

# Santarcangelo, primi anni Novanta.

## Tracce di cyberpunk in teatro

Roberta Ferraresi

*Università di Bologna – Università di Urbino “Carlo Bo”*

### **Abstract**

Il contributo prende in esame tre percorsi che attraversano le edizioni del Festival di Santarcangelo fra anni Ottanta e Novanta poste dall'allora direttore Antonio Attisani sotto l'egida del *Lavoro d'arte comune* nell'intenzione di aprire la scena e la manifestazione romagnola ai nuovi impulsi provenienti da aree differenti della sperimentazione artistica, della produzione culturale e dell'innovazione sociale del periodo: il lavoro di Giacomo Verde, del gruppo di «Decoder» e della Mutoid Waste Company, che si trovano idealmente e poi concretamente a convergere nella rassegna fra l'89 e il '92. Tali intrecci teorico-pratici, una volta osservati alla luce delle idee che nello stesso momento andavano emergendo negli ambienti del cyberpunk, possono rappresentare uno degli snodi-tipo tramite cui seguire la trasmissione (e rielaborazione) delle pratiche dell'attivismo nel teatro italiano, dalle stagioni della contestazione alle esperienze dell'antagonismo nel nuovo millennio.

The essay examines three experiences developed through the editions of the Santarcangelo Festival between the '80s and '90s led by Antonio Attisani under the project *Lavoro d'arte comune* (“shared artwork”) with the aim of opening both Italian theatre and the Festival to the new impulses that at that time were coming from different areas of artistic experimentation, cultural production, and social innovation: the work of Giacomo Verde, of the “Decoder” group and of the Mutoid Waste Company, which ideally and then concretely converge in Santarcangelo between 1989 and 1993. The author studies these theoretical and practical twines in relation to the ideas that in the same period were arising in the context of the cyberpunk, in order to enlighten one of the important turning point through which in the '80s we can follow the transmission (and reworking) of the practices of activism in Italian theatre, from the protests of the '60s and the '70s to the underground experiences of the new millennium.

### **Parole chiave/Key Words**

*Cyberpunk; Giacomo Verde; Decoder; Mutoid; Santarcangelo Festival.*

*Cyberpunk; Giacomo Verde; Decoder; Mutoid; Santarcangelo Festival.*

## 0. Premessa. Un Festival politico, fra passato e futuro

Il Festival di Santarcangelo, una delle prime manifestazioni di questo genere in Italia dedicate al teatro di ricerca, nasce nella cittadina romagnola fra anni Sessanta e Settanta come evento di natura strettamente politica. Politica è la spinta alla base del progetto: che si situa all'incrocio fra lo slancio della ricostruzione del secondo dopoguerra, le visioni inedite di una nuova generazione di amministratori locali in coincidenza alla nascita delle Regioni, quando ancora non esisteva una politica culturale nel senso in cui oggi la conosciamo; le esigenze formulate dalla nuova cultura giovanile maturata in corrispondenza alla stagione della contestazione e un Nuovo Teatro che si andava totalmente ripensando in direzioni affini. Politici sono i testi, i temi, gli artisti ospitati nelle prime edizioni-pilota della rassegna. E politica è la *vision* del progetto, che – più o meno in relazione a quanto stava accadendo anche altrove nel nostro Paese – s'intitola programmaticamente “Festival Internazionale del Teatro in Piazza”<sup>1</sup>.

Questa impostazione andrà a riformularsi in maniera ancora più specifica al primo cambio di direzione artistica, quando, a ridosso della dura conclusione del “non-movimento molecolare” del Settantasette, al bivio fra lotta armata e ala creativa, la guida della manifestazione viene affidata a Roberto Bacci: dal 1978 in avanti, per almeno una decina d'anni, la rassegna diventerà il punto di riferimento per quelle esperienze della scena che da qualche tempo, cercando altre possibilità d'approccio alle arti performa-

---

<sup>1</sup> La prima edizione del Festival di Santarcangelo risale al 1971 e nasce su impulso di un avvocato romano, tanto appassionato di teatro da farsi regista, Piero Patino (che ne sarà il direttore fino al 1977); di un intellettuale quale Flavio Nicolini, attivo fra Roma e il paese d'origine, che pare fu il primo a proporre l'idea di una simile manifestazione per la propria cittadina; e da Romeo Donati, Sindaco dal 1970 al 1980 nelle file del Pci e primo Presidente del Consorzio che gestirà la rassegna. Sulla storia della manifestazione esiste un unico libro, che ne costruisce in dettaglio la vicenda dagli esordi al momento della pubblicazione nei primi anni Novanta (R. Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza a Santarcangelo*, Sapi gnoli, Torriana 1993); per le fasi aurorali della manifestazione e una sua possibile contestualizzazione con quanto andava accadendo a livello territoriale cfr. inoltre A. Mannocchi, *Così ho amato Santarcangelo. Storie, fatti e personaggi degli ultimi settant'anni di vita cittadina*, con F. Semprini, Pazzini s.l. <Villa Verucchio>, 2019. Chi scrive ha in corso dal 2018 una ricerca sul Festival commissionata da Santarcangelo dei Teatri in occasione del cinquantenario della rassegna: fondata sullo studio dei documenti custoditi nell'archivio dell'ente – solo parzialmente catalogato e ordinato – e sulla creazione di nuove fonti coi metodi della storia orale (in parte in collaborazione con il progetto Ormete), è mirata alla ricostruzione di una storia complessiva della manifestazione che vedrà la luce nel 2021 per i tipi di Corraini.

tive, s'erano riunite intorno al nome di Terzo Teatro<sup>2</sup>. La spettacolarizzazione dello spazio urbano, le tecniche del teatro di strada, le tradizioni popolari, e poi la ricerca sulle tecniche dell'attore, il riferimento alle culture non occidentali, l'investimento sulla micro-comunità del gruppo rimandano significativamente, seppur per vie non troppo dirette, alla costruzione di spazi comunitari temporaneamente – come si chiamavano – liberi o liberati, incentrati sulla sperimentazione di un incontro diverso fra gli artisti e con gli spettatori: dunque a un nuovo senso dell'*engagement* che non mira a rovesciare il potere preconstituito per sostituirlo ma risponde alla crisi delle forme tradizionali con una presa di distanza micidiale e concreta, un senso di estraneità senza precedenti, ritessendo in questi termini il lungo filo delle pratiche e delle teorie dell'autonomia che va dal Sessantotto al “popolo di Seattle”. Anche in teatro, se “il personale è politico”, come si diceva al tempo, allora tutto è politico, e la politica si può gestire anche nel piccolo dell'esistenza individuale, nelle scelte ed esperienze di ciascuno, nel migliorare il mondo a partire dalla trasformazione di se stessi, della propria vita e di chi ci sta intorno<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Per i Festival diretti da R. Bacci cfr.: s.a., *La città dentro il teatro*. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in Piazza, luglio 1978, Cappelli, Bologna, 1979; E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», vol. XXI, n. 28, 2007, pp. 235-269; e, più ampiamente, per una prospettiva di maggior respiro sul fenomeno del teatro dei gruppi, M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996 (la studiosa inoltre ha attualmente in corso una nuova ricerca sull'argomento, i cui primi esiti sono stati pubblicati nel 2020 sulle riviste «Culture Teatrali» e «Teatro e Storia»); per la formula “Terzo Teatro” cfr. l'omonimo testo di E. Barba del 1976, ora in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, pp. 165-168.

<sup>3</sup> Non è questa la sede per un approfondimento di ampio respiro sul Settantasette, per il quale si rimanda soltanto ad alcuni testi di riferimento: AA.VV., *Bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Bertani, Verona 1977; AA.VV., *Ma l'amor mio non muore: Origini, documenti, strategie della cultura alternativa e dell'underground in Italia*, Arcana, Roma 1971; N. Ballestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997; F. Berardi e E. Guarneri (a cura di), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milano, Shake, 2007 (prima ed. 1976); S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Castelveccchi, Roma 1997; Iis. (a cura di), *Gli autonomi: le storie, le lotte, le teorie*, 3 voll., DeriveApprodi, Roma 2007-2008. Sulla componente collegabile alle pratiche artistiche, critiche e della comunicazione alternativa cfr.: E. Di Nallo, *Indiani in città*, Cappelli, Bologna 1977; K. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Genova 1997; D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, ombrecorte, Verona 2014; C. Salaris, *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA edizioni, Bertoliò 1997. Chi scrive ha tentato di sondare i limiti e le potenzialità di una possibile connessione di tali tendenze alle coeve esperienze teatrali nel quadro di un assegno di ricerca svolto con il sostegno di Ateatro presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna fra il 2017 e il 2018, i cui esiti sono in parte reperibili nel saggio *I “laboratori del nuovo” nella cultura italiana del Novecento*:

