

N. 8

Collana diretta da Paolo Brusasco

COMITATO EDITORIALE / EDITORIAL ADVISORY BOARD

Thierry Dufrêne (Institut National d'Histoire de l'Art e Université Paris Ouest
Nanterre La Défense)

Leo Lecci (Università di Genova)

Rosina Leone (Università di Torino)

Miriam Müller (Leiden University)

Lisa Nevett (The University of Michigan)

Anthony Pace (Superintendent of Cultural Heritage, Government of Malta)

Luca Quattrocchi (Università di Siena)

Antonio Sgamellotti (Accademia Nazionale dei Lincei e Università di Perugia)

Paola Valenti (Università di Genova)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer review*

LIVIA DE PINTO

GIUSEPPE CHIARI

Musica, segno, gesto, azione
dagli anni Cinquanta ai Settanta

Il presente volume è pubblicato con il finanziamento del MUR – PRIN 2022 PNRR *Art Sound Environment: Toward a New Ecology of Landscape* e con il contributo dell'Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo.



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Archeologia, Arte e Società* n. 8

Isbn (Print): 9791222328386

Isbn (Online): 9791222330662

DOI: 10.7413/1234-1234100

This is an open access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

2026 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

GENEALOGIE DI UN CONTESTO OPERATIVO:

LA RICERCA SU GIUSEPPE CHIARI

Lara Conte e Pasquale Fameli

7

CAPITOLO 1

LA RICERCA INDIVIDUALE A FIRENZE E I PRIMI CONTATTI

CON L'AVANGUARDIA INTERNAZIONALE

11

1.1 Uno sguardo all'ambiente internazionale della musica
sperimentale

11

1.2 Dal pentagramma alla parola: l'evoluzione del pensiero su
carta tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta

13

1.3 Materia, oggetto e percussione. Studi sullo strumento musicale
premelodico come forma di primitivismo e approdo al gesto

19

CAPITOLO 2

TRA FLUXUS E IL GRUPPO 70

27

2.1 *Le lettere*. Orizzonti verbali per una musica d'azione

27

2.2 *Gesti sul piano*: dalla musica d'azione alla transmedialità
dell'opera concettuale

33

2.3 Nel "territorio magico" di *Teatrino*: dal frammento
sonoro alla scrittura d'azione. Verso il coinvolgimento
performativo del fruitore

46

2.4 1964, l'artista sulla scena. *Don't Trade Here*:
tra gesto, oggetto, corpo, parola

59

2.5 Cinema, teatro e semantica dell'oggetto: attorno a *La Strada*

70

2.6 *La Strada*: da una a tante opere. Genesi e fenomenologia
dal 1963 al 1972

79

CAPITOLO 3

GLI ANNI DELLA CRITICA AI MEZZI DI COMUNICAZIONE DI MASSA.

TESTO, ORALITÀ ED EMERGENZA DEL CORPO POLITICO

93

3.1 <i>La folla solitaria</i> : un'opera di passaggio	96
3.2 La ricostruzione di un'opera quasi dimenticata: attorno ad <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	107
3.3 Da <i>Nostra signora la televisione</i> a <i>Happening sulla TV</i>	115
3.4 <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i> : una denuncia politica e sociale	121
CAPITOLO 4. JAZZ AND THE CITY	
RIPENSARE LA CITTÀ ATTRAVERSO L'IMPROVVISAZIONE LIBERA E LA PARTECIPAZIONE COLLETTIVA	133
4.1 Sperimentazioni sonore nello spazio urbano, tra Musica Elettronica Viva e Architettura Radicale	133
4.2 Da <i>Suonano la città</i> a <i>Suonare la città</i>	142
ILLUSTRAZIONI	153
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	175
UNA CRONOLOGIA AGGIORNATA (1962-1975)	203
RINGRAZIAMENTI	249

LARA CONTE E PASQUALE FAMELI

GENEALOGIE DI UN CONTESTO OPERATIVO: LA RICERCA SU GIUSEPPE CHIARI

Nel corso degli anni Sessanta del Novecento la ricerca artistica ha iniziato a esplorare le possibilità plastiche e concettuali del suono in relazione allo spazio fisico, contribuendo anche ad ampliare la nozione di paesaggio. In Italia, figure come Giuseppe Chiari e Alvin Curran hanno aperto nuovi orizzonti di sperimentazione, a confronto con il panorama internazionale della sperimentazione musicale e con i suoi principali esponenti, a partire da John Cage. Le loro azioni e i loro interventi hanno esplorato i suoni concreti dell'ambiente, ridefinito le pratiche dell'esecuzione musicale e riconsiderato la posizione del pubblico, che ha assunto un ruolo attivo, partecipativo. Negli ultimi decenni l'interesse delle artiste e degli artisti per il suono come modalità di intervento ambientale e come fattore di relazione è cresciuto esponenzialmente, ramificandosi in numerose direzioni; ha dato vita a esperienze disomogenee e discontinue che è necessario comprendere e studiare in modo sistematico. Da queste riflessioni è scaturito il progetto PRIN 2022 PNRR *Art Sound Environment. Toward a New Ecology of Landscape*, con l'intento di mappare e analizzare queste esperienze, ma con una particolare attenzione agli interventi installativi, processuali, relazionali e partecipativi realizzati all'aperto, in luoghi decentrati, periferici e marginali della penisola italiana. Nell'ambito delle attività di disseminazione del PRIN, l'attenzione è ricaduta proprio sulle radici, sulle prime esperienze che hanno avuto luogo in Italia a partire dagli anni Sessanta.

Una delle più memorabili è *Suonare la città* di Giuseppe Chiari, azione eseguita nell'ambito della rassegna *Campo Urbano*, a cura di Luciano Caramel, tenutasi a Como nel 1969. Chiari coinvolse la cittadinanza, che scese per strada con strumenti arrangiati – pentole, sonagli, attrezzi vari – e invase giocosamente le strade del centro storico comasco improvvisando un concerto, attraverso un'irriverente appropriazione dello spazio pubblico. Da

allora, molte ricerche hanno sottolineato quanto la dimensione acustica sia una componente fondante dell'esperienza dello spazio urbano. Per questo motivo, uno degli eventi organizzati sempre nell'ambito del PRIN è stato intitolato *Suonare la città. Dall'azione all'ecologia dell'ascolto*. Svoltasi tra il Teatro Palladium dell'Università Roma Tre e le vie del Quartiere Garbatella, la giornata ha incrociato ricerca accademica, pratiche artistiche e partecipazione urbana, dipanando percorsi di riflessione e di azione finalizzati a ripensare il paesaggio urbano contemporaneo attraverso il suono. È stato questo un modo per comprendere non solo le implicazioni estetiche di queste pratiche, ma anche le possibili ricadute sociali, politiche e culturali sulle comunità. Quello che prima era rumore di fondo, è diventato oggetto di un ascolto selettivo che lo ha reso voce, significato, messaggio.

Assieme alle artiste e agli artisti coinvolti – Sara Basta, Julie Faubert, Mauro Folci – ci siamo chiesti che dimensione possa assumere oggi la riproposizione di *Suonare la città* e l'idea è stata quella di spostare il focus dalla produzione del suono alle forme dell'ascolto, anche nell'esperienza fondamentale della camminata, pensata con Daniela Angelucci, Francesco Careri e Cecilia Canziani. Ascoltare la città è un atto di cura che permette di ribaltare stereotipi e rapporti di forza dominanti e di sensibilizzare in modo più incisivo le comunità alle questioni ecologiche e ambientali, alle problematiche relative all'identità del paesaggio naturale e antropizzato. Nell'ambito della giornata romana si è tenuta inoltre una tavola rotonda dedicata a Chiari, che ha permesso di restituire da diverse angolature la complessità di quell'esperienza seminale, riunendo giovani ricercatori e ricercatrici i cui studi incrociano proprio i temi del PRIN.

In questo panorama, le ricerche di Livia de Pinto hanno permesso di ricostruire uno snodo fondamentale dell'attività di Chiari, a partire dalla sua formazione e dalle prime esperienze di musica gestuale. Non mancano a oggi gli studi dedicati a Chiari, ma alcuni momenti della sua produzione, soprattutto quelli degli esordi, necessitavano ancora di essere analizzati, indagati da una prospettiva che, pur situata nella storia dell'arte, potesse allargarsi a un orientamento transdisciplinare e confrontarsi con le fonti, a partire dai materiali conservati nell'Archivio dell'artista, sino a oggi rimasto quasi inaccessibile ai ricercatori esterni. Grazie a un accurato lavoro di riordino e inventariazione dei materiali, è stato possibile impostare questa ricerca, arricchita da un'attività altrettanto approfondita di scavo documentario condotto presso archivi istituzionali e privati, congiuntamente allo spoglio sistematico di riviste e di periodici legati alle arti visive, alla musica, alla letteratura, al teatro, nonché attraverso l'utilizzo e le metodologie dell'archivio orale.

La ricerca si fonda quindi su un rigoroso lavoro filologico, che ha consentito non solo di portare alla luce materiali inediti o poco conosciuti, ma anche di affrontare criticamente varie questioni interne alle modalità operative dell'artista. Le opere di Chiari si connotano spesso per una temporalità problematica, condizionate come sono da distanze significative tra ideazione, pubblicazione ed esecuzione. Distanze che la stessa autrice tenta di accorciare. Il libro non segue un andamento puramente cronologico, ma privilegia una lettura tematica organizzata per nuclei di ricerca interconnessi. Questa scelta consente di mettere in evidenza la coerenza interna del metodo di lavoro dell'artista, al di là dell'apparente frammentarietà dei linguaggi e dei media utilizzati.

Il saggio si colloca nel quadro storico del rinnovamento postbellico del linguaggio musicale e artistico, segnato dalla crisi del serialismo integrale, dall'emergere dell'indeterminazione e dalla progressiva messa in discussione dei confini disciplinari. In questo contesto, Chiari appare come un osservatore attento e precoce e come un interprete attivo delle idee e delle istanze diffuse dall'avanguardia internazionale, ma anche come un protagonista autonomo del dibattito italiano. Moltissime sono le acquisizioni che emergono e che permettono di gettare nuova luce su questioni e snodi complessi nonché di riposizionare protagonisti e analizzare eventi raccontati sovente attraverso la lente della mito-narrazione dei testimoni, in assenza di un confronto diretto con la documentazione. Si pensi in tal senso alle vicende di Fluxus in Italia, anche a partire dalle prime presenze di Cage nella nostra penisola, di cui Livia de Pinto articola una narrazione che mette in ordine i tanti tasselli di un racconto frammentario, ora ricomposto attraverso il reperimento di documentazione sino a oggi sommersa. Momenti altrettanto importanti di relazione con il contesto riguardano il lavoro di Chiari nell'ambito dell'associazione fiorentina Vita Musicale Contemporanea, i rapporti con il Gruppo 70 e con l'Architettura Radicale, nonché le relazioni con il contesto artistico romano e la sua attività nell'ambito della programmazione della Libreria Feltrinelli.

Il libro di Livia de Pinto fornisce quindi una ricostruzione sistematica dell'attività di Chiari dagli anni Cinquanta ai primi Settanta per restituire la complessità di una figura che ha attraversato in modo originale alcune delle principali trasformazioni delle arti nel secondo Novecento, muovendosi con coerenza tra i vari ambiti della musica, delle arti visive, della poesia e della performance. Particolare attenzione è riservata al passaggio dal pentagramma ad altre forme meno codificate di scrittura, sia verbale sia grafica, all'interesse per strumenti premelodici, a materiali eterogenei e a oggetti d'uso comune, nonché alla concezione della musica come pratica

antropologica. In questa prospettiva, la musica d'azione diviene il punto di partenza ideale per comprendere tanto lo sviluppo della dimensione performativa quanto l'approdo alle tendenze concettuali dell'opera di Chiari. Il suono, il gesto e la parola sono intesi qui come elementi di un unico processo cognitivo ed esperienziale, in cui l'opera non si esaurisce in un risultato formale ma si configura come campo di relazioni.

Il saggio mette inoltre in luce la crescente attenzione di Chiari per le implicazioni sociali e politiche del fare artistico, evidente soprattutto nei lavori degli anni Sessanta. L'uso di testi tratti dai quotidiani, la critica ai mezzi di comunicazione di massa e il coinvolgimento attivo del fruitore rimandano a una concezione dell'arte intesa come pratica mondana, capace di interrogare la realtà coeva e di mettere in crisi i dispositivi tradizionali della comunicazione estetica. Infine, il volume evidenzia la tensione costante, propria della poetica di Chiari, tra il carattere effimero dell'azione performativa e la necessità di una sua sedimentazione nel tempo attraverso la documentazione, la fotografia e la rielaborazione dei materiali. È in questa dialettica che si definisce un metodo di lavoro fluido e processuale, volto a mettere radicalmente in discussione le categorie di opera, autore ed esecuzione. In tal senso, il libro di Livia de Pinto non solo offre un contributo fondamentale alla conoscenza di Giuseppe Chiari, ma propone anche strumenti critici utili per lo studio delle pratiche interdisciplinari e performative di tutto il secondo Novecento.

CAPITOLO 1

LA RICERCA INDIVIDUALE A FIRENZE E I PRIMI CONTATTI CON L'AVANGUARDIA INTERNAZIONALE

1.1 *Uno sguardo all'ambiente internazionale della musica sperimentale*

Nella seconda metà degli anni Cinquanta il panorama della musica contemporanea internazionale venne attraversato da una profonda fase di ripensamento dei propri fondamenti linguistici ed estetici. Nel contesto dei Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, epicentro della riflessione sulla Nuova Musica, emerse un vivo dibattito critico sui limiti del serialismo integrale post-weberiniano e della sua ipercodificazione formale. Simile confronto, aprì all'elaborazione di posizioni alterative orientate alla ridefinizione della dimensione umana, percettiva, gestuale e processuale dell'esperienza musicale (Trudu 1992, pp. 99-114). Nel 1956, nello specifico, il pianista David Tudor eseguì ai Ferienkurse, tra le altre opere, musiche di Earle Brown, Morton Feldman e John Cage, vere e proprie alternative americane al problema di comunicabilità musicale che si era delineato negli anni precedenti. Come sottolineato da Antonio Trudu, in quella sede:

Le composizioni pianistiche, eseguite [...] da David Tudor, suscitarono un grande interesse nei partecipanti ai corsi e segnatamente quelle di Cage, dove, come affermò Santi, si assisteva al più totale annullamento del discorso musicale e al tentativo di vivere il mondo sonoro nel dato atomico della sua percezione, sciolto da ogni sistema di rapporti e identificato nella sua sola presenza. Era una sorta di 'realismo esistenziale', del quale il pianista americano 'offrì il miraggio mediante pugni sulla tastiera, calci al pianoforte, martellate nella cassa armonica ed altri espedienti del genere' (Trudu 1992, p. 111).¹

Si trattava dell'approdo a un atteggiamento estetico diretto al recupero di un certo empirismo umano e di una fisicità gestuale in netto contrasto con il puntinismo astratto e con l'ipercodifica notazionale verso cui, fino a quel momento, avevano teso le ricerche musicali (Valle 2002, pp. 19-23). Conte-

1 Per la citazione di Piero Santi, si veda Santi 1956, p. 486.

stualmente, anche i metodi compositivi stavano considerevolmente mutando. La seconda metà degli anni Cinquanta fu infatti un periodo di radicali sperimentazioni grafico-lessicali. Partiture come *December '52* di Earle Brown, presente a Darmstadt nel 1956, o *Variations I e Winter Music* di John Cage, presenti ai Ferienkurse del 1958 (Trudu 1992, p. 125), mostrarono inedite possibilità compositive, giocate sulla compresenza di elementi segnici, iconici, verbali e una spazialità dell'opera dalla portata rivoluzionaria². Una volta riqualificato il gesto, inteso come atto volto a generare opere in cui non è più completamente prevedibile il risultato finale, si rese conseguentemente necessaria la creazione di un sistema di scrittura dove “ai segni universalmente usati per descrivere il suono si sostituiscono segni inventati di volta in volta dai compositori per indicare l'atto strumentale globalmente corrispondente al risultato musicale [...] desiderato” (Annibaldi 1969, p. 130). Ne derivarono partiture nelle quali la componente iconica e la dimensione spaziale espansa acquisirono sempre maggiore importanza, a discapito del pentagramma e della notazione tradizionale ormai divenuti insufficienti alla composizione musicale (Evangelista 2013, pp. 77-87).

Se Chiari non si recò mai a Darmstadt nel corso degli anni Cinquanta, notizie sugli avvenimenti dei Ferienkurse e sui mutamenti della Nuova Musica possono verosimilmente essergli giunte sul finire del decennio da alcune illuminate riviste di settore dal taglio fortemente interdisciplinare, nonché da pochi, pionieristici eventi di aggiornamento musicale organizzati nel territorio italiano. Nel 1956 il critico musicale e direttore d'orchestra Piero Santi scriveva sulla rivista “Aut Aut” una lunga recensione sui concerti darmstadtiani (Santi 1956, pp. 480-486), mentre nel 1958 Hans H. Stuckenschmidt informava sul periodico “La Biennale di Venezia” in merito alle “nuove vie della musica” in epoca contemporanea, riportando preziose notizie su dibattiti e correnti internazionali (Stuckenschmidt 1958, p. 40-43). Successivamente, nella primavera del 1959, la medesima rivista dava spazio a un testo di Heinz-Klaus Metzger sulla situazione della musica elettronica (Metzger 1959a, pp. 28-30). Ancora nel 1959, sul primo numero di “Ordini. Studi sulla nuova musica”, Antonio Titone, reduce dall'edizione ‘americana’ dei Ferienkurse dell'anno precedente, indicava velatamente John Cage come punto di riferimento del rinnovamento della “musica di domani” (Titone 1959, p. 47). Il periodico edito da Luciano Berio “Incontri Musicali” pubblicava inoltre nello stesso 1959 la *Lecture on Nothing* di Cage (Cage 1959, pp. 128-149) e l'articolo di Metzger tradotto

2 Sulla rivoluzione grafica della notazione musicale nella seconda metà del Novecento anche: Valle 2002.

da Sylvano Bussotti *John Cage o della liberazione*. Qui, il critico musicale delineava alcuni aspetti salienti della poetica cageana, quali la concezione di matrice dada dell'opera musicale come "processo, pratica, azione" in cui il risultato non è prevedibile, gli aspetti politici insiti nel fare musica e l'idea di stampo sociologico della pratica musicale, intesa primariamente come comunicazione (Metzger 1959b, pp. 16-31).

Di sicuro impatto fu proprio la presenza in Europa di John Cage che, tra la fine del 1958 e i primi mesi del 1959, soggiornò lungamente in Italia passando da Palermo, Milano, Roma e Firenze (Christov-Bakargiev, Pratesi, Vettese 1993, p. 851; Farolfi 2024, pp. 153-191). Nel capoluogo toscano, in particolare, l'8 gennaio del 1959 il compositore americano si esibì al Circolo Leonardo Da Vinci coadiuvato da Luciano Berio, eseguendo estratti da *Music for Piano 4-19*, *Music for Piano 21-36/37-52*, *Music for Piano 53-68*, *Music for Piano 69-84*, presentati come *Music for Two Pianos, Variations I e Winter Music* (Christov-Bakargiev, Pratesi, Vettese 1993, p. 851), secondo una programmazione molto vicina a quanto proposto qualche giorno prima a Milano e l'anno precedente ai Ferienkurse (Bonomo 2009, p. 204). L'evento venne accolto con entusiasmo dall'ambiente fiorentino della musica contemporanea, in quel momento animato dalla presenza di Sylvano Bussotti, parte della Schola Fiorentina (Somigli 2011), di Pietro Grossi e di Giuseppe Chiari. Forse anche in conseguenza della tappa di Cage a Firenze, appena un anno dopo i tre musicisti avrebbero deciso di unirsi nella fondazione di Vita Musicale Contemporanea. L'associazione, basata sulla costruzione di un attivo "dialogo fra musica, tecnologia, scienza e arti visive" (Borzzone 1998, p. 3), fu dedicata all'aggiornamento sulle tendenze nazionali e internazionali della musica contemporanea. Essa costituì un momento importante per Chiari, anche per la possibilità, in qualità di organizzatore oltre che di contabile, di far eseguire nel territorio diverse opere di Cage e di personalità proto-Fluxus e Fluxus che avrebbero giocato un ruolo fondamentale tanto per lo sviluppo delle arti nella città quanto per l'evoluzione della poetica di Chiari stesso³.

1.2 Dal pentagramma alla parola: l'evoluzione del pensiero su carta tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta

L'istituzione di Vita Musicale Contemporanea rappresentò la naturale conseguenza di un approccio interdisciplinare alla musica che Chiari ave-

3 Sulle vicende di Vita Musicale Contemporanea si vedano in particolare: Pedrini, Borzzone 1998; Giomi, Ligabue 1999; Cresti, Negri 2004; De Simone 2005.

va già maturato tra gli anni Quaranta e Cinquanta. In quel periodo, pur senza conseguire una laurea, l'artista si era interessato alla matematica e all'ingegneria (Corà 2000, p. 10), subendo contemporaneamente una considerevole fascinazione per la musica – soprattutto per il genere del jazz – che lo avrebbe presto condotto a formulare i suoi primi, significativi, tentativi compositivi (Sbardella 2003, p. 15). Parallelamente, come da sua stessa ammissione, Chiari ha coltivato interessi nel cinema (Chiari 1996, p. 26), nella letteratura, nelle arti visive, sviluppando fin da giovane “una attitudine culturale poliedrica” (Corà 2000, p. 10) che presto si sarebbe rilevata tratto distintivo del suo metodo di ricerca.

Alcuni nuclei di lavoro a cui l'artista si è dedicato nel corso del decennio Cinquanta, conservati nell'Archivio Giuseppe Chiari e rimasti per lo più inediti, dimostrano un precoce, vivo interesse nei confronti del clima internazionale poco sopra delineato. Si tratta di materiali appartenenti a un periodo di studi privati e al di fuori dell'ufficialità accademica della musica contemporanea, durante il quale Chiari cerca di cogliere correnti, dibattiti e innovazioni tanto dall'ambiente culturale italiano quanto da quello estero. Di quegli anni di appunti, bozze e ripensamenti resta oggi una grande quantità di documenti e un certo numero di lavori in alcuni casi resi noti solamente a partire dai primi anni Settanta, in un periodo di più solida affermazione dell'artista. Segnatamente, sono almeno tre le linee di ricerca portate avanti parallelamente in questo periodo: la composizione su pentagramma con notazione classica; il calcolo matematico a fini compositivi; gli studi sul jazz e sull'antropologia, databili sul finire del decennio e dei quali si tratterà più estesamente nel paragrafo successivo. Le prime partiture di Chiari mostrano soprattutto una ricerca sulla semplificazione dei processi compositivi, sull'uso di minimi elementi sonori e procedimenti armonici reiterati per tempi molto lunghi e sovente non determinati⁴. Come ha evidenziato Daniele Lombardi, i *12 Intervalli* datati dall'artista tra il 1950 e il 1956⁵ sono composizioni dal precoce sentore “minimalista” (Lombardi 2018, p. 34), ciascuno sviluppato attorno a un singolo concetto compo-

4 Così recita la nota preliminare all'esecuzione acclusa alla copia eliografata edita in proprio nel 1970: “I tempi sono da inventare / Le misure sono da inventare, o sono queste. / Qualsiasi licenza ritmica è ben accetta / tanto quanto è ben accetto il suonare con rigore la pagina scritta così com'è”. Parma, Archivio Giuseppe Chiari (d'ora in poi AGC), G. Chiari, *Intervalli 1-12 (1950-1956)*, quaderno di eliografie rilegato, 1970.

5 Questo è infatti l'intervallo cronologico attribuito da Chiari a questo nucleo di composizioni nel frontespizio del 1970, prodotto in copia eliografica e più tardi dedicato a Daniele Lombardi. Ripr. in Lombardi 2018, s.p.

sitivo⁶. L'*Intervallo n.1*, ad esempio, si incardina sull'idea di "armonia come spazio di tempo", mentre il più celebre *Intervallo n. 2* gioca sulle possibilità di armonizzazione della nota do⁷. Non è chiaro se queste opere siano state originariamente concepite come un nucleo di studi consequenziali o se la sistemazione sia giunta solo in un secondo momento. È però certo che gli *Intervalli* vennero rimaneggiati e ordinati da Chiari nel 1970, anno al quale risalgono sia le edizioni eliografiche prodotte in proprio, sia le loro prime esecuzioni, la cui prima assoluta è avvenuta nella primavera del 1970 nella casa romana di Frederic Rzewski, con La Monte Young come interprete⁸. Difficile individuare con esattezza a cosa possa aver guardato Chiari nel corso degli anni Cinquanta per la stesura di queste prime composizioni. Se può apparire effettivamente improprio parlare di Minimalismo o di pre-Minimalismo in relazione agli *Intervalli*⁹ – come più volte cautamente indicato da Lombardi nel tentativo di trovare una genesi a queste composizioni (Lombardi 2003, p. 38; Lombardi 2018, p. 33) – può forse essere più corretto tentarne un inserimento nel solco di un recupero dei procedimenti compositivi della fine dell'Ottocento e del primo Novecento. Si pensi a Erik Satie, Josef Matthias Hauer, Darius Milhaud, ma anche a compositori appartenuti alle fila del Futurismo, come Aldo Giuntini e Mario Monachesi, i cui lavori erano incentrati sui meccanismi della ripetizione e della circolarità del tempo (Lombardi 2018, p. 33). In un più tardo testo edito sulla rivista "Nuova Meta parole & immagini", rammentando gli anni di un primo interesse nei confronti del lavoro di Duchamp, Chiari ha del resto confessato una precoce attrazione per il clima delle Avanguardie di area francese, mediato in parte dalla lettura di un non pre-

6 I manoscritti degli *Intervalli* e gli studi a essi associabili sono conservati nell'Archivio Giuseppe Chiari. Si tratta nella maggior parte dei casi di materiali molto fragili, non datati, spesso frammentari e in alcuni casi dall'ordine incerto e non facilmente verificabile. Parma, AGC, Scatola A, fasc. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 18, 21, manoscritti degli *Intervalli*.

7 Un frammento della composizione è stato infatti pubblicato dall'artista in *Musica senza contrappunto*. Chiari 1969a, s.p.

8 Parma, AGC, G. Chiari, *Intervalli 1-12 (1950-1956)*, quaderno di eliografie rilegato, 1970. Per le esecuzioni degli *Intervalli* si rimanda alla *Cronologia*.

9 Anche se La Monte Young nei primi anni Sessanta aveva composto lavori dall'estrema semplificazione strutturale e caratterizzati da una rarefazione data dalla ripetizione di elementari melodie di pochi intervalli, la nascita del minimalismo musicale viene fatta convenzionalmente risalire al 1964, anno in cui il compositore americano Terry Riley realizzò il suo *In C*. Si veda: Mertens 1983.

cisato volume sull'arte contemporanea di Christian Zervos¹⁰. Da qui, già nel corso degli anni Quaranta Chiari potrebbe aver assimilato preziose nozioni sulle correnti del dadaismo e del surrealismo, lette dal critico d'arte francese sotto l'ottica del recupero di culture di un passato preclassico, di un primitivismo inteso come sorta di ribellione critica nei confronti della società occidentale. In questo contesto si colloca forse più chiaramente una parallela attenzione dell'artista alle musiche del compositore e pianista francese Erik Satie, particolarmente vicino per un certo periodo proprio alle compagini dadaiste e surrealiste, che ha fatto della semplicità e della commistione della composizione classica con musiche da cabaret, con il jazz e con i "rumori del mondo esterno" (Manco 2020, p. 89) i caratteri salienti della sua ricerca estetica. A partire da lavori come le *Trois Mélodies*, le *Gymnopédies* o le *Vexations*, Chiari potrebbe dunque aver sviluppato una certa curiosità per la ricerca di strutture compositive estremamente semplici, ripetitive, nonché per lo sfruttamento di un tempo largamente espanso e percettivamente immobile¹¹.

Giancarlo Cardini, importante esecutore di Chiari, ha a tal proposito posto l'accento proprio sulla sua ricerca sul tempo, sulla sua dilatazione, nonché sull'importanza conferita alle pause nell'economia dell'opera¹². È infatti lo studio costante di elementi minimi e ripetibili ad acquisire un peso decisivo nella produzione dell'artista di questi anni. Da questo punto di vista, un altro nucleo di ricerca associabile a queste composizioni sono gli *Studi su una singola frequenza*, anch'essi databili ai primi anni Cinquanta¹³. In tali opere Chiari elabora alcune possibilità ritmiche ottenibili con determinate frequenze, lavorando sul tema della reiterazione ed eludendo qualsiasi opportunità melodica. L'archivio dell'artista conserva una grande quantità di appunti matematici e calcoli combinatori del decennio, collegabili con molta probabilità a tali sperimentazioni e in certi casi datati a matita dall'artista. Qui, Chiari computa ripetutamente intervalli, variabili di frequenze, connotazioni e tempi. Si tratta di numerosi tentativi di formalizzare dei risultati sonori che l'artista desiderava forse ottenere elettronicamente, anche se sembra improbabile supporre che nel corso degli anni Cinquanta egli abbia avuto

10 È tuttavia probabile che con il "grosso tomo dedicato all'arte moderna" Chiari faccia qui riferimento a: C. Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Éditions "Cahiers d'art", pubblicato a Parigi nel 1938. Per la citazione: Chiari 1996, p. 26.

11 Sulle opere di Erik Satie sopra citate: Guarnieri Corazzol 1979, pp. 3-4; Manco 2020, pp. 63-68.

12 Per la citazione di Cardini si veda: Pedrini 1996, p. 154.

13 Una prima cronologia di *Studi su una singola frequenza* stessa dall'artista stesso si trova in: Chiari 1969c, s.p.

effettivamente accesso ai sintetizzatori necessari alla generazione dei suoni, al tempo complessi, costosi e ancora estremamente rari¹⁴.

Nonostante Chiari abbia poi messo da parte per molti anni le sperimentazioni condotte in questo primo periodo di lavoro, gli elementi elaborati durante questa intensa fase di ricerca sarebbero tornati frequentemente nella sua produzione, anche quando, sul finire degli anni Cinquanta, avrebbe optato per altre direzioni compositive abbandonando quasi completamente la notazione tradizionale su pentagramma. Il biennio 1958-1959 rappresenta infatti un momento di svolta radicale per l'artista. È in questo periodo che Chiari comincia a maturare la possibilità di adottare linguaggi compositivi alternativi e liberi dalla gabbia del pentagramma, senza però dimenticare gli studi matematici sulle frequenze del suono. A tale fondamentale cambiamento di rotta hanno probabilmente concorso nuove conoscenze e la partecipazione a eventi culturali che l'artista può aver intercettato pur non essendo ancora entrato nel circuito della sperimentazione musicale contemporanea. Nel 1958, segnatamente, Bussotti aveva viaggiato tra Colonia e Darmstadt, per tornare a Firenze con un vasto bagaglio di esperienze a contatto con l'avanguardia musicale internazionale. Qui era entrato in contatto con figure come Earle Brown, John Cage, Frederic Rzewski e David Tudor, assimilando da loro le potenzialità innovative dell'indeterminazione e della libertà creativa dell'esecutore, portate in Europa dai compositori americani¹⁵. Tutti elementi che Bussotti avrebbe prontamente condiviso con Chiari, presumibilmente conosciuto proprio in questo periodo.

In tale contesto, il primo lavoro che oggi sembra indicare una svolta nella sperimentazione musicale di Chiari – ma che si mostra ampiamente ancorabile agli studi condotti sino a questo momento –, è *Le corde vengono lentamente per ottenere un nuovo ordine di suoni*, databile tra il 1957 e il 1958 (fig. 1)¹⁶. Si tratta di un'opera prettamente visiva, dove l'artista traccia il progetto

14 È verosimile che Chiari abbia avuto la possibilità di dare una forma sonora ai suoi studi dopo il 1963, quando Pietro Grossi fondò il proprio Studio di Fonologia Musicale. Tuttavia, gli *Studi su una singola frequenza* sono stati concretizzati solo in una fase molto tarda della carriera di Chiari. Per gli audio realizzati nel 2000 ed editi nella raccolta *Anthology 1950-1970*: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/chiarigiuseppe/audio/1251.html?from=1183>.

Su Pietro Grossi e il suo Studio di Fonologia, soprattutto: Giomi, Ligabue 1999, pp. 33-47; De Simone 2005; Mayr 2007, pp. 91-96.

15 Metzger 1959b, pp. 16-31; Somigli 2011, pp. 88-89.

16 L'opera appartiene a una collezione privata genovese la cui autentica rilasciata dall'Archivio Giuseppe Chiari riporta la data 1957. Genova, Collezione Privata (d'ora in poi CP), fotografia dell'opera con autentica dell'Archivio Giuseppe Chiari. Si veda anche: Carrieri 2010, ripr. cat. pp. 4-5.

di una diversa disposizione delle corde che compongono la cordiera di un pianoforte, così da creare frequenze differenti e produrre suoni inusuali, avvalendosi anche dell'uso di differenti colori. Il legame tanto con gli *Studi su una singola frequenza* e i calcoli matematici ad essi associabili, quanto con gli approfondimenti teorici sulla storia degli strumenti musicali del passato, è individuabile attraverso il testo *Studi sull'Armonia*, scritto nel 1957 e pubblicato solamente nel 1975 nel periodico "Data" (Chiari 1975, pp. 93-94). Qui, Chiari propone alcune riflessioni sul suono in quanto "fenomeno vibratorio", spiegando come le sue possibilità siano estremamente più vaste rispetto alle "poco più delle 85 prodotte dal pianoforte" e che le diverse civiltà abbiano in realtà sfruttato un "materiale vastissimo di frequenze" (Chiari 1975, pp. 93-94). Da tali riflessioni sembra dunque derivare *Le corde vengono slentate per ottenere un nuovo ordine di suoni*, opera nata dalla volontà di trovare vere e proprie frequenze alternative rispetto a quelle permesse dalla struttura precostituita del pianoforte. Nei primi anni Sessanta il lavoro venne denominato più semplicemente *Le corde* "per due pianoforti preparati", come viene specificato nella biografia dell'artista pubblicata nel programma della Quarta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo, ed è probabile che a questa data esso avesse già subito rimaneggiamenti e ampliamenti rispetto alla precedente versione¹⁷. Con lo stesso titolo, ma datata 1966, l'opera sarebbe stata poi riprodotta in bianco e nero nel 1969 nel suo primo libro d'artista *Musica senza contrappunto*, accompagnata da numerose pagine di dettagliate spiegazioni, calcoli, combinazioni e schemi necessari alla sua comprensione. Come precisa sin dal principio Chiari, infatti:

L'opera consiste in un'azione dove un compositore e un accordatore trasformano due pianoforti e spiegano con proiezioni di diapositive disegni e suoni la struttura della trasformazione. // L'accordatore opera sulle corde. Il compositore spiega (Chiari 1969a, s.p.).

Per chiarire nella pagina successiva, nel contesto di una serie di esempi in relazione alle modifiche da compiere sugli strumenti:

Noi trasformeremo il pianoforte influenzando sulla tensione delle corde. Diminuiremo la tensione di uno schema di corde in modo da ottenere una successione di frequenze del sistema temperato. [...] Diminuendo o aumentando la ten-

17 Roma, Archivio Fondazione Isabella Scelsi (d'ora in poi AFIS), Fondo Franco Evangelisti, s. 8, b. 41, f 12, Programma della Quarta Settimana di Nuova Musica di Palermo, 1963.

sione delle 5 corde noi possiamo ottenere le stesse 5 frequenze in modo che ogni frequenza abbia mutato la corda che produce (Chiari 1969a, s.p.).

Se il progetto grafico, ora parte integrante dell'opera, venne realizzato sul finire degli anni Cinquanta¹⁸, forse memore dei pezzi per pianoforte preparato di John Cage¹⁹, è possibile che il denso testo associato a *Le corde* sia stato redatto solamente in un secondo momento, giustificando in questo modo la sua più tarda attribuzione cronologica. In ogni caso, rispetto alla secca datazione conferitagli in *Musica senza contrappunto*, il lavoro può essere identificato come il risultato dei lunghi studi sulle possibilità combinatorie delle frequenze sonore condotte da Chiari nel corso degli anni Cinquanta, di cui l'Archivio Giuseppe Chiari custodisce preziosa testimonianza.

1.3 *Materia, oggetto e percussione. Studi sullo strumento musicale pre-melodico come forma di primitivismo e approdo al gesto*

I lavori di Chiari dei primi anni Sessanta tornano a evidenziare il suo precoce aggiornamento musicale in ambito internazionale. Essi si configurano tanto come ricerca alternativa alla musicologia tradizionale di stampo occidentale, quanto come risposta critica al serialismo weberniano dibattuto nel contesto dei Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt (Trudu 1992, pp. 99-114). Tuttavia, la via aleatoria e 'umanista' indicata in quel contesto da John Cage non è stata l'unica strada seguita da Chiari tra la fine degli anni Cinquanta e il 1962. Come già brevemente accennato nel precedente paragrafo, nell'ambito della sua prima produzione non è infatti possibile non tenere conto dell'attrazione per la musica jazz, manifestata nella pratica anche attraverso l'istituzione di un club di jazz nel 1947 (Sbardella 2003, p. 15; De Simone 2008, p. 137). A questo periodo risale con ogni probabilità anche la lettura di testi specifici dedicati a tale genere²⁰. Un in-

18 Spiegando così la citazione del lavoro in ambiente palermitano già nel 1963. Roma, AFIS, Fondo Franco Evangelisti, s. 8, b. 41, f 12, Programma della Quarta Settimana di Nuova Musica di Palermo, 1963.

19 È stato realizzato tra il 1946 e il 1948 il monumentale lavoro del compositore americano per pianoforte preparato *Sonatas and Interludes for prepared piano*. Perry 2005, pp. 35-66.

20 Secondo un ricordo del figlio dell'artista, Mario Chiari, il padre Giuseppe e la madre Victoria Laforgia erano soliti raccontare in famiglia come alcuni amici fiorentini avessero attribuito al padre nel corso degli anni Cinquanta l'amichevole appellativo "Panassié", a indicare il particolare interesse di Chiari per gli scritti del

teresse certo non trascurabile soprattutto se si considera che, in Italia, nel corso degli anni Cinquanta e della prima metà degli anni Sessanta, non si era ancora sviluppata una solida attenzione storico-critica nei confronti della musica jazz. Fanno eccezione solo pochi contributi, tra cui spicca il volume del 1938 di Ezio Levi e Giancarlo Testoni intitolato *Introduzione alla vera musica di jazz* (Levi, Testoni 1938). Diversamente, in Europa, figure come André Schaeffner, Robert Goffin e Hugues Panassié avevano prodotto studi sovente intrecciati con l'antropologia culturale e la sociologia, nei quali era stata rivolta particolare attenzione alle radici africane del genere e ad aspetti come ritmo, corporeità performativa e strumentazione delle origini (Cerchiarì 2007, pp. 297-312)²¹.

Dal possibile, anche parzialissimo, aggiornamento di Chiari sullo stato degli studi internazionali sul jazz, dal suo interesse per la branca più libera della disciplina, unitamente a una rilettura delle Avanguardie mediata dall'impostazione di Zervos, potrebbe dunque essere derivata una certa declinazione primitivista ravvisabile in alcuni lavori elaborati tra il 1960 e il 1962 che sembra non essere stata ancora debitamente indagata. Non è purtroppo possibile stabilire con certezza quali testi abbia letto l'artista nel corso degli anni Cinquanta e nei primissimi anni Sessanta, periodo appunto di ricerca per lo più individuale e al di fuori del circuito dell'ufficialità artistica. È altresì vero che alcune opere di questa fase, conservate tra la Northwestern University e l'Archivio Giuseppe Chiari, sono in grado di suggerire germinali interessi e linee di ricerca che si sarebbero presto rivelate determinanti per il suo percorso. Segnatamente, è del 1960-1961 un lavoro su carta intitolato *Maracas*, riconoscibile anche come *25 cr-crepitacoli*, oggi custodito nel fondo John Cage Notations Project della Northwestern University, nel quale è individuabile un probabile debito verso gli studi di etnografia musicale che Chiari potrebbe aver condotto in questa prima fase della sua attività creativa (fig. 2). L'opera è costituita da due fogli di carta Fabriano – frequentemente utilizzati dall'artista tra il 1960 e il 1962 – ciascuno con un disegno tracciato a china nera, entrambi raffiguranti cinque contenitori rettangolari, ognuno con un materiale diverso al suo interno (stoffa, cartone, legno, vetro o metallo) e una

critico francese Hugues Panassié, una delle prime figure a portare l'attenzione in Europa al genere e, segnatamente, al ruolo degli afro-americani nella nascita di questa musica. Sul fondamentale contributo di Panassié allo sviluppo della critica jazz: Cerchiarì 2007, pp. 519-541.

21 Per gli autori citati si vedano: Schaeffner 1926; Panassié, 1934; Schaeffner 1936; tr. it. 1968; Panassié 1943; Goffin 1945; Panassié 1946a; Panassié 1946b; Goffin 1948.

griglia²². Più simile a un progetto che a una partitura, il lavoro evidenzia una specifica attenzione di Chiari per la scelta di differenti materiali come sorgenti sonore e per l'utilizzo del movimento corporeo quale attivatore di suono o rumore. La scelta di concentrarsi sullo studio di oggetti musicali come maracas e crepitacoli potrebbe essere ricondotto a un possibile studio sugli strumenti primitivi, premelodici, e a una ricerca sull'impulso motorio e ritmico come generatore di suono (Sachs 1940; tr. it. 1980, pp. 5-44). In un'opera come *Maracas*, in particolare, viene totalmente rigettato qualsiasi riferimento alla notazione musicale tradizionale, per scegliere invece una via iconica e testuale che inserisce il lavoro più nell'ambito visivo che in quello compositivo. Sul piano della contestualizzazione dell'opera, alcune precoci notizie in merito sono rintracciabili in una lettera di Sylvano Bussotti indirizzata a Chiari da Colonia nel novembre del 1961, in vista di un prossimo evento presso l'atelier di Mary Bauermeister. Qui, tra le altre cose, Bussotti scrive:

Carissimo / Tutto è fissato: '25 CR' sarà eseguito qui l'8 dicembre (un'ultima decisione su questa data sarà presa domani dalla Signorina Bauermeister, ma al massimo potrà essere spostata di un giorno o due) ho già preparato il programma che verrà subito stampato e spedito in giro. Tutto ciò senza avere il tempo di consultarti – mancano solo 14 giorni –, dunque ho fatto scrivere nel programma anche il tuo nome fra gli interpreti (per 25 CR saremo in tutto 4: io, tu Metzger e la bionda [?] Bauermeister) perciò mi raccomando di fare l'impossibile per venire.²³

La lettera è in prima istanza indicativa del vivo interesse di un musicista accademico come Bussotti per il lavoro di Chiari, che manifesta chiaramente la volontà di inserire l'amico in un contesto sperimentale internazionale riconosciuto come la culla proto-fluxus tedesca²⁴. Inoltre, il post scriptum fornisce alcune preziose indicazioni sull'origine prettamente artigianale dell'opera, di segno opposto rispetto alla più astratta dimensio-

22 L'opera è titolata, firmata e datata nel secondo foglio, in alto a destra. Appartenente alla collezione *Notations* di John Cage e sicuramente in possesso del compositore statunitense in una data antecedente al 1969, nel volume edito dalla Something Else Press viene datato 1961 e figura esclusivamente con il denominativo *Maracas*. Evanston, Northwestern University, Charles Deering McCormick Library of Special Collections and University Archives (d'ora in poi CDMLA), John Cage Notations Project Collection, Folder F-188, Item 4, partitura di *Maracas*, 1961; Cage 1969, s.p.

23 Parma, AGC, lettera di Sylvano Bussotti a Giuseppe Chiari datata 23 novembre 1961.

24 Dörstel, Steinberg, Von Zahn 1992, pp. 56-67; Historisches Archiv der Stadt Köln 1993.

ne del calcolo matematico che aveva precedentemente interessato l'attività compositiva di Chiari. Così sollecita infatti Bussotti:

P.s. se tu puoi fabbricare, e portare con te, 4 o 5 'crepitacoli' un po' particolari realizzati e studiati personalmente da te, non sarebbe male – c'è una probabilità che il concerto sia ripreso in 'televisione' –.²⁵

Non ci sono evidenze che Chiari si sia effettivamente recato a Colonia nel novembre del 1961 ed è probabile che egli non abbia mai fabbricato i crepitacoli di sua invenzione. È a tal proposito nota l'iniziale reticenza dell'artista nello spostamento dalla propria città – probabilmente anche per ragioni lavorative –, atteggiamento che l'avrebbe portato a delegare ad altri l'esecuzione dei propri lavori in una fase antecedente al 1964. Nonostante questa prima occasione esecutiva, *Maracas* non sembra infatti esser stato reso noto prima del 1976, quando con il denominativo *I crepitacoli* e con diverse pagine di indicazioni esecutive venne inserito nel volume *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari* curato da Gillo Dorfles²⁶, divenendo così, molti anni più tardi dalla sua concezione, un'opera difficilmente inquadrabile nel contesto dei metodi elaborati da Chiari nell'arco di più di un decennio. Diversamente, il lavoro risulta maggiormente comprensibile se affiancato a una coeva opera di simile matrice concettuale come *Un colpo o più di bacchette di legno*, uno studio per concerto rimasto inedito e datato 1961 (fig. 3)²⁷. Esso si identifica come ulteriore prova dell'interessamento dell'artista per le possibilità alternative del fare musica in un periodo antecedente al suo esordio pubblico, in cui si evidenzia una significativa commistione di grafia e iconismo di matrice cageana²⁸. Escludendo anche in questo caso l'utilizzo della notazione tradizionale e la ricerca di qualsiasi risultato melodico, Chiari compone tramite l'uso della parola un concerto per strumenti a percussione, oggetti d'uso comune e diversi materiali, sfruttandone le qualità sonore, tattili e semantiche. Così viene prescritto nella prima pagina:

Un colpo o più di bacchette di legno. / Glissato discendente sui timpani con pedale. Attrito ottenuto con una leggera tavoletta strusciata perpendicolarmente per il solo lato più lungo su una superficie di marmo. Far barcollare a tracol-

25 Parma, AGC, lettera di Sylvano Bussotti a Giuseppe Chiari datata 23 novembre 1961.

26 Chiari 1976, pp. 27-37.

27 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 85, Giuseppe Chiari, *Un colpo o più di bacchette di legno*, 1961, foglio di grandi dimensioni, manoscritto autografo.

28 Si veda, ad esempio, *Water Walk* del 1959. Cfr. Cage 1960.

la una ciotola su un tavolo / Un colpo di triangolo FFF / Ventaglio aperto contro verso / Più bacchette perpendicolari a mazzo disunito su di una membrana di tamburo. / Gong grande con martello / Maracas di legno grandissima – mezzo metro cubo – elementi di due cm cubi per un terzo della capacità. / bastone in terra / foglio da disegno – un metro quadrato circa – steso da terra e arrotolato sveltamente / stecca da croupier sulle corde del rastrello / piano interne. / Giornale stretto a palla. / voce muta.²⁹

Materiali già sfruttati per *Maracas* come legno, metalli, vetro, pezzi di stoffa, ma anche marmo, fogli da disegno o di giornale e acqua, figurano nello studio quali elementi da muovere, percuotere e manipolare al fine di creare suoni capaci di integrarsi in un più ampio organico strumentale composto anche da strumenti tradizionali. Così più avanti, infatti:

Martello con martello / Fendere l'aria con una lama non necessariamente di metallo / Strappare un giornale / Rompere un vetro / Far cadere elementi di metallo – cucchiaini – su di un tavolo / Tirare e lasciare un elastico / Maracas di vetro con acqua interna da agitare / Tirare e far vibrare con forza una striscia larga e corta di stoffa prendendola colle mani da due parti. / Incudine / Violoncello un colpo coll'arco sulla costola della cassa / Gong strisciato.³⁰

Secondo un metodo poi rivelatosi peculiare dell'intera produzione di Chiari, qui l'artista sembra tracciare spunti elaborati a più riprese negli anni successivi³¹. Compaiono infatti adesso la striscia di stoffa utilizzata sia in *Lettera opera n. 1 per 22 es.*, sia in *Gesti sul piano*, lo sfruttamento sonoro dell'acqua del *Metodo per suonare l'acqua*, i cucchiaini utilizzati in *La Strada*, ma anche un primo gesto su violoncello più estesamente elaborato in *Per Arco*³². Torna, inoltre, il ricorso al disegno progettuale, evidente nei due schemi di movimento di “alcune diecine di tavolette di cartone”, oppure di “un mazzo di carte”. Per la prima volta, poi, sembra presentarsi la concezione del pianoforte come oggetto sonoro privo di frequenze e altezze ben definite,

29 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 85, Giuseppe Chiari, *Un colpo o più di bacchette di legno*, 1961, foglio di grandi dimensioni, manoscritto autografo.

30 *Ibidem*.

31 All'opera è accostabile anche un lavoro denominato *Quadro di rumori*, o *Partitura*, realizzato da Chiari nel 1961 ed esposto nel 2023 alla Galleria Frittelli arte contemporanea di Firenze. Cfr. Chiari 1961 ripr. in Perna 2023, pp. 36-37.

32 Pur essendo doverosamente citata più volte nel corso di questo volume, si è scelto di non dedicare un paragrafo specifico a *Per Arco* (1963). Sebbene l'opera rivesta un ruolo centrale nella carriera dell'artista, essa non fu mai eseguita da lui e, nel tempo, si è strettamente legata alla figura della sua principale interprete, la violoncellista Charlotte Moorman.

esemplificata dall'indicazione: "tasto del pianoforte registro centrale ppp"³³. Si tratta di una fondamentale idea anticlassica dello strumento che sarebbe tornata, anche in questo caso, nel successivo *Gesti sul piano*.

A *Maracas* e *Un colpo o più di bacchette di legno* è associabile un'opera del 1962 come *Dripping sonoro*, oggi appartenente alla collezione Leonardi V-Idea di Genova (fig. 4)³⁴. Sfruttando ancora una volta una dimensione progettuale-compositiva che si avvale dell'utilizzo dell'immagine, Chiari traccia qui due disegni su due diversi fogli e redige tre pagine di testo. Più chiaramente che nei lavori precedenti, si manifesta ora il coevo interesse dell'artista sia per un recupero dei metodi dadaisti basati sul caso e sullo spontaneismo, sia per l'"impulso puro" della "pittura d'azione" di Pollock³⁵, con preciso riferimento tanto alla tecnica quanto all'aspetto rituale-primitivista e oggettuale della sua produzione³⁶. Nel complesso, il lavoro evidenzia nuovamente la ricerca di modalità alternative del fare musica, a partire da uno studio etnografico ed extra-europeo dell'origine stessa della strumentazione. Realizzato come *Maracas* a china nera su grandi fogli di carta Fabriano, a metà tra progetto ed elaborato teorico, il lavoro è costituito dalla doppia raffigurazione di uno strumento musicale composto da un'asta alla quale sono appesi a diverse altezze elementi irregolari di ferro, cemento, gomma vegetale, terracotta, cartone, vetro, polistirolo, rame, plastica, stoffa, latta, bambù, acqua, seta. Il testo a corredo dei due disegni si apre in maniera simile a un saggio di musicologia: "Lo strumento musicale è stato

33 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 85, Giuseppe Chiari, *Un colpo o più di bacchette di legno*, 1961, foglio di grandi dimensioni, manoscritto autografo.

34 Genova, Archivio Leonardi V-Idea (d'ora in poi ALV-I), Giuseppe Chiari, *Dripping sonoro*, 1962, china nera su 5 fogli di carta di diverse dimensioni. Per una loro recente esposizione: Gualco, Lecci, Serrati 2022.

35 In questi termini Palma Bucarelli descriveva nel 1958 la pittura di Pollock, nel catalogo della mostra romana alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, prima occasione in Europa di vedere le opere dell'artista americano. Bucarelli 1958, s.p.

36 Si ricordano in particolare le parole usate da Carla Lonzi del 1963, nella recensione scritta in occasione della seconda mostra romana di Pollock, tenutasi presso la galleria Marlborough tra l'ottobre e il novembre del 1962: "gli indiani con le loro pitture anonime sulla sabbia, i loro tappeti, i loro scialli, i loro totem, vengono posti sullo stesso piano dei campioni della cultura pittorica europea. Un mondo emozionale imprevedibile e ansioso di trovare i termini originali in cui testimoniare sé stesso, si scontra con la cultura europea e, in qualche modo, ne fa strage. [...] Il tutto con una forza e un entusiasmo, una capacità di travolgere la civilissima cultura primitiva di Picasso in un primordio autentico e angoscioso". Lonzi 1963, pp. 155-156, ora in Conte, Iamurri, Martini 2012, pp. 335-336. Per i riferimenti in catalogo allo sguardo di Pollock alle pitture ritualistiche primitive e ai materiali utilizzati: Alloway 1962, s.p.

fatto – fino ad oggi in modo da produrre un evento sonoro unico semplice. / Inoltre esso era tale da permettere all'esecutore il controllo durante l'esecuzione della durata dell'evento"³⁷. Successivamente, l'artista descrive il progetto e l'idea che sta alla base dell'oggetto musicale proposto, illustrandone capacità e usi in contrapposizione agli strumenti canonici:

Qui si è cercato di costruire uno strumento sperimentale che producesse un insieme confuso di eventi, la cui complessità non fosse analizzabile che a esecuzione avvenuta: e dove principalmente non fossero in nessun modo controllabili durante l'esecuzione le varie durate delle particelle sonore componenti il tutto. Nello strumento tradizionale l'unicità dell'evento era tradotta dal fatto che l'esecutore trasmetteva una forza ad un corpo singolo il quale poteva anche ritrasmetterlo ma sempre ad altro corpo singolo in modo che la forza arrivava pressoché intatta a provocare scaricarsi in evento sonoro nell'ultimo corpo che la riceveva. Occorreva quindi cambiare questo stato di cose costruendo uno strumento dove un iniziale forza trasmessa a un corpo si trasmettesse a più corpi con cui questo era in contatto suddividendosi perciò in molteplici componenti una diversa dall'altra.³⁸

Per poi proseguire, in merito al progetto grafico:

[...] uno strumento sperimentale che traduca un evento sonoro multiplo incontrollabile nelle varie durate può essere un "sonaglio" costruito con questi particolari. / - gli elementi sono di forma peso e materia l'uno diverso dall'altro. / - sono legati al corpo sollecitante da corpi di lunghezza diversa e in modo diverso. / - sono si ritrasmettono o no fra di loro le forze ricevute. / - i loro punti di contatto con l'elemento sostenitore sono disposti irregolarmente. / - la forza sollecitante è continua o comunque non viene trasmessa ad intervalli fissi di tempo.³⁹

Come già accaduto nel caso di *Maracas*, il lavoro è stato pubblicato molti anni dopo con diversa denominazione nel volume *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, dove figura come *I sonagli* (fig. 5). Il testo qui riprodotto viene proposto dall'artista con qualche modifica nella sua sistemazione generale. Viene inoltre eliminata la plastica dalla lista dei materiali che compongono il sonaglio e non trovano spazio i disegni del 1962, eliminando così ogni esplicito riferimento al *dripping* dalla matrice espressionistico-astratta che aveva dato origine all'opera⁴⁰.

37 Genova, ALV-I, Giuseppe Chiari, *Dripping sonoro*, 1962, china nera su 5 fogli di carta di diverse dimensioni.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 Chiari 1976, pp. 53-55.

Al nucleo di lavori trattato si lega anche *Rompere*, prima opera di Chiari presentata pubblicamente. Diffusa in diverse occasioni tramite nastro magnetico nel corso del 1962 ed eseguita dal vivo da Giancarlo Cardini solamente nel 1971, anch'essa sarebbe stata pubblicata in un secondo momento all'interno di *Il Metodo per suonare*⁴¹. *Rompere* consiste in una serie di azioni da svolgere su oggetti, sfruttati per produrre suoni di volta in volta differenti in base ai materiali prescelti e ai gesti dell'esecutore. Nessun riferimento a un *comportamento* musicale è qui riconoscibile, dove Chiari nega addirittura qualsiasi risultato ritmico per esaltare invece le qualità sonore di ciascun elemento utilizzato. Come evidenziato da Cardini:

Chiari non trattava gli oggetti come strumenti a percussione sopra i quali fare dei ritmi, ma come degli organismi da lasciare esprimere nella loro materialità grezza, pre-estetica. Gli altri compositori invece, di massima, li usavano più per eseguirvi precise figurazioni ritmiche che per goderne il suono (Cardini 2010, p. 17).

Derivato probabilmente dall'interesse dell'artista per la musica concreta di Pierre Schaeffer – espresso sin dai primi articoli pubblicati in rivista (Chiari 1964b, pp. 20-21; 1964c, pp. 76-79) – e per le potenzialità sonore dei materiali, tanto naturali quanto artificiali, il lavoro sembra però portare avanti le premesse poste in campo con i già citati *Maracas*, *Un colpo o più di bacchette di legno* e *Dripping sonoro*. È infatti a partire da questo nucleo di opere che Chiari avvia uno studio semantico e maggiormente visivo dell'oggetto, approfondito in composizioni successive come *Qualche oggetto*, *Whisky* o *La Strada*, solo per citare i lavori cronologicamente più prossimi. Nel 1976 *Rompere* assume la forma di un testo teorico (Chiari 1976, pp. 39-51), teso ad esaminare il fenomeno del rompere dal punto di vista fisico, in base alla “forma del corpo” sollecitato, alle “forze” e ai movimenti eseguiti (Chiari 1976, p. 39). A questo, Chiari aggiunge alcuni disegni esplicativi, tra i quali si riconosce un preciso richiamo a quanto già visivamente progettato in *Un colpo o più di bacchette di legno*, fornendo così un'accurata spiegazione del *metodo* che diviene in questo modo quasi *pendant* del lavoro su nastro del 1962.

41 Per le audizioni e l'esecuzione di *Rompere* si rimanda alla *Cronologia*.

CAPITOLO 2

TRA FLUXUS E IL GRUPPO 70

2.1 *Le lettere. Orizzonti verbali per una musica d'azione*

Al nucleo di opere sopra descritto si lega un piccolo gruppo di lavori elaborato tra il 1961 e il 1963: *Lettera*, *Lettera op. n. 1 per 22 es* e *Lettera a mia moglie Victoria*¹, nel quale si evidenzia un ampio utilizzo della scrittura d'azione e il primo sfruttamento del frammento di un articolo di cronaca tratto dalla stampa quotidiana. Anche nelle *lettere* si percepisce chiaramente l'interesse per la ricerca timbrica e materica di strumenti antichi, oggetti e materiali, già affrontata con *Maracas* e *Un colpo o più di bacchette di legno*, con una singolare vicinanza proprio a quest'ultimo. Tuttavia, adesso Chiari allarga il proprio organico includendo la strumentazione elettrica e sfruttando un più ampio ventaglio di possibilità della voce umana. Proprio come in *Un colpo o più di bacchette di legno*, ogni strumento è trattato come un oggetto sonoro e viene percosso, pizzicato o manipolato secondo modalità non convenzionali. L'elemento più innovativo dell'opera a questa altezza cronologica è individuabile nell'utilizzo del frammento di un articolo di giornale quale input generatore della composizione. Si tratta di un espediente che lega adesso maggiormente il lavoro di Chiari alla neoavanguardia fiorentina e, in particolare, al poeta e letterato Lamberto Pignotti, con il quale presto avrebbe fondato il Gruppo 70 (Stefanelli 2014, pp. 29-33). Il loro rapporto amicale e collaborativo ha infatti dato modo a Chiari di concepire precocemente possibilità musicali ibride, costruite sull'interazione tra poesia e musica. Un acerbo esempio di simile in-

1 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 84, G. Chiari, *Lettera*, 1961, 5 fogli di carta da disegno manoscritti a penna. L'opera è titolata, datata e firmata dall'artista nell'ultimo foglio; Scatola E, fasc. 83, G. Chiari, *Lettera op. n. 1 per 22 es*, 1961, 8 fogli di carta da disegno manoscritti a penna. Insieme al testo di Chiari è conservato un frammento del giornale "La Nazione" datato 21 giugno 1961; Scatola E, fasc. 82, G. Chiari, *Lettera a mia moglie Victoria*, 1963, 19 fogli di carta da spolvero opaca manoscritti a inchiostro di china.

teresse potrebbe forse essere individuato in alcuni appunti a matita posti da Chiari a margine di una poesia edita nel volume di Pignotti *Significare*, pubblicato nel 1957 per Luigi Leonardi Editore, conservato nell'archivio privato di Pignotti². Qui l'artista ha infatti annotato alcune possibilità di scansione ritmica dei versi e le relative velocità, dimostrando già sul finire degli anni Cinquanta una certa sensibilità alla commistione della disciplina letteraria con quella musicale (fig. 6). L'esempio è senza dubbio lontano dalle prove di composizione verbale rappresentate dalle *lettere* dei primi anni Sessanta, tuttavia un certo richiamo a tale modalità può essere individuato in *Lettera* del 1961, dove Chiari prescrive in apertura:

Si legga questa lettera tolta dal giornale "La Nazione" di Firenze del ventun giugno scorso. / L'attrice legga senza nessuna partecipazione e immedesimazione come se dettasse ad un'altra persona. / Dopodiché si faccia ascoltare la successione ordinata di fatti sonori che segue.³

Il testo cui l'artista fa riferimento è una testimonianza di una prostituta pubblicata dal quotidiano fiorentino nell'estate di quell'anno, allegata in forma di frammento alla successiva versione dell'opera: *Lettera op. n. 1 per 22 es*⁴, di cui la *Lettera* conservata nell'Archivio Giuseppe Chiari risulta essere una prima versione (fig. 7). La scelta di dare letteralmente una voce alla testimonianza di un soggetto proveniente da un basso strato della società contemporanea mette per la prima volta la figura umana al centro del lavoro dell'artista, mostrandone problematiche e fragilità (Lombardi 2005, p. 41). A partire da questo nucleo di lavori Chiari avvia dunque un discorso sociale e politico che avrebbe affrontato largamente nel corso degli anni Sessanta, per trovare maggiore espressione nella più tarda *Analisi del giornale "La Nazione"*. Il prelievo di un frammento di testo altrui ancorabile alla realtà quotidiana può forse essere contestualizzato tenendo conto dei coevi mutamenti del Nuovo Teatro Musicale in Italia, la cui nascita e affermazione nella Penisola viene fatta risalire proprio al 1961⁵. Come ha sottolineato

2 Roma, ALP, L. Pignotti, *Significare*, Luigi Leonardi Editore, Bologna 1957, p. 35, copia con appunti manoscritti a matita di Giuseppe Chiari. Ringrazio Lamberto Pignotti per avermi gentilmente mostrato il volume da lui conservato.

3 Parma, AGC, Scatola G, fasc. 84, G. Chiari, *Lettera*, 1961, 5 fogli di carta da disegno manoscritti a penna.

4 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 83, G. Chiari, *Lettera op. n. 1 per 22 es*, 1961, 8 fogli di carta da disegno manoscritti a penna e frammento tratto dal giornale "La Nazione".

5 Nell'aprile del 1961 venne rappresentato a Venezia lo spettacolo *Intolleranza 60* di Luigi Nono, mentre nel maggio dello stesso anno presso il teatro Eliseo di

Mila De Santis, l'innovazione del genere passò anche dal radicale mutamento della "componente verbale" e del testo stesso dell'opera (De Santis 2017, p. 27). Venivano in particolare messi in crisi il concetto di canto nell'ambito della rappresentazione ed elementi quali l'unità narrativa di tipo lineare e l'utilizzo del libretto operistico, in favore di un'azione scenica in cui la frammentazione testuale viene basata anche sul prelievo di materiale eterogeneo, sovente attivatore di aperture a tematiche sociali o comunque ancorate alla politica contemporanea (De Santis 2017, pp. 27-30). Lo stesso Sylvano Bussotti, considerabile tra i maggiori innovatori del Teatro Musicale italiano, già sul finire degli anni Cinquanta si era sovente servito della declamazione di testi poetici contemporanei dal forte impatto politico. Ne è esempio *Pieces de chair II*, composto tra il 1958 e il 1960, per pianoforte, baritono, una voce di donna e vari strumenti, con al suo interno *Per una poesia di Aldo Braibanti*, composizione da camera ideata nel 1959. Analoghe sperimentazioni caratterizzano opere come *Memoria*, basata su testi di Aldo Braibanti, Paolo Emilio Carapezza e Pier Paolo Pasolini, con voci e orchestre, e *Torso*, con letture di Braibanti, per voci e strumenti, contraddistinte da un'ampia esplorazione di molteplici modalità declamatorie (Evangelista 2013, pp. 125-126; Tortora 2020; Cresti 2021).

Non sembra allora casuale che per la sua *Lettera op. n. 1 per 22 es.* Chiari abbia scelto di servirsi di un'attrice in luogo di una cantante e di sfruttare un frammento di vita reale per *sporcare* la musica con un caso contemporaneo di malessere sociale. Una volontà che l'artista avrebbe spiegato più tardi nel suo *Musica senza contrappunto*, dove si legge:

Non è facile spiegare in due parole l'intenzione del nostro agire. / Si tratta di credere o di non credere in un'arte impura. / Di credere o di non credere nell'esistenza di linguaggi specifici. / Credere nell'esistenza nella proponibilità di un qualsiasi linguaggio / specifico significa accettare il gioco della contemplazione. / accettare la "qualità". / È ovvio che sto parlando per cenni; come divagando ma in una direzione. / precisa, almeno spero... / In tutta la storia della musica si è parlato di perfezione. Perfezione musicale; dietro questo concetto si è sempre / condotta una lunga costante / azione / antiartistica. L'importante non è fare cose perfette. Cose divine. Musica delle sfere. / Un arte mondana. Ecco ciò che occorre fare. Mondana nel preciso senso in cui / questa parola viene / usata per indicare la prostituta (Chiari 1969a, s.p.).

Roma venne presentato al pubblico *Collage* di Aldo Clementi e Achille Perilli. Entrambi gli spettacoli ebbero una vasta risonanza in territorio italiano ed è molto probabile che Chiari ne fosse venuto a conoscenza dalla stampa quotidiana e specialistica. Cfr. Borio, Ferrari, Tortora 2017, pp. XVIII-XIX; Vergni 2019, pp. 39-54.

Con *Lettera op. n. 1*, inoltre, dopo *Un colpo o più di bacchette di legno*, Chiari avvia il suo lavoro nel campo della scrittura d'azione. Una modalità compositiva che, con uno sguardo alle teorizzazioni sull'indeterminazione in musica di John Cage della fine degli anni Cinquanta (Annibaldi 1969, p. 130), sfrutta il testo verbale per descrivere l'azione da svolgere, senza passare dalla decodifica del linguaggio notazionale (Vergni 2022, p. 190). Un metodo teso a porre in primo piano "l'affermazione dell'individuo", la cui esistenza stessa si mostra come indeterminata e dunque mai pienamente pianificabile (Annibaldi 1969, p. 130). Per questo motivo Chiari prescrive direttamente dei gesti da attuare in relazione a una nozione aperta di strumentazione sonora, più simile a un viaggio nella storia umana del suono che a un componimento orchestrale, dove trovano posto indistintamente maracas, anfore, crotali ed elementi tratti dall'universo tecnologico contemporaneo, come quando, ad esempio, chiede di:

Attaccare per pochi secondi un piccolo motore elettrico / Tap con un'anfora la cui aria interna viene messa in vibrazione da una mano che con elasticità ne chiude a metà l'apertura più volte / lunga pausa / Piccolo colpo tamburo basco / corda pianoforte allentata due ottave sotto sfregarla lateralmente con mano / sirena rapidissima grande estensione verso l'acuto andando fuori la possibilità umana di ricezione.⁶

Poco successivamente l'artista si concentra sulle capacità vocali della figura femminile, altro soggetto ricorrente nella sua produzione, anch'esso sfruttato a più riprese dal punto di vista delle possibilità sonore: "Espirazione voce femminile / Voce femminile "e" semichiusa debolmente ma costantemente"⁷; oppure, più genericamente: "voce muta" e "oscillazione voce chiudendo e aprendo velocemente colla mano l'apertura della bocca"⁸.

Un altro fondamentale elemento compositivo della *Lettera op. n. 1*, già individuato in lavori elaborati nel medesimo periodo fondati sulla ricerca strumentale 'primitiva', è l'assunzione di oggetti comuni, anche infantili, manipolati o percossi al fine di ricavarne un ampio spettro di suoni. In alcuni passaggi consecutivi, infatti, l'artista sembra voler volutamente combinare oggetti e strumenti premelodici, quasi a lasciare una traccia di una delle linee di ricerca che hanno generato il lavoro:

6 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 83, G. Chiari, *Lettera op. n. 1 per 22 es*, 1961, foglio primo.

