promozionale mettevo un 'alias' di me stesso, proponendo un nome falso del tutto inventato, come se fosse un collaboratore vero.

LGE

Un comportamento che non hai mai abbandonato...

AS

Alla fine chi è l'Autore? Chi è il Grande Architetto?

LGE

Stai citando *Matrix* dei fratelli Wachowski?

AS

Sì. Film epocale, perché un film filosofico e diffusamente pervaso dall'alchimia...

LGE

Torniamo al teatro, per ritornare all'arte e andare verso una conclusione di questo nostro lungo viaggio nel tuo lavoro. Anche se dovremo fare una deviazione a un certo punto...

AS

Una deviazione?

LGE

Certo. Perché tu hai fatto anche video, cinema e televisione, mentre facevi teatro.

AS

Ah, sì certo. Ma anche quello fu un fatto del tutto casuale.

LGE

Vuoi raccontare brevemente?

AS

Sì. In realtà poiché quello che facevo negli spazi più *off* di Milano riscuoteva abbastanza clamore sui giornali di allora, successe che un dirigente dell'allora Fininvest - che ora è Mediaset - venne a vedere una mia messa in scena di *Tieste* di Seneca e mi contattò, in quanto - secondo lui - avrei potuto fare benissimo la televisione come regista.

LGE

Era il 1990. Leggo dal tuo curriculum...

AS

Come ti ho detto sono sempre stato molto curioso e l'idea di conoscere un altro linguaggio di comunicazione come quello della televisione, mi fece accettare la proposta e iniziai a lavorare per la televisione - sotto contratto Fininvest - come aiuto-regista e poi regista.

LGE

E com'era?

AS

Abbastanza noioso ma utile alle mie tasche visto che non sono mai riuscito a vivere facendo solo performance e teatro.

LGE

Mi sembra di capire che la cosa non ti entusiasmò più di tanto...

AS

In realtà devo confessarti che io avevo cominciato alcuni anni prima a utilizzare i mezzi di ripresa come il video. E la cosa successe al tempo delle mie collaborazioni con lo Studio di design Alchimia e con la frequentazione con Alessandro Mendini. Loro collaboravano con una piccola casa di produzione televisiva di Milano che era Metamorphosi di Marco Poma. E fu proprio Marco Poma a spingermi a usare il video come linguaggio espressivo.

LGE

Ma tu eri a digiuno di cinema...

AS

Al contrario, ero stato un grande appassionato dai tempi del liceo di cineforum e ovviamente conoscevo il cinema dei maestri da Dreyer a Buñuel, ma quello che ovviamente stimolava di più la mia immaginazione era il cinema d'avanguardia, quello cubista, dadaista e surrealista.

LGE

E il tuo, di rapporto con il video e poi il cinema?

AS

All'inizio realizzai come regista e autore alcuni cortometraggi più sperimentali. Poi cercai la collaborazione con uno scrittore come Raul Montanari – che ora è un romanziere affermato – per scrivere la sceneggiatura, fino a realizzare il primo lungometraggio in 35 millimetri dal titolo *Tartarughe dal becco d'ascia...*

LGE

Che era tratto da una tua pièce teatrale con lo stesso titolo – quella realizzata nella cella frigorifera, se non sbaglio...

AS

Esattamente. Ma prima di quel film realizzai molti altri lavori, alcuni su commissione come quelli per Rai e Fininvest, altri liberi e più artistici. Ma il discorso è che il linguaggio del video mi interessava molto per il montaggio in sede di post-produzione e per il suo svolgimento durante

le riprese, dove ovviamente cercavo di espandere alcuni momenti di casualità a favore della narrazione...

LGE

Puoi spiegare meglio?

AS

In realtà ciò che a me interessava era la parte artistica del mezzo e la casualità di alcuni istanti al momento della ripresa. Per quanto tu possa preparare lo *storyboard* delle inquadrature e prevedere ogni singolo movimento della macchina da presa qualcosa sfugge sempre al controllo ed è la parte più interessante. Ricordo che in Rai - allo Studio Uno di Torino - mentre stavo girando una versione televisiva di un'altra mia regia teatrale che era *L'annuncio a Maria* di Paul Claudel, facevo impazzire la regia tecnica - quelli dell' RVM - e il direttore della fotografia stesso perché volevo che le telecamere non venissero spente dopo il mio 'stop' e che quindi io potessi utilizzare i frammenti di ripresa - quelli più 'sporchi' - in una successiva fase di montaggio. Per cui ero in continua lotta con i vari operatori affinché lasciassero accese le macchine e facessero girare il nastro su cui incidere, perché il tutto veniva ripreso con 7 telecamere che registravano su nastro analogico. Era ancora presto per il digitale.