Tale spinta, politica fin dal passaggio fra anni Sessanta e Settanta, e poi persistente, seppur declinata in modo alternativo, negli anni a seguire, a Santarcangelo come altrove pare andare a infrangersi sull'orizzonte degli anni Ottanta: “dorati” o “micidiali” che li si voglia considerare, si prospettano agli occhi degli osservatori dell'epoca come qualcosa di profondamente diverso da ciò che è venuto prima. Anche in campo politico e teatrale: si annunciano con un boom – non solo economico – come non si vedeva dal dopoguerra, con l'utopia di un benessere inarrestabile, dell'edonismo reaganiano, del thatcherismo, della “Milano da bere” (anche se poco più avanti s'intravederà già il profilo di un'altrettanto forte esplosione provocata sempre dalle strategie neo-liberiste, quella del debito pubblico, che l'Occidente pagherà per decenni); con la fisionomia di un “disgelo” fra Est e Ovest che condurrà alla caduta del Muro di Berlino, alla formazione di nuovi stati nazionali e dell'Unione Europea, però anche alle prime guerre cosiddette del “villaggio globale”, al crollo delle ideologie e delle narrazioni, con tutte le loro rigidità ma pure con tutte le loro acquisite certezze; con il consolidarsi del nuovo paradigma della società dello spettacolo e dei consumi, le spinte del “ritorno all'ordine”, del “riflusso al privato”, di una normalizzazione – almeno apparentemente – inusitata che nelle arti come altrove pareva sul primo momento vanificare il lascito delle esperienze antagoniste che avevano costellato l'intero Novecento. In teatro, dalla metà degli anni Ottanta, simili orientamenti riecheggiano nella nascita di nuove compagnie che si muovevano con disinvoltura fra zone un tempo ben distinte del sistema, fra sistema ufficiale e ricerca, centri istituzionali e periferie remote, visionarietà e drammaturgia; nell'accendersi del tutto inaspettato di un'attenzione generalizzata per il testo, lo spettacolo, insomma il prodotto scenico, dopo decenni di concentrazione sui processi performativi, di natura socio-antropologica o creativa che fossero; in un senso d'ibridazione, di metamorfosi, perfino d'azzeramento che sembrava minare in profondità le articolazioni teorico-critiche che avevano fino a quel punto descritto la scena della sperimentazione<sup>4</sup>.

---

*dalla ricostruzione alla contestazione, oltre*, pubblicato in C. Carlini, M. Gallina, O. Ponte di Pino (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 58-67.

<sup>4</sup> Per il senso di spiazzamento che si riscontra a metà degli anni Ottanta negli osservatori, soprattutto quelli vicini alle tendenze in questione, a titolo esemplificativo si rimanda agli atti di un convegno in-

Anche il Festival di Santarcangelo, al successivo cambio di direzione artistica nell'89, sembra investito da simili tendenze: le prime edizioni guidate da Antonio Attisani – che condurrà la manifestazione fino al '93 – sono composte all'insegna della “solitarietà”, formula mutuata da Hölderlin al fine d'illuminare il forte dato di autonomia espresso da tanta parte della scena contemporanea rispetto alle categorie critiche correnti, al fine d'accogliere artisti, linguaggi, generazioni, culture differenti, del teatro e non solo<sup>5</sup>. L'effetto è quello di una cangiante molteplicità, e buona parte della critica non esiterà a segnalare qui un irrimediabile punto di non ritorno rispetto alla tradizione – anche politica – della manifestazione; tanto più che – come segnalano in molti – nel 1990 il Festival rinuncerà anche alla dimensione della piazza, concretamente e concettualmente convertita in cantiere<sup>6</sup>.

Potrà sembrare paradossale affermare a questo punto, proprio al culmine della società dello spettacolo, del tardo-capitalismo imperante, del crollo delle ideologie, che la manifestazione romagnola, in qualche modo, coltivava ancora quell'idea di teatro poli-

---

titolato *Le forze in campo*, promosso nella primavera dell'86 dal Centro Teatrale San Gimignano di Modena a partire da un “testo-invito” firmato da A. Attisani, G. Bartolucci, G. Vacis, P. Valenti, nell'ottica di riunire artisti, critici, studiosi a fare il punto dei cambiamenti in atto (il volume è pubblicato da Mucchi l'anno successivo). Cfr. inoltre: M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 367-386 (prima ed. come prefazione a P. Giannangeli, *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro*, Titivillus, Corazzano 2010); M. Schino, *op. cit.*, pp. 116 sgg.; F. Taviani, *Inverno italiano* [1984], in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 90-104. Per un inquadramento del passaggio in questione cfr. M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus 2015; si rimanda infine al tentativo di ricognizione pubblicato da chi scrive, seppur limitatamente al rapporto con lo sviluppo delle discipline dello spettacolo, in *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia, Torino 2019, pp. 335 sgg.

<sup>5</sup> Fin dall'inizio degli anni Ottanta, Attisani si era impegnato in una revisione dei paradigmi teorico-critici che avevano governato fino a quel momento la scena della ricerca, prefigurando un'era – non solo teatrale – differente, fondata, non sull'insorgenza di un nuovo movimento, ma sulla crisi di tutti i movimenti (non solo artistici) e sulla loro possibile confluenza nella categoria pratica e di pensiero dell'indipendenza. Cfr. almeno: A. Attisani, *Teatro come differenza* [1978], Essegi, Ravenna 1988; Id., *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Lexis, Torino 2018 (che, oltre a ricostruire in dettaglio gli eventi che saranno affrontati in questa sede, ripubblica in appendice alcuni testi dell'epoca).

<sup>6</sup> Per un approfondimento si rimanda al catalogo dell'edizione del 1990 manifestazione (attualmente disponibile sul sito di Santarcangelo dei Teatri all'indirizzo web [www.santarcangelofestival.com/editions/](http://www.santarcangelofestival.com/editions/), ultimo accesso 10/01/2021) e alla correlata rassegna stampa (conservata, come i cataloghi, nell'archivio del Festival custodito presso la Biblioteca “A. Baldini” di Santarcangelo di Romagna). Oltre alle fonti bibliografiche di natura storico-critica il presente contributo si basa su una ricerca svolta su questo tipo di documenti, nonché su una serie di interviste realizzate con le persone che hanno lavorato al progetto – o anche che l'hanno frequentato – in quel periodo (fra cui l'allora direttore Antonio Attisani).

tico che stava a premessa della nascita del progetto. Infatti, l'ipotesi che s'intende testare in questa sede è di natura sensibilmente diversa dalle prospettive che si sono cristallizzate nel tempo sul passaggio fra anni Ottanta e Novanta: nella convinzione che risulti oggi necessario recuperare il portato di questo snodo storiografico potenzialmente determinante<sup>7</sup>, l'obiettivo è quello di verificare come esso non abbia rappresentato – a Santarcangelo come nella storia delle arti sceniche italiane – un punto d'arrivo, la fine del Novecento teatrale o del Nuovo Teatro in rapporto alla dimensione dell'impegno politico, quanto una sua sostanziale riconversione. È vero che verso la fine del millennio molto stava cambiando, le arti, la scena, la cultura, e pure il concetto e le pratiche dell'impegno politico: ma nei modi, non nel senso. Il che potrebbe contribuire fra l'altro a illuminare in maniera diversa l'emersione, di lì a poco, di nuove, inaspettate “ondate” dell'*engagement* (anche artistico), spesso “a caldo” (non) inquadrate in rapporto a una cesura netta con quanto accaduto in precedenza, come se fossero sorte all'improvviso da una *tabula rasa* difficilmente spiegabile da un punto di vista storico.

In questa sede si proverà a dimostrare la produttività di una simile ottica esaminando le prime esperienze di attivismo<sup>8</sup> ascrivibili all'area del cyberpunk che fra anni Ottanta e Novanta approdano al Festival di Santarcangelo. Si tratta di tre *case studies* che non corrispondono però a singoli episodi, creazioni, performance, ma che fanno riferimento a veri e propri percorsi che si sviluppano, più o meno intrecciati, in relazione e in parallelo a una rassegna che in queste edizioni si pone sotto il nome di *Lavoro d'arte comune*, nell'intenzione di creare un ambiente di dialogo, di confronto, di scambio reciproco, atto ad accogliere artisti indipendenti e “liberi spettatori”, fondato su collaborazioni *in progress* di lunga durata<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Gerardo Guccini è uno dei primi studiosi di spettacolo in Italia a porre la questione della “rimozione storiografica” degli anni Ottanta e della necessità di una loro diversa valorizzazione (cfr. *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, 2000, pp. 11-26); un punto di vista differente sul passaggio è condiviso anche in O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988.

<sup>8</sup> Cfr. A. Milohnić, *Artivism*, in «Performance Research», vol. X, n. 2, 2005, pp. 47-58 (prima ed. in «Maska», vol. XX, nn. 1-2, 2005).