7 Ivi, foglio secondo.

8 Ivi, foglio terzo.

Percorrere violentemente più volte con un bastone non appuntito una scala fitta di elementi trasversali di legno oppure una tavola piena di solchi. / Diversi crotali in terra / Un colpo di bacchette / Tamburo a frizione un movimento / Clock. Due semisfere vuote che si percuotono chiudendosi a sfera.⁹

Anche gli strumenti musicali vengono sfruttati in maniera percussiva o, comunque, con tocchi e movimenti tali da evitare qualsiasi risultato melodico. Azioni come “abbassare un tasto grave del piano senza percuotere la corda”¹⁰, oppure “glissato discendente sulla corda quarta della viola messa in vibrazione pizzicandola”¹¹ sarebbero presto tornati, ad esempio, in *Gesti sul piano* e *Per Arco*, elaborati tra il 1962 e il 1963. Si tratta di comportamenti tra corpo e strumento-oggetto poi ricorrenti nella produzione dell’artista degli anni Sessanta.

In questo radicale mutamento della pratica compositiva, in cui Chiari rigetta il linguaggio tradizionale della musica occidentale che aveva utilizzato fino alla fine degli anni Cinquanta, proprio Sylvano Bussotti potrebbe aver giocato un ruolo chiave. Strettamente in contatto con figure centrali per la sperimentazione musicale del tempo come il critico e teorico musicale Heinz-Klaus Metzger e John Cage, nel corso di questi primi anni di lavoro egli manifesta più volte a Chiari la propria ammirazione nei confronti delle sue ricerche. Un vivo interesse che si evince anche da un ricordo di Chiari della fine del 1967, dove egli dichiara in forma di lettera pubblicata in rivista:

Caro Sylvano. Sono ormai cinque anni che tu sei venuto a casa mia e hai letto in silenzio, attento, analitico, la mia “Lettera della prostituta”. Hai alzato la testa dalla lettura e io ho capito che ero entrato nel mondo dell’avanguardia musicale. [...] In casa Grossi ho conosciuto la tua partitura pianistica. Ho capito che i miei pezzi fatti con due suoni e lunghi 12 ore non erano sufficienti per cambiare una situazione e che dovevo affrontare il mondo della parola e del rumore.¹²

È a tal proposito significativo che la prima apparizione pubblica della *Lettera* sia ascrivibile alla sua esposizione a parete nel 1962, nel contesto della tappa palermitana della mostra itinerante *Musica e Segno*¹³, curata da

9 Ivi, foglio quarto.

10 Ivi, foglio quinto.

11 *Ibidem*.

12 Parma, AGC, frammento di pagina di rivista non identificata con lettera di Giuseppe Chiari a Sylvano Bussotti datata novembre 1967.

13 Come si evince da un articolo comparso su “L’Espresso” del 14 ottobre 1962, nel quale viene fatto riferimento a un’opera denominata *Lettera*. Tuttavia, non è chia-

Chiari proprio insieme a Bussotti¹⁴. Un'occasione che fornì sicura visibilità all'artista in una manifestazione dalla risonanza internazionale, vera e propria alternativa italiana ai Ferienkurse di Darmstadt. Non è da escludere che in questa occasione sia stato lo stesso Bussotti a consigliare a Chiari di esporre proprio la *Lettera*, già attentamente visionata in precedenza a casa dell'artista.

A questa, e all'intero nucleo di lavori poco sopra descritto, si lega la *Lettera a mia moglie Victoria op. n. 1 per diversi strumenti e voci*, datata 1963 e ultima opera appartenente al ciclo delle lettere¹⁵. Pubblicata nel 1969 in *Musica senza contrappunto* con il titolo "*Lettera*" di Giuseppe Chiari a mia moglie Vittoria op. n. 1 per diversi strumenti e voci (Chiari 1969a, s.p.), anch'essa si apre con la richiesta rivolta a una "voce femminile" di leggere la medesima comunicazione della prostituta con "dizione nitida senza partecipazione emotiva" e a "velocità fortissima e costante", senza però indicare la provenienza del testo, adesso riprodotto dall'artista a bella grafia (Chiari 1969a, s.p.). La composizione che segue, però, è strutturalmente diversa dai due precedenti esemplari. Pur non mutando nell'organico e nell'insieme di azioni precedentemente studiate, l'opera si compone infatti di veri e propri frammenti di azioni, come ricavati dalla scomposizione delle antecedenti *lettere*. Diversamente, alcune sostanziali modifiche riguardano il comparire per la prima volta degli "Applausi" in apertura, come a creare una sorta di pausa tra la lettura e la sezione strumentale. Compare inoltre adesso l'esecuzione di un frammento per pianoforte di un'opera di Brahms, che si identifica come prima occorrenza dello sfruttamento di un inserto-collage prelevato da un repertorio di musica ottocentesca. Ulteriori elementi inseriti nell'opera meritevoli di menzione, soprattutto in prospettiva delle successive composizioni di Chiari, sono un più sostanzioso utilizzo di giocattoli

ro se a questa altezza cronologica si tratti effettivamente di *Lettera* oppure della più articolata *Lettera op. n. 1 per 22 es.* Un commento scritto a penna su quest'ultima, a firma di Goffredo Petrassi, porterebbe però a ipotizzare l'esposizione di questa seconda versione del lavoro. Secondo Mario Chiari, figlio dell'artista, *Lettera op. n. 1 per 22 es.* venne redatta da Giuseppe Chiari in vista della partecipazione a un concorso e il commento di Petrassi, forse presente nella commissione valutatrice, potrebbe risalire a questa occasione. Cfr. S.a., *Il gatto sullo spartito*, in "L'Espresso", 14 ottobre 1962, p. 15.

- 14 Parma, AGC, brochure della mostra *Musica e Segno*, esposizione di grafia musicale contemporanea a cura di Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari, Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo, Palermo, ottobre 1962.
- 15 Parma, AGC, Scatola E, fasc. 82, G. Chiari, *Lettera a mia moglie Victoria*, 1963, unità documentaria cartacea di 19 fogli di carta da spolvero opaca, manoscritto autografo a inchiostro di china nera.

infantili e l'impiego di una lavagna, materiali che verranno utilizzati anche nella prima versione di *Don't trade here*, databile al 1964.

Da un punto di vista esecutivo, benché Chiari abbia incluso la *Lettera a mia moglie Victoria* nella selezione di lavori più importanti della prima parte della sua carriera, l'opera non ha avuto ampia diffusione. Se nella primavera del 1965 Sylvano Bussotti confessava all'amico di essere "impaziente di avere occasione di fare LA LETTERA", menzionando immediatamente dopo la programmazione della Biennale di musica di Zagabria – forse con l'intenzione di dirigere il lavoro in occasione della serata dedicata al teatro musicale –¹⁶, una successiva lettera del direttore Josip Stojanović, indirizzata a Chiari e a Bussotti, conferma invece l'esecuzione dei soli *Whisky e La Strada*¹⁷. L'opera non vide dunque la luce prima del 1970, quando, per la direzione di Rainer Riehn, venne presentata a Palazzo Grassi nel contesto del primo concerto del XXXIII Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia (Chiari 2000, p. 108). Fu, con molta probabilità, l'unica esecuzione pubblica del lavoro.

2.2 *Gesti sul piano: dalla musica d'azione alla transmedialità dell'opera concettuale*

Gesti sul piano è l'opera più fluida e al contempo maggiormente conosciuta di Giuseppe Chiari. Nata come partitura verbale e segnica di musica d'azione, ad essa si sono legate nel tempo performances, fotografie e opere video che hanno messo al centro l'immagine dell'artista e la sua gestualità¹⁸. Il lavoro muta costantemente almeno sino al 1976, quando viene pubblicato come metodo all'interno di *Il Metodo per suonare* (Chiari 1976, pp. 97-107). Nella genesi dell'opera assume un ruolo centrale la ricerca sugli strumenti premelodici, sull'atto percussivo e sull'impulso gestuale, elementi fondamentali della prima produzione dell'artista. A questa dimensione si lega inoltre, nuovamente, lo studio da parte di Chiari del jazz, soprattutto in chiave antropologica.

16 Parma, AGC, senza indicazione di collocazione, telegramma non datato di Sylvano Bussotti a Giuseppe Chiari, collocabile tra il marzo e l'aprile del 1965.

17 Parma, AGC, senza indicazione di collocazione, lettera di Josip Stojanović a Giuseppe Chiari, datata 16 giugno 1965.

18 Per una recente analisi dei molteplici sviluppi audiovisivi di *Gesti sul piano*, databili con molta probabilità a partire dal 1970-1972, si vedano: Saba 2023a, pp. 51-66; Saba 2023b, pp. 88-96.

L'origine di *Gesti sul piano* è infatti ascrivibile al medesimo periodo di elaborazione di *Maracas* e *Dripping sonoro*. Ad essa è stato finora legato un lavoro denominato più brevemente *Gesti*, datato 1961 e conservato presso la John Cage Notations Project Collection della Northwestern University di Evanston (fig. 8)¹⁹. Si tratta di un foglio Fabriano di grandi dimensioni e interamente grafico, che attesta l'attenzione di Chiari per il segno come alternativa al sistema semiografico musicale tradizionale. Qui l'artista disegna a inchiostro nero la traiettoria di una costellazione di gesti, puri segni d'azione che si intersecano, dislocati sulla superficie senza consequenzialità. Le 22 combinazioni sono tutte differenti l'una dall'altra e il numero di linee messe in relazione tra loro è variabile. Una prima comparazione visiva porterebbe forse a individuare in *Variations I* di John Cage, presentato ai Ferienkurse di Darmstadt nel 1958 (Trudu 1992, p. 125), un probabile modello per la genesi dell'opera, anche solo a livello di suggestione grafica. Non è però al momento possibile stabilire se Chiari avesse avuto modo di vedere, già a quella data, la partitura di Cage²⁰. Nessuna descrizione o nota esecutiva accompagna il foglio e non è chiaro se esso debba essere considerato come un insieme di appunti oppure come un'opera completa. Il lavoro mostra comunque un interesse dell'artista già nel corso del 1961 per le possibilità offerte dalla scrittura d'azione di derivazione cageana, qui espressa unicamente tramite sistema visivo. Tuttavia, al fine di avanzare una sua corretta individuazione, può essere utile rammentare l'amicizia stretta in questo periodo da Chiari con il violoncellista Pietro Grossi e il conseguente avvio di un'intensa collaborazione nell'organizzazione di eventi culturali nell'ambito di Vita Musicale Contemporanea. La vicinanza con il compositore può infatti aver stimolato l'interesse di Chiari per il violoncello, confermata dalla poco più tarda realizzazione dell'opera *Per Arco*, datata 1963. L'ipotesi di un più probabile accostamento di *Gesti* a uno studio per strumenti ad arco sembrerebbe trovare conferma in un'opera del marzo 1961 appartenente alla medesima collezione privata di *Gesti sul piano*. Denominata *Nove archi* e ideata sulla stessa tipologia di foglio

19 Evanston, Northwestern University, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Folder F-188, Item 4, *Gesti*, 1961.

20 Un'ipotesi potrebbe essere avanzata considerando lo stretto rapporto di amicizia con Sylvano Bussotti, tramite diretto a questa data tra John Cage e Giuseppe Chiari. È infatti probabile che l'opera di Cage sia passata tra le mani di Chiari già nel corso del 1961, nel momento di ideazione della mostra itinerante *Musica e Segno*, le cui brochure in copertina avevano proprio un frammento di *Variation I*.

da disegno utilizzato per *Gesti*, la partitura è strutturata in quattro fogli²¹, sui quali Chiari traccia segni grafici e un testo scritto a china nera contenente le indicazioni esecutive. Nell'opera si riconosce una "figura" rintracciabile anche in uno dei gesti tracciati dall'artista nel foglio della John Cage Notations Project Collection²², la quale, secondo la descrizione di Chiari, "consiste in due bicordi i 4 glissati e due tricordi le linee diritte – frequenze fisse o quasi – da eseguire pizzicati simultaneamente"²³. L'identificazione trova un'ulteriore conferma nell'individuazione della scritta sottostante la cancellatura apportata da Chiari nel foglio *Gesti*, in cui si riconosce l'originaria dicitura "9 archi"²⁴. È dunque ipotizzabile che l'artista, a seguito dell'attenzione ottenuta tramite l'esecuzione di *Gesti sul piano* nei festival Fluxus nel corso del 1962, prima di inviare il lavoro a John Cage abbia deciso di modificarne il titolo in modo da permettere un suo diretto accostamento con la più conosciuta opera per gesti e pianoforte. Tale identificazione consentirebbe oggi di comprendere per quale motivo *Gesti sul piano* del 1962 sia in verità un'opera totalmente diversa rispetto a *Gesti* e più strettamente legata al *Metodo teorico e pratico per suonare il pianoforte*, del 1964-1965. Un anno dopo aver realizzato *Gesti* Chiari sviluppa infatti una prima articolata composizione intitolata *Gesti sul piano*, dedicata al suo originario esecutore Frederic Rzewski²⁵. Qui, attraverso l'uso del sistema verbale, l'artista annota e descrive minuziosamente le azioni da compiere e i tempi da rispettare nel corso dell'esecuzione. A questa parte si aggiungono, parallelamente, pochi segni gestuali e alcune indicazioni di tempo, elementi che concorrono a rimarcare all'interno dell'opera la contrapposizione tra l'indeterminazione della resa sonora e la precisione del sistema segnico-verbale. Si tratta di un lavoro ascrivibile al campo della musica gestuale, in cui "non conta solo il puro risultato sonoro, ma anche il modo di ottenere quel risultato", rendendo di fatto insufficiente per questa tipologia di musica l'ascolto in differita (Annibaldi 1969,

21 Come si evince dal secondo dei soli due fogli appartenenti alla collezione, nel quale Chiari scrive: "Questo quarto foglio si può o no aggiungere agli altri tre". I due restanti fogli non sembrano essere conservati nell'archivio dell'artista. Genova, CP, Giuseppe Chiari, *Nove Archi*, 1961, foglio quarto.

22 Evanston, Northwestern University, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Folder F-188, Item 4, partitura di *Gesti*, 1961.

23 Genova, CP, *Nove Archi*, 1961.

24 Evanston, Northwestern University, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Folder F-188, Item 4, partitura di *Gesti*, 1961.

25 Giuseppe Chiari e Frederic Rzewski devono essersi probabilmente conosciuti a Firenze intorno al 1961, nel periodo di studio del pianista sotto la guida di Luigi Dallapiccola. Bernstein 2010, p. 536.

p. 129). Con *Gesti sul piano*, infatti, il gesto cessa di essere elemento asservito al suono per divenire protagonista assoluto non solo da un punto di vista visivo, ma anche in quanto ‘suono’ esso stesso (Saba 2020, p. 131). Redatta in lingua francese, l’opera è costituita da 15 pagine dattiloscritte numerate e da 14 chine su carta trasparente, contenenti indicazioni esecutive gestuali e durate delle singole parti la compongono (fig. 9). L’incipit stesso del brano rappresenta una sorta di dichiarazione di poetica, cui Chiari non sarebbe mai venuto meno nel corso della sua carriera:

Exécuter de la manière la plus sale, la plus confuse et la plus désordonnée possible / Il faut une petite table sur laquelle appuyer une feuille de papier et une bamse de soie / Piano complètement sécouvert, très vieux et possiblement mal accordé.²⁶

Gesti sul piano, dunque, è più un’opera per il corpo che per pianoforte, in cui lo strumento viene depauperato della sua storica sacralità per essere assunto in qualità di oggetto timbrico attivatore di azioni (Lombardi 2005, p. 42). Sin dal principio, l’artista nega la concezione classica dello strumento e il sapere accademico della materia musicale che vede nella purezza del suono e nell’accuratezza esecutiva i suoi massimi ideali, per restituire invece centralità all’uomo e al valore della sua esperienza. Questo dato viene posto in campo a partire dall’elaborazione di un rapporto di tipo percussivo con il pianoforte-oggetto, qui trattato come strumento premelodico, secondo un atteggiamento che forse, a questa data, potrebbe essere ricondotto al già delineato interesse per il primitivismo e la musica afro-americana (cfr. Cerchiarì 2007, pp. 208-2016).

Lo studio giovanile degli scritti di Hugues Panassié sul jazz, a cui si è già fatto riferimento, potrebbe forse rivelare la genesi di tale attenzione e l’approfondimento delle pratiche spontaneiste. Tuttavia, la direzione estetica presa da Chiari in questo periodo non è isolata: se di spontaneismo è possibile parlare anche nel caso delle neoavanguardie letterarie degli anni Sessanta e Settanta (Bello Minciocchi 2020, pp. 373-396), in una intervista del 2009 Achille Bonito Oliva indicava per Fluxus la matrice rimossa di uno “spontaneismo terzomondista”²⁷. Una comune attitudine individuata e in parte condivisa anche da Gillo Dorfles già nel 1976, quando aveva contestualizzato il lavoro dell’artista in un “filone [...] che solo in parte è an-

26 Genova, CP, partitura di *Gesti sul piano* con data e dedica autografa a china nera a Frederic Rzewski.

27 Si rimanda segnatamente alle parole di Achille Bonito Oliva in conversazione con Stefano Chiodi in Chiodi 2009, p. 251.

cora presente in certo jazz [...] che solo l'antropologia di solito indaga [...], un'antropologia che abbia compreso l'importanza magica, apotropai-
ca, e 'artistica' dell'oggetto manipolato e 'suonato'" (Dorfles 1976, p. 131). In accordo con tale lettura, è dunque ipotizzabile che proprio a partire dalla corporeità totale associata al jazz originario, che trova nelle percussioni e nel coinvolgimento performativo del corpo elementi centrali dell'espressione musicale (Cerchiari 2007, p. 209), insieme all'indagine timbrica condotta dall'artista sin dai primi anni Sessanta, Chiari abbia voluto individuare una propria linea di ricerca alternativa all'evoluzione occidentale della musica contemporanea. Anche per questo motivo, dita, palmi delle mani, dorsi, polsi, braccia, gomiti, avambracci, fino a giungere allo sfruttamento dell'intero corpo del performer, vengono utilizzati per produrre sonorità non convenzionali secondo modalità inusuali. Come specificato solamente in un secondo momento, la tastiera viene concepita dall'artista come una lunga e omogenea "striscia bianca" in cui non viene contemplata l'esistenza dei tasti e, di conseguenza, la separazione del suono generabile attraverso il tocco delle dita²⁸. Così scrive infatti Chiari:

L'uomo non conosce l'esistenza dei tasti / la tastiera è per lui una lunga striscia bianca / egli ha però capito che le sue mani le sue braccia possono lasciare un'impronta sulla tastiera come sulla sabbia / ha capito che la sua rabbia la sua ansia la sua tensione la sua fissità la sua apatia la sua tenerezza lasceranno per un attimo sulla striscia bianca un'impronta rabbiosa tenera... / non ha mai visto suonare un piano / non concepisce che un dito serva per un tasto. / L'esecutore deve comportarsi come un bambino di tre anni, cancellare dentro di sé l'idea di armonia e di melodia, non considerare la tastiera una scala; egli deve pensare di avere sotto le sue mani una carta che non può piegarsi, incresparsi, presa nella morsa sotto il peso delle dita. / Dito lento privo di vita; una mano rovesciata; tremare come un alcolizzato sulla tastiera; carezzare; schiaffo; un accordo male impostato; un tasto preso con imprecisione; tocchi sbagliati; imperfetti; mano mai in posizione scolasticamente corretta.²⁹

Per questo motivo, senza mai indicare precisamente note o tasti, al principio del secondo foglio di *Gesti sul piano* del 1962 Chiari prescrive:

Zone centrale-Grave+Attaquer le clavier. / Bras droit plié vers la gauche+Caude. / Avant-bras-Main à contact du clavier+Main ouverte+Doigts souples /

28 Il testo, associato a *Gesti sul piano*, è stato pubblicato in forma breve in: Chiari 1976, p. 87.

29 La dichiarazione di Chiari è riprodotta in Pinzauti, Sablich, Santi, Spini 1983, p. 37.

ouverts. / Bras droit plié vers la gauche. Demi avant-bras et main de côté à c / contact du clavier. / E' loignement-bras droit frotte le clavier et s'approche du thorax / sans de soulever / Bras gauche se soulève et touche l'épaule. / De cette position, toutes les deux mains renversées, se jettent sur / les touches.³⁰

La sequenza di azioni per il corpo prosegue tra intervalli di silenzio e dettagliate descrizioni in un francese non sempre corretto, portando a supporre che Chiari abbia voluto tradurre autonomamente il proprio lavoro. In alcuni casi, però, l'artista si cura di correggere la scrittura, lasciando evidenti le cancellature e i ripensamenti. Questo avviene solamente quando la confusione terminologica comporta una esecuzione errata, come nel passaggio seguente:

L'action précédente a porté le pianiste à s'asseoir. / très rapidement s'entrelacent les doigts de la façon suivante avec / la main droite renversée, les doights 5 et 2 de la gauche, droite / dans l'espace entre les doigts 1 et 2 de la gauche, les doigts 3 et / 4 de la gauche dans l'espase entre les doights 2 et 3 de la gauche.³¹

Diversamente, in altre occasioni Chiari non rivede, maschera o corregge gli errori commessi. Lo sfruttamento di una pratica 'sporca', volta ad accogliere l'errore come parte del processo generativo dell'opera, sarebbe diventata negli anni tratto peculiare del suo intero lavoro. Anch'essa, esattamente come la volontà di utilizzare in maniera scorretta un pianoforte imperfetto, può esser ricondotta nel contesto della generale reazione dell'artista a tutto ciò che rappresenta l'accademia musicale. All'interno della partitura, infatti, tale categoria viene attaccata su tutti i fronti: dall'idea di pianoforte come strumento principe della composizione classica, alla tecnica, qui negata con minuziosa precisione, alla messa in discussione del consueto annullamento dell'interprete in favore dell'esecuzione dell'opera, fino al concetto di pulizia "asemantica" (Chiari 1964b, p. 78) del suono. Come già segnalato da Giancarlo Cardini, evidenti si mostrano qui gli echi di uno spontaneismo volto a evocare una condizione 'primitiva', infantile e altra dell'esecutore (Cardini 1983, p. 37), che si relaziona al pianoforte in quanto semplice oggetto da esplorare anche sensorialmente con il proprio corpo, senza sovrastrutture limitative legate al professionismo o al virtuosismo. Come accade, ad esempio, nel quinto foglio:

30 Genova, CP, partitura di *Gesti sul piano* con data e dedica autografa a china nera a Frederic Rzewski, foglio 2.

31 Ivi, foglio 3.

Baisser la touche avec un léger mouvement de pendule de la dernière phalange. / Le doigt appuyé sur le clavier, obtenir la pression en mouvant en a avant-parallèlement au clavier sans se baisser sur celui-ci-l'avnt-bras et le coude. La main fait une seule ligne avec l'avant-bras. / Lever-de nouveau appuyer et répéter l'action. / Petit coup donné avec un mouvement très souple des doigts 2-3-4. / Appuyer le doigt étendu le long du clavier. / Exercer un poids sur le coude qui se baisse sur le clavier et fait glisser le doigt en provoquant dans le mouvement la pression de la touche. / Le poignet et le doigts doivent être absolument inertes. / Se lever debout-très proches du clavier / Le bras droit accomplit un mouvement comme de pendule, l'épaule au centre. / Le long de l'arc du mouvement il rencontre la touche avec le doigt 2 qui est évidemment le point limite du pendule. / A s'asseoir.³²

Probabilmente memore delle prove pianistiche di John Cage e dei compositori americani, successivamente Chiari allarga il campo d'azione dell'interprete all'intera struttura del pianoforte, coinvolgendo così la cordiera dello strumento:

Frotter une corde avec les doigts réunis latéralement / Produire un bruissement de frottement sans mettre en vibration. / ET / trainer transversalement sur les cordes centrale à contact les ongles de la doite pressés sur les cordes avec lourdeur. / Mouvement continuellement interrompu comme s'il trouvait des obstacles. Trois ou quatre bands des doigts qui restent toujours presses / même lorsqu'ils s'arrêtent tout à coup. / Après / Silence / Donc / Frotter latéralement plus eurs cordes / Une moyenne-une très courte-une moyenne-une moyenne plus courte que la / précédente.³³

Tornano poi, sul finire dell'opera, materiali già sfruttati in *Maracas, Un colpo o più di bacchette di legno e Dripping sonoro*, come la carta, manipolata, appallottolata, stracciata, e la seta, adesso sfregata, strappata anch'essa, ma con movimenti, direzioni e misure ora indicate con maggiore chiarezza tramite un disegno associato alla descrizione:

L'exécutant debut près du clavier prend une bande de soie-longue / environ trois mètres et saisit de ses mains les côtés d'une déchirure déjà ouverte / Les deux mains commencent à tirer avec force / Variable en élargissant l'espace / éné s'interrompt comme si éné avaient trouvé un obstacle / pour trois fois / Il en résulte trois traits de déchirure / Les longueurs des secousse sont proportionnelles à celles du dessin. / Pendant le énérale de tirer, le droite s'est approchés des cordes / S'étant libérée de la soie, elle exécuté sur les cordes avec les

32 Ivi, foglio 5.

33 Ivi, foglio 7.

ongles / réunis des frottements libres en suivant avec proximité les lignes / de mouvements indiquées sur le dessin. / Du numéro 1 au numéro 4, les flèches indiquent la direction du énérale. / Les numéros indiquent l'ordre de succession dans le temps.³⁴

Simile inclusione materico-oggettuale contribuisce a rafforzare il legame di *Gesti sul piano* con il nucleo di lavori in cui l'artista aveva manifestato l'interesse per un'epoca musicale premelodica, quando – come già aveva osservato negli anni Quaranta l'etnomusicologo Curt Sachs nella sua *Storia degli strumenti musicali* – lo strumento veniva sostanzialmente concepito come un'estensione del corpo e l'atto del suonare implicava un coinvolgimento motorio totale (Sachs 1940; tr. it. 1980, p. 9).

Contemporaneamente, con *Gesti sul piano* Chiari sembra voler approfondire la teatralità sperimentata dappprincipio nelle *lettere*, anch'esse, come visto, elaborate sin dal 1961. L'altro grado di espressività gestuale, l'ampliamento spaziale dell'azione, la presenza fisica dell'interprete tanto prorompente da rendere il pianoforte quasi più un oggetto di scena che uno strumento musicale col quale creare “musica delle sfere” (Chiari 1969a, s.p.), si identificano infatti come elementi associabili forse più all'ambito teatrale che a quello musicale.

Gesti sul piano del 1962 venne eseguito per la prima volta da Frederic Rzewski nel giugno dello stesso anno alla galleria romana La Salita di Gian Tomaso Liverani, nel contesto di due serate di musica sperimentale promosse insieme a Sylvano Bussotti (Lancioni 1998, p. 29). L'evento, prontamente rammentato da Gabriella Drudi tra le pagine dell'“Almanacco Letterario Bompiani 1963”, in un celebre articolo dedicato ai “mutamenti degli happenings” (Drudi 1962, pp. 179-180; Conte 2023, p. 40), affiancò per la prima volta l'opera di Chiari a lavori di John Cage, George Brecht, Morton Feldman, La Monte Young, e Nam June Paik (Liverani 1983, p. 4; Lancioni 1998, p. 29; Lancioni 2002, p. 66). La presenza massiccia di artisti che solo pochi mesi dopo si sarebbero ufficialmente riuniti sotto l'ala del movimento Fluxus, non solo è significativa in questo frangente della strada che si stava avviando a intraprendere Chiari attraverso il suo *Gesti sul piano*, ma permette anche di riconoscere l'evento come vera e propria esperienza proto-Fluxus italiana. Solo tre mesi più tardi, infatti, il lavoro avrebbe avuto la consacrazione internazionale grazie alla sua esecuzione da parte di Rzewski nel contesto del Fluxus Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden (Verri 2020, p. 5). A partire da questo momento *Gesti sul pia-*

34 Ivi, fogli 13-14.

no divenne presenza frequente nei festival di musica sperimentale internazionali, ma la risonanza maggiore in territorio italiano l'avrebbe forse ottenuta l'anno successivo, quando nel corso della primavera venne eseguita in numerose occasioni, sempre da Frederic Rzewski. Una recensione particolarmente accurata della serata del 7 maggio dell'XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale Musica di Venezia conferma inequivocabilmente come, almeno fino a questo periodo, l'opera sia stata proposta al pubblico nella versione del 1962, poco sopra analizzata³⁵. Tuttavia, forse per sciogliere alcune difficoltà descrittive della partitura, a partire dal 1963 Chiari tornò a più riprese sul lavoro per elaborare una sorta di glossario di gesti presumibilmente volto a rendere più immediata la sua lettura³⁶. Siamo di fronte a un'importante svolta figurativa di *Gesti sul piano*, forse memore di alcune partiture bussottiane che hanno fatto del segno iconico – inventato in funzione delle nuove esigenze musicali o, in altre occasioni, completamente autonomo – il proprio tratto distintivo (Evangelista 2013)³⁷.

È poi datato 1964 il *Metodo teorico e pratico per suonare il pianoforte*, volume eliografato rilegato in un secondo momento e forse più correttamente collocabile nella sua versione definitiva al 1969, come potrebbe suggerire il suo frontespizio, in cui stile e calligrafia si mostrano tipici della produzione dell'artista della fine del decennio. Composto dalla riproduzione di fogli di carta da spolvero manoscritti a china nera corrispondenti a *Gesti sul piano. Partitura 1965*³⁸, con 18 fogli di *Metodo* e una legenda di 4 fogli a china nera datata 1967³⁹, in esso Chiari enuclea un catalogo di gesti riconoscibile come *Gesti sul piano*, affiancandovi un insieme di spiega-

35 Con un piccato tono ironico, il recensore cita esplicitamente sia l'incipit dell'opera, sia l'utilizzo di un "pacco di giornali" e di una "striscia di seta verde", appositamente acquistata dall'esecutore poco prima della performance. S.a., in "Vita", 7 maggio 1963, p. 55.

36 È datata 1963 la versione iconica di *Gesti sul piano* pubblicata nel volume *Musica senza contrappunto*. Chiari 1969a, s.p.

37 Si vedano anche, più precisamente, opere della fine degli anni Cinquanta come: S. Bussotti, *Piano Piece for David Tudor n. 3*, in *Piece de chair II*, per pianoforte, baritono, una voce di donna e strumenti, Ricordi, Milano 1959; S. Bussotti, *Sensitivo*, per arco solo, da *Sette fogli* – una collezione occulta, Universal, London 1959.

38 Parma, AGC, *Gesti sul piano partitura 1965*, unità documentaria di 7 fogli di carta bianchi fotocopiati.

39 Parma, AGC, Fasc. 2, *Legenda di Metodo teorico e pratico per suonare il pianoforte*, 1967, unità documentaria cartacea di 4 fogli di carta da spolvero manoscritti a inchiostro di china nera.

zioni in lingua italiana per l'esecuzione dell'opera gestuale (fig. 10)⁴⁰. Non viene invece sfruttato in questo caso *Gesti* del 1961, portando così a confermare la tesi di una non pertinenza del precedente lavoro con i materiali accostabili a *Gesti sul piano*. Complessivamente, il *Metodo teorico e pratico* si mostra come una sorta di accurato compendio nel quale Chiari inserisce tutte le nozioni elaborate negli anni e necessarie alla comprensione ed esecuzione di *Gesti sul piano*. I gesti disegnati e le posizioni tanto della tastiera, quanto delle parti del corpo, si mostrano come la condensazione iconica di quanto descritto nell'originaria partitura del 1962. A questi, in una seconda parte del volume, vengono affiancate le corrispondenti descrizioni verbali in lingua italiana, anch'esse derivate dal primo *Gesti sul piano* in francese.

Da questo momento in poi, da partitura di scrittura d'azione *Gesti sul piano* avrebbe virato in misura sempre maggiore verso un iconismo tipico della categoria della musica concettuale, derivazione diretta della scrittura d'azione⁴¹. L'Archivio Giuseppe Chiari conserva numerose serie fotografiche ritraenti l'artista nell'atto di eseguire la sua opera, sia nel contesto privato del suo studio casalingo (fig. 11), sia nel corso di esibizioni nazionali e internazionali (fig. 12). Si tratta di una grande quantità di materiale che nel tempo è stato adoperato da Chiari in diversi modi. Come ha sottolineato Francesca Gallo:

L'artista [...] non si interessa tanto alla documentazione delle azioni in sé, ma sembra piuttosto utilizzare tali reperti in maniera a loro volta performativa, trasformando le fotografie direttamente nell'opera ideata anni prima (di essere eseguita in pubblico) oppure assorbendole in una nuova creazione (Gallo 2023, p. 141).

Nel caso specifico di *Gesti sul piano*, Chiari assume gli scatti come tasselli di una partitura, in cui la presenza stessa dell'artista sostituisce il catalogo di segni precedentemente codificato. L'evento sonoro viene così congelato, demandando al pubblico "una lettura mentale nel silenzio fisico" (Lombardi 1981, p. 84). L'atto performativo è ora inteso come una concettualizzazione del gesto generatore del suono. Al fruitore viene richiesta un'elevata partecipazione mentale attiva di fronte a una partitura puramente visiva, costituita unicamente da una sequenza di immagini delle mani

40 Parma, AGC, *Metodo teorico e pratico per suonare il pianoforte (1964)*, 1969, volume con copertina rigida nera.

41 A tal proposito, si vedano: Lombardi 1981, p. 84; Duplaix, Lista 2004, p. 291; Farnelli 2013, pp. 76-79; Bolpagni 2015, p. 5.

dell'artista che compiono i medesimi gesti studiati nel 1962⁴². In questo caso, l'obiettivo cattura il "teatro delle mani" messo in scena dall'esecutore che, contemporaneamente, lavora alla costruzione di un rapporto di tipo identitario tra corpo e occhio meccanico. Questa transmedialità non comporta l'annullamento della partitura⁴³, ma la sua trasformazione in qualcosa di diverso che chiede al pubblico "un'analisi a livello mentale, una verifica della nozione di concerto" (Bandini 1972, p. 30). Tenere conto di tutte le fasi della fenomenologia di *Gesti sul piano* è dunque indispensabile per non rischiare di privare l'opera della complessa stratificazione che ne costituisce la più profonda essenza. Una sedimentazione che Chiari stesso sembra voler sottendere nel 1976, tramite l'utilizzo di 10 immagini che immortalano le sue mani nell'atto di eseguire *Gesti sul piano* all'interno del fondamentale *Il Metodo per suonare*, dove il lavoro viene duplicemente nominato *Gesti sul piano / Metodo per piano* (Chiari 1976, pp. 97-107). Qui Chiari richiama sin dal principio la genesi dell'opera, riportando un passaggio del testo incentrato sull'assenza di conoscenza musicale da parte dell'uomo, rievocando quell'originario spontaneismo che aveva ispirato il suo lavoro (Evangelista 2013, p. 97).

Le immagini dell'artista al pianoforte, colto nell'atto di eseguire *Gesti sul piano*, evidenziano un ulteriore aspetto fondamentale del lavoro di Chiari, emerso con forza a partire dai primi anni Settanta: come ha sottolineato in diverse occasioni Francesca Gallo, da questo momento in avanti avrebbe acquistato sempre maggiore peso il rapporto dell'artista con l'obiettivo e, in certi casi, più direttamente con l'occhio del fotografo (Gallo 2019, pp. 10-19; Gallo 2021a, pp. 204-219). Alcune fotografie che ritraggono Chiari al lavoro vennero pubblicate in riviste, utilizzate a corredo di interviste, scelte dall'artista stesso come sotterranei fili tesi a connettere

42 È poi del 1999 la pubblicazione di una partitura di *Gesti sul piano* interamente costituita da immagini fotografiche scattate a casa dell'artista da varie angolazioni, appositamente studiate per immortalare ogni gesto da eseguire. Chiari 1999.

43 Ci si discosta così da quanto dichiarato da Mario Evangelista nel 2013, che diversamente scriveva: "Con *Gesti sul piano* Chiari vuole stimolare una nuova consapevolezza nei confronti dell'oggetto pianoforte, astraendolo dal contesto musicale e considerandolo anche nella sua fisicità [...] Ovviamente per un'opera del genere non ci può essere alcuna partitura: il suo esistere richiede una spazialità troppo superiore alle possibilità di qualsivoglia forma notazionale, tradizionale e non. I Gesti possono soltanto approdare alla realtà perché essa è l'unica spazialità per loro disponibile. Appunto per questo sono dei movimenti essenzialmente improvvisati e, purtroppo per la loro natura, fortemente esposti all'oblio del tempo, in quanto affidati alla memoria di pochi e sparuti eredi del loro creatore". Evangelista 2013, pp. 76-77.

opere, lavori, studi e teorie del periodo, oppure come partiture visive per permettere a terzi di realizzare opere video⁴⁴. Un caso diverso riguarda invece l'utilizzo di scatti ritraenti l'artista nell'atto di eseguire i suoi lavori, datati, firmati e, sovente, modificati con interventi grafici per essere poi immessi nel mercato come opere autonome⁴⁵. La cristallizzazione del gesto e la traccia segnica dell'autore diventano così manufatto tangibile tanto esponibile quanto commerciabile, negando, di fatto, l'originaria opposizione all'elitario sistema dell'arte e alla commercializzazione delle opere (Gallo 2021a, p. 207). In questa maniera, dell'iniziale spirito ribelle fluxus sembra persistere solamente la scelta di utilizzare materiali a basso costo e dalla facile disseminazione.

Simile 'oggettificazione' dell'atto performativo si lega però a filo doppio al corpo di Chiari, alla sua presenza e al suo gesto tanto sonoro quanto visivo. Dal punto di vista esecutivo, infatti, *Gesti sul piano* venne eseguita dall'artista per la prima volta l'8 marzo del 1972, presso la Galleria Toselli, sotto l'occhio concorde di Giorgio Colombo impegnato a catturarne i movimenti (Celant 2019, pp. 229-230; Gallo 2021a, p. 208; Gallo 2023, pp. 143-144). Da partitura d'azione a musica concettuale, l'opera entra così ufficialmente nel campo nell'arte performativa, subendo un'ulteriore, fondamentale, modifica nel corso della propria storia evolutiva. Eseguita fino a quel momento da altri interpreti⁴⁶, *Gesti sul piano* sembra ora fondersi con la figura del suo autore, facendo slittare definitivamente il focus dalla preminenza del segno della partitura al dominio del corpo. Tra il 1972 e il 1973, segnatamente, Chiari eseguì il pezzo molto frequentemente in gallerie sia italiane sia estere, legando nel contempo la storia di *Gesti sul piano* a quella di diversi fotografi (Gallo 2019, pp. 120-167; Gallo 2021a, pp. 204-219). Anche per questa ragione, l'aspetto visivo

44 Come nel caso di alcune parti dell'opera *La Strada*, pubblicate più volte tra riviste e cataloghi, oppure dei materiali associabili ad *Happening sulla TV*. Si rimanda a tal proposito ai capitoli dedicati all'interno del volume.

45 Si vedano, ad esempio, le fotografie *Gesti sul piano* modificate dall'artista tramite intervento grafico diretto e datate tra il 1975 e il 1979, appartenenti alla Collezione Luigi Bonotto. Colceresa, Archivio Fondazione Bonotto (d'ora in poi AFB), Collezione Fluxus, G. Chiari, *Gesti sul piano*, 1975, 34 fotografie in bianco e nero e due fogli di carta da lucido con scritte autografe a china nera; G. Chiari, *Gesti sul piano*, 1979, 21 fotografie in bianco e nero con interventi autografi di differenti colori e materiali, ciascuna datata e firmata a china nera. Le opere sono visibili all'indirizzo: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/chiarigiuseppe/audio/1211.html>.

46 È del febbraio 1972 l'esecuzione dell'opera da parte di Giancarlo Cardini, presso San Leone Magno.

dell'opera acquistò crescente predominanza, orientando in tale direzione tutti i suoi successivi mutamenti. In questi, la dimensione corporea, performativa, ha teso a soppiantare quella grafico-segnica che aveva caratterizzato i primi anni Sessanta⁴⁷. D'ora in poi, infatti, fotografia e video divengono fondamentali sia per la ricostruzione della storia di *Gesti sul piano*, sia per la vita stessa dell'opera. Il nuovo accento posto sul corpo, sugli aspetti improvvisativi e sull'*hic et nunc* della performance – così come il rapporto tra la presenza dell'artista e quella del fotografo chiamato a immortalarne i gesti – hanno portato il lavoro a subire anche estemporanei mutamenti di durata, tendendo a una dilatazione temporale volta ad enfatizzare gestualità e presenza del performer (Gallo 2021a, pp. 211-212). Nel giugno del 1977, ad esempio, in occasione della Settimana Internazionale della Performance di Bologna Chiari propose un'esecuzione sensibilmente differente da quanto prescritto nell'originaria partitura, rapportandosi non più esclusivamente al pianoforte, ma allargando l'azione all'intero spazio ospitante e agli spettatori presenti (Barilli, Solmi, Alinovi, *et al.* 1978, s.p.; Gallo 2021a, pp. 211-213). “Chiari – scrive Gallo osservando gli scatti di Gianni Melotti – si alza più volte, cammina intorno al grande pianoforte a coda, mantenendo con esso un rapporto fisico [...]. E solo in apertura usa i lunghi fogli della ‘partitura’” (Gallo 2023, p. 110). Gli anni, del resto, sono favorevoli a uno slancio dell'artista verso una più libera sperimentazione spaziale, attraverso la quale *Gesti sul piano* sembra discostarsi sensibilmente dalla categoria dell'esibizione concertistica (Gallo 2023, p. 111). Tuttavia, sebbene a partire dal 1972 l'opera sia confluita nello sfaccettato genere della *performance art* – circostanza a cui si deve gran parte della sua fortuna nell'ambito dell'arte contemporanea – la sua natura intrinsecamente musicale non permette di escludere la traccia tangibile della scrittura compositiva. Allo stesso tempo, il continuo sfruttamento di materiali ad essa connessi, cifra distintiva del metodo di lavoro di Chiari, così come la disseminazione degli scatti fotografici come opere a sé, contrastano chiaramente quell'idea di effimero che, secondo Peggy Phelan, costituisce l'identità stessa della performance (Phelan 1993).

47 Aspetto dell'opera che non casualmente sarebbe stato enfatizzato dall'artista nel 1974 nel volume curato da Lea Vergine *Il corpo come linguaggio*. Chiari 1974b, s.p.

2.3 Nel “territorio magico”⁴⁸ di Teatrino: dal frammento sonoro alla scrittura d’azione. Verso il coinvolgimento performativo del fruitore

Dedicato a Sylvano Bussotti e a Heinz Klaus Metzger, *Teatrino* è un “collage di 23 azioni”⁴⁹ ideato da Chiari in due diverse versioni nel corso del 1963, al quale va aggiunta una parte per pianoforte, composta su pentagramma con notazione tradizionale, denominata *Esposizione (parte per pianoforte da Teatrino) 1963-1971*, pubblicata separatamente in un quaderno di eliografie rilegato nel 1971⁵⁰. Come suggerito dal titolo stesso, nel contesto della produzione dell’artista l’opera si identifica come prima esplicita apertura alla dimensione teatrale in ambito musicale. Pensata “per un attore pianista”⁵¹, già nella sua prima versione *Teatrino* sviluppa le premesse espressive della musica gestuale di *Gesti sul piano*. Tuttavia, rispetto dal precedente lavoro esso si caratterizza per un ampliamento della strumentazione non convenzionale e per un allargamento delle possibilità di interazione gestuale tra corpo e oggetto. In una più tarda intervista con Paola Maurizi, pubblicata nel 2004 e incentrata sull’esperienza compositiva dell’artista nel contesto del Nuovo Teatro Musicale, Giuseppe Chiari affermava:

Dal 1962 al 1968 ho scritto 20 o 30 *collages* (ma ne sono stati eseguiti 3 o 4 come *Teatrino* e *Whisky* perché quelli che implicavano l’orchestra hanno avuto grosse difficoltà di realizzazione). Il mio *collage* comporta un certo equilibrio tra i vari elementi e dà significato semantico a cose che prima non

48 Bonito Oliva 1972.

49 Come definito da Chiari stesso in conversazione con Mirella Bandini. Bandini 1972, p. 30.

50 La prima versione dell’opera, conservata in due copie rispettivamente in lingua italiana e in lingua inglese, è custodita nell’archivio dell’artista e non è mai stata pubblicata integralmente. Diversamente, la seconda versione del lavoro è stata pubblicata nel 1974 insieme a *June 66* da Banco ed. Nuovi Strumenti. La partitura su pentagramma per *Teatrino* consiste invece in un’unità documentaria cartacea di 30 fogli, con frontespizio su foglio bianco e titolazione a china nera autografa. Parma, AGC, Scatola D, fasc. 67, *Teatrino* versione italiana; Scatola D, fasc. 80, *Teatrino* versione inglese; Scatola D, fasc. 68, G. Chiari, *Esposizione (parte per pianoforte da Teatrino) 1963-1971*; Parma, AGC, G. Chiari, *Esposizione, parte per pianoforte per Teatrino (1963-1971)*, quaderno di eliografie rilegato, 1971; Chiari 1974.

51 Parma, AGC, Scatola D, fasc. 67, *Teatrino* versione italiana, 30 fogli di carta da spolvero opaca, dattiloscritti autografi.

l'avevano. Perciò non è un pasticcio ma una *suite* dove ciascun elemento ha il suo spazio.⁵²

Da un punto di vista teorico, *Teatrino* può essere definito come la condensazione estetica di alcune riflessioni esposte da Chiari nel contesto del convegno Arte e Comunicazione – organizzato insieme al Gruppo 70 a Forte Belvedere nel maggio del 1963⁵³ – e pubblicate qualche mese più tardi all'interno del primo numero di “Dopotutto”, inserto della rivista “Letteratura” (Chiari 1964a, pp. 153-154). In tale contesto, Chiari aveva posto il problema di una necessaria revisione dei luoghi deputati della musica, così come delle nozioni stesse di spettacolo e di concerto, intese quali categorie chiuse da scardinare. Concisamente, l'artista aveva affermato:

Vorrei dire subito che io non credo che la radio e l'incisione riproducano gli altri spettacoli, ma penso che oggi essi siano uno spettacolo musicale a se stante. È impossibile ascoltare un pezzo di musica non sinfonica in un concerto sinfonico, proprio perché [...] la sede implica una convenzione; c'è una convenzione fra pubblico e sede; questa convenzione fissa un dato tipo o una data serie di tipi di analisi estetiche (Chiari 1964a, p. 153).

Il medesimo discorso venne portato avanti da Chiari nel secondo numero di “Collage”, del marzo 1964. Riprendendo le stesse parole utilizzate in “Dopotutto”, qui l'artista aveva infatti sostenuto:

Uno spettacolo, in definitiva, include una certa teatralità della musica e non un'altra. Questa è la ragione per la quale si può attuare con enorme facilità il meccanismo dello scandalo: basta eseguire un dato tipo di musica al di fuori della sua sede. Questa è la ragione per la quale la nuova musica oggi [...] deve inventarsi la propria teatralità... (Chiari 1964c, p. 76).

La riflessione su un superamento dei “luoghi” della musica si legava per Chiari al rifiuto netto di una “divisione delle arti”, favorito dall'impiego di elementi tecnologici e dei canali di diffusione massmediale come materiali compositivi, in ragione di una nuova forma di democratizzazione della musica (Chiari 1964c, p. 76). In entrambi i testi del 1964 è possibile riconoscere puntuali riferimenti a *Teatrino*, come il richiamo a opere di Beethoven e di Chopin, i rimandi alla radio, al cinema, agli spot pubblicitari, ma anche la dichiarazione di voler imporre “dei segnali che non siano sta-

52 Chiari in un'intervista con Paola Maurizi. Maurizi 2004, p. 34.

53 Su Arte e Comunicazione si rimanda a: Fastelli 2014, pp. 105-109.

ti ancora portati nella zona musicale” e di creare una struttura, attraverso il metodo del collage, atta ad accogliere questo “extra-musicale” (Chiari 1964c, p. 76). Non casualmente, a chiusura dei suoi *Appunti* pubblicati su “Collage” l’artista inserì la riproduzione di tre “scene”, in italiano e in inglese, tratte proprio dall’opera eseguita l’anno precedente in occasione del convegno fiorentino (Chiari 1964c, s.p.).

Con *Teatrino* Chiari avvia dunque un percorso teso ad allargare il territorio della musica e ad affermarne i principi anti-formalisti, da un lato sfruttando la dimensione teatrale per espandere lo spazio della musica e per creare una comunicazione osmotica con il pubblico (Bandini 1972, p. 30), dall’altro operando un primo ampliamento della strumentazione utilizzabile nel campo fluido “fra musicale e non musicale” (Chiari 1964a, p. 154). Così, ad esempio, per la prima volta l’artista giunge a spostare l’azione musicale direttamente nell’ambiente urbano, prescrivendo di “Dire il testo di una reclame / letta sui muri della città / dove avviene lo spettacolo”, ma anche di “battere alcuni colpi / con un cucchiaino / su un bicchiere vuoto / ogni 11 secondi esatti / quindi / su una bottiglia ogni 3 secondi esatti / quindi / su un’altra bottiglia / ogni 7 secondi esatti”⁵⁴.

Compare inoltre adesso la traccia di un’attitudine didattica caratteristica della produzione artistica di Chiari. Nella partitura di *Teatrino* si susseguono infatti elementi di teoria musicale di base – come, tra gli altri, “leggere i seguenti frammenti di un testo d’armonia e eseguire dopo ciascuno l’esempio musicale relativo al pianoforte” (Chiari 1974a, s.p.) – e molteplici prescrizioni di letture o ascolti da spiegare immediatamente dopo al pubblico – “leggere un frammento di un testo di matematica superiore. E scrivere su di una lavagna le formule relative” (Chiari 1974a, s.p.) oppure “far ascoltare la manipolazione della registrazione di un frammento di un’opera lirica // SPIEGARE / indicando il frammento dell’opera e il tipo di manipolazione operata // quindi far ascoltare la // REGISTRAZIONE” (Chiari 1974a, s.p.). Si tratta, a questa altezza cronologica, di brevi dimostrazioni, per lo più teoriche e non criticamente discusse, che aprono però la strada a una serie di lavori più tardi – focalizzati prima sulla critica ai linguaggi tradizionali del fare musicale e successivamente di quello artistico – costruiti sui principi dell’insegnamento⁵⁵ e del dibattito performativo (Trini 1973, s.p.; Gallo 2021c, pp. 205-225).

54 Parma, AGC, Scatola D, fasc. 67, Giuseppe Chiari, *Teatrino*, fogli non numerati; anche in: Chiari 1974a, s.p.

55 Di cui maggiore esempio è il volume cardine anti-teorico *Musica senza contrappunto*. Chiari 1969a.

Come già rilevato da Daniele Vergni, complessivamente *Teatrino* adotta la “struttura compartimentata dell’happening” (Vergni 2022, p. 190), presentandosi come un collage non consequenziale e libero di “fatti sonori” (Carapezza 1964, p. 57) strutturato sul macro-tema della guerra, più volte adoperato da Chiari tra il 1963 e il 1966. In questi quadri visivo-sonori Chiari preleva e aggrega anche in senso grafico frammenti ‘tecnologici’, fruttando suoni cinematografici, letture da rotocalchi, musiche popolari, brani di musica classica (suonati dal performer o riprodotti), proposti uno dopo l’altro senza soluzione di continuità e intervallati da lunghi silenzi (Benignetti 1964, p. 75). Evidente risulta lo stretto legame dell’opera con le tecniche e le teorie contemporaneamente divulgate dal Gruppo 70, volte a sviluppare un’estetica basata sui dati della realtà e sulle tecnologie dell’universo massmediale contemporaneo (Perna 2023). Come affermato da Chiari sul finire del 1963 nel catalogo della mostra Tecnologica, organizzata alla galleria Quadrante di Firenze: “La tecnica diviene il tema – non più il mezzo – ed il tema da affrontare, di solito, con violenza critica” (Chiari 1963c, s.p.). Questa, viene ora sfruttata dall’artista per fondare un nuovo linguaggio musicale e, contemporaneamente, per costruire una sottointesa narrazione politica parzialmente celata dalla frammentazione strutturale del lavoro, chiaro *incipit* di un tema che Chiari avrebbe approfondito nel corso della seconda metà degli anni Sessanta⁵⁶. In *Teatrino* compaiono infatti a più riprese cenni bellici, come la lettura di un testo sulla bomba atomica o la parola “guerra” pronunciata in molteplici lingue (Chiari 1974a, s.p.). Si tratta di elementi che l’artista sfrutterà anche in altri lavori, come in *Per Arco*⁵⁷ o nel più tardo *La folla solitaria*, nella versione pubblicata su “Marcatré” nell’estate del 1967 (Chiari 1967, pp. 54-64), creando una sorta di filo conduttore all’interno della sua produzione.

Da una prospettiva internazionale, però, *Teatrino* si mostra come opera di chiara ascendenza Fluxus. L’assunzione dell’oggetto prelevato dal quotidiano, la sua risemantizzazione estetica e la costruzione di un rapporto performativo con il corpo non possono non essere associati a quella estensione delle “potenzialità [...] tra sé e l’oggettività circostante” (Corà 2000, p. 13) mostrata dagli artisti legati al movimento in contesti pubblici come i primi Fluxus Festival di Wiesbaden, Copenhagen e Parigi (Smith 1998, pp.

56 Soprattutto in lavori come *Analisi del giornale La Nazione e Preghiera per Aldo Braibanti*, per i quali si rimanda ai paragrafi dedicati all’interno del volume.

57 Si rimanda alla versione con appunti di Charlotte Moorman pubblicata nel catalogo della mostra 24 Stunden, Galerie Parnass, Wuppertal, 5 giugno 1965.

6-9). Un approccio che, in verità, già nel 1958 Allan Kaprow aveva fatto risalire a Jackson Pollock nel suo *The Legacy of Jackson Pollock*:

Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our every-day life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. Not satisfied with *the suggestion* through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound movements, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things which will be discovered by the present generation of artists. Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us, but ignored, but they will disclose entirely unheard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies, seen in store windows and on the streets, and sensed in dreams and horrible accidents (Kaprow 1958, pp. 56-57).

Del resto, Chiari stesso avrebbe in seguito ammesso il proprio interesse per gli sviluppi contemporanei delle arti visive, con particolare riguardo per le sperimentazioni di Pollock e Rauschenberg. Come si è visto, tracce di questa sensibilità emergono in opere precedenti, quali *Dripping sonoro* e *Gesti sul piano*⁵⁸. Allo stesso tempo, la struttura testuale di *Teatrino*, ripartita in micro-eventi potenzialmente autosufficienti, può suggerire già nel corso del 1963 uno sguardo dell'artista agli *event score* elaborati da George Brecht tra il 1959 e il 1962⁵⁹. Si noterà, in particolare, la scelta grafica adottata per i frammenti di *Teatrino*, pubblicati nel dicembre del 1963 sul numero 24 della rivista "Quadrante", dedicata alla mostra Tecnologica (Chiari 1963b, s.p.), e nel marzo del 1964 sul numero 2 di "Collage" (Chiari 1964c, s.p.), dove emerge l'intento di presentare l'opera in forma di *cards* contenenti singole frasi (fig. 13). Peculiare, inoltre, risulta l'espedito dello sfruttamento sonoro dell'acqua ("Giuocare coll'acqua / e dire la parola 'acqua'")⁶⁰, probabile richiamo all'*event Drip*

58 Giuseppe Chiari in un'intervista con Paola Maurizi in Maurizi 2004, p. 34; Ali-brandi 2006, pp. 9-13.

59 In merito al legame di George Brecht con Jackson Pollock, Julia Robinson ha sottolineato come alla metà degli anni Cinquanta Brecht avesse cercato di superare l'eredità dell'artista trasformando la sua arte del gesto in un processo ripetibile, così da rendere sistematica quella perdita del controllo autoriale e quel processo di coinvolgimento attivo del corpo nel fare artistico che avevano reso rivoluzionaria la sua opera. Robinson 2009, pp. 77, 79.

60 La frase pubblicata in rivista è già ascrivibile alla seconda versione dell'opera, così come più tardi sarebbe stata pubblicata nel volume edito a Brescia da Banco.

Music di Brecht⁶¹. Così come per l'artista statunitense, un ulteriore punto di riferimento per Chiari può essere individuato ancora una volta in John Cage⁶², le cui teorie sulla teatralità della musica vengono assimilate e più volte restituite dall'artista negli interventi ai convegni e tra le pagine degli articoli pubblicati tra il 1963 e il 1964⁶³.

Il legame di *Teatrino* con l'ambiente Fluxus è inoltre confermato dal contesto della sua prima presentazione pubblica. L'opera venne infatti eseguita in prima assoluta a New York dal pianista Frederic Rzewski, in occasione del primo Annual Avant-Garde Festival organizzato da Charlotte Moorman il 20 agosto del 1963. Oltre al lavoro per pianoforte e oggetti di Chiari, la programmazione della serata – la prima di un insieme di sei concerti realizzati tra il 20 agosto e il 4 settembre – prevede anche la presentazione di brani per solo pianoforte dello stesso Rzewski (*Dreams*), di Sylvano Bussotti (*Pour clavier*) e di Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück 10*), rendendo di fatto il collage di Chiari la proposta più radicale⁶⁴. La rassegna stampa dell'evento restituisce oggi una performance in cui suono, visualità e gesto performativo si fondono in uno spettacolo costruito con oggetti prelevati dal quotidiano e frammenti massmediali scelti e assunti come elementi musicali. Così riporta in merito all'esecuzione "News-week" il 2 settembre 1963 (fig. 14):

Here, he switched on a tape recorder which sizzled and rumbled, read a report on bomb shelters, paddled a Ping Pong ball, squashed a set of rubber squeaky toys, drew a mathematical diagram on a sheet of cardboard, played snatches of 'Hit the Road, Jack' on a record player, and ran off a taped fragment

Come sostenuto da Chiari stesso, infatti: "Nella seconda versione (scritta pochi mesi dopo) anziché fare ascoltare il rumore di acqua non registrata (che con difficoltà tecniche era posta in un grosso recipiente sul palcoscenico) io annuncio: 'dire la parola acqua, e poi versare dell'acqua in un bicchiere'". Chiari in Bandini 1972, p. 30.

61 Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, G. Brecht, *Drip Music* (1959), score card, in Brecht 1963. Consultabile su: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/brechtgeorge/407.html>

62 Sul rapporto di George Brecht con John Cage, con particolare riguardo al cruciale passaggio dalla rilettura dell'artista dei processi pittorici di Pollock all'assunzione dell'indeterminazione cageana: Robinson 2009, pp. 80-86.

63 In particolare: Chiari 1963a, p. 138; Chiari 1964a, pp. 153-154; Chiari 1964b, pp. 20-21; Chiari 1964b, p. 76-79.

64 Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, sezione Moorman, Charlotte, programma 1st Annual Avant Garde Festival, 1963. Si veda: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/moormancharlotte/10/2446.html>

of ‘Daphnis and Chloë’ at half speed. What may have been the climactic moment came when he cut through a board with an electric handsaw.⁶⁵

Mentre il “New York Times” offre una minuziosa descrizione della performance:

The tape recorder was switched on. Static-like noises. Snatches of music. Mr. Rzewski, seated at a table, rose and pressed down on a five dolls at once. They made plaintive noises. He read a poem. Some sounds came from the tape recorder. He read the catalogue off the back of a Eulenberg miniature score. He hit the ping-pong ball. He started the tape and the voice of a hysterically laughing woman was heard. [...] He stopped the tape and hit the drum exactly 12 times. He sat at the piano and played Chopin’s G minor Prelude. He put on the phonograph about 20 seconds of a jazz disk. He sawed a section of three-quarter-inch lumber, making a rather messy and cut. He read a manual of harmony all about the diminished seventh and diminished ninth chords, and illustrated at the piano. The tape was switched on, and a voice with echo-chamber effects held forth, with a few measures of the end of the first movement of Beethoven’s Fifth Symphony in the background. For about seven seconds the tape played what sounded like a bit of a Haydn symphony. Rzewski then read a report about physicians and the hydrogen bomb. He let the alarm block buzz for three seconds. The tape started playing a march, during which Rzewski drew on the white cardboard a graph [...]. At half speed, the tape machine played the “Danse énérale” of Ravel’s “Daphnis et Chloe”, but only a few seconds of it. Rzewski read off the name of President Kennedy and a few of his Cabinet members. He switched on the tape machine and water noises were heard, ending with a few crackles (Schonberg 1963, p. 39).

Le fotografie pubblicate sui quotidiani e le descrizioni sopra riportate evidenziano due possibili punti di riferimento per Chiari a questa altezza cronologica, entrambi riconoscibili nel lavoro di John Cage. Sembra infatti ragionevole avanzare un accostamento di *Teatrino*, anche per rispondenza visiva, con l’opera *Water Walk*, composta a Milano nel 1959 ed eseguita per la prima volta in televisione lo stesso anno durante il programma *Lascia o Raddoppia?*⁶⁶. Similmente all’opera di Chiari, la sua realizzazione prevede una performance di tipo frontale, al limite tra esecuzione musicale e messa in scena teatrale, con un utilizzo da parte a parte dello spazio

65 S.a., *Is It Music?*, in “Newsweek”, 2 settembre 1963, p. 53.

66 Numerosi gli articoli che recensiscono l’accaduto, oggi liberamente consultabili alla pagina: <http://www.johncage.it/1959-lascia-o-raddoppia.html#RS1959>. Anche: Pratesi 1993, pp. 749-751. Sull’esecuzione di *Water Walk*: Fetterman 1996, pp. 32-36.

scenico e con un ampio organico di strumenti e oggetti (Fetterman 1996, pp. 33-34). Tuttavia, la scelta di Chiari di utilizzare giocattoli e piccoli oggetti potrebbe trovare un precedente più diretto in *Music for Toy Pianos*, anch'essa fondata sull'esplorazione sonora di giocattoli e oggetti d'uso comune. L'opera, tra l'altro, era stata eseguita per la prima volta in Italia sempre da Rzewski, nell'ambito della programmazione concertistica del primo anno di attività di Vita Musicale Contemporanea, associazione di cui Chiari faceva parte ed era attivo promotore⁶⁷.

La spiccata oggettualità comune ai lavori di Cage sopra menzionati e a *Teatrino*, unitamente all'analisi semantica dei segni della società contemporanea, consente di collocare più ampiamente la ricerca di Chiari in un contesto pop che sarebbe stato messo maggiormente in evidenza in occasione delle esecuzioni peninsulari del lavoro. La prima di queste si tenne nel giugno del 1964, nell'ambito della programmazione musicale del convegno Arte e Tecnologia organizzato dal Gruppo 70⁶⁸. Nella breve descrizione dell'opera, pubblicata nel febbraio del 1965 nel numero di "Marché" dedicato agli atti del convegno, Chiari afferma:

"*Teatrino*" non è musica. Ma solo un elenco di fatti (da ascoltare). / Una racchetta e una pallina da tennis / I componenti il Governo degli U.S.A. / La reclame e il motivo musicale di un film. / Un elenco di opere da un catalogo. / Un frammento di musica incisa. / Un frammento di musica eseguita in pubblico. / Il finale del film "Rapina a mano armata". / Un trapano. / Un bicchiere e una bottiglia... (Chiari 1965c, p. 176).

Come poco più tardi avrebbe evidenziato Frederic Rzewski, una delle caratteristiche principali dell'attività di Chiari di questo periodo consiste nell'impiego estetico della forma del catalogo, storicamente quasi esclusivo appannaggio della categoria letteraria: "le sue composizioni – puntualizza Rzewski – sono enumerazioni di suoni, gesti, azioni, che ricevono il loro carattere musicale dalla successione temporale"⁶⁹. Anche in *Teatrino* Chiari pone dunque in successione un elenco di segni del mondo reale e

67 Firenze, Villa Favard, Archivio Pietro Grossi, (d'ora in poi APG), *Otto concerti di musica da camera*, programma della prima stagione di Vita Musicale Contemporanea, 1961, s.p.

68 Parma, AGC, programma del convegno Arte e Tecnologia, Forte Belvedere, Firenze, 27-29 giugno 1964.

69 Roma, Archivio Accademia Filarmonica Romana (d'ora in poi AFR), faldone 1966-1967, fascicolo *Programmi*, F. Rzewski, s.t., programma di Avanguardia Musicale I, serata dedicata alle *Musiche di Giuseppe Chiari*, lunedì 26 settembre 1966, s.p.

massmediale, predisponendone un'attivazione tramite il gesto performativo dell'esecutore. Questo, viene chiamato ad eseguire i vari 'quadri' dell'opera senza un ordine prestabilito, ma rispettando una precisa scansione atta a risaltare ogni sua peculiarità sonora.

La teatralità di *Teatrino* emerse però nel contesto italiano già nel dicembre del 1963, nel già citato numero di "Quadrante" dedicato alla mostra Tecnologica (Buono, Chiari, Pignotti 1963). Insieme alla riproduzione di alcuni frammenti del lavoro, il periodico dell'omonima galleria aveva infatti ospitato un testo di Antonio Bueno teso a evidenziare come Chiari avesse sollecitato col suo lavoro "un teatro musicale aperto in ogni direzione" (Buono 1963, s.p.). Chiari stesso, inoltre, negli atti del convegno di Forte Belvedere – naturale sviluppo delle premesse poste in campo con Tecnologica –, avrebbe successivamente considerato la comune assunzione della teatralità nelle arti quale più vivo espediente di connessione tra le categorie disciplinari nell'arte contemporanea (Chiari 1965b, pp. 124-125). Sottintendendo un personale posizionamento nell'ambito delle tendenze pop e neo-dada, nel contesto della *querelle* tra sperimentazioni di area pop e ricerche gestaltiche sviluppatasi nel corso del convegno, in *Gesto di distacco* l'artista affrontava infatti una riflessione sull'assunzione estetica dell'oggetto quale atto di allontanamento dalle tecniche tradizionali, citando gli esempi di Arman, Ennio Chiggio e George Segal per identificare nel teatro il punto di incontro tra sperimentazioni artistiche (Chiari 1965b, pp. 124-125). Sul medesimo numero di "Marcatré" sarebbe stato invece Paolo Emilio Carapezza a inserire esplicitamente *Teatrino* nell'immaginario della Pop Art, individuando nell'opera una capacità "benefica" di stimolare un atteggiamento critico nei confronti degli "insensati" oggetti quotidiani:

Se è vero che un soggetto vivente lascia una sedimentazione di senso su tutto quello con cui viene a contatto, e specialmente quindi con gli utensili più usati, la meschinità e la disumanità di questi denuncia quella dei soggetti che ve l'hanno depositata. Questi mali sono intorno a noi da ogni parte, e non c'è altra difesa: con questa possiamo poi anche servircene senza danno (Carapezza 1965, pp. 152-153).

Dell'opera avrebbe scritto anche Gillo Dorfles, all'interno di *Nuovi riti, nuovi miti*. Tra le pagine del suo volume – profondamente connesso ai temi trattati in ambiente fiorentino nel corso dei convegni e negli eventi organizzati dal Gruppo 70 – Dorfles sottolineò la capacità di *Teatrino* di accordare temi popolari con la musica colta attraverso la mediazione di "manife-

stazioni di tipo teatrale, ‘agite’ più che suonate” (Dorfles 1965, p. 198). Operando un confronto aperto tra sperimentazione musicale e Pop Art, *Teatrino* veniva così assunto da Dorfles quale caso italiano di un tentativo di osmosi tra “oggetto popolare” e pratiche elitarie (Dorfles 1965, p. 198), secondo una lettura approfondita dal critico qualche anno dopo. Nel suo *Artificio e natura* sarebbe tornata infatti la citazione di *Teatrino* quale esempio italiano di una chiara riverberazione di “certa *pop art* figurativa” nel campo della sperimentazione musicale, oltre che viva dimostrazione di una comune tensione delle arti verso l’azione e lo spettacolo (Dorfles 1968, pp. 173, 176). Tale parallelismo era stato probabilmente sostenuto dallo stesso Chiari proprio nell’ambito del convegno di Forte Belvedere, al quale aveva affiancato un’esposizione alla galleria Santa Croce con opere dalla “configurazione precisa nell’ambito della *pop-art*” (Masini 1964, p. 57), tra i cui partecipanti si annoverano Tano Festa, Alberto Moretti, Mimmo Rotella e Mario Schifano⁷⁰.