LGE

Che cosa volevi ottenere con questo tuo comportamento in fase di ripresa?

AS

Cercavo di 'rubare' qualcosa che non avevo previsto e che poteva - in fase di montaggio - espandere la visionarietà di quello che andavo raccontando. Ma in quasi tutto il mio percorso di lavoro con il video e per la televisione ho cercato di spingermi oltre, fino a utilizzare le prime telecamere digitali *consumer* per un prodotto *broadcast*, sfidando l'ira dei vari reparti di post-produzione, ma fino a farmi meritare i complimenti di uno come Carlo Freccero, che nel vedere uno dei miei lavori sentenziò che *L'Annuncio a Maria* doveva essere conservato nelle teche della RAI come qualcosa di decisamente unico, proprio per come era stato realizzato in ripresa e in fase di montaggio.

LGE

Cercavi di fare arte?

AS

Quando potevo. Cercai di farlo con *Subliminal* nel 2003

LGE

Cos'è *Subliminal*? Un film?

AS

Sì è un film totalmente girato in *digitale consumer* e finanziato privatamente da un regista di Milano, Kiko Stella, che ho coinvolto nel progetto e che mi ha fatto da *producer* e da finanziatore.

LGE

Era un film sperimentale?

AS

Nelle mie intenzioni lo era, sia per il contenuto, che per le riprese. Il contenuto voleva essere l'inizio di una serie-tv molto all'avanguardia, con salti temporali, *flash-back* e *flash-forward*, una tecnica narrativa usata qualche anno dopo in *Lost* da J.J.Abrams – un vero genio della televisione. E anche in fase di ripresa – tutto girato a 'macchina a mano' – ho usato molte sequenze 'out of focus' – il fuori-fuoco delle immagini, che diventava una scelta di linguaggio inerente alla storia che raccontavo, tutta basata sugli scambi di personalità e sul rapporto identità-verità.

LGE

Sei tornato nella tua zona di indagine preferita?

AS

Sì ci ho provato, con un buon risultato tecnico e narrativo – citando il giudizio di alcuni addetti ai lavori che lo hanno visto. Purtroppo il film non ha mai trovato una sua distribuzione nel mercato. Ho vinto un festival negli USA, ma in Italia veniva giudicato troppo poco narrativo – nel senso di una narrazione lineare di contenuti e vicende – e alla fine è stato giudicato troppo *art-movie*. Ma non è detta l'ultima parola. Il film potrebbe tornare in gioco, ma ci vuole da parte mia volontà e costanza nel riproporlo ai produttori italiani che sono molto restii a qualcosa che fanno fatica a capire anche perché sono poco avvezzi al rischio. Del

resto *Subliminal* era ed è stato pensato come una serie-tv *cross-mediale* da espandere anche sul web. Ma in Italia manca ancora un vero mercato e degli investitori disposti a rischiare sui prodotti che non siano di matrice tipicamente nostrana.

LGE

Dal tuo *curriculum* vedo che hai lavorato parecchio anche per le case di produzione televisive, per gli eventi della musica dal vivo, e per il mercato della comunicazione audio-visiva... Ma il teatro?

AS

Sì. Ho lavorato molto su commissione, anche perché con il teatro non sono mai stato capace di guadagnarci il necessario per vivere – come ti dicevo – e poi mi ha sempre interessato il mondo della comunicazione e i suoi linguaggi. Erano lavori che mi venivano proposti. Non ero io a cercarmeli, anche perché il teatro occupava gran parte del mio tempo. A un certo punto ero diventato un regista di teatro con una professione fatta e definita. Avevo quindi raggiunto una padronanza di tutti gli elementi della ‘scatola teatrale’ che però usavo sempre secondo una mia ottica artistica. E poi anche nella professione del regista di teatro ritornavano altre ‘frequenze’, quelle più legate al mio inizio nella performance e nell’arte concettuale.

LGE

Perché non hai mai smesso di fare teatro?