<sup>9</sup> Molte delle iniziative inserite da A. Attisani nel suo piano per il triennio 1990-'92 del Festival nell'ottica di avviare un'attività teatrale permanente, oltre la rassegna estiva, purtroppo non saranno realizzate; tuttavia, questo tipo di sodalizi artistici e umani a lungo termine – anche con gruppi quali il

## 1. Giacomo Verde, dal tele-racconto all'arte ultrascenica

Il primo studio di caso vede al centro Giacomo Verde, artista che aveva avuto già modo di intercettare il Festival al tempo del grande movimento di rifondazione del teatro che nasce in Italia lungo gli anni Settanta, e che negli Ottanta stava procedendo a un altrettanto determinante ripensamento del proprio approccio fra arti performative e nuove tecnologie; la rassegna testimonia diverse tappe di questo percorso, fino ad accogliere nel 1993 la sua prima “oper'azione ultrascenica”<sup>10</sup>.

---

Teatro delle Albe o il Tam Teatromusica – rappresentano a posteriori l'esito concreto di quel *Lavoro d'arte comune* che s'intendeva instaurare a Santarcangelo.

<sup>10</sup> Giacomo Verde, nelle edizioni dirette da Antonio Attisani (1989-1993), è presente fin dal primo anno, con due tele-racconti – *Hansel e Gretel TV*, che lo vede anche in veste di performer, e *Lieta il fine*, dalla *Sirenetta* di Andersen, interpretato da Vania Pucci – e una video-installazione intitolata *Telecat-tedra*, «dedicata a René Magritte»; nel 1991, nel quadro di un progetto intitolato *Casa del teleracconto*, coordinato insieme a Renzo Boldrini, costituito da un laboratorio e da una Antologica del tele-racconto, che comprende anche *InColore* (dalle *Cosmicomiche* di Calvino, creato, con la direzione di Verde, assieme a Lucio Diana e Adriana Zamboni per l'attrice di Teatro Settimo), *Proto-tipi* e il nuovo *Consumazione obbligatoria* (tratto da *Fantastica visione* di Giuliano Scabia, elaborato con il medesimo ensemble assieme a Vania Pucci, anche in scena con la Zamboni); nel '92 all'interno del progetto *Piazza Virtuale* e di un “laboratorio permanente sull'interazione” allestito all'Informagiovani della cittadina romagnola che coinvolgevano, fra gli altri, anche il gruppo di Decoder (per cui cfr. *infra* n. 31); e infine, nell'ultimo anno diretto dal critico, con *Saldi - oper'azione ultrascenica*, «sorta di svendita [...], per liberare i magazzini in preparazione di una nuova stagione», oltre i confini ormai stretti del teatro, allestita il 9 e 10 luglio 1993 in doppia replica alla Sangiovesa, storica osteria della cittadina, dove una serie di materiali di partenza – conferenze, frammenti di video e di performance dell'attivista, spezzoni di film, canzoni, letture – venivano messi a disposizione degli spettatori, che dovevano scegliere quali elementi includere nella performance e dunque in un certo senso crearla con il suo ideatore, dando vita a una discussione pubblica assieme ad alcuni ospiti fra cui figuravano per esempio Antonio Caronia o Marco Martinelli del Teatro delle Albe (la citazione proviene dalla scheda del lavoro reperibile fra i materiali di comunicazione della rassegna). Il concetto di arte “ultrascenica” – cioè «coperformativa», per dirla con Tatiana Bazzichelli – naturalmente è strettamente connesso a questa modalità di creazione di una «forma artistica che non è più rappresentazione, ma azione collettiva, un'“interfaccia attiva” di comunicazione che sposta il suo fulcro dal prodotto al processo, al fine di stimolare la messa in scena di pratiche collettive e interattive e orizzontali fra gli individui e fra questi e i mezzi di comunicazione» (il significato del titolo *Saldi*, in questo senso, non fa solo riferimento alla dimensione già menzionata della “svendita” ma anche all'ulteriore nesso con la pratica della saldatura, che Verde approfondirà in un'intervista rilasciata a Pietro Marchiori per la sua tesi all'Accademia di Brera nel 1994). Oltre alle fonti già citate legate al Festival di Santarcangelo, sul tele-racconto si rimanda più in generale al primo numero di *Connessioni Remote* dedicato nel 2020 a Giacomo Verde (<https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>, ultimo accesso 10/01/2021) e in particolare a: G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi* (ricostruzione del passaggio in questione dal punto di vista dell'artista, originariamente edito in AA.VV., *Arte Immateriale Arte Vivente*, Essegi, Ravenna 1994); A.A.V.V. *Dossier Teleracconto. Scritti di Giacomo Verde*, Giallo Mare *Minimal teatro*, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia (raccolta di scritti sul tele-racconto realizzata fra il

-Luglio 1993- SALDI - Santarcangelo di R. -  
 operazione ultrascenica di e con Giacomo Verde  
"OPERE DISPONIBILI"

TELERACCONTO : Narrazione con telecamera  
 - "HeGTV" - ds Hansel e Gretel - (30')  
 - "RI: immagini d'eco" persone musiche (45')

VIDEO : Opere di VideoArte  
 - Gobrio casa sua (84-5') - Costurzioni Abb. (84-10')  
 - fine fine Millennio (84-87-10') - WDR mari (88-5')  
 - Stati d'avvinco (90-3') - Vento de Vento (91-2') - Ombre  
 Domestiche (91-7') - Estetica dolce (93-2')

CONFERENZE : Opinioni e Riflessioni  
 - Arte Ultrascenica (15') - Proj. Teleracconto (con Video-20')  
 - Nuova Cartografia del reale (15') - L'irrealta' della TV (20')  
 - Proj. ANT.V. rus-H- (con video 10')

OPERAZIONI VISIVE : Giocando con la pittura  
 - Opera d'Arte (con Video-15') - La paura della morte  
 (con Video-10')

LETTURE : ds P.P. Pasolini  
 ds "Petropio" (23') - ds "La Divina Mimesis" (14'08')

ASCOLTI : ds condividere  
 - Officine Schwartz (3'34") - J. Hendrix (4'07") - L. Fossati (1'40")  
 - Bands Magnaetica (5'07") - Mozart - Bach -

VISIONI : Rielaborazioni private ds  
 - "Lo Rabbio" P.P. Pasolini (7') - "Tetsuo" S. Tsukamoto (6')  
 - "Blade Runner" R. Scott (4')

Fig. 01. Programma manoscritto di G. Verde per l'evento **Saldi** a Santarcangelo 1993. Archivio G. Verde.

'91 e il '92 da G. Verde); A.M. Monteverdi, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde* (che fra l'altro ricostruendo proprio il passaggio in questione all'interno del percorso dell'attivista mette significativamente in relazione le sue precedenti esperienze nel quadro del teatro di strada, popolare e di gruppo e il successivo approdo alla sperimentazione in campo vi-deo/tecnologico); e inoltre A.M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 319-353. Per la definizione di "arte ultrascenica" cfr. anche: T. Bazzichelli (a cura di), *Intervista a Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020; Ead., *Pratiche reali per corpi virtuali*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1998-'99, relatore: Prof. A. Abruzzese, pp. 183 sgg. (la citazione proviene da questa pagina; la tesi è poi stata in parte sviluppata nel volume *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006). Per approfondimenti sui singoli lavori menzionati si rinvia ai successivi rimandi bibliografici, che saranno condivisi man mano nel testo.

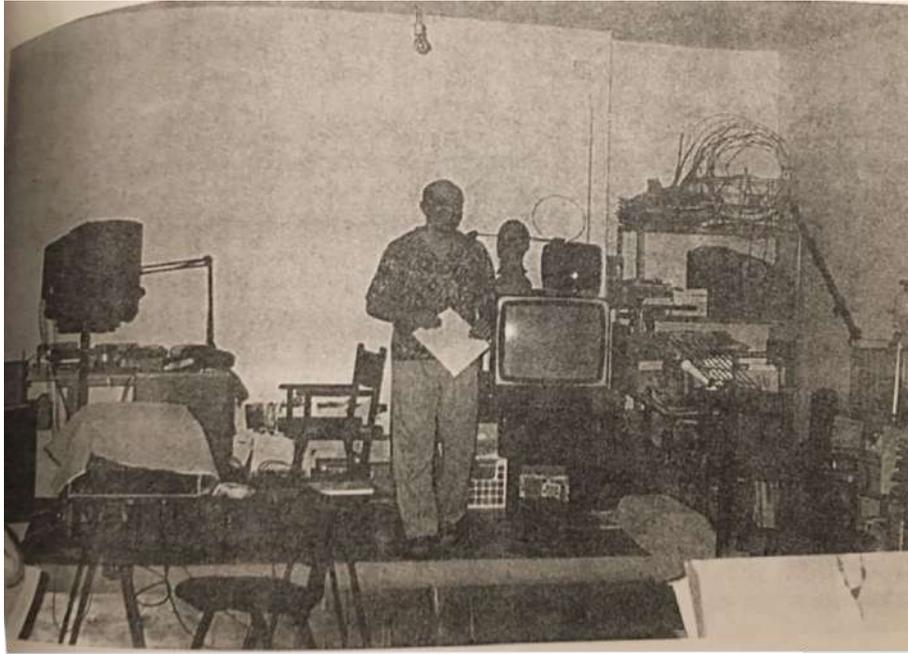


Fig. 02. G. Verde, *Saldi*, Santarcangelo 1993.