Le tangenze scorte prontamente dai critici tra l’opera di Chiari e la Pop Art, in qualche modo suggerite anche dalle associazioni ‘costruite’ attraverso il programma culturale promosso dal Gruppo 70 – in odore di trionfo di Robert Rauschenberg alla Biennale di Venezia del 1964 (La Biennale di Venezia 1964) –, sono forse ascrivibili a un più ampio clima internazionale riguardante la posizione stessa di Fluxus sin dai primi anni Sessanta. Pop Art e Fluxus sono infatti sempre stati intrecciati in ragione di circolazione di idee, collaborazioni tra artisti e comuni situazioni espositive e concertistiche (Higgins 2002, pp. 121-144). L’utilizzo di oggetti nelle pratiche compositive da un lato e la produzione e messa in circolazione di veri e propri manufatti e multipli dall’altro, come la già citata *box Water Yam* di Brecht prodotta da Maciunas o i *Fluxus Yearbooks*, collocano infatti il movimento sul crinale tra pratiche pop e sperimentazione musicale, in cui si mostra impossibile ogni tentativo di scissione (cfr. Peterlini, Corgnati 2023). Un contesto nel quale Chiari intende forse inserirsi nella prima metà degli anni Sessanta.

Tuttavia, la storia evolutiva di *Teatrino* mostra come le modifiche subite dall’opera nel tempo l’abbiano drasticamente allontanata dall’area pop, per orientarla verso tendenze performative maggiormente aperte in termini

70 Alla mostra, pensata come evento collaterale al convegno Arte e Tecnologia, vennero esposte opere di Roberto Barni, Guido Biasi, Antonio Bueno, Luciano Del Pezzo, Tano Festa, Silvio Loffredo, Roberto Malquori, Gino Marotta, Aldo Mondino, Alberto Moretti, Gastone Novelli, Luciano Ori, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Antonino Titone. Parma, AGC, programma del convegno Arte e Tecnologia, Forte Belvedere, Firenze, 27-29 giugno 1964.

di rapporto con il pubblico. Furono soprattutto le prime esecuzioni del lavoro a mettere in luce alcune difficoltà tecniche che spinsero Chiari a riconsiderarne complessivamente la struttura e a studiarne la riscrittura di alcune parti (Bandini 1972, p. 30). Pur nella sua portata limitata, questa revisione segnò un passaggio significativo, mutando l'originale *collage* di fatti sonori in un più mentale scambio osmotico tra autore, esecutore e spettatore, costruito sulla base di una inedita ricerca verbale. Si tratta di un uso della parola nel contesto della scrittura d'azione che avrebbe poi trovato ulteriori sviluppi in opere di Chiari coeve o di poco successive, come *Qualche oggetto*, *Whisky* o *La Strada*. Come successivamente spiegato dall'artista a Mirella Bandini, attraverso lo sfruttamento della parola, con *Teatrino* vengono sperimentate per la prima volta modalità di interazione di tipo mentale tra opera e pubblico:

L'esperienza della didascalìa, ovvero l'esperienza in cui una qualsiasi azione sul pianoforte acquista senso anche per il titolo che ha e che di solito annuncio prima o dopo, si può dire iniziò con "Teatrino" [...] nella seconda versione, e per necessità di esecuzione, poiché il rumore del respiro umano registrato diventava una specie di soffio elettronico, scrissi. "dire: ascolteremo il nostro respiro". Gli spettatori tacevano tutti. E si sentiva la sala respirare per un attimo (Chiari in Bandini 1972, p. 30).

La seconda versione del lavoro evidenzia dunque un'operazione a togliere compiuta dall'artista e, insieme, una tendenza alla smaterializzazione dell'opera. L'esecuzione di questa nuova versione di *Teatrino* richiede ora un uso sempre più scarno di oggetti, in favore di una prima sperimentazione di quelle "azioni didascaliche" (Trini 1973, s.p.) di stampo più puramente concettuale che avrebbero trovato uno sviluppo soprattutto nel corso della seconda metà degli anni Sessanta. La sperimentazione dell'uso della didascalìa all'interno delle sue composizioni avrebbe infatti condotto Chiari alla realizzazione di opere sempre più incentrate sul corpo e sul comportamento in relazione all'ambiente circostante, ma anche alla stesura di quegli *statement* accolti nelle fila dell'arte concettuale e particolarmente apprezzati dal circuito delle gallerie d'arte negli anni Settanta. A questa data, tuttavia, siamo davanti a un avanzamento nella verifica della nozione di concerto e del ruolo attivo del pubblico. *Teatrino* vira adesso verso una maggiore interiorizzazione dell'esperienza musicale, durante la quale lo spettatore è invitato ad ascoltare, leggere e agire, al fine di tessere attivamente con l'autore e l'esecutore quella "rete di relazioni inesauribili" descritta nel 1962 da Umberto Eco nel fondamentale *Opera aperta* (Eco

1962, p. 27). Si tratta di un passaggio cruciale nella poetica dell'artista, che nel corso del 1963 lavora per la prima volta alla creazione di un "territorio magico" come spazio di interazione tra artista, spettatore e ambiente⁷¹. Sempre più evidente si fa dunque, a partire da questo momento, l'interesse per la contaminazione tra musica e pratiche teatrali, con un possibile riferimento, forse già in questi anni, al lavoro del Living Theatre⁷². Non casualmente, la compagnia aveva trovato proprio in John Cage un solido punto di riferimento (Biner 1968, pp. 41-42; Valenti 2008, pp. 108-109) e in più occasioni sarebbe approdata in Italia a partire dal 1961, con un importante impatto sulle esperienze artistiche italiane⁷³. Comune è infatti l'attenzione all'uso della parola – scritta, letta, enunciata, immaginata – e l'utilizzo del gesto, intesi come mezzi di coinvolgimento strutturale del pubblico: elementi che assumeranno sempre maggior peso non solo nel corso dell'evoluzione di *Teatrino*, ma nella poetica stessa di Chiari.

Dopo essere stato eseguito numerose volte in Italia e all'estero tra il 1963 e il 1966, anche da Chiari stesso con l'ausilio di numerosi altri musicisti⁷⁴, nel 1974, a più di dieci anni dalla sua stesura, *Teatrino* venne pubblicato come libro per le edizioni Banco di Brescia⁷⁵. Epurata della parte per pianoforte, edita separatamente in proprio qualche anno prima⁷⁶, l'ope-

71 Il riferimento a *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* non è casuale. Come ha evidenziato Stefano Chiodi, questa struttura osmotica, insieme mentale e ambientale, comune nella sperimentazione Fluxus, è ciò a cui ha guardato Achille Bonito Oliva sul finire degli anni Sessanta nel momento di delineare il suo volume edito a Firenze nel 1971. In merito alla concezione dell'opera, Achille Bonito Oliva avrebbe inoltre affermato: "Il *territorio magico* è [...] un tentativo di dare scrittura a un universo creativo che tende, se vogliamo, a sottrarre elaborazione tecnica all'opera e a sovrapprodurre invece istanze legate alla vita". Chiodi 2009, pp. 259; 270.

72 Giuseppe Chiari in conversazione con Girolamo De Simone. De Simone, Chiari 2006b, p. 81.

73 Per l'influenza diretta del Living Theatre sullo sviluppo del Nuovo Teatro Musicale in Italia, con particolare riferimento al lavoro di Domenico Guaccero e di Egisto Macchi: Viviani 2017, pp. 90-103.

74 Tra i quali spiccano i componenti del gruppo MEV, Musica Elettronica Viva. Senza contare Frederic Rzewski, primo esecutore di Chiari e membro del gruppo sperimentale internazionale sorto a Roma, si segnala in particolare l'evento curato da Jon Phetteplace presso l'Accademia Filarmonica Romana Avanguardia Musicale I, che a Chiari dedicò nel 1967 un'intera serata e durante la quale venne eseguito anche *Teatrino*. Roma, AFR, programma di Avanguardia Musicale I, serata dedicata alle *Musiche di Giuseppe Chiari*, lunedì 26 settembre 1966.

75 Chiari 1974a.

76 Parma, AGC, G. Chiari, *Esposizione, parte per pianoforte per Teatrino (1973-1971)*, 1971, quaderno di eliografie rilegato.

ra viene ora affiancata da *June 66*, partitura verbale in lingua inglese dalla marcata sperimentazione grafica, dove Chiari invita a compiere alcune azioni con il proprio corpo. Ideale prosecuzione delle premesse di *Teatrino*, *June 66* è un'opera dalla datazione incerta⁷⁷, inserita dall'artista in un nucleo di lavori dal respiro maggiormente teatrale, dove al centro viene posto il corpo. Emblematica risulta in questo senso l'apertura (fig. 15): "if you are / naked / and shut / in a room / and cannot / talk / you can make / a piece with / your body / against / the wall" (Chiari 1974a, s.p.). Il testo è costruito su un elenco di atti da svolgere in ipotetiche condizioni di impedimento fisico. L'estrema operazione di sottrazione attuata dall'artista porta a negare anche l'atto concreto, per giungere all'astrazione del gesto mentale: "if you cannot / move your body / not even parts / of it you can make / a piece with / the thoughts / of your mind" (Chiari 1974a, s.p.). Inoltre, la concentrazione sul proprio stato fisico e sulle capacità dell'agire viene ora stressata attraverso un ampio ventaglio di possibilità:

If you are stunned try / to understand the sensation / of the image of thought / retained by you and judge / this sensation / this image as being rich / if you hands are free and you / are dressed you can / play a touching / pleating / wrinkling / the cloth / if you can take off your / clothes you can cut the air / with your coat / if you have a bed made (Chiari 1974a, s.p.).

Non si tratta più dell'oggetto in relazione al corpo, come ancora nel caso di *Teatrino* del 1963, ma del corpo in relazione all'oggetto e allo spazio. Il cambio di prospettiva in direzione di una dimensione percettiva, esperienziale, di sé e delle proprie possibilità fisiche e mentali è significativo. Accostare tale lavoro a *Teatrino* significa infatti cambiare in parte di segno anche il lavoro precedente. La forma del libro epura inoltre l'opera dalla dimensione dell'esecuzione pubblica, delegando la sua realizzazione esclusivamente all'atto intimo della lettura. Tramite essa, l'azione viene posta al centro di un volume che si costituisce come libero invito a compiere esperienze percettive, sulla traccia di quell'"arte come esperienza" (Dewey 1934) teorizzata da John Dewey e rammentata nel 1962 proprio da Umberto Eco (Eco 1962) che, come si vedrà, tanta parte

77 *June 66* è datata 1966 e la medesima data compare nel regesto dell'Archivio Giuseppe Chiari, sia per il manoscritto, sia per il volume di eliografie. Tuttavia, l'opera è stata eseguita solamente nel giugno del 1970, insieme a Ben Vautrier, presso il Centro Técnica di Firenze. Parma, AGC, fasc. #3, Giuseppe Chiari, *June 66*, 19 fogli di carta da spolvero, manoscritti a inchiostro di china nera datati 1966; Parma, AGC, G. Chiari, *June 66*, 1969, volume di eliografie rilegato.

avrebbe avuto nel percorso creativo dell'artista della seconda metà del decennio. Come ha sostenuto Girolamo De Simone:

Si deve notare che i libri di Chiari si presentano come opere essi stessi [...]: sbaglierebbe chi pensasse di ritrovarsi tra le mani la comune articolazione operata da tutti gli autori [...] in modo più o meno organizzato, più o meno gerarchizzato. Il processo antimorfologico di degerarchizzazione posto in essere nelle composizioni investe anche le 'partiture/scritture/prescrizioni' (prescrizioni esecutive). Così i suoi libri sono, propriamente, dei libri/per/azioni, ovvero *liber/azioni* dal libro tradizionale (De Simone 2006a, pp. 39-40).

In questa trasformazione, *Teatrino* assume dunque la forma di un'opera democratica e liberamente accessibile, nella quale viene meno ogni necessità di competenza tecnico-esecutiva. L'azione musicale confluisce così nel più ampio territorio dell'arte, dove il principio formulato nel 1969 da Chiari in *Musica senza contrappunto* "l'arte è un pensiero / l'arte non è pensare // l'arte è dire / l'arte non è fare", assume un valore fondativo (Chiari 1969a, s.p.).

2.4 1964, *l'artista sulla scena*. Don't Trade Here: *tra gesto, oggetto, corpo, parola*

Analogamente a *Gesti sul piano*, pur nella sua meno longeva fortuna esecutiva, *Don't Trade Here* può essere considerata come un'ulteriore opera sottoposta da Chiari a un costante processo di mutamento e, proprio per questo, capace di trascendere le categorie disciplinari. L'indagine della sua fenomenologia consente di individuare nodi e momenti chiave dell'evoluzione del lavoro dell'artista, mettendo in luce i passaggi che hanno condotto alla 'migrazione' dalla categoria della musica sperimentale a quella della performance artistica. Partitura verbale datata 1965 ma realizzata entro il novembre del 1964, dedicata a Charlotte Moorman e Nam June Paik⁷⁸, *Don't Trade Here* si articola in una sequenza di brevi eventi separati tra loro implicanti l'azione vocale e gestuale del performer, la manipolazione di alcuni oggetti e l'impiego di strumentazione tecnica. La sua rilevanza ri-

78 La dedica è forse dovuta alla particolare vicinanza di Chiari a Charlotte Moorman sin dal 1963, anno in cui la violoncellista, compagna di Paik, inserì nel proprio repertorio il pezzo *Per Arco*. Parma, AGC, lettera di Charlotte Moorman a Giuseppe Chiari datata 31 luglio 1964; Roma, AFIS, Fondo Franco Evangelisti, s. 8, b. 41, f. 12, Programma della Quarta Settimana di Nuova Musica di Palermo, 1963.

siede nel duplice legame con l'ambiente Fluxus italiano e statunitense. L'opera è stata infatti eseguita per la prima volta il 16 novembre 1964 alla Galleria Blu di Peppino Palazzoli, nel corso dell'ultima di due serate performative organizzate in occasione della mostra Gesto e Segno. L'episodio segnò la prima apparizione pubblica di Chiari come interprete del proprio lavoro, sancendo un momento decisivo nella definizione della sua identità artistica. Organizzato da Gianni Emilio Simonetti e da Daniela Palazzoli sulla falsariga delle serate d'avanguardia futuriste e dadaiste⁷⁹, l'evento del 16 novembre si identifica oggi come uno dei primi happening Fluxus italiani ufficialmente riconosciuti⁸⁰.

Di Gesto e Segno restano oggi pochissimi materiali, comprendenti una locandina, qualche fotografia e alcune recensioni. Così viene ad esempio descritta la prima serata sul "Corriere lombardo":

Lunedì sera alla Galleria Blu, recital d'avanguardia sull'onda del rilancio dadaista. Chi, tra i meno giovani, contava su qualche incidente in sala e sull'atmosfera surriscaldata dei tempi di Marinetti e di Tzara, è rimasto fieramente deluso: niente può più scuotere un pubblico sottoposto da molto tempo alle dosi-urto degli enigmi informali e, ultimamente, allo elettrochoc della pop-art (A. Cr. 1964, p. 7).

I due "recitals d'avanguardia" inclusero nel primo appuntamento un'azione pittorica su pavimento di Lucio Fontana, l'enunciazione di *Rule of Game* e *Stile "Liberty"* da Bonset (pseudonimo di Theo Van Doesburg), la degustazione di uova sode timbrate da Piero Manzoni e la proiezione della pellicola ritraente l'artista nell'atto di firmare le uova e gonfiare i suoi *Corpi d'aria* (Vigo 1964, pp. 138-139), mentre nella seconda serata la proiezione di *Un film* di Achille Perilli, la presentazione di *Eventualità* da Bonset e l'esecuzione da parte di Giuseppe Chiari di musiche di John Cage, George Brecht, Dick Higgins, nonché la prima auto-presentazione di *Don't*

79 Insieme alla presenza di Giuseppe Chiari e di Sylvano Bussotti, a questa data le uniche figure italiane con costanti rapporti con personalità Fluxus, l'organizzazione di Gianni Emilio Simonetti è in questo caso determinante per accostare l'evento al movimento internazionale. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, infatti, Simonetti si sarebbe distinto per l'attività organizzativa di concerti ed esposizioni Fluxus nel nord Italia. Cfr. Bonomi, Mascelloni 1998, pp. 195-218; Gualco 2012, pp. 20-43. Per una restituzione piuttosto recente da parte di Simonetti dell'esperienza storica di Fluxus inoltre: Simonetti 2022.

80 Sul Recital d'Avanguardia della Galleria Blu già: Boragina 2021, pp. 11-26.

Trade Here, a questa data ancora intitolato *No*⁸¹. Alle pareti, come ha potuto ricostruire Federica Boragina, erano presenti opere di John Cage, George Brecht, Giuseppe Chiari, Lucio Fontana, Piero Manzoni (tra le quali due tavole tratte dalle *8 Tavole di accertamento* del 1962, un suo ritratto con *Merda d'artista*, un frame della performance *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* del luglio 1960), Gastone Novelli (una identificata come *La chair comme tapis de prière* del 1963), Achille Perilli, Mauro Reggiani, Lucio Del Pezzo, Max Ernst, Giacomo Balla, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Mimmo Rotella, Dieter Schnebel, Gianni Emilio Simonetti, Sylvano Bussotti, Robert Watts (Boragina 2021, p. 12).

In assenza di un catalogo dell'evento e con la sinteticità delle informazioni fornite dalla locandina realizzata da Gianni Emilio Simonetti (Boragina 2021, p. 12), una recensione di Nanda Vigo pubblicata su "D'Arts Agency" costituisce oggi un prezioso tassello per la ricostruzione delle esibizioni, e in particolare di quella di Chiari:

Chiari del 'Piccolo Teatro' arriva con una cartella sotto il braccio e depone sul tavolo gessi, matite, cubetti, carta e scatolette varie. Con il gesso, scrive e immediatamente cancella, su di una lavagna, presentazioni slave di brani musicali, varietin IV con proposta di tre gialli più uno o meno un rosso, empty wassel, Ghiringhelli, e batte tre colpi per rievocare lo spirito, indi enuncia un requiem, apre un incisore e ne escono suoni gutturali e miagolii, scrive sulla lavagna problemi del linguaggio. I cubetti li compone e scompone, la carta la stropiccia, le scatolette fanno rumore. Si libera alla fine di tutto picchiando ritmicamente gomiti e mani sulla tastiera di un piano. Il pezzo è veramente bello. Arriva un falso e kaffiano pianista che naturalmente non riesce a suonare, si spengono le luci e il joueur, oltre a non trovare gli spartiti, non trova nemmeno i tasti (Vigo 1964, p. 139).

L'unica immagine a corredo dell'articolo è uno scatto conservato presso l'archivio della Fondazione Bonotto, ritraente Chiari nell'atto di manipolare dei cubi giocattolo posti su un tavolo (fig. 16). Alle spalle compare una lavagna con segni e calcoli matematici tracciati con il gesso, mentre alla sua destra altre due ulteriori lavagne mostrano tracce di cancellature. Sulla parete retrostante si riconoscono musiche di Sylvano Bussotti, John Cage, Mauricio Kagel, Gianni Emilio Simonetti, una fotografia con John Cage, Sylvano Bussotti e Heinz-Klaus Metzger scattata nel 1958 da Manfred

81 Firenze, ALC, P/191 (1585N), locandina della mostra Gesto e Segno. Riedizione a cura della Fondazione Palazzo Magnani in occasione della mostra Women in Fluxus & Other Experimental Tales, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 2012.

Leve alla Galerie 22 di Düsseldorf, progetti grafici di George Maciunas⁸². È poi il settimanale “ABC” a fornire ulteriori dettagli sulla performance:

Sulla parete di fondo quattro lavagne appese al muro e di fianco un pianoforte. L'uomo, interprete-artista, entra dalla comune e si siede accanto ad un tavolino. Da una borsa estrae matite, cubi di legno, un posacenere, dei gessetti. In silenzio, dispone i cubi, sposta le matite, arrotola della carta da pacchi. Va avanti per dieci minuti poi si alza e si avvicina ad una lavagna. Scrive parole incomprensibili, le cancella, le riscrive. Sta creando. Qualcuno del pubblico ride. All'improvviso l'artista batte le palme contro il muro. La creazione gli deve costare uno sforzo. Poi si avvicina al registratore e lo avvia. Nella sala si spargono sussulti, muggiti, gorgoglii. “Il problema del linguaggio è fondamentale” urla un signore, caustico. L'artista afferra la frase e la deposita sulla lavagna. Quindi apre un libro e dice: “Gloria, giacinto, gelosia, Giambellino...”. “Gnommo” suggerisce una signora. L'artista afferra di nuovo la parola e scrive: “Gnommo, Ghiringrelli”. Il pubblico ride. Il primo siparietto è terminato. La gente si guarda in viso; qualcuno rimane serio e cerca di spiegare: “Dada, Marinetti, futurismo, happening...”. Non ha fortuna, gli ridono in faccia. Si accende un riflettore ed entra un giovane in maglione blu. Fa due inchini e si siede al pianoforte. Sullo spartito ci sono delle figure invece delle note. Rimane concentrato un momento, tocca due tasti e poi ordina “Spegnete la luce”. Si rimane al buio. Nel buio l'happening riesce a meraviglia⁸³.

La rivista riporta anche una seconda fotografia della performance, nella quale Chiari viene ritratto nell'atto di scrivere delle “parole incomprensibili”⁸⁴ su una delle lavagne laterali, riscontrabili alla lettera nel testo dell'opera riprodotto due anni dopo sul numero 26-29 di “Marcatrè”: “SOIUZ SOVETSKICH KOMPOSITOROV S.S.S.R. / KOMISSIJA MUZICALNOI KRITIKI / SOVETSKAJA MUZIKA TEORETICESKIE I KRITICESKIE STATI” (fig. 17)⁸⁵. Pur nell'inesattezza della scrittura, tratto caratteristico di opere e testi teorici di Chiari, vi si può chiaramente riconoscere il riferimento a un'associazione di compositori e musicologi sorta in Unione Sovietica negli anni Trenta sotto il nome di Soyuz Sovetskikh Kompozitorov, dal 1957 rinominata proprio Soyuz Kompozitorov S.S.S.R.

82 Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, G. Chiari, *Don't trade here*, 1964, fotografia della performance durante la mostra Gesto e Segno alla Galleria Blu, Milano.

83 S.a., *L'happening, in ritardo, arriva a Milano*, in “ABC”, a. V, n. 48, 29 novembre 1964, s.p.

84 *Ibidem*.

85 Chiari 1966b, pp. 29-30; Chiari 1969a, s.p.

(Schwarz 1983)⁸⁶. Sull'argomento della musica sovietica contemporanea si era molto dibattuto in Italia tra il 1963 e il 1964, soprattutto attraverso le pagine della rivista "Il Contemporaneo", che aveva accolto a più riprese scritti critici di Luigi Pestalozza e Giovanni Ugolini e che Chiari potrebbe aver verosimilmente letto a quel tempo (Pestalozza 1963, pp. 3-26; Ugolini 1964, pp. 29-34; M.Z. 1964, pp. 72-74).

La didascalia che accompagna lo scatto descrive poi l'esibizione dell'artista come il "suo 'teatrino'", includendo peraltro ambigualmente i lavori *Variations IV* di Cage, *Center* di Brecht, *Requiem for Wagner* e *The Criminal Major* di Higgins⁸⁷. Un termine che si dimostra però problematico se si pensa al precedente *Teatrino* e all'effettiva datazione più tarda riportata nella partitura di *Don't Trade Here*. Se infatti le scritte vergate sulla lavagna dall'artista possono essere facilmente confrontate con il testo dell'opera pubblicato nel dicembre del 1966 (Chiari 1966b, pp. 29-30), diversamente, nessuna rispondenza sembrerebbe poter essere individuata per i cubi giocattolo e i segni con sottostanti calcoli matematici vergati sulla lavagna posta alle spalle dell'artista, visibili nella fotografia a corredo dell'articolo di Nanda Vigo. Entrambi gli elementi non sono presenti nelle indicazioni della partitura verbale, neanche nella versione inglese edita nello stesso 1966 da John Gruen in *The New Bohemia* (Gruen 1966, pp. 130-131) e l'Archivio Giuseppe Chiari purtroppo non conserva il manoscritto del lavoro. Tuttavia, una pagina di *Don't Trade Here* non rispondente alle riproduzioni di "Marcatrè", del volume di Gruen e di *Musica senza contrappunto*, venne pubblicata da John Cage in *Notations*, edito dalla Something Else Press nel 1969 (Cage 1969, s.p.). Un confronto tra la fotografia dell'esibizione e il frammento in volume consente di individuare precise rispondenze capaci di elidere ogni dubbio sull'effettiva esecuzione di *Don't Trade Here* nel contesto della serata del 16 novembre 1964. Nella versione di *Notations*, unico caso di pubblicazione di questa parte dell'opera, si osserva infatti il "disegno" riprodotto con precisione da Chiari sulla lavagna e i calcoli sottostanti (Cage 1969, s.p.). Diversamente, dissimile risulta il secondo schema da eseguire prima di manipolare il gioco per bambini,

86 Consultabile su: <https://publish.iupress.indiana.edu/projects/music-and-musical-life-in-soviet-russia>

87 Curiosamente, le opere presentate sembrano essere le stesse proposte da Chiari nel giugno del medesimo anno a Firenze nel contesto della programmazione musicale del convegno Arte e Tecnologia. S.a., *L'happening, in ritardo, arriva a Milano*, in "ABC", a. V, n. 48, 29 novembre 1964, s.p.; Parma, AGC, programma del convegno Arte e Tecnologia, Forte Belvedere, Firenze, 27-29 giugno 1964.

in merito al quale prescrive l'artista: "con nove cubi – che costituiscono un giuoco per bambini per comporre figure di animali o figure simili – comporre le seguenti figure, costruendo e distruggendo successivamente" (Cage 1969, s.p.). Segue, immediatamente dopo, un nucleo di disegni di quattro possibili combinazioni, verosimilmente, quelle compiute da Chiari nel corso dell'esecuzione.

Comparando i documenti oggi disponibili sull'opera del 1964, *Don't Trade Here* sembra mutuare dal precedente *Teatrino* e da lavori probabilmente coevi, come *Qualche oggetto* e *Whisky*, sia l'utilizzo performativo dell'oggetto, assunto alla stregua di uno strumento musicale, sia l'ausilio di registrazioni su nastro da diffondere in sala. Tuttavia, a livello compositivo troviamo adesso per la prima volta disegni di stampo maggiormente progettuale, elementi che però scompaiono nella partitura verbale edita nel 1966. Rispetto a quest'ultima, in merito all'esecuzione ricostruita tramite la rassegna stampa permangono comunque alcune discrepanze. Nessuna traccia resta infatti del 'botta e risposta' tra artista e pubblico e della conseguente scrittura su lavagna di frasi estemporanee, oppure delle riflessioni di Chiari sul linguaggio scaturite dall'interazione con i partecipanti. Inoltre, nel corso dell'esibizione Chiari non sembra pronunciare mai la frase che apre la partitura verbale: "DON'T TRADE HERE!... OWNERS OF THIS BUSINESS SURRENDED TO THE RACE MIXERS" (Chiari 1966b, p. 29), prevista a ripetizione per 122 volte e il cui incipit dà il nome all'opera, effettivamente differente nel caso dell'evento alla Galleria Blu⁸⁸. Un'alternativa per la città di Milano, indicata in partitura dall'artista, avrebbe potuto essere la ripetizione della frase "LA SCALA DI MILANO" (Chiari 1966b, p. 30), ma anche di questa enunciazione non resta traccia. L'ipotesi più plausibile è che sul finire del 1964 l'artista abbia composto una diversa versione del lavoro, poi rielaborato nel corso del 1965. Ecco che, nella probabile variante, lo schema grafico di segni da apportare sulla lavagna diviene: "Su una grande tavola, visibile al pubblico / tracciare un segno / ad ogni ripetizione. / I segni possono avere qualsiasi forma / e essere diversi l'uno dall'altro" (Chiari 1966, p. 29).

Nella partitura definitiva e maggiormente nota si articola poi più chiaramente anche l'alternanza tra elemento tecnologico e corpo. Nel testo si legge infatti:

Urlare. Lamentarsi. Animalescamente. / Prendere un microfono. Avvicinarlo alla gola. / Giuocare con il volume d'intensità di tre amplificatori / Raggiun-

88 Firenze, ALC, P/191 (1585N), locandina della mostra *Gesto e Segno*.

gendo alternativamente e simultaneamente volumi massimi tali / da provocare frequenze acutissime negli altoparlanti. / Portare al minimo i volumi degli amplificatori. // Vomitare / O piangere. / Provocarsi il vomito o il pianto meccanicamente o chimicamente. // Silenzio. / Provocare un forte disturbo con un apparecchio con un contatto irregolare (Chiari 1966, p. 30).

Segue una parte dimostrativa dell'utilizzo di un oscillatore e della capacità umana di udirne le frequenze, vicina a un breve saggio didattico e accostabile a quanto già visto nel caso dei frammenti di teoria musicale della partitura di *Teatrino*, in cui Chiari prescrive:

Quindi // Prendere un oscillatore. / Trasmettere nella sala un'onda sinusoidale con una frequenza di 20.000 / cicli al secondo. // Annunciare, rivolto al pubblico: // "E' in circolazione nella sala, emessa da un oscillatore, un'onda sinusoidale con una frequenza di 20.000 cicli al secondo. / L'onda è inudibile all'uomo". // "La frequenza dell'onda sarà gradatamente diminuita fino a raggiungere / una zona – approssimativamente fra i 16.000 e i 14.000 cicli – dove diverrà udibile". // "La capacità d'ascolto è inversamente proporzionale all'età dell'ascoltatore. Diminuisce coll'aumentare dell'età" (Chiari 1966b, p. 30).

Infine, l'opera si chiude con la progressiva diminuzione della frequenza prodotta dall'oscillatore, senza spiegazioni, senza ulteriori interazioni con il pubblico, fino a giungere a un valore impercettibile: "Arrivati a 12.000 cicli chiudere la trasmissione" (Chiari 1966b, p. 30).

A partire dal 1965 è presumibilmente questa la versione eseguita ed è probabile che così sia stata conosciuta a New York, nell'ambiente della New Bohemia e nel circuito Fluxus americano. Il testo di *Don't Trade Here* venne infatti pubblicato per la prima volta in lingua inglese all'interno del volume di John Gruen *The New Bohemia*, al principio del 1966 (Gruen 1966, pp. 130-131). Il saggio analizza la cultura della New Bohemia, la cui generazione, con un implicito richiamo ai *combine paintings* di Robert Rauschenberg, è definita "Combine Generation" (Gruen 1966, pp. 3-18). In tale contesto, un nucleo ristretto di musicisti non assimilabili al genere pop-rock tipico della generazione delineata da Gruen, vengono definiti maggiormente sperimentali, attenti all'utilizzo di suoni tratti dalla vita quotidiana, al gesto, all'azione comune, all'ibridazione con il teatro e all'inclusione attiva del pubblico, come da esempio del loro "great white father John Cage" (Gruen 1966, pp. 14-15). Specifica poi lo storico dell'arte dell'East Village in merito alla concezione del suono e degli strumenti utilizzati da tale cerchia:

Sound, itself, is treated as though it were a physical object to be kicked, thumped, thrown, or handled in any manner the composer or performer sees fit. The “instruments” could include an electric saw, a garbage pail, an alarm clock, or a baseball bat. Should conventional instruments be part of a concert, they are used either to make unconventional sounds, or to produce conventional sounds outside of the expected context. What is more, the manner in which standard instruments are held may be totally unconventional (Gruen 1966, p. 15).

In questo quadro, Giuseppe Chiari, unico artista italiano citato nel volume, viene ricordato a seguito dell'esecuzione di *Don't Trade Here* al Bridge Theater, nel corso di un non meglio specificato evento probabilmente avvenuto nel 1965 al momento non rintracciabile nelle cronologie dell'artista⁸⁹. Il pezzo viene riportato dopo *Incidental Music* di George Brecht, un piccolo nucleo di composizioni verbali di Yoko Ono, seguito poi da *Young Penis Symphony*, *Serenade for Alison* di Nam June Paik e alcune opere di Dick Higgins (Gruen 1966, pp. 128-134), includendo così ufficialmente Giuseppe Chiari nell'ambiente Fluxus americano e nella cerchia della New Bohemia.

In Italia, però, dopo l'evento milanese del 1964 la storia esecutiva dell'opera si associa più chiaramente al Nuovo Teatro Musicale italiano e al gruppo Musica Elettronica Viva, forse anche in ragione del legame dell'artista con i membri del gruppo romano sin dalla sua fondazione nel 1966 (Adlington 2009, pp. 105-112; Pizzaleo 2014, pp. 4-50). *Don't Trade Here* venne eseguita il 23 gennaio 1967 al Teatro dei Satiri di Roma dall'attore Valentino Orfeo, nell'ambito della programmazione della Compagnia del Teatro Musicale di Roma e del gruppo MEV, per i Concerti del Marcatrè⁹⁰. Nel programma delle due serate il lavoro viene per la prima volta catego-

89 Le uniche esecuzioni newyorkesi del periodo individuabili da un confronto tra cronologie, ephemera e scatti fotografici degli eventi Fluxus sono quelle legate al terzo Annual Avant Garde Festival di New York, quando il 29 agosto l'opera venne eseguita da Nam June Paik e Charlotte Moorman, e al Perpetual Fluxfest, tenutosi al Cinematheque, 85 E. 4th Street Theatre di New York tra il 5 settembre e il 19 dicembre 1965. La locandina di quest'ultimo evento non specifica però opere eseguite ed effettivi performers e il nome di Chiari, qui presente, non compare nella cronologia degli eventi del festival successivamente riportata. Si vedano: Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, Charlotte Moorman, locandina del 3rd Annual Avant Gard Festival di New York, 25 agosto – 11 settembre 1965; Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, locandina del Perpetual Fluxfest 5 settembre – 19 dicembre 1965; Gruen 1966, p. 129; Bonomi, Mascelloni 1998, p. 203.

90 Roma, Archivio Alvin Curran (d'ora in poi AAC), Libretto di sala dei Concerti del Marcatrè, Roma, Teatro dei Satiri, 23-24 gennaio 1967. Anche in: Pizzaleo 2014, p. 150. Ripr. in Mastropietro 2017, p. 146.

rizzato esplicitamente come opera di Teatro Musicale e accompagnato dalla proiezione del cortometraggio muto di Gerd Conrads *Frederic Rzewski*, secondo il principio cageano di teatro come “compresenza spazio-temporale di eventi indirizzati pluri-disciplinariamente a diversi sensi” (Mastropietro 2017, p. 147). Il forte legame dell’opera e, più in generale, del lavoro di Chiari di questo periodo con i precetti di John Cage venne ribadito dall’artista stesso nel contesto della partecipazione alla stagione 1966-1967 dell’Unione Culturale di Torino. Nel corso di un seminario di tre giorni svoltosi tra il 28 e il 30 marzo 1967 – che ebbe come relatori anche Pietro Grossi, Enore Zaffiri, Frederic Rzewski, Sylvano Bussotti, Vittorio Gelmetti, Jannis Xenakis e Luciano Berio – Chiari presentò un intervento sul tema *La Nuova Bohemia*, inserendosi personalmente all’interno della generazione delineata l’anno precedente da John Gruen⁹¹.

Tra il 1968 e il 1973 *Don’t Trade Here* venne interpretato esclusivamente dall’artista sia in Italia sia all’estero. A Berlino, in particolare, la presentazione del lavoro al Café Gepler fu l’occasione di un primo, fortunato, incontro con il gallerista ed editore Renè Block⁹². Tuttavia, la versione qui presentata dall’artista, documentata da una fotografia appartenente alla Collezione Gianni e Giuseppe Garrera (Gallo 2021b, p. 278) e da uno scatto conservato nell’Archivio Giuseppe Chiari⁹³, sembra non trovare riscontro né nel testo reso pubblico nel 1966, né nel frammento successivamente reso noto in *Notations*. Entrambe le immagini dell’esibizione mostrano Chiari impegnato a svolgere alcune azioni sul corpo di una donna, attraverso il quale l’artista ricava, probabilmente, sonorità fisiche e vocali. L’esecuzione berlinese dell’opera prevede sia l’ausilio di attrezzatura tecnica per produrre suoni elettronici, come specificato dalla didascalia manoscritta presente sul retro della fotografia dell’Archivio dell’artista, sia l’impiego fisico del soggetto femminile. Tali elementi differiscono però dall’ultima esecuzione dell’opera, avvenuta nel contesto ibrido tra sperimentazioni

91 Torino, Archivio Storico dell’Unione Culturale Franco Antonicelli (d’ora in poi AS UC), programmi mensili delle manifestazioni stagione 1966/67, AS 258, Programma 10 delle manifestazioni 48-59 dal 18 marzo al 7 aprile.

92 Come confermato dallo stesso Block in occasione di una conversazione avuta a Berlino nel marzo 2023, anche se il gallerista era a conoscenza del lavoro di Chiari sin dal 1965, quando Charlotte Moorman eseguì *Per Arco* nel corso di una serata Fluxus organizzata presso la Galerie René Block, i due si incontrarono di persona a Berlino solamente il 10 febbraio 1968.

93 Parma, AGC, *Giuseppe Chiari suona “Don’t trade here”*, fotografia in bianco e nero con legenda manoscritta autografa recitante “i fili sul piano sono tontatti elettrici con i quali Giuseppe Chiari suona a distanza altri apparecchi”, 1968.

musicali e istanze performative della fondamentale rassegna romana *Contemporanea*, curata per la sezione *Arte* da Achille Bonito Oliva nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese⁹⁴. Curiosamente, se negli appunti preparatori dell'evento *Don't Trade Here* viene datato 1962, forse in riferimento a una fotografia dell'esecuzione dell'opera da esporre⁹⁵, nel catalogo l'esibizione della fine di novembre del 1973 viene datata 1968 (Incontri Internazionali d'Arte 1973, p. 176). La versione proposta a *Contemporanea*, in effetti, sembra avvicinarsi in misura maggiore all'esibizione berlinese rispetto alle precedenti esecuzioni. Come ha potuto ricostruire Francesca Gallo, nel parcheggio di Villa Borghese Chiari presentò una lunga performance⁹⁶ con l'ausilio esclusivo del proprio corpo, ripetendo più volte la parola "Mamma" come una sorta di reiterazione infantile in riferimento alla figura materna (Gallo 2021b, pp. 277-279). È dunque probabile che nel 1968 Chiari abbia ideato una o più nuove versioni dell'opera, epurandola gradualmente dall'elemento tecnologico per concentrarsi maggiormente sul dato fisico e sulle possibilità vocali del corpo, dedicando particolare attenzione all'esplorazione del soggetto femminile sia da un punto di vista fisico, sia vocale. A questa altezza cronologica, il passaggio dall'oggetto al soggetto avvicina sensibilmente Chiari a quanto stava attuando in territorio romano il gruppo MEV-Musica Elettronica Viva – composto da Allan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum e Ivan Vador – ed è probabile che la particolare vicinanza dell'artista ai membri del collettivo, e maggiormente a Frederic Rzewski, abbia contribuito a tale sviluppo (Pizzaleo 2014, p. 117; Gallo 2023, p. 146; Levaux 2025, pp. 1-20).

La progressiva riduzione della tecnica, e dunque la negazione del sapere elitario in favore di una educazione alla musicalità attiva, si lega a una dimensione politica che avrebbe accomunato Chiari e MEV a partire dagli ultimi anni Sessanta, come meglio si analizzerà più avanti. Segnatamente,

94 Incontri Internazionali d'Arte 1973.

95 Come specifica l'appunto "foto" che affianca il titolo. La datazione è evidentemente errata, ma porterebbe comunque ad associare la documentazione fotografica all'opera del 1964. Roma, Centro Archivi di Arte Museo MAXXI, Fondo Associazione culturale Incontri Internazionali d'Arte (d'ora in poi CAAMM), Fondo Associazione culturale Incontri Internazionali d'Arte, *Contemporanea 10.*, R.B. Arti Visive – Elenco opere/artisti/prestatori, elenco delle opere per la rassegna.

96 La parola è esplicitamente associata all'artista nei materiali organizzativi della rassegna. Roma, CAAMM, Fondo Associazione culturale Incontri Internazionali d'Arte, *Contemporanea 10.*, R.B. Arti Visive – Elenco opere/artisti/prestatori, elenco degli artisti e dei gruppi partecipanti.

sempre più determinanti si fanno tanto per MEV, quanto per l'artista, il dato umano e la valenza politico-sociale del fare musica, intesa come atto trasformativo e presa di coscienza dell'individuo all'interno della collettività (Rzewski, Esposito 1969, pp. 102-115). A questo processo si lega anche la scelta da parte dell'artista di uno sfruttamento sempre crescente dell'oralità a partire dal 1967, sia in forma di enunciazione personale, sia in forma dialogica. Così, del resto, aveva potuto scrivere Frederic Rzewski nel marzo del 1968 nel *Parma Manifesto*, pubblicato come note di sala del Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma, molto vicino per certi versi a quanto già teorizzato da Chiari:

The most direct and efficient form of communication is dialog. Dialog in its highest form is creation out of nothing: the only true creation. An art form which aims for highest efficiency in times of highest urgency must be based on dialog. [...] Improvisation is the art of creating out of nothing: a lost art form. It is necessary to embark upon a disciplined search for a new harmony. Harmony is a process in which speaker and listener agree to communicate.⁹⁷

Lo sviluppo di un'estetica nutrita anche dall'improvvisazione di matrice jazzistica, la progressiva acquisizione d'importanza della figura umana in Chiari, unitamente al graduale allontanamento dalla composizione, si identificano come dati essenziali per il passaggio dalla musica alla performace. L'attenzione alla fisiologia umana, evidente nella versione del 1968 di *Don't Trade Here*, era comunque già presente nel testo del 1964-1965. Lo dimostra la prescrizione di "Vomitare. // O piangere. // Provocarsi il vomito o il pianto meccanicamente o chimicamente" (Chiari 1966b, pp. 29-30). Tuttavia, sul finire degli anni Sessanta è direttamente l'artista ad agire su un corpo altro, femminile, oppure a evocarne la presenza attraverso la vocalità. Strizzando tacitamente l'occhio alle narrazioni femministe⁹⁸, Tomaso Trini aveva letto nell'attenzione di Chiari al soggetto patriarcale la celebrazione della sua capacità di generare "ciò che è sempre diverso e dunque discontinuo", in contrapposizione al "ruolo del Padre nella cultura [...] che impone la legge" (Trini 1973, s.p.). Ma considerando il costante sguardo dell'artista alla musica jazz – con particolare attenzione al free

97 Rzewski, *Parma Manifesto*, note di programma per il Festival del Teatro Universitario, Parma, 23 marzo 1968, ora in Rzewski 2007, p. 156.

98 Come prontamente rilevato da Carla Lonzi nel suo diario e come, a partire da questo, recentemente argomentato da Carlo Caccamo. Cfr. Caccamo 2023, pp. 188-192.

jazz, comune anche al gruppo MEV⁹⁹ – e per la cultura afroamericana ad essa associato (Dorfles 1976, p. 131), l'interesse di Chiari per la figura femminile potrebbe forse trarre origine, piuttosto, da tale matrice, che non casualmente Gillo Dorfles aveva individuato e parimenti legato anche altri artisti Fluxus come George Brecht, La Monte Young e Terry Riley (Dorfles 1976, p. 132). A questo proposito, gli studi sulla performance sembrano aver per lo più ignorato l'apporto del jazz nello sviluppo delle arti performative tra anni Sessanta e Settanta, anche in territorio italiano¹⁰⁰. In tale genere, sovente, il corpo viene concepito come sorgente di suono ed è inoltre difficile distinguere l'autore dall'opera-evento (Sparti 2007, pp. 85-88). Per quanto riguarda il caso specifico di Chiari, l'attenzione alla figura materna potrebbe essere accostata all'identità stessa del jazz, storicamente riconosciuta come “una musica fundamentalmente matrilineare” (Sparti 2007, p. 85). Da qui, probabilmente, oltre all'enunciazione reiterata della parola “Mamma” nel caso della performance romana di *Don't Trade Here*, anche la decisione di intitolare nello stesso 1973 il volume edito da Prearo *Musica Madre* (Chiari 1973).

2.5 Cinema, teatro e semantica dell'oggetto: attorno a La Strada

Tra il 1964 e il 1965 Chiari inizia ad ampliare il proprio orizzonte di indagine, approfondendo sia lo studio delle possibilità sonore offerte dall'ambiente della vita quotidiana, sia le opportunità compositive date dalle scoperte tecnologiche del tempo (Coteni 2005, pp. 15-16). Contemporaneamente, grazie anche allo stretto legame con i membri del Gruppo 70, l'artista adotta nelle sue composizioni il “fonetismo poetico” come metodo per esplorare il “territorio intermedio tra suono e letteratura” (Coteni 2005, p. 16). Nel medesimo periodo, inoltre, Chiari inizia a diffon-

99 Si ricorda a tale proposito l'evento del 28 novembre 1968 Free Jazz Musica Elettronica Viva, curato da Giuseppe Chiari e tenutosi a Palazzo Strozzi, Firenze, al quale parteciparono in *jam session* Chiari stesso, Steve Lacy, Franco Cataldi, Raffaele, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Jon Phetteplace, Alvin Curran. Per l'occasione, di Chiari vennero eseguiti *Il silenzio*, *Strimpellare*, *Solo per megafono*, mentre Jon Phetteplace propose *Aggiunte alla musica verità di Giuseppe Chiari*. Alla *jam session* vennero poi affiancati esempi di musica collage e di *tape music*. Firenze, Archivio Galleria Frittelli Arte Contemporanea (d'ora in poi AGFAC), programma dell'evento.

100 Cfr. Phelan 1993; Minnini 1995; Stiles, Brett, Klocker, Osaki, Schimmel 1998; Goldberg 1998; Fontana, Frangione, Rossini 2015; Mu, Martone 2018; Gallo 2022; Conte, Gallo 2023.

dere pubblicamente i propri studi e parte della produzione compositiva in riviste dal taglio fortemente interdisciplinare come “Letteratura”, “Marcatrè” e “Collage”, attraverso una serie di testi teorici oggi fondamentali per comprendere il lavoro dell’artista dei primi anni Sessanta (Sbardella 2003, pp. 87-90; De Simone 2008, p. 141).

Risalgono a questa fase una serie di composizioni esclusivamente verbali che avrebbero trovato spazio sia nelle pagine dei periodici, sia in composizioni di più ampio respiro alle quali l’artista avrebbe lavorato per anni. Si tratta di brevi partiture volte a scardinare singole problematiche legate al rinnovamento della musica contemporanea. Alcune di queste composizioni sarebbero poi entrate a far parte della più complessa opera *La Strada*, collocata cronologicamente dall’artista al 1965, ma elaborata fino al 1972 a partire dalla versione datata 1964 e dedicata a George Maciunas (Bonomo 2018, p. 179). Lavori come *Qualche oggetto*, *Whisky*, *Fuori*, *Il silenzio (musica-verità)*, segnatamente, si legano profondamente tanto ai coevi scritti teorici quanto alla versione di *La Strada* del 1965. Anche se la loro storia esecutiva deve essere necessariamente trattata separatamente, tali composizioni sono considerabili quasi come studi preparatori dell’opera e una loro analisi preliminare può forse aiutare a comprendere il metodo compositivo di Chiari e a meglio contestualizzare un lavoro tanto composto da poter essere concepito alla stregua di una ‘galassia’ mutevole e generativa (Bonomo 2018, p. 179).

Nel febbraio del 1964, in un denso testo teorico comparso sul numero 3 di “Marcatrè”, Chiari si esprimeva lapidariamente contro la diffusa concezione astratta e asemantica del linguaggio musicale, per aprirsi, diversamente, a possibilità sonore ibride basate su un concreto dato oggettuale:

Vorrei subito chiarire che non condivido l’opinione invalsa, ultimamente, di molti estetologi di considerare la musica, divisi i linguaggi in semantici e non, appartenente a questa seconda categoria. Se la condizione per la semanticità di un linguaggio è il poter riscontrare in questo una interrelazione codificata fra segni e significati oggettivi, non vedo come non si possa non ammettere l’esistenza di una simile interrelazione fra gli elementi del campo auditivo, musicali e anche non musicali e tutto un insieme di fatti e idee precise. Al contrario è facilmente constatabile come nessuno di questi elementi sia “pulito”, “astratto” [...]. È dunque possibile non credere in uno specifico musicale e direi che le condizioni per farlo sono le stesse che possono portare il pittore o il poeta a non credere in uno specifico pittorico o poetico (Chiari 1964b, p. 20).

Il mese successivo, sul numero 2 di “Collage”, l’artista riprendeva in parte il discorso concentrandosi sulla necessità per la nuova musica di uscì-

re dallo specifico musicale e trovare nuovi “segnali [...] extramusicali” capaci di scuotere il sistema dall’interno e di spostare “la linea di demarcazione tra musica e non musica” (Chiari 1964c, p. 77):

Bisogna perciò trovare dei segnali che non siano stati ancora portati nella zona musicale e che l’artista con un lampo di forza e di coraggio riesca a imporre. Azionerà il meccanismo dello scandalo, verranno considerarti extramusicali, ma l’importante è che si riesca in quel momento a ottenere l’effetto voluto cioè ad avvisare che “arrivano le autorità” (Chiari 1964c, p. 77).

In questo processo di ridefinizione della materia stessa della musica attraverso l’assunzione con piena dignità degli elementi della realtà contemporanea, Chiari non nasconde di trovare ispirazione dal campo disciplinare del cinema, individuando nell’ibridismo della musica per film e nel procedimento del collage sonoro – dove “si passa indifferentemente da un tratto sinfonico a una sirena della polizia” (Chiari 1964c, p. 77) – un importante punto di riferimento. L’esempio cinematografico poteva così a questa data legittimare per Chiari l’assunzione di un universo rumoristico e ambientale fino a quel momento negato dalla musica da “sala da concerto” (Chiari 1964c, p. 76), ma non una intermedialità¹⁰¹ capace di accogliere fisicamente la dimensione oggettuale della musica e coinvolgere congiuntamente esecutore e pubblico. Per questo motivo, nel medesimo periodo Chiari guarda dichiaratamente anche a quel nuovo concetto di teatro abbracciato da John Cage sin dai primi anni Cinquanta, che gli aveva permesso di “teorizzare una musica fondata sull’azione” (Zanchetti 1993, p. 43) in cui processualità, componente visiva e oggettualità della materia musicale divengono elementi centrali e inscindibili dell’opera (Zanchetti, pp. 42-45). Così scriveva infatti Chiari nel già citato numero di “*Marcatè*”:

[...] si adotta la tecnica della contaminazione, irrelando il suono colla parola, col gesto, col colore, coi fatti comuni e si ottengono opere dispersive, che il pubblico non può sintetizzare e che lo costringono in qualsiasi modo ad una partecipazione non più contemplativa ma attiva, polemica magari. Opere che, in ogni caso, riaprono un discorso sugli “oggetti”, abbandonato da troppo tempo (Chiari 1964b, p. 21).

101 Con preciso riferimento a quello sconfinamento tra le discipline sviluppato negli Stati Uniti sul finire degli anni Cinquanta da artisti come Allan Kaprow, George Brecht, Jason MacLow o Richard Maxfield, proprio grazie agli insegnamenti di John Cage e di cui Dick Higgins, anch’egli allievo del compositore americano, sarebbe diventato il teorizzatore. Higgins 1966; Zanchetti 1993, pp. 69-80.

In questa necessità di abolire la divisione fra le arti e accogliere quei segnali del mondo capaci di creare una relazione attiva con il pubblico, anche Chiari individua nella dimensione teatrale quel carattere inclusivo capace di abbracciare la complessità dello spazio visivo e sonoro contemporaneo:

Teatro che cancelli la divisione tra il suono e il rumore; fra il rumore tecnico e il rumore comune; fra la parola e il canto; fra lo spazio astratto e lo spazio reale; fra il teatro stesso e il cinema. Teatro che porti a realizzare un lavoro di idee: idee da trovare, da conoscere; non – già conosciute – da propagandare (Chiari 1964b, p. 21).

Risale proprio ai primi mesi del 1964 la stesura di una breve composizione intitolata *Qualche oggetto*, eseguita per la prima volta dal percussionista Jean Charles François al Centre de Musique di Parigi¹⁰². L'opera è interamente verbale ed è identificabile come una "azione espressiva su oggetti comuni" (v.g. 1964, p. 151), in cui l'artista ordina all'esecutore di portare sulla scena alcuni oggetti per osservarli e manipolarli in un arco di tempo non specificato, evidenziandone le qualità visive e tattili (Chiari 1964d, s.p.). Più accostabile a un'azione teatrale che a una esecuzione musicale, il lavoro venne riprodotto nel luglio del medesimo anno tra le pagine di "Marcatrè" (fig. 18)¹⁰³ e mostra chiaramente l'attenzione rivolta da Chiari alla "musique de objets" di Pierre Schaeffer e alla teatralità di Cage, già argomentati nel febbraio di quell'anno (Chiari 1964b, p. 21):

L'esecutore // porta con sé alcuni oggetti. / Li tiene colle mani e coi bracci / Li lascia cadere su un tavolo. Si siede / Li osserva. / Non stacca mai gli occhi da / questi oggetti. / Li tocca. / Li capovolge. / Li sposta. / Li dirada. / Alcuni oggetti più piccoli sono dentro / ad altri. / Li toglie e poi li rimette dentro. / Passano dei minuti. / Gli oggetti non hanno cambiato molto / di posizione sul tavolo. / Li riprende colle mani e coi bracci / Li allontana (Chiari 1964b, p. 21).

La considerazione del dato percussivo, approfondito a questa data dall'artista ed elemento che si sarebbe caratterizzato come una costante del suo lavoro (Bandini 1972, p. 30), sembra poggiarsi direttamente, ancora una volta, sull'esempio di Cage. Partendo dal lavoro del futurista Luigi Russolo, già sul finire degli anni Quaranta il compositore statunitense si

102 Sbardella 2003, p. 90.

103 L'archivio dell'artista conserva solamente una versione dell'opera in lingua inglese. Parma, AGC, scatola I, fasc. 137, G. Chiari, *Qualche oggetto*, 1964. Due fogli di carta da spolvero dattiloscritto tenuti insieme da nastro adesivo.

era infatti soffermato sul problema dell'insufficienza dei metodi compositivi tradizionali e sulla vitalità dello sfruttamento percussivo di 'oggetti trovati' nel campo della musica¹⁰⁴. Il "termine 'percussione'" veniva assunto da Cage in senso ampio, "per riferirsi a un suono che comprendesse il rumore in opposizione ai suoni musicali o convenzionali", al fine di "liberare tutti i suoni udibili dalle limitazioni del pregiudizio musicale" (Cage 1992; tr. it. 1998, p. 47). In questo senso, attraverso l'atto percussivo volto a creare un "confronto fra dei corpi e dei gesti" (Chiari 1969a, s.p.), per Chiari "qualsiasi oggetto può servire per trasmettere segnali acustici" che, formando un discorso, "possono essere benissimo musica" (Chiari in Bordini 1972, p. 30). Unendo tale visione allo sconfinamento della musica nel campo del teatro, definito sempre da Cage come "qualcosa che impegna sia l'occhio che l'orecchio" (Cage, Kirby, Schechner 1965; tr. it. 1968, p. 218), Chiari giunge con *Qualche oggetto* a creare un'opera basata sulla percezione tanto auditiva quanto visiva, in cui la compenetrazione tra gesto, vista e udito si fa centrale.

A qualche pagina di distanza, nel medesimo numero di "Marcatrè" che aveva accolto *Qualche oggetto*, è Vittorio Gelmetti a fornire una lettura e una contestualizzazione dell'opera, attraverso un commento che attinge a piene mani direttamente dai precedenti scritti di Chiari:

In questa particolare azione neppure più vengono assunti elementi sonori dal quotidiano, ma soltanto oggetti comuni. In questa semplificazione apparente (caricata tuttavia dall'utente di tutti i significati possibili dovuti alle esperienze di Cage, di Beckett, ecc.) c'è la piena negazione della musica come "arte da concerto" [...]. Ed ancora il desiderio di utilizzare qualsiasi oggetto cada sotto l'angolo visuale del musicista, per riaprire un discorso sugli "oggetti" [...] abbandonato da troppo tempo. In questo atteggiamento [...] c'è il desiderio di una nuova esperienza traumatizzante di un teatro dispersivo, che costringa il pubblico ad una azione polemica o a seguire l'autore nel suo salto nel vuoto (v.g. 1964, p. 151).

L'opera acquista così quasi una valenza di manifesto all'interno della produzione dell'artista: la negazione di ogni concezione astratta e gerarchica della musica, l'assunzione anti-elitaria del rumore e del dato visivo come elementi della materia compositiva, l'attenzione alle qualità fisiche,

104 Il discorso è stato tenuto da Cage il 28 febbraio 1948 al Vassar College di Poughkeepsie, New York ed è stato pubblicato per la prima volta nella primavera del 1992 in "Musicworks", n. 52. Per la versione italiana: Cage 1992 tr. it. 1998, pp. 43-58.

materiche degli oggetti e alla semantica del suono saranno infatti ricorrenti nell'universo artistico di Chiari. In questo senso a *Qualche oggetto* si legano concettualmente opere successive poi confluite proprio in *La Strada*, come *I sassi*, *Pezzo per carta*, *La sedia*, ma anche *Suonare la stanza* e, meno direttamente, *Suonare la città*. In questi lavori, forse ispirandosi proprio alla rivoluzione rumoristica di Russolo (Coteni 2005, p. 16), Chiari compone basandosi sul rumore, in antitesi al predominio del contrappunto. Così ha scritto infatti l'artista nel 1969:

A me interessava il rumore stesso la sua forma ogni oggetto / strumento o non / comporta una forma di rumore diversa con una vita interna diversa / [...] c'è poi il rapporto fra il vedere l'oggetto e il vedere il movimento / [...] c'è sempre un rapporto significativo fra l'azione / e il risultato. / non comporre per frequenze ma per figure (Chiari 1969a, s.p.).

Strutturalmente più complesso, ma concettualmente legato a *Qualche oggetto*, è *Whisky*, lavoro del 1964 eseguito con particolare frequenza in Italia e all'estero negli ambienti della musica sperimentale tra il 1965 e il 1969 e presentato dall'artista stesso a partire dal 1966. Il pezzo si articola in una serie di prescrizioni di azioni da svolgere con oggetti quotidiani, strumenti musicali e persone del pubblico, tutti assunti per le proprie qualità 'oggettuali'. Scriveva dell'opera Sylvano Bussotti da Buffalo nella primavera del 1965, in occasione della sua prima esecuzione assoluta al Creative and Performing Arts Center:

Debbo dirmi molto fiero di aver "creato" WHISKEY (in inglese sofisticato si scrive così, dicono) ed è stata una delle più belle emozioni della mia vita concertistica [...] sono riuscito a fare questo tuo lavoro davanti a un pubblico eccezionale davvero: Cage, Feldman, Tudor (che applaudiva a lungo e poi applaudì anche "a solo" quando tutti ebbero finito) Kagel ecc. ecc. [...] nel rompere la tazzina, in "Whiskey", mi sono ferito la mano e ho insanguinato mezzo museo: fu un bellissimo momento e Tudor mi ha fatto i più vivi complimenti per l'interpretazione.¹⁰⁵

Eseguita sin da subito in contesti interdisciplinari anche in Italia, come nel caso della Libreria Feltrinelli di via del Babuino a Roma nel marzo 1967 (fig. 19), dell'Unione Culturale di Torino nello stesso mese, del Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno nell'estate del 1968, o in alcune gallerie d'arte a

105 Parma, AGC, senza indicazione di collocazione, telegramma non datato di Sylvano Bussotti a Giuseppe Chiari, collocabile tra il marzo e l'aprile del 1965.

partire dal 1969¹⁰⁶, l'opera prescrive una serie di azioni per il corpo del performer e diversi oggetti, identificandosi come importante passaggio in direzione del comportamento all'interno di una situazione ambientale:

Clap your hands / jump down from a few steps / touch a dessert-spoon on a table / a sheet of paper / rest your hand on a window-pane, so that it shakes. / walk, walk. / put your hand on the wall. / move the door-handle. / put down a pencil. / set down an instrument. A trumpet. / throw a chair / rub your face with your hands / laugh, slightly. / utter a sound. / play with a coin. / open the piano / play with a large white cloth. Like a flag. / strike the wall with your fist / crush a coffee-cup / type a few letters. / sit down. Go out / come in / sew some material with / a sewing-machine / sing. If possible, the allegretto / from Beethoven's Seventh Symphony. Write. / drink / drink a second time / pull out from the library many books, be as quick as possible and let / them fall on the ground the one after the other. / ask a girl to tell you her name. it does not matter if she do / not answer.¹⁰⁷

All'interno della composizione, utensili, strumenti musicali e corpo umano vengono posti sullo stesso piano e assunti come oggetti sonori, infrangendo ogni distinzione tra musica, suono e rumore, per istituire una connessione attiva tra opera, esecutore e fruitore. Un legame che Chiari avrebbe esplorato più concretamente nel medesimo periodo attraverso *Fuori*, opera dedicata a Cornelius Cardew e pubblicata per la prima volta in lingua inglese nel settembre 1966 tra le pagine di "Collage" (Chiari 1966a, p. 31), per confluire nel 1969 – con qualche modifica e in lingua italiana – in *Musica senza contrappunto* (Chiari 1969a, s.p.). In *Fuori*, consistente anch'essa in una serie di prescrizioni verbali di azioni da svolgere davanti al pubblico, Chiari estende in senso ambientale il proprio orizzonte compositivo e sfrutta la comunicazione orale per coinvolgere attivamente il fruitore nell'esecuzione dell'opera. Il dato sensoriale e l'immersione collettiva nell'ambiente rumoristico quotidiano si mostrano ora elementi fondativi del lavoro:

106 Riproduzione del programma Grammatica no stop teatro 12 ore, in "Théatron", marzo-aprile 1967, p. 33; Torino, AS UC, programmi mensili delle manifestazioni stazione 1966/67, AS 258, programma delle manifestazioni dal 18 marzo al 7 aprile; Parma, AGC, brochure della sesta edizione del Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno, 24 giugno – 24 luglio 1968.

107 La partitura non è conservata presso l'archivio dell'artista. La versione riportata, in lingua inglese, proviene dal fondo della compositrice americana Pauline Oliveros. San Diego, UCSDL, Pauline Oliveros Papers, box 23, folder 37, G. Chiari, *Whisky*, partitura con dedica a Earle Brown e datata 1964.

The performer steps on the stage. // He sits down. / Very much to the front. / Not in the center / He lowers his head, as someone who is endeavouring to hear / what is being said and refrains from looking. / He listens. / He repeats what he hears. / Briefly. / Amidst long silences. / He is very accurate when speaking of unusual sounds, or of sounds so usual as to be unnoticed; far away sounds, sounds / confused and slight, sound at all events which are almost undistinguishable. / In the event of a loud and sudden noise he reacts immediately and mentions it at once. / If the sound goes on uninterruptedly, or might be repeated / and happen again in a short time, he waits before mentioning it. / He is indifferent to what happens around him. / He restricts himself to noticing and describing. / With great attention. / For a long time (Chiari 1966a, p. 31).

A differenza di *Qualche oggetto e Whisky*, in *Fuori* nessun gesto concreto viene richiesto all'esecutore, al quale è persino negato ogni stimolo visivo per favorire una maggiore sensibilità uditiva (Gallo 2021c, p. 209). L'assenza totale dell'azione gestuale sposta ora definitivamente l'attenzione sul dato rumoristico ambientale, secondo una modalità che non può non tener conto del fondamentale esempio di *4'33"* di John Cage (Cage 1952; Charles 2009, pp. 121, 136). Tuttavia, se Cage aveva forzatamente posto il fruitore in una condizione di ascolto ambientale attraverso un "rovesciamento percettivo" (Zanchetti 1993, p. 41) traumatizzante basato sull'evidenziazione del silenzio, mediante l'espedito della descrizione orale Chiari pone l'esecutore in una posizione di mediazione tra pubblico e ambiente sonoro, evidenziando proprio il dato rumoristico quotidiano per creare una situazione percettiva partecipativa e totalizzante. La parola acquisita in questo modo un fondamentale ruolo di mediazione tra il dato sonoro e il pubblico, introducendo quest'ultimo a una sorta di ascolto guidato dell'universo rumoristico.

Ma in altri casi, come nella successiva opera *Il silenzio (musica-verità)*, presentata nel settembre del 1965 alla Quinta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo¹⁰⁸, Chiari lavora con procedimenti più vicini alle tecniche cinematografiche. Concepito per nastro magnetico e solo più tardi pubblicato in forma testuale in *Musica senza contrappunto* (Chiari 1969a, s.p.), *Il silenzio (musica-verità)* è un collage di eventi sonori della "vita quotidiana di una città moderna", proposti dall'artista senza alcun intervento di "mediazione formale"¹⁰⁹. La tecnica ivi adottata potrebbe indicare una particolare attenzione dell'artista nei confronti delle sperimenta-

108 Roma, AFIS, G. Chiari, *s.t.*, programma della Quinta Settimana Internazionale di Nuova Musica, Palermo, 1-6 settembre 1965, s.p.

109 *Ibidem*.

zioni cinematografiche coeve, ravvisabile anche nel titolo dell'opera dal carattere chiaramente citazionistico. Il procedimento generativo del lavoro potrebbe infatti essere stato mutuato da quel "cinéma-verité" di cui aveva scritto sul finire del 1963 il critico cinematografico Morando Morandini sull'"Almanacco Letterario Bompiani 1964" (Morandini 1963, pp. 195-199). Citando l'etnologo Jean Rouch e il sociologo Edgar Morin, nell'articolo *Il cine-occhio* Morandini aveva parlato di un cinema "figlio del progresso tecnico", capace di registrare il reale e di parlare autenticamente, grazie un intervento minimo sulle riprese (Morandini 1963, pp. 196-197). Similmente, Chiari concentra la propria attenzione sulle possibilità sonore dell'ambiente urbano, esplorando la città mediante l'assunzione diretta e casuale del dato rumoristico. Ma rispetto a quel cinema spontaneo di matrice sociologica ed etnografica, che pure richiedeva una conoscenza del materiale filmico e una sua successiva elaborazione, per enfatizzare il dato di casualità e di non intenzionalità dell'autore Chiari delega a terze persone il compito di registrare gli eventi sonori, raccomandando di "dare il senso della durata reale dell'avvenimento", per poi presentare il materiale al pubblico senza conoscerlo (Chiari 1969a, s.p.). Come avrebbe spiegato Sylvano Bussotti nel 1965:

Giuseppe Chiari [...] si spinge a eliminare ogni rapporto di conoscenza tra materiali e autore che giunge a ignorare completamente i risultati [...]: inviando incaricati col magnetofono per aprirlo a caso nelle strade sino a raggiungere una certa quantità di materiale registrato, autore e collaboratori non avranno la pazienza o il tempo di riascoltarlo; il nastro verrà spedito com'è all'ascolto del pubblico quale campione del fenomeno bruto "del registrare". Questa musica-verità sarà chiamata dall'autore *Il silenzio* ed è così che, attraverso l'ironica controprova del titolo, Chiari riscatta le sue vive rimostranze espressionistiche di fondo (Bussotti 1965, p. 42).

Ancora tra il 1964 e il 1965 lo sguardo rivolto al medium cinematografico avrebbe condotto l'artista a concepire alcuni *event score* basati sulla manipolazione e lo sfruttamento performativo di proiezioni filmiche. In tali opere la macchina da presa viene sovente utilizzata alla stregua di un 'oggetto' musicale, mentre l'elemento visivo viene assunto al pari di quello sonoro, secondo una concezione musicale 'aperta' in cui occhio e orecchio si mostrano inscindibili. In *Studio per un film*, del 1964, l'artista ordina così di "Proiettare un qualsiasi film / sonoro / per due secondi" (Chiari in Granchi, Nannucci 1976, s.p.), mentre in *Film*, del medesimo anno, Chiari arriva ad espungere totalmente il dato acustico per privilegiare il flusso visivo: "Proiettare un film. Un dramma / ambiente d'oggi / senza

voci. Senza sonoro / l'immagine scorre nel più completo silenzio / per tre minuti" (Chiari in Granchi, Nannucci 1976, s.p.). In *Happening per un film* del 1965, invece, l'artista gioca sull'alternanza di situazioni di luce e di ombra prescrivendo di interrompere ritmicamente le proiezioni agendo sulla macchina da presa per poi chiedere di interagire con il film tramite la voce, il proprio corpo e diversi oggetti¹¹⁰.

Tali modalità di intervento, riconoscibili a questa data forse più come idee progettuali che solo più tardi avrebbero trovato uno sviluppo o un canale di diffusione, sono rintracciabili nella versione di *La Strada* elaborata a partire dal 1965. In questa fase l'artista approfondisce le potenzialità insieme visive e sonore dell'ambiente, espandendo gradualmente le possibilità musicali e progettuali all'intero spazio urbano, esplorando insieme le relazioni instaurabili tra quest'ultimo e la figura umana.