AS

Non ho mai smesso di fare il regista teatrale, perché era una pratica professionale per me abituale. E’ la spinta artistica - quella dell’ utilizzo del linguaggio - che si è sedimentata nella professione, facendolo diventare un percorso artistico inerziale e consueto. Questa consapevolezza è diventata lampante per me in un momento ben preciso, con la messa in scena dell’*Amleto* di W. Shakespeare al Teatro Litta di Milano, dove ancora lavoro come regista e co-direttore artistico con Gaetano Callegaro. Lì ho avuto la netta sensazione che il teatro ero definitivamente in grado di farlo. Era appena morta mia madre e nel mettere in scena ‘il testo dei testi’ come viene definito l’*Amleto* in ambito teatrale, ho capito che per me il teatro era un terreno ormai

praticato e conosciuto, e che forse non aveva più nulla da darmi – nella veste di regista, perché era diventata una professione, ormai. Ricordo che la regia di quel grande testo ‘si fece da sola’. Io non feci nulla – non lo studiai, non mi preparai - mi lasciai trasportare dagli eventi delle prove e della messa in scena, che si concretizzò come se fosse una specie di pre-cognizione. E allora capii che quella era la fine della strada. E la messa in scena venne giudicata un capolavoro dai critici, che ci vedevano uno spettacolo di respiro europeo. E anch’io ne fui molto soddisfatto, perché mi sentii coronato da me stesso.

LGE

E dopo Amleto?

AS

Tornai alla forma della performance artistica. Realizzai un progetto multimediale all’interno di tutti gli spazi di Palazzo Litta a Milano e del Teatro Litta dal titolo *Visioni di Solaris* – ispirato al romanzo di Stanislav Lem – che a sua volta aveva ispirato il famoso film *Solaris* di Tarkowski e poi in epoca più recente il film di Sodeberg.

LGE

Che cos’era *Visioni di Solaris*?

AS

Era una performance in cui gli elementi cabalistici e alchimistici si fondevano con una narrazione non lineare a episodi, in cui era il pubblico stesso a crearsi un percorso percettivo e narrativo. Era costruita su 3 percorsi differenti per 3 gruppi di pubblico da 30 persone che visitando i vari ambienti, facevano un’esperienza personale che sfociava per tutti nella sala teatrale, dove venivano disposti sul palco per assistere a un filmato proiettato sul fondo del teatro, e dove - prima del filmato - c’era la mia voce registrata che invitava lo spettatore a riflettere sulla figura dell’artista e dell’alchimista. Inutile dire che citavo Duchamp e i suoi scritti, i suoi aforismi, le sue teorie sull’arte. *L’esperienza* - come l’avevo battezzata – piacque molto al pubblico, che al termine si confrontava con quello che avevano visto gli altri spettatori in uno degli altri percorsi. Cercavamo di dividere gli

spettatori che venivano 'accompagnati' in modo che potessero avere percorsi ed esperienze personali diverse.

LGE

Era un tentativo di ritornare alle tue origini?

AS

Sì lo era, decisamente. Ma la cosa piacque poco alla critica teatrale, che non lo capì, in alcuni casi si infuriò dicendo che non era teatro.

LGE

E la tua reazione a questi giudizi?

AS

Devo confessarti che mi lasciò perplesso. E infatti scrissi anche una lettera aperta ai signori della critica teatrale nella quale dichiaravo le mie conclusioni sul teatro – per come si pratica in Italia, e per quello che è, e per quello che era diventato per me fino a quel punto..

LGE

Ce la fai a riassumere in poche parole il contenuto di quella lettera aperta?

AS

Visioni di Solaris era un moderno percorso di "sparizione della realtà" – come qualcuno scrisse. Non voleva essere teatro perché il teatro - nella nostra società – fa solo parte di una forma di 'scrupolo culturale', che alla fine rimane costretto in un comportamento sociale e artistico senza sbocchi, senza via d'uscita. E' come una favola per pochi che si sta autocancellando perché il coniglio bianco di Alice - oggi - non ci conduce da nessuna parte. In realtà in tutte le interviste fatte in occasione della presentazione di VDS ho sempre cercato di dire che consideravo VDS arte comportamentale, body art, *conceptual* performance. Volevo evidenziare un conflitto fra la forma e il contenuto, là dove il contenuto – il teatro – è – a mio avviso - sparito.

LGE

La pensi ancora così?