Tratta dalla tesi di Pietro Marchionni, Accademia BBAA Brera 1994. Archivio G. Verde.

È significativo che la prima presenza di Verde in queste edizioni della manifestazione si attesti già nel 1989, con il tele-racconto, che aveva debuttato soltanto l'anno prima nell'alveo di un progetto su *Hansel e Gretel* curato da Giallo Mare Minimal Teatro<sup>11</sup>. «Nato per gioco», come dirà il suo ideatore, proprio a ridosso del prospettarsi di una significativa pausa creativa auto-imposta<sup>12</sup>, non è soltanto una nuova «specie teatrale» che implica «un rapporto attivo con questo mondo non laterale» della tecnologia<sup>13</sup>, ma più ampiamente – come rifletterà Verde – «qualcosa di altro che sta[va] nascendo»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Sul tele-racconto cfr. inoltre: R. Boldrini, *Giacomo Verde, attivista ultrascenico*, e V. Valentini, *La magia low tech dei Teleracconti di Giacomo Verde*, entrambi pubblicati in «93% – materiali per una politica non verbale», n. 17, giugno 2020 (*Omaggio a Giacomo Verde*), <https://novantatrepercento.it/> (ultimo accesso 10/01/2021).

<sup>12</sup> Così l'artista, nella sua ricostruzione del passaggio-chiave degli anni Ottanta, descrive il 1988, anno (e paragrafo) significativamente posti sotto l'egida di un "crollo teorico", proprio subito prima – anche nel testo – dell'invenzione del tele-racconto: «Sono stanchissimo. Mi dò al silenzio. Decido di non parlare-teorizzare-proporre opere per almeno due anni. Forse il teatro non fa per me»; G. Verde, *op. cit.*, p. 16.

<sup>13</sup> A. Attisani, *La maschera elettronica*, in A.A. V.V. *Dossier Teleracconto, op. cit.*, p. 10. Uno dei tratti distintivi edizioni dei Festival dirette dal critico fra anni Ottanta e Novanta si rintraccia proprio nell'attenzione riservata ad artisti «di generazioni e orientamenti diversi, non uniti ma semmai vicini nel tentativo di riposizionare il teatro nell'universo dei media e di aggiornare il suo statuto linguistico affinché sia in grado di dialogare con il mondo di oggi» (A. Attisani, *Rivedere l'orizzonte*, introduzione alla XIX edizione, flyer, 1989); sull'argomento, declinato sia più nello specifico del percorso di G. Verde, sia più ampiamente in rapporto al mutamento delle arti sceniche in quel periodo, si rimanda inol-

L'idea era (apparentemente) molto semplice: un performer che narrava una storia, sia a voce, sia con dei piccoli oggetti d'uso quotidiano che, per «similitudine morfologica»<sup>15</sup>, l'andavano a rappresentare visivamente; una telecamera che riprendeva il “micro-teatro” di figura così inscenato dalle mani del contastorie; uno schermo che rimandava in diretta queste immagini. Le implicazioni (teoriche, ideologiche, pratiche, artistiche, tecnologiche, sociologiche) risultano decisamente meno più complesse: tutti i media coinvolti nell'azione venivano svelati nel loro funzionamento, dimostrando, riflette Anna Maria Monteverdi, «come è facile attraverso una telecamera far credere che le cose sono diverse da quelle che sono»; «lo spettatore è chiamato a intervenire con l'immaginazione a coprire lo scarto» fra l'oggetto che c'è in scena e quello che sta a rappresentare<sup>16</sup>; mentre – come constaterà anni dopo Valentina Valentini – al pubblico veniva inoltre posto il problema di cosa guardare, se l'azione del performer o le scene riproposte sul monitor<sup>17</sup>. In pratica, fin dal tele-racconto, anche a Santarcangelo, emerge chiaramente che

In riferimento al teatro, gli schermi e le tecnologie possono offrire alla scena nuovi spazi per l'immaginario, modificare i modi di percezione, permettere non solo la visione e l'esplorazione di un mondo, ma rendere consapevoli di poter partecipare al suo cambiamento (etico, sociale, politico)<sup>18</sup>.

## 2. Una “finestra sul futuro alla quale invitiamo tutti ad affacciarsi”<sup>19</sup>: i seminari di «Decoder»

Parallelamente i Festival di Attisani, fra il 1990 e il 1992, accolgono un'altra esperienza che da un certo punto di vista, nel medesimo giro d'anni, lavorava su fronti non così dissimili: una serie di seminari curati da «Decoder», rivista di riferimento del cyber-

---

tre alle riflessioni, pubblicate sempre su «Connessioni Remote», formulate da Michele Sambin di Tam Teatromusica, altro gruppo di riferimento per a Santarcangelo in quegli anni, presenza ricorrente al centro di una lunga collaborazione e fonte di scambi significativi che caratterizzarono la rassegna (cfr. F.D. D'Amico, M. Sambin, *Dell'arte ultrascenica: l'incontro tra Giacomo Verde e Tam Teatromusica + glossario ragionato*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, cit.).

<sup>14</sup> G. Verde, *Premessa leggermente riflessiva*, in A.M. Monteverdi (a cura di), *op. cit.*, p. 3.

<sup>15</sup> A.M. Monteverdi, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, cit., p. 3.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 2-3.

<sup>17</sup> Cfr. V. Valentini, *op. cit.*

<sup>18</sup> A.M. Monteverdi, *op. cit.*, p. 2.

<sup>19</sup> Gomma, *Sommario*, in «Decoder», n. 7, s.d. <1992?>, p. 452.

punk in Italia che, oggi come allora – rileva Tatiana Bazzichelli – «rende visibile il filo rosso che lega fra loro le culture cyber, underground, libertarie, di filosofia radicale» su quel crinale *fin de siècle*<sup>20</sup>. La testata deve il proprio titolo a un film omonimo di Klaus Maech «sul rovesciamento degli strumenti di comunicazione»<sup>21</sup>; o, meglio, alla sua ricezione da parte di un collettivo milanese che aveva parallelamente iniziato a riflettere su temi affini, formatosi lungo gli anni Ottanta a partire da figure di diversa provenienza, che coltivavano collaborazioni strette con gli ambienti nuovi e storici dell'antagonismo, al tempo oggetto di una consistente stretta repressiva (fra gli altri, col Leoncavallo, il Cox 18, il Virus e non da ultima la Calusca di Primo Moroni)<sup>22</sup>.

«Decoder» significa “decodificare”, cioè, come testimonieranno anni dopo alcuni fondatori della rivista, Gomma e Raf Valvola, «fare uno sforzo per capire la fase del pre-

---

<sup>20</sup> T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali*, cit., p. 163. Sulla storia della rivista e più ampiamente sul contesto da cui si originò fra anni Ottanta e Novanta, cfr. inoltre, della stessa autrice: *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in «La critica», 7 luglio 2001, <http://www.lacritica.net/bazzichelli2.htm>; *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, «Punto informatico», 27 luglio 2001 <https://www.punto-informatico.it/dellarte-del-cyberpunk-e-dellhacking/> (ultimo accesso 10/01/2021); *Networking*, cit. Sulla rivista cfr. inoltre: A. Caronia, *Inchiesta sul cyberpunk in Italia*, in «Virtual», n. 1, settembre 1993 (riedito online su Academia.edu: [https://www.academia.edu/317000/Inchiesta\\_sul\\_cyberpunk\\_in\\_Italia\\_1\\_Digito\\_ergo\\_sum](https://www.academia.edu/317000/Inchiesta_sul_cyberpunk_in_Italia_1_Digito_ergo_sum), ultimo accesso 10/01/2021); M. Philopat (M. Galliani), *I pirati dei navigli*, Bompiani, Milano 2017; e una video-intervista a Gomma (Ermanno Guarnieri) e Raf Valvola (Raffaele Scelsi), senza autore né data, intitolata *DECODER - Documentary on the Italian "Decoder Collective"*, disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mY2JfGTbZOU> (ultimo accesso 10/01/2021).