2.6 *La Strada: da una a tante opere. Genesi e fenomenologia dal 1963 al 1972*

Dopo *Gesti sul piano*, *La Strada* è forse l'opera di Chiari più mutevole e maggiormente legata a Fluxus, sia per concezione, sia per diffusione tra esecutori e ambienti legati al movimento internazionale. Con tale nome possono essere identificate almeno tre tipologie di lavori differenti, sviluppati dall'artista tra il 1963 e il 1972 e solo in parte connessi tra loro. Attraverso di essi si può leggere il percorso artistico di quasi un decennio di Chiari, fatto di relazioni nazionali e internazionali, fecondi scambi con amici e colleghi e incessanti riflessioni sul proprio lavoro.

L'opera venne menzionata per la prima volta nell'ottobre del 1963 come composizione "per un attore e tre esecutori", in una breve biografia dell'artista scritta all'interno del programma della Quarta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo¹¹¹. Tuttavia, per quell'edizione Chiari presentò *Per Arco*, collage di rumori su nastro magnetico e di azioni per violoncello, volto a porre l'accento sulla "forza semantica non più svitalizzata del rumore" inserito in una "dimensione teatrale" (Chiari 1963a, p. 138). Nonostante *La Strada* resti sostanzialmente inedita fino alla fine del

110 Così come *Studio per un film*, l'opera è stata pubblicata solamente molti anni più tardi all'interno del catalogo-brochure prodotto in occasione della rassegna di cinema d'artista Zona Artists' Film tenutasi nell'aprile del 1976 presso lo Spazio Zona di Firenze. Cfr. Granchi, Nannucci 1976, s.p; Saba 2020, pp. 128-129.

111 Roma, AFIS, programma della Quarta Settimana Internazionale di Nuova Musica, Palermo, 2-9 ottobre 1963, s.p.

1964¹¹², nell'autunno di quell'anno, in un articolo dedicato al convegno fiorentino Arte e Tecnologia comparso sul numero 3-4 di "Collage", Paolo Emilio Carapezza offriva una breve analisi del lavoro ancora ineseguito, individuando in John Cage una chiara e primigenia ispirazione dell'allora ancora sconosciuta opera:

Chiari tende [...] con il successivo *La strada*, ancora inedito ed ineseguito, verso una urbanistica acustica (musicale), un'organizzazione volontaria, più ricettiva però che attiva, dei suoni e dei rumori, effetto delle attività pratiche (e teoriche) umane, partendo da queste parole di Cage: "I suoni provenienti dalla strada attraverso la finestra sono musica, non meno delle note del pianoforte" (Carapezza 1964, p. 57).

A quel tempo *La Strada* si identificava come una serie di istruzioni a carattere verbale, corrispondenti ad altrettante descrizioni di 'eventi' sonori collegati ad azioni da svolgere senza un ordine prestabilito e in un arco cronologico di 30 minuti, in cui viene meno la presenza autoriale in favore di una totale apertura all'esperienza creativa dell'esecutore (Bonomo 2018, p. 179; Rovere 2019, p. 100). L'opera venne scritta in lingua italiana e quasi immediatamente tradotta in inglese a seguito, probabilmente, di una precedente richiesta di George Maciunas¹¹³, al quale Chiari inviò la partitura nel corso del 1964. Oggi conservata presso il Museum of Modern Art di New York, essa si compone di un unico foglio con data e dedica all'artista lituano poste a penna da Chiari¹¹⁴. Sul foglio ogni istruzione risulta ben delimitata e variamente dislocata nello spazio, con l'aggiunta, in basso a sinistra, di una nota contenente la durata del lavoro e alcune indicazioni per l'esecuzione:

30' / All these actions / One after the other / In whatever order / The action may be performed or the registration of the / performances may be broadcast. / or they may be announced leaving the spectator to ima- / gine the auditive

112 La prima esecuzione di *La Strada* avvenne nel dicembre del 1964 presso l'Institute of Contemporary Art di Londra, dove venne interpretata da Cornelius Cardew e Robin Page. Chiari 2000, p. 112.

113 Così comunicava Maciunas a Chiari in una lettera non datata, ma probabilmente poco antecedente al settembre del 1962: "Please let me know of your other compositions that we could perform. SEND AS MANY SCORES AS YOU CAN OR LIKE!". Parma, AGC, lettera non datata di George Maciunas a Giuseppe Chiari.

114 New York, The Museum of Modern Art Archives (d'ora in poi MoMA Archives, NY), The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Archives, I.170, *La Strada*, 1964, foglio unico battuto a macchina con dedica manoscritta a inchiostro nero.

events they represent / the author prefers announcing nearly all the actions / and he performs or broadcastsonly few of them.¹¹⁵

È ancora una volta in *Musica e oggetto* che si può rintracciare la spiegazione del meccanismo che sottende la realizzazione di *La Strada*, similmente a quanto era avvenuto per i coevi *Qualche oggetto* e *Whisky*, già trattati in precedenza. Qui Chiari aveva infatti dichiarato di non credere in “uno specifico musicale” (Chiari 1964b, p. 20), per allinearsi invece con l’esperienza concretista di Pierre Schaeffer e dada di John Cage, asserendo:

La vera lezione proveniente da New York e da Parigi è quella di non preparare astrattamente forme perfette nei loro “specchi” nelle quali, poi, immettere un materiale ipotizzato pulito, ma di rispettare l’oggetto, cercare di capirne la forza semantica e condizionare a questa comprensione ogni successiva azione artistica. In effetti un numero sempre più vasto di esperienze attuali – musiquerverité; gestualità, appropriazione del reale tipica del nouveau realisme – si servono di questa lezione (Chiari 1964b, p. 21).

L’essenzialità descrittiva che caratterizza gli eventi sonori delineati da Chiari porterebbe ad accostare anche quest’opera agli *event score* prodotti da George Brecht a seguito della frequentazione del corso di composizione sperimentale tenuto da John Cage alla New School (Harren 2020, p. 102), la cui prima pubblicazione risale al 1963, nella raccolta di *cards* denominata *Water Yam* prodotta da George Maciunas¹¹⁶. Ma in *La Strada* è forse maggiormente leggibile un riferimento al lavoro di Earle Brown, compositore americano in contatto con Maciunas e con gli artisti di Fluxus già dai primi anni Sessanta, presente tra le pagine di *An Anthology of Chance Operations* con composizioni e testi teorici (Brown 1963, s.p.). Che Chiari fosse da tempo interessato alle sperimentazioni compositive di Brown è oggi chiaro grazie a una partitura inedita conservata nell’archivio dell’artista intitolata *Brown 52*, datata 1958¹¹⁷, in cui è evidente un preciso riferimento all’opera di Earle Brown *December 1952* (Brown 2008, pp. 1-12). Per cogliere il legame di *La Strada* del fondo Maciunas con l’opera di Brown bisogna però passare da *Whisky*, lavoro che, forse non casualmente, dal 1965 sarebbe entrato a far parte di *La Strada*. La partitura di *Whisky* – conserva-

115 *Ibidem*.

116 Su *Water Yam* di George Brecht si vedano: Hendricks 1988, p. 217; Higgins 2002, p. 144; Bonito Oliva p. 113; Cestelli Guidi 2019, pp. 22-23; Harren 2020, pp. 9-10.

117 Parma, AGC, Scatola A, fasc. 11, G. Chiari, *Brown 52*, manoscritto autografo a penna blu e nera composto da sette fogli di carta pentagrammata.

ta presso il fondo *Pauline Oliveros Papers* della University of California di San Diego¹¹⁸ – è dedicata proprio a Brown e presenta una frammentazione spaziale accostabile a *La Strada* inviata a Maciunas. Pur nella diversità del sistema compositivo adottato, *December 1952* si caratterizza per un'articolazione spaziale su singolo foglio di elementi verticali e orizzontali (Brown 2008, p. 3), in cui all'esecutore è data la libertà di leggere l'opera secondo orientamenti multipli (Harren 2020, p. 139). In tale lavoro, la manipolazione stessa del foglio entra intenzionalmente a far parte dell'opera, che assume così un non trascurabile carattere di oggettualità (Valle 2002, p. 176) vicino per concezione proprio alle edizioni Fluxus di Maciunas dei primi anni Sessanta (Harren 2020, p. 139).

Nell'autunno del 1964, poco dopo essere giunta negli Stati Uniti, *La Strada* venne dunque trasformata da Maciunas in una busta da biglietti da visita, contenente 21 tessere di cartoncino corrispondenti ognuna a una frase dell'opera¹¹⁹. Connotandosi in questo modo come vero e proprio 'oggetto' Fluxus, il lavoro venne inserito nella prima pubblicazione collettiva del movimento, denominata *Fluxus 1* e consistente in una raccolta di buste manila contenenti partiture, oggetti, fotografie e istruzioni per performances, intervallate da fogli di carta, il tutto tenuto insieme da bulloni¹²⁰. L'introduzione di *La Strada* in tale pubblicazione collettiva, progettata tra il 1961 e il 1964 (Harren 2020, pp. 137-139) e sintesi dell'idea di cosa Fluxus dovesse essere nell'originale concezione di George Maciunas, La Monte Young e Jackson Mac Low (Smith 1998, pp. 12-15), sancì definitivamente l'appartenenza di Chiari al movimento (Bonomo 2018, p. 179), conferendogli contemporaneamente una visibilità internazionale (Chiari 1965a, pp. 6-7).

118 San Diego, UCSDL, Pauline Oliveros Papers, box 23, folder 37, G. Chiari, *Whisky*, partitura con dedica a Earle Brown e datata 1964.

119 Silverman Fluxus Archives, I.170. MoMA Archives, NY, *La Strada 1964*, busta da biglietti da visita con 21 cartoncini con stampa offset: Minneapolis, Walker Art Center, Walker Special Purchase Fund, G. Chiari, *La Strada*, 1964, busta da biglietti da visita con cartoncini a stampa offset. <https://walkerart.org/collections/artworks/la-strada>. In Italia, una versione di *La Strada* consistente in una busta di carta da lettere e 19 tessere di cartoncino è conservata nell'Archivio della Fondazione Bonotto. Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, G. Chiari, *La Strada*, in G. Maciunas (a cura di), *Fluxusyearbox 1*, box version, 1964. <https://www.fondazione-bonotto.org/it/collection/fluxus/chiarigiuseppe/9/1186.html?from=2464>;

120 Di *Fluxus 1* avrebbe dato notizia in Italia nel 1967 Mario Diacono nella rivista "Collage", senza però nominare la presenza di Chiari all'interno della pubblicazione. Cfr. Diacono 1967, pp. 31-33; Smith 1998, p. 12.

La versione italiana di *La Strada* venne successivamente pubblicata in un'altra edizione corale, nel contesto delle attività svolte insieme al Gruppo 70. Nel 1966 l'opera comparve infatti all'interno di *Cartella Settanta*, un'edizione a tiratura limitata edita da Sampietro, con presentazione di Gillo Dorfles e opere di Antonio Bueno, Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Silvio Loffredo, Eugenio Miccini, Alberto Moretti e Lamberto Pignotti (fig. 20)¹²¹. A differenza dell'edizione Fluxus del 1964, nel contesto italiano l'opera perde il proprio dato oggettuale, presentandosi in una forma maggiormente accostabile a un componimento poetico. Le indicazioni di esecuzione risultano inoltre in questo caso più sintetiche, pur non differendo nella sostanza dalla versione di Maciunas. Oltre al grado di libertà esecutiva, permane la particolare commistione di enunciazione vocale e attività immaginativa volta ad assimilare lo spettatore nell'opera e ad accentuare la lateralità del compositore: "Quasi tutte le azioni de 'La strada' devono essere dette, annunciate. / Lasciando allo spettatore immaginare i fatti auditivi che comportano. / Solo alcune, poche possono essere eseguite" (Chiari 1966c, s.p.).

A partire dal 1965, però, *La Strada* mutò nuovamente, divenendo un'opera totalmente differente, dalla struttura complessa e non assimilabile alla versione del 1964 (Bonomo 2018, p. 179). Prodotto in parte in copie eliografiche solamente nel 1971, come specificato dalla legenda dattiloscritta in apertura del lavoro, parte del manoscritto è oggi conservato presso l'Archivio Giuseppe Chiari e si compone di sezioni suddivise ciascuna in due ulteriori composizioni autonome – *Regola per pianoforte*, *I fiori musicali per vari strumenti*; *Frammento per orchestra*, *Concerto per violino*¹²². Le prime due composizioni si caratterizzano per l'uso prevalente della notazione musicale, mentre nelle successive due Chiari adotta una commistione di grafia gestuale e istruzioni a carattere verbale. È l'artista stesso a fornire nel 1971 una spiegazione dell'opera, identificandola come una suite di frammenti "fatta di accordi di suoni di rumori di parole", ma anche come un'ideale opera ineseguibile nella sua interezza, perché essa "è lunghissima dura un giorno e forse più / dunque [...] la strada sarà sempre un frammento della strada"¹²³. È poi l'aspetto musicale a scapito di una possibile interpretazione teatrale dell'opera ad essere in questo caso sottolineato da

121 Gruppo 70 1966.

122 Parma, AGC, Scatola D, fasc. 62, G. Chiari, *La Strada*, cartella di 73 fogli di cui 2 frontespizi, 63 fogli di carta da spolvero pentagrammata e 8 fogli di carta da spolvero opachi.

123 Ivi, p. I.

Chiari, che specifica di non far eseguire il lavoro da attori, mimi o ballerini e di non aggiungere alcuna scenografia, perché: “la strada è musica / da ascoltare e da vedere / così come un pezzo per pianoforte o per orchestra sinfonica / si può ascoltare e vedere / la strada è musica anche se fatta con strumenti e non strumenti”¹²⁴.

Diversi elementi rendono però particolarmente significativo dal punto di vista storico-artistico un ulteriore nucleo di materiali non incluso nell’edizione eliografica del 1971. Appartenente alla *Collezione Fluxus Gino Di Maggio*, oggi conservata presso il Museo Vostell di Malpartida¹²⁵, questa articolata composizione denominata separatamente *La Strada* è firmata e datata a matita 1965, ma raccoglie sicuramente anche materiali successivi, rendendo di fatto incerta la sua datazione. Come già evidenziato da Gabriele Bonomo, la rilevanza di questa sezione è data dal fatto che in essa “si assiste forse per la prima volta nell’opera di Chiari a un significativo ampliamento dello spettro semantico e del campo d’applicazione della scrittura” (Bonomo 2018, p. 181). Tuttavia, proprio la varietà grafico-stilistica qui adottata porterebbe ad associare questo nucleo di *La Strada* a lavori del 1969, come *Spartito* della Collezione Francesco Conz, datata a matita dall’artista 1965-1970 ma identificabile come *Valzer*, del 1969¹²⁶. L’ipotesi di estendere la falce cronologica di lavoro relativa a quest’opera può forse essere avvalorata anche dalle significative connessioni riscontrabili tra musica e architettura, sviluppate più concretamente da Chiari dopo il suo avvicinamento all’Architettura Radicale (Masini 1993, p. 9). Vi si notano inoltre riferimenti ad alcune opere realizzate tra il 1969 e il 1972, come *Suonano la città* con Franca Sacchi e il successivo *Suonare la città*, nonché una prima comparsa di idee poi sviluppate in *Happening sulla tv*. Al di là delle incertezze cronologiche, da una prospettiva storico-artistica l’opera risulta particolarmente rilevante in virtù dalla possibilità di individuare tra le sue pagine una prima, fondamentale apparizione di *statement* come *Suonare è facile e Tutte le musiche sono uguali*, che a partire dai primi anni Settanta costituiranno il nucleo più puramente concettuale della ricerca di Chiari.

La prima sezione di *La Strada* si apre con le frasi in lingua italiana tratte dall’omonima opera del 1964, corrispondenti – con minime modifiche

124 Ivi, p. III.

125 Malpartida, Museo Vostell Malpartida, Collezione Fluxus Gino Di Maggio (d’ora in poi CFGDM), G. Chiari, *La Strada*, 1965. L’opera è stata integralmente riprodotta in: Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.

126 Berlino, Archivio Conz (d’ora in poi AC), CHIAG/C 12, G. Chiari, *Spartito*, firmato e datato a matita dall’artista 1965-1970.

rispetto alla versione pubblicata nella *Cartella Settanta* – alla prima pagina del lavoro. Nella pagina successiva compare poi il testo di *Whisky*, anch'esso in italiano e privo di titolo, attraverso il quale l'artista sposta momentaneamente il focus dall'ascolto ambientale alla presenza dell'oggetto, inteso come elemento da attivare corporalmente al fine di “trasmettere segnali acustici” (Chiari in Bandini 1972, p. 30). Il testo prosegue presentando un ampio repertorio di azioni e rumori concisamente descritti, identificandosi come un lungo esercizio visivo e auditivo fondato sulla relazione con l'ambiente circostante, in cui l'atto percettivo dell'esecutore-fruitor si fa elemento primario. Come a confermare una già dichiarata attenzione al dato visivo e al medium cinematografico, ora Chiari sembra muoversi in maniera simile all'occhio di una cinepresa, stringendo gradualmente il campo visivo fino a focalizzare lo sguardo su una serie di azioni compiute dalle mani. Il richiamo, in tal caso, può essere ricondotto al precedente *Gesti sul piano*, ma l'attenzione al dato quotidiano e al gesto inserito nell'ambiente di tutti i giorni rende l'opera totalmente differente per concezione e contesto.

Il rimando alla dimensione audiovisiva emerge poi esplicitamente nel corso dell'opera, dove si individuano numerosi richiami al mezzo cinematografico, alla proiezione di diapositive o alla televisione intesa come oggetto luminoso sul quale agire:

Proiettare un film / in un altro momento dello spettacolo giocare ritmicamente colla proiezione di un film / coprendo l'obiettivo / con la mano con oggetti con carte forate / con colori / giocare con l'interruttore / del sonoro / oppure con un televisore giocare con l'aprire e il chiudere (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.).

Oppure: “film spari musica automobile / parlare passi musica musica / musica campanella di una porta / parlare parlare bicchiere” (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.), e ancora: “il rumore del cinema nel / preciso momento in cui si entra nel / cinema e il film è una le / figure proiettate sono ancora immense (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.). A margine di una pagina pentagrammata compare inoltre un importante precedente di un nucleo di lavori incentrato sul medium televisivo che Chiari avrebbe sviluppato solamente a partire dal 1969: “ritmi per giocare coll'aprire e chiudere il televisore”¹²⁷. Si tratta di indicazioni che rimandano quasi alla lettera alla successiva ope-

127 Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.

ra video realizzata insieme a Luciano Giaccari presso lo Studio 970/2 di Varese *Happening sulla TV*, di cui si trova precisa corrispondenza in un “collage di idee” pubblicato dall’artista nell’inverno del 1972 sulla rivista “In. Argomenti e immagini di design” (Chiari 1972a, pp. 19-25).

È poi l’attenzione al rumore ambientale assunto con piena dignità musicale a emergere nell’opera, dove echeggia nuovamente l’esempio cageano di *4’33”*, ma anche, e forse maggiormente, di *Water Walk*. Sono infatti gli oggetti ad assumere qui centralità: elencati, descritti, agiti o schematicamente disegnati, in ogni caso questi vengono assunti dall’artista come imprescindibile fonte sonora. Non sembra dunque un caso che Chiari decida di inserire all’interno di *La Strada* il precedente *Qualche oggetto*, strutturato su una serie di azioni tattili e percussive su alcuni oggetti, in cui qualità visive e sonore del materiale prescelto vengono parimenti esaltati.

Proprio John Cage aveva posto la questione dell’imprescindibilità della vista dell’ambiente circostante nel contesto musicale, perché “l’udito è sempre presente e anche la vista, se uno tiene gli occhi aperti” (Cage, Kirby, Schechner 1965; tr. it. 1968, p. 218). Chiari dunque parte da questo basilare assunto per costruire *La Strada* su un continuo sconfinamento disciplinare, in cui la teatralità, così come intesa dall’artista nel già citato testo di “Marcatrè” del 1964, diviene elemento attorno al quale ruota l’eterogeneità della struttura compositiva dell’opera (Chiari 1964b, p. 21). *La Strada* si mostra in questo modo come un possibile metodo di avvicinamento al mondo, in un atto di sovversione che si fa proprio sia del compositore sia del fruitore-esecutore, dove ciò che sembra primariamente trasparire è una fiducia nell’uomo, nella sua capacità sensibile e di azione, nella possibilità di una reazione contro il pericolo di incomunicabilità che si insidia nell’ambiente dell’epoca delle masse. Ecco perché adesso Chiari può giungere a concentrarsi sulle sfumature della sensibilità umana nel contesto rumoristico urbano:

Rumore la strada / la solitudine è data da un / nastro inciso parlare fare una / domanda riascoltarla al registratore / mormorare borbottare espressioni / di tenerezza / bisogno di amore / con parole che non sono parole / [...] i singhiozzi del sordomuto / bisbigli quasi un sorridere / un respirare espressivo / [...] mani intrecciate come se una / mano cercasse di liberarsi dall’altra ma con sofferenza (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.).

Nel contesto del continuo studio delle possibilità della musica, dei molteplici metodi di generazione del suono, Chiari concepisce sin dall’i-

nizio *La Strada* come lavoro contenente in sé una “funzione sociale [...] notevole e benefica” proprio per la capacità di rendere l’uomo sensibilmente maggiormente cosciente della realtà che lo circonda, come già osservava Paolo Emilio Carapezza su “Marcatre” nel febbraio del 1965 (Carapezza 1965, p. 153). Per questo motivo Chiari esorta ad: “Ascoltare e dire ciò che si ascolta / ascoltare e dire ciò che si ascolta / ascoltare e dire ciò che si ascolta // Ritornare più volte a ascoltare e dire ciò che si ascolta // aprire finestre o porte per / ascoltare altre cose / uscire tutti insieme / cambiare ambiente” (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.).

In accordo con il pensiero fluxus basato sui concetti di aleatorietà, di costante fluire dell’esistenza e sull’importanza del gesto come atto estetico, l’opera può dunque essere letta come una composita e mutevole proposta di apertura esperienziale rivolta all’uomo, dove l’atto performativo, il gesto insieme corporeo e mentale che l’esecutore è chiamato a svolgere, si configura come presa di coscienza al contempo estetica e sociale. Questo anche grazie al fatto che per l’artista non è possibile credere in uno “specifico musicale” (Chiari 1964b, p. 20), proprio perché la musica non si identifica come elemento astratto, ma come qualcosa di ibrido e strettamente connesso a “situazioni sociali, culturali, di costume, umane” (Chiari 1964b, p. 20). In tale invito, due elementi si fanno centrali: la discussione e il gioco. Alle soglie di un maggiore impegno politico dell’artista, che trapelerà con forza all’interno di un nucleo di lavori elaborato tra il 1966 e il 1969, con *La Strada* Chiari pone le basi di una nuova e più impegnata postura critica del proprio lavoro. In questo contesto, l’invito al dialogo si manifesta come apertura alla dimensione pubblica e alla partecipazione collettiva. Ecco perché Chiari ordina a “tutti i presenti” di “rispondere / sì o no ognuno secondo le / proprie convinzioni a questa / domanda: / volete vincere la guerra” (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.) e, poco successivamente, esorta a “possedere / tanti dischi / farli vedere / leggere i nomi / chiedere i favoriti / discutere / farli ascoltare” (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.).

Anche l’esortazione al gioco torna più volte all’interno di *La Strada*, in quanto comportamento intenzionale e serissimo di esperienza consapevole del mondo, per farsi poi una sorta di costante del lavoro dell’artista (Vergni 2019, p. 101). Come ha rilevato Patrizia Ferri, nella produzione di Chiari: “la poesia del lasciare che accada e del gioco leggero, lega suoni e rumori essenziali creando un singolare campo di energia comunicativa dove si fonde riflessione filosofica radicale di stampo orientale e fenomenologia

dell'esperienza"¹²⁸. All'interno dell'opera l'esecutore viene ripetutamente sollecitato a "giuocare con un oggetto", a "giuocare con una rete / passandoci sopra una punta di / un'asta", oppure a "giuocare / col proiettore / senza diapositive" (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.), secondo un atteggiamento volto a negare l'esclusività musicale e a offrire a chiunque la possibilità di suonare. A tale visione possono essere legate anche opere come *Canterellare* del 1964 (Chiari 1969a, s.p.) o *Strimpellare* del 1965 (Chiari 1969a, s.p.; Chiari 1973, p. 22), in cui similmente l'artista trasforma l'atto elitario del suonare in un'azione libera e giocosa che tutti dovrebbero poter fare, perché suonare vuol dire agire nel mondo per riappropriarsene e prendere coscienza tanto di sé quanto del proprio rapporto con la collettività. Il richiamo più diretto sembra qui potersi individuare nel manifesto *Art / Fluxus Art-Amusement*¹²⁹, redatto e diffuso da George Maciunas nel 1965 sulla scorta delle idee di Henry Flynt, già espresse due anni prima nel suo *Veramusement*¹³⁰. Nel suo breve testo, Maciunas afferma perentoriamente un'aperta contrapposizione allo "status professionale [...] ed elitario dell'artista" e all'intellettualismo di matrice borghese, promuovendo diversamente un'"arte-divertimento [...] semplice, divertente, senza pretese" che non necessita di "abilità o prove infinite" (Maciunas in Peterlini, Sanna 2023, pp. 16-17). Una visione dell'arte e della posizione dell'artista nella società prontamente colta da Chiari e ampiamente elaborata in questa nuova versione di *La Strada*, proprio a ridosso della pubblicazione del manifesto.

Ma un ulteriore riferimento dell'artista potrebbe forse essere scorto nelle teorie sul gioco formulate dallo storico olandese Johan Huizinga nel suo *Homo ludens*, edito per la prima volta in lingua tedesca nel 1939 e giunto in edizione italiana nel 1946 (Huizinga 1938; tr. it. 1946). Particolarmente

128 Ci si discosta però dall'ascendenza orientale individuata da Patrizia Ferri, la quale, qualora presente nel lavoro dell'artista, sembra poter essere attribuita esclusivamente alla mediazione di John Cage e non a una ricerca personale di Chiari. Ferri 1998, p. 135.

129 Colceresa, AFB, Collezione Fluxus, G. Maciunas, *Manifesto of Art / Fluxus Art Amusement*, 1965, stampa a inchiostro nero su carta bianca. Il testo è stato riprodotto, tradotto in lingua italiana, in: Peterlini, Sanna 2023, pp. 16-17. Per la copia posseduta dalla Fondazione Bonotto: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collezione/fluxus/maciunasgeorge/1477.html>

130 Si veda l'invito alla conferenza intitolata *From "Culture" to Veramusement*, tenuta da Henry Flynt nello studio di Walter De Maria il 28 febbraio 1963, oggi consultabile in: https://henryflynt.org/overviews/artwork_images/7.jpg. Cfr. anche: Musso 2014, p. 22.

citato e dibattuto tra artisti e critici sul finire degli anni Sessanta¹³¹ e riletto in chiave contemporanea nei primi anni Settanta da Umberto Eco (Eco 1973a, pp. VII-XXVII), Huizinga aveva infatti individuato nel gioco il fondamento dell'organizzazione sociale, giungendo ad associarvi le origini della poesia e della musica:

Alla natura della poesia troviamo tanto strettamente connesso l'elemento ludico e ogni forma di attività poetica ci risultò avere tanti punti di contatto con la struttura del gioco che codesto intimo rapporto ci sembrò ormai indissolubile, e che in quel rapporto i termini "gioco" e "poesia" per poco non perdettero la loro indipendenza semantica. La stessa cosa vale maggiormente ancora per il rapporto fra gioco e musica. [...] in alcune lingue il maneggiare gli strumenti di musica vien chiamato giocare (*spielen*).¹³²

Benché il riferimento non venga mai menzionato esplicitamente da Chiari – come spesso accade nel complesso della sua produzione – è possibile individuare rimandi alle teorie di Huizinga anche in opere successive, soprattutto all'interno del nucleo di lavori incentrato sul rapporto tra suono e città, in cui emerge un interesse per la figura umana inserita in un contesto sociale collettivo. In merito alla musica, intesa come una delle forme ludiche dell'arte, Huizinga aveva asserito:

La vera indole di ogni attività musicale è un giocare. Quel fatto primario rimane in fondo riconosciuto ovunque, anche là dove non viene espresso formalmente. Che la musica serva al sollazzo e alla gioia, o che voglia esprimere profonda bellezza, o che abbia una sacra destinazione liturgica, in fondo rimane pur sempre un gioco. [...] La funzione riconosciuta della musica è sempre stata quella di un nobile gioco sociale atto ad edificare (Huizinga 1938; tr. it. 1946, pp. 191-192).

Tuttavia, se Huizinga non aveva potuto emancipare la musica dai concetti di melodia, armonia o tonalità – sottintendendo comunque una condizione di privilegio all'atto ludico – per Chiari, invece, "la sostanza della / musica non è / l'armonia / la sostanza / della musica / è la voglia / di suonare" (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.). In questa prospettiva, in questo radicale atto di democratizzazione, tutti possono essere in grado di suonare e, soprattutto, chiunque può suonare

131 Si vedano, in particolare: Ceserani 1966, pp. 8-12; Fagiolo Dell'Arco 1966a, pp. 379-380; Fagiolo Dell'Arco 1966b, p. 405; Dorfler, Marotta, Pignotti *et al.* 1969, pp. 268-275.

132 Huizinga 1938; tr. it. 1946, p. 186.

con qualsiasi cosa. Ecco dunque comparire per la prima volta, e a grandi lettere, una frase simbolo della concezione musicale di Chiari: “SUONARE / È / FACILE” (Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.). Si tratta di uno *statement* fondamentale nella produzione dell’artista che potrebbe aver tratto ispirazione sia dal manifesto di Maciunas, sia dalle teorie sul gioco di Huizinga. Inoltre, la sua posizione nel contesto della partitura non è casuale. La frase viene infatti posta poco prima di una serie di progetti consistenti in disegni e scritte a china nera identificabili come un nucleo di studi sulle possibilità sonore e performative derivate dal rapporto tra suono e spazio cittadino. A chiusura di questa sorta di sezione interna dell’opera, Chiari colloca poi un altro *statement* che avrebbe incontrato singolare fortuna a partire dagli anni Settanta: “TUTTE LE MUSICHE SONO UGUALI / TUTTI POSSONO SUONARE SUBITO / CON QUALSIASI COSA” (fig. 21)¹³³.

Il tema della relazione tra suono e città sarebbe stato in seguito oggetto di esplorazione ricorrente da parte dell’artista, soprattutto tra il 1969 e il 1972. Già *La Strada*, però, come si vedrà più avanti, rivela uno stretto legame con lavori come il concerto-performance *Suonano la città* – realizzato a Como insieme a Franca Sacchi nel contesto di Campo Urbano (Carmel, Mulas, Munari 1970) – e la conseguente partitura di *Suonare la città*, pubblicata nell’estate del 1972 nella rivista “In. Argomenti e immagini di design” (Chiari 1972d, pp. 11-17) e successivamente, nel 1976, nel volume curato da Gillo Dorfles *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari* (Chiari 1976, pp. 115-127). Inoltre, i progetti a china nera appartenenti a *La Strada*, dove Chiari studia diverse possibilità per suonare la città – tra cui la costruzione di grandi strumenti musicali ricavati dagli elementi del tessuto cittadino e la possibilità di suonare cancelli, automobili e pali del telegrafo – sarebbero stati in parte ripresi proprio nel catalogo di Campo Urbano, per essere poi riproposti in una pubblicazione realizzata nel 1971 dai due gruppi radicali fiorentini Superstudio e 9999 a seguito del festival Vita, morte e miracoli dell’architettura, che vide, tra gli altri, anche la collaborazione di Chiari (Superstudio, 9999 1971). Al suo interno, l’artista pubblicò una fotografia e un insieme di sei fogli tratti dalla partitura della collezione Gino Di Maggio (fig. 22)¹³⁴. In particolare, lo scatto selezionato svolge un ruolo determinante nella ricostruzione della fitta trama dei rimandi interni alla produzione di Chiari: l’immagine è infatti direttamente collegabile all’ope-

133 Chiari 1965 ora in Bonito Oliva, Di Maggio, Lombardi 2018, s.p.

134 Chiari 1971b, s.p.

ra video *Happening sulla TV* e sarebbe stata pubblicata in diverse occasioni in relazione a tale lavoro tra il 1969 e il 1972 (Chiari 1972a, pp. 19-25).

L'apertura grafico-progettuale di *La Strada* alla dimensione urbana e alle sue possibilità sonore, intese in chiave performativa e collettiva, consente di mettere in relazione tale opera con l'attività dei giovani architetti radicali che, in quegli anni, stavano uscendo dalla Facoltà di Architettura di Firenze. Influenzati dalle lezioni universitarie di Gillo Dorfles e Umberto Eco (Acocella 2016, p. 89) e particolarmente attenti alle sperimentazioni musicali di area cageana, artisti come Gianni Pettena, Gian Piero Frassinelli, Lapo Binazzi avevano manifestato, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, una crescente sensibilità verso le possibilità di ibridazione tra architettura, *happening* e azione performativa a valenza critica e sociale¹³⁵. Di rimando, il legame instaurato da Chiari soprattutto con Gianni Pettena avrebbe portato l'artista a combinare in misura sempre maggiore la composizione musicale con la progettazione grafica incentrata sullo spazio urbano (Gadenz, Stepken 2017, pp. 66-74). Tale frequentazione è leggibile anche in *La Strada* della collezione Gino Di Maggio, alla quale si legano strettamente alcuni progetti-partiture presentati da Chiari e Pettena nell'ottobre del 1971 a Graz, in occasione del concorso Trigon: intermedia urbana (Skreiner 1971; Gadenz, Stepken 2017, s.p.), incentrati sulla compenetrazione dell'elemento architettonico e sonoro con l'ambiente naturale e urbano (fig. 23)¹³⁶. Conservati presso l'archivio personale di Gianni Pettena, questi progetti a penna su pergamino – come nel caso di *Concerto per facciata* – o a inchiostro di china su carta da lucido – come *Flauto vagabondo*, *Coro*, *Una linea di luce nella notte*, *Concerto per automobili* – sviluppano le potenzialità sonore delle facciate degli edifici, degli strumenti musicali nel traffico o nella solitudine notturna, dei gruppi di persone in una piazza, o ancora delle automobili in viaggio tra periferia e centro urbano. Insieme, essi delineano un ventaglio di possibilità creative dell'agire umano nel contesto quotidiano (Gadenz, Stepken 2017, pp. 88-99).

Alla fine del 1971 si colloca, infine, una risistemazione complessiva di *La Strada*. Nella nuova organizzazione conferitale dall'artista all'interno della pubblicazione *Music. Scores, method to play, essays, catalogue of works* edita da Stiev nel 1972 (Chiari 1972f), l'opera viene datata 1965 e definita come lavoro in quattro volumi per diversi esecutori, composto sia

135 Pettena 1982, pp. 9-14; Masini 1989, pp. 1009-1015; Brugellis, Pettena, Salvadori 2017, pp. 313-314.

136 Cerizza 2020, p. 31. Per alcuni progetti dell'Archivio Gianni Pettena si veda: <https://www.giannipettena.it/italiano/opere-1/nat-trigon-1971/>.

su pentagramma sia con segni e caratteri. Inserita ora da Chiari in un più ampio contesto della propria produzione, così come gli *Intervalli*, *Teatrino*, *Valzer*, *Opera*, *Play what you like*, *Silenzio* e *Untitled*, *La Strada* viene identificata come una suite di frammenti legati tra loro ma liberamente eseguibili separatamente (Chiari 1972f, s.p.). All'interno di tale nucleo compositivo, *La Strada* della Collezione Gino Di Maggio compare come terzo volume a sé stante della lunghezza di 40 pagine. L'opera viene qui indicata come 'partitura con caratteri' e definita dall'artista come "the most theatrical part of my production" (Chiari 1972f, s.p.). Come a voler attribuire al lavoro un ruolo tanto aggregativo quanto generativo, adesso non solo Chiari ne titola chiaramente ogni frammento, ma vi associa un'ulteriore sezione denominata "Other studies of *La Strada*", composta da partiture non assimilate alla struttura dell'opera ma concettualmente ad essa attinenti (Chiari 1972f, s.p.). Entrano così a far parte di questa sezione una serie di lavori eseguiti separatamente dall'artista a partire dal 1968, come il *Metodo per sedia*, *Pezzo per mani*, *Concerto per donna*, *Solo per megafono*, *La sedia*, *Canto* – unico pezzo eseguito già nel 1965, al Teatro delle Arti di Roma –, *June 66*, *Pezzo per carta*, *Suonare la stanza* e *Suonare la città* (Chiari 1972f, s.p.). L'importanza del nuovo assetto conferito a questa data a *La Strada* e agli ulteriori materiali a essa associati risiede maggiormente nel suo configurarsi come prima enucleazione di un insieme di *metodi* che solo più tardi avrebbero trovato una definizione compiuta nel volume *Il Metodo per suonare* (Bonomo 2018, p. 180). In esso Chiari avrebbe infatti inserito interamente il quarto volume della suite, corrispondente al *Metodo per suonare l'acqua, il piano, le pietre, la chitarra e altre cose*, ma anche *la stanza e la città*, che in *La Strada* avevano già trovato una loro prima, embrionale sistemazione teorica.

CAPITOLO 3

GLI ANNI DELLA CRITICA AI MEZZI DI COMUNICAZIONE DI MASSA

Testo, oralità ed emergenza del corpo politico

*C'è un solo modo per un artista di fare politica. Non fare opere.
Fare solo gesti politici. Questi gesti diventeranno opere.¹*

Come ha evidenziato Carlotta Sylos Calò, in Italia, il triennio 1965-1967 si caratterizzò per una “rivoluzione culturale” contraddistinta dall’avanzamento di una diffusa spinta all’“autodeterminazione sociale” (Sylos Calò 2018, p. 139). Tale condizione abbracciò indistintamente tanto la dimensione culturale quanto quella politica e condusse a una sorta di disincanto nei confronti dell’appena vissuto boom economico post-bellico e, insieme, a una presa di coscienza da parte di intellettuali e artisti di criticità e malcontenti ormai radicati nel tessuto sociale della Penisola (Sylos Calò 2018, p. 139). L’iniziale fiducia nella civiltà industriale e nei mezzi ‘tecnologici’ di comunicazione che aveva portato non solo a un generale mutamento nella produzione artistica nel territorio, ma anche allo sviluppo di vivaci dibattiti tra convegni e pagine di riviste, cominciò in questo periodo a mostrare le prime crepe, rendendo manifesta la necessità di una riflessione a carattere critico sui mezzi di produzione e di comunicazione. Un generale clima parimenti sentito nel contesto internazionale ed espresso anche dal filosofo Herbert Marcuse, che con il suo *Eros e civiltà* ebbe un peso non trascurabile nella cultura dell’Italia della fine degli anni Sessanta (Belloni 2015, pp. 36-40). Nella prefazione della seconda edizione del volume, scritta nel 1966 ma giunta solo l’anno seguente in traduzione italiana sulla rivista “Nuovo impegno” (Marcuse 1967, pp. 9-18), egli aveva sottolineato in particolare la disillusione nei confronti delle potenzialità modellanti, liberatorie, delle società industriali e del loro apparato tecnologico, evidenziando il tramonto di quella “utopia” positiva e il sorgere

1 Parma, AGC, testo di Giuseppe Chiari inserito nella brochure della sesta edizione del Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno, 24 giugno – 24 luglio 1968.

di un nuovo, necessario atteggiamento di “guerriglia” quale reazione ai moti di repressione in atto nella società contemporanea (Marcuse 1967, pp. 9-18). Caduta quella positività sociale riposta nel progresso tecnologico, in un passaggio forse significativo anche alla luce di quel mutamento delle pratiche artistiche che ha visto l’apertura a un maggiore utilizzo del corpo, così scriveva infatti il filosofo:

Il tutto è diventato troppo grande, la sua coesione troppo forte, il suo funzionamento troppo efficiente: la forza del negativo s’è forse concentrata nelle forze elementari, primitive, in parte non ancora conquistate? Il corpo contro la macchina [...] Il diffondersi della guerriglia al culmine del secolo della tecnologia è un avvenimento che ha valore di simbolo: l’energia del corpo umano si ribella contro una repressione intollerabile e si getta contro gli strumenti di repressione (Marcuse 1967, p. 13).

Una posizione e una specifica terminologia che proprio tra il 1967 e il 1968 sarebbe entrata a far parte del tessuto ideologico delle masse giovanili, ma che indirizzò anche l’atteggiamento e il linguaggio stesso di critici, letterati e artisti italiani (Belloni 2015, p. 36). I tumultuosi episodi contestatari avvenuti nelle grandi città nel corso del 1968 avrebbero poi mostrato un mutato senso di partecipazione politica da parte di diversi strati sociali, inclusi quelli intellettuali, che iniziarono a operare un generale ripensamento dello stesso fare artistico in termini di peso e utilità all’interno della società (Sylos Calò 2018, pp. 139-140)². Nel medesimo periodo in Italia numerosi artisti rifletterono infatti sull’effettiva utilità delle pratiche artistiche e sulla loro capacità di comunicazione. Le relazioni sempre più strette tra arte e teatro, lo sviluppo dell’*happening*, l’utilizzo dei linguaggi e degli ‘strumenti’ stessi della comunicazione di massa conversero, con l’avvicinarsi del 1968, in espressioni dal carattere politico e in un diffuso atteggiamento di “guerriglia”³. Il delinearsi di nuovi spazi dell’arte, inoltre, in cui gli ambienti pubblici come piazze e università assumono nuova centralità, lo svilupparsi di nuovi linguaggi performativi ed estetiche del corpo, si legò a filo doppio a una estetica dell’esperienza arricchita di valori politici da presentare, discutere e condividere (Casero, Di Raddo 2009; Iaquinta 2015, pp. 89-103; Sylos Calò 2018.; Boragina 2021).

2 Si vedano anche: Di Raddo 2009, pp. 10-32; Boragina 2021.

3 Si vedano ad esempio, non casualmente, gli utilizzi del termine nel medesimo periodo da parte di Germano Celant e di Umberto Eco: Celant 1967, s.p.; U. Eco, *Per una guerriglia semiologica*, testo redatto nel 1967 in occasione del congresso *Vision '67*, poi in Eco 1973b, pp. 418-431.

Da uno scambio di lettere tra Giuseppe Chiari e Luciano Caruso è possibile oggi evincere come proprio tra il 1966 e il 1969 l'artista abbia patito una sofferenza creativa derivata dalla situazione politica e sociale italiana. In tale contesto, Chiari si sarebbe dichiarato in diverse occasioni confuso⁴, “distratto e depresso”⁵, ma anche disorientato “da questi eventi politici grandi o piccoli ma che non capisco che effetto abbiano sui fatti artistici”⁶. L'esigenza di trovare e definire nuovi contenuti per la propria ricerca artistica, la volontà sempre crescente di portare l'arte all'interno della vita del maggior numero possibile di persone – in comunione con i precetti Fluxus – (Pedrini 1992, pp. 26-27), unitamente alla necessità di combattere quel ‘falso umanesimo’ che tanto si poteva respirare nella sua Firenze⁷, condussero Chiari a intraprendere una battaglia di carattere etico contro l'insorgenza del negativo – in senso marcusiano (Marcuse 1967, p. 11) – nella condizione umana dell'individuo nella società (Sbardella 2003, p. 236).

Nel medesimo periodo l'artista aveva iniziato a collaborare con la casa editrice fiorentina La Nuova Italia, dove era approdato alla metà degli anni Sessanta dopo aver lasciato l'impiego presso la sartoria di famiglia (De Simone 2008, p. 141). Come da lui stesso affermato, tale lavoro l'avrebbe costretto a confrontarsi costantemente con la stampa quotidiana e la programmazione televisiva, stimolando una riflessione critica non solo sui mezzi di comunicazione e sulla situazione socio-politica del Paese (Valentini 1970, p. 56), ma anche sull'utilità stessa del fare artistico nel presente⁸. Naufragata una prima idea di azione contestativa collettiva da attuare nelle strade del capoluogo toscano insieme ad alcuni studenti (Valentini 1970, p. 56), Chiari decise dunque di studiare in solitario un proprio metodo di contestazione, rivolgendo principalmente l'attenzione al medium della stampa e, poco successivamente, al mezzo televisivo. L'analisi dei rapporti sociali all'interno del tessuto urbano e l'accusa di “manipolazione, di occultamento di contenuti” e di persuasione oppressiva rivolta dall'artista ai mezzi di

4 Con un lessico a tratti disconnesso, ma tipico di certe lettere che l'artista inviava ad amici e artisti, così confessava Chiari a Luciano Caruso: “Occorre fare poesia musica politica attiva la guerra e non l'amore o tutti e due. Il mio stato di confusione è ben chiaro da questa lettera è la mia sincerità”. Firenze, Archivio Luciano Caruso (d'ora in poi ALC), lettera di Giuseppe Chiari a Luciano Caruso, gennaio 1966.

5 Firenze, ALC, lettera di Giuseppe Chiari a Luciano Caruso, 18 settembre 1968.

6 Firenze, ALC, lettera di Giuseppe Chiari a Luciano Caruso, 11 ottobre 1969.

7 Si fa qui riferimento a: Pignotti 1964. Si veda inoltre l'intervento di Pignotti al convegno *Arte e Tecnologia*: Pignotti 1965, p. 108.

8 Firenze, ALC, lettera di Giuseppe Chiari a Luciano Caruso, 11 ottobre 1969.

comunicazione di massa (Sbardella 2003, p. 235) prese concretamente forma in un nucleo di lavori databile tra il 1966 e il 1969. L'elaborazione e la presentazione di tali opere avrebbe impegnato Chiari almeno fino ai primi anni Settanta, generando, come spesso accade nel lavoro dell'artista, un cospicuo numero di materiali dalle molteplici destinazioni. Il dato centrale in questo insieme di opere resta l'acuta critica ai mass-media, dove sembrano delinearci come riferimenti fondamentali la conoscenza della letteratura europea a indirizzo sociologico, come la prospettiva offerta dal tedesco Max Bense sul rapporto linguistico "fra testo estetico e testo pubblicitario"⁹ e la critica ai mezzi di comunicazione di massa di Theodor W. Adorno, ma anche, come precedentemente accennato, di Herbert Marcuse, ampiamente circolanti negli ambienti della neoavanguardia (Moroni 2011, p. 91; Besozzi 1983, pp. 181-189). Altrettanto imprescindibile, e forse più diretto, si manifesta inoltre il riferimento agli studi semiologici che stava contemporaneamente conducendo Umberto Eco principalmente sulla base dei postulati di Marshall McLuhan e Roman Jakobson, in cui aveva contemporaneamente evidenziato tanto le criticità dei mezzi di comunicazione di massa quanto le possibilità di sovversione e di intervento da essi offerte nel contesto socio-culturale¹⁰. Tali riflessioni entrarono tempestivamente a far parte dell'universo comunicativo sia del Gruppo 70, come dimostrato dalla frequente partecipazione agli eventi da essi organizzati e già affrontati in questo testo, sia di quegli studenti della Facoltà di Architettura di Firenze che poco dopo la metà del decennio Sessanta si sarebbero riuniti nei gruppi radicali, che avevano avuto modo di seguire le lezioni del semiologo tra il 1966 e il 1967 (Bini, Corsani 2007; Acocella 2016, p. 80).

3.1 La folla solitaria: *un'opera di passaggio*

Una prima versione di *La folla solitaria* risale al 1965 ed è probabilmente il lavoro di Giuseppe Chiari maggiormente debitore del rapporto con la poesia visiva e con gli esponenti del Gruppo 70. Se ne ha notizia in una lettera inviata da Chiari a John Cage nel luglio del 1965, oggi conservata presso la McCormick Library della Northwestern University di Evanston¹¹.

9 *Ibidem.*

10 Cfr. Eco 1964; Eco 1966, pp. 237-259; Eco 1967, pp.121-131; Eco 1968a, pp. 36-39; U. Eco 1968b.

11 Evanston, Northwestern University, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Folder F-188, Item 8, lettera di Giuseppe Chiari a John Cage, 1965.

La comunicazione, dal carattere impersonale e senza riferimenti diretti al compositore americano o a diversi eventuali destinatari, è assimilabile ad altre lettere che l'artista soleva inviare ad amici o collaboratori per la promozione dei propri lavori, alle quali accludeva, separatamente, qualche riga di saluto e, se necessario, l'opera completa (fig. 24). Sembra ragionevole supporre che Chiari abbia inviato la lettera nell'estate del 1965 al fine di far includere la sua composizione all'interno dell'archivio di partiture della Foundation of Contemporary Performance Arts¹², la cui consistenza venne pubblicata nel 1969 a chiusura del volume *Notations* (Cage 1969, s.p.). Tuttavia, l'opera non compare nella lista dei manoscritti posseduti da Cage a quella data e del lavoro di Chiari, intitolato *The lonely crowd* con il sottotitolo "1965: images, noises, words", per quattro lettori, un proiettore 16 mm, tre registratori e un microfono, restano oggi solamente una descrizione della sua struttura e una serie di istruzioni per l'esecuzione:

A fragment of film. / Casual registrations from present reality: / noises in a railway station / the public theatre / an interview / noises and silence in a church / an office / a philosophical debate / a little girl / and advertisement... / the prostitutes' street // Read textes taken from: / a sociological inquiry / report of an attempted murder of Hitler / a sexual crime in London / letter from a friend of mine / a diplomatic document preparing the Oecumenical Council / short pieces of dada theatre.¹³

L'uso sin dall'apertura di frammenti sonori avvicinano l'opera a precedenti lavori dell'artista come *Teatrino* e *Per Arco*, ma l'impiego della pubblicità e il collage di diverse fonti testuali, così come traspare dal sintetico testo della lettera indirizzata a John Cage, consentono di accostare più concretamente il lavoro ai codici sviluppati nel medesimo periodo dalla poesia visiva. A quel tempo, infatti, Chiari era impegnato nell'organizzazione e nella presentazione di una serie di eventi insieme al Gruppo 70. In particolare, nel giugno del 1965 l'artista aveva partecipato alla presentazione del volume di Gillo Dorfles, edito da Giulio Einaudi, *Nuovi riti, nuovi miti*, avvenuta presso la Galleria La Vigna Nuova in occasione del Terzo Festival

12 In una lettera indirizzata a Chiari nel luglio del 1967 in vista della pubblicazione di *Notations*, Cage si diceva felice che l'artista fosse rappresentato nell'archivio della Fondazione, le cui partiture avevano già destato l'interesse di diversi musei per eventuali esposizioni. Evanston, Northwestern University, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Box 3, Folder 17, lettera di John Cage a Giuseppe Chiari, 20 luglio 1967.

13 *Ibidem*.

del Gruppo 70¹⁴. L'evento si rivela in questo caso particolarmente significativo poiché proprio all'interno del suo volume Dorfles si era soffermato sul fenomeno della *lonely crowd*. Citando implicitamente lo studio di David Riesman, pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti nel 1950 e giunto in traduzione italiana sei anni più tardi per la casa editrice Il Mulino (Riesman, Glazer, Denney 1950; tr. it. 1956), Dorfles affrontava così un'articolata riflessione sulla comunicazione di massa e sulla predominanza del codice visivo all'interno della società urbana contemporanea, considerato capace di condizionare l'uomo sin dall'infanzia attraverso simboli, grafici, segni e segnali (Dorfles 1965; Spignoli 2014, p. 44). Con riferimento al coevo lavoro di Dorfles, ma anche agli studi di Marshall McLuhan sui mass-media e i loro effetti sulla coscienza umana (Picchione 2004, p. 182), già dal 1964 il Gruppo 70 aveva così concepito e presentato in diverse occasioni lo spettacolo multimediale *Poesie e no*, al quale Chiari aveva preso parte realizzando insieme a Sylvano Bussotti musiche e manipolazioni sonore¹⁵. Una analogia strutturale tra *Poesie e no* e *The lonely crowd* conservato a Evanston risulta piuttosto evidente: anche se in quest'ultima l'essenziale descrizione di materiali e azioni non permette di determinare con precisione tempi e successione esecutiva degli elementi che la compongono, è però possibile notare come i lavori presentino una similare commistione di media, che passa dall'utilizzo di frammenti visivi e sonori fino alla declamazione performativa di un collage di testi prelevati dall'universo massmediale, con uno stretto rapporto tra suono, parola, testo e immagine¹⁶. L'analisi sociologica, nonché l'attitudine critica, polemica e ideologica delle declamazioni che compongono lo spettacolo totale di *Poesie e no* (Zanchetti, Colombo, Giuranna, Sem 2014, pp. 20-34) sembrerebbero inoltre ripetersi anche nell'opera di Chiari che, già a questa data, dimostra peraltro una particolare vicinanza a certa coeva produzione del Nuovo Teatro Musicale italiano. Coincidono con il genere, segnatamente, l'attitudine alla frammentazione, la componente gestuale e visiva, l'uso della parola quale elemento generatore dell'azione scenica, ma anche l'ispirazione letteraria come base per la costruzione del lavoro (Borio, Ferrari, Tortora 2017). Tuttavia, l'assenza di materiale fotografico o di registrazioni e l'impossibi-

14 Firenze, AAB, locandina dell'evento organizzato per martedì 15 giugno 1965 presso la Galleria La Vigna Nuova.

15 Parma, AGC, volantino di presentazione di *Poesie e no* presso il centro artistico Il Grattacielo di Livorno, maggio 1964. Si veda anche: Spignoli in <https://www.verbapicta.it/dati/eventi/poesie-e-no>.

16 Per la riproduzione dei testi di *Poesie e no* si vedano: Miccini, Pignotti 1966, pp. 396-409; Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014, pp. 214-221.

lità di rintracciare per il momento una più articolata partitura inviata a John Cage, non consentono di avanzare ulteriori analogie.

Una seconda e ben più articolata versione di *La folla solitaria*, conservata nell'archivio dell'artista, è datata 1967 e consiste in un insieme di fotocopie, con indicazioni autografe a inchiostro nero e inserti di rivista¹⁷. Definita da Chiari stesso come "Coro"¹⁸, rispetto al lavoro del 1965 mantiene complessivamente il duplice utilizzo di riproduzioni visive e sonore e di materiale a stampa da far leggere a una serie di esecutori-attori¹⁹. Decade però in questo caso quella che sembrava originariamente essere una netta bipartizione strutturale dell'opera e, contemporaneamente, acquista maggior peso la dimensione critico-dialogica. Il nucleo di materiali scelti dall'artista per la composizione del lavoro permette inoltre di individuare una più precisa corrispondenza con quanto teorizzato da Lamberto Pignotti nel 1964, nel corso del convegno di Forte Belvedere Arte e Tecnologia. In quella occasione egli aveva illustrato una sorta di manifesto dell'arte tecnologica, stilando contestualmente una lista di linguaggi tecnologici veicolati dai mezzi di comunicazione di massa, comprendente, tra gli altri, "il linguaggio pubblicitario, quello giornalistico, i linguaggi della narrativa rosa, gialla e fantascientifica, il linguaggio umoristico, della moda" (Pignotti 1965, p. 108). Si tratta, evidentemente non casualmente, degli stessi codici utilizzati da Giuseppe Chiari in *La folla solitaria*, in cui si riscontra adesso più chiaramente una specifica corrispondenza con i materiali adoperati per *Poesie e no*, come nel caso degli estratti dalla rivista "Abc" o di testi incentrati sulla figura di Hitler. A questi, Chiari aggiunge poi alcune comunicazioni dal carattere privato e riflessioni personali, nonché uno specifico richiamo a Fluxus tramite la citazione dell'*happening* del 1966 di Wolf Vostell *Dogs and Chinese Not Allowed*, basato sullo sfruttamento performativo dell'ambiente urbano²⁰. A differenza della versione del 1965, in più occasioni viene ordinato un dibattito sia tra esecutori, sia tra questi e il pubblico, incoraggiando così la partecipazione critica e attiva degli spettatori alla realizzazione dell'opera. Elementi come "coro" e "dibattito" sem-

17 Parma, AGC, G. Chiari, *La folla solitaria. Coro di Giuseppe Chiari 1967*, partitura.

18 *Ivi*, s.p.

19 L'uso della parola "Coro", richiamando all'origine della tragedia greca e alla funzione benefica della componente orale sullo spettatore, concorre in questo caso ad agganciare l'opera a una dimensione teatrale che si sarebbe manifestata apertamente nel 1967, con la pubblicazione di una nuova versione del lavoro su "Marcatrè", come si vedrà poco più avanti. Cfr. Chiari 1967, pp. 54-64; per un breve riferimento alla nascita della tragedia: Mila 1946.

20 Cfr. Vostell *Dog and Chinese Not Allowed*, in Vostell, Merkert 1975, pp. 164-171.

brano comparire per la prima volta proprio tra il 1966 e il 1967, per tornare poi spesso all'interno del lavoro dell'artista. I casi cronologicamente più vicini di tale ricorrenza sono *Analisi del giornale La Nazione e Preghiera per Aldo Braibanti*, dove gradualmente a prendere il sopravvento sarà quella "rivoluzione della parola contro il canto" dichiarata da Heinz Klaus Metzger nel 1969²¹.

Forte, inoltre, si fa il dato estetico-visivo della partitura, più chiaramente identificabile come una sorta di "collage largo" (Spatola 1972, s.p.) di testi, immagini e segni grafici. Un principio rimarcato in qualche modo anche dalla presenza dell'opera *La Luce*, qui alla sua prima apparizione, costituita da una struttura di undici possibili combinazioni di silenzio e rumore e di buio e luce. Eseguita per la prima volta il 2 marzo 1967 nel contesto della programmazione romana di Avanguardia Musicale II²², la breve partitura sarebbe stata pubblicata solamente nel 1973 all'interno del volume *Musica madre* (Chiari 1973, p. 21).

A livello tematico, l'insieme dei materiali riuniti da Chiari permette di confermare l'ispirazione sociologica dell'opera, il cui titolo, ora in lingua italiana, rimanda ancora all'omonimo studio di Riesman incentrato sull'alienazione sofferta dall'individuo nella dimensione urbana, analizzata attraverso un'indagine della storia umana dal Medio Evo all'epoca contemporanea dell'uomo massificato. Chiari, comunque, si serve del testo di Riesman solamente a livello di generale suggestione, non prelevando mai parti del volume ma affrontando i medesimi argomenti attraverso l'uso di espedienti visivi e sonori. L'artista opera così una sorta di analisi insieme sociale e culturale, insistendo soprattutto sulla coeva situazione artistica fiorentina. Come già Riesman, infatti, e maggiormente rispet-

21 Si rimanda in particolare al testo di Metzger pubblicato nella seconda di copertina del volume di Chiari *Musica senza contrappunto*, Lercici Editore, Roma 1969, riportato anche in: Parma, AGC, brochure della sesta edizione del Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno, 24 giugno – 24 luglio 1968.

22 Come riportato dal programma dell'evento, la sera di venerdì 31 marzo 1967 *La Luce* venne eseguita in due diverse versioni. La prima volta in versione originale, consistente nell'utilizzo congiunto del violoncello quale veicolo di rumore e di una sorgente luminosa, al fine di creare situazioni contrastanti di silenzio-rumore e di buio-luce. La seconda versione fu invece una più elaborata realizzazione di Jon Phetteplace, che all'originale partitura aggiunse alcune gradazioni di rumore e di luce. A questa seconda esecuzione venne inoltre associato il pezzo di Chiari del 1964 *Qualche oggetto*, le cui azioni vennero accordate con le contrapposizioni cromatico-rumoristiche di *La Luce*. Roma, Archivio dell'Accademia Filarmonica Romana (d'ora in poi AAFR), Accademia Filarmonica Romana, Concerti 1966-1967, programma Avanguardia Musicale II 1967.

to alla versione dell'opera del 1965, anche Chiari dedica largo spazio al tema della città contemporanea, soffermandosi sulla condizione socio-culturale di Firenze a partire dalla tragica alluvione del 4 novembre 1966, importante *terminus ante quem* per la ricostruzione dell'origine di questa nuova versione del lavoro. Tenendo dunque presente prima di tutto le vicende della propria città – dato rimarcato quasi programmaticamente dall'utilizzo in apertura di una provocatoria comunicazione epistolare intercorsa tra Chiari e il sindaco di Firenze Piero Bargellini – l'artista attua una pungente critica nei confronti dell'amministrazione e di alcune figure culturali di riferimento, puntando il dito sull'esclusiva attenzione riservata ai beni artistici del passato fiorentino e non alle più stringenti necessità culturali contemporanee:

Nessuno parla di Michaux²³ dove avevano visto Chagall malgrado La NAZIONE NON avesse dato nessun risalto alla cosa / nessuno parla Della Vigna nuova dove avevano visti RAUSCHENBERG ALECHINSKY / nessuno parla degli scultori che hanno perso tutte le loro opere / nessuno parla dei musicisti che hanno perduto le loro eliografie / nessuno parla dei fotografi e dei cineasti che hanno perduto le loro / pellicole perché in Firenze questa gente è ridotta a una vita pressoché clandestina (Chiari 1967, p. 59).

Carlo Ludovico Ragghianti, che immediatamente a ridosso dell'alluvione aveva esortato la comunità intellettuale a collaborare per soccorrere il patrimonio artistico e librario a rischio, diviene qui specifico bersaglio dell'artista²⁴, che accusa:

23 È ragionevole supporre che l'artista faccia qui in realtà riferimento alla galleria fiorentina Michaud.

24 Ragghianti sarebbe stato bersaglio di critiche da parte di Chiari anche in occasione della poco successiva mostra *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, quando l'artista redasse e firmò, insieme ad altri artisti, un testo polemico nei confronti dell'esposizione, puntando il dito contro le scelte critiche dello storico dell'arte lucchese. Lucca, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (d'ora in poi ACLR), serie *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, b. 46, fasc. 5, testo polemico a firma di Giuseppe Chiari, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Ketty La Rocca, Auro Lecci, Maurizio Nannucci, Riccardo Guarneri, Vittorio Tolu, Riccardo Benvenuti, Edith Revai, Federico Fabbrini, Sergio, Maurizio Nannucci, Aureliano Bertolozzi, Mario Conti, Paolo Masi, Carlo Cioni, Mario Bassi, Renato Spagnoli, Mauro Poggioli, Valeriano Raspallini, Lanfranco Baldi, Marco Heller, Antonio Infantino, Lucia Marcucci, Luciano Ori.

Siamo evidentemente di fronte alla perdita di beni morali. Ma non ci sembra questo il momento di preoccuparsi di beni di tal tipo ora che intorno a noi tanti beni materiali sono irrecuperabili. Dei beni morali ce ne dobbiamo occupare solo in quanto trasformabili in lavoro, solo cioè in quanto erano e devono tornare a essere trasformabili in beni materiali. Questa non è la tragedia degli amanti della cultura. I danni subiti da Firenze antica non sono forti. Nessun professore riuscirà a convincere del contrario neppure uno studente o un appassionato che ragioni col proprio cervello. [...] Questa non è una tragedia alta e sublime. Questa è una tragedia bassa e pesante.²⁵

L'attacco senza riserve è diretto alla gestione 'borghese' della cultura fiorentina, tacciata di un sostanziale scollamento dall'attività contemporanea delle gallerie e dal comune sentire degli artisti cittadini. Più in generale, è individuabile qui un importante antecedente di un corposo nucleo di opere incentrato sulla dimensione della città, che avrebbe impegnato Chiari principalmente tra il 1969 e il 1972 e che sarà oggetto di successiva analisi.

Una parte del manoscritto conservato nell'archivio dell'artista venne poi pubblicato, con sostanziali modifiche, sul numero 30-31-32-33 di "Marcatrè" del luglio 1967, all'interno dell'inserito dedicato al teatro musicale curato da Sylvano Bussotti e Vittorio Gelmetti, la cui struttura riflette quasi fedelmente la programmazione mai realizzata della Compagnia del Teatro Musicale di Roma, organizzata da Sylvano Bussotti, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi per il biennio 1966-1967 (fig. 25)²⁶. Tra le pagine di

25 Anche se il nome dello storico dell'arte lucchese compare esplicitamente solo poco più avanti, in un differente frammento dell'opera, il riferimento sembra qui inequivocabile, data la risonanza dell'attività di Ragghianti all'indomani dell'alluvione, apertasi proprio con l'accurato appello alla cultura pubblicato sulle pagine di "Critica d'Arte". Chiari 1967, p. 59; Ragghianti 1966, p. 131.

26 Nonostante il progetto della Compagnia non sia mai stato portato a termine, Alessandro Mastropietro ha ipotizzato l'inserimento di *La folla solitaria* nella programmazione romana della rassegna biennale di teatro musicale, tenutasi l'estate del 1966. Da un appunto manoscritto di Egisto Macchi risulta che, in quella occasione, Chiari avrebbe dovuto proporre una versione di 30 minuti dell'opera *Fuori*. Tuttavia, confrontando la lista dei partecipanti necessari alla performance e il testo di *Fuori* - lavoro del 1964-1965 pubblicato per la prima volta nel settembre 1966 nella rivista "Collage. Dialoghi di cultura" e successivamente, con qualche modifica, nel 1969 in *Musica senza contrappunto* - emerge una più probabile proposta nell'autunno del 1966 proprio di *La folla solitaria*. Il programma steso per il biennio 1966-1967 dalla Compagnia del Teatro Musicale di Roma vide però solo in parte la luce attraverso i Concerti del Marcatrè, dove Chiari non eseguì *La folla solitaria*, ma *Don't trade here*. Questo dato rafforza ulteriormente l'ipotesi che in quell'occasione Chiari intendesse presentare proprio *La folla solitaria* e non *Fuori*, con una struttura forse più vicina all'opera conservata in Archivio Giu-

“Marcatrè” *La folla solitaria* viene identificata per la prima volta come opera di “teatro musicale” per “16 voci recitanti, un pianista un pittore e un operatore cinematografico” ed è l’unica versione pubblicata dell’opera (Chiari 1967, pp. 54-64)²⁷. Come già il manoscritto d’archivio, essa si presenta come un collage di differenti elementi, tra cui frammenti di stampa periodica, brevi composizioni su pentagramma, riflessioni personali dell’artista, stralci di lettere di amici e collaboratori, ma solo in parte questi materiali coincidono con quelli della partitura inedita²⁸. Scompare del tutto, inoltre, il dato sonoro, che viene però restituito visivamente ad apertura del lavoro proponendo la parola “guerra” in diverse lingue e attraverso l’uso di una grafia mutuata dall’universo del fumetto, con un probabile richiamo grafico all’incipit di *Per Arco* (1963), che prevedeva la riproduzione di una registrazione su nastro di rumori bellici²⁹. L’opera prosegue con una pagina dedicata interamente alla scritta “PAOLO VI”, centrale e a grandi caratteri, richiamando ora alla mente una prescrizione della precedente opera *Don’t Trade Here*, che in una delle sue molteplici versioni prevedeva in apertura la ripetizione per 122 volte dell’appellativo del pontefice (Chiari 1969, s.p.). Segue, immediatamente dopo, una citazione di Fidel Castro accompagnata da un commento ironico ispirato a Enrico Fermi, recitante: “I don’t want to be bothered with your scruples of conscience because physics is wonderful / Anche mangiare è wonderful”. Gli elementi successivi – una fotografia dell’artista al pianoforte, una pagina della rivista “La civiltà cattolica” con alcune annotazioni autografe, brevi composizioni su pentagramma, la pubblicità dell’antibiotico Demestella, la ripetizione delle parole “bene”, “male” e “guerra”, una riflessione tratta da *Gesti sul piano* – differiscono totalmente da quelli utilizzati per la precedente versione dell’opera e, alcuni, sarebbero successivamente confluiti nella *Sonata* (comprendente *Chatterbox, più o meno diverso uguale qualsiasi, espressione, triste, ordine religione realtà, due individui, maria, 102040*), pubblicata nel febbraio del 1969 in *Musica senza contrappunto* (Chiari

seppe Chiari che non alla versione di Evanston. Cfr. Chiari 1966a, p. 31; Chiari 1969a, s.p.; Mastropietro 2017, pp. 144-147.

27 Nel medesimo inserto: Edoardo Sanguineti, Vittorio Gelmetti, *La descrizione del gran paese*; Aldo Braibanti, Sylvano Bussotti, *Tema-Variazioni “Géographie Française*; Domenica Guaccero e Franco Nonnis, *Scene del potere*; Egisto Macchi e Mario Diacono, *(A)lter (A)ction*; Frederic Rzewski, *Note su “Impersonation”*. Cfr. “Marcatrè”, a. V n. 30-31-32-33, luglio 1967, pp. 36-123.

28 Parma, AGC, partitura *La folla solitaria. Coro di Giuseppe Chiari 1967*.

29 Si veda, ad esempio, la partitura pubblicata nel catalogo *24 Stunden*, giugno 1965, con annotazioni e commento di Charlotte Moorman. Chiari 1965d, s.p.