AS

Io credo che oggi siamo un po' tutti alla ricerca di una *password*, che ci faccia entrare in una sorta di *backdoor*, liberandoci dalle costrizioni di

un'identità pubblica e digitale che ci siamo creati – che lo vogliamo o no – e che questa *password* può ancora essere cercata e ri-cercata dall'arte. E – proprio con la presentazione di *VDS*, ed era il 2007, credo – mi ripromettevo di modificare il mio percorso, di ritornare al mio primo e unico assunto iniziale – quello dedicato a un mio lavoro nell'arte. *VDS* voleva essere un percorso in un mondo dove tutto è menzogna, perché tutto è forma, fine a se stessa, *ready made* di duchampiana ispirazione e omaggio, perché la *backdoor* che tutti cerchiamo forse è *la porta che non apre e che non chiude* – quella creata da Duchamp nel 1927 come la *Porta 11 Rue Larrey, Paris*, una porta che non delimita zone di confine, perché è una porta che "*si chiude mentre si apre e si apre mentre si chiude*"

LGE

Mi pare di capire che è dal 2007 che hai cominciato a pensare un tuo percorso o ri-percorso nell'arte...

AS

E' esatto. Infatti alla fine di *VDS* andavo dichiarando che la mia personale ricerca avrebbe potuto anche non generare più teatro, ma solo nuove e possibili *Id Cards*, *Id Numbers*, e così via. Identificazioni che avrebbero potuto iniziare con: *My Name Is/Il Mio Nome E'...* Tutto questo ho cercato di spiegarlo un po' – forse - nel finale di *VDS* con quelle letture sul concetto di SILENZIO e sul compito dell'arte e dell'artista/alchimista – operaio e pensatore.

LGE

Per questo motivo hai lavorato sulle carte di credito per la tua prima mostra?

AS

Sì. Perché il rapporto fra denaro e identità è molto stretto. Ma il denaro su cui lavoro è virtuale, non esiste fisicamente, è un codice numerico che viene dedicato a una persona che a sua volta, è costretta a utilizzare una *password*, un PIN – *personal identification number* – per usarlo, certificando la sua identità nei confronti di altri. Con la carta di credito – che in realtà sarebbe corretto chiamare 'di debito' – io affermo la mia identità in uno scambio fiduciario con altri. Ma tutto ciò è vero?

LGE

Le tue carte di credito riportano un'immagine sulla carta plastificata e ingigantita che non è propriamente in linea con quello che ci si aspetta da una carta di credito reale...

AS

Questo è inevitabile. Ogni carta 'racconta' qualcosa di un mondo virtuale/reale che tutti viviamo quotidianamente. L'immagine con la quale siglo le mie carte è volutamente eversiva, ironica, violenta, o blandamente favolistica, perché il mio intento è quello di diventare io stesso l'istituto bancario utile/inutile a dare credito agli altri. Il rapporto fra immagine, codice numerico di emissione della carta, nome stesso della carta, sono inventati da me e quindi altrettanto validi di quelli emessi dagli altri istituti bancari.

LGE

Questo è un paradosso...

AS

Certo che lo è. Anche la carta di credito che hai tu in tasca, o che ho io, lo è. Io non sono quella carta, oppure io sono quella carta. Quella carta inserita in un lettore digitale mi riconosce, mi trasmette emozioni, e io le trasmetto a lei, per esempio se ha esaurito il credito...

LGE

Ed è questo il motivo per il quale hai voluto dare un titolo alla tua mostra come *Money Transfer*?

AS

Sì. Perché tutti, oggi, facciamo un trasferimento di identità. E il più grosso trasferimento di identità lo facciamo attraverso il denaro, trasferendo il denaro stesso, perché in quel momento trasferiamo anche le nostre emozioni, oltre che la nostra identità, perché il denaro condiziona tutta la nostra vita, nel bene e nel male, così come condiziona e trasferisce altrove un frammento della nostra identità...

LGE

Tu credi questo?

AS

Ne sono fermamente convinto. I codici numerici, i vari *barcode* o i recenti *QR-code* faranno sparire progressivamente la nostra identità, o saranno loro stessi a dirci chi siamo e chi non siamo...

LGE

E l'arte?

AS

L'arte mescola le carte, crea lo scompiglio, sovverte le fonti, falsifica le matrici, diventa un virus, ci cammina accanto come un angelo buono, ma anche come un angelo crudele...

LGE

Farai ancora il regista di teatro?

AS

Perché no? Mi pagano...

LGE

E la televisione? Il cinema?

AS

Se mi pagano, sì.

LGE

Parli solo di soldi?

AS

Di cos'altro dovrei parlare?

LGE

...

© Copyright Luna Gay Esmeralda

(si ringrazia Luna Gay Esmeralda per aver concesso il permesso di pubblicazione)

CONTACT:

Skype: syxty1

Syxty07@gmail.com