<sup>21</sup> Gomma, in *ibid.*

<sup>22</sup> Riscontrano la relazione determinante e piuttosto diretta con le figure, le esperienze e gli ambienti storici della contestazione, oltre agli stessi nn. di Decoder e a tutte le fonti appena menzionate (in particolare la video-intervista di Gomma e Raf Valvola, il libro di Philopat, gli studi di T. Bazzichelli), le riflessioni in merito formulate da A. Attisani, in particolare rispetto al ruolo di P. Moroni (anche rispetto al proprio percorso). Dall'altro lato, nel primo editoriale della rivista viene illuminato un aspetto diverso e complementare, che si può considerare parimenti alla base del progetto: la componente, altrettanto decisiva, di “reazione” al “riflusso al privato” che aveva caratterizzato varie esperienze dell'antagonismo, nello specifico con il riferimento – mediato dall'immagine del protagonista della *Mosca* di Cronenberg – alla «matrice del rivoluzionario, dello sperimentatore, dell'hippie e del punk, dell'hacker, del mutante che si scontra con l'impossibilità di poter mediare la sua corporea estrema radicalità con il mondo circostante e precipita nell'isolamento, negando al mondo stesso l'opportunità di poter conoscere la sua alta esperienza di vita e i suoi saperi»; invece, appunto, «la scommessa di Decoder è di ribaltare questo processo» (n. 1, maggio 1987, s.i.p.). Questo genere d'obiettivi peraltro si possono allineare con i propositi che animeranno negli anni seguenti il Festival di Santarcangelo, rispetto alla necessità – come testimonia sempre Attisani – di mettere in atto un'indagine sulle nuove forme della teatralità che andavano affiorando, anche fuori dallo stretto ambito delle arti performative convenzionalmente intese, fra anni Ottanta e Novanta (per cui cfr. *infra* n. 37).

sente che in quel periodo stavamo vivendo e, una volta capita, riuscire a rovesciarla»<sup>23</sup>. Anzitutto ma non soltanto nel campo della comunicazione. Fatalmente, nel momento in cui, non solo in Italia, vengono messi a serio repentaglio i luoghi-chiave dell'antagonismo, si aprono nuovi spazi d'azione, del tutto inaspettatamente dischiusi proprio al cuore del progresso tecnologico, del tardo-capitalismo imperante, della società dello spettacolo: sono le “interzone” virtuali che fra anni Ottanta e Novanta annunciano l'avvento dell'era delle reti<sup>24</sup>.



Fig. 03. Decoder: le copertine della rivista e il primo editoriale (1987)

I primi numeri di «Decoder» trattano, dal punto di vista storico, teorico, pratico di nuove tecnologie, di mercificazione, di musica, cinema, letteratura underground; usano forme di comunicazione non convenzionali, dai fumetti messi anche a servizio della narrazione storica a veri e propri tutorial *ante litteram*; mappano gli spazi e le iniziative al-

<sup>23</sup> La citazione proviene sempre dalla già citata video-intervista a Gomma e Raf Valvola.

<sup>24</sup> La connessione fra l'ondata di sgomberi che lungo gli anni Ottanta travolge i luoghi-chiave, vecchi e nuovi, dell'autonomia – non solo in Italia – e il parallelo investimento che i movimenti alternativi inaugurano sulle nuove tecnologie, soprattutto in termini di reti, sono testimoniati, oltre che nelle fonti già menzionate (anzitutto i reportage pubblicati sulla rivista «Decoder»), anche dalla rassegna stampa delle coeve edizioni del Festival di Santarcangelo: cfr. ad esempio, C. Branzaglia, *Centro sociale anni '90*, in «Linus», gennaio 1992, pp. 70-72 (ora in *Santarcangelo dei Teatri, Rassegna stampa. Stagione 1991/92 – XX Festival*, vol. IV, pp. 21-23).

ternative; si confrontano, tramite interviste, con altre riviste internazionali; illustrano i possibili usi alternativi dei dispositivi (dalla fotocopiatrice alla tv), a fini artistici e non solo; disegnano orizzonti inediti tanto per l'immaginario quanto per la politica, parlando di nuovi diritti e mettendo in connessione mondi lontani; veicolano, soprattutto, nuovi stimoli di pensiero all'incrocio fra cultura, media e società<sup>25</sup>. È di tutto questo si parla anche a Santarcangelo: nel primo, doppio seminario tenuto da Shake-Decoder nel '91, che Antonio Caronia – invitato con un suo intervento – inserirà fra gli eventi-chiave del cyberpunk italiano; l'anno dopo con quello dedicato all'*Interazione*, fino al '92 con *Il gioco della comunicazione*. E tutto questo si sperimenta pure concretamente, in linea con l'approccio teorico-pratico che distingue il lavoro della rivista: arrivando a ospitare nel '91 la messa in opera di una delle prime reti internet libere italiane, laboratori permanenti sull'interattività, e l'anno dopo la prima televisione interattiva<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Il primo numero della rivista risale al maggio 1987; seguono altri 11 fascicoli fino al 1998, a cadenza non sempre regolare ma all'incirca annuale, numerati in successione (anche nella paginazione). Gli indici sono consultabili sul sito della casa editrice Shake, fondata dal medesimo gruppo nell'88 (<http://www.shake.it/>); tutti i numeri sono disponibili in integrale alla pagina web <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22ShaKe+edizioni%22>; il sito web della rivista, non più online, rimane comunque reperibile all'url <https://web.archive.org/web/20070702213803/http://www.decoder.it/archivio.php> (ultimo accesso 10/01/2021).

<sup>26</sup> Il gruppo, in parte già coinvolto nella rassegna fin dal 1989 – edizione in cui alcuni suoi componenti figurano nella squadra tecnica –, approda al Festival nel 1990 con due seminari. L'uno è dedicato ai graffiti, vede un'introduzione di Gomma, una discussione libera fra i writers invitati e gli spettatori, e si conclude con la visione di una serie di diapositive sull'argomento; l'altro, incentrato sul cyberpunk, declina il fenomeno tramite tre interventi: in campo letterario, con Antonio Caronia, dal punto di vista storico, con Primo Moroni, e nell'ottica delle «determinazioni e contaminazioni contro-culturali» del fenomeno con di Raf Valvola, per chiudersi con un video-documentario sulla scena underground tedesca (ma le cronache legano alla giornata anche la presentazione della prima antologia italiana sul cyberpunk, curata per Shake dallo stesso Scelsi). Questi i temi del seminario dell'anno successivo, intitolato *Inter-azione: Interattività, interazione e nuovi media, Interazione nei programmi di ricerca delle realtà virtuali, Interattività, teatro e media, La contaminazione e la trasgressione nelle forme d'arte e comunicative, Politica della comunicazione*, sessioni rispettivamente curate da S: Vanasco (Van Gogh TV), Shake Decoder, D. De Kerckhove (al tempo della formalizzazione della sua ipotesi neuro-culturale “dall'alfabeto a internet” incentrata sulla nascita della scrittura e del teatro nella Grecia Classica), T. Tozzi, K. Maech (che presenterà la sua nuova opera su W. Borroughs); ma nella scheda di presentazione dell'iniziativa significativamente si parla già della necessità di sviluppare delle attività in relazione alle esigenze del Festival, quali l'apertura di uno spazio dedicato al teatro indipendente sulla rete Cybernet e «un laboratorio permanente di applicazioni, dimostrazioni e alfabetizzazione con gli strumenti tecnologici». Il collettivo torna anche nell'edizione del '92 con il seminario *Il gioco della comunicazione*, pensato appunto per concretizzare quest'ultima ipotesi di lavoro (con interventi di K. Hoffmann, P. Glaser, M. Hentz), e il progetto *Piazza Virtuale* di Van Gogh TV, condiviso anche con Giacomo Verde (per cui cfr. *infra* n. 31). Tutte le informazioni e le citazioni pro-

Di più: la vicenda di Shake-Decoder al Festival trascende i confini degli eventi organizzati dal gruppo, della sua stessa presenza alla manifestazione, degli argomenti affrontati nei suoi seminari, delle sperimentazioni mirate a provare le potenzialità di una tecnologia alla portata di chiunque. Va decisamente oltre. Come accadeva in vari altri casi alla rassegna romagnola in questo periodo.

### 3. “Cambiare per sopravvivere”: l'arrivo e l'insediamento dei Mutoid

Il numero 5 di «Decoder» ospita un'intervista a un collettivo di «meccanici artisti e artisti meccanici» basato in Gran Bretagna ma attivo in tutta Europa che «per mezzo della mutazione costante cambiano l'ambiente in cui vivono»<sup>27</sup>. Costruiscono enormi sculture e macchine partendo da materiali di recupero; organizzano incredibili feste e show in spazi residuali, che occupano temporaneamente per poi spostarsi altrove; vedono nel cambiamento l'unica possibilità di sopravvivenza. Sono la Mutoid Waste Company, che il gruppo di «Decoder» proporrà subito di ospitare al Festival di Santarcangelo<sup>28</sup>. Arriveranno, come la rivista, nell'edizione del 1990, la prima intitolata al *Lavoro d'arte comune*, in cui figura anche la presentazione della prima antologia cyberpunk italiana.

I Mutoid si accampano sulle rive del Marecchia, il fiume che lambisce la cittadina romagnola. Costruiscono nuove sculture e mezzi, preparano la performance itinerante che debutterà alla rassegna. Arrivano in paese con una parata straordinaria, che colpirà moltissimo spettatori e cittadini, poi tornano al loro insediamento, invitando la popolazione a

---

vengono dai cataloghi del Festival di Santarcangelo 1990, 1991, 1992; per ulteriori approfondimenti si rimanda anche alle correlate rassegne stampa, in cui si trovano resoconti dettagliati degli incontri, cfr. in particolare: R. Giannini, *Dalla metropoli al villaggio globale*, in «La Gazzetta di Rimini», 28 luglio 1990; M. Palladini, *Cyberpunk, nuovi nemici del potere*, in «Il Centro», 31 luglio 1990; A. Piccinini, *Senza tregua nel cyberspazio*, in «il manifesto», 31 luglio 1990; A. Caronia, *I cowboy del computer*, in «Europeo», 4 agosto 1990 (tutti raccolti in *Rassegna stampa 1990 – Santarcangelo dei Teatri d'Europa – Lavoro d'arte comune*, vol. II, rispettivamente alle pp. 366, 386-387, 406-409); si segnala la rassegna stampa dell'edizione del '91 è risultata irreperibile nell'archivio del Festival.