1969, s.p.). L'analogia tra le due varianti dell'opera riprende poi con il ritorno di testi riguardanti l'alluvione fiorentina, una lettera dell'artista alla madre, il richiamo all'*happening* di Vostell, una comunicazione di Vittorio Gelmetti del maggio 1964 per la partecipazione al convegno Arte e Tecnologia e la pubblicazione su "Marcatrè" degli atti³⁰. Viene aggiunta, rispetto al precedente lavoro, una particolare riflessione sulla radio, vista da Chiari come mezzo di comunicazione di massa capace di relegare l'ascoltatore in una passiva dimensione solitaria, ma allo stesso tempo elemento da manipolare al fine di forzarne attivamente i codici:

La radio in fondo ci permette di sentire tanta musica ma ci rende molto passivi pigri [...] ad un dato momento forse occorre tentare di suonare la radio stessa [...] non per disturbare distruggere ciò che stiamo ascoltando ma per interpretarlo per partecipare per entrare anche noi nel giuoco (Chiari 1967, s.p.).

Il testo, riproposto anch'esso nel più tardo *Musica senza contrappunto*, appare in questo caso particolarmente rilevante in quanto capace di richiamare alla memoria quella narcosi di Narciso trattata da Marshall McLuhan nel suo *Gli strumenti del comunicare*, attraverso la quale egli aveva descritto gli effetti di intorpidimento dei mezzi di comunicazione di massa, tra i quali appunto, la radio e la televisione (McLuhan 1964; tr. it. 1967, pp. 61-65). Ma il riferimento va anche a quella possibilità di "trasgressione" del linguaggio tecnologico, all'opportunità di operare una forzatura capace di destare il fruitore dalla condizione di passività in cui viene rilegato dall'assedio massmediale (Pedrini 1983, p. 27). Un atteggiamento, questo, che sarebbe stato sviluppato in seguito dall'artista, soprattutto in *Happening sulla TV*, ma che risulta già leggibile nei numerosi interventi sui ritagli di giornale che vanno a comporre *La folla solitaria* di "Marcatrè". L'utilizzo massiccio di materiale a stampa, prelevato anche dalla cronaca contemporanea, l'apporto grafico-segnico dell'artista e l'atto della recitazione indicato sin dall'incipit del lavoro, concorrono così all'identificazione di una composizione articolata prevalentemente sull'intreccio tra immagine e parola e dal carattere marcatamente visivo, in cui il mezzo si fa segno di una prima, esplicita, critica ai mezzi di comunicazione di massa e ai loro effetti sull'uomo all'interno della società contemporanea. Si tratta, in definitiva, di criteri, temi e modalità che l'artista svilupperà più concretamente con il di poco successivo *Analisi del giornale La Nazione*.

30 Cfr. Gruppo 70 1965, pp. 104-176.

Volgendo lo sguardo alla storia esecutiva dell'opera, secondo la cronologia pubblicata nel 2000 in *Musica madre, La folla solitaria* sembra essere stata eseguita per la prima volta da Chiari alla fine del mese di marzo del 1967, nel contesto di un incontro internazionale sulle nuove tendenze della musica contemporanea tenutosi presso l'Unione Culturale di Torino³¹. Tuttavia, una bobina conservata nell'archivio dell'Unione Culturale Franco Antonicelli permette oggi di comprendere come l'artista abbia in realtà presentato per l'occasione *Tenco*, opera realizzata tramite la registrazione su nastro di una discussione tra Luigi Tenco e alcuni cantautori italiani di diversi credi politici, avvenuta poco prima della sua prematura morte. L'esecuzione prevede la ripetuta interruzione della riproduzione sonora per lasciare spazio a una serie di interventi dal vivo di Chiari, con commenti, giudizi e spiegazioni fornite al pubblico in riferimento agli argomenti trattati e ritenuti particolarmente significativi³². Anche *Tenco* può essere considerato come un lavoro basato sui meccanismi della comunicazione e sulla politica italiana, per certi versi accostabile proprio a *La folla solitaria*, giustificando così la simile denominazione attribuita da Chiari ai due lavori e la sostituzione nella programmazione torinese.

Alcuni frammenti di *La folla solitaria* vennero invece proposti il 24 giugno 1968 a San Giovanni Valdarno, in occasione dell'inaugurazione del VI Premio Masaccio, curato quell'anno dal critico d'arte Claudio Popovich³³. Se nell'evento dell'Unione Culturale la presentazione dell'opera da parte di Chiari si andava a collocare esclusivamente nell'ambito della sperimentazione musicale contemporanea, l'esecuzione di San Giovanni Valdarno si inserisce, diversamente, nel più ampio contesto di una manifestazione artistica a carattere interdisciplinare. L'edizione del 1968 si era infatti distinta per una inedita ricettività delle più recenti tendenze artistiche internazionali e la presenza massiccia delle nuove generazioni, con un assetto extra-museale che aveva visto un allestimento di Gianni Pettena e un dirompente *happening* organizzato dal gruppo UFO (Trini 1968, s.p.; Acocella 2016, p. 74; Acocella 2022, pp. 122-125). Ispirato alle attività estetiche statunitensi ibridate con il teatro e la sperimentazio-

31 L'opera viene qui denominata *La folla solitaria (Tenco)*. Torino, AS UC, programmi mensili delle manifestazioni stagione 1966/67, AS 258, programma delle manifestazioni dal 18 marzo al 7 aprile. Anche: Chiari 2000, p. 112.

32 Torino, AS UC, AUD 880, bobina con registrazione della serata dedicata ai concerti di musica contemporanea, 28 marzo 1967.

33 Parma, AGC, brochure del concerto di Chiari per la sesta edizione del Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno, 24 giugno – 24 luglio 1968; Popovich 1968.

ne musicale, ma anche alle teorie espresse tanto da Gillo Dorfles in *Nuovi riti, nuovi miti*, quanto da Umberto Eco nei suoi coevi scritti (Acocella 2016, pp. 76-83), l'evento si caratterizzò per una spettacolarità libera dai marcati tratti ludici, volta ad accogliere il pubblico come parte integrante dell'azione (Acocella 2016, pp. 91-92). Socialità, creazione collettiva e comunicazione si caratterizzarono come elementi cardine della manifestazione, che si era sviluppata a partire dall'occupazione in tarda serata del tetto e della torre di Palazzo d'Arnolfo con un enorme missile-astronave gonfiabile e l'annuncio pubblico di un messaggio 'extraterrestre', per proseguire poi con la diffusione di un collage sonoro di messaggi 'tecnologici' sui temi della moda, della politica, del fumetto e della comunicazione radiofonica (Acocella 2016, pp. 81-83). *La folla solitaria* di Giuseppe Chiari, che per temi, argomenti e materiali instaura con l'*happening* di UFO un forte legame, si va così a inserire in un unitario discorso performativo a carattere critico e politico. Come ha sottolineato Alessandra Acocella, con gli eventi del Sesto Premio Masaccio "lo spazio pubblico" si identificò immediatamente come "primo terreno di scontro politico" tra le forze democristiane e la cultura di sinistra appoggiata dalla Giunta della città di San Giovanni Valdarno (Acocella 2016, pp. 88-89). Ne derivò l'organizzazione di un convegno intitolato Arte e provocazione, al quale presero parte Furio Colombo, Umberto Eco, Leonetto Melani, Claudio Popovich, Lapo Binazzi, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo, Gianni Campus (Gruppo U.F.O. 1968, p. 53), nel corso del quale venne evidenziata l'importanza di intendere l'opera d'arte come stimolo positivo per una comunicazione alternativa, posta programmaticamente al di fuori dei canali ufficiali (Acocella 2016, pp. 89-91).

Forse anche in ragione dello stretto rapporto con la situazione socio-culturale del tempo, *La folla solitaria* non sembra aver trovato ulteriori occasioni esecutive. Un diverso discorso riguarda invece le vicende dell'opera derivate dal valore visivo della partitura. Come si è già potuto vedere, una prima apparizione pubblica di *La folla solitaria* va associata proprio alla riproduzione di alcune sue parti nel luglio del 1967 su "Marcatrè", nella ricca sezione dedicata al Teatro Musicale. Nella prima metà degli anni Settanta, in una fase di crescente attenzione da parte dei galleristi per la produzione visiva di Chiari, i medesimi materiali di *La folla solitaria* pubblicati in rivista vennero riprodotti dall'artista per essere esposti a parete. Una fotografia scattata nel contesto dell'evento inaugurale della mostra All Music is the Same, tenuta nel giugno del 1973 negli spazi della berlinese Galerie Block, mostra ad esempio una serie di fogli di grandi dimensioni esposti in sequenza riconducibili proprio alla partitura di *La folla solitaria*,

nella versione precedentemente riprodotta in rivista³⁴. Si tratta di un processo di rimediazione tipico di una modalità operativa di Chiari principia- ta proprio nei primi anni Settanta, periodo in cui l'artista manipola e tra- sforma materiali prelevati da precedenti partiture, appropriandosi sovente anche di fotografie o riproduzioni non realizzate direttamente da lui per im- metterle poi nel circuito visivo dell'arte contemporanea. Un procedimento, questo, a cui si lega anche una più tarda riproduzione di un già ricordato foglio di *La folla solitaria* riportante la già ricordata citazione di Fidel Castro e la scritta autografa "I don't want to be bothered with your scruples of conscience because physics is wonderful / Anche mangiare è wonderful" (Chiari 1967, p. 56). Firmata e datata dall'artista 1975, l'opera appartiene oggi a una collezione privata di Genova³⁵.

3.2 *La ricostruzione di un'opera quasi dimenticata: attorno ad* Analisi del giornale *La Nazione*

Al fine di comprendere la genesi di un'opera come *Analisi del giornale La Nazione* può essere utile far nuovamente riferimento, sin dal principio, alle teorie espresse da Marshall McLuhan in merito ai mezzi di comunica- zione di massa (McLuhan 1962; tr. it. 1976; McLuhan 1964; tr. it. 1967). Nel 1951 il teorico canadese aveva infatti dato alle stampe negli Stati Uni- ti il volume *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, in cui ave- va affrontato il mutamento dei meccanismi della comunicazione contem- poranea attraverso un'acuta selezione di frammenti di giornale, immagini pubblicitarie e slogan proposti secondo una metodologia creativa volta a costruire l'argomentazione sulla base di un uso integrato di immagine e pa- rola (McLuhan 1951; tr. it. 1984). Curiosamente, il primo elemento analiz- zato da McLuhan è proprio la pagina di un quotidiano, indagata a partire da alcuni quesiti dal sentore enigmatico che chiamano in causa la disciplina musicale:

Qual è la partitura? Perché una pagina di quotidiano costituisce un problema di orchestrazione? In qual modo la discontinuità sincopata e jazzistica delle no-

34 Dell'evento, in occasione del quale non venne pubblicato un catalogo, restano oggi solamente alcune fotografie scattate il giorno dell'inaugurazione della mo- stra, ritraenti Chiari nell'atto di eseguire alcuni suoi pezzi. Cfr. Trini 1974, p. 54; Block 2001, p. 10.

35 Genova, CP, G. Chiari, *I don't want to be*, 1976.

tizie riportate dalla stampa si collega con le altre forme di arte moderna? (McLuhan 1951; tr. it. 1984, p. 15).

Secondo McLuhan, i linguaggi di massa sarebbero dunque una risorsa da sfruttare criticamente e artisticamente, ma solo l'artista possiede la capacità di non lasciarsi sopraffare dalla tecnologia e svelare la via della consapevolezza critica e del cambiamento del mondo³⁶. Una visione che in quegli anni era stata abbracciata sia in ambito Fluxus, sin dall'inizio particolarmente legato all'ambiente dell'editoria e alle sperimentazioni linguistiche, sia all'interno della corrente della poesia visiva e, nello specifico, del Gruppo 70. Anche se la prima edizione italiana della *Sposa meccanica* sarebbe giunta solamente nel 1984, il testo era molto probabilmente già conosciuto non solo negli ambienti artistici della neoavanguardia, ma anche nel contesto della sociologia milanese, dove il volume in lingua inglese circolava tra i giovani artisti intermediali come Gianni Emilio Simonetti (Boragina pp. 27, 46; McLuhan, Parker 1968; tr. it. 1988). Umberto Eco, in particolare, era a conoscenza della versione originale del testo già nei primi anni Sessanta e una traccia, anche visiva, della *Sposa meccanica* può forse essere identificata nell'impostazione grafica e narrativa di *Apocalittici e integrati*, edito per Bompiani nel 1964 (Eco 1964). Figura molto vicina tanto agli ambienti della poesia sperimentale quanto a quelli della nuova avanguardia musicale, Eco aveva avuto in più occasioni contatti diretti con Chiari, presenziando a numerosi eventi che avevano visto la collaborazione dell'artista e, come noto, tra il 1966 e il 1967 aveva pubblicato una serie di saggi incentrati sulla comunicazione di massa e la semiologia con ampia ricezione sul territorio nazionale. Nel 1966, inoltre, la casa editrice fiorentina La Nuova Italia aveva dato alle stampe la traduzione italiana di una raccolta di saggi di Edmund Carpenter e Marshall McLuhan dal titolo *La comunicazione di massa* (Carpenter, McLuhan 1960; tr. it. 1966).

In tale contesto, nel corso del 1967 Chiari concepì *Analisi del giornale La Nazione*, lavoro di Teatro Musicale basato su un'indagine linguistica e sociologica di frammenti di titoli del giornale indipendente fiorentino "La Nazione", con sporadici inserti di altre testate giornalistiche³⁷. L'origine dell'opera è oggi databile con maggiore precisione grazie a uno scambio di

36 Come già in Boragina 2021, p. 26.

37 Dell'opera si conserva oggi presso l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico una versione su pellicola denominata *Analisi del "La Nazione"*. Realizzata a Roma tra l'agosto e il settembre del 1969, in questo caso Chiari si è avvalso dell'aiuto di Antonio Bertini per la regia e di Raimondo Crociani per la fotografia e il montaggio. Sviluppo e stampa sono stati realizzati presso l'Istituto

lettere intercorso tra Massimo Mila, Giuseppe Chiari e l'Unione Culturale Franco Antonicelli di Torino, conservato tra l'Archivio Giuseppe Chiari di Parma e l'Archivio dell'Unione Culturale³⁸. Nella comunicazione ai membri dell'associazione torinese, Mila ricorda la precedente partecipazione dell'artista al "dibattito sulla musica contemporanea", senza aggiungere particolari raccomandazioni per il lavoro proposto³⁹. Il medesimo giorno, infatti, il musicologo risponde poco convintamente alla richiesta di interessamento di Chiari:

Caro Chiari, / di ritorno da un viaggio in Iran, trovo la sua divertente proposta di analisi del giornale La Nazione. Non so fare altro che girarla agli amici dell'Unione Culturale.⁴⁰

Chiusa dunque la fase di ideazione dell'opera entro il settembre del 1967, Chiari intraprese una vivace campagna di promozione a partire da figure e istituzioni dell'ufficialità musicale, come nel caso sopra citato e in quello dell'Ente Autonomo Teatro La Fenice di Venezia, riscontrando però uno scarso interesse, testimoniato anche da una lettera di Mario Labroca in risposta all'artista⁴¹. Nonostante i molti tentativi, l'*Analisi* non avrebbe mai trovato spazio tra gli eventi dell'Unione Culturale o nella programmazione del Teatro La Fenice. A seguito di un compatto rifiuto da parte della comunità musicale accademica, Chiari si sarebbe dunque rivolto a circoli sociali, librerie e istituzioni in grado di accogliere con maggiore apertura il progetto⁴².

Luce. Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (d'ora in poi, AAMOD), 30 settembre 1969.

38 La datazione è stata attribuita confrontando le date riportate sui frammenti di quotidiano utilizzati da Giuseppe Chiari e le suddette lettere. Torino, AS UC, AS 56 bis, lettera di Massimo Mila ai colleghi dell'Unione Culturale di Torino, 26 settembre 1967; Parma, AGC, lettera dattiloscritta di Massimo Mila a Giuseppe Chiari, 26 settembre 1967.

39 Torino, AS UC, AS 56 bis, lettera di Massimo Mila ai colleghi dell'Unione Culturale di Torino, 26 settembre 1967.

40 Parma, AGC, lettera dattiloscritta di Massimo Mila a Giuseppe Chiari, 26 settembre 1967.

41 Parma, AGC, lettera di Mario Labroca a Giuseppe Chiari, 23 settembre 1967.

42 Tra il 1968 e il 1970 Chiari avrebbe rappresentato l'opera presso circoli e associazioni culturali di tutta Italia, ma anche ad Arte Viva, a Trieste, al Filmstudio 70 di Roma, all'Istituto di Studi Comunisti alle Frattocchie, ai Festival dell'Unità della Toscana. Con eccezione del ridotto del Teatro Verdi in occasione di Arte Viva, da uno spoglio della rassegna stampa non risulta una presentazione del lavoro all'interno di conservatori o teatri. Oltre alla *Cronologia*, si veda: Chiari 1968, p. 11.

La prima presentazione pubblica di *Analisi del giornale La Nazione* risale al gennaio del 1968, quando venne proposta presso la Casa del Popolo Andrea del Sarto di Firenze (Natoli 1967, p. 11). È tuttavia la brochure-invito dell'evento del successivo 6 febbraio, tenutosi presso il Centro Operativo di Arte Viva di Trieste, a restituire l'iniziale idea di quest'opera, pensata dall'artista come un commento per solista di un collage di immagini del quotidiano fiorentino con l'ausilio di "pianoforte, chitarra, amplificatore e microfono a contatto" (fig. 26)⁴³. Il testo ivi riportato, non firmato ma evidentemente di mano di Chiari, fornisce poi una sorta di introduzione alla fruizione della "lezione drammatizzata" attraverso una schematica esposizione dei quattro metodi di persuasione adottati dal giornale fiorentino⁴⁴. Tale modello sarebbe stato ripreso successivamente anche per il più corposo pieghevole della rappresentazione presso il Circolo Culturale Garcia Lorca di Firenze, in cui trova spazio anche un prezioso testo redatto da Claudio Popovich, al tempo uno dei dirigenti del circolo fiorentino⁴⁵. Lo scritto evidenzia un'originaria attenzione di Chiari al carattere visivo dei segni grafici all'interno del quotidiano, analizzato non in quanto organo informativo locale, ma come esempio di tecnica di informazione di massa⁴⁶. Simile metodologia di lavoro sembra identificarsi come una costante nella produzione dell'artista, in cui il riferimento più diretto va imprescindibilmente, anche in questa occasione, a John Cage, per il quale la componente visiva della musica ha sempre costituito per un dato fondamentale (Zanchetti 1993, pp. 42-45). Il collage di titoli si manifesta dunque come "procedimento poetico", nucleo di segni organizzati sulla pagina in senso estetico che richiama la comunicazione pubblicitaria⁴⁷. Riferendosi a tale tecnica di informazione, sulla quale Chiari aveva già ampiamente riflettuto sin dal tempo dei convegni Arte e Comunicazione e Arte e Tecnologia organizzati insieme al Gruppo 70 e, più criticamente, nella poco preceden-

43 Milano, Archivio di Giangiacomo Feltrinelli Editore presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli (d'ora in poi AGFE), cartella *Giuseppe Chiari, Analisi del giornale La Nazione. Teatro musicale di Giuseppe Chiari*, brochure con programma della manifestazione presentata dal Centro Operativo di Arte Viva.

44 *Ibidem*.

45 Parma, AGC, brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca, Firenze.

46 Così scrive Chiari: "tutte le mattine noi ci avviciniamo e compriamo La Nazione / sto parlando di chi vive a Firenze ma c'è una Nazione in ogni città del mondo". Parma, AGC, G. Chiari, *Analisi del giornale La Nazione*, brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca.

47 Parma, AGC, C. Popovich, *s.t.*, in brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca.

te opera *La folla solitaria*, l'artista identifica "quattro metodi di persuasione" utilizzati dalla testata – compensazione, occultazione di spazio, occultazione di contenuto, inversione⁴⁸ – e, attraverso queste coordinate, struttura l'opera come una lezione drammatizzata. Esibizione di tipo multimediale, probabilmente debitrice tanto dell'esperienza di compartecipazione alla realizzazione dello spettacolo *Poesie e no*, quanto delle coeve sperimentazioni del Nuovo Teatro Musicale (Valentini 2015, pp. 42-48; Vergni 2019; Mastropietro 2020), nonostante l'iniziale progettazione prevedesse la compresenza di suoni e rumori, per la sua messa in scena Chiari si servì principalmente di un proiettore di diapositive e della sua voce, al fine di mostrare e commentare un numero variabile di titoli di articoli di giornale⁴⁹. Prima ancora del suono musicale – qui inteso più come accompagnamento eventualmente sacrificabile –, segno tipografico, parola e presenza scenica dell'autore si identificano quali elementi fondanti dell'opera⁵⁰. Benché inscrivibile nel campo della sperimentazione musicale d'avanguardia, cui Chiari si era dedicato sin dai primi anni Sessanta, più che un *happening*, *Analisi del giornale La Nazione* può essere riconosciuta come una vera e propria lezione drammatizzata in cui l'obiettivo diviene quello di svegliare la coscienza critica del singolo individuo attraverso una lettura intesa come atto sociale a carattere collettivo (Cecere 2019, p. 59). Così scrive infatti Popovich:

Lo spettacolo sorte l'effetto di reinserire il lettore in una comunità di lettori: il quotidiano che si legge da soli si trasforma in uno spettacolo che si consuma in molti. Il procedimento è tipico dello spettacolo teatrale: ma mentre in generale ciò che si offre a molti è un consumo privilegiato, dove i relativamente molti sono caratterizzati e socialmente distinti dagli assenti, lo spettacolo di Chiari offre al consumo una esperienza quotidiana, cui tutti vanno soggetti.⁵¹

48 Parma, AGC, brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca.

49 Questo si evince con maggior frequenza dalle lettere e dai progetti inviati da Giuseppe Chiari nel corso del 1968. Il numero di titoli commentati dall'artista varia dai cento ai trecento, in base al luogo di rappresentazione e al tempo a disposizione.

50 Così precisò Chiari nell'estate del 1971, raccontando brevemente le varie rappresentazioni dell'opera: "Ero circondato da strumenti musicali quando la *lezione* è avvenuta in teatro. Ero senza strumenti nelle piazze di Firenze. Ero con una sola chitarra *preparata* a Roma. Potevo fare questa cosa in mille modi. Ma la musica era completamente al servizio del discorso. Mi serviva solo per colmare le pause. Era efficace ma funzionale. In fondo io tenevo un comizio contro la stampa indipendente e i suoni mi davano gli attacchi e gli stacchi". Chiari 1971a, p. 15.

51 Parma, AGC, C. Popovich, *s.t.*, in brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca.

La lucida operazione critica di Chiari si compie dunque mediante la contrapposizione dell'attività dell'oralità, "dimensione cognitiva che ci permette di collegare il pensiero al mondo" (Cecere 2019, p. 57), alla negatività dell'imposizione della comunicazione scritta. Con un pungente attacco ai meccanismi di informazione, in *Analisi del giornale La Nazione* Chiari decostruisce il senso stesso della comunicazione giornalistica⁵², trasformando l'informazione da mero agglomerato passivizzante di segnali a comunicazione intesa come "esercizio di intelligenza"⁵³. L'opposizione della parola alla scrittura, in questo caso, corrisponde alla volontà di affermazione della collettività a discapito di una dimensione privata favorita proprio dalla lettura individuale. In ideale dialogo con quanto sostenuto nel medesimo periodo da Lamberto Pignotti, secondo il quale il linguaggio di massa evidenzia una frattura tra un ceto borghese che impone dall'alto il proprio lessico e una popolazione subente priva di strumenti critici per difendersi (Pignotti 1968, p. 70), con *Analisi del giornale La Nazione* Chiari si pone come anello di congiunzione tra i due fronti. Attraverso un procedimento che si situa sul crinale tra la recitazione teatrale, l'esposizione di tipo accademico e la declamazione da comizio, l'azione di Chiari intende dunque stimolare nel fruitore la formazione di una esperienza critica collettiva.

Data la prevalente attività compositiva di Chiari nel corso degli anni Sessanta, sembra significativo notare come *Analisi del giornale La Nazione* non consista in un testo scritto associabile a un modello di partitura, o comunque non si mostri simile a un canovaccio o a un progetto. Inoltre, a differenza di molteplici altri lavori dell'artista, l'*Analisi* non è mai stata pubblicata su rivista o in edizione in proprio. Diversamente da quanto accaduto in casi precedenti, come *Gesti sul piano*, *Per Arco*, *Teatrino* o *La Strada*, pensati all'origine per essere eseguiti da diversi interpreti, *Analisi del giornale La Nazione* si presenta come un'opera ideata principalmente per la presenza scenica dell'artista, che si fa essa stessa atto politico e contestatario⁵⁴. Il corpo di Chiari, legandosi qui esplicitamente all'azione poli-

52 Come si evince anche da una intervista rilasciata da Chiari a "L'Unità", martedì 2 aprile 1968, p. 8.

53 Parma, AGC, C. Popovich, *s.t.*, in brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca.

54 Si noterà, infatti, come Chiari non abbia mai proposto a terzi l'esecuzione dell'opera – a differenza di quanto accaduto nel caso di altri lavori, sovente recanti una dedica a uno specifico esecutore –, promuovendo sempre sé stesso nelle varie lettere di proposta di messa in scena inviate ad amici ed enti. Si ricordano, ad esempio: Milano, AGFE, lettera non datata di Giuseppe Chiari ad Alba Morino con al-

tica, compie ora una significativa svolta rispetto alle opere precedenti, piegando il proprio metodo compositivo e gli argomenti comuni ai dibattiti della poesia visiva in favore in un più ampio discorso politico⁵⁵, come precocemente evidenziato da Gianni Emilio Simonetti sulle pagine di “Bit”. Così scrive infatti Simonetti nell’aprile del 1968:

Giuseppe Chiari è finalmente arrivato alla politica musicale, la politica e la musica politica, cioè è arrivato al punto in cui la musica non è più un fare ma un agire. [...] di fronte a questa afasia strutturale del produrre musica propone una soluzione visiva dichiaratamente mediata da tutto ciò che non è ancora musica, come sono le immagini per esempio, ma che diventa musica nel suo prodursi e contemporaneamente eversione dei generi e dei significati (Simonetti 1968, p. 31).⁵⁶

Nonostante in alcune versioni dell’opera sia stato previsto un numero maggiore di interpreti⁵⁷, l’*Analisi* sembra così configurarsi come una sorta di anticipazione delle conferenze performative che Chiari avrebbe elaborato e presentato a partire dai primi anni Settanta, in cui corpo, oralità e relazione con il pubblico divengono elementi centrali (Gallo 2021c, pp. 205-225; Gallo 2022, pp. 67-75).

L’‘esclusività’ esecutiva del lavoro che si delinea nel corso del 1968 si sarebbe poi confermata nell’estate del 1969, quando, dopo essere stato rappresentato in diverse città italiane, lo spettacolo di Teatro Musicale di Chiari divenne un cortometraggio prodotto da Unitelefilm, con regia congiunta dell’artista e di Antonio Bertini, fotografia e montaggio di Raimondo Crociani⁵⁸. I documenti conservati presso l’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma consentono oggi di ricostruire accuratamente le vicende realizzative del documentario, denominato

legato progetto per la realizzazione dell’opera; New Haven, Yale University, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Gianni Emilio Simonetti Papers (d’ora in poi, GEN MSS), lettera non datata di Giuseppe Chiari a Gianni Emilio Simonetti con progetto dell’opera.

55 Discostandosi così, in un certo senso, da quella “specie di rimozione” del tema politico che Adriano Spatola aveva polemicamente individuato nei confronti della produzione del Gruppo 70. Spatola 1964, p. 70.

56 Si veda anche: Zanchetti, Polizzotti 2006, p. 10.

57 Come nel caso della proposta inviata a Gianni Emilio Simonetti, dove, secondo una modalità ‘aperta’, Chiari non determina un numero preciso di esecutori, indicando più genericamente “da 16 a un solista”. New Haven, Yale University, GEN MSS 1497, lettera non datata di Giuseppe Chiari a Gianni Emilio Simonetti con progetto dell’opera.

58 Roma, AAMOD, Piano di lavorazione, 7 agosto 1969.

inizialmente *Radiografia di un giornale indipendente*⁵⁹ e solo successivamente *Analisi del "La Nazione"*⁶⁰. Il dattiloscritto dell'adattamento su pellicola, intitolato più semplicemente *La Nazione*⁶¹, restituisce integralmente l'enunciato, registrato in occasione di un'esecuzione teatrale e volutamente riutilizzato mantenendo rumori di campo, interruzioni o ripetizioni⁶². Oggi parzialmente fruibile liberamente in rete, *Analisi del "La Nazione"* si configura come l'unico documento audiovisivo in grado di indicare la dinamica complessiva di attuazione dello spettacolo⁶³. Epurato del tutto dal dato musicale, quasi a voler rimarcare l'importanza del dualismo immagine/parola, il cortometraggio offre sin dall'inizio, e con chiarezza, la tesi centrale dell'artista, con l'ausilio di semplici schemi e di brevi affermazioni tracciate a pennarello su carta. Così viene infatti dichiarato in apertura:

È chiaro che "La Nazione" trasmette notizie modificate [...] Noi vogliamo dimostrare [...] che solo "La Nazione, solo i giornali indipendenti usano un processo di modificazione nascosto. "La Nazione" non ha il coraggio delle proprie idee, le insinua. Le vere idee trasmesse da "La Nazione" non sono quelle che il lettore crede di ricevere e crede di leggere, sono altre, delle quali il lettore si convince anche se la sua lettura è critica.⁶⁴

La profonda operazione decostruttiva⁶⁵ attuata da Chiari principia dunque dall'evidenziazione dell'impostazione grafica del quotidiano, accusato di celare le notizie principali o negative relegandole a posizioni secondarie. Successivamente, l'artista affronta una puntuale analisi del lessico 'borghese' adoperato dalla testata, con l'intento di smascherarne la costante attività politica, tanto più pericolosa quanto meno evidente all'interno degli articoli. La sequenza dei frammenti del giornale è serrata, la declamazione incalzante e informale, con sporadiche battute disseminate accuratamente

59 *Ibidem*.

60 Roma, AAMOD, Programma di lavorazione cortometraggio, 30 settembre 1969.

61 Roma, AAMOD, Dattiloscritto originale "La Nazione".

62 <https://www.youtube.com/watch?v=OwRJgYLafeM> minuto 0,26.

63 È necessario tenere presente che si tratta di un adattamento e comunque solamente di una versione delle molteplici possibili realizzazioni dell'opera, come di consueto avviene nella produzione di Giuseppe Chiari. La reale durata della pellicola si evince invece dal catalogo *Zona Artists' Film*, curato da Andrea Granchi e Maurizio Nannucci e pubblicato nel 1976. Si vedano: <https://www.youtube.com/watch?v=OwRJgYLafeM>; Granchi, Nannucci 1976.

64 Roma, AAMOD, Dattiloscritto originale "La Nazione", p. 1.

65 Come già rilevato da Cosetta Saba nel 2018 in occasione di un convegno torinese incentrato sulle ricerche artistiche degli anni Settanta. Saba 2020, p. 129.

per catturare l'attenzione del pubblico. Da un punto di vista contenutistico, attraverso la citazione 'rapsodica' di avvenimenti di guerra, di cronaca nera, di politica, di condizione femminile ed eventi quotidiani apparentemente banali, l'opera si sostanzia in una critica ai "codici tecnologici", evidenziando come la comunicazione tipografica possa assumere in certi casi un carattere "livellante" nei confronti delle capacità intellettuali e creative degli utenti" (Stefanelli 2011, p. 129). Tuttavia, proprio l'impostazione 'scientifica' del lavoro rivelata dalle puntuali definizioni fornite sia ad apertura dell'*Analisi*, sia all'interno di brochure, inviti e pieghevoli, suggerisce un probabile diretto richiamo ad *Apocalittici e integrati*, in cui Eco aveva precocemente espresso la necessità di uno studio scientifico dei mass-media e, insieme, la possibilità positiva di piegare tali mezzi a una azione culturale volta alla diffusione di nuovi valori (Eco 1964). Un'impostazione che in parte, come si vedrà, si riscontra anche nel successivo lavoro intitolato *Happening sulla TV*.

3.3 Da Nostra signora la televisione a Happening sulla TV

Nel medesimo periodo che vede Chiari impegnato nella rappresentazione in territorio italiano della sua *Analisi del giornale La Nazione*, l'artista lavora anche a una nuova opera sorella della precedente sia per concezione sia per iniziale struttura, dal titolo *Happening sulla TV*. Come spesso accade nel lavoro dell'artista, con tale denominazione si può identificare oggi un lavoro 'multiforme' che ha avuto una lunga gestazione e ha subito diverse modifiche nel corso degli anni. Con una certa sicurezza, la prima indicazione di esecuzione di *Happening sulla TV* può essere individuata su "L'Unità" del 7 febbraio 1969, dove ne veniva annunciata la messa in scena presso il Filmstudio70 di Roma attraverso le seguenti parole: "La televisione non trasmette / La televisione riceve / non è il pubblico / che vede la televisione / è la televisione / che vede il pubblico"⁶⁶. Pur non essendo firmato, il breve e lapidario testo deve evidentemente essere attribuito a Chiari stesso che, attraverso queste poche righe, annuncia la rappresentazione di un'opera dal carattere critico e demistificatorio nei confronti di un mezzo di comunicazione di massa. Purtroppo, non permangono ulteriori documenti della serata e pertanto non è stato possibile ricostruire l'opera effettivamente realizzata in quell'occasione. Non è dunque chiaro se il medesimo lavoro possa essere identificato o meno con il diverso titolo *Nostra*

66 S. a., *Happening sulla T.V. di Giuseppe Chiari*, in "L'Unità", 7 febbraio 1969, p. 7.

signora la televisione, che nel corso del 1970 compare in distinte occasioni sulla stampa (Popovich 1970, p. 7; Valentini 1970, p. 56). Quasi a rimarcare la stretta parentela di questa nuova opera con *Analisi del giornale La Nazione*, anche in questo caso è Claudio Popovich ad annunciarne la prossima realizzazione, servendosi dell'ausilio di un'intervista all'artista⁶⁷. Tra le pagine de "L'Unità", il 2 settembre 1970 Chiari dunque afferma:

In questi giorni sto collaudando e montando alcune soluzioni di 'happening' e di teatro che muovono da una serie di semplici enunciazioni su questo tramite della comunicazione; ma questo diventa subito analizzare e anche *accusare*. Naturalmente è un intervento di piena attualità, stimolerà molto il mio pubblico (Chiari in Popovich 1970, p. 7).

Il fatto che nella seconda metà del 1970 l'artista stesse ancora dichiaratamente lavorando a una serie di soluzioni per lo spettacolo porterebbe dunque a scindere l'*Happening sulla TV* di Filmstudio70 da questo successivo lavoro, lasciando di fatto ancora nell'ombra la vera struttura della rappresentazione romana. È nondimeno certo che con *Nostra Signora la televisione* Chiari abbia inteso proseguire idealmente l'attività di analisi e critica ai mass-media iniziata nel 1967, puntando adesso al reinserimento dello spettatore televisivo all'interno di una comunità⁶⁸. Anche in questo caso, l'artista conduce una vera e propria lotta etica volta a fornire stimoli benefici alla collettività, giudicata dannosamente intorpidita dai mezzi di comunicazione di massa. Così sentenzia infatti Chiari intervistato da Popovich:

La TV ci offre il comodo di non uscire. Sembra un comodo ma in effetti essa va nelle case e ferma la gente. Vieta un'assemblea, vorrei dire. Non a caso non rappresenta mai una reale assemblea ma serializza gli applausi. Fissa prima, registra (Chiari in Popovich 1970, p. 7).

Come era accaduto con *Analisi del giornale La Nazione*, il procedimento adottato punta alla decostruzione e alla sovversione dei messaggi veico-

67 "Sappiamo che Chiari ha pronta un'altra sortita sul terreno dell'informazione, contro l'abituale escalation all'informazione da parte del potere. Stavolta l'analisi consiste nello sguardo attento, ma non certo freddo, che Chiari incolla sullo schermo di *Nostra Signora la televisione*". Popovich 1970, p. 7.

68 Chiaro il parallelismo di Popovich con quanto precedentemente scritto per la presentazione di *Analisi del giornale La Nazione*. Parma, AGC, C. Popovich, s.t., in brochure della rappresentazione di martedì 26 marzo 1968 presso il Circolo Culturale Garcia Lorca.

lati dal mezzo televisivo, trasformando il meccanismo di ricezione passiva nell'esperienza attiva di fruizione di uno spettacolo teatrale. Ma a differenza della precedente *Analisi*, sembra scomparire qui del tutto l'utilizzo di strumenti musicali, in favore di un aperto dibattito con il pubblico (Popovich 1970, p. 7). Proprio quest'ultimo dato parrebbe avvicinare maggiormente tale opera alle successive *Discussioni*, un genere sviluppato dall'artista solamente tra il 1974 e i primi mesi del 1975 e caratterizzato dalla messa in atto di una serie di situazioni colloquiali con il pubblico, in cui viene meno ogni dato di ricerca sonora in favore di una sempre attiva stimolazione semantica dei partecipanti (Cfr. Chiari 1974c, p. 56; Chiari 1980, pp. 34-41; Vergni 2021; Gallo 2022, pp. 67-75; Vergni 2024, pp. 100-102). Un articolo di Chiara Valentini con intervista all'autore, pubblicato nel novembre del 1970 su "Panorama", fornisce oggi preziose informazioni aggiuntive sul lavoro:

Il protagonista dello spettacolo si avvicina a un televisore, lo accende, ascolta per qualche minuto, in perfetto silenzio, le parole del programma. Poi, bruscamente, spegne e proietta sul muro una serie di diapositive in cui compaiono grosse scritte ciascuna delle quali enuncia un tema scottante: prostituzione, malattie veneree, i beni del Vaticano in Italia. A questo punto il protagonista apre una scommessa col pubblico, che può puntare anche cifre di varie decine di migliaia di lire: la televisione non parlerà di nessuno dei 100 argomenti indicati dalle diapositive (Valentini 1970, p. 56).

Pur indicando ancora l'opera come in fase di progettazione, una più estesa descrizione del suo svolgimento suggerisce a questa altezza cronologica un maggiore avanzamento del lavoro, basato quasi del tutto sull'uso di diapositive e sulla presenza performativa dell'artista, prevedendo in aggiunta solamente l'intervento di una ragazza:

A un certo punto le immagini televisive verranno fatte ballare al suono di una radio, una ragazza verrà spogliata e gettata sul televisore: sarà l'unico personaggio dello spettacolo, oltre a Chiari (Valentini 1970, p. 56).

Il dato forse più significativo che traspare dalle pagine dell'articolo consiste nella riproduzione di una fotografia ritraente Chiari dietro a un televisore e colto nell'atto di coprire lo schermo con due pannelli di colore scuro. Nella rassegna stampa analizzata non sono stati rintracciati elementi sufficienti per determinare se tale azione possa essere associata direttamente a *Nostra signora la televisione*. Inoltre, nell'Archivio Giuseppe Chiari non è conservato alcun documento riconducibile a tale lavoro. È tuttavia

certo che lo scatto appartenesse, già a quella data, a un più ampio nucleo di fotografie raffiguranti una serie di azioni svolte sul e con il televisore pubblicate solo nell'inverno del 1972 sulla rivista "In. Argomenti e immagini di design", come parte integrante di un testo dal titolo *Televisione 5. Collage di idee* (Chiari 1972a, pp. 19-25). L'immagine scelta a corredo dell'articolo di Valentini indurrebbe dunque a pensare che sul finire del 1970 Chiari avesse già un'idea piuttosto precisa di quello che sarebbe poi confluito, sotto un diverso titolo, nel periodico milanese⁶⁹. Le fotografie, il cui autore resta per il momento ignoto, vennero probabilmente scattate con intento dimostrativo e devono essere considerate come parte integrante del contributo in rivista (fig. 27).

Composto da un collage di riflessioni teoriche – scritte non prima del 1971, come si evince dal testo –, fotografie, disegni e un ritaglio con la definizione di televisione tratto dall'Enciclopedia italiana, *Televisione 5* si identifica come un vero e proprio progetto per *happenings* con il televisore. Dopo una serie di considerazioni incentrate sul valore della trasmissione del messaggio televisivo in diretta, che "è poco. Ma è tutto. Tutto il resto è telecinema" (Chiari 1972a, p. 21), Chiari si concentra sull'utilizzo estetico dell'oggetto, dichiarando sin dal principio: "Nel mio happening sulla TV, io considero la TV un quadro di luce"⁷⁰. Partendo dunque da questo presupposto, l'artista propone una serie di interazioni atte a destabilizzare i comportamenti abituali dello spettatore e restituirgli un ruolo attivo nella sua relazione con il mezzo⁷¹. Ruotare il televisore, coprirne lo schermo per creare forme inusuali, togliere il sonoro, inondare di luce l'ambiente per rendere meno visibile la trasmissione, eseguire dei gesti davanti allo schermo, porvi davanti quattro bottiglie, "aprire-chiudere" ritmicamente il televisore, "arrovesciare" i capelli di una ragazza sul "quadrato di luce" (Chiari 1972a, pp. 21-25), si identificano dunque come indicazioni tese a evidenziare il carattere radicalmente mutato di un'opera la cui genesi deve

69 Inoltre, non sembra trascurabile il fatto che nell'estate del 1971, all'interno della rivista "Nac", Chiari citi *Happening sulla TV* insieme a un nucleo di lavori dal tratto politico (*Analisi del giornale La Nazione, Tenco, Preghiera per Aldo Braibanti, La miseria di Firenze*). Il titolo, che compare nuovamente dal febbraio 1969, sembra poter essere associato senza troppe incertezze a *Televisione 5. Collage di idee*. Cfr. Chiari 1971a, pp. 14-15.

70 L'affermazione sembra ricordare molto da vicino quanto scritto da Marshall McLuhan, secondo il quale il televisore è una scatola che emette luce, il cui schermo è paragonabile a un'opera di Seurat o Rouault. McLuhan 1964; tr. it. 1967; anche: Eco 1968a, p. 37; per la citazione di Chiari: Chiari 1972a, p. 21.

71 "Si può giocare in vari modi. Sono sempre risposte di mobilità alla domanda di immobilità che la TV pone". Chiari 1972a, p. 25.

essere fatta risalire non solo a *Nostra signora la televisione*, ma anche al precedente lavoro *La Strada*⁷². All'interno di questa partitura compare infatti una pagina con una composizione ritmica su pentagramma insieme a una frase scritta a mano in stampatello, posta a chiusura della parte e così precisante: "ritmi per giuocare coll'aprire e chiudere il televisore"⁷³. La notazione ha esplicitamente la funzione di indicare un'azione da compiere, un 'gioco' da svolgere con un oggetto volto alla negazione della sua funzione primaria e all'affermazione di una libertà personale. Una similare prescrizione si ripete anche in una pagina poco successiva:

In un altro momento dello spettacolo giuocare ritmicamente / colla proiezione di un film / coprendo l'obiettivo / con la mano con oggetti con carte forate / con colori / giuocare con l'interruzione / del sonoro / oppure un televisore giuocare coll'aprire / e il chiudere.⁷⁴

Si noterà come indicazioni molto affini siano state inserite dall'artista anche nel testo di *Televisione 5*, suggerendo dunque la possibilità di individuare lo scritto come una sorta di approfondimento di quanto più sinteticamente espresso qualche anno prima. Diversamente, il gesto di rovesciare i capelli di una donna sullo schermo potrebbe derivare dall'iniziale e più teatrale idea di gettare una performer su un apparecchio televisivo facente parte di *Nostra signora la televisione*. Infine, il richiamo al programma *Rischiatutto* e al suo conduttore Mike Bongiorno potrebbe mostrarsi come un esplicito rimando non solo al saggio del 1961 di Umberto Eco dedicato al celebre programma televisivo e al suo conduttore (Eco 1963, pp.11-13), ma anche, probabilmente, come un implicito omaggio a John Cage, fondamentale punto di riferimento dell'artista che nel 1959 aveva partecipato a una serie di puntate di *Lascia o raddoppia?*, altro programma storicamente condotto da Bongiorno⁷⁵.

L'importanza di *Televisione 5. Collage di idee* è testimoniata dal suo configurarsi come antecedente più diretto di un'opera video realizzata da Luciano Giaccari tra il maggio e il giugno di quello stesso anno presso lo

72 Il riferimento va alla versione di *La Strada* appartenente alla Collezione Gino Di Maggio.

73 Malpartida, Museo Vostell Malpartida, CFGDM, G. Chiari, *La Strada*, 1965, s.p.

74 Ivi, 1965, s.p.

75 Per la rassegna stampa dell'evento si rimanda a: <http://www.johncage.it/1959-lascia-o-raddoppia.html#RS1959>.

Studio 970/2 di Varese⁷⁶, per la quale venne scelto nuovamente il titolo *Happening sulla TV*⁷⁷. Probabilmente, Giaccari deve essersi interessato al lavoro dopo aver visto il contributo di Chiari su “In. Argomenti e immagini di design” – al cui medesimo numero, peraltro, aveva partecipato egli stesso (Giaccari 1972, pp. 28-32) – ma non è chiaro se tra febbraio e giugno 1972 i due abbiano avuto modo di parlare di persona della realizzazione del progetto. Secondo i ricordi di Maud Ceriotti Giaccari, infatti, l’unico ulteriore ausilio alla produzione di *Happening sulla TV* fu una telefonata attraverso la quale Chiari fornì una serie di indicazioni per lo svolgimento delle azioni con il televisore⁷⁸. Rispettando la struttura dell’articolo e la descrizione delle azioni ivi indicate, il videotape di Giaccari si presenta come un collage di dieci differenti *happenings* che si susseguono sul nastro: ruotare il televisore acceso su una trasmissione; coprire lo schermo con due pannelli rettangolari prima e con una lastra bucata in diversi punti (come da disegno di Chiari in *Televisione 5*); aprire e chiudere ritmicamente lo schermo; rovesciare i capelli di una donna sullo schermo; una serie di gesti realizzati in controluce sul monitor; un velo posizionato sullo schermo senza segnale; il posizionamento frontale di quattro bottiglie; la collocazione nella medesima posizione di un vaso di fiori; l’apparire, sempre in controluce, del seno di una donna⁷⁹. Le azioni descritte da Chiari e, in particolare, l’insieme di gesti da svolgere sul monitor acceso ed esplicate visivamente in *Televisione 5. Collage di idee* attraverso uno scatto fotografico, somiglia sensibilmente alle azioni gestuali eseguite più volte dall’artista sulla tastiera del pianoforte. In particolare, per un confronto visivo, si rammenta il video *Spoletto Concert*, prodotto nel 1974 da Art/Tapes/22 (Bicocchi 2003, p. 79; Saba 2007, p. 242). Simile paragone suggerirebbe dunque la volontà dell’artista di trattare lo schermo televisivo alla stregua di uno strumento musicale, suonando, in un certo senso, il “quadro di luce” (Chiari 1972a, p. 21).

Come ha sottolineato Luciano Giaccari in un più tardo appunto sul lavoro realizzato insieme a Chiari, l’opera video si inseriva al tempo nel conte-

76 A tal proposito: Giaccari 1987; Fagone 1988; Bordini 2016, pp. 57-59; Fadda 2016, pp. 142-145; Boyer 2022, pp. 139-146.

77 G. Chiari, L. Giaccari, *Happening sulla TV* (4’30”), ½, Sony CV 2100 ACE.

78 Come ha ricordato Maud Ceriotti Giaccari nel corso di una conversazione telefonica.

79 Per un’analisi del video realizzato da Luciano Giaccari si rimanda alla tesi di dottorato di Irene Boyer, *Luciano Giaccari e lo Studio 970 2 di Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell’arte discussa in Sapienza Università di Roma nel 2022, pp. 130-132.

sto della sua “‘Classificazione dei modi d’uso del video in arte’ – 1972/73” e fu “il primo elaborato in assoluto sulla videoarte”, con particolare riferimento alla categoria della “‘performance in video’”⁸⁰, integrandosi dunque nel contesto della ricerca sulle possibilità del video in cui era impegnato Giaccari. La struttura compartimentata della partitura di Chiari si risolve così nel nucleo di “mini-performances” dalla “valenza propria”, capaci di attivare “l’idea dell’artista indipendentemente dalla ripresa video”⁸¹. In questa operazione, che diviene un vero e proprio ‘incontro’ tra compositore e video-maker, quest’ultimo assume quasi il ruolo di interprete musicale⁸², alla stregua delle esecuzioni realizzate dai musicisti che hanno dato forma alle opere dell’artista sin dai primi anni Sessanta. Complessivamente, infatti, *Happening sulla TV* potrebbe essere riconosciuto anche come una *suite* in cui ciascun ‘pezzo’ (o, se si vuole, ciascun movimento), della durata di poche decine di secondi ciascuno, si sussegue a ritmi variabili, rispettando il carattere sempre squisitamente musicale dell’attività artistica di Giuseppe Chiari.

3.4 Preghiera per Aldo Braibanti: *una denuncia politica e sociale*

La critica ai mezzi di comunicazione di massa e al messaggio da essi veicolato cui Chiari si concentra in questo periodo si intreccia, tra il 1968 e il 1969, con le vicende giudiziarie di Aldo Braibanti, intellettuale e artista originario di Fiorenzuola d’Arda condannato per plagio il 14 luglio del 1968, alla fine di un lungo processo iniziato nel 1964 e protrattosi fino all’autunno del 1969⁸³. Unico caso conclusosi in Italia con una condanna per tale reato, esso si identificò presto come una poco velata accusa pubblica di omosessualità, coinvolgendo, insieme a Braibanti, i più giovani Giovanni Sanfratello e Pier Carlo Toscani. Dell’intera vicenda fu in particolar modo la comunicazione massmediale a generare un profondo dissenso all’interno della cultura di sinistra, provocando una serie di reazioni che oggi si mostrano inscindibili dalla genesi e dallo sviluppo della *Preghiera per Aldo Braibanti* di Giuseppe Chiari⁸⁴.

80 Varese, Archivio Luciano e Maud Giaccari (d’ora in poi ALMG), MC6, Appunto non datato di Luciano Giaccari.

81 *Ibidem*.

82 *Ibidem*.

83 Si vedano in particolare gli atti del processo pubblicati nel 1969 in *La sentenza Braibanti*, De Donato, Bari.

84 Sulla ricezione del processo: Ferluga 2003.

Nel maggio del 1964, Sylvano Bussotti scriveva una lettera a Eugenio Miccini in merito alla realizzazione livornese di *Poesie e no*, dove contava di prendere parte. Nella medesima missiva, però, egli comunicava:

Beppe ti avrà parlato di Braibanti, volevo parlargliene anche io e ti scrivo soprattutto per questo. A parte il fatto che il mio lavoro è spesso centrato su quello di Braibanti, ed è ovvio che lo stimo molto, penso che sia davvero ingiusta e ridicola la regolare [...] esclusione che se ne fa dalle manifestazioni fiorentine [...] ora mi sembra che proprio il gruppo 70 dovrebbe assumere un atteggiamento diverso e non ignorare Braibanti.⁸⁵

Sebbene a questa data Miccini non avesse forse ancora avuto modo di incontrare Aldo Braibanti, Chiari doveva diversamente già averlo conosciuto, ragionevolmente proprio per intercessione di Bussotti, amico e da tempo collaboratore di Braibanti⁸⁶.

Anche se non ci sono evidenze di collaborazioni tra Chiari e Braibanti in un periodo antecedente al processo, lo svolgimento dei fatti giudiziari e il racconto pubblico delle testate giornalistiche – curiosamente aperto dalla penna del cronista giudiziario de “La Nazione” Mario Cartoni⁸⁷ – catturarono presto l’attenzione dell’artista, al tempo particolarmente attento proprio alle narrazioni del quotidiano fiorentino.

Più in generale, tanto la sentenza quanto la diffusione dell’intera vicenda impressionarono così profondamente letterati e artisti italiani da condurre, dopo una prima idea mai concretizzata di mobilitazione promossa da alcuni intellettuali di sinistra nel dicembre del 1967⁸⁸, alla pubblicazione di

85 Lettera di Sylvano Bussotti a Eugenio Miccini datata 21 maggio 1964, ripr. in Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014, p. 116.

86 Risale al 1949-1950 la composizione da camera *Prima, seconda, terza musica d’amore*, per undici strumenti e voce maschile, contenente una *Canzonetta* di Aldo Braibanti. A questa sarebbero poi seguite fino ai primi anni Duemila numerose collaborazioni tra Bussotti e Braibanti. Cfr. <http://www.sylvanobussotti.org/composizioni.html>; Ferluga 2003, p. 14; Sull’influenza di Aldo Braibanti nel lavoro di Sylvano Bussotti: Cresti 2021.

87 Intervento di Aldo Braibanti in *Il caso Braibanti, il codice Rocco, il reato di plagio, i radicali...*, Radio Radicale, servizio di Aurelio Aversa con Mauro Mellini, Aldo Braibanti, Paolo Liguori e Marco Pannella, 20 giugno 2001, minuti 15-18. <https://www.radioradicale.it/scheda/129571/il-caso-braibanti-il-codice-rocco-il-reato-di-plagio-i-radicali-servizio-realizzato?i=1649729>.

88 La protesta ebbe inizio il 18 dicembre 1967 con la presentazione di una lettera aperta, firmata da un centinaio di intellettuali – tra i quali Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Franco Quadri, Luciano Berio, Nanni Balestrini, Cathy Barberian, Vittorio Gelmetti, Fabio Mauri e Sylvano Bussotti –, nella sede romana del

diverse, sentite reazioni. È ad esempio il caso di Dacia Maraini, una delle prime a diffondere una dichiarazione di aperto dissenso nei confronti della sentenza, affermando nelle colonne di “Paese Sera” come attraverso il processo a Braibanti si fosse data:

Un’assicurazione alla borghesia “benpensante” garantendole che l’idea che essa si fa di “sé” (falsa, retorica, sdolcinata) è vera. Che l’idea che essa si fa della che essa si fa della famiglia (bugiarda, ipocrita, melensa) è vera. Con questa sentenza si è fatta una gravissima *giustizia* ai danni di un uomo la cui unica colpa è di pensarla in maniera diversa dalla maggioranza degli italiani (Maraini 1968, p. 7).

Il giorno seguente sarebbe stata invece Elsa Morante a pubblicare sulla medesima testata una *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, nella quale affermò con forza non solo la legittimità dell’intellettuale condannato di trasmettere le proprie idee, ma anche di essere liberamente omosessuale (Morante 1968, p. 3; Ferluga 2003, pp. 189-190). Nello stesso periodo, anche Sylvano Bussotti aveva alzato la propria voce in reazione alla sentenza attraverso una intervista dal titolo *L’importanza di essere omosessuale*, pubblicata nelle pagine della rivista “Men”, in cui aveva portato l’attenzione, senza perifrasi, sull’omosessualità come vero fulcro del processo per plagio affrontato dall’amico (Bussotti in Greco 1968, p. 14). Una linea espressa anche da Pier Paolo Pasolini, che nei sette mesi che separarono l’arresto di Braibanti dall’avvio del processo non mancò di tenere alta l’attenzione sul caso (Ferluga 2003, p. 187).

Anche la prima, corposa restituzione delle vicende e dei retroscena legati al processo deve essere ascritta a una penna femminile. Nel gennaio del 1969 fu infatti Virginia Finzi Ghisi a pubblicare per la casa editrice Feltrinelli il volume *Il caso Braibanti ovvero un processo di famiglia*, in cui l’autrice stende una vera e propria analisi critica delle ingiuste vicende processuali (Finzi Ghisi 1969). L’operazione si situa in un momento di poco antecedente alla reazione di un gruppo di intellettuali formato da Ginevra Bompiani, Umberto Eco, Adolfo Gatti, Mario Gozzano, Alberto Moravia e Cesare Musatti, che quello stesso 1969 pubblicarono un insie-

Filmstudio70. Qui venne inoltre allestita una mostra di opere recenti di Aldo Braibanti. Nel corso della serata venne proiettato un cortometraggio di Alberto Grifi dedicato al lavoro teatrale di Braibanti e, a chiusura, Sylvano Bussotti eseguì alcune opere dell’artista. S.a., *Gli intellettuali solidali con il poeta Aldo Braibanti*, in “L’Unità”, domenica 17 dicembre 1967, p. 15; S.a., *La sentenza Braibanti*, p. 95; Ferluga 2003, p. 187.

me di saggi incentrati sulla lettura critica dei fatti del processo all'interno del volume *Sotto il nome di plagio* (Moravia, Eco, Gatti, Gozzano, Musatti, Bompiani 1969). Nel suo complesso, la pubblicazione puntava a fornire uno sguardo alternativo in merito al caso, mettendo sostanzialmente in dubbio quella "morale" e quella "filosofia comune" che non solo avevano condotto alla condanna, ma che si erano anche mostrati dominanti nella diffusione massmediale delle vicende (Moravia, Eco, Gatti, Gozzano, Musatti, Bompiani 1969, s.p.). Attraverso un lungo e denso testo, fu in particolare Umberto Eco ad analizzare da un punto di vista semiologico il linguaggio utilizzato nel corso del caso, dall'istruttoria alla sentenza conclusiva (Eco 1969, pp. 11-100), sottolineandone sin dal principio il carattere profondamente "politico e civile" più che giudiziario (Eco 1969, p. 13).

Il linguaggio e i valori sociali veicolati dall'intera vicenda sono dunque il punto focale della disamina di Eco, che rivolgendosi al lettore afferma:

Solo a tratti, in casi di estrema tensione, può esserci dato di accorgerci che i feticci ci uccidono. E allora è il momento di gridare. Il caso Braibanti è uno di questi. Un uomo – sosteniamo – è stato giudicato e condannato solo in base a una rete di parole magiche. L'uomo è in prigione, ma le parole magiche circolano ancora. Sino a che non ne avremo denunciato l'uso illecito e intimidatorio, sacrale, primitivo, non sapremo con esattezza da che parte stiano i veri persuasori occulti (Eco 1969, p. 21).

Nell'intento di dimostrare come il processo per plagio non fosse che una pubblica condanna all'omosessualità dell'imputato subdolamente diffusa dalla stampa, Eco – allineandosi così alle posizioni di Bussotti, Maraini e Pasolini –, non tralascia di riportare lunghi stralci di atti processuali e di articoli di giornale, realizzando, di fatto, un documento prezioso per la comprensione dei metodi di comunicazione adottati dai quotidiani dell'epoca.

Nel corso del 1968 Chiari, come visto, era impegnato nel lungo 'tour' di *Analisi del giornale La Nazione* e si stava apprestando a lavorare a *Nostra signora la televisione*, opere che, come visto, lo avevano portato a una singolare concentrazione sulla stampa quotidiana e sull'analisi del linguaggio adoperato. Non sorprende dunque che l'artista abbia deciso di dedicare un nuovo lavoro proprio ad Aldo Braibanti e alla sua vicenda giudiziaria, concentrandosi sull'analisi della comunicazione massmediale delle vicende. In tale contesto, l'artista sembra aderire alle tesi presto espresse da Umberto Eco, come è possibile evincere da una lettera inviata da Chiari ad Alba Morino per richiedere ospitalità presso la Libreria Feltrinelli di Milano per una esecuzione del lavoro:

Dunque vorrei leggere la mia PREGHIERA PER ALDO BRAIBANTI. Ci terrei molto. Più o meno gli argomenti non sono molto diversi da quelli di Umberto Eco anche se diversi nei dettagli e nelle fughe laterali, penso però che occorra battere sul chiodo, mantenere viva l'attenzione.⁸⁹

Le prime tracce di *Preghiera per Aldo Braibanti* risalgono verosimilmente all'estate del 1968 e sono individuabili in una lettera spedita all'amico Jon Phetteplace, oggi importante tassello per la ricostruzione della storia ideativa dell'opera⁹⁰. Nelle poche righe indirizzate al musicista Chiari descrive con sentito trasporto le vicende del processo, per sollecitare poi un movimento della comunità artistica in suo favore:

Penso che gli artisti si debbano muovere / il meno che si possa fare è lunghe serate chiamate / preghiera per braibanti lettera a braibanti aiuto a braibanti / o un nome simile / in queste serate ognuno dovrebbe leggere eseguire presentare una propria opera scritta per braibanti che affrontasse la questione gravissima di braibanti / occorre fare tutto questo in modo che al prossimo giudizio si sia creata tutta una corrente d'opinione che si opponga all'altra.⁹¹

L'idea originaria sarebbe stata dunque quella di sollecitare una nuova protesta collettiva, capace di muovere l'opinione pubblica prima dell'ultima sentenza nei confronti dell'intellettuale⁹².

In questo contesto nasce così *Preghiera per Aldo Braibanti*, vera e propria declamazione di protesta pensata come parte di una più grande risposta della comunità culturale e ideata per sollevare una sorta di contro-dibattito pubblico, anche in reazione alla narrazione egemone della stampa nazionale. La comunicazione a Phetteplace è oggi preziosa in ragione dell'inclusione di una prima versione della *Preghiera* che l'artista dichiara di voler leggere e di alcune idee per la sua esecuzione⁹³.

89 Milano, AGFE, lettera non datata di Giuseppe Chiari ad Alba Morino.

90 San Diego, University of California, UC San Diego Library, Special Collections & Archives (d'ora in poi UC SDL), Jon Phetteplace Papers, b. 1, fold. 9, lettera non datata di Giuseppe Chiari a Jon Phetteplace.

91 *Ibidem*.

92 Nel luglio del 1968, probabilmente in un contesto cronologico prossimo alla comunicazione di Chiari a Phetteplace, dopo un periodo di silenzio erano stati pubblicati su "L'Unità" alcuni articoli di dissenso nei confronti dell'andamento del processo. Il 13 luglio 1968, in particolare, per la prima volta il direttore Maurizio Ferrara imputava l'accanimento giudiziario su Braibanti alla sua omosessualità. Ferrara 1968, p. 1; Ferluga 2003, pp. 175-178.

93 Come si evince da una nota aggiunta a mano da Chiari a chiusura della lettera per Phetteplace, in cui l'artista elenca all'amico le sue successive tappe italiane. San

Secondo una procedura più volte riscontrata nelle missive dell'artista agli amici, la *Preghiera* inviata a Phetteplace si configura come una sorta di progetto in divenire che prende forma direttamente nella lettera indirizzata all'amico e collaboratore. Il testo è infatti ricco di cancellature, ripensamenti e annotazioni ed è inoltre sensibilmente più breve rispetto alla versione pubblicata nel primo numero dei "Quaderni di TECHNE", il 17 novembre 1969 (Chiari 1969d). Complessivamente, però, l'esemplare di San Diego non si discosta significativamente dall'edizione fiorentina, se non per una considerazione: in estate Chiari comunicava infatti a Phetteplace in merito al lavoro di aver "già pensato un modo di esaltarlo teatralmente e musicalmente"⁹⁴, rivelando in questo modo un probabile ripensamento *in progress* in favore di un eventuale accompagnamento musicale. Un'idea che non compare nella successiva pubblicazione del lavoro, dove l'artista ritorna su una dichiarata dimensione teatrale:

Questo testo deve essere letto / da una o più voci / può essere spezzato / alcune parti ripetute più volte / a voci alternate / tutti in coro / insieme / o confusamente / le parole possono essere scritte / proiettate / i rumori possono essere quelli / del tavolo dei fogli delle mani sul tavolo / di una sedia mossa di una porta / rumori di interpunzione / nessun'altro rumore o immagine / assolutamente / sempre dibattito dopo (Chiari 1969d, s.p.).

Forte risulta dunque il grado di 'apertura' dell'opera, dove viene lasciato un certo margine sia nella scelta dei materiali da utilizzare nel corso della performance, sia alle scelte declamatorie e gestuali, ad eccezione della componente partecipativa del dibattito, indicato dall'artista quale conclusione obbligatoria. Proprio tale elemento si fa particolarmente significativo in ragione dello scopo politico-sociale dell'opera: integrando in questo modo il pubblico nella performance, Chiari giunge infatti alla creazione di una sorta di "collettivo" inteso come "soggetto politico [...] capace di esercitare il proprio influsso sulle strutture sociali e i comportamenti regolati da norme" (Borio, Ferrari, Tortora 2017, p. XI). Si tratta di un procedimento mutuato da certo Nuovo Teatro Musicale italiano che aveva subito maggiormente l'influsso del teatro epico di Bertolt Brecht e del teatro politico di Erwin Piscator (Piscator 1929; tr. it. 1960; Brecht 1957; tr. it. 1962), di cui esempi più vicini a Chiari sono individuabili in *Scene del potere* di Do-

Diego, UC SDL, Jon Phetteplace Papers, b. 1, fold. 9, lettera non datata di Giuseppe Chiari a Jon Phetteplace.

menico Guaccero, *A(lter) A(ction)* di Egisto Macchi o *Die Schachtel* di Franco Evangelisti (Borio, Ferrari, Tortora 2017, pp. XII-XIV).

La Preghiera si articola poi attraverso un utilizzo congiunto di riflessioni personali e fatti processuali, partendo da un invito aperto alla reazione nei confronti della sentenza:

La condanna di Braibanti non è una cosa che deve procurare tristezza / derivare tristezza da questo fatto significa rimanere con i giudici di Braibanti / la condanna di Braibanti deve procurare odio severità / la partita non è perduta non sarà mai perduta / la condanna di Braibanti è un fatto gravissimo / ma non è un fatto che può destare sorpresa (Chiari 1969d, p. 1).

Il testo prosegue con una serie di invettive rivolte a bersagli già ben noti all'interno della recente produzione dell'artista: primariamente la "borghesia", accusata insieme alla categoria dei medici, degli "scienziati", di essere priva di autocritica, di credere di detenere una sorta di ragione universale e di utilizzare la propria "forza muscolare" per imporla sull'opinione pubblica (Chiari 1969d, pp. 1-2). Così attacca infatti Chiari:

L'intoccabilità è la situazione degli scienziati / loro detengono LA VERITÀ / accettano critiche solo da altri scienziati / sono al di sopra del giudizio della strada / ADORANO LA VERITÀ e questo da loro un diritto totale sugli uomini [...] l'estrema posizione di presunzione in cui sono li mette anche in una posizione / di potere assoluto fuori da ogni idea di giustizia / LORO SANNO QUAL'È IL BENE E IL MALE / il nuovo bene LA SALUTE / il nuovo male LA MALATTIA (Chiari 1969d, p. 2).

Il riferimento va in questo caso sia alla narrazione dei mass-media, portata principalmente avanti dalla stampa di destra (Ferluga 2003, pp. 151-197), sia direttamente ai fatti del processo e, in particolare, all'enfasi data dall'accusa alla presunta malattia del ragazzo 'plagiato' da Aldo Braibanti, trattata dal personale medico con l'elettroshock. Poco più avanti, poi, Chiari distingue nettamente la "SOCIETÀ BORGHESE" da quella degli artisti, unici in grado di riconoscere l'amore senza finzioni e capaci di 'smascherare' le false strutture sociali:

Noi sappiamo bene che esistono anormali anche fra gli impiegati fra i politici / fra i commercianti / ci sono facce che hanno sorrisi pieghe toni che non sono quelli che la regola / prescrive sono tante infinite le verità di uomini [...] noi artisti lo sappiamo sappiamo anche e siamo orgogliosi di questo che solo / fra gli artisti si ha il coraggio di essere sé stessi di ammettere la moltitudine della salute (Chiari 1969d, p. 7).

Preghiera per Aldo Braibanti diviene così per Chiari un pretesto per attaccare quelle “parole magiche” che “determinano la nostra visione del mondo” (Eco 1969, p. 20) e smascherare le falsità sociali perpetrate dalla borghesia, proseguendo un discorso già aperto con *La folla solitaria* e, maggiormente, con *Analisi del giornale La Nazione*. La declamazione assume esplicito valore di protesta, facendosi atto di rivolta di una comunità contro quelle che l’artista individua come narrazioni egemoni e ipocrite che hanno colpito non solo Braibanti, ma tutta la società degli artisti:

Noi artisti cantiamo seguiranno a cantare / e non vi rimarrà altra possibilità che ascoltarci / e invidiare le nostre voci [...] in un processo contro l’arte / contro la libertà di vivere d’arte / in un processo dove l’omosessualità è stata considerata un capriccio / che ognuno può evitare (Chiari 1969d, p. 7).

Proprio la critica alla privazione del diritto alla libertà, quella particolare del “ragazzo che stava con Braibanti” (Chiari 1969d, p. 11), in cui si riflette il diritto universale di “ogni uomo libero” più tardi affermato da Umberto Eco (Eco 1969, p. 13), chiude la *Preghiera per Aldo Braibanti*. L’invettiva finale va così a quel modello culturale dominante, quella “VITA DI BORGHESE PIENA DI RAPPORTI COMMERCIALI di decoro e di rispetto” incarnata per Chiari dal padre di Giovanni Sanfratello, tanto più pericolosa quanto capace di coinvolgere l’intera società (Chiari 1969d, p. 11). La vicenda giudiziaria di Braibanti diviene così non solo un ‘canto’ a lui dedicato, ma, proprio come auspicato da Umberto Eco nel suo saggio, una “‘arringa per noi’ [...] valida al di là del caso che vi ha dato origine” (Eco 1969, p. 13). Rispetto alle precedenti opere qui analizzate, *Preghiera per Aldo Braibanti* è l’unica a comporsi di solo testo, mostrandosi dunque programmaticamente priva di quei collage visivi e sonori che caratterizzano diversamente il lavoro dell’artista nell’arco cronologico preso in esame. Ma come era accaduto per *Analisi del giornale La Nazione*, anche *Preghiera per Aldo Braibanti* si identifica come un’opera fortemente legata ai fatti del suo tempo e per questo motivo venne presentata esclusivamente in un periodo prossimo alle vicende processuali⁹⁵.