<sup>27</sup> Mutoid: intervista alla Mutoid Waste Company (Londra, Berlino, Amsterdam), in Alberto, Leo, Michele, Monica (a cura di), *Macchine mutanti*, in «Decoder», n. 5, <1989>, p. 344.

<sup>28</sup> Sui Mutoid è stato pubblicato di recente un volume, in cui si ricostruisce la storia del gruppo: Rete Zora, *Mutate or Die. In viaggio con la Mutoid Waste Company*, Agenzia X, s.l. 2020 (per l'arrivo del collettivo a Santarcangelo cfr. pp. 55 sgg., nonché l'intervista a Philopat e Strapper posta a conclusione del libro, pp. 198 sgg.); il titolo del presente paragrafo traduce quello del testo in questione, negli anni utilizzato a più riprese come motto del gruppo.

seguirli in una festa spettacolare che durerà tutta la notte. Intanto, il collettivo di «Decoder» trasmetterà le immagini dello show su degli schermi posizionati in centro, pare “approfittando dell'ospitalità” inconsapevole di alcune reti tv private<sup>29</sup>. In quell'anno, segnato dalla rimozione obbligata di quello che per lungo tempo aveva rappresentato simbolicamente e concretamente il centro della manifestazione, la piazza principale di Santarcangelo, si profila un modo del tutto nuovo di abitare lo spazio pubblico, reale e virtuale.



**Fig. 04. I seminari di «Decoder» e le performance dei Mutoid a Santarcangelo, catalogo del Festival (1991)  
Immagine e grafica: Andrea Succi**

Non è un caso – come rifletterà decenni dopo Attisani – se i Mutoid saranno in un certo senso i primi a riuscire a impiantare un'attività autenticamente permanente del Festival in città: la storia dello “stato libero di Mutonia”, come si chiamava all'epoca, inizia già poco dopo la conclusione della rassegna nel 1990, proprio lì dove il gruppo era originariamente ospitato, e culminerà nel 2013, quando di fronte alla causa intentata da un vicino, a un'ordinanza di demolizione e al rischio di sgombero, dopo una serie di petizio-

<sup>29</sup> *Ibidem*; M. Philopat, *op. cit.*; e, per i resoconti delle performance, Rassegna stampa 1990 – Santarcangelo dei Teatri d'Europa – Lavoro d'arte comune, vol. II, cit., pp. 323 sgg.

ni, ricorsi e appelli che s'irradiano da Santarcangelo a livello nazionale e internazionale, lo Stato, le sovrintendenze e il paese riconosceranno il valore di Mutonia come un bene pubblico da preservare<sup>30</sup>.

#### 4. *Things can be different. Conclusioni (in vista di nuovi inizi)*

I case studies qui succintamente illustrati vanno a convergere, non solo concretamente in un significativo esito condiviso intorno all'esperienza di *Piazza virtuale* nel '92, che riunisce varie di queste figure in un progetto unitario; o, più idealmente, nell'ottica degli specifici sviluppi individuali dei rispettivi percorsi che lasciano traccia a Santarcangelo negli anni successivi (il *fringe* organizzato già nel '91 a Mutonia e le ricorrenti presenze successive del collettivo al Festival, la sperimentazione di una delle prime reti web libere italiane per «Decoder», l'*oper'azione* di *Saldi* per Giacomo Verde)<sup>31</sup>; oppure ancora, dal punto

---

<sup>30</sup> Cfr. F. Bini (a cura di), *Antonio Attisani, i Mutoid, il cyberpunk italiano* [intervista], in «Altre Velocità», 2013, <https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/24/santarcangelo1214/42/2013/152/conversazioni/698/antonio-attisani-i-mutoid-il-cyberpunk-italiano.html> (ultimo accesso 10/01/2021). Per le testimonianze relative al processo di insediamento della comunità a Santarcangelo, cfr.: D. Ronchi, *Gli artisti girovaghi scoprono Santarcangelo. E vogliono restare*, in «Il Messaggero», 20 agosto 1990; R. De Nicolò, *Siamo Mutoidi viviamo in Italia*, in «King», n. 33, novembre 1990, pp. 100-106; F. Fattori, *La culla delle mutazioni*, in «Il resto del Carlino – Rimini», 10 novembre 1990 (ora tutti in *Rassegna stampa 1990 – Santarcangelo dei Teatri d'Europa – Lavoro d'arte comune*, vol. II, cit., p. 417, 443-449); e, inoltre, le fonti che ricostruiscono complessivamente la vicenda: Rete Zora, *op. cit.*, pp. 143 sgg.; A. Attisani, *Atto secondo*, cit., pp. 179 sgg. (i due volumi contribuiscono anche a evidenziare il ruolo svolto nell'ottenimento della concessione all'utilizzo – prima solo per la rassegna e poi più stabilmente – dell'originaria location che ospiterà i Mutoid, da parte di Cristina Garattoni, allora Sindaca del paese e Presidente del Consorzio che gestiva la manifestazione); sui fatti del 2013 esiste anche un documentario realizzato da Zimmer Frei, prodotto dal Festival in collaborazione con la Regione: cfr. <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=248> (dalla pagina web è possibile visionare il film on demand su Vimeo, ultimo accesso 10/01/2021).

<sup>31</sup> I tre percorsi al Festival si delineano inizialmente in maniera autonoma, nel quadro di eventi specifici e individuali: i tele-racconti di Giacomo Verde nel 1989, i primi seminari di «Decoder» e l'arrivo dei Mutoid nel '90; vanno progressivamente a convergere dall'anno successivo – quando il catalogo della manifestazione li presenta uno dopo l'altro, a formare quasi una sezione a parte – e poi, appunto, in maniera effettiva e concreta nel '92, con il progetto *Piazza Virtuale*. L'iniziativa, curata da Van Gogh TV, canale televisivo di Ponton Media Lab fondato ad Amburgo a metà degli anni Ottanta, viene attivata in occasione di Documenta IX e consiste nella realizzazione di una tv interattiva che trasmette via satellite da Kassel in collegamento con una serie di Piazzette disseminate in tutto il globo, fra cui una a Santarcangelo di Romagna (e un'altra al C.S. Conchetta di Milano), con la collaborazione sia di «Decoder», sia di G. Verde (ma T. Bazzichelli aggiunge inoltre il ruolo del collettivo Pigreca, cfr. *Pratiche reali per corpi virtuali*, *op. cit.*, p. 189). Il dispositivo consentiva la permanenza di massimo 20 persone in diretta, non solo da tali stazioni ma anche a tutti gli utenti che ne avessero desiderio e possibilità, che, collegandosi via modem, fax o telefono, avevano a disposizione uno spazio-tempo di alcuni minuti all'interno del quale potevano intervenire attivamente chattando, creando testi o disegni, componendo musica an-

di vista teorico, nell'orizzonte concettuale disegnato dalla questione dell'*inter'azione*, per dirla con una formula propria del tecno-artivista<sup>32</sup>; o, infine, nella matrice comune che si compone in rapporto a quegli spazi-chiave per la rigenerazione dell'arte, della cultura, della società e della politica che furono i centri sociali fra anni Ottanta e Novanta<sup>33</sup>.

---

che collettivamente. Per l'epoca, si trattava di un esperimento eccezionale, come testimoniano anche i giornali italiani (per cui cfr. la già citata rassegna stampa del Festival del 1992, ad es. gli articoli di S. Talenti sul «Tempo» o di W. Rauhe sul «Sole 24ore»). Come in altre esperienze di questo genere, sviluppate nello stesso periodo «Piazza was about saying “Here, if you use this, things can be different”» (K. Dudesek, fra i co-fondatori dell'iniziativa, cit. in J. Marshall, *The Medium is the Mission*, in «Wired», n. 105, January 1993, <https://www.wired.com/1993/05/medium-mission/>; da questa citazione viene il titolo del presente paragrafo). Alcuni esiti del progetto sono tuttora visibili online sul sito che archivia il lavoro di Ponton Media Lab all'url <https://scarabaeus.org/www.ponton.de/index.html#entry> (in particolare, l'esperienza di Piazza Virtuale è reperibile al link [https://scarabaeus.org/www.ponton.de/archive/piazza\\_tv.html](https://scarabaeus.org/www.ponton.de/archive/piazza_tv.html)); così come sulle pagine web di Van Gogh TV (compreso un video dedicato alla “piazzetta” installata a Santarcangelo: [http://vangoghtv.hs-mainz.de/?page\\_id=961&lang=en](http://vangoghtv.hs-mainz.de/?page_id=961&lang=en)); ulteriori testimonianze dell'esperienza, anche in video, sono reperibili sul sito di Gomma: <http://www.gomma.tv/gomma-tv-index/index.html> (ultimo accesso 10/01/2021). Su *Piazza Virtuale*, anche a Santarcangelo, cfr. più ampiamente: T. Bazzichelli, *Networking*, cit., pp. 111 sgg.; E. Kac, *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, pp. 77 sgg.

<sup>32</sup> Cfr. G. Verde, *Riflessione soggettiva sull'interazione* [2004], in A. Balzola, A.M. Monteverdi (a cura di), *Estetiche delle arti tecnologiche*, in *lis.*, op. cit., pp. 562-563, ora riedito online in «Mimesis Journal», vol. IX, n. 1, 2020, <https://journals.openedition.org/mimesis/1938> (ultimo accesso 10/01/2020); e inoltre, fra l'opera dell'artista e un più ampio orizzonte applicativo del concetto, T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali*, cit.; sul tema cfr. più in generale: Ead., *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, cit.; L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 164 sgg.; A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 47 sgg.

<sup>33</sup> Sia A. Attisani, sia A. M. Monteverdi, nel contesto delle conversazioni realizzate con chi scrive nel quadro del presente studio, hanno sottolineato la centralità – per le figure ed esperienze citate, nonché per i loro incroci – della frequentazione di alcuni centri sociali milanesi (su tutti, il Cox 18 di Via Conchetta), fattore-chiave all'interno della vicenda che stiamo raccontando e più in generale della storia del teatro italiano di fine millennio, non ancora indagato complessivamente in profondità in ambito storico-teatrale (se non per i riferimenti espressi da alcuni gruppi dei Teatri 90 – per cui cfr. *infra* n. 36 – e alcuni lavori di interesse pubblicati fra il 2006 e il 2014 su «Teatro e Storia», in particolare nei nn. 27, 28, 32 – sul Santa Marta – e sui nn. 34-35 con un'inchiesta sul Valle Occupato). Se la conoscenza fra A. Attisani e G. Verde risale anche a fasi precedenti, comunque si rifrange anche in questo tipo di contesti; mentre il contatto con il gruppo di «Decoder» – favorito anche dalla prossimità dello spazio in cui operava la redazione al luogo di abitazione del critico, all'interno del medesimo stabile – matura proprio all'interno del fermento artistico, sociale, culturale, politico che si sprigionava intorno a questi spazi nella Milano degli anni Ottanta. Si segnala qui un altro punto di convergenza possibile fra le esperienze in questione, sempre dal punto di vista “genealogico”, finora rimasto implicito: la figura di A. Caronia, identificata come interlocutore importante sia per il percorso di G. Verde, sia com'è noto nella vicenda del cyberpunk italiano, sia per il lavoro di A. Attisani negli anni Ottanta (per cui cfr. op. cit.), sia più in generale per alcune esperienze teatrali del periodo, con cui si andavano sviluppando anche vere e proprie collaborazioni “sul campo” con l'organizzazione di progetti e rassegne (per esempio con il Teatro delle Albe: a M. Martinelli ed E. Montanari devo un'altra importante testimonianza diretta ai fini della presente ricerca).



**Fig. 05. Teatro per bande e predatori solitari, manifesto del Festival di Santarcangelo (1992)  
Immagine e grafica: Andrea Succi**

Il disinnesco, l'appropriazione, il riassettaggio *a fini diversi* degli elementi propri della civiltà industriale – in una parola, l'*hacking*, fuori da ogni specialismo informatico, come s'iniziava a scoprire in quel momento – si rivelano essere i criteri alla base di una nuova forma possibile di impegno politico: nell'idea – proprio quando s'inaspriva la stretta internazionale sugli avamposti storici dell'antagonismo e si mettevano in campo le prime ipotesi normative di controllo dell'era delle reti – di una tecnologia libera, accessibile, partecipata, alla portata di tutti, che ribaltava completamente il “No future” urlato

dal punk nel ben più propulsivo “Do it your self”, proclamando, non che non esiste un domani, ma che ci sarà soltanto se ce lo si costruisce assieme, da sé<sup>34</sup>.

«Il cyberpunk», rifletteva all'epoca Antonio Caronia, «non è un movimento, ma un'attitudine: un nuovo modo di vedere il mondo, e anche un nuovo stile di vita»<sup>35</sup>. E così fu, tant'è che l'impostazione “per reti” degli spazi alternativi in Italia, la loro propensione per l'*engagement* artistico e musicale, oltre che politico, il pionieristico utilizzo dei mezzi messi a disposizione dal digitale e dal web, filtrano per vie dirette – seppur storiograficamente ancora in parte sommerse – alle stagioni successive. Della rivolta, dell'innovazione sociale, e anche dell'arte.

Saranno infatti questi parte dei riferimenti-chiave per alcune delle nuove generazioni teatrali i cui protagonisti a ogni estate si riversavano a Santarcangelo, e molti di loro ne ricordano l'impatto: di quell'immaginario letterario, visivo, cinematografico così diverso e nuovo che s'andava nominando cyberpunk; del rapporto diretto e sovversivo coi dispositivi tecnologici e mediatici; dello schiudersi di un pensiero democratico completamente diverso all'incrocio fra l'arte, la società e la politica. Di lì a poco sarà la forza propulsiva dei

---

<sup>34</sup> Cfr. *Conversazione con Strapper e Philopat*, in Rete Zora, *op. cit.*, pp. 190-193.

<sup>35</sup> A. Caronia, *op. cit.* A questo punto, sulla linea di quanto suggerito dalle fonti stesse, è necessaria una chiarificazione di natura concettuale sul termine di cyberpunk. Il fenomeno, com'è noto, ha origini letterarie a indicare una nuova corrente di science fiction sorta intorno alla metà degli anni Ottanta; ma – come spiega il gruppo di «Decoder» sul n. 5 della rivista (cit.) – in quel contesto «sta a denotare un reale cambiamento [...] in corso [...] in Italia» (Raf Valvola, *Rete informatica alternativa*, p. 265). In particolare, si provvedeva poi a specificare la questione scomponendo il neologismo: da un lato interpretando il prefisso “cyber” rispetto alla «capacità dei nuovi soggetti di saper usare, dopo esserne stati irretiti per decenni, la più alta tecnologia»; e, dall'altro lato, distinguendo il termine “punk” dall'accezione storica e più corrente, in maniera da «indicare qualsiasi fenomeno sociale (esistenziale e di resistenza) che riesce a mantenere la propria alterità [...], sapendosi peraltro radicare almeno a livello esistenziale, e a confrontarsi in termini di non mediazione nei confronti del resto della società» (una interessante “proporzione” formulata da B. Sterling a legare e separare i due concetti è riportata sulla pagina di Decoder all'interno del catalogo dell'edizione 1990 del Festival di Santarcangelo). Più avanti, in un altro editoriale, si rifletterà che un simile approccio aveva contribuito «a far sì che, in Italia, chi parla di cyberpunk deve necessariamente far riferimento a situazioni di movimento, trasgressive o, comunque, non integrabili immediatamente al sistema della moda o della “tendenza”» (Gomma, *Burn Baby Burn, Sommario*, in «Decoder», n. 6, s.d. <1991?>, p. 356). Riepilogando, come si riassume sul catalogo della rassegna appena citato, con la formula di cyberpunk in un simile quadro si faceva ampiamente riferimento a una serie di stimoli di diversa natura e provenienza che avevano «dato alimento immaginativo a pratiche antagoniste già in atto»; ed è questa l'accezione con cui il termine viene utilizzato anche nel contesto del presente saggio.

Teatri 90<sup>36</sup>, molti dei quali sorti proprio in Romagna e spesso salutati come una nuova, inaspettata “ondata” della scena italiana della sperimentazione, a dimostrare nei fatti cos'avrebbe potuto fare un simile approccio, una volta rideclinato anche in contesto teatrale.

Del resto si situava proprio qui l'obiettivo di fondo e primo della direzione artistica del Festival a cavallo fra anni Ottanta e Novanta: provare a testare, studiare, comprendere collettivamente i nuovi, possibili aspetti e forme della teatralità, che non venivano concepiti in contrasto con il parallelo avvento degli inediti paradigmi socio-antropologici e tecno-mediali, ma al centro di un processo di rimediazione che – pur situandosi spesso al di fuori dei confini dello spettacolo inteso in senso convenzionale, ma continuando sempre a nutrire gli orizzonti di un'idea di teatro incentrata sulla relazione attore-spettatore – ha scandito fin dalle origini l'intera storia delle arti performative<sup>37</sup>. E continuava ad ampliarli, a metterli in discussione, a rilanciarli anche nel periodo e nei territori che abbiamo esaminato.

## Riferimenti bibliografici

*Bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Bertani, Verona 1977.

*La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in Piazza, luglio 1978*, Cappelli, Bologna, 1979.

*Ma l'amor mio non muore: Origini, documenti, strategie della cultura alternativa e dell'underground in Italia*, Arcana, Roma 1971.

A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Mucchi, Modena 1987.