Alcune fotografie scattate a Novara e conservate presso l’Archivio Giuseppe Chiari mostrano l’artista nell’atto di declamare un suo lavoro, con una gestualità marcata e, probabilmente, con l’ausilio di un megafono posto sul medesimo piano in cui verosimilmente poggiano i fogli dell’opera

95 Come ha dichiarato il figlio, Mario Chiari, nel corso di una conversazione avuta nel febbraio del 2023.

(fig. 28). I documenti sono stati legati da Chiari stesso all'esecuzione di *Preghiera per Aldo Braibanti* mediante iscrizioni autografe a penna nera poste sul retro degli scatti, una delle quali, più completa, recita: "Giuseppe Chiari, *Preghiera per Aldo Braibanti*, canto parlato, Novara, 1969"⁹⁶. Tuttavia, il luogo dell'esibizione suggerisce l'associazione delle immagini all'evento collettivo Oltre l'Avanguardia, tenutosi nel Complesso del Broletto tra il 5 e il 18 ottobre del 1968, dove Chiari collaborò con Gianni Pettena alla presentazione dell'opera *Carabinieri* negli spazi esterni dell'edificio (Pezzato 2020, pp. 79, 187). In ogni caso, le fotografie potrebbero testimoniare l'unica esecuzione in 'solo' dell'artista, in un periodo antecedente alla pubblicazione dell'opera nei "Quaderni di TECHNE". L'utilizzo del canto parlato, inoltre, se veramente adoperato per l'occasione, porrebbe alcune criticità in merito all'opera. Su tale stile l'artista aveva già riflettuto nel 1964, quando sulle pagine di "Collage" aveva affermato l'importanza della parola come rivoluzione 'antinobiliare' della musica, indicando contestualmente come importante punto di riferimento lo "Sprachstimme"⁹⁷ di Alban Berg (Chiari 1964c, p. 76). Così scriveva infatti Chiari su questa particolare forma di espressione vocale:

Berg usava la Sprachstimme per dire, non per fare musica. E questa Sprachstimme nelle sue opere si contrapponeva alla forma contrappuntistica. La forma contrappuntistica era come citata contro lo Sprachstimme. Questo contrasto dava importanza alla parola e obbligava a capire (Chiari 1964c, p. 76).

Il passaggio è forse oggi significativo per una più chiara comprensione delle prime scelte esecutive di *Preghiera per Aldo Braibanti*. La tecnica del canto parlato sembra infatti essere piegata dall'artista ad esigenze di comunicazione politica, invitando il pubblico a entrare in contatto con l'esecutore e a farsi parte attiva dello svolgimento dell'opera, al fine di operare un esercizio critico sentito come necessario. Una modalità che nel giro di pochi anni avrebbe portato Chiari a un più netto uso della parola e all'elaborazione di una personale pratica discorsiva con il pubblico (Gallo 2022, pp. 67-75). Come ha scritto infatti Tommaso Trini nel 1974:

96 Parma, AGC, fotografia ritraente Giuseppe Chiari nel corso dell'esecuzione di una sua opera nel Complesso del Broletto di Novara.

97 La parola corretta sarebbe in realtà *sprechstimme*, ma come si è già avuto modo di vedere, l'errore di scrittura è una costante stilistica dei testi di Chiari. Sull'utilizzo dello *sprechstimme* nel teatro musicale di Alban Berg: Rognoni 1974, pp. 135-187.

Come già Cage (“un compositore è soltanto uno che dice agli altri cosa fare”), Chiari abbandona lo statuto tradizionale di compositore di musica per liberarsi (e liberare gli altri) dall’alienazione del lavoro separato e gerarchico che divide compositore/esecutore ascoltatore. La nozione di totalità è anzitutto un atto di rivolta sociale (Trini 1974, pp. 50-56).

Apparentemente senza l’utilizzo di registrazioni sonore, proiezioni o strumenti musicali, come indicato invece nelle istruzioni per l’esecuzione del 1969 (Chiari 1969d, s.p.), il corpo e la voce si fanno elementi portanti di un lavoro in cui a emergere è proprio quel gesto politico di cui Chiari aveva parlato nell’estate del 1968⁹⁸. L’azione performativa diviene così dispositivo per la messa in discussione dei codici politici e morali della società italiana e, insieme, potenziale atto di libertà, con un rimando a quell’idea di “energia del corpo umano” che “si ribella contro una repressione intollerabile e si getta contro gli strumenti di repressione” espressa da Herbert Marcuse nel 1967 (Marcuse 1967).

La successiva storia esecutiva di *Preghiera per Aldo Braibanti* si lega curiosamente a vicende più strettamente teatrali. L’opera venne infatti eseguita sul finire del 1968 in alcuni spazi teatrali sperimentali tra Roma e Napoli. Segnatamente, risale al 21 novembre 1968 la sua prima esecuzione presso il Circolo La Fede di Roma, dove *Preghiera* viene descritta come opera “per voci recitanti e oggetti”⁹⁹. In tale occasione il lavoro venne proposto dall’artista con l’ausilio di Manuela Kustermann, Giancarlo Nanni, della compagnia Gruppo Space Re(v)-Action e altre persone non specificate nella locandina dell’evento¹⁰⁰. I due fondatori dello spazio avrebbero coadiuvato Chiari nell’esecuzione della *Preghiera* anche il mese successivo, presso il Teatro Alfred Jarry di Napoli¹⁰¹, fondato dai creatori del Gruppo Vorlesungen Mario e Maria Luisa Santella¹⁰². Entrambi gli spazi erano sorti tra il 1967 e il 1968 quali luoghi di ricerca per il rinnovamento del linguaggio teatrale, con una specifica attenzione alla performatività attoriale

98 Parma, AGC, testo di Giuseppe Chiari inserito nella brochure della sesta edizione del Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno, 24 giugno – 24 luglio 1968.

99 Roma, Archivio della Fondazione Eucharren Salaris (d’ora in poi AFES), locandina dell’evento tenutosi tra il 21 e il 26 novembre 1968, Circolo La Fede, via Portuense 78, Roma. Visibile anche su: <https://dlib.biblhertz.it/PE>.

100 *Ibidem*.

101 Roma, AFES, locandina dell’evento tenutosi tra il 22 e il 25 dicembre 1968, Teatro Alfred Jarry, via S. Maria della Neve 40/a, Napoli. Visibile anche su: <https://dlib.biblhertz.it/PE>.

102 Margiotta 2022, consultabile su: <https://webzine.sciami.com/lo-spazio-cantina-come-strumento-di-costruzione-drammaturgica/#fnref-5861-44>.

di ispirazione artaudiana e alla drammaturgia dello spazio intesa come campo di dialogo tra attore e spettatore, con vigile sguardo al coevo lavoro di Jerzy Grotowski e del Living Theatre (Valentino 2022, pp. 125-129; Margiotta 2022). È ipotizzabile che Chiari abbia avuto modo di incontrare Manuela Kustermann e Giancarlo Nanni nel 1967 presso la Liberia Feltrinelli, in occasione di *No Stop Teatro 12 ore* (Mastropietro 2020, pp. 98-101; Rossi 2022, pp. 167-172). Una certa intesa con l'artista potrebbe dunque essere scattata nel corso di tale evento corale, per trovare successivamente un punto di incontro operativo grazie al rapporto privilegiato coltivato da Nanni con l'opera di Aldo Braibanti (Ferraresi 2022, p. 105). Come si evince da una lettera di Giancarlo Nanni a Edoardo Fadini conservata presso l'Archivio Storico dell'Unione Culturale di Torino, la collaborazione tra Chiari e Nanni si sarebbe rinnovata anche nel corso del 1970, quando l'artista realizzò un commento musicale per lo spettacolo *A come Alice*, riduzione dal racconto di Lewis Carroll *Alice nel paese delle meraviglie*, andato in scena per la prima volta al Teatro Stabile dell'Aquila nell'ambito di un concorso di teatro sperimentale¹⁰³.

103 Torino, AS UC, AS 1058, lettera non datata di Giancarlo Nanni a Edoardo Fadini.

CAPITOLO 4 JAZZ AND THE CITY

Ripensare la città attraverso l'improvvisazione libera e la partecipazione collettiva

is only in the free associations of the many, rather than in domination by a few, that a break-through can be achieved to a new and necessary stage in the creative process¹

4.1 *Sperimentazioni sonore nello spazio urbano, tra Musica Elettronica Viva e Architettura Radicale*

Il tema della reazione agli strumenti di repressione nella società di massa che, come si è visto, Chiari affronta sistematicamente a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, avrebbe interessato anche un nucleo di opere e scritti teorici incentrato sul rapporto tra soggetto umano, suono e spazio urbano. In tali lavori ha giocato un ruolo fondamentale l'assidua frequentazione dell'artista, a partire dal 1966, sia di figure associabili all'Architettura Radicale fiorentina, sia del gruppo romano Musica Elettronica Viva che, secondo modalità diverse ma sovente comunicanti, avevano assunto l'ambiente cittadino come spazio privilegiato di indagine estetica. L'interesse si situava nel quadro di un generale rinnovamento culturale che caratterizzò l'Italia a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, sorto dalla presa di coscienza di una crescente distanza tra cultura e società di massa e, insieme, per la sentita necessità di ridefinire il ruolo dell'artista all'interno di una collettività in rapido mutamento (Zanella 2009, pp. 69-70; Sylos Calo 2018, pp. 70, 139). In tale scenario, gli artisti cominciarono a interrogarsi criticamente sul proprio statuto operativo e sulla natura stessa dello spazio in cui agire (Zanella 2009, p. 70), aprendo un dialogo con diversi ambiti disciplinari, come l'architettura, la musica, ma anche la critica d'arte (Lanza 1991, p. 98; Trudu 1992; Fronzi 2011). In tal senso, un contributo significativo a tale riflessione giunse dalla critica fiorentina Lara-Vinca Masini che, già nel 1965,

1 Rzewski, *Collective Music*, datato 1971-1975, ora in Rzewski 2007, pp. 257-262.

nel catalogo della Prima triennale itinerante d'architettura italiana contemporanea, aveva individuato nella ridefinizione del concetto di spazio come entità dinamica – frutto della relazione con il tempo – e nell'opera collocata nello spazio urbano intesa come guida etica per l'uomo, un nodo fondamentale per le arti contemporanee (Masini 1965, pp. 351-356 ora in Acocella, Stepken 2020, pp. 51-54)².

Proprio a Firenze questa prospettiva trovò nel giro di pochi anni un importante terreno di sviluppo. I gruppi radicali formatisi all'Università fiorentina come Archizoom, Superstudio, UFO, 9999 e Zziggurat si sarebbero infatti distinti per una serie di progetti elaborati attraverso una commistione di linguaggi volta a un ripensamento in chiave contestativa della funzione contemporanea della città (Trincherini 2017, pp. 307-337). L'influenza delle poetiche del caso di origine cageana e dell'indeterminazione di Fluxus (Pedrini 2009, p. 10), così come delle coeve sperimentazioni musicali che in Firenze avevano trovato un significativo polo di attrazione internazionale (Camilleri 2004, pp. 58-62), favorì l'orientamento di queste pratiche verso l'azione e il comportamento, sottolineando la dimensione esperienziale, comunicativa e sensoriale dell'intervento artistico nella realtà urbana (Cfr. Pettena 1982, pp. 9-14; Pedrini 2009, pp. 9-10; Acocella 2019, pp. 197-210; Acocella 2022, pp. 119-127). La diffusione di simili ricerche fu incoraggiata, in prima istanza, da una rinnovata programmazione didattica della Facoltà di Architettura di Firenze, attuata a opera di alcuni illuminati docenti (Navone, Orlandoni 1974, p. 20). Già nel 1959 Gillo Dorfles, particolarmente vicino agli ambienti della musica sperimentale e della poesia visiva, nonché titolare della cattedra di Decorazione (Acocella 2016, p. 80), insegnò agli studenti l'importanza dell'integrazione delle teorie linguistiche alla progettazione estetica³. Alla metà del decennio, inoltre, architetti come Leonardo Savioli e Leonardo Ricci promossero un'importante riattivazione del confronto sul ruolo dell'architettura e dell'urbanistica in un contesto sociale (Brizzi 2017, p. 80). Come noto, nell'anno accademico 1966-1967 Savioli organizzò per gli studenti un progetto di ricerca sulle realtà dei Pipers, intesi come ambienti “di coinvolgimento” sociale e interdisciplinare, chiedendo di ideare luoghi di svago a partire dal concetto di “adattabilità dei nuovi linguaggi delle correnti figurative di avanguardia” (Navone, Orlandoni 1974, p. 25). Al progetto parteciparono

2 Esplicito qui il richiamo tanto a *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* di Umberto Eco, quanto alle *Ricerche per una urbanistica non alienata* dell'architetto Leonardo Ricci. Cfr. anche: Trincherini 2017, pp. 313-314.

3 Confluite in: Dorfles 1962.

come assistenti Paolo Deganello e Adolfo Natalini, mentre tra gli studenti erano presenti numerosi futuri ‘radicali’. Le sfumature utopiche di questa ricerca si legavano saldamente sia al concetto internazionale di *environment*, sia a quello sviluppatosi anche in territorio italiano di spazio flessibile, in cui il fruitore è libero di agire in maniera multisensoriale al fine di modificare gli ambienti in base alle proprie esigenze (Navone, Orlandoni 1974, p. 25). Anche Umberto Eco, già a più riprese presente in territorio fiorentino anche grazie ai contatti con il Gruppo 70, fu docente nella medesima Università con il corso di semiologia tra il 1966 e il 1969. Lo stretto legame degli studi di Eco – derivati dallo strutturalismo di Roland Barthes – con le esperienze artistiche contemporanee, contribuì decisamente a fornire una nuova profondità all’idea stessa di progettazione architettonica, introducendo gli studenti fiorentini ai concetti di segno, codice, uso, messaggio (Wolf 2007, s.p.). Le lezioni di Eco ebbero un impatto determinante soprattutto sulla maturazione estetica del gruppo UFO di Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli e Titti Maschietto (Piccardo 2012, p. 17). Come ha sottolineato Alessandra Acocella, una volta recepiti gli insegnamenti di semiologia e comunicazione massmediale impartite da Eco, il gruppo giunse a “far esplodere tutte le contraddizioni del ‘bombardamento comunicativo’ della società massmediatica, attraverso la sperimentazione di pratiche estetiche alternative” (Acocella 2016, pp. 80-81). Un’attitudine già individuabile nel manifesto *Urboeffimero scala 1/1*, graficamente e concettualmente basato su alcuni temi chiave della comunicazione visiva trattati da Eco nella raccolta di lezioni universitarie *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (Eco 1967; Wolf 2011, s.p.). Nel testo diffuso veniva annunciata la volontà di istituire un cantiere sperimentale capace di stimolare un’operatività aggregativa fondata sull’unione arte-vita e su una forte impronta sociale⁴.

La diffusione di simili esperienze nel contesto fiorentino degli anni Sessanta si intrecciò con la cosiddetta *Dewey Renaissance*, promossa da Ernesto Codignola attraverso l’attività della casa editrice La Nuova Italia, che contribuì a definire Firenze come uno dei centri più attenti al dibattito pedagogico e filosofico (Cambi 2016, pp. 89-99). Nella prospettiva deweyana, l’esperienza assume un valore fondativo, perché intesa come processo di continua ricostruzione attraverso una “educazione attiva”, in cui arte e pedagogia si configurano quali tasselli di un medesimo percorso di interazione vitale tra in-

4 Il manifesto venne pubblicato a firma di Lapo Binazzi, Lapo Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli e Titti Maschietto, in “Marcatrè”, a. VI, n.37-38-39-40, maggio 1968, pp. 198-209.

dividuo e ambiente (Velotti 2007, p. 61). Una visione che nel più vasto contesto del territorio italiano ha trovato eco tanto nelle ricerche architettoniche quanto in quelle musicali, accomunate dall'assunzione del dato esperienziale come matrice creativa⁵. Mediato probabilmente dall'influsso di John Cage – per il quale “l'arte è soltanto e sempre ‘esperienza’, e ‘esperienza’ sociale” (Sanguineti 1996, p. 16) –, il pensiero deweyano sembra aver assunto particolare rilievo anche per il gruppo Musica Elettronica Viva che, significativamente, aveva trovato in Firenze e Roma città privilegiate di azione e importanti interlocutori (Pettina 2017, p. 68). Sin dal 1966 MEV aveva promosso un'idea antiaccademica del fare musica, basata sulla libera improvvisazione e su una performatività non preconstituita. In dialogo con l'ambiente sperimentale di Darmstadt e influenzato dal movimento Fluxus, dal Living Theatre, dall'estetica del *free jazz* e dalle esperienze musicali di origine afroamericana (Beal 2009, pp. 101-122), tra il 1967 e il 1968 il gruppo sviluppò progressivamente una pratica musicale orientata alla dimensione sociale e politica dell'atto performativo, inteso come momento trasformativo e presa di coscienza dell'individuo nella dimensione collettiva (Rzewski, Esposito 1969, pp. 102-115; Pizzaleo 2014, p. 115). Come ebbe modo di scrivere Frederic Rzewski nel *Parma Manifesto* del marzo 1968, infatti, l'artista contemporaneo avrebbe dovuto educare la comunità a una nuova sensibilità capace di rendere ogni soggetto socialmente attivo e maggiormente consapevole del proprio essere nel presente (Rzewski 1968 ora in Rzewski 2007, pp. 154-157). Affermazioni nelle quali è percepibile l'eco di quanto sostenuto da John Cage, il quale, come riconosciuto da Edoardo Sanguineti nella prefazione dell'edizione italiana di *Lettera a uno sconosciuto*, con il suo lavoro aveva voluto:

Riversare sopra il vissuto quotidiano, nell'azione sociale di ognuno, quanto l'arte addita in forma simbolica ma reale, fornendo modelli sperimentabili di nuove relazioni con gli uomini e con le cose. [...] modificando l'arte, si modifica la mente, e si può così avviare una vera e progressiva rivoluzione dei comportamenti sociali, onde pervenire a mutare il mondo, a cambiare la vita (Sanguineti 1996, p. 14).

Secondo una metodologia non estranea nella medesima falce temporale ad artisti e curatori di eventi dal carattere ibrido⁶, MEV ha dunque orientato la propria ricerca alla creazione di veri e propri ambienti sonori, in cui la

5 Sull'importanza del pensiero deweyano nello sviluppo dell'arte come esperienza in territorio italiano, pur senza tener conto delle interconnessioni con le coeve sperimentazioni musicali, già: Zambianchi 2014, pp. 35-45.

6 Si vedano a tal proposito: Palazzoli 1967; Celant 1968; Dorfles, Menna, Marucci 1969; Bignami, Pioselli 2011; Troncone 2014; Sylos Calò 2018, p. 164.

dimensione musicale si è aperta alla costruzione di esperienze condivise, configurandosi come pratica ludica e, insieme, gesto di liberazione collettiva (Beal 2009, pp. 107-108; Pizzaleo 2014, pp. 94-104; Mastropietro 2020, p. 90). Eventi corali e interdisciplinari che videro anche la partecipazione di Chiari, come Grammatica No Stop alla Libreria Feltrinelli di Roma (2 marzo 1967), *Zuppa* alla Galleria L'Attico di Piazza di Spagna (25-26 ottobre 1968), la Sesta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo (27-31 dicembre 1968) e l'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto (5 luglio – 28 agosto 1969), offrono non solo occasioni di incontro tra artisti e musicisti, ma anche la possibilità di sperimentare pratiche performative basate sull'improvvisazione libera e l'esperienza sociale⁷. Dopo le serate Avanguardia Musicale I e Avanguardia Musicale II all'Accademia Filarmonica Romana del 1966 e del 1967, curate da Jon Phetteplace e ancora basate su una programmazione strutturata sul modello del concerto – pur nell'ampio grado di libertà esecutiva delle opere eseguite – nel corso del 1968 l'attività di MEV si radicalizzò in misura sempre maggiore. A questo periodo risale l'evento *Zuppa* alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, uno dei primi galleristi ad essersi interessato alle correnti performative italiane e ad aver ospitato eventi di questo tipo nella sua galleria (Sargentini, Lambarelli, Masina 1987). Nella sede di Piazza di Spagna MEV realizzò una sessione di improvvisazione con la partecipazione di Giuseppe Chiari, Franco Cataldi, Ivan Coquette, Milton Cohen, Simone Forti, Vittorio Gelmetti, Steve Lacy, Michelangelo Pistoletto e Bernhard Siegel, più assimilabile alla categoria dell'*happening* che a quella del concerto, anche in ragione della mancanza di una partitura⁸. Fulcro dell'evento, basato sulla totale negazione di qualsiasi dislivello professionale, fu la partecipazione attiva degli spettatori, intesi come parte di una collettività al contempo sociale e musicale⁹. Come rilevato da Luigi Pizzaleo, *Zuppa* è stato “il primo esperimento organico di coinvolgimento attivo del pubblico nell'improvvisazione collettiva messo in atto da MEV” (Pizzaleo 2014, p. 94), per la cui ideazione, oltre all'esempio del Living Theater ben conosciuto soprattutto da Rzewski (Bernstein 2010, p. 545; Beal 2009, p. 111), non può non essere tenuto conto dell'influenza che può aver avuto Chiari

7 Dorfler, Menna, Marucci 1969; Caramel, Mulas, Munari 1970; Tessitore 2003, pp. 46-55; Violante 2013, pp. 94-104; Mastropietro 2020, pp. 96-107.

8 Per un breve resoconto dell'evento: Martin 1968, p. 5.

9 Per una dettagliata analisi 'a caldo' di *Zuppa* si veda il testo di F. Rzewski, *Zuppa: Description and Analysis of a Process*, datato 1968 e pubblicato in Rzewski 2007, pp. 302-312; si veda inoltre: Lacy 2006, pp. 70-71.

sui membri del gruppo¹⁰. Secondo modalità sviluppate in successivi eventi corali come *Soundpool* e *Play*, l'improvvisazione libera si identifica in questo modo come pratica del presente che richiede un alto grado di interazione, di dialogo anche di tipo fisico (Sparti 2005, p. 162). Si tratta di un "agire generativo" che esula dal testo e che accoglie favorevolmente la possibilità dell'errore, dove il "processuale / performativo prevale sull'esecutivo" (Sparti 2005, p. 209); una concezione performativo-musicale abbracciata da MEV soprattutto dal 1968 e che per certi versi avrà un considerevole impatto nel contesto artistico italiano. Ancora nel *Parma Manifesto* Frederic Rzewski scriveva infatti:

Improvisation is the art of creating out of nothing: a lost art form. It is necessary to discover this form and reinvent its rules, now. It is necessary to embark upon a disciplined search for a new harmony. Harmony is a process in which speaker and listener agree to communicate. The responsibility for undertaking this voyage of discovery is everyone's who may come in contact with this words.¹¹

Nel processo di allargamento delle pratiche musicali nello spazio, agli attori agenti e alle discipline artistiche, la Sesta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo tenutasi sul finire del 1968 fu nuova occasione per MEV di mettere in scena esperienze performative fondate sull'improvvisazione e sulla partecipazione aperta. *Play* venne eseguita in prima assoluta al Politeama il 30 dicembre 1968 e fu una libera esibizione alla quale presero parte Rzewski, Teitelbaum, Curran, Barbara Mayfield, Steve Lacy, Paolo Ketoff, Giuseppe Chiari in qualità di artista ospite e, molto probabilmente, anche Michelangelo Pistoletto con il suo Zoo¹². Il concerto, identi-

10 Nel corso di una conversazione avvenuta nella primavera del 2023, Alvin Curran ha ammesso l'importanza dei frequenti contatti con Giuseppe Chiari per lo sviluppo del pensiero e dell'attività musicale di Musica Elettronica Viva (Roma, 24 marzo 2023).

11 F. Rzewski, *Parma Manifesto*, note di programma per il Festival del Teatro Universitario, Parma, 23 marzo 1968, ora in Rzewski 2007, p. 156.

12 La partecipazione di Pistoletto non viene menzionata nello studio di Luigi Pizzaleo e non sembra trovarsi traccia nella rassegna stampa della serata, tuttavia nel testo dell'artista poverista dedicato allo Zoo pubblicato nel 1969 *Play* figura come una delle partecipazioni del gruppo sperimentale. Inoltre, Gianni Pettina, nel suo *L'An architetto*, scrive in relazione alla performance palermitana di *Grazia & Giustizia* realizzata nel contesto della Sesta Settimana: "Più difficile era andare in giro con queste scritte e dire che era architettura. Beh fino al palazzo di Arnolfo ci si arrivava ma milite ignoto e grazia & giustizia carabinieri queste cose no perdio erano così poco emblematiche poetiche parlavano anche di politica addirittura [...]. Gestì. Ge-

ficato anche come “*happening*” dalla stampa quotidiana¹³, si basò sui principi della “ritualità collettiva” (Vice 1968 cit. in Tessitore 2003, p. 52), sull'improvvisazione e sull'abbattimento del diaframma tra pubblico ed esecutori. Come riportato sul “Giornale di Sicilia”, infatti:

Dapprima si sentivano il respiro, i battiti del cuore di una bionda ragazza seduta su una poltrona di plastica bleu posta al centro del palcoscenico, nel frattempo componenti del Gruppo incominciavano a vagare, muniti di lampadine tascabili tra il pubblico: dopo fu la volta dei barriti, miagolii, latrati che Chiari riusciva a fare con un megafono, effetti elettronici via via più intensi cercavano di saturare lo spazio, tentando di ‘caricare’ i membri del Gruppo e il pubblico che non reagiva. [...] Ma l'*happening* continua, si invitano gli spettatori a salire sul palcoscenico: alcuni lo fanno, ma vengono fatti scendere dai vigili del fuoco (Vice 1968 cit. in Tessitore 2003, p. 52).

L'evento si costituì come un assemblaggio di pezzi differenti e di azioni improvvisate, in cui l'incontrollata intercessione del pubblico rendeva il risultato finale totalmente imprevedibile. Così ha ricordato in merito Teitelbaum:

The performance was structured to start with my brainwave piece [*In Tune*]: Barbara Mayfield, with her long blond hair softly lit while seated on a round, blue inflated translucent chair, supplied the heartbeats, breathing and alpha waves that triggered the Moog synthesizer I was controlling. Other pieces followed, and the quiet, meditative atmosphere of my piece gradually gave way to increasingly loud and aggressive sounds and textures. In addition to our usual instrumentation, Chiari was vocalizing with his electric megaphone. In the best MEV tradition, there had been no unanimity about the final outcome of the concert, and I clearly recall Chiari saying to me before we started something like: “Rzewski wants it all to end with love and peace, but I want it to end with chaos”. Chiari won, with a vengeance, and I never knew to what extent he had intended to create the utter chaos that ensued. It had been agreed that at some point, Chiari would perform his piece *Luce* [...] When he started shouting “luce!” through his electric megaphone, the lighting man was to turn the house lights on and off on cue. But when the house lights came up, the other stage people apparently thought the concert was over, so the stagehands suddenly appeared on stage while we were still playing and started caeeying the instrumentation away.¹⁴

sti ma non teatro ma non architettura solo il beppe si può dire e il michelangelo mi dissero cose carine capirono che andava bene così”. Pettena 1973, p. 35.

13 In particolare, si rimanda a: Vice, *Happening senza risultati*, in “Giornale di Sicilia”, 31 dicembre 1968, riportato in Tessitore 2003, p. 52.

14 Roma, AAC, Dattiloscritto non datato contenente copia di Richard Teitelbaum, *Some MEV Memories*, p. 9, cit. in Pizzaleo 2014, pp. 55-56.

Tali parole restituiscono il particolare peso della presenza di Chiari nel contesto della performance collettiva. Se è probabile che nel corso della serata egli abbia proposto un non chiaramente citato *Solo per megafono*, composto emblematicamente dalle semplici parole “suonate liberamente” (Chiari 1973, p. 24), fu infatti l’esecuzione del tutto parziale della sua spazializzante *La Luce* a determinare il risultato finale dell’evento, volutamente tendente alla confusione incontrollata dal sentore dadaista.

Simili concitati avvenimenti si svolsero nell’ambiente delimitato del Politeama palermitano, ma nel contesto dell’estensione della sperimentazione performativa nello spazio cittadino, e del peso che in questo possono aver avuto le tendenze musicali improvvisative, emblematica risulta invece la performance-installazione ‘su strada’ di Gianni Pettena realizzata durante la Sesta Settimana¹⁵. Compiuta con la collaborazione di MEV, Pistoletto e Giuseppe Chiari, *Grazia & Giustizia* – parte di una trilogia composta anche da *Carabinieri* e *Milite ignoto* – nacque sotto il segno dell’oggettualizzazione e della spazializzazione performativa del linguaggio. Per l’occasione, infatti, Pettena costruì grandi lettere in un materiale povero e facilmente trasportabile come il cartone ondulato (Trincherini 2017, p. 189; Cerizza 2020, p. 29). Concepito originariamente come elemento scenografico di un lavoro teatrale di Giancarlo Nanni e Manuela Kustermann, messo in scena anch’esso nel corso della Sesta Settimana, *Grazia & Giustizia* si avvale dello sfruttamento performativo di corpo e suono all’interno dello spazio urbano. Nel percorso tra le vie di Palermo MEV accompagnò la performance-processione con una marcia funebre “in stile New Orleans”, fino a giungere al porto della città, dove le lettere-oggetto vennero gettate in acqua per essere immediatamente distrutte (Cerizza 2020, p. 29). Invitando i cittadini a partecipare a una sorta di ironico rito religioso, la città divenne così diffuso teatro di un’azione estetica volta alla contestazione degli organi di potere (Trincherini 2017, p. 189), con preciso riferimento al contemporaneo processo per accusa di plagio ad Aldo Braibanti¹⁶.

15 Per lo svolgimento in strada e la libera partecipazione della collettività cittadina l’opera può forse rammentare la precedente azione di Michelangelo Pistoletto svoltasi il 4 dicembre 1967 a Torino in occasione della mostra Con-temp-l’azione, nel corso della quale artisti e avventori trasportarono una sfera di giornali – uno degli *Oggetti in meno* dell’artista – tra le vie colleganti le gallerie Sperone, Stein e il Punto. Cfr. Roberto 2011, p. 633; De Paolis 2019-2020, p. 182; Lonardelli 2022, pp. 108-110.

16 Anche se non compare nelle cronologie relative all’attività di Giuseppe Chiari o del gruppo teatrale di Nanni e Kustermann, secondo quanto riportato da Gianni Pettena nel 1973 le lettere di *Grazia & Giustizia* vennero utilizzate anche per il

Ancora all'architetto radicale fiorentino è ascrivibile l'allestimento dell'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto *Al di là della pittura*, che fu nuova occasione per la messa in atto di situazioni ibride al chiuso e all'aperto. Sulla falsariga di un generale confronto tra elemento artificiale e dato naturale¹⁷, peculiarità dell'evento fu il coinvolgimento multisensoriale del pubblico e lo sconfinamento spaziale delle opere, impostate in larga parte sulla logica del gioco, della partecipazione, dell'effimero (Dorfles, Menna, Marucci, 1969; Bandini 1969, p. 8; Dorfles 1970, pp. 71-73), con una tendenza alla teatralità che Filiberto Menna nel catalogo dell'evento avrebbe considerato centrale per il passaggio dall'elemento oggettuale allo "spazio vitale" (Menna 1969, s.p.). A questo ambito vanno ad esempio ascritte alcune azioni svolte nel paesaggio, come *24 balle di paglia per un disegno in piazza* di Gino Marotta, lo *Zatteronmarante* di Eliseo Mattiacci o *Le beau soleil* tracciato sull'asfalto della piazza della città da Ugo Nespolo (Bandini 1969, p. 10). Contemporaneamente, però, l'VIII Biennale fu occasione per creare situazioni partecipative a partire dall'elemento musicale tecnologico e momenti di improvvisazione collettiva, umana, aperta (Marucci 1969, p. 7). Oltre all'allestimento di una sezione dedicata alla diffusione continua di musiche elettroniche di Boguslaw Schäffer e di Vittorio Gelmetti, di composizioni di calcolo di Pietro Grossi e delle registrazioni su nastro di Giuseppe Chiari, Ugo La Pietra, tra gli altri, ideò un ambiente immersivo in cui l'elemento sonoro si legava a quello luminoso nella guida dell'esperienza del visitatore, in un percorso articolato tra un tunnel di plexiglas e una cupola trasparente. Il 28 agosto, invece, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti e Steve Lacy organizzarono un *happening* musicale all'aperto al quale si unirono liberamente Ugo Nespolo, Gianni Pettena, Emilio Prini Franca Sacchi, Boguslaw Schäffer e alcuni spettatori, durante il quale vennero eseguiti *Solo per megafono* e *Metodo per chitarra* di Chiari (Marucci 1969, p. 7).

Cogliendo le possibilità di entrambe le tendenze creativo-musicali presenti nella rassegna – quella tecnologica e quella umana – nel catalogo dell'evento Giuseppe Chiari scriveva:

Musica. Cos'è la musica oggi? Chi fa musica oggi non vuole che si usi questa parola. Non vuole che la sua opera venga chiamata musica. Perché? Forse

concerto *Pregghiera per Aldo Braibanti* di Chiari, probabilmente replicato tra il 27 e il 30 dicembre 1968 nel corso della Sesta Settimana di Nuova Musica di Palermo. Pettena 1973, p. 14.

17 A tal proposito, è dell'anno precedente il volume di Gillo Dorfles *Artificio e natura*, strutturato proprio su tale contrapposizione. Dorfles 1968.

perché [...] la parola musica è ancora legata a tutto quel mondo del Conservatorio (Teoria dell'Armonia, Tonalità) dell'Orchestra sinfonica (gerarchia nobiliare: violini, pianoforte, fiati, percussioni) delle Case editrici (pentagramma): un mondo morto ma potente che non ha nessuna intenzione di cedere o dividere i diritti della parola 'musica' [...]. Non ha nessuna intenzione il mondo del Conservatorio di riconoscere il mondo del Jazz: e di ammettere che Parker è più grande di Barber. Non ha nessuna intenzione di insegnare la ritmica su di un flautista indù né di ammettere che il fraseggio ritmico di questi grandi musicisti indù è estremamente ricco e difficile. [...] Oggi occorre partire dalla considerazione che la natura della musica è artificiale. [...] La musica artificiale ha una sua esistenza e il musicista deve lavorare dentro questa esistenza [...] 'fare musica che non possa venir incisa che non possa esser considerata in nessun modo radiofonica'. La musica gestuale era musica così. Negava l'ascolto puro, a occhi chiusi, al buio (Chiari 1969c, s.p.).

Con un implicito sguardo criticamente attento al problematico incontro-scontro tra arte tecnologica e arte poverista, Chiari sottolineava in catalogo tale dualità anche in ambito musicale, mostrando contestualmente l'importanza del fare musica come esperienza attiva e ponendo le basi di un discorso che avrebbe pubblicamente approfondito nel corso dei mesi successivi¹⁸.

4.2 *Da Suonano la città a Suonare la città*

Campo Urbano (Caramel, Mulas, Munari 1970), evento multimediale curato da Luciano Caramel e realizzato nel tessuto cittadino di Como il 21 settembre 1969¹⁹, nacque in questo clima e, significativamente, anche grazie a un dialogo con Giuseppe Chiari (Caramel 2011, s.p.). Probabilmente diretta debitrice dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto (Dorfles, Menna, Marucci 1969), la manifestazione offrì agli artisti inviati la possibilità di mettere in relazione il proprio lavoro con la dimensione umana collettiva, attraverso esperienze per lo più non preordi-

18 Non è un caso che le medesime riflessioni tornino, più estese, nel successivo testo *Cos'è la musica*, pubblicato in più occasioni nel corso del 1972 e profondamente legato a opere come *Suonare la stanza* e *Suonare la città*. Cfr. Chiari 1972b, pp. 12-15; Chiari 1972c, s.p.

19 Le cui premesse organizzative, come ha evidenziato Alessandra Acocella, sono già ravvisabili in un articolo di Caramel comparso sulle pagine della rivista "Nac", dove si era espresso a favore di contesti extra-museali capaci di dare congruo spazio a situazioni estetiche fluide e dal carattere effimero. Cfr. Caramel 1969, p. 6; Acocella 2016, pp. 179-180.

nate e basate su un rapporto reale tra artisti, pubblico e città (De Paolis 2019-2020, p. 181). All'evento parteciparono figure che già da qualche tempo stavano esplorando modalità espressive di tipo performativo e partecipato, riflettendo sul rapporto tra opera, uomo e spazio collettivo, nonché sulla verifica di fenomeni percettivi e sulla sperimentazione di nuovi linguaggi atti alla costruzione di ambienti aperti e liberamente fruibili in maniera plurisensoriale²⁰. Ad esempio, giocando sui meccanismi percettivi Ugo La Pietra propose *Allora: copro una strada ne faccio un'altra trasformo gli spazi originari cambio le condizioni di comportamento*, con l'intento di ideare uno spazio spiazzante in cui lo spettatore potesse sentirsi soggetto agente capace di riconfigurare l'ambiente urbano. Gianni Pettena installò invece in Piazza del Duomo dei panni stesi al sole, volti a sottolineare la discrepanza tra l'apparire storico della città e la sua dimensione abitativa quotidiana, fatta di criticità e disuguaglianze sociali. Attilio Marcolli, Anna Rosa Cotta, Giuseppe Giardina, Libico Maraja e Paolo Minoli con *Colore – Segnale* misero in atto un intervento pensato per riscoprire le relazioni umane e la comunicazione sociale in una società di massa travolta dalla brutalità consumistica (De Paolis 2019-2020, p. 190).

A Campo Urbano Chiari presentò alcuni lavori basati sul rapporto tra corpo, suono e spazio nei quali, similmente a quanto accaduto in MEV nel passaggio da *Zuppa* a *Soundpool*, si mostra evidente una graduale espansione sia dello spazio della musica, sia del contesto dell'azione, insieme al dipanarsi di un discorso sociale sempre più interattivo e meno controllato o controllabile. In collaborazione con Giuseppe Englert e in concomitanza con l'Autunno Musicale, l'artista eseguì *Suonare la stanza*, opera datata 1968 ma qui proposta al pubblico per la prima volta²¹. Con essa Chiari sviluppa lucidamente il passaggio dall'oggetto all'ambiente, inteso come strumento atto ad espandere la musica nella realtà della vita quotidiana. In sinergia con le coeve esperienze di MEV, ma probabilmente anche vicino a certe ricerche processuali d'ascendenza poverista sviluppatesi tra il 1966 e il 1969²², Chiari lavora ora sull'analisi spaziale e sul comportamento in relazione al luogo abitato, vissuto, invitando a suonare in prima persona gli elementi che vi si possono trovare:

20 Per un elenco completo degli artisti che presero parte a Campo Urbano si rimanda al comunicato stampa pubblicato all'interno del catalogo. Caramel, Mulas, Munari 1970, s.p.

21 Nella stessa occasione venne realizzato anche il metodo *La Sedia*. Si veda la *Cronologia*.

22 Per la cui analisi si rimanda a: Conte 2022, pp. 136-150.

Se si deve suonare in una stanza / si deve suonare la stanza / una stanza è fatta di superfici / piene / spesse / ferme / lisce / gli oggetti contenuti / nella stanza sono fermati / una stanza è fatta / per opporre resistenza / fatta / per non essere suonata / fatta / per non essere usata / vuole solo contenere degli uomini / che devono stare fermi zitti / degli uomini che devono solo / ricevere / bisogna studiare (capire) / lo strumento / (in questo caso la stanza) / prima di suonarlo / bisogna scoprire le eccezioni / alla regola / cosa c'è nella stanza / non pieno / non liscio / non fermo / non spesso (Chiari 1976, p. 111).

Dopo aver scardinato la divisione gerarchica fra compositore ed esecutore, anche attraverso la pratica dell'improvvisazione libera, Chiari giunge così a rovesciare il rapporto tra esperienza musicale e luogo nel quale essa avviene, estendendo l'azione di suonare all'intera sede che la ospita. In tale processo, sia *La Luce* sia *June 66* risultano significativi e forse più diretti antecedenti. Così continua infatti l'opera:

Nella stanza / la nostra attenzione si / rivolga a come si respira / come si entra / come si distrae / lo sguardo / (decorazioni) / i corpi vuoti possono risuonare / i corpi sottili possono / risuonare / i corpi mobili possono dare / attrito / percussione d'urto / fenomeni di sistro / i corpi non lisci / fenomeni di raganella / attenzione che si deve suonare / la stanza / *colle proprie mani o con un'asta / solo* / (non si deve coinvolgere la stanza / in un'azione dove ciò che suona / non è la stanza ma un oggetto / estraneo gettato *contro* la / stanza) / solo colle mani o / con un'asta (Chiari 1976, p. 113).

Come documentano le numerose fotografie scattate da Ugo Mulas, nel contesto di Piazza del Duomo, Chiari, insieme a Franca Sacchi, mise inoltre in atto il concerto-installazione sonora *Suonano la città*. La corrispondenza tra i due per la progettazione dell'intervento, conservata nell'archivio personale di Sacchi, ha inizio nel luglio del 1969, quando la musicista contattò Chiari in vista di un evento collettivo ancora in fase di definizione. Nella comunicazione si evince che la manifestazione avrebbe dovuto chiamarsi inizialmente Controreazione e che l'esibizione di Chiari e Sacchi avrebbe originariamente compreso la presenza di Vittorio Gelmetti²³ – in alternativa, in un secondo momento venne fatto il nome di Steve Lacy²⁴ –, proponendo un organico effettivamente molto simile alla già citata esperienza di San Benedetto del Tronto. La successiva corrispondenza offre ulteriori elementi utili a definire l'identità dell'operazione. In particolare,

23 Milano, Archivio Franca Sacchi (d'ora in poi AFS), lettera di Franca Sacchi a Giuseppe Chiari datata 18 luglio 1969.

24 Milano, AFS, lettera di Franca Sacchi a Giuseppe Chiari datata 25 luglio 1969.

mentre Sacchi sembra restare sempre ben salda sull'idea di concerto, Chiari intese dare sin da subito all'intervento per Campo Urbano "un aspetto più di *happening* e di occupazione", di "cambiamento" dello spazio per superare "la fase [...] dell'improvvisazione collettiva", facendo riferimento a "vari studi" elaborati e ad altri in fase di preparazione²⁵. Nel solco delle ricerche processuali e partecipative basate sull'interazione tra elemento musicale, corpo e collettività, l'artista volle aprire l'improvvisazione libera alla comunità, coinvolgendo non solo i collaboratori conosciuti, ma anche i passanti e lo spazio urbano stesso. A tale scopo, nel corso dell'estate Chiari avanzò richieste specifiche, come ottenere il "permesso di suonare il campanile", disporre di quattro o cinque automobili per attraversare la città, registrare azioni e suoni prodotti nel corso dell'evento. La volontà dichiarata, già in questa fase preliminare, è quella di "suonare la città" ed entrare nel suo spazio "con azioni da ascoltare", senza epurare però l'operazione da quella originaria idea di concerto sostenuta da Sacchi²⁶.

Nel contesto di *Suonano la città* vennero dunque impiegati sia strumenti canonici – Sacchi suonò un pianoforte, circondata dai bambini presenti alla manifestazione, Chiari suonò una chitarra e diverse percussioni vennero fatte girare tra la folla –, sia giocattoli, oggetti di uso quotidiano ed elementi appartenenti al tessuto urbano, quali, tra gli altri, un trapano, un frullatore, le persiane e una cancellata. Inoltre, vennero effettivamente tesi dei cavi di ferro tra la piazza e la torre del campanile, in modo da creare una sorta di "cetra gigante", o "arpa gigante"²⁷. Amplificata con dei microfoni a contatto, a ogni sollecitazione questa emetteva vibrazioni diffuse tramite l'utilizzo di altoparlanti, giungendo a creare una dimensione sonora della città stessa (fig. 29)²⁸.

25 È probabile che in questa fase germinale dell'organizzazione Chiari avesse in mente qualcosa di molto simile a un più libero "*happening* in piazza", come quello realizzato a Rieti il 27 ottobre del 1968, a cui l'artista prese parte. Dell'evento, per lo più sconosciuto, ha potuto parlare diffusamente Mattia Cavoli nel contesto della giornata di studio *Suonare la città. Dall'azione all'ecologia dell'ascolto*, curata da Lara Conte e Francesca Gallo e tenutasi il 5 giugno 2025 presso il Teatro Palladium di Roma. Per le parole di Chiari a Sacchi: Milano, AFS, lettera non datata di Giuseppe Chiari a Franca Sacchi.

26 Milano, AFS, lettera non datata di Giuseppe Chiari a Franca Sacchi.

27 Così come viene definita da Chiari sia nella lettera inviata a Franca Sacchi e successivamente pubblicata nel catalogo di Campo Urbano, sia in una nota apparsa in *Suonare la città*, pubblicato nel 1972 sulla rivista "In. Argomenti e immagini di design". Cfr. Caramel, Mulas, Munari 1970, s.p; Chiari 1972d, p. 16.

28 Così ha ricordato in merito Franca Sacchi: "l'arpa era in parte nata semplicemente da questioni tecniche: avevo questi microfoni a contatto che volevo usare proprio perché facevano scoprire altri suoni, facevano scoprire altre cose. Se li metto

Con buona probabilità, l'idea sembra trarre ispirazione dalle pratiche improvvisative dal carattere ludico di derivazione jazzistica, affini al pensiero di Chiari sin dagli anni Cinquanta e adesso strettamente connesse alla sua concezione politica dell'arte, in accordo con le teorie elaborate nello stesso periodo da Rzewski e con le esperienze realizzate insieme al gruppo MEV.

Diversamente da *Suonare la stanza*, associabile come visto a una partitura verbale – pubblicata per la prima volta nel 1973 in *Musica Madre* (Chiari 1973, pp. 25-26) e riprodotta nuovamente tre anni più tardi nel volume *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari* (Chiari 1976, pp. 111-113), di *Suonano la città* rimangono oggi solo alcune testimonianze nel catalogo dell'evento, che ne attestano in parte il processo di ideazione²⁹. Si tratta della riproduzione di due lettere scambiate tra Giuseppe Chiari e Franca Sacchi relative all'organizzazione del lavoro, due disegni per la realizzazione della grande arpa, alcune fotografie scattate da Ugo Mulas, un testo di Chiari intitolato *Il tamburo davanti al violino* dedicato alla mostra-incontro della Facoltà di Architettura di Torino Utopia e/o Rivoluzione e una pagina di fumetto con la scritta a inchiostro nero “Λ L'ARMONIA” (Chiari 1970, s.p.). Il testo scelto da Chiari per il catalogo – già pubblicato nel medesimo 1969 nel numero 50/55 di “Marcatré” (Chiari 1969b, pp. 276, 279-280) – appare a un primo sguardo solo marginalmente collegato all'evento di Como, così come a *Suonare la città*. Tuttavia, *Il tamburo davanti al violino* si mostra non solo rivelatore dell'ispirazione deweyana dell'opera, ma anche elemento di congiunzione di un intero nucleo di lavori incentrato sul rapporto tra suono e città emerso con maggior chiarezza grazie alle indagini svolte nell'archivio dell'artista³⁰. Lo scritto, denso e concettualmente articolato, assume una chiara valenza politica e sociale, ponendo al centro l'esigenza primaria dell'essere umano di creare la propria musica come forma fondamentale di esperienza. In questo senso, è possibile riconoscerci un richiamo alla pedagogia deweyana che Chiari può aver assimilato nell'ambiente culturale fiorentino³¹, con parti-

qua ad esempio [indica la gola] lei sente la voce che esce, e così sente tutta un'altra cosa, sente le vibrazioni, un altro suono che esce. E l'unico strumento che poteva andare bene era qualcosa con le corde”. Franca Sacchi in conversazione con l'autrice, Milano, 18/10/2022. Sulla partecipazione di Sacchi a Campo Urbano si veda anche: Caccamo 2023, pp. 187-189.

29 Su Campo Urbano e sul suo peculiare catalogo si veda soprattutto: Golan 2017, pp. 327-358.

30 E in parte restituite in: de Pinto 2025, pp. 249-257.

31 A quel tempo, inoltre, Chiari lavorava proprio presso la casa editrice La Nuova Italia. De Simone 2008, p. 141.

colare rimando a quell’“educazione attiva” argomentata in *Art as Experience*, testo apprezzato anche nell’ambiente Fluxus (Dewey 1934; tr. it. 1967; Velotti 2007, pp. 61-62). Il medesimo titolo ricorre anche in una lettera di Chiari indirizzata all’amico Jon Phetteplace³². La comunicazione non è datata, ma è ragionevolmente collocabile tra la primavera e l’estate del 1969 in virtù di alcuni riferimenti di Chiari a opere e scritti ai quali stava al tempo lavorando. Qui l’artista nomina infatti sia “UN METODO PER SUONARE” – intendendo probabilmente *Suonare la città*, visto che nella medesima comunicazione afferma: “Adesso SUONO LE STANZE e SUONO LE CITTÀ”³³ –, sia *Il tamburo davanti al violino*, associando però curiosamente il titolo a “un LIBRO SULL’ARMONIA”, per il quale si ripropone di trovare un editore³⁴. Non è però chiaro a quale testo si riferisca in questo caso l’artista, visto che a quella data il suo primo volume teorico, *Musica senza contrappunto*, era già stato pubblicato e comunque se ne trova traccia con il titolo definitivo sin dal luglio 1968 sul numero 43-44-45 di “Marcatrè”³⁵. Ciò che è certo, è che a un certo punto Chiari decise di utilizzare il titolo *Il tamburo davanti al violino* per il più breve scritto sull’insegnamento della musica.

Per la sua impostazione didattica e per le affinità che intrattiene sia con *Suonare la stanza*, sia con *Suonano la città*, *Il tamburo davanti al violino* può essere messo in relazione con lo *Schema di sei lezioni sul tema suono e città*. Si tratta di un testo di Chiari privo di datazione, originariamente realizzato in edizione autoprodotta e successivamente diffuso attraverso la rivista “Humandesign”³⁶. Verosimilmente, il lavoro è stato ultimato intorno alla primavera del 1972, quando l’artista venne invitato dall’architetto Marco Dezzi Bardeschi a tenere un ciclo di tre incontri dedicati al rapporto tra suono e spazio urbano, nell’ambito del corso di Storia dell’Architettura dell’Università di Firenze³⁷. Esso enuclea una serie di appunti attraverso cui Chiari esplora lo spazio del suono. Lo scritto si apre con una sorta di elenco dei più importanti luoghi urbani e dei loro relativi suoni, specificando come ogni

32 San Diego, UCSD, Jon Phetteplace Papers, b.1, fold. 9, lettera non datata di Giuseppe Chiari a Jon Phetteplace.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 Si veda la riproduzione della copertina del volume in: “Marcatrè”, a. VI, n. 43-44-45, luglio 1968, s.p.

36 L’edizione in proprio è conservata a Parma, presso il fondo di famiglia, mentre per il testo in rivista si veda: Chiari 1972f, pp. 8-10.

37 Parma, AGC, Comunicato agli studenti del corso di Storia dell’Architettura del professor Marco Dezzi Bardeschi relativo alla lezione del 29 maggio 1972.

strumento sia “fortemente caricato semanticamente dell’ambiente che lo contiene” (Chiari 1972e, p. 8), per passare poi a un’analisi del rapporto tra suono e città nel corso dei secoli, evidenziandone mutamenti e persistenze (Chiari 1972e, pp. 8-9). In quest’ampia panoramica temporale Chiari sottolinea come, fino all’Ottocento, il paesaggio sonoro della città sia stato dominato dal rintocco delle campane. Il punto di svolta, secondo l’artista, si è verificato quando l’essere umano ha iniziato a ottenere forme di “riproduzione meccanica / del suono”, come “disco / registrazione su filo / registrazione su nastro / registrazione su nastro transistor / radio / radio filodiffusione” (Chiari 1972e, pp. 9-10). Il passaggio è cruciale, in quanto da questo momento in poi, afferma Chiari, è venuto meno il dato sociale del “rapporto uomo-uomo”, sostituito da una distanza incolmabile tra ascoltatore ed esecutore (Chiari 1972e, p. 10). Così continua infatti l’artista:

Lo spazio in cui agisce l’esecutore / non sarà lo stesso spazio in cui agirà l’ascoltatore / lo scopo di dividere i due uomini è raggiunto [...] l’occupazione di tutti gli spazi / per mezzo del transistor / porta alla desemanticizzazione / del suono / cioè lentamente lo uccide (Chiari 1972e, p. 10).

Lo *Schema* si chiude poi con l’invito a ragionare sul tema esposto e a instaurare un dibattito sulla possibilità di “tornare / ad un suono isolato / e fortemente carico / nella città di oggi” (Chiari 1972e, p. 11). Un elemento di dialogo che, se da un lato è giustificabile con la natura ‘accademica’ dello scritto, dall’altro richiama un ormai consueto espediente dell’artista per la stimolazione alla partecipazione attiva del pubblico, più volte individuato nel contesto della sua produzione.

Le numerose corrispondenze riscontrabili tra lo *Schema* e la partitura di *Suonare la città* suggeriscono un legame diretto di questi due lavori concepiti nella medesima falce temporale. *Suonare la città* venne pubblicato per la prima volta nel 1972 nella rivista “In. Argomenti e immagini di design”, corredato dalla riproduzione del dettaglio di una fotografia scattata da Ugo Mulas a Como – emblematicamente, delle mani che sorreggono un tamburo e altre, poco sotto, che si protendono per toccarlo – e da dieci progetti provenienti dalla precedente opera *La Strada*³⁸. Come si è già avuto modo di osservare, i medesimi fogli vennero pubblicati più volte tra il 1970 e il

38 Chiari 1972d, pp. 11-17; su *La Strada* si rimanda al paragrafo dedicato e a: Bono 2018, pp. 179-181. Per un approfondimento sull’utilizzo della fotografia da parte di Chiari, pur nello specifico focus sul rapporto con Gianni Melotti: Gallo 2019, pp. 10-19. Più in generale, sull’uso della fotografia in Chiari: Gallo 2021a, pp. 204-219; Gallo 2023, pp. 139-158.

1972 in contesti editoriali legati all'Architettura Radicale, quasi a voler rimarcare, in quel periodo, lo stretto legame del lavoro dell'artista con le coeve ricerche della progettazione architettonica sperimentale. Del resto, ulteriori tracce di tale dialogo sono individuabili anche nelle parole dell'architetto membro di Archizoom Andrea Branzi, che nel marzo del 1972 tra le pagine di "Casabella", citando uno *statement* di Chiari generato dall'originale "suonare è facile", affermava:

Per fare oggi musica, poesia, pittura, scultura, danza, o qualsiasi altra attività fisica occorre la conoscenza tecnica delle diverse discipline. L'avanguardia distrugge queste tecniche, premettendo a qualsiasi operazione che compie il suo unico programma tecnico che è questo: L'ARTE È FACILE. Tutte le possibili tecniche di liberazione dell'arte agiscono come segni negativi che imprimono una riduzione della distanza tra l'operatore e la propria azione, tra produttore e merce, tra significato e dimensione fisica, fermando la continua asportazione critica che la morale fa dei nostri atti. L'avanguardia d'architettura' si colloca all'interno di questo contesto generale. Essa tende a ridurre a zero tutti i processi di progettazione, rifiutando il ruolo di settore disciplinare impegnato a prefigurare attraverso le strutture ambientali un futuro già scelto da altri (Branzi 1972, p. 30).

Suonare la città è anche il metodo che chiude il volume curato da Gillo Dorfles *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari*³⁹. Il testo si apre riprendendo programmaticamente proprio quanto già affermato nella precedente *La Strada*: "Suonare la città è facile – quasi infinitamente facile / è anche molto divertente" (Chiari 1976, p. 115), ponendo così le basi per svilupparne le premesse (fig. 30). L'opera non si presenta come una vera e propria partitura, ma come una sorta di riflessione aperta sulle potenzialità sonore del paesaggio urbano che il compositore affida all'esecutore, lasciando emergere tutta la sua complessità strutturale e sociale⁴⁰. In stretto dialogo con l'approccio metodologico di Fluxus, *Suonare la città* può essere letta, in chiave fenomenologica, come "provocazione di un'esperienza percettivamente trasformativa" (Harren 2020, p. 19). Indirizzando l'attenzione sugli oggetti quotidiani, sulla loro capacità di "trasmettere segnali acustici", la città diviene così un tessuto di significati e di qualità sensibili (Chiari in Bandini 1972, p. 30). Invitando i cittadini a suonare la città, Chiari richiama lo sguardo sulla struttura dell'ambiente, sullo statuto stesso del contesto, perché:

39 L'opera viene però già nominata nell'edizione Stiv del 1972, nella sezione "Other studies of *La Strada*". Chiari 1972e, s.p.; Chiari 1976, pp. 115-127.

40 Con riferimento a: Cage 1981, pp. 6-8.

Suonare la città è – può essere – anche suonare per – attraverso – / nella città / ma suonare la città può anche essere suonare (complemento oggetto) / la città. Dove la città è l’oggetto che riceve l’azione del suonare. / dove la città sostituisce la parola violino / nell’espressione / suonare il violino / suonare la città / invece / che suonare il violino / la città quindi come strumento / come strumento musicale (Chiari 1976, p. 117).

Ciò che viene richiesto nell’opera è un coinvolgimento sensoriale e collettivo che assume una valenza sovversiva, perché in quanto atto di consapevolezza, suonare la città diventa uno strumento di liberazione dall’alienazione della vita massificata. Un gesto che per Chiari “è illegale” proprio perché capace di rompere le convenzioni musicali e sociali, per restituire al suono una dimensione immediata, accessibile e ludica (Chiari 1976, p. 115). Ancora in continuità con *La Strada*, attraverso *Suonare la città* Chiari sembra dunque proseguire la sua riflessione sul concetto di gioco espresso da Huizinga (Huizinga 1938; tr. it. 1946), ma anche, a questa data, da Eugen Fink nel più recente *Il gioco come simbolo del mondo*, pubblicato in edizione italiana da Lerici nel 1969 (Fink 1960; tr. it. 1969). Ecco perché suonare, oltre a essere “facile”, è anche “divertente” (Chiari 1976, p. 115)⁴¹. In tale quadro, il gioco – inteso come fenomeno ontologico, impulso originario dell’esistenza umana e delle sue forme culturali – si fa gesto vitale di resistenza, poiché giocare significa compiere azioni elementari e liberatrici nel coto della civiltà industriale. È probabile che a questa data Chiari abbia conciliato questa visione con il pensiero di Herbert Marcuse, allora, come si è potuto vedere, particolarmente influente sia nel panorama culturale italiano (Belloni 2015, pp. 36-43; Sylos Calò 2018, pp. 104-105), sia nel movimento Fluxus (Harren 2020, p. 160; Rothman 2017, p. 26). Con *Eros e Civiltà* Marcuse aveva infatti individuato nella fantasia e nel gesto ludico delle forze di liberazione capaci di porre l’uomo in condizione di opporsi all’oppressione della società dominata dal lavoro (Marcuse 1955; tr. it. 1964; Sylos Calò 2018, p. 105).

In questa prospettiva, suonare diventa per Chiari un atto di emancipazione analogo al gioco, un gesto libero che si compie oltre i vincoli teorici e strutturali della musica (Metzger 1959, pp. 16-31), attraverso il quale la città si fa inedito strumento da analizzare ed esplorare nelle sue qualità semantiche:

41 In una recente riflessione, Elena Biserna ha invece ricondotto le opere e le riflessioni di Chiari incentrate sulla musica da strada e sulla politica del quotidiano al Situazionismo e al clima culturale francese, citando segnatamente i filosofi Henri Lefebvre e Jacques Rancière. Biserna 2023, pp. 177-196.

Bisogna quindi considerare la città uno strumento non / a frequenze determinate / già il Berlioz / immetteva negli strumenti / strumenti a percussione / la città è quindi uno strumento a percussione / una batteria di strumenti a percussione / è solo un primo passo / è certo però che il secondo passo / e il terzo e il quarto / si faranno solo analizzando lo strumento che / abbiamo scelto / ma che ci / dobbiamo ripromettere di obbedire / nella sua struttura / possiamo suonare la città ma non possiamo fare tutto / possiamo fare ciò che la città può fare / ciò che la città ha sempre potuto fare / anche se non ha mai fatto (Chiari 1976, p. 117).

Chiari esorta così a compiere un atto politico che si fonda proprio nella sua identità estetica, perché l'artista può e deve fare un discorso politico pur rimanendo tale (Chiari 1971a, pp. 14-15). In tal senso, fare musica nella strada, che è "musica da strada", significa tornare all'essenza stessa del fare musicale, per sostenere un'esperienza viva e radicata nel quotidiano. Simile musica non richiede strumenti canonici, né figure istituzionali come strumentisti e direttori d'orchestra. Essa, a differenza della "musica da chiesa", "da palazzo" o "da fortezza", rimette infatti al centro l'essere umano, il suo tempo e il suo spazio, uniti in un gesto estetico condiviso (Chiari 1976, pp. 117, 119).

Il concetto di "musica da strada" assume così un valore antigerarchico rivoluzionario. Atto di ribellione nei confronti delle strutture tradizionali della produzione musicale, esso diviene anche una risposta al problema dell'incomunicabilità tra musicisti e pubblico, nonché dell'educazione musicale stessa. Con le sue partiture, infatti, Chiari invita a fare direttamente la propria musica, in una modalità corale diffusa, sensibile e immersiva. Per questo motivo Chiari può asserire che: "SUONA LA CITTÀ / chi chiama da un marciapiede all'altro un amico / o un'amica / NON SUONA LA CITTÀ / chi forma un'orchestra e su un podio in una piazza si mette a / suonare / NON SUONA LA CITTÀ / chi canta in corteo" (Chiari 1976, p. 127). Come ha precisato Tommaso Tozzi, eseguire *Suonare la città* vuol dire produrre "nel ricettore (ascoltatore) [...] una nuova sensibilità verso l'ambiente (il sistema) che lo circonda tale che egli si trova prima o poi nella situazione quotidiana di esecutore del brano musicale"⁴². In questa prospettiva, è "la pratica dell'improvvisazione" come "pulsione antiaccademica" e come "lotta all'autoritarismo delle gerarchie sintattiche e morfologiche del comporre" a farsi centrale (De Simone 2008, p. 142). Nel linguaggio poetico e concettuale di Chiari, "STONARE" (Chiari 1976, p. 121) diviene allora non solo un diritto, ma un atto politico e simbolico di liberazione.

42 Tozzi 1997, poi in <https://www.strano.net/town/music/chiarioni.htm#Suonare%20la%20citt%C3%A0>

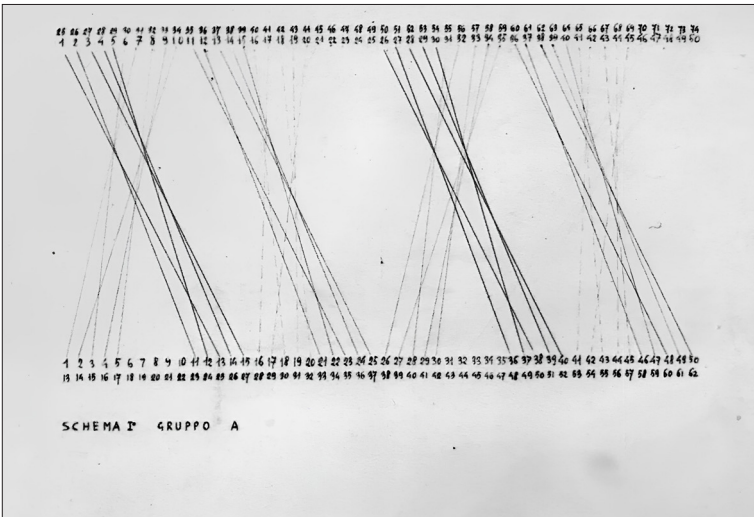
In chiave marcusiana, stonare può essere letto come vera e propria possibilità di rompere l'ordine imposto dalla società industriale. Quando Chiari afferma che stonare ha senso solo se fa "ridere i bambini" (Chiari 1976, p. 121), egli sembra alludere a un gesto che recupera la dimensione ludica dell'esistenza come antidoto alla repressione dettata dalle regole sociali. Con *Suonare la città* Chiari invita a un'esperienza corale e performativa che sposta l'attenzione dal solo ascolto all'azione-ascolto, secondo un agire ispirato alla pratica dell'improvvisazione che abbraccia l'errore come risorsa generativa di senso⁴³ e motore di legami sensoriali nello spazio relazionale della città⁴⁴. Ecco perché:

SUONARE LA CITTÀ / SIGNIFICA / CHE UN GIORNO LONTANO / QUANDO VEDREMO UN UOMO / GIOCARE CON UN LUNGO BASTONE / ATTRAVERSO / UNA CANCELLATA / E LO SENTIREMO FARE CON GLI ELEMENTI PARALLELI / DELLA CANCELLATA / DELLE LINEE TRATTEGGIATE DI RUMORE / PIÙ / FITTE / O / MENO / FITTE / NON / VEDREMO UN POLIZIOTTO / ARRESTARLO / PERCHÉ / DISTURBAVA L'ORDINE // ma passeremo senza badarci / e al bambino che ci chiederà qualcosa / risponderemo / vedi quello suona la cancellata / da grande lo saprai fare anche tu / ed è a questo vero comunismo comunismo comunismo / che dobbiamo arrivare (Chiari 1976, pp. 123, 125).

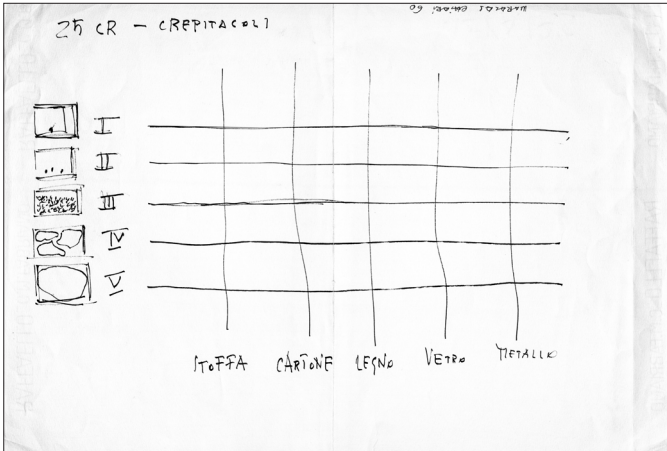
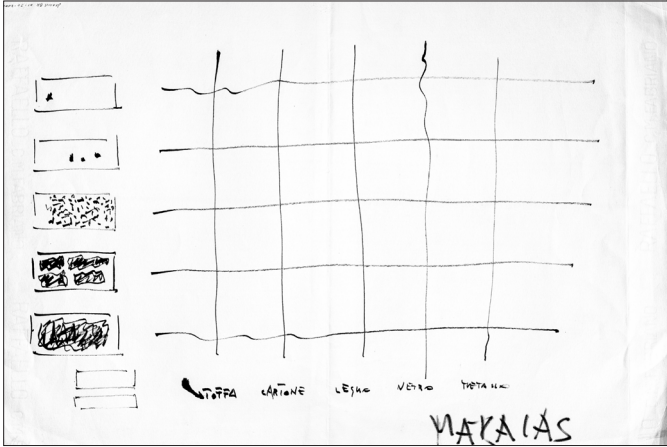
43 Con singolare vicinanza, ci sembra, con quanto teorizzato da Rzewski nel corso della prima metà degli anni Settanta. Rzewski, *Collective Music*, datato 1971-1975, ora in Rzewski 2007, pp. 257-262.

44 Ivi, pp. 123, 125; sulle potenzialità trasformative delle azioni indotte da opere dal carattere performativo si rimanda a: Fischer-Lichte, 2004; tr. it. 2014.

ILLUSTRAZIONI



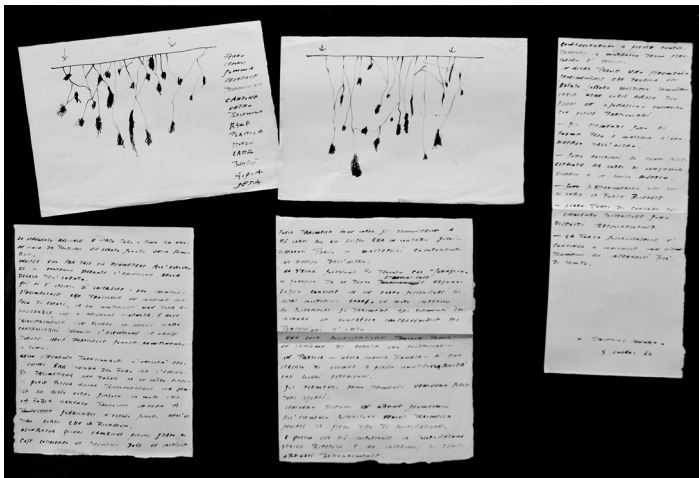
1. Giuseppe Chiari, *Le corde vengono slentate per ottenere un nuovo ordine di suoni*, 1957-1958, Collezione Privata, Genova.



2. Giuseppe Chiari, *Maracas (25 cr-crepitacoli)*, 1960-1961, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Northwestern University, Evanston.

DA COLA O CIO DI BACCHETTE DI LEGNO.
 CILINDRO DICENDENTE IN TIMPANI PER PERCHI
 AMBITO OTTAVO CON UNA MEMBRANA TALLERIA
 STRETTATA E PERPENDICOLARMENTE PER IL SUO
 LATO PIU' LUNGO IN UN SUPERFICIE DI BARRA
 FAR TROCENIARE A TROCENI UNA CROCELA
 IN UN TAGLIO
 UN CUPO DI TRIANGOLO PER
 L'ENTRATA APERTO CONTE VERSE
 IN BACCHERE PERZADICCIARI A MARZO
 DILUNTO IN DI UNA MEMBRANA DI TALLI
 BARRA.
 SENS GRANDE CON MARTELLO
 MARACAS DI LEGNO GRANDIAMA - METRO
 METRO CUBO - ELEMENTI DI DUE CH
 CUBI PER UN TROPO DELLA CAPACITA'.
 BASTONE IN TERRA
 FOGLIO DA DIESEMO - UN METRO QUADRO
 CIRCA - STEN DA TERRA E MARTELLO
 SECCAMENTE
 TROCELA IN CRUPIAR SUIA CORO DEL
 TROCELA INTERIE.
 STROCELA STROCELA A TALLA,
 VERO MUTA.
 MARTELLO CON MARTELLO
 TROCELA L'ARIA CON UNA TALLA CILINDRO
 PER PERZADICCIARE DI MARTELLO
 STROCELA UN STROCELA
 BOMBEARE UN VETRO
 FAR CADERE ECCELICATI DI METANO
 - CUCCHINI - IN DI IN TALLA
 TALLA E LASCIARE IN ECCELICATI
 MARACAS DI VETRO ECH ACQUIS
 INTERNA DA ASIARE
 TALLA E FAR LIBRARE CON FORZA
 UNO STROCELA LARSA E CORO DI
 TROCELA "PRESIDENZA COLLE TALLA"
 TALLA DUE TALLI.
 INCIDERE
 VETROCELA UN COLTE ECH ARCO JOLI
 BOTTOLA DELLA CARRA.
 SENS TROCELA
 ARRANGIARE BOTTOLA DI CARRA IN
 JRA MUMBO IN UN TROCELA AD
 UN ALTRO
 STROCELA CON FORZA LA MUMBO

3. Giuseppe Chiari, due pagine da *Un colpo o più di bacchette di legno*, 1961, manoscritto autografo, AGC, Parma.



4. Giuseppe Chiari, *Dripping sonoro*, 1962, china nera su 5 fogli di carta di diverse dimensioni, ALV-I, Genova.

CONTINUANDO A QUESTO COMPARTAMENTO
IL CONTROLLO DELLO STRUMENTO E' PERDUTO

IN ALTRE PAROLE UNO STRUMENTO SPERIMENTALE
CHE PRODUCA UN EVENTO SONORO MULTIPLO INCOM-
TELLIBILE PUO' ESSERE UN SONAGGIO COSTRUITO
CON QUESTI PARTICOLARI:

FERRO
GOMMA
LEGNO
VEGETALE
TERRACOTTA
CARTONE
VETRO
PORCELLANA
ROCCIA
STOFFA
LATTA
BAMBUI
ACQUA
SETA

- GLI ELEMENTI SONO DI FORMA E DELTA MATERIA
UNO DIVERSO DALL'ALTRO
- SONO COLLEGATI AL CORPO SOLLECITANTE
DA CORPI DI LUNGHERIA DIVERSA E IN
MODO DIVERSO
- AI TRASMETTITORI O NO FEA DI LORO
LE FORZE RICEVUTE
- I LORO PUNTI DI CONTATTO SONO DISPOSTI
IRREGOLARMENTE
- LA FORZA SOLLECITATRICE NON AVEVE
TRAIENSA A INTERVALLI COSTANTI
- OGU ELEMENTO SI ALTERNA
NELLA FUNZIONE DI CORPO SOLLECITANTE

55

5. Giuseppe Chiari, *I sonagli*, in G. Dorflès (a cura di), *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Martano editore, Torino 1976.

XVII.

Proviamo a combattere qualche battaglia. *G Mob.*

Le nostre bandiere lievi a un vento di sole;
nei mattini si era come giovani soldati
sotto una piccola pioggia di momenti variopinti.
Vicinisima *2 (180)*
guardava con occhi, prendeva con mani. *G Mob*

Se si moriva *G Mob*
per le nostre tasche v'erano ancora coriandoli. *G Mob*

35

6. Lamberto Pignotti, *Significare*, Luigi Leonardi Editore, Bologna 1957, p. 35.
Copia con appunti manoscritti a matita di Giuseppe Chiari, ALP, Roma.

SI LEGGA QUESTA LETTERA TOLTA DAL GIORNALE
"LA NAZIONE" DI FIRENZE DEL 21 GIUGNO
SCORSO

L'ATTRICE LEGGA SENZA NESSUNA PARTECIPA-
ZIONE E IMMEDIATAZIONE COME SE DET-
TASSE AD UN'alTRA PERSONA

DOPODICHE' SI FACCIA ASCOLTARE LA SUC-
CESSIONE ORDINATA DI FATTI SONORI,
CHE PESUE

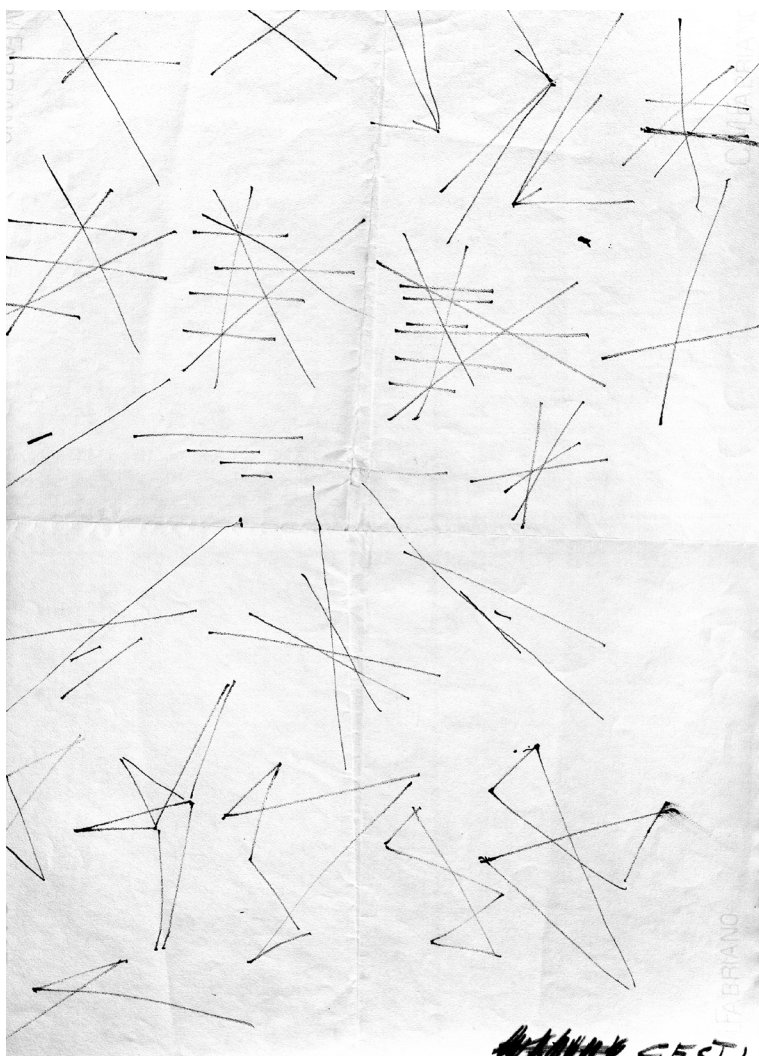
"LETTERA"

op. n. 1 per 22 es.

GIUSEPPE CHIARI

FIRENZE '61 VLE BEDI 93

ITALIANO NATO A FIRENZE IL 26.9.'26



8. Giuseppe Chiari, *Gesti*, 1961, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Northwestern University, Evanston.

GESTES SUR LE PIANO

REMARQUES

Clavier vu du haut
Clavier vu de côté
Bras-avant-bras
Avant-bras-main
Avant-bras-Paume de la main-Doigts
Bras-Avant-bras-Main

Exécuter de la manière la plus sale, la plus confuse et la plus désordonnée possible

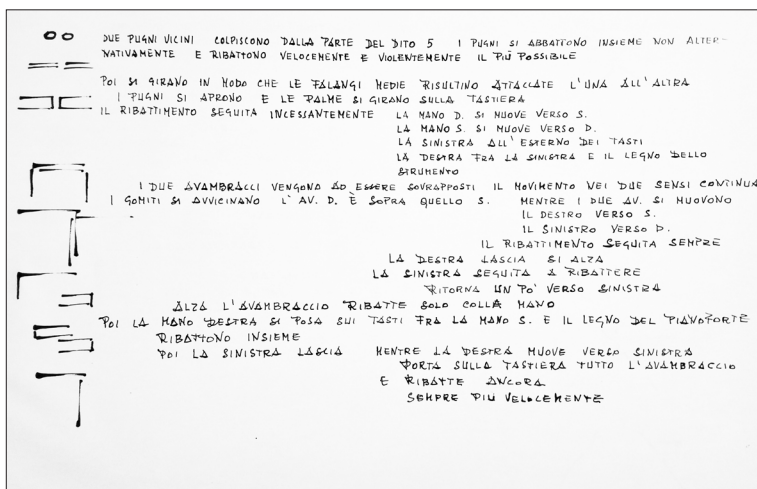
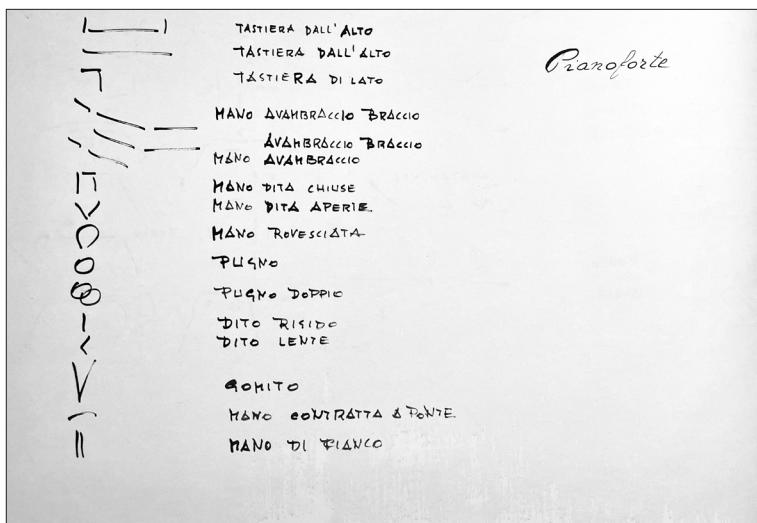
Il faut une petite table sur laquelle appuyer une feuille de papier et une bande de soie

Piano complètement sécouvert, très vieux et possiblement mal accordé

Durée 5'26''

GESTI SUL PIANO
DI GIUSEPPE CHIARI
A FREDERIC RZEWSKI
1962 .

9. Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*, 1962, foglio 1, partitura con data e dedica autografa a Frederic Rzewski, Collezione Privata, Genova.



10. *Metodo teorico e pratico per suonare il pianoforte (1964), 1969*, due pagine non numerate da volume rilegato con copertina rigida nera, AGC, Parma.



11. Giuseppe Chiari esegue *Gesti sul piano* nella sua abitazione a Firenze, s.d., fotografia dalla serie *Gesti sul piano*, AGC, Parma.



12. Giuseppe Chiari esegue *Gesti sul piano*, Montréal, Canada, 1977, provini fotografici di Pierre Boogaerts dalla serie *Gesti sul piano*, AGC, Parma.

Compiere un'azione di lavoro industriale o artigianale che comporti l'uso di una macchina.

Esempio: cuocere la stoffa con una macchina

saldare il ferro con la fiamma ossidrica.

Tagliare il legno con una sega elettrica.

Respiro umano.

Inoise con forte amplificazione senza nessun aumento da parte dell'uomo del periodo inspirazione - espirazione.

Fare ascoltare registrazione.

Leggere un elenco di opere da un catalogo di una casa editrice musicale.

Esempio :

Bocherini

3 Quartetti op. 6 n. 1, 2, 3

3 id. op. 6 n. 4, 5, 6

3 id. op. 1 n. 1 op. 10 n. 4, op. 27 n. 3

Borodin

Nelle steppe dell'Asia centrale

Quartetto in re. per archi

Brahms

Concerto n. 2 in mi bem., op. 83, per pf. e orch.

Concerto in re. op. 77 per v.no e orch.

Ouverture tragica, op. 81

Quartetto in do min., op. 51 n. 1 per archi

In la min., op. 51 n. 2

In si bem., op. 67

Quintetto in fa min. op. 34 per pf. e archi

In si min., op. 115 per cl. e archi

Sinfonie (1 a 4) riunite (rilegate in tela e oro con astuccio) Sinfonie staccate

n. 1 in do min., op. 68

n. 2 in re, op. 73

n. 3 in fa, op. 90

n. 4 in mi min., op. 98

Variazioni su un tema di Haydn, op. 56 a.

Casella

Concerto, op. 56 per pf., v.no, vo., e orch.

Le ouvent sur l'eau. Azione mim-oreografica.

Brani sinfonici.

Notturmo e tarantella, per vo. e orch.

giuseppe chiari: da "teatrino", 1963 (per un attore pianista)

13. Giuseppe Chiari, part. da "teatrino" 1963 (per un attore pianista), in "Quadrante", n. 24, dicembre 1963.



16. Giuseppe Chiari esegue *Don't trade here*, 1964, fotografia scattata durante la mostra Gesto e Segno alla Galleria Blu, Milano, AFB, Collezione Fluxus, Colceresa.

Giuseppe Chiari
"DON'T TRADE HERE"

a Charlotte Moorman
 e Nam June Paik
 1965

per un esecutore

Ripetere 122 volte la frase:
 DON'T TRADE HERE! ... OWNERS OF THIS BUSINESS SURRENDERED TO
 THE RACE MIXERS.

Su una grande tavola, visibile dal pubblico
 tracciare un segno
 ad ogni ripetizione.
 I segni possono avere qualsiasi forma
 e essere diversi l'uno dall'altro.

La durata complessiva approssimata delle ripetizioni è 10 minuti primi.

Subito. Alla fine della 122ª ripetizione.
 Cancellare la tavola.
 Scrivere, con violenza di gesto:

MILANO TEATRO LA SCALA
 SOUZ SOVETSKICH KOMPOSITOROV S.S.S.R.
 KOMISSIA MUZIKALNOI KRITIKI
 SOVETSKAJA MUZIKA TEORETICKIE I KRITICKIE STATI

Il nome dell'esecutore

LOVE

Quindi

Urrire. Lamentarsi. Annusciamento.

Prendere un microfono. Avvicinarlo alla gola.

Giocare con il volume d'intensità di tre amplificatori.
 Regolandone alternativamente e simultaneamente volumi massimi tali
 da provocare frequenza acustissime negli altoparlanti.
 Portare al minimo i volumi degli amplificatori.

Vomitare.

O piangere.

Provocare il vomito o il pianto meccanicamente o chimicamente.

Silenzio.

29

Provocare un forte disturbo in un apparecchio con un contatto irregolare.

Quindi

Prendere un oscillatore.
 Trasmettere nella sala un'onda sinusoidale con una frequenza di 20.000
 cicli al secondo.

Annunciare, rivolto al pubblico:

"È in circolazione nella sala, emessa da un oscillatore, un'onda
 sinusoidale con una frequenza di 20.000 cicli al secondo.
 L'onda è inudibile dall'uomo."

"La frequenza dell'onda sarà gradualmente diminuita fino a raggiungere
 una nota — approssimativamente fra i 16.000 e i 14.000 cicli — dove diverrà
 udibile."

"La capacità d'ascolto è inversamente proporzionale all'età dell'ascol-
 tore. Diminuisce col aumentare dell'età."

Camminare fra il pubblico.
 Diminuire lentamente la frequenza.
 Non parlare. Nessuna espressione sul volto.
 Non rispondere ad eventuali reazioni o interventi del pubblico.
 Limitarsi ad informare sulla diminuzione della frequenza
 ogni mille unità.

"10.000 ... 18.000 ... 17.000 ... 16.000 ..."

Annunciare a 12.000 cicli chiudere la trasmissione.

La versione precedente è valida per New York.
 La frase da ripetere 122 volte deve essere sostituita.

A Roma
 con: PAOLO VI

A Palermo
 con: LA MAFIA NON ESISTE

A Milano
 con: LA SCALA DI MILANO

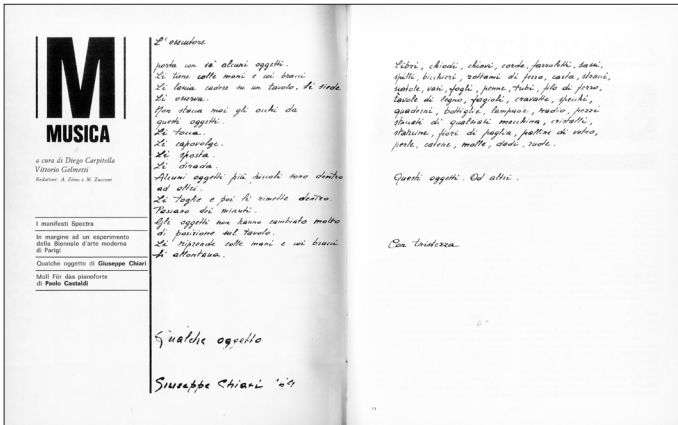
A Parigi
 con: LA FRANCE

A Francoforte
 con: LIEBER ALLES

A Berlino
 con: FORD FOUNDATION

30

17. Giuseppe Chiari, *Don't Trade Here*, in "Marcatré", n. 26-27-28-29, dicembre 1966.



18. Giuseppe Chiari, *Qualche oggetto*, in "Marcatré", n. 8-9-10, luglio 1964.



19. Alfio Di Bella, Giuseppe Chiari esegue *Whisky* a No Stop Teatro 12 ore, Libreria Feltrinelli, Roma 2 marzo 1967, Archivio di Giangiacomo Feltrinelli Editore presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano.

Quasi tutte le azioni de « La strada » devono essere dette, annunciate.
Lasciando allo spettatore immaginare i fatti auditivi che comportano.
Solo alcune, poche possono essere eseguite.

Il silenzio di una stanza dove si gioca a carte. il rumore delle carte mischiare. un oggetto posato. il rumore dell'inquilino di sopra.
goccia d'acqua che si consuma su una lastra rovente.
scrivere.
rumori indistinti.
battino del polso.
un'onda quadra di 212 cicli al secondo.
un suono triste di violoncello.
sbattere una porta.
posare una mano su un tavolo e giocare con un lapis tenuto lento fra le dita.
leggere un libro giallo (DeLaney. Itat Singer) per 3'22".
applausi.
una canzone alla radio. ricezione leggermente spostata rispetto all'onda sulla quale avviene la trasmissione.
la voce di Winston Churchill.
una donna che si toglie un'impermeabile di nylon.
un suono triste di oboe.
rumori indistinti.
qualcosa sul pianoforte. come un dilettante che posa le mani sulla tastiera e accenna qualche arpeggio, qualche accordo, distrattamente.
rumori indistinti.
botta della folla al gioco del calcio.
far roteare velocemente una cinghia e far esaurire il movimento.
il parlare confuso e indistinto di qualche persona poco lontana.

20. Giuseppe Chiari, *La Strada*, in A. Bueno, S. Bussotti, G. Chiari *et al.*, *Cartella Settanta. Pitture musiche poesie del Gruppo '70*, Enrico Riccardo Sampietro editore, Firenze 1965/1966.

TUTTE LE MUSICHE SONO UGUALI
TUTTI POSSONO SUONARE SUBITO
- CON QUALSIASI COSA

21. Giuseppe Chiari, part. da *La Strada*, datata dall'artista a matita 1965, CFGDM, Museo Vostell, Malpartida.

G. CHIARI

SEGNARE UNA PACCATA
INDIVIDUARE DI QUANTO
APERTURE (CHIEDERE)

UNA SPINTE A INTERVALLI
COSTANTI

UNA ALTRA A INTERVALLI
IRREGOLARI

UN ALTRA
UN ALTRA CROFO

UN ALTRA
SEMPRE CROFO

UN ALTRA MANI SPALTO
TEA TRONCARE

UN ALTRA SPALTO
A SPALTO SPALTO

UN ALTRA IN ALTERNANZA
CON ALTRA 3 + 4 = 7

ALLA SPINTE QUANTO

acqua gigante
particolare
o cadenze L. una tarantola

un sistema gigante

questo particolare
dopo il primo
una tale caduta

canone della disca
secondo quinto
ritmo

3/4

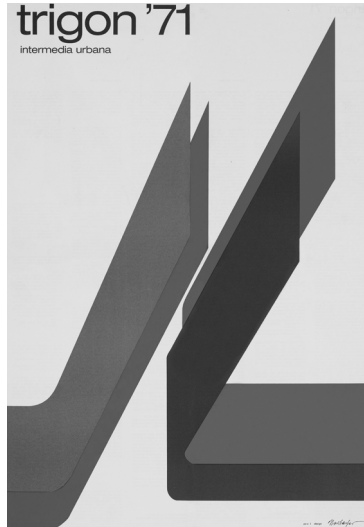
ritmo
della le medio
alla spinta

spinte forti
integrate
Pendere ↓↑
autonomi.

Parlare nella
spinta

le autonomi in
parlare dopo e
le spazio cantato

22. Giuseppe Chiari, progetti pubblicati in Superstudio, 9999 (a cura di), *Vita morte e miracoli dell'architettura*, catalogo della mostra S-Space Mondial Festival No. 1 (Firenze, 9-11 novembre 1971), G e G Editrice, Firenze 1971.



23. Manifesto di Trigon '71. Intermedia urbana. Concorso per idee, Graz, Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, 1971, AFGDM, Fondo Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre, L'Aquila.

Dear Sir,

I send you one of my works for the year 65/66
I should be very grateful if you could take an interest in its performance in your city.

"The lovely gravel"
"1965: images, noises, words"
Construction of the work:
a fragment of film.
Casual registrations from present reality:
noises in a railway station
the public theatre
an interview
noises and silences in a church
the street
an office
a philosophical debate
a little girl
and afterwards
the prostitutes' street

Read texts taken from:
a sociological inquiry
report of an attempted murder of Hitler
a sexual crime in London
letters from a friend of mine
a diplomatic document preparing the Organizational Council
short pieces of dish theatre

Instruments to be used
Movie projector 16mm
3 recorder vol. 7,5
1 microphone

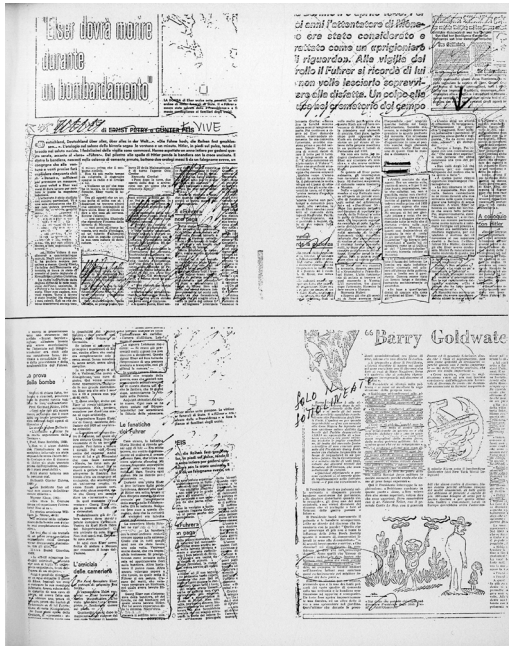
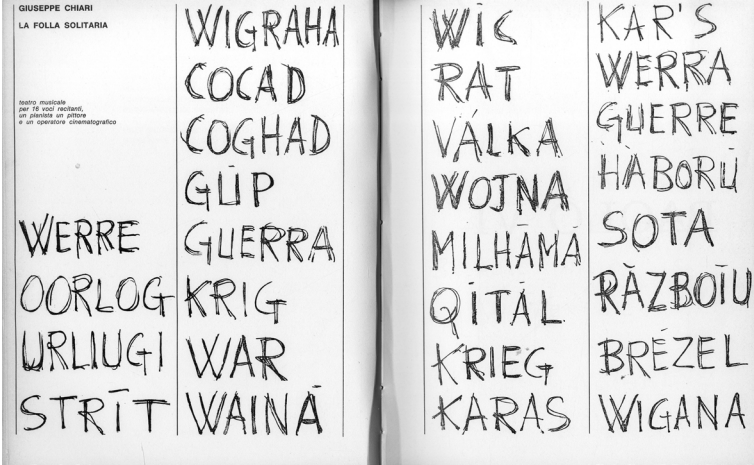
4 readers (not necessarily actors) of the local language in the sounds
or recorded on a tape.

Means of dressing the room Cash 100 dollars

I thank you and send my best regards Giuseppe Chiari
V.le Rodi n. 33
Milano - Italy
Telef. 31333

July 1965

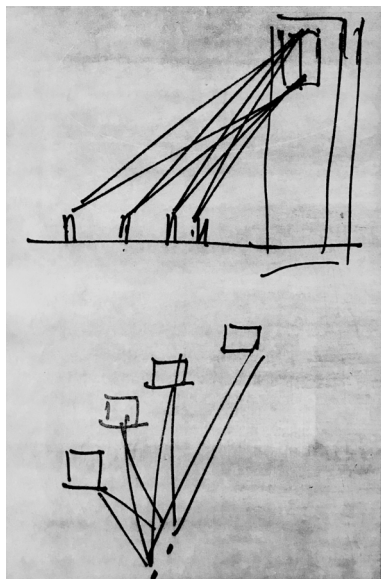
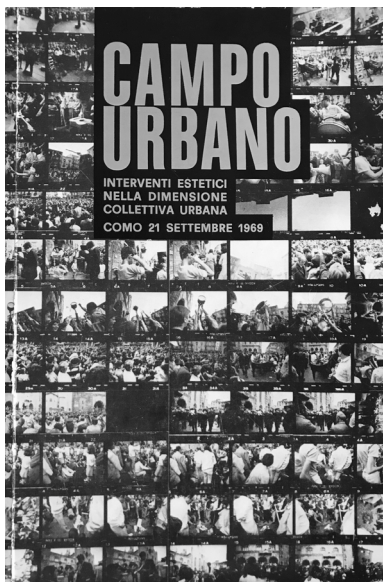
24. Lettera di Giuseppe Chiari a John Cage, 1965, CDMLA, John Cage Notations Project Collection, Northwestern University, Evanston.



25. Giuseppe Chiari, tre pagine da *La folla solitaria*, in "Marcatrè", n. 30-31-32-33, luglio 1967.



28. Giuseppe Chiari nel corso di una possibile esecuzione di *Preghiera per Aldo Braibanti*, Complesso del Broletto, Novara, AGC, Parma.



29. Giuseppe Chiari, progetto per la realizzazione della grande arpa, in L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Editrice Cesare Nani, Como 1970.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Acocella, A.

2016 *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata.

Acocella, A.

2019 *Effimero urbanistico. L'immagine della piazza nelle azioni del gruppo UFO (1968)*, in Hanke, S., Sölch, B., *Projektionen. Der Platz als Bildthema*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, pp. 197-210.

Acocella, A.

2022 *Beyond Disciplinary Boundaries: UFO and the Artistic Avant-gardes of the Sixties and Seventies*, in Anselmo, A., Hamzeian, B., *UFO. Unidentified flying object for contemporary architecture*, Actar, New York, Barcelona, pp. 119-127.

Acocella, A., Stepken, A. (a cura di)

2020 *Lara Vinca Masini. Scritti Scelti 1961-2019. Arte Architettura Design Arti applicate*, Gli Ori, Pistoia.

A. Cr.

1964 *Pop-recital e uova sode*, in "Corriere Lombardo", p. 7.

Alibrandi, A.

2006 *Da una conversazione con Giuseppe Chiari*, in Alibrandi, A. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Mi hanno cercato*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Ponte, 4 marzo – 6 maggio 2006), Edizioni "Il Ponte", Firenze, pp. 9-13.

Alloway, L.

1962 *Introduzione*, in S.c., *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Roma, Marlborough Galleria d'Arte, ottobre – novembre 1962), Editalia, Roma.

Annibaldi, C.

1969 *Musica gestuale e Nuovo Teatro. Dall'azione sperimentale alla poetica del gesto*, in Rescigno, E. (a cura di), *La musica moderna vol. VII. Le avanguardie*, Fratelli Fabbri, Milano, pp. 129-138.

Apa, M. (a cura di)

1987 *Claudio Cintoli. Opere dal 1958 al 1978*, catalogo della mostra (Loreto, Sala Antonio da Sangallo, dicembre 1987 – gennaio 1988), Mondadori, De Luca, Milano, Roma 1987.

Bandini, M.

1969 *Al di là della pittura. 8 Biennale di S. Benedetto del Tronto*, in "Nac. Notiziario Arte Contemporanea", n. 21, pp. 8-10. Bandini, M.

- 1972 *Conversazione con Chiari*, in “Nac. Notiziario Arte Contemporanea”, n. 11, p. 30.
- Barilli, R., Solmi, F., Alinovi, F. *et al.* (a cura di)
- 1978 *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d’arte moderna, 1 – 6 giugno 1977), “I quaderni della sperimentazione”, n. 1, La Nuova Foglio, Pollenza 1978.
- Beal, A.C.
- 2009 “*Music Is a Universal Human Right*”. *Musica Elettronica Viva*, in Adlington, R., *Sound Commitments. Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford University Press, New York, pp. 99-120.
- Bello Minciaccchi, C.
- 2020 *L’immagine riflessa delle strutture letterarie*, in “Enthymema”, n. 25, pp. 373-396.
- Belloni, F.
- 2015 *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, “L’Erma” di Bretschneider, Roma.
- Benignetti, G.
- 1964 *Pittura Musica e Poesia e...Tecnologica*, in “D’Ars Agency”, a. V, n. 4, giugno 1964, pp. 74-75.
- Bernstein, D.W.
- 2010 “*Listening to the Sounds of the People*”: *Frederic Rzewsky and Musica Elettronica Viva (1966-1972)*, in “Contemporary Music Review”, vol. 29, n. 6, pp. 535-550.
- Besozzi, E.
- 1983 *Mass media e cultura di massa: alcune considerazioni generali e una rivisitazione del contributo di E. Morin*, in “Studi di sociologia”, a. 21, fasc. 2, pp. 181-189.
- Bicocchi, M.G. (a cura di)
- 2003 *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell’arte (‘73/’87)*, Edizioni del Cavallino, Venezia.
- Bignami, S., Pioselli, A. (a cura di)
- 2011 *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento 15 aprile – 4 settembre 2011), Milano.
- Binazzi, L., Cammeo, L., Foresi, R., Gioli, S., Titti Maschietto, T.
- 1968 *Effimero urbanistico scala 1/1*, in “Marcatré”, a. VI, n. 37-38-39-40, pp. 198-209.
- Biner, P.
- 1968 *Il Living Theatre*, De Donato Editore, Bari.
- Bini, M., Corsani, G. (a cura di)
- 2007 *Facoltà di Architettura di Firenze tra tradizione e cambiamento*, Florence University Press, Firenze.
- Biserna, E.
- 2023 *Musica da strada. Note sulla politica del quotidiano in Giuseppe Chiari*, in Saba, C. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Immagine Suono Performance*, Postmedia Books, Milano, pp. 177-196.

Block, R. (a cura di)

2001 *Giuseppe Chiari. Quit classical music. Partituren, Manifeste, Zeichnungen 1961-2001*, catalogo della mostra (Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 4 novembre – 30 dicembre 2001), Fridericianum, Kassel.

Bolpagni, P.

2015 *Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta*, in “Medea”, vol. I, n. 1, pp. 1-35.

Bonito Oliva, A.

1972 *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, Centro Di, Firenze.

Bonito Oliva, A. (a cura di),

2006 *Dadada. Dada e dadaismi del contemporaneo. 1916-2006*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 7 settembre – 17 dicembre 2006), Skira, Milano.

Bonomi, G., Mascelloni, E. (a cura di)

1998 *Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua epoca 1958-1978*, catalogo della mostra (Umbertide, Rocca di Umbertide-Centro per l'arte contemporanea, 1998), Adriano Parise Editore, Colognola ai colli, Verona.

Bonomo, G.

2009 *Rumori alla Rotonda. Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti. Milano, 21 gennaio 1959*, in Di Maggio, G., Bonito Oliva, A., Lombardi, D. (a cura di), *John Cage*, Mudima, Milano, pp. 203-217.

Bonomo, G.

2018 *La Strada di Giuseppe Chiari: “Forza delle ragioni negative”*, in Bonito Oliva, A., Di Maggio, G., Lombardi, D. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Mudima, Milano, pp. 179-181.

Boragina, F.

2021 *Editoria e controcultura: la storia dell'Ed. 912*, Postmedia Books, Milano.

Bordini, S.

2016 *Memoria del video. Italia anni Settanta*, in Leuzzi, L., Partridge, S. (a cura di), *Rewind Italia: Early Videoart in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, pp. 35-68.

Borio, G., Ferrari, G., Tortora, D. (a cura di)

2017 *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia.

Borzone, M.

1998 *s.t.*, in *Vita musicale contemporanea. Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi*, “Il Gabbiano”, La Spezia e Leonardi V-Idea, Genova.

Boyer, I.

2022 *Luciano Giaccari e lo Studio 970 2 di Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte discussa in Sapienza Università di Roma nel 2022.

Boyer, I.

2022 *Studio 970/2 – Videoteca Giaccari*, in Saba, C., Valentini, V. (a cura di), *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo delle Esposizioni, 12 aprile – 4 settembre 2022), Treccani, Roma, pp. 139-146.

- Branzi, A.
1972 *La Gioconda sbarbata. Il ruolo dell'avanguardia*, in "Casabella", a. XXXVI, n. 363, pp. 27-33.
- Brecht, B.
1957 *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main; tr. it. *Breviario di estetica teatrale*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1962.
- Brecht, G.
1963 *Water Yam*, Fluxus Editions, New York.
- Brizzi, M.
2017 *Architetture tracciate nell'editoria*, in P. Brugellis, G. Pettena, A. Salvadori (a cura di), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Supersudio, UFO, Zziggurat*, Quodlibet, Macerata, pp. 79-86.
- Brown, E.
1963 *Music Essays*, in Brecht, G., Bremer, C., Brown, E., et. al., *An Anthology of Chance Operations*, La Monte Young & Jackson Mac Law, New York, s.p.
- Brown, E.
2008 *On December 1952*, in "American Music", vol. 26, n. 1, pp. 1-12.
- Bucarelli, P.
1958 *Presentazione*, in Ponente, N., *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1 marzo – 30 marzo 1958), Editalia, Roma.
- Bueano, A.
1963, s.t., in *Tecnologica*, catalogo della mostra (Firenze, Studio di Arte Contemporanea Quadrante, dicembre 1963), in "Quadrante", n. 24, s.p.
- Bueno, A., Chiari, G., Pignotti, L. (a cura di)
1963 *Tecnologica*, catalogo della mostra (Firenze, Studio di Arte Contemporanea Quadrante, dicembre 1963), in "Quadrante", n. 24.
- Bussotti, S.
1965 *Il gioco e la musica*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1966", Bompiani, Milano, pp. 40-46.
- Caccamo, C.
2023 *Itinerario critico attraverso il percorso di Franca Sacchi*, in "Piano b. Arti e culture visive", vol. 8, n. 2, pp. 181-199.
- Cage, J.
1952 *4'33'*, Peters Editions, New York.
- Cage, J.
1959 *Lecture on Nothing*, in "Incontri Musicali", n. 3, pp. 128-149.
- Cage, J.
1960 *Fontana Mix: material for tape music of that title. Also Water Walk (1959), Sound of Venice (1959), Aria for M. sop. (1958), Theatre Piece (1960), Wbai (1960), also used by Cornelius Cardew to make solo for guitar: Milan, 1958 (November)*, Henmar Press, New York.
- Cage, J. (a cura di)
1969 *Notations*, Something Else Press, New York.

Cage, J.

1981 s.t., in Ota, H., Castile, R. (a cura di), *Sound on Paper: Music Notation in Japan*, Japan House Gallery, New York 1981, pp. 6-8.

Cage, J.

1992 *A Composer's Confessions*, in "Musicworks", n. 52, pp. 6-15; tr. it. *Confessioni di un compositore*, in Bonomo, G., Furghieri, G. (a cura di), *John Cage*, Marcos y Marcos, Milano 1998, pp. 43-58.

Cage, J. Kirby, M., Schechner, R.

1965 *An Interview with John Cage*, in "The Tulane Drama Review", vol 10, n. 2, pp. 50-72; tr. it. *Intervista con John Cage*, in "Marcatrè", a. VI, n. 37-38-39-40, luglio 1968, pp. 218-228.

Cambi, F.

2016 *John Dewey in Italia. L'operazione de La Nuova Italia Editrice: tra traduzione, interpretazione e diffusione*, in "Espacio, Tiempo y Educación", n. 3, pp. 89-99.

Camilleri, L.

2004 *La musica elettroacustica a Firenze: dalle prime esperienze alle attività attuali*, in Cresti, R., Negri, E. (a cura di), *Firenze e la musica del secondo Novecento. Le tendenze della musica d'arte fiorentina con dizionario sintentico e ragionato dei compositori*, LoGisma Editore, Firenze 2004, pp. 158-164.

Caramel, L.

1969 *Una proposta prematura*, in "Nac. Notiziario Arte Contemporanea", n. 19-20, p. 6.

Caramel, L., U. Mulas, U., Munari, B. (a cura di)

1970 *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Editrice Cesare Nani, Como.

Caramel, L.

2011 *Campo Urbano*, in Bignami, S., Pioselli, A. (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento 15 aprile – 4 settembre 2011), Electa, Milano, s.p.

Carapezza, P.E.

1964 "arte e tecnologia" a firenze, giugno 1964, in "Collage", n. 3-4, pp. 56-57.

Carapezza, P.E.

1965 *Atto e fatto*, in "Marcatrè", a. III, n. 11-12-13, pp. 151-154.

Cardini, G.,

1983 s.t., in Pinzauti, L., Sablich, S., Santi, P., Spini, D. (a cura di), *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi*, Opuslibri, Fiesole, p. 37.

Cardini, G.

2010 s.t., in Carrieri, L. (a cura di), *Giuseppe Chiari*, supplemento della rivista "Segno", n. 233, realizzato in occasione della mostra *Giuseppe Chiari* (Martina Franca, Fondazione Studio Carrieri Noesi, 13 novembre 2010 – 9 gennaio 2011), Umberto Sala Editore, Pescara, pp. 17-20.

Carpenter, E., McLuhan, M. (a cura di)

1960 *Explorations in communication*, Beacon Press, Boston; tr. it. *La comunicazione di massa*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Carrieri, L. (a cura di)

2010 *Giuseppe Chiari*, supplemento alla rivista “Segno”, n. 233, realizzato in occasione della mostra *Giuseppe Chiari* (Martina Franca, Fondazione Studio Carrieri Noesi, 13 novembre 2010 – 9 gennaio 2011), Umberto Sala Editore, Pescara.

Cecere A.

2019 *Lessico resistente. La poesia visiva e la critica alla società dell'immagine. In un dialogo con Lamberto Pignotti*, Edizioni Kappabit.

Celant, G.

1967 *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in “Flash Art” n. 5, 1967, s.p.

Celant, G. (a cura di)

1968 *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, Arsenali, 4-6 ottobre 1968), Rumma Editore, Salerno.

Celant, G. (a cura di)

2019 + *Spazi. Le gallerie Toselli*, Johan & Levi editore, Monza.

Cerchiari, L.

2007 *Intorno al jazz. Dall'etnologia alla popular music*, Bompiani, Milano.

Cerizza, L. (a cura di)

2020 *Gianni Pettena 1966-2021*, Mousse Publishing, Milano.

Ceserani, R.

1966 *Da Aristotele a Huizinga*, in “Almanacco Letterario Bompiani. Arte e gioco”, Bompiani, Milano, pp. 8-12.

Cestelli Guidi, A.

2019 *Fluxus scores*, in Rovere, W., Peterlini, P. (a cura di), *Sense Sound / Sound Sense. Fluxus Music, Scores & Records in the Luigi Bonotto Collection*, catalogo della mostra (Whitechapel Gallery, London, 3 settembre 2019 – 2 febbraio 2020), Danilo Montanari Editore, Ravenna, pp. 21-23.

Charles, D.

2009 *Musica e an-archia*, in Di Maggio, G., Bonito Oliva, A., Lombardi, D. (a cura di), *John Cage*, Mudima, Milano, pp. 113-147.

Chiari, G.

1963a *Opere aperte a Palermo*, in “Letteratura”, a. XXVII, XI nuova serie, n. 66, pp. 138-139.

Chiari, G.

1963b *da “teatrino” 1963 (per un attore pianista)*, in “Quadrante”, n. 24, s.p.

Chiari, G.

1963c *s.t.*, in “Quadrante”, n. 24, s.p.

Chiari, G.

1964a *s.t.*, in “Dopotutto”, n. 1, in “Letteratura” n. 67-68, pp. 153-154.

Chiari, G.

1964b *Musica e oggetto*, in “Marcatré”, a. II, n. 3, pp. 20-21.

Chiari, G.

1964c *Appunti*, in “Collage”, n. 2 (8), pp. 76-78.

Chiari, G.

1964d *Qualche oggetto*, in “Marcatré”, a. II, n. 8-9-10, s.p.

Chiari, G.

1965a *La Strada*, in “ICA Bulletin”, n. 143, pp. 6-7.

- Chiari, G.
1965b *Gesto di distacco*, in “Marcatrè”, a. III, n. 11-12-13, pp. 124-125.
- Chiari, G.
1965c *s.t.*, in “Marcatrè”, a. III, n. 11-12-13, p. 176.
- Chiari, G.
1965d *Per Arco*, in S.c., *24 Stunden*, catalogo della mostra (Galerie Parnass, Wuppertal, 5 giugno 1965), Verlag Hansen & Hansen, Itzehoe-Vosskate.
- Chiari, G.
1966a *Alcune opere, alcuni scritti*, in “Collage”, n. 6 (13), pp. 30-33.
- Chiari, G.
1966b *Don't Trade Here*, in “Marcatrè”, a. IV, n. 26-27-28-29, pp. 29-30.
- Chiari, G.
1966c *La Strada*, in Gruppo 70, *Cartella Settanta. Pitture musiche poesie del Gruppo '70*, Enrico Riccardo Sampietro editore, Bologna, s.p
- Chiari, G.
1967 *La folla solitaria*, in “Marcatrè”, a. V, n. 30-31-32-33, pp. 54-64.
- Chiari, G.
1968 *Precisazione*, in “L'Unità”, mercoledì 26 giugno, p. 8.
- Chiari, G.
1969a *Musica senza contrappunto*, Leric Editore, Roma 1969.
- Chiari, G.
1969b *Il Tamburo davanti al violino*, in “Marcatrè”, a. VII, n. 50/55, pp. 276, 279-280.
- Chiari, G.
1969c *Andare avanti*, in Dorflès, G., Menna, F., Marucci, L. (a cura di), *VIII Biennale di San Benedetto del Tronto Al di là della pittura*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 5 luglio – 28 agosto 1969), Centro Di, Firenze.
- Chiari, G.
1969d *Preghiera per Aldo Braibanti*, “Quaderni di TECHNE”, n. 1, Edizioni Techne, Firenze, s.p.
- Chiari, G.
1971a *s.t. (intervento su proposta di Enzo Mari)*, in “Nac. Notiziario Arte Contemporanea”, n. 8-9, pp. 14-15.
- Chiari, G.
1971b *s.t.*, in Superstudio, 9999 (a cura di) *Vita morte e miracoli dell'architettura*, catalogo della mostra *S-Space Mondial Festival No. 1* (Firenze, 9-11 novembre 1971), G e G Editrice, Firenze, s.p.
- Chiari, G.
1972a *Televisione 5, Collage di idee*, in “In. Argomenti e immagini di design”, a. III, n. 4, pp. 19-25.
- Chiari, G.
1972b *Cos'è la musica*, in “Data”, a. II, n. 3, pp. 12-15.
- Chiari, G.
1972c *Cos'è la musica*, in “Re Nudo”, a. III, n. 16, s.p.
- Chiari, G.
1972d *Suonare la città*, in “In. Argomenti e immagini di design”, a. III, n. 6, pp. 11-17.

- Chiari, G.
1972e *Schema di sei lezioni sul tema suono e città*, in "Humandesign", n. 11, pp. 8-10.
- Chiari, G.
1972f *Music. Scores, method to play, essays, catalogue of works*, Stiv, Florence.
- Chiari, G.
1973 *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano.
- Chiari, G.
1974a *Teatrino*, Banco ed. Nuovi Strumenti, Brescia.
- Chiari, G.
1974b *S.t.*, in Vergine, L. (a cura di), *Il corpo come linguaggio (La "Body - art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, s.p.
- Chiari, G.
1974c *Per favore una domanda. Ich bitte um eine frage. Please, Ask me a Question*, in "Data", a. IV, n. 13, p. 56.
- Chiari, G.
1975 *Speciale Fluxus I.*, in "Data", a. V, n. 18, pp. 88-94.
- Chiari, G.
1976 Dorflès, G. (a cura di), *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Martano editore, Torino.
- Chiari, G.
1980 "Discussione", in Incontri internazionali d'arte (a cura di), *Incontri 1974-'75*, Quaderni del Centro d'Informazione Alternativa, Arnoldo Mondadori Editore, Roma 1980.
- Chiari, G.
1996 *Note intorno al rapporto con Duchamp*, in "Nuova Meta parole & immagini", a. X, n. 6.
- Chiari, G.
1999 *Gesti sul piano*, Danilo Montanari, Ravenna.
- Chiari, G.
2000 *Musica madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2000.
- Chiodi, S.
2009 *Il cerchio non si chiude*, in Chiodi, S. (a cura di), Bonito Oliva, A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, Le Lettere, Firenze, pp. 267, 275.
- Christov-Bakargiev C., Pratesi L., Vettese A.
1993 *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte*, vol. II, catalogo della mostra (Venezia, la Biennale di Venezia, 14 giugno - 10 ottobre 1993) Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.
- Conte, L., Iamurri, L., Martini, V. (a cura di)
2012 *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, et al. / Edizioni, Milano.
- Conte, L.
2022 *Teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969*, in "Arabeschi", n. 19, pp. 136-150.

- Conte, L.
 2023 *Nomadismo e margine. Le pratiche performative di Fluxus in Italia tra anni sessanta e settanta*, in Conte, L., Gallo, F. (a cura di), *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 37-55.
- Conte, L., Gallo, F. (a cura di)
 2023 *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 21 ottobre 2022 – 28 maggio 2023), Quodlibet, Macerata.
- Corà, B.
 2000 *Giuseppe Chiari: La musica del futuro e il teatro filosofico musicale (individuale)*, in Corà, B. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Musica et cetera*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni, 22 dicembre 2000 – 11 febbraio 2001), Gli Ori, Pistoia, pp. 9-15.
- Coteni, P.
 2005 *La non musica di Giuseppe Chiari*, in Coteni, P., Lombardi, A., Michelli, C. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Le scelte trasgressive*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 ottobre – 27 novembre 2005), Ulisse & Calipso edizioni mediterranee, Napoli, pp. 15-19.
- Cresti, R.,
 2021 *Sylvano Bussotti e l'opera geniale*, Maschietto Editore, Firenze.
- De Paolis, R.
 2019-20 *Campo Urbano 1969. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, in "Ais/Design Journal", vol. 7, n. 12-13, pp. 179-201.
- De Pinto, L.
 2025 *Per una esperienza sensibile dello spazio urbano: attorno a Suonare la città di Giuseppe Chiari*, in Chiaraluce, G., Pedriglieri, G., Scurto, E. (a cura di), *In corso d'opera 5*, atti del convegno (Roma, Sapienza Università di Roma, 5-6 luglio 2022), Campisano Editore, Roma, pp. 249-257.
- De Santis, M.
 2017 *Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia* in Borio, G., Ferrari, G., Tortora, D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, pp. 27-58.
- De Simone, G.
 2005 *Pietro Grossi. Il dito nella marmellata*, Nardini Editore, Firenze.
- De Simone, G.
 2006a De Simone, *Oltre: Giuseppe Chiari e la storia della musica*, in "Konsequenz", n. 13-14, pp. 33-68.
- De Simone, G., Chiari, G.
 2006b *Ho suonato cinque o sei sassi. Conversazioni tra Giuseppe Chiari e Girolamo De Simone*, in "Konsequenz", n. 13-14, pp. 69-83.
- De Simone, G.
 2008 *Oltre*, in Chiari, G., *Autoritratto*, Nardini Editore, Firenze, pp. 135-182.
- Dewey, J.
 1934 *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York; tr. it. *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

Diacono, M.

1967 "fluxus 1", in "Collage", n. 7 (14), pp. 31-33.

Di Raddo, E.

2009 "L'arte è politica". *Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno, I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, pp. 10-32.

Dorfles, G.

1962 *Simbolo comunicazione consumo*, Einaudi, Torino.

Dorfles, G.

1965 *Nuovi miti, nuovi riti*, Einaudi, Torino.

Dorfles, G.

1968 *Artificio e natura*, Einaudi, Torino.

Dorfles, G., Marotta, G., Pignotti, L. et al.

1969 *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, in "Marcatrè", a. VII, n. 50/55, pp. 268-275.

Dorfles, G., Menna, F., Marucci, L. (a cura di)

1969 *VIII Biennale di San Benedetto del Tronto Al di là della pittura*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 5 luglio – 28 agosto 1969), Centro Di, Firenze.

Dorfles, G.

1970 *Al di là della pittura. Riflessioni su un'esposizione tenutasi lo scorso anno a San Benedetto del Tronto*, in "Art International", vol. XIV, n. 7, pp. 71-73.

Dorfles, G.

1976 s.t., in Dorfles, G. (a cura di), *Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Martano editore, Torino, pp. 129-138.

Dörstel, W., Steinberg, R., Von Zahn, R.

1992 *The Bauernmeister Studio: Proto-Fluxus in Cologne 1960-1962*, in Friedman, K. (a cura di), *Fluxus Virus 1962-1992*, catalogo della mostra (Columbia, Galerie Schüppenhauer, 1-20 settembre), Galerie Schüppenhauer, Köln 1992, pp. 56-62.

Drudi, G.

1962 *1963 – Mutamenti degli happenings*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963. La civiltà dell'immagine", Bompiani, Milano, pp. 179-180.

Duplaix, S., Lista, M. (a cura di)

2004 *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 22 settembre 2004 – 3 gennaio 2005) Edition du Centre Pompidou, Paris.

Eco, U.

1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Eco, U.

1963 *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in Eco, U., *Diario minimo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

- Eco, U.
1964 *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- Eco, U.
1966 *Per una indagine semiologica sul messaggio televisivo*, in “Rivista di Estetica”, n. 2, pp. 237-259.
- Eco, U.
1967 *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Milano.
- Eco, U.
1968a *Il medium e il messaggio*, in “Marcatré”, a. VI, n. 37-38-39-40, pp. 36-39.
- Eco, U.
1968b *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano.
- Eco, U.
1969 *Le parole magiche*, in Moravia, A., Eco, E., Gatti, A., Gozzano, M., Musatti, C., Bompiani, G., *Sotto il nome di plagio*, Bompiani, Milano, pp. 11-100.
- Eco, U.
1973a *“Homo ludens oggi”*, in Huizinga, J., *Homo ludens*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Eco, U.
1973b *Il costume di casa*, Bompiani, Milano.
- Eco, U.
2018 Marrone, G. (a cura di), *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano.
- Evangelista, M.
2013 *Teatri nascosti. Gesto, segno e drammaturgia nell'opera di Sylvano Bussoffi*, LoGisma, Firenze.
- Fadda, S.
2016 *La reazione italiana al video*, in Leuzzi, L., Partridge, S. (a cura di), *Rewind Italia: Early Videoart in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, pp. 135-146.
- Fagiolo dell'Arco, M.
1966a *“L'arte è un gioco e i giochi hanno le loro regole”*. Bugli, Diodato, Matarese, Morelli, in “Marcatré”, a. IV, n. 26-27-28-29, pp. 379-380.
- Fagiolo dell'Arco, M.
1966b *Il doppio-gioco Aldo Mondino*, in “Marcatré”, a. IV, n. 26-27-28-29, p. 405.
- Fagone V. (a cura di)
1988 *Memoria del video 2. Presente Continuo. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre – 31 dicembre 1988), Milano, Nuova Prearo.
- Fameli, P.
2013 *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Campanotto Editore, Pesian di Prato.
- Fameli, P.
2019 *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna.

Farolfi, M.

2024 *Alleati in concerto: Cage, Berio, Metzger e lo United States Information Service*, in “Rivista italiana di musicologia”, n. 59, pp. 153-191.

Fastelli, F.

2014 *Cinquant'anni, “dopotutto”. Per un catalogo ragionato*, in Spignoli, T., Corsi, M., Fastelli, F., Papini, M.C. (a cura di), *La poesia in immagine La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 5 – 6 giugno 2014), Paisan di Prato, pp. 101-185.

Ferluga, G.

2003 *Il processo Braibanti*, Silvio Zamorani editore, Torino.

Ferrara, M.

1968 *Processo aberrante*, in “L'Unità”, 13 luglio, p. 1.

Ferraresi, R.

2022 *Incontri reali, annunciati, mancati fra arte e teatro negli anni Sessanta*, in “Arabeschi”, n. 19, pp. 89-105.

Ferri, P.

1998 *Poesia del silenzio e aleatorietà della vita: la destrutturazione per una completa integrazione*, in Bonomi, G., Mascelloni, E. (a cura di), *Promuovere l'alluvione. Fluxus nella sua epoca 1958-1978*, catalogo della mostra (Umbertide, Rocca di Umbertide, Centro per l'Arte Contemporanea, 1998) Adriano Parise Editore, Verona, pp. 130-136.

Fetterman, W.

1996 *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam.

Fink, E.

1960 *Spiel als Weltsymbol*, W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart; tr. it. *Il gioco come simbolo del mondo*, Lerici, Roma 1969.

Finzi Ghisi, V.

1969 *Il caso Braibanti ovvero un processo di famiglia*, Feltrinelli, Milano.

Fischer-Lichte, E.

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; tr. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci Editore, Milano, 2014.

Fontana, G., Frangione, N., Rossini, R. (a cura di)

2015 *Italian Performance Art*, Sagep Editori, Genova.

Fronzi, G.

2011 *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica*, Mimesis, Milano-Udine.

Gallo, F.

2019 *Giuseppe Chiari e Gianni Melotti, davanti e dietro l'obiettivo. La fotografia documenta e interpreta la performance*, in Gallo, F. (a cura di), *Gianni Melotti. La foto-grafia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Giunti, Firenze-Milano, pp. 10-19.

Gallo, F.

2021a *La fotografia in Giuseppe Chiari, tra documentazione e opera autonoma*, in “RSF. Rivista di studi di fotografia”, n. 12, 2021, pp. 204-219.

- Gallo, F.
 2021b *Intimacy and emotions at the dawn of Performance Art in Italy*, in “Modern Italy”, vol. 26, n. 3, pp. 275-289.
- Gallo, F.
 2021c *Lectures & discussions: the use of verbal language in the performance practice of Giuseppe Chiari*, in “Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, n. 24, pp. 205-225.
- Gallo, F.
 2022 *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 139-158.
- Gallo, F.
 2023 *La performance di Giuseppe Chiari attraverso i 'documenti' fotografici*, in Saba, C. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Immagini Suono Performance*, Postmedia Books, Milano.
- Giaccari, L.
 1972 *TV OUT*, in “In. Argomenti e immagini di design”, a. III, n. 4, pp. 28-32.
- Giaccari L. (a cura di)
 1987 *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), Milano, Nuova Prearo Editore.
- Giomi, F., Ligabue, M. (a cura di)
 1999 *L'istante zero. Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Gruppo U.F.O.
 1968 *Gli ufo*, in “Marcatré”, a. VI, n. 41-42, pp. 52-91.
- Goffin, R.
 1945 *Histoire du jazz*, S.i.e, Paris.
- Goffin, R.
 1948 *Nouvelle histoire du jazz. Du Congo au bebop*, Les deux sirènes, Bruxelles.
- Golan, R.
 2017 *Campo Urbano: Episodes from an Unwritten History of Participation*, in Antonello, P., Nardelli, M., Zanoletti, M. (a cura di), *Bruno Munari. The Lightness of Art*, Oxford-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien 2017, pp. 327-358.
- Goldberg, R.
 1998 *Performance. Live Art Since The 60s*, Thames & Hudson, London.
- Granchi, A., Nannucci, M. (a cura di)
 1976 *Zona Artists' Film*, catalogo-brochure della rassegna (Firenze, Spazio Zona, aprile 1976), Edizioni Zona, Firenze.
- Greco, M.T.
 1968 *L'importanza di essere omosessuale*, in “Men”, a. III, n. 30.
- Gruen, J.
 1966 *The New Bohemia. The Combine Generation*, Grosset & Dunlap, New York.

Gruppo 70

1965 *Arte e tecnologia*, in “Marcatré”, a. III, n. 11-12-13, febbraio 1965, pp. 104-176.

Gruppo 70

1966 *Cartella Settanta. Pitture musiche poesie del Gruppo '70*, Enrico Riccardo Sampietro editore, Bologna.

Gualco, C. (a cura di)

2012 *Fluxus in Italia. Testi documenti immagini*, Il Canneto Editore, Genova.

Gualco, C., Lecci, L., Serrati, F. (a cura di)

2022 *Fluxus 1962-2022. Sixty Years in Flux*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Villa Croce, 15 settembre – 20 novembre 2022), De Ferrari, Genova.

Guarnieri Corazzol, A.

1979 *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Marsilio Editore, Venezia.

Harren, N.

2020 *Fluxus Forms. Scores, Multiples, and the Eternal Network*, The University of Chicago Press, Chiacago.

Hendricks, J.

1988 *Fluxus Codex*, Harry N. Abrams Inc, Detroit, New York.

Higgins, D.

1966 *Intermedia*, Something Else Press, New York.

Higgins, H.

2002 *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkley-Los Angeles.

Historisches Archiv der Stadt Köln (a cura di)

1993 *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-62. Intermedial, kontrovers, experimentell*, Emons Verlag, Köln.

Huizinga, J.

1938 *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultur*, H.D. Tjeenk Willink, Haarlem; tr. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1946.

Iaquinta, C.

2015 *L'“anomalia” italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in Casero, C., Di Raddo, E. (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano, pp. 89-103.

Incontri Internazionali d'Arte (a cura di)

1973 *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 – febbraio 1974) a cura degli Incontri Internazionali d'Arte, Centro Di, Firenze.

Kaprow, A.

1958 *The Legacy of Jackson Pollock*, “Art News”, vol. 57, n. 6, October, pp. 24-27, 55-57.

La Biennale di Venezia

1964 *XXXII Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno – 18 ottobre 1964), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1964.

Lacy, S.

2006 *On Play and Process, and Musiacal Instincts (Raymond Gervais and Yves Bouliane, 1976)*, in Weiss, J. (a cura di), *Steve Lacy: Conversations*, Duke University Press, Durham, pp. 62-77.

Lancioni, D. (a cura di)

1998 *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, Torino-London.

Lancioni, D. (a cura di)

2002 *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia*, catalogo della mostra (Faenza, Galleria Comunale d'Arte, 28 settembre 2002 – 7 gennaio 2003), Torino.

Lanza, A.

1991 *Il secondo Novecento*, Storia della musica a cura della società italiana di musicologia, Torino.

Levaux, C.

2025 *Uncovering the Roots of Musica Elettronica: Viva Early Concerts, Improvisation, and the Influence of the Living Theatre (1966-1968)*, in "Twentieth-Century Music", first view, published online, pp. 1-20.

Liverani, G.T.

1983 *Galleria La Salita, 1957 – 1983. Un disegno dell'arte*, Roma.

Lombardi, D. (a cura di)

1981 *Spartito preso. La musica da vedere*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 26 agosto – 18 ottobre 1981), Vallecchi, Firenze.

Lombardi, A.

2005 *La scelta trasgressiva di Giuseppe Chiari*, in Coteni, P., Lombardi, A., Michelli, C. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Le scelte trasgressive*, Ulisse & Calipso, Napoli, pp. 35-45.

Lombardi, D.

2009 *La musica in Toscana dal 1945 ad oggi*, in Lombardi D. (a cura di), *Attraversamenti. La musica in Toscana dal 1945 ad oggi*, Gli Ori, Pistoia, pp. 23-55.

Lombardi, D.

2018 *I dodici Intervalli di Giuseppe Chiari*, in Bonito Oliva A., Di Maggio G., Lombardi D. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Mudima, Milano, pp. 33-34.

Lonardelli L.

2022 *I luoghi dell'azione. Un percorso nella Roma degli anni Sessanta tra risignificazione dello spazio espositivo e performatività*, in «Arabeschi», n. 19, pp. 107-120.

Lonzi, C.

1963 *Pollock a Roma e a Milano*, in "L'Approdo Letterario", a. IX, n. 21, pp. 155-156.

Lux, S.

1969 *Tre mostre a Roma*, in "Cartabianca", n. 5, pp. 41-46.

- Manco, M.C.
2020 *La provocazione della semplicità. Erik Satie, Jean Cocteau e il Gruppo dei Sei*, Wip Edizioni, Bari.
- Maraini, D.
1968 *Le lagrime di una madre*, in “Paese Sera”, 16 luglio, p.7.
- Marcuse, H.
1955 *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston; *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1964.
- Marcuse, H.
1967 *Prefazione politica 1966 a Eros e civiltà*, in “Nuovo impegno”, a. II, n. 8, pp. 9-18.
- Margiotta, S.
2022 *Lo spazio-cantina come strumento di costruzione drammaturgica*, in “Sciami”, n. 11. <https://webzine.sciami.com/lo-spazio-cantina-come-strumento-di-costruzione-drammaturgica/#fnref-5861-44>.
- Martin, B.,
1968 *Tales of Italian Evolution*, in “International Times”, n. 45, 29 novembre – 12 dicembre, pp. 4-5.
- Marucci, L.
1969 *Cronaca di Fermo e San Benedetto*, in “Il Resto del Carlino”, 21 agosto.
- Masini, L.-V.
1964 *Arte e tecnologia*, in “La Biennale di Venezia”, a. XIV, n. 54, p. 57.
- Masini, L.-V.
1965 *Funzione attuale dell'opera plastica nel tessuto urbano*, in Dezzi Bardeschi M., Masini L.-V. (a cura di), *Prima triennale itinerante di architettura italiana contemporanea*, catalogo della manifestazione, Anghiari, Biella, Bolzano, Caserta, Cortona, Lecce, Livorno, Pescara, Pietrasanta, Pistoia, Riccione, Salerno, Volterra, Firenze, 1965), Centro Proposte, Firenze, pp. 351-356.
- Masini, L.-V.
1989 *Arte Contemporanea. La linea dell'unicità, Arte come volontà e non rappresentazione*, Vol. II, Giunti, Firenze.
- Masini, L.-V.
1993 *Giuseppe Chiari. Bisogna evitare di disprezzare il reale*, in Masini, L.-V. (a cura di), *Giuseppe Chiari*, catalogo della mostra (Firenze, Centro Tornabuoni, dal 15 maggio 1993), Centro Tornabuoni, Firenze, pp. 9-18.
- Mastropietro, A.
2017 *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, in Borio, G., Ferrari, G., Tortora, D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, pp. 105-139.
- Mastropietro, A.
2020 *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM, Lucca.
- Maurizi, P.
2004 *Quattordici interviste sul “Nuovo teatro musicale” in Italia. Con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Morlacchi, Perugia.

- Mayr, A.
2007 *Lo Studio di Fonologia di Firenze S 2F M*, in Zavagna, P., Ligabue, M. (a cura di), "Musica/Tecnologia", n. 1, Firenze University Press, Firenze, pp. 91-96.
- McLuhan, M.
1951 *The Mechanical Bride. Folklore of industrial man*, The Vanguard Press, New York; tr. it. *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, SugarCo, Milano 1984.
- McLuhan, M.
1962 *The Gutenberg Galaxy; The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto; tr. it. *La galassia Gutenberg; nascita dell'uomo tipografico*, Armando Editore, Roma 1976.
- McLuhan, M.
1964 *Understanding Media. The Extensions of Man*, The New American Library, New York; tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.
- McLuhan, M., Parker, H.
1968 *Through the vanishing point; Space in poetry and painting*, Harper & Row, New York; tr. it. *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, SugarCo, Milano 1988.
- Menna, F.
1969 *Dall'oggetto allo spazio vitale*, in Dorflès, G., Menna, F., Marucci, L. (a cura di), *VIII Biennale di San Benedetto del Tronto Al di là della pittura*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabriellini, 5 luglio – 28 agosto 1969), Centro Di, Firenze.
- Mertens, W.
1983 *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Kahn & Averill, London, Bronde, New York.
- Metzger, H.K.
1959a *La musica elettronica: a proposito di una situazione*, in "La Biennale di Venezia", n. 35, pp. 28-30.
- Metzger, H.K.
1959b *John Cage o della liberazione*, tr. it. Bussotti, S., in "Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio", n. 3, pp. 16-31.
- Metzger, H.K.
1969 *s.t.*, in Chiari, G., *Musica senza contrappunto*, Lerici Editore, Roma.
- Miccini, E., Pignotti, L. (a cura di)
1966 *Poesie e no n. 4*, in "Nuova Corrente", n. 39-40, pp. 396-409.
- Mila, M.
Breve storia della musica, Bianchi Giovini editrice, Milano 1946.
- Minnini, M.
1995 *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Danilo Montanari, Ravenna.
- Morandini, M.
1963 *Il cine-occhio*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1964", Bompiani, Milano, pp. 195-199.

- Morante, E.
1968 *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, in “Paese Sera”, 17 luglio.
- Moravia, A., Eco, E., Gatti, A., Gozzano, M., Musatti, C., Bompiani, G.
1969 *Sotto il nome di plagio*, Bompiani, Milano.
- Moroni, M.
2011 *Parasurrealism and Technological Utopia*, in Chirumbolo, P., Moroni, M., Somigli, L. (a cura di) *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 74-95.
- Mu, C., Martone, P.
2018 *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma.
- Musso, C.
2014 *Fluxus. Prima, durante e dopo*, tesi di dottorato discussa all’Università degli studi di Bologna.
- M.Z.
1964 *Il dibattito sulla musica sovietica d’oggi*, in “Marcatrè”, a. II, n. 4-5, pp. 72-74.
- Natoli, D.
1967 *Tre flashes su una giornata qualunque: teatro, sport e circoli culturali – Un nuovo modo di concepire l’esperienza – Una serata musicale che si trasforma in una inchiesta sociologica*, in “L’Unità”, 29 dicembre, p. 11.
- Navone, P., Orlandoni B.,
1974 *Architettura “radicale”*, documenti di Casabella, G. Milani sas editrice, Segrate.
- N. Nozzoli, N., Parri, F. (a cura di)
2023 *Art is easy. Giuseppe Chiari. Tracce di un percorso creativo*, catalogo della mostra (Certaldo Alto, Palazzo Pretorio, 15 febbraio – 12 aprile 2023), Pacini, Pisa.
- Palazzoli, D. (a cura di)
1967 *Con temp l’azione*, catalogo della mostra (Torino, gallerie Christian Stein, Il Punto, Sperone, 4 dicembre – 31 dicembre 1967), Torino.
- Panassié, H.
1934 *Le jazz hot*, Correa, Paris.
- Panassié, H.
1943 *La musique de jazz et le swing*, Correa, Paris.
- Panassié, H.
1946 *Douze années de jazz*, Correa, Paris.
- Panassié, H.
1946 *La véritable musique de jazz*, Laffont, Paris.
- Pedrini, E.
1983 *Chiari e la storia*, in G. Chiari, *Music is easy. Opere 1962-1982*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Romana, giugno 1983), Edizioni Salone Villa Romana, Firenze.
- Pedrini, E. (a cura di)
1992 *Giuseppe Chiari e la teoria dell’arte in Fluxus*, catalogo della mostra (Milano, Studio oggetto, maggio-giugno 1992), Ulisse & Calipso, Roma.

- Pedrini, E. (a cura di)
1996 *Conceptual Music. Giuseppe Chiari*, Ulisse&Calipso Edizioni mediterranea, Napoli.
- Pedrini, E., Borzone, M. (a cura di)
1998 *Vita musicale contemporanea. Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Pietro Grossi*, “Il Gabbiano”, La Spezia e Leonardi V-Idea, Genova.
- Pedrini, E. (a cura di)
2009 *Radici Radicali 1965/1975. Archizoom Pettena Superstudio Ufo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Ponte, 14 febbraio – 18 aprile 2009), Edizioni “Il Ponte”, Firenze.
- Perna, R. (a cura di)
2023 *Gruppo 70. Una guerriglia verbo-visiva*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Perry, J.
2005 *Cage’s Sonatas and Interludes for Prepared Piano: Performance, Hearing and Analysis*, in “Music Theory Spectrum”, vol. 27, n.1, spring.
- Pestalozza, L.
1963 *Problemi della musica sovietica*, in “Il Contemporaneo”, a. VI, n. 65, ottobre 1963, pp. 3-26.
- Peterlini, P., Corgnati, M. (a cura di)
2023 *Fluxus. Arte per tutti. Edizioni italiane della collezione Luigi Bonotto*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 25 novembre 2022 – 16 aprile 2023), Danilo Montanari Editore, Ravenna.
- Peterlini, P., Sanna, A. (a cura di)
2023 *George Maciunas. Scritti Fluxus*, Abscondita, Milano.
- Pettena, G.
1973 *L’Anarchitetto. Portrait of the Artist as a Young Architect*, Guaraldi Editore, Rimini.
- Pettena, G. (a cura di)
1982 *Superstudio. 1966-1982. Storie, figure, architettura*, Electa, Firenze.
- Pettena, G.
2017 *s.t.*, in Gadenz, I., Stepken, A. (a cura di), *Maria Gloria Bicocchi, Giancarlo Cardini, Alvin Curran, Gian Piero Frassinelli, Daniele Lombardi, Paolo Masi, Lara Vinca Masini, Gianni Pettena, Renato Rinaldi parlano di / sprechen über Giuseppe Chiari*, edito in occasione della mostra *Giuseppe Chiari, All Music is the same. Opere dalla collezione Block* (Firenze, Villa Romana, 2 settembre – 20 ottobre 2017), Vfmk Verlag für moderne kunst, Wien, pp. 66-74.
- Pezzato, S.
2020 *Gianni Pettena, i radicali e la Toscana: appunti per una storia*, in Cerizza, L. (a cura di), *Gianni Pettena 1966-2021*, Mousse Publishing, Milano.
- Phelan, P.
1993 *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York.
- Piccardo, E.
2012 *Sperimentare la parodia nello spazio pubblico*, in Pezzato, S. (a cura di), *UFO Story. Dall’architettura radicale al design globale*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, 30 settembre

- 2012 – 3 febbraio 2013), Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.
- Picchione, J.
2004 *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London.
- Pignotti, L.
1964 Pignotti, *Nozione di uomo*, Mondadori, Milano.
- Pignotti, L.
1965 *La suggestione di Gordon Flash.*, in “Marcatré”, a. III, n. 11-12-13, pp. 107-109.
- Pignotti, L.
1968 *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma.
- Piscator, E.
1929 *Das Politische Theater*, Adalbert Schultz, Berlin; tr. it. *Il teatro politico*, Einaudi, Torino 1960.
- Pizzaleo, L.
2014 *MEV Musica Elettronica Viva*, Lim, Lucca.
- Pinzauti, L., Sablich, S., Santi, P., Spini, D. (a cura di)
1983 *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi*, Opuslibri, Fiesole.
- Popovich, C. (a cura di)
1968 *Premio nazionale di pittura Masaccio. VI edizione*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Palazzo d'Arnolfo e spazi urbani, 24 giugno – 24 luglio 1968), La Stamperia, Firenze.
- Popovich, C.
1970 *Gli spettacoli di Giuseppe Chiari. Un lucido spaccato degli strumenti dell'informazione*, in “L'Unità”, 2 settembre, p. 7.
- Pratesi, L.
1993 *John Cage a “Lascia o Raddoppia?”* in *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte*, vol. II, catalogo della mostra (Venezia, la Biennale di Venezia, 14 giugno – 10 ottobre 1993) Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.
- Ragghianti, C.L.
1966 *Appello alla cultura per Firenze*, in “Critica d'Arte”, a. XIII, n. 82-83-84, p. 131.
- Riesman, D., Glazer, D., Denney, R.
1950 *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, New Haven, tr. it. *La folla solitaria*, Il Mulino, Bologna, 1956.
- Roberto M.T.
2011 *Arte Povera e scrittura scenica*, in Celant, G. (a cura di), *Arte Povera 2011*, catalogo delle mostre (Torino, Milano, Bologna, Roma, Napoli, Bari, 2011-2012), Electa, Milano, pp. 630-639.
- Robinson, J.
From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s, in “October”, vol. 127, pp. 77-108.

Rognoni, L.

1974 *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino.

Rothman, R.

2017 *Fluxus and the Art of Affirmation*, in Fraser, P., Rothman, R. (a cura di), *Beyond Critique: Contemporary Art in Theory. Practice and Instruction*, Bloomsbury Academic, New York-London, pp. 25-33.

Rovere, W.

2019 *Sense sound sound sense*, in W. Rovere, P. Peterlini (a cura di), *Sense Sound / Sound Sense. Fluxus Music, Scores & Records in the Luigi Bonotto Collection*, catalogo della mostra (Whitechapel Gallery, London, 3 settembre 2019 – 2 febbraio 2020), Danilo Montanari Editore, Ravenna, pp. 44-113.

Rzewski, F., Esposito, S.

1969 *Zuppa e altri processi*, in “Il Verri”, n. 30, luglio, pp. 102-115.

Rzewski, F.

1968 *Parma Manifesto*, note di programma per il Festival del Teatro Univesitario, Parma, 23 marzo 1968, ora in Rzewski, F., *Nonsequiturs. Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation*, Köln 2007, pp. 154-157.

Rzewski, F.

1975 *Collective Music*, datato 1971-1975, ora in Rzewski, F., *Nonsequiturs. Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation*, MusikTexte, Köln, pp. 257-262.

S.a.

1962 *Il gatto sullo spartito*, in “L’Espresso”, 14 ottobre, p. 15.

S.a.

1963 “Vita”, 7 maggio, p. 55.

S.a.

1963 *Is It Music?*, in “Newsweek”, 2 settembre, p. 53.

S.a.

1964 *L’happening, in ritardo, arriva a Milano*, in “ABC”, a. V, n. 48, 29 novembre.

S.a.

1967 *Gli intellettuali solidali con il poeta Aldo Braibanti*, in “L’Unità”, 17 dicembre, p. 15.

S.a.

1969 *La sentenza Braibanti*, De Donato, Bari.

S.a.

1969 *Happening sulla T.V. di Giuseppe Chiari*, in “L’Unità”, 7 febbraio, p. 7.

Saba, C. (a cura di)

2007 *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Saba, C.

2020 *Dispositivo video e gesto performativo nell’attività artistica di Giuseppe Chiari nel corso degli anni Settanta*, in Abram, S., Rava, A., Tedeschi, F. (a cura di), *Oltre il museo: la radicalizzazione delle ricerche artistiche degli*

- anni Settanta*, atti del convegno (Torino, Venaria Reale, 12-13 aprile 2018), Kermes, Torino, pp. 127-136.
- Saba, C.
2023a *Giuseppe Chiari: corpus audiovisivo (1972-1976)* in Saba, C. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Immagine Suono Performance*, Postmedia Books, Milano, pp. 33-70.
- Saba, C.
2023b *Metodi per videocamera secondo Giuseppe Chiari*, in Saba, C. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Immagine Suono Performance*, Postmedia Books, Milano, pp. 73-137.
- Sachs, C.
1940 *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton & Company, New York; tr. it. *Storia degli strumenti musicali*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1980.
- Sanguineti, E.
1996 *Praticare l'impossibile*, in Kostelanetz, R. (a cura di), J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, Edizioni Socrates, Roma.
- Santi, P.
1956 *L'XI Internationale Ferienkurse für neue Musik di Darmstadt*, in "Aut Aut", n. 36, pp. 480-486.
- Santi, P.
1963 *Si danno la mano a Firenze musica e pittura*, in "Avanti", domenica 24 marzo, p. 3.
- Sargentini, F., Lambarelli, L., Masina L., (a cura di),
1987 *L'Attico 1957 – 1987. Trenta anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio – 30 agosto 1987), Arnoldo Mondadori Editore, De Luca Editore, Milano-Roma.
- Sbardella, M.R.
2003 *Giuseppe Chiari. Musica e Segno I*, a cura di Gori A. e Marchi A., Gli Ori, Pistoia.
- Schaeffner, A.
1926 *Le jazz*, Aveline, Paris.
- Schaeffner, A.
1936 *Origine des instruments de musique*, Mouton, Paris; tr. it. *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1968.
- Schonberg, H.C.
1963 *Music: Frederic Rzewski at the Piano. Presents Avant-Garde Concert in Debut*, in "The New York Times", 30 agosto, p. 39.
- Schwarz, B.
1983 *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged Edition, 1917-1981*, Indiana University Press, Bloomington.
- Simonetti G.E.
1968 "Analisi del giornale *La Nazione*", in "Bit", a. II, n. 1, p. 31.
- Simonetti, G.E. (a cura di)
2022 *Fluxus Again! A History of a Radical Experience 1952-1962-2022*, Danilo Montanari Editore, Ravenna.

Skreiner, W. (a cura di)

1971 *Trigon '71. Intermedia urbana. Concorso per idee*, Graz, Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung.

Smith, O.

1998 *Developing a Fluxable Forum; early performance and publishing*, in Friedman, K. (a cura di), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, London, pp. 3-21.

Somigli, P.

2011 *La Schola Fiorentina*, Nardini Editore, Firenze.

Sparti, D.

2005 *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna.

Sparti, D.

2007 *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, il Mulino, Bologna.

Spatola, A.

1964 *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, in "Malebolge", n. 2, pp. 60-63.

Spatola, A.

1972 *s.t.*, in Miccini, E. (a cura di), *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Edizioni Sarmic, Brescia-Firenze.

Spignoli, T.

2014 *Poetica e retorica della poesia visiva*, in Spignoli, T., Corsi, M., Fastelli, F., Papini, M.C. (a cura di), *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 5 – 6 giugno 2014), Pasian di Prato, pp. 40-52.

Stefanelli, S.

2011 *La Poesia Visiva*, in Stefanelli S., Pignotti, L. (a cura di), *Scrittura verbosiva e sinestetica*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, pp. 129-172.

Stefanelli, S.

2014 *Il presente-futuro del Gruppo 70*, in Spignoli, T., Corsi, M., Fastelli, F., Papini, M.C. (a cura di), *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 5 – 6 giugno 2014), Pasian di Prato, pp. 27-39.

Stiles, K., Brett, G., Klocker, H., Osaki, S., Schimmel, P.

1998 *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, Thames and Hudson, London.

Stuckenschmidt, H.H.

1958 *Nuove vie della musica*, in "La Biennale di Venezia", n. 31, pp. 40-43.

Superstudio, 9999 (a cura di)

1971 *Vita morte e miracoli dell'architettura*, catalogo della mostra *S-Space Monodial Festival No. 1* (Firenze, 9-11 novembre 1971), G e G Editrice, Firenze.

Sylos Calò, C.

2018 *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*, Quodlibet Studio, Roma.

Tessitore, F. (a cura di)

2003 *Visione che si ebbe sul cielo di Palermo. Le settimane internazionali. Nuova musica 1960-1968*, Rai-ERI, Roma.

- Titone, A.
1959 *Ordine e quadridimensionalità*, in “Ordini. Studi sulla nuova musica”, n. 1, pp. 42-47.
- Tortora, D.
2020 *The Theatres of Sylvano Bussotti*, Turnhout, Brepols.
- Tozzi, T.
1997 *Suonare la città*, in “Il Manifesto”, 9 febbraio.
- Trincherini, E.
2017 *Cronistoria*, in Brugellis, P., Pettena G., Salvadori, A. (a cura di), *Utopie radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, Ufo, Ziggurat*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 307-338.
- Trini, T.
1968 *Masaccio a Ufo*, in “Domus”, n. 466, pp. 55-56.
- Trini, T.
1973 *Musica e insegnamento*, in Chiari, G., *Musica Madre*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, s.p.
- Trini, T.
1974 *Giuseppe Chiari, Musica e insegnamento*, in “Data”, a. IV, n. 13, pp. 50-56.
- Troncone, A.
2014 *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia Books, Milano.
- Trudu, A.
1992 *La “Scuola” di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi Unicopli, Milano.
- Ugolini, G.
1964 *A proposito della musica sovietica*, in “Il Contemporaneo”, a. VII, n. 68, pp. 29-34.
- Valenti, C.
2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus Edizioni, Pisa 2008, pp. 108-109; I ed. Elèuthera editrice 1995.
- Valentini, C.
1970 *A colpi di piano contro stampa e televisione*, in “Panorama”, a. VIII, n. 232, p. 56.
- Valle, A.
2002 *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino.
- Valentini, V. (a cura di)
2015 *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni Editore, Roma.
- Valentino, M.
2022 *Per una cartografia del ‘nuovo’ a Napoli. Alcuni luoghi della sperimentazione artistica e teatrale negli anni Sessanta*, in “Arabeschi”, n. 19, pp. 121-134.
- Velotti, S.
2007 *È ancora possibile un'esperienza estetica?*, in Russo, L. (a cura di), *Esperienza Estetica. A partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, pp. 61-70.

Vergni, D.

2019 *Nuovo Teatro Musicale in Italia. 1961-1970*, Bulzoni Editore, Roma.

Vergni, D.

2021 *Discussioni e conferenze come performance negli anni Settanta*, in “Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono”, n. 10 <https://webzine.sciami.com/discussioni-e-conferenze-come-performance-negli-anni-settanta/>

Vergni, D.

2022 *Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)*, in “Arabeschi”, n. 19, pp. 187-196.

Vergni, D.

2024 *Comportamento performance art nuova performance. L'azione tra le arti in Italia (1960-1982)*, Bulzoni Editore, Roma.

Verri, S.

2020 *Il suono, la parola e l'azione di Giuseppe Chiari*, in Verri, S. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Suono, parola, azione*, catalogo della mostra (Jesi, Palazzo Bisaccioni, 27 giugno – 22 novembre 2020), s.e., pp. 3-21.

v.g.

1964 *Qualche oggetto di Giuseppe Chiari*, in “Marcatré”, a. II, n. 8-9-10, p. 151.

Vigo, N.

1964 *Gesto e segno*, in “D’Ars Agency”, a. V, n. 5.

Violante, P.

2013 *L'ultima settimana*, in Romeo, C., Carapezza, P. E., Titone, A., Violante, P., Romeo, D., Damiani, G., Modestini, M., *Nuova Musica. Le Settimane Internazionali di Palermo (1960-1968)*, atti del convegno (Capo d’Orlando, 22 agosto 2012), Pungitopo editrice, Gioiosa Marea, pp. 39-47.

Viviani, G.

2017 *Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano*, in Borio, G., Ferrari, G., Tortora, D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, pp. 59-103.

Vostell, W.

1975 *Dog and Chinese Not Allowed*, in Vostell, W., Merkert, J. (a cura di), *Vostell. Retrospektive 1958-1974*, catalogo della mostra 12 aprile – 1 giugno 1975, Nationalgalerie Berlin), Neuer Berliner Kunstverein E. V., Berlin.

Wolf, A.

2011 *Superurbefimmero n. 7: Umberto Eco’s Semiotologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.*, in “California Italian Studies”, n. 2.

Zambianchi, C.

2014 *“Oltre l’oggetto”*: qualche considerazione su *Arte Povera e performance*, in “Ricerche di storia dell’arte”, n. 114, pp. 35-45.

Zanchetti, G.

1993 *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

Zanchetti, G., Polizzotti, G.

2006 *“La prosopopea dell’arte del nostro tempo”*. Performance musicali e ideologia nel fluxus italiano, in “Titolo. Rivista scientifico-culturale d’arte contemporanea”, a. XVII, n. 50, pp. 8-11.

Zanchetti, G., Colombo, D., Giuranna, L., Sem, E.

2014 *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in “Ricerche di storia dell’arte. Rivista quadrimestrale”, n.114, pp. 20-34.

Zanella, F.

2009 *Forme e metodi di intervento nella città*, in Casero, C., Di Raddo, E. (a cura di), *Anni ’70: l’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali e sociali nell’arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 69-88.

Zervos, C.

1938 *Histoire de l’art contemporain*, Éditions “Cahiers d’art”, Paris.

Archivi

AAB - Firenze, Archivio Antonio Bueno

AAC - Roma, Archivio Alvin Curran.

AAFR - Roma, Archivio dell’Accademia Filarmonica Romana.

AAMOD – Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico.

AC - Berlino, Archivio Conz.

ACA - Roma, Archivio Claudio Abate.

ACLR - Lucca, Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Carlo Ludovico Raggi, Archivio Carlo Ludovico Raggi.

AFB - Colceresa, Archivio della Fondazione Bonotto, Collezione Fluxus.

AFES - Roma, Archivio della Fondazione Echaurren Salaris.

AFGDM - L’Aquila, Archivio Fondazione Giorgio de Marchis.

AGFE - Milano, Archivio di Giangiacomo Feltrinelli Editore presso la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

AFIS - Roma, Archivio Fondazione Isabella Scelsi, Fondo Franco Evangelisti.

AGC - Parma, Firenze, Archivio Giuseppe Chiari.

AGFAC - Firenze, Archivio Galleria Frittelli Arte Contemporanea.

ALC - Firenze, Archivio Luciano Caruso.

ALMG - Varese, Archivio Luciano e Maud Giaccari.

ALP - Roma, Archivio Lamberto Pignotti.

ALVM - Prato, Centro di Informazione e Documentazione-Arte Visive, Archivio Biblioteca Lara-Vinca Masini.

AML - Trieste, Archivio Miela Reina.

APG - Firenze, Villa Favard, Archivio Pietro Grossi.

AS UC - Torino, Archivio Storico dell’Unione Culturale Franco Antonicelli.

ASF - Firenze, Archivio di Stato, Fondo Fiamma Vigo.

CAAMM - Roma, Centro Archivi di Arte Museo MAXXI, Fondo Associazione culturale Incontri Internazionali d’Arte.

- CASNS - Pisa, Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore, Fondo Eugenio Battisti.
- CDMLA - Evanston, Northwestern University, John Cage Notations Project Collection.
- CFGDM - Malpartida, Museo Vostell Malpartida, Collezione Fluxus Gino Di Maggio.
- CP - Collezione Privata, Genova.
- GEN MSS - New Haven, Yale University, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Gianni Emilio Simonetti Papers.
- MoMA Archives, NY - New York, Museum of Modern Art Archives, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.
- UC SDL - San Diego, University of California, UC San Diego Library, Special Collections & Archives, Jon Phetteplace Papers; Pauline Oliveros Papers.

UNA CRONOLOGIA AGGIORNATA (1962-1975)

DATA	EVENTO	LUOGO	DESCRIZIONE	EDIZIONI
1962 [Febbraio]	Audizione di <i>Rompere</i> e <i>I sonagli</i>	Galleria La Cavana, Trieste	Nell'ambito della programmazione annuale dell'associazione Arte Viva di Trieste, vengono diffuse le opere su nastro <i>Rompere</i> e <i>I sonagli</i> presso la galleria La Cavana di Trieste.	Le partiture di <i>Rompere (Il rompere)</i> e <i>I sonagli</i> sono state pubblicate in G. Dorfles (a cura di), <i>Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari</i> , Martano editore, Torino 1976, pp. 39-51; 53-55.
1962 28 marzo	Audizione di <i>Rompere</i>	Conservatorio Luigi Cherubini, Firenze	Nell'ambito della rassegna di Vita Musicale Contemporanea, nel corso della serata dedicata alla musica elettronica viene diffusa l'opera su nastro <i>Rompere</i> .	
1962 4-10 aprile	Curatela della mostra <i>Musica e Segno</i>	Galleria Numero, Roma	Mostra itinerante organizzata insieme a Sylvano Bussotti nella sede romana della Galleria Numero di Fiamma Vigo.	

1962	Organizzazione di concerto dedicato alla musica concreta ed elettronica e audizione di <i>Romper</i>	Casa della Cultura, Livorno	Giuseppe Chiari cura l'organizzazione di una serata interamente dedicata alla musica concreta ed elettronica nell'ambito della programmazione annuale di Vita Musicale Contemporanea, con la partecipazione della Società Cameristica Italiana. Nel corso dell'evento viene diffusa l'opera su nastro <i>Romper</i> . Nella stessa occasione Chiari tiene un discorso sulla musica concreta ed elettronica. Altri artisti presentati: Pierre Schaeffer, Wlodemierz Kotonski, Penderecki, Herbert Eimert, Milton Babbitt, Vittorio Gelmetti, Bruno Maderna, Ferrari.
8 aprile			
1962	Audizione di <i>Romper</i>	Conservatorio Luigi Cherubini, Firenze	Nel contesto della programmazione annuale di Vita Musicale Contemporanea, presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, nel corso un appuntamento dedicato alla musica concreta ed elettronica viene diffusa l'opera su nastro <i>Romper</i> . Altri artisti presentati: Pierre Schaeffer, Wlodemierz Kotonski, Penderecki, Herbert Eimert, Milton Babbitt, Vittorio Gelmetti, Bruno Maderna, Ferrari.
30 maggio			

1962	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Galleria La Salita, Roma	In occasione delle serate di <i>Happening musicale</i> promosse dal duo sperimentale Bussotti-Rzewski, quest'ultimo esegue <i>Gesti sul piano</i> .	La partitura di <i>Gesti sul piano</i> del 1962 non è mai stata pubblicata come edizione. L'opera appartiene alla Collezione Enrico Pedrini ed è stata esposta a parete in diverse occasioni. Per la versione del 1963 con catalogo di gesti: G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lerici, Roma 1969, s.p.; per la versione realizzata con una serie di scatti fotografici: G. Chiari, <i>Gesti sul piano</i> , in G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, pp. 1-4.
[7-8 giugno]				
1962	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Auditorium dello Städtischen Museums, Wiesbaden	In occasione del primo festival Fluxus, <i>Fluxus Festspiele Neuester Musik</i> , presso l'Auditorium Städtischen Museums Frederic Rzewski esegue <i>Gesti sul piano</i> .	
2 settembre				
1962	Curatela della mostra <i>Musica e Segno</i>	Palermo	Mostra itinerante organizzata insieme a Sylvano Bussotti nell'ambito della Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica.	
1-8 ottobre				

1962 26 novembre	Curatela della mostra <i>Musica e Segno</i>	Galleria Blu, Milano	Mostra itinerante organizzata insieme a Sylvano Bussotti in occasione del recital d'avanguardia <i>Gesto e Segno</i> , organizzato da Daniela Palazzoli presso la Galleria Blu, Milano.
1962 7 dicembre	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	American students and artists center, Paris	In occasione del Festum Fluxorum. Poesie, musique et antimusique evenementielle et concrete, viene eseguita l'opera <i>Gesti sul piano</i> .
1963 3-10 aprile	Curatela della mostra <i>Musica e Segno</i>	Conservatorio Luigi Cherubini, Firenze	Mostra itinerante organizzata insieme a Sylvano Bussotti nel contesto della programmazione annuale di Vita Musicale Contemporanea.
1963 8-15 aprile [?]	Curatela della mostra <i>Musica e Segno</i>	Galleria La Cavana, Trieste	Mostra itinerante organizzata insieme a Sylvano Bussotti nel contesto della programmazione annuale dell'associazione Arte Viva.
1963 12 aprile	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Teatro Verdi, Trieste	Nel contesto della programmazione annuale di Arte Viva, Frederic Rzewski esegue <i>Gesti sul piano</i> .
1963 6 maggio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Teatro La Fenice, Venezia	Nel contesto del XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia Frederic Rzewski esegue <i>Gesti sul piano</i> .
1963 25 maggio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Forte Belvedere, Firenze	Nell'ambito del convegno Arte e Comunicazione organizzato dal Gruppo 70, Frederic Rzewski esegue <i>Gesti sul piano</i> .

1963 27 maggio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Auditorium Società Aquilana dei concerti, L'Aquila.	Frederic Rzewski esegue <i>Gesti sul piano</i> .	
1963 20 agosto	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Judson Hall, New York.	Frederic Rzewski esegue <i>Teatrino</i> nel contesto della programmazione annuale dell'Avant Garde Festival organizzato da Charlotte Moorman.	Alcuni frammenti di <i>Teatrino</i> sono stati pubblicati in: G. Chiari, part. da " <i>teatrino</i> " 1963 (<i>per un attore pianista</i>), in "Quadrante", n. 24, dicembre 1963, s.p.; G. Chiari, estratti da <i>Teatrino</i> , in G. Chiari, <i>Appunti</i> , in "2Collage", n. 2 (8), marzo 1964; G. Benignetti, <i>Pittura Musica e Poesia e... Tecnologica</i> , in "D'Ars Agency", n. 5, ottobre 1964, p. 75. G. Chiari, <i>Teatrino</i> , Banco ed. Nuovi Strumenti, Brescia 1974.
1963 7 ottobre	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Sala Scarlatti, Palermo.	Nell'ambito della programmazione della Quarta Settimana Internazionale di Nuova Musica, Italo Gomez esegue <i>Per Arco</i> .	Una parte della partitura di <i>Per Arco</i> , con annotazioni di Charlotte Moorman, è stata pubblicata in: S.c., <i>24 Stunden</i> , catalogo della mostra (Galerie Parnass, Wuppertal, 5 giugno 1965), Verlag Hansen & Hansen, Itzehoe-Vosskate, giugno 1965.

1964	Partecipazione a <i>Poesie e no</i>	Gabinetto Viesseux, Palazzo Strozzi, Firenze.	Manipolazioni sonore e musiche realizzate insieme a Sylvano Bussotti del recital con poesie di Giudici, Guglielmi, Leonetti, Miccini, Pagliarini, Pignotti, Raboni, Roversi, Toti, Eco, Feiffer, Gregory. Pianisti: Tudor, Zaccagnini. Attori Montinari, Naddi.
1964	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Neue Musik Muenchen '63/'64, Monaco.	Italo Gomez esegue l'opera <i>Per Arco</i> nell'ambito del programma Neue Musik Muenchen, stagione 1963-1964. Nella stessa giornata: conferenza di Dieter Schnebel e solisti Frederic Rzewski e Italo Gomez, diretti da Mauricio Kagel. Musiche di Dieter Schnebel (<i>Visible Music</i>) e di Giuseppe Chiari. Letture di poesie degli autori Franz Monne e Helmut Heissenbuttel.

1964 23-24-27- 28-30-31 maggio	Partecipazione a <i>Poesie e no</i>	Piccolo Teatro della città di Livorno (Centro Artistico Il Grattacielo), Livorno.	Manipolazioni sonore del primo tempo del recital e musiche realizzate insieme a Sylvano Bussotti. Spettacolo con testi di Assunto, Eco, Esopo, Feiffer, Giudici, Guglielmi, Leonetti, Miccini, Pagliarini, Pignotti, Raboni, Roversi, Shakespeare, Toti, Vivaldi. Materiali estratti da: "Abc2, il codice della strada", "Corriere della sera", "L'Espresso", "Sipario", Tecnologica, "Il Telegrafo". Insetto di filmato tratto da <i>La vita di Hitler</i> . Canzoni di: Appell, Bacharach, Camucia, Canfora, Endrigo, Enriquez, Hiliard, Malgoni, Mann. Manipolazioni del secondo tempo: Eugenio Miccini ed Enrico Sirello. Con la partecipazione di Marcella Aurili, Aldo Bagnoli, Alberta Morelli, Giancarlo Santerini, Mario Sassetti. Assistenza di: Silvana Del Cittadino. Tecnico delle luci e dei suoni: Bruno Gronchi. Regia: Enrico Sirello.
1964 28 giugno	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Terrazza del Forte Belvedere, Firenze.	Prima esecuzione italiana di Frederic Rzewski nel contesto del convegno <i>Arte e Tecnologia</i> promosso dal Gruppo 70 tra il 27 e il 29 giugno.

1964 30 agosto	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Judson Hall, New York	Charlotte Moorman esegue per la prima volta l'opera <i>Per Arco</i> nel contesto dell'Avant Garde Festival, da lei organizzato. Da questo momento in poi il pezzo entrerà nel repertorio della violoncellista.	
1964 [21-23 settembre]	Intervento per il Gruppo 70	Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte del Verucchio (Tecnica e Ideologia), Verucchio.	Intervento di Giuseppe Chiari conto del Gruppo 70 al Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte del Verucchio.	
1964 8 ottobre	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i> e <i>Qualche oggetto</i>	Centre de Musique, Parigi.	Esecuzione di Jean Charles François.	<i>Qualche oggetto</i> è stato pubblicato per la prima volta in: G. Chiari, <i>Qualche oggetto</i> , in "Marcatré" a. II, n. 8-9-10, luglio 1964, s.p.

1964 16 novembre	Esecuzione di <i>No (Don't Trade Here)</i>	Galleria Blu, Milano.	In occasione del Recital d'Avanguardia <i>Gesto e Segno</i> Giuseppe Chiari esegue <i>No</i> , riconoscibile come <i>Don't Trade Here</i> .	Per la prima pubblicazione della versione inglese di <i>Don't Trade Here</i> : G. Chiari, <i>Don't Trade Here</i> , in J. Gruen, <i>The New Bohemia. The Combine Genera- tion</i> , Grosset & Dunlap, New York 1966, pp. 130-131. Per la prima versione in italiano: G. Chiari, <i>Don't Trade Here</i> , in "Marcatrè", a. IV, n. 26-27-28-29, dicembre 1966, pp. 29-30. Per un frammento risalente forse alla prima ver- sione dell'opera: G. Chiari, <i>Don't Trade Here</i> , in J. Cage (a cura di), <i>Notations</i> , Something Else Press, New York 1969, s.p.; L'opera è stata poi pubblicata in: G. Chiari, <i>Don't Trade Here</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lerici Editore, Roma 1969, s.p.
--------------------------------	--	--------------------------	---	--

1964	Partecipazione alla mostra <i>Homo Technologicus</i>	Libreria Feltrinelli, Firenze.	Sonorizzazione di un'opera realizzata insieme a Lamberto Pignotti e Antonio Bueno. Presenti anche opere di Nanni Balestrini, Mario Diacono, Alfredo Giuliani, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Renato Pedio, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Emilio Villa per la Mostra di poesia visiva del Gruppo 63. Dibattito introdotto da Gillo Dorfles.	
1964	Esecuzione di <i>La Strada</i>	Institute of Contemporary Art, Londra.	Esecuzione dell'opera <i>La Strada</i> da parte di Cornelius Cardew e Robin Page.	Per la prima pubblicazione della versione inglese di <i>La Strada</i> : G. Chiari, <i>La Strada</i> in G. Maciunas (a cura di), <i>Fluxyearbox 1</i> , 1964; per la prima pubblicazione della versione italiana: G. Chiari, <i>La Strada</i> in A. Bueno, S. Bussotti, G. Chiari <i>et al.</i> , <i>Cartella Settanta. Pitture musicali poesie del Gruppo '70</i> , Enrico Riccardo Sampietro editore, Firenze 1965/1966; per la prima pubblicazione della versione post 1965: G. Chiari, <i>La Strada</i> , in A. Bonito Oliva, G. Di Maggio, D. Lombardi (a cura di), <i>Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito</i> , Mudima, Milano 2018, s.p.

1964 [Dicembre]	Esecuzione di <i>La Strada</i>	Köelner Kurse für Neue Musik, Colonia	Esecuzione di Cornelius Cardew e Frederic Rzewski.	
1964 18 dicembre	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Vienna	Il Neue Musik Ensemble Die Reihe esegue l'opera <i>Teatrino</i> .	
1965 [Inverno]	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Cabaret '65 di Roberto Vezzosi, Firenze	Esecuzione dell'opera <i>Teatrino</i> al Cabaret '65	
1965 21 gennaio	Esecuzione di <i>Teatrino</i> e <i>Play what you like</i>	Centre de Musique, Parigi	Esecuzione di Giuseppe Chiari con Giuseppe Englert, Jean Charles Francois, Keith Humble, Jean Jacques Risler, Gaston Sylvestre.	G. Chiari, <i>Quel che volete</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Leric Editore, Roma 1969, s.p.
1965 Febbraio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Oldenburgisches Staatstheater, Oldenburg	In occasione della Woche Moderner Kunst di Oldenburg Frederic Rzewski esegue <i>Gesti sul piano</i> .	
1965 10 febbraio	Esecuzione di <i>Canto</i>	Teatro delle Arti, Roma	Giuseppe Chiari e la compagnia dei danzatori di Sara Acquarone eseguono <i>Canto</i> .	G. Chiari, <i>Canto</i> , in G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, p. 6.
1965 20 febbraio	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Ford Foundation, Berlino	Esecuzione di Frederic Rzewski in occasione del <i>Konzert mit Junior Artists in Residence der Ford Foundation</i> .	
1965 26 febbraio	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Philadelphia College of Art, Philadelphia	Charlotte Moorman esegue <i>Per Arco</i> . Proposte anche opere di George Brecht, John Cage, Earle Brown, Karlheinz Stockhausen, Toshi Ichihyanagi, Nam June Paik.	

1965 Marzo	Esecuzione di <i>Whisky</i>	The Creative and Performing Arts Center, Buffalo	Sylvano Bussotti esegue <i>Whisky</i> al Creative and Performing Arts Center di Buffalo. Contemporaneamente viene presentata anche la mostra itinerante <i>Musica e Segno</i> .
1965 Marzo	Curatela della mostra <i>Musica e Segno</i>	The Creative and Performing Arts Center, Buffalo	Mostra itinerante organizzata insieme a Sylvano Bussotti al The Creative and Performing Arts Center di Buffalo
1965 13 marzo-2 aprile	Esposizione dell'opera <i>Homo Technologicus</i>	Libreria-galleria Guida, Napoli	Antonio Bueno, Giuseppe Chiari e Lamberto Pignotti partecipano alla mostra curata dalla redazione di "Linea Sud".
1965 25 marzo	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Galerie Zwirner, Colonia	Esecuzione di Frederic Rzewski.
1965 27 marzo	Esecuzione di <i>Teatrino</i> e <i>Gesti sul piano</i>	Galerie Köln, Colonia	Frederic Rzewski esegue le opere <i>Teatrino</i> e <i>Gesti sul piano</i> . Proposte anche opere di Michael V. Biel, <i>Quartett 2 Uraufführung</i> , Frederic Rzewski, <i>Komposition für 2 Spieler</i> . Esecutori della serata: Frederic Rzewski e Michael V. Biel.
1965 3-13 aprile	Curatela del testo critico per la mostra <i>F. Gelli, A. Infantino. Oggetti</i>	Galleria Numero, Roma	Giuseppe Chiari redige un testo per la mostra di Gelli e Infantino, allestita presso la sede romana della Galleria Numero di Fiamma Vigo.

1965 9 aprile	Esecuzione di <i>La Strada</i>	Libreria Feltrinelli, Roma	In occasione dei <i>Concerti del Marcatrè</i> Giuseppe Chiari esegue <i>La Strada</i> . Contemporaneamente nelle sale della libreria è allestita la mostra <i>Realtà dell'immagine</i> , curata da Giorgio de Marchis. Vengono esposte opere di Bignardi, Ceroli, Kounellis, Pascali, Rotella, Schifano, Tacchi, Turcato.
1965 4 maggio	Esecuzione di <i>La Strada</i>	Musikalskur Leikur, Reykjavik	Atli Heimir Sveinsson esegue <i>La Strada</i> al Musikalskur Leikur, Reykjavik
1965 17 maggio	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Reykjavik	Charlotte Moorman esegue <i>Per Arco</i> nell'ambito di <i>Musica Nova</i> di Reykjavik.
1965 19 maggio	Esecuzione di <i>Whisky</i> e <i>La Strada</i>	Teatro Drammatico di Zagabria, Zagabria	Esecuzione di Romano Amidei, Sylvano Bussotti e Hans Otte nell'ambito della Biennale di Musica di Zagabria (serata dedicata al teatro musicale).
1965 21 maggio	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Centre Americains des Artistes, Parigi	Esecuzione di Charlotte Moorman nell'ambito del Secondo Festival de la Libre Expression di Parigi, organizzato da Jean-Jacques Lebel tra il 17 e il 25 maggio.
1965 2 giugno	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Goethe Universität, Francoforte	Esecuzione di Charlotte Moorman.

1965	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Galerie Parnass, Wuppertal	Esecuzione di Charlotte Moorman nell'ambito dell'evento collettivo della durata di 24 ore <i>24 Stunden Happening</i> , organizzato presso la Galerie Parnass di Wuppertal.
5 giugno			
1965	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Galerie René Block, Berlin	Esecuzione di Charlotte Moorman nel contesto dell'evento <i>Fluxus Concert</i> , organizzato da René Block nella sua galleria. Vengono eseguite anche opere di Bazon Brock, Earle Brown, John Cage, Philip Corner, Malcolm Goldstein, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Nam June Paik, Dieter. Rot, James Tenney, Wolf Vostell, Emmett Williams.
14 giugno			

1965	Organizzazione di concerto Fluxus ed esecuzione di <i>Per Arco</i>	Galleria Numero, Firenze	Chiari organizza il concerto Fluxus <i>Musica</i> nei locali della galleria fiorentina di Fiamma Vigo nel contesto del Terzo Festival del Gruppo 70, tenutosi tra il 25 giugno e l'1 luglio 1965. Charlotte Moorman esegue l'opera <i>Per Arco</i> . In galleria è presente anche Giuseppe Chiari in qualità di esecutore al pianoforte insieme a Sylvano Bussotti, George Brecht e Antonio Infantino. Vengono presentate anche opere di Brecht-Tenney, Earle Brown, Dick Higgins, Philip Corner, John Cage, Sylvano Bussotti, Yoko Ono, Paolo Emilio Carapezza, Wolf Vostell, Toshi Ichiyonagi, Nam June Paik,
1965	Organizzazione di concerto di musica elettronica		Nel contesto del Terzo Festival del Gruppo 70, insieme allo Studio di Fonologia S 2F M Chiari organizza un concerto con diffusione di registrazioni sonore. Proposte opere di Peter Kotik, Friedrich Cerha, Vittorio Gelmetti, Sylvano Bussotti e Giuseppe Englert.

1965	Organizzazione di concerto di musica elettronica	Galleria Numero, Firenze	Nel contesto del Terzo Festival del Gruppo 70, l'1 luglio Chiari organizza un concerto dedicato allo Studio di Fonologia S 2F M in cui vengono presentate anche opere di Yannis Xenakis, Giuliana Zaccagnini e Italo Gomez, Toshiro Mayuzumi, Paolo Bemporand, Enore Zaffiri, NPS, S2FM.
1965	Organizzazione di mostra	Galleria La Vigna Nuova, Firenze	Giuseppe Chiari, insieme al Gruppo 70, organizza una mostra con opere di Baj, Berini, Bueno, Crippa, Dangelo, Del Pezzo, Dorazio, Festa, Fontana, Gauli, Klein, Kounellis, Lattanzi, Lebel, Loffredo, Manzoni, Moretti, Novelli, Perilli, Persico, Rotella, Schifano, Turcato, Ziveri. Presenti anche opere di grafica di Rauschenberg e una personale di Lattanzi.
1965	Esecuzione di <i>Don't Trade Here</i>	Judson Hall, New York	Nam June Paik (forse insieme a Charlotte Moorman) esegue l'opera <i>Don't Trade here</i> in occasione del Third Annual Avant Garde Festival.
1965	Audizione di <i>Il Silenzio (musica-verità)</i>	Galleria d'Arte Moderna, Palermo	Diffusione dell'opera nell'ambito della Quinta Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo.

1965 6-16 ottobre	Esposizione dell'opera <i>Homo Technologicus</i>	Galleria Numero, Venezia	Giuseppe Chiari partecipa con sonorizzazioni su nastro alla realizzazione dell'opera ideata insieme ad Antonio Bueno e Lamberto Pignotti.
1965 19 ottobre	Partecipazione a dibattito	Biblioteca comunale, Empoli	Giuseppe Chiari partecipa insieme a Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti al dibattito <i>Le avanguardie oggi</i> .
1965 18 dicembre	Partecipazione a mostra collettiva	Galleria La Vigna Nuova, Firenze	Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti sonorizzano l'opera collettiva <i>Preistoria contemporanea</i> , esposta a <i>Luna-Park</i> , mostra nazionale di arte-spettacolo organizzata dall'artista insieme al Gruppo 70. Alla mostra vengono inoltre esposte opere di Bueno, Bugli, Guala, Marchegiani, Matarese, Moretti, Pascali, Persico, Raffaele, Ruffi, Ziveri, Gruppo MID, film-collage di Loffredo, soprammobili di Miccini, fumetti e poesie auditive di Pignotti.
1966 maggio	Esecuzione di <i>Teatrino</i>	Casa della Cultura, Livorno	Esecuzione di Giuseppe Chiari.

1966 maggio	Esecuzione di <i>Attuale</i>	Università di Madrid, Madrid	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Attuale</i> in occasione del Festival Zaj 2, organizzato da Walter Marchetti e Juan Hidalgo alla Facultad de Derecho dell'Università di Madrid tra il 21 e il 29 maggio. Nella stessa occasione vengono presentate anche opere di Wolf Vostell, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Manuel Cortés, Eugenio de Vincente, Jose Cortés, Tomás Marco, Alainelariasmission. Concerti con George Brecht, Giuseppe Chiari, Dick Higgins, Takehisa Kosugi, Gyorgy Ligeti, George Maciunas, Ben Patterson, Alberto Schimmer, Chieko Shiomi, Robert Watts ed Emmett Williams.	
1966 22 giugno	Partecipazione a mostra collettiva	Salone degli Specchi di Ca' Giustinian, Venezia.	Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti partecipano con alcune musiche (non identificate) alla mostra collettiva <i>Luna-Park</i> , organizzata insieme al Gruppo 70 presso il Salone degli Specchi di Ca' Giustinian di Venezia.	
1966 agosto	Esecuzione di <i>Ave Maria di Schubert</i>	Galerie Rudolf Zwirner, Colonia	Charlotte Moorman esegue l'opera <i>Ave Maria di Schubert</i> .	G. Chiari, <i>Ave Maria di Schubert</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Leric Editore, Roma 1969, s.p.

1966	Esecuzione di <i>Fuori</i>	Central Park, New York	Diversi esecutori non specificati eseguono l'opera <i>Fuori</i> nel contesto della programmazione del 4th Annual Avant Garde Festival di New York, organizzato da Charlotte Moorman.	La partitura di <i>Fuori</i> è stata pubblicata per la prima volta in: G. Chiari, <i>Alcune opere, alcuni scritti</i> , in "Collage", n. 6, settembre 1966, p. 31.
1966	Concerto <i>Musiche di Giuseppe Chiari</i>	Accademia Filarmonica Romana, Roma	Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Michiko Hirayama, Jon Phetteplace, Frederic Rzewski eseguono le opere <i>Whisky-Lyndon Johnson</i> , <i>Quando il cinema è lontano</i> , <i>Teatrino</i> , <i>Strimpellare</i> , <i>Canterellare</i> nel contesto della serata <i>Musiche di Giuseppe Chiari</i> , organizzato da Jon Phetteplace nell'ambito della programmazione di <i>Avanguardia Musicale I</i> .	Le opere <i>Strimpellare</i> e <i>Canterellare</i> sono state pubblicate in: G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Leric Editore, Roma 1969, s.p.
1966	Partecipazione a concerto collettivo	Accademia Filarmonica Romana, Roma	Giuseppe Chiari, Mario Bertoncini, Michiko Hirayama, Jon Phetteplace, Frederic Rzewski eseguono musiche di Cornelius Cardew (<i>Memories of you</i>), Mario Bertoncini (<i>Tune</i>), John Cage (<i>Aria-1958</i> e <i>Solo per violoncello-1957/58</i>), Takehisa Kosugi (<i>Anima 7</i>), Morton Feldman (<i>Durations 2</i>), Alvin Lucier (<i>Action Music</i>), George Brecht (<i>Five events</i>) nell'ambito della serata <i>Musica strumentale</i> , organizzata in occasione di <i>Avanguardia Musicale I</i> .	

1967	Esecuzione di <i>Don't Trade Here</i>	Teatro dei Satiri, Roma	Valentino Orfeo esegue <i>Don't Trade Here</i> , versione per un esecutore che ripete 122 volte sulla scena la frase "Paolo VI". Concerto spettacolo della Compagnia del Teatro Musicale di Roma e del gruppo Musica Elettronica Viva, organizzato nell'ambito dei <i>Concerti del Marcatrè</i> .	
1967	Esecuzione di <i>Variazioni su "Fur Elise" di Ludwig van Beethoven</i>	Saint Paul's American Church, Roma	Frederic Rzewski e Vittorio Gelmetti eseguono l'opera <i>Variazioni su "Fur Elise" di Ludwig van Beethoven</i> presso la Saint Paul's American Church di Roma.	G. Chiari, <i>Variazioni su 'Per Elisa' di Ludwig Van Beethoven</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lerici Editore, Roma 1969, s.p.

1967	Esecuzione di <i>Whisky</i>	Libreria Feltrinelli, Roma	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Whisky</i> nel contesto dell'evento collettivo <i>Grammatica No Stop Teatro 12 ore</i> . In programma performance, proiezioni e diffusioni elettroacustiche, con la partecipazione di Achille Perilli, Valentino Orfeo, Vittorio Gelmetti, Giordano Falzoni, Gruppo Ics di Roma, Manuela Kustermann, Giancarlo Nanni, Alfredo Leonardi, Mario Ricci e il suo gruppo teatrale, Alberto Griffi, Alberto Arbasino (accreditato ma non intervenuto), Giuseppe Chiari, Gastone Novelli, Maria Monti, Toti Scialoja, Sylvano Bussotti, Romano Amidei, Luigi Mezzanotte, Piero Capponi, Frederic Rzewski, Clyde Steiner, MEV – Musica Elettronica Viva, Bruce Conner, Alfredo Giuliani, Arrigo Montanari, Patty Pravo e altri. Evento curato da Nanni Balestrini e Achille Perilli in occasione della presentazione della rivista "Grammatica Teatro".
2 marzo			
1967	Esecuzione di <i>Lyndon Johnson</i>	Unione Culturale, Torino	Sylvano Bussotti esegue l'opera <i>Lyndon Johnson</i> nell'ambito della programmazione concertistica annuale dell'Unione Culturale di Torino.
10 marzo			

1967 28-29 marzo	Partecipazione a evento seminariale e a concerto	Unione Culturale, Torino	<p>Giuseppe Chiari partecipa con la relazione <i>La New Bohemia</i> al <i>Seminario internazionale sulla musica contemporanea</i>, incontro internazionale tra compositori e critici sulle nuove tendenze della musica contemporanea, organizzato dall'Unione Culturale di Torino.</p> <p>Nella stessa occasione Chiari esegue le sue opere <i>Whisky</i> e <i>Tenco</i> (da un'idea di Mario Cantoni). Giuseppe Chiari e Vittorio Gelmetti eseguono anche: <i>Variation I</i> di John Cage, <i>Concerto per Torino</i> e, insieme a Claudia Cossio, una composizione realizzata il giorno stesso dell'evento.</p> <p>Per l'occasione vengono invitati anche Pietro Grossi, Enore Zaffiri, Frederic Rzewski, Sylvano Bussotti, Vittorio Gelmetti, Jannis Xenakis, Luciano Berio. Presenti, oltre a Chiari, solamente Vittorio Gelmetti e Claudia Cossio (non indicata nel programma).</p>
-----------------------------------	--	--------------------------	---

1967 31 marzo	Esecuzione di <i>La Luce</i>	Accademia Filarmonica Romana, Roma	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>La Luce</i> in due versioni (versione originale e versione per due esecutori di Jon Phetteplace, realizzata insieme a <i>Qualche oggetto</i> di Giuseppe Chiari). Altre opere eseguite: Frederic Rzewski e Clyde Steiner, <i>Portrait</i> (1967), Jon Phetteplace, <i>Displacements</i> , Vittorio Gelmetti, <i>Traumdeutung</i> (1967), Allan Bryant, <i>Impulses</i> (1967). Esecutori: Claudia Cossio, Carol Plantamura, Allan Bryant, Alvin Curran, Vittorio Gelmetti, Jon Phetteplace, Nicole Rzewski, Frederic Rzewski, Clyde Steiner. L'evento è organizzato da Jon Phetteplace nel contesto dell'evento <i>Avanguardia Musicale II</i> (30 marzo – 7 aprile).	G. Chiari, <i>La Luce</i> , in G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, p. 21.
1967 19 maggio	Audizione di <i>Il Silenzio</i> (<i>musica- verità</i>)	Circolo culturale l'Incontro, Firenze	Giuseppe Chiari esegue l'opera su nastro <i>Il Silenzio (musica-verità)</i> nel contesto della programmazione annuale di Vita Musicale Contemporanea. Altre opere in programma: Vittorio Gelmetti, <i>Treni d'onda a modulazione d'intensità</i> , <i>Modulazioni per Michelangelo</i> , <i>Intersezioni II e III</i> . Presente anche il gruppo Musica Elettronica Viva.	

1967	Partecipazione a presentazione di volume	Libreria Feltrinelli, Firenze	Giuseppe Chiari, Eugenio Miccini, Aldo Ricci e Lamberto Pignotti, presentano il libro di Lamberto Pignotti <i>Una forma di lotta</i> .
1967	Partecipazione a programma radiofonico	Studi radiofonici RAI	Giuseppe Chiari partecipa con l'opera <i>Omaggio a René Clair</i> alla sezione <i>Collages</i> della puntata radiofonica RAI <i>Musiche di consumo e collages</i> , in <i>Musica ex machina</i> , programma radiofonico a cura di Pietro Grossi e Domenico Guaccero (1967-1968), all'interno della rubrica <i>Club d'ascolto</i> . (Data di trasmissione: 15 ottobre 1967).
1967	Partecipazione a concerto collettivo	Libreria Rinascita, Modena	Giuseppe Chiari esegue un'opera non identificata nel contesto del Concerto Fluxus. Proposte anche opere di S. Albergoni, M. Alocco, Ay-O, G. Brecht, K. Friedman, A. Hansen, J. Hidalgo, D. Higgins, J. Jones, A. Knowles, T. Kosugi, G. Maciunas, W. deMaria, W. Marchetti, T. Neuberger, Y. Ono, N. J. Paik, B. Patterson, T. Riley, G. Sassi M. Chieko Shiomi, T. Schmit, G. E. Simonetti, B. Vautier, R. Watts, E. Williams, L.M. Young.

1967 11 novembre	Esecuzione di <i>La mano mangia il foglio</i>	International Art Club, Lugano	Gianni Emilio Simonetti esegue l'opera <i>La mano mangia il foglio</i> nell'ambito del <i>Fluxus Concert Art Total</i> , organizzato da Simonetti a Lugano.	G, Chiari, <i>La mano mangia il foglio</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lerici Editore, Roma 1969, s.p.
1967 / 1968 [Fine dicembre, primi di gennaio]	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Casa del Popolo Andrea del Sarto, Firenze	Giuseppe Chiari esegue per la prima volta l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> , per voce, proiettore, pianoforte, chitarra, amplificatore, microfono a contatto, con proiezione di circa 100 titoli del giornale indipendente di Firenze.	Un frammento di <i>Analisi del giornale La Nazione</i> è stato pubblicato in G. Chiari, s.t. (<i>intervento su proposta di Enzo Mari</i>), in "Nac", n. 8-9, Dedalo, Bari 1971, p. 15.
1968 27 gennaio	Audizione di <i>Il silenzio</i>	Filmstudio, Roma	In occasione dei <i>Concerti del Marcatrè</i> , edizione organizzata presso il Filmstudio di Roma, viene diffusa l'opera su nastro <i>Il silenzio</i> .	
1968 6 febbraio	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Ridotto del Teatro Verdi, Trieste	Nell'ambito della programmazione musicale di Arte Viva, Giuseppe Chiari esegue l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> presso il ridotto del Teatro Verdi.	
1968 9 febbraio	Esecuzione di <i>Whisky</i>	Film und Fernsehakademie, Berlin	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Whisky</i> presso la Film und Fernsehakademie di Berlino.	
1968 10 febbraio	Esecuzione di <i>Don't Trade Here</i>	Cafè Gepler, Berlin	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Don't Trade Here</i> presso il Cafè Gepler di Berlino. All'evento è presente anche il gallerista tedesco René Block, che incontra l'artista per la prima volta.	

1968 26 marzo	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Circolo Culturale García Lorca, Firenze	Giuseppe Chiari esegue presso il Circolo Culturale García Lorca l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> , per voce, proiettore, pianoforte, chitarra, amplificatore, microfono a contatto. Vengono proiettati 300 titoli del giornale indipendente di Firenze. Esecutore solista è Giuseppe Chiari, mentre collaborano alla realizzazione dell'opera Giusi Coppini e Claudio Popovich	
1968 20 aprile	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Filmstudio70, Roma	Giuseppe Chiari esegue l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> .	
1968 24 giugno	Concerto in occasione dell'inaugurazione del Sesto Premio Masaccio	Sala del Consiglio di Palazzo d'Arnolfo, San Giovanni Valdarno.	La sera dell'inaugurazione del Sesto Premio Masaccio della città di San Giovanni Valdarno Giuseppe Chiari esegue le opere <i>Whisky</i> , <i>Sirhan (da Don't trade here)</i> e <i>La folla solitaria (frammenti)</i> per sola voce recitante.	Una versione di <i>La folla solitaria</i> è stata pubblicata in: G. Chiari, <i>La folla solitaria</i> , in "Marcatrè", a. V, n. 30-31-32-33, luglio 1967 pp. 54-64.
1968 12 luglio	Partecipazione a convegno <i>Arte e provocazione</i>	Sala del Consiglio di Palazzo d'Arnolfo, San Giovanni Valdarno.	L'artista partecipa al convegno <i>Arte e provocazione</i> , organizzato nel contesto del Sesto Premio Masaccio. Partecipano anche: Furio Colombo, Umberto Eco, Leonetto Melani, Claudio Popovich, Lapo Binazzi, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo, Gianni Campus.	

1968 12 settembre	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Empoli	Giuseppe Chiari esegue l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> nell'ambito del Festival dell'Unità di Empoli.	
1968 16 settembre	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Empoli	Giuseppe Chiari esegue l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> nell'ambito del Festival dell'Unità di Empoli.	
1968 23 settembre	Esecuzione di <i>Per Arco</i>	Institute of Contemporary Arts, Londra	Charlotte Moorman esegue l'opera <i>Per Arco</i> presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra.	
1968 23 settembre	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Parco delle Cascine, Firenze	Giuseppe Chiari esegue l'opera di teatro musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> nell'ambito del Festival dell'Unità di Firenze.	
1968 [5-18 ottobre]	Partecipazione a realizzazione di installazione di Gianni Pettena ed esecuzione di opera non identificata (probabilmente <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i>)	Cortile del Palazzo del Broletto, Novara	Giuseppe Chiari partecipa alla realizzazione dell'installazione delle lettere di cartone che compongono la parola <i>Carabinieri</i> . L'opera viene realizzata in occasione dell'evento <i>Oltre l'Avanguardia: rassegna internazionale d'arte sperimentale</i> , promossa dal Centro di documentazione estetica e organizzata da Sebastiano Vassalli. Nel contesto della manifestazione Chiari esegue forse per la prima volta <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i> nella versione di "canto parlato".	G. Chiari, <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i> , "Quaderni di TECHNE", n. 1, 17 novembre 1969.

1968	Partecipazione a performance musicale collettiva <i>Zuppa</i>	Galleria L'Attico, Roma	Giuseppe Chiari partecipa alla performance musicale collettiva di Musica Elettronica Viva <i>Zuppa</i> , realizzata negli spazi della galleria L'Attico di Fabio Sargentini. Oltre a Chiari, figurano come esecutori: Franco Cataldi, Ivan Coaquette, Milton Cohen, Alvin Curran, Simone Forti, Vittorio Gelmetti, Frederic Rzewski, Steve Lacy, Jon Phetteplace, Michelangelo Pistoletto, Bernhard Siegel, Richard Teitelbaum (e altre persone non precisate, compreso il pubblico presente).
1968	Partecipazione ad <i>Azione di piazza</i>	Rieti	Giuseppe Chiari partecipa a un <i>happening</i> collettivo organizzato nel centro di Rieti.
1968	Realizzazione teatrale di <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i>	Circolo La Fede, Roma	Giuseppe Chiari, con la compagnia teatrale di Giancarlo Nanni, mette in scena l'opera <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i> , per voci recitanti e oggetti. Partecipano Manuela Kustermann, Giancarlo Nanni e altri.

1968 28 novembre	Organizzazione e partecipazione a <i>Free Jazz Musica Elettronica Viva</i>	Saletta del Viessesux, Palazzo Strozzi, Firenze	Giuseppe Chiari cura l'evento musicale collettivo <i>Free Jazz Musica Elettronica Viva</i> . Per la sessione <i>Musica verità</i> partecipano in jam session Steve Lacy, Giuseppe Chiari, Franco Cataldi, Raffaele, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Jon Phetteplace, Alvin Curran. Opere eseguite di Giuseppe Chiari, <i>Il silenzio, Strimpellare, Solo per megafono</i> . Jon Phetteplace esegue <i>Aggiunte alla musica verità di Giuseppe Chiari</i> . Per la sessione <i>Musica collage</i> vengono eseguite: Giuseppe Chiari, <i>Whisky</i> , Vittorio Gelmetti, <i>Nous irons à Tahiti</i> . Opere di tape music a cura dello studio di fonologia S2FM diffuse in concomitanza con gli eventi culturali in programma nelle sale di Palazzo Strozzi.	L'opera <i>Il silenzio</i> è stata pubblicata in: G. Chiari, <i>Il silenzio</i> , 1965, in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lerici Editore, Roma 1969, s.p. L'opera <i>Solo per megafono</i> è stata pubblicata in G. Chiari, <i>Solo per megafono</i> , in G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, p. 24.
1968 22-25 dicembre	Realizzazione teatrale di <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i>	Teatro Alfred Jarry, Napoli	La compagnia teatrale di Giancarlo Nanni mette in scena l'opera <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i> , per voci recitanti e oggetti. Partecipano Manuela Kustermann, Giancarlo Nanni, il Gruppo Vorlesungen, Arturo Morfino, Bruno Limone e altri.	

1968	Realizzazione teatrale di <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i>	Teatro Biondo, Palermo	Nell'ambito della programmazione della Sesta Settimana di Nuova Musica di Palermo Giuseppe Chiari, Giancarlo Nanni, Manuela Kustermann e altri attori non identificati realizzano l'opera <i>Preghiera per Aldo Braibanti</i> . Per l'occasione vengono utilizzate come scenografia le lettere di Gianni Pettena <i>Grazia & Giustizia</i> . Le lettere verranno poi trasportate per le vie di Palermo con una sorta di processione musicale guidata dalle musiche di MEV, con la partecipazione di Chiari e Michelangelo Pistoletto.
1968	Partecipazione a performance musicale di Musica Elettronica Viva	Teatro Politeama, Palermo	Nell'ambito della programmazione della Sesta Settimana di Nuova Musica di Palermo Giuseppe Chiari partecipa alla performance collettiva di MEV. Nel corso della serata vengono eseguite le opere <i>La Luce</i> e <i>Play</i> (in prima assoluta), diretta da John Heineman. Eseguito, insieme a Chiari: Franco Cataldi, Alvin Curran, Steve Lacy, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Richard Trythall. Il pubblico in sala partecipa alla performance collettiva.

1969 Inverno	Esecuzione di <i>Sonata</i>	Unione Goliardica, Mantova	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Sonata</i> presso l'Unione Goliardica di Mantova.	G. Chiari, <i>Sonata</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Leric Editore, Roma 1969, s.p.
1969 febbraio	Esecuzione di <i>Whisky</i>	Galleria Milano, Milano	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Whisky</i> alla Galleria Milano.	
1969 7 febbraio	Esecuzione di <i>Happening sulla TV</i>	Filmstudio70, Roma	Giuseppe Chiari esegue per la prima volta l'opera <i>Happening sulla TV</i> presso il Filmstudio70 di Roma.	Una successiva versione dell'opera è stata pubblicata in: G. Chiari, <i>Televisione 5, Collage di idee</i> , in "In. Argomenti e immagini di design", a. III, n. 4, gennaio-febbraio 1972, pp. 19-25.
1969 marzo	Esecuzione di <i>Whisky</i>	Galleria Il Centro, Napoli	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Whisky</i> alla galleria Il Centro di Napoli.	
1969 22 marzo	Esecuzione di <i>La Luce</i>	Unione Culturale, Torino	Jon Phetteplace e Sergio Tramonti eseguono l'opera <i>La Luce</i> nell'ambito della programmazione annuale dell'Unione Culturale di Torino.	
1969 11 aprile	Esecuzione di <i>Strimpellare, Solo per megafono, Metodo per chitarra</i>	Teatro Verdi, Trieste	Nell'ambito della programmazione concertistica di Arte Viva, Giuseppe Chiari e Steve Lacy eseguono in <i>jam session</i> le opere <i>Strimpellare, Solo per megafono e Metodo per chitarra</i>	<i>Il Metodo per chitarra</i> è stato pubblicato in: G. Chiari, <i>Il Metodo per suonare la chitarra</i> , in G. Dorfles (a cura di), <i>Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari</i> , Martano editore, Torino 1976, pp. 65-85.

1969 5 luglio – 28 agosto	Partecipazione a rassegna	Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto	Giuseppe Chiari partecipa all'VIII Biennale d'Arte di San Benedetto del Tronto <i>Al di là della pittura</i> , presentando l'opera di fonografia <i>Una notte di mezza estate</i> .	
1969 agosto – settembre	Regia del cortometraggio <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Roma	Giuseppe Chiari e Antonio Bertini lavorano come registi al cortometraggio <i>Analisi del "La Nazione"</i> , tratto dall'opera di Teatro Musicale <i>Analisi del giornale La Nazione</i> . fotografia e montaggio di Raimondo Crociani, produzione Unitelefilm.	G. Chiari, A. Bertini (regia), <i>Analisi del "La Nazione"</i> , 1969, cortometraggio prod. Unitelefilm.
1969 28 agosto	Esecuzione di <i>Solo per megafono e Metodo per chitarra</i>	Esterno del Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto	Giuseppe Chiari, in <i>jam session</i> con Vittorio Gelmetti, Steve Lacy, Boguslav Schaeffer, Franca Sacchi, Emilio Prini, Ugo Nespolo, Gianni Pettena, esegue <i>Solo per megafono, Metodo per chitarra</i> , nel contesto dell'VIII Biennale d'Arte di San Benedetto del Tronto <i>Al di là della pittura</i> .	

1969 21 settembre	Esecuzione di <i>Suonano la città</i> e di <i>Suonare la stanza</i>	Centro storico e Salone Scacchi della Camera di Commercio, Como.	In occasione della manifestazione <i>Campo Urbano</i> , realizzata nell'ambito dell' <i>Autunno Musicale di Como</i> , Giuseppe Chiari e Franca Sacchi realizzano nella piazza della città l'opera <i>Suonano la città</i> . Partecipano anche Marcello Panni, Giuseppe Englert, Tommaso Trini, Gianni Emilio Simonetti. Lo stesso giorno l'artista esegue insieme a Giuseppe Englert l'opera <i>Suonare la stanza</i> e <i>La Sedia</i> nel Salone degli Scacchi della Camera di Commercio.	<i>Suonare la stanza</i> è stato pubblicato per la prima volta in: G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, pp. 25-26.
1969 22 settembre	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Firenze	Nell'ambito del Festival dell'Unità di Firenze Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Analisi del giornale La Nazione</i> .	
1970 6 marzo	Esecuzione di <i>Studio su Liszt</i>	Filarmonica Laudamo, Messina	Fred Došek esegue l'opera <i>Studio su Liszt</i>	G. Chiari, <i>Studio sul 'Sogno d'amore' di Liszt</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Leric Editore, Roma 1969, s.p.

1970	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Casa di Frederic Rzewski, Roma	La Monte Young esegue per la prima volta, nell'abitazione romana di Frederic Rzewsk, gli <i>Intervalli</i> .	Un frammento di <i>Do</i> è stato pubblicato nel 1969 in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lercici Editore, Roma 1969, s.p. La partitura degli <i>Intervalli</i> è stata in parte pubblicata in A. Bonito Oliva, G. Di Maggio, L. Lombardi (a cura di), <i>Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito</i> , Mudima, Milano 2018.
1970	Esecuzione di <i>Lettera</i>	Palazzo Grassi, Venezia	In occasione del Primo concerto del XXXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia l'Ensemble di Musica Negativa, diretta da Rainer Riehn, esegue per la prima volta l'opera <i>Lettera</i>	G. Chiari, <i>Lettera a mia moglie Vittoria</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lercici Editore, Roma 1969, s.p.
1970	Esecuzione di <i>Opera</i>	Sendesaal Radio Bremen, Brema	Giuseppe Chiari esegue <i>Opera</i> presso la Sendesaal Radio Bremen, Brema	G. Chiari, <i>Opera di Giuseppe Chiari 1967</i> , in G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lercici Editore, Roma 1969, s.p.
1970	Organizzazione di concerto	Centro Tèchne, Firenze	Giuseppe Chiari e Steve Lacy organizzano il concerto <i>Free & Dada</i> nell'ambito del programma di <i>Arte per Arte</i> , organizzato dal Centro Tèchne. Nella stessa occasione Chiari e Ben Vautier eseguono l'opera <i>June 66</i> .	L'opera <i>June 66</i> è stata pubblicata in: G. Chiari, <i>Teatrino</i> , Banco Ed. Nuovi Strumenti, Brescia 1974, s.p.

1970 18 giugno	Esecuzione di <i>Strimpellare</i>	Filmstudio, Roma	Giuseppe Chiari e Steve Lacy eseguono in <i>jam session</i> l'opera <i>Strimpellare</i>	
1970 31 agosto	Esecuzione di <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	Firenze	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Analisi del giornale La Nazione</i>	
1970 22	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Warszawska Jesien, Warszawa.	Zygmunt Krauze esegue gli <i>Intervalli</i>	
settembre				
1970 18-19-20 ottobre	Diffusione di commento musicale per spettacolo teatrale	Teatro Stabile, L'Aquila	Nell'ambito di un concorso di teatro sperimentale, Giancarlo Nanni mette in scena per la prima volta lo spettacolo <i>A come Alice</i> , riduzione di <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> di Lewis Carroll con commento musicale di Giuseppe Chiari	
1970 6 novembre	Diffusione di commento musicale per spettacolo teatrale	Teatro La Fede, Roma	Giancarlo Nanni mette in scena lo spettacolo <i>A come Alice</i> , riduzione di <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> di Lewis Carroll con commento musicale di Giuseppe Chiari	
1970 30 novembre	Esecuzione di <i>Metodo per piano, Regola, Canterellare</i>	Università di Roma, Roma	Giuseppe Chiari, Joan Logue, Giancarlo Cardini, Alberto Pescetelli e il Gruppo Rinnovamento Musicale eseguono le opere <i>Metodo per piano, Regola e Canterellare</i>	Il <i>Metodo per piano</i> è stato pubblicato in G. Chiari, <i>Il metodo per suonare il piano</i> , in G. Dorfles (a cura di), <i>Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari</i> , Martano editore, Torino 1976, pp. 87-107.

1971 febbraio	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Associazione Musicale Lucchese, Lucca	Giancarlo Cardini esegue l'opera <i>Intervalli</i>	
1971 marzo	Diffusione di commento musicale per spettacolo teatrale	Teatro Centrale, Roma	Giancarlo Nanni mette in scena lo spettacolo <i>A come Alice</i> , riduzione di <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> di Lewis Carroll con commento musicale di Giuseppe Chiari	
1971 aprile	Diffusione di commento musicale per spettacolo teatrale	Nancy	Nell'ambito del Festival Mondiale del Teatro di Nancy Giancarlo