---

<sup>36</sup> Cfr. almeno: S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millennio [2000]*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2016; R.M. Molinari, C. Ventrucci, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000; V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2016*, Bulzoni, Roma 2015 (insieme al correlato sito web che raccoglie numerosi documenti sull'argomento: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>, ultimo accesso 10/01/2020).

<sup>37</sup> Devo tale riflessione alla conversazione con A. Attisani realizzata per il presente studio, da cui è emerso con chiarezza il senso complessivo delle differenti aperture tentate a Santarcangelo durante la sua seconda direzione artistica fra l'89 e il '93. Per una prospettiva sul ripensamento del teatro in relazione alla storia del linguaggio e delle tecnologie della comunicazione cfr., oltre al classico Rimediato di D.J. Bolter e R. Grusin (che non si sofferma sull'ambito dello spettacolo dal vivo): F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, New York-Amsterdam 2007; D. De Kerckhove, *Dall'alfabeto a internet*, Mimesis, Milano 2008; F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012; L. Gemini, *op. cit.*

- A. Attisani, *Teatro come differenza*, Essegi, Ravenna 1988 (prima ed. 1978).
- A. Attisani, *La maschera elettronica*, in A.A. V.V., *Dossier Teleracconto. Scritti di Giacomo Verde, Giallo Mare Minimal teatro, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia* [1991- '92], in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- A. Attisani, *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Lexis, Torino 2018.
- N. Ballestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 1997.
- T. Bazzichelli, *Pratiche reali per corpi virtuali*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1998-'99.
- T. Bazzichelli, *L'arte come pratica reale dalle avanguardie agli hackmeeting*, in «La critica», 7 luglio 2001.
- T. Bazzichelli, *Dell'arte, del cyberpunk, dell'hacking*, in «Punto informatico», 27 luglio 2001.
- T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano 2006.
- T. Bazzichelli (a cura di), *Intervista a Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- F. Berardi e E. Guarneri (a cura di), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milano, Shake, 2007 (prima ed. 1976).
- S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Castelvecchi, Roma 1997.
- S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Gli autonomi: le storie, le lotte, le teorie*, 3 voll., DeriveApprodi, Roma 2007-2008.
- F. Bini (a cura di), *Antonio Attisani, i Mutoid, il cyberpunk italiano*, in «Altre Velocità», 2013.
- R. Boldrini, *Giacomo Verde, attivista ultrascenico*, in «93% – materiali per una politica non verbale», n. 17, giugno 2020 (*Omaggio a Giacomo Verde*).
- J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi media e nuovi*, Guerini, Milano 2002 (*Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000)
- A. Caronia, *Inchiesta sul cyberpunk in Italia*, in «Virtual», n. 1, settembre 1993.
- F. Chapple, C. Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, New York-Amsterdam 2007.

- S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millennio*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2016 (prima ed. 2000).
- F.D. D'Amico, M. Sambin, *Dell'arte ultrascenica: l'incontro tra Giacomo Verde e Tam Teatromusica + glossario ragionato*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- D. De Kerckhove, *Dall'alfabeto a internet*, Mimesis, Milano 2008.
- M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 367-386 (prima ed. 2010).
- F. Deriu, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012.
- E. Di Nallo, *Indiani in città*, Cappelli, Bologna 1977.
- R. Ferraresi, *I "laboratori del nuovo" nella cultura italiana del Novecento: dalla ricostruzione alla contestazione, oltre*, in C. Carlini, M. Gallina, O. Ponte di Pino (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 58-67.
- R. Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia, Torino 2019.
- L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, FrancoAngeli, Milano 2003.
- R. Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza a Santarcangelo*, Sapiognoli, Torriana 1993.
- K. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Genova 1997.
- M. Galliani (Philopat), *I pirati dei navigli*, Bompiani, Milano 2017.
- E. Guarnieri (Gomma), *Burn Baby Burn, Sommario*, in «Decoder», n. 6, s.d. <1991?>, p. 356.
- E. Guarnieri (Gomma), *Sommario*, in «Decoder», n. 7, s.d. <1992?>, p. 452.
- G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, 2000 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 11-26.
- E. Kac, *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits, & Robots*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- A. Mannocchi, *Così ho amato Santarcangelo. Storie, fatti e personaggi degli ultimi settant'anni di vita cittadina*, con F. Semprini, Pazzini s.l. <Villa Verucchio>, 2019.

- D. Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, ombrecorte, Verona 2014.
- J. Marshall, *The Medium is the Mission*, in «Wired», n. 105, January 1993.
- A. Milohnić, *Artivism*, in «Performance Research», vol. X, n. 2, 2005, pp. 47-58.
- R.M. Molinari, C. Ventrucchi, *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000.
- A.M. Monteverdi, *Per un teatro tecnologico*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 319-353.
- A.M. Monteverdi (a cura di), *Dossier Teleracconto. Scritti di Giacomo Verde, Giallo Mare Minimal teatro, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia [1991-'92]*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- A.M. Monteverdi, *Il tecnoteatro di Giacomo Verde*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia 2003.
- O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa Usher, Firenze 1988.
- Rete Zora, *Mutate or Die. In viaggio con la Mutoid Waste Company*, Agenzia X, s.l. 2020
- C. Salaris, *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA edizioni, Bertiole 1997.
- R. Scelsi (Raf Valvola), *Rete informatica alternativa*, in «Decoder», n. 5, s.d. <1991?>, p. 265.
- R. Scelsi (a cura di), *Cyberpunk. Antologia di scritti politici*, Shake, Milano 1990.
- M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996.
- F. Taviani, *Inverno italiano [1984]*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 90-104.
- V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2016*, Bulzoni, Roma 2015.
- V. Valentini, *La magia low tech dei Teleracconti di Giacomo Verde*, in «93% – materiali per una politica non verbale», n. 17, giugno 2020 (*Omaggio a Giacomo Verde*).
- M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus 2015.

- G. Verde, *Premessa leggermente riflessiva*, in A.M. Monteverdi (a cura di), *Dossier Tele-racconto. Scritti di Giacomo Verde, Giallo Mare Minimal teatro, Antonio Attisani, Renzo Raccanelli, Carmelo Marabello, Remo Rostagno, Dario Evola, Antonio Caronia* [1991-'92], in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020.
- G. Verde, *Anni Ottanta: frantumando generi*, in «Connessioni Remote», vol. I, n. 1, maggio 2020 (prima ed. 1994).
- G. Verde, *Riflessione soggettiva sull'interazione*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi (a cura di), *Estetiche delle arti tecnologiche*, in *lis., Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 562-563.
- E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», vol. XXI, n. 28, 2007, pp. 235-269.

## Sitografia

- <https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/24/santarcangelo-1214/42/2013/152/conversazioni/698/antonio-attisani-i-mutoid-il-cyberpunk-italiano.html> (consultato il 10/01/2021)
- <http://www.gomma.tv/gomma-tv-index/index.html> (consultato il 10/01/2021)
- <https://journals.openedition.org/mimesis/> (consultato il 10/01/2021)
- <https://novantatrepercento.it/> (consultato il 10/01/2021)
- <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557> (consultato il 10/01/2021)
- [www.santarcangelofestival.com/editions/](http://www.santarcangelofestival.com/editions/) (consultato il 10/01/2021)
- <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com> (consultato il 10/01/2021)
- [https://scarabaeus.org/www.ponton.de/archive/piazza\\_tv.html](https://scarabaeus.org/www.ponton.de/archive/piazza_tv.html) (consultato il 10/01/2021)
- <http://www.shake.it/> (consultato il 10/01/2021)
- [http://vangoghtv.hs-mainz.de/?page\\_id=961&lang=en](http://vangoghtv.hs-mainz.de/?page_id=961&lang=en) (consultato il 10/01/2021)
- <https://web.archive.org/web/20070702213803/http://www.decoder.it/archivio.php> (consultato il 10/01/2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=mY2JfGTbZOU> (consultato il 10/01/2021)

### ***Biografia dell'autore /Author's biography***

**Roberta Ferraresi** (1983) è docente a contratto di Forme e linguaggi del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Urbino "Carlo Bo". Lavora dal 2010 al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove ha svolto il dottorato (2010-14), è stata per tre anni assegnista (2016-19), è membro della redazione della rivista «Culture Teatrali» e insegna Alfabetizzazione teatrale. I suoi temi di ricerca riguardano la storiografia dello spettacolo, le pulsioni al ripensamento del teatro nella storia e nel presente, la scena novecentesca e contemporanea. Al di fuori del contesto accademico coltiva un'operatività attiva nel sistema teatrale italiano: in campo critico, della comunicazione e in qualità di consulente in ambito politico-culturale.

**Roberta Ferraresi** (1983) teaches Forms and Languages of Theatre and Performance at the University of Urbino "Carlo Bo". She works since 2010 at the Department of the Arts of Bologna University, where she teaches Theatre Literacy, has been post-doc research fellow (2016-19) and took her Phd in 2014. Research themes: theatre historiography, processes of rethinking theatre in the past and in the present, the twentieth-century and contemporary scene. Besides the academic work, she's involved in theatre criticism, communication, and in cultural policies as advisor in the field of live arts.

***Articolo sottoposto a double-blind peer review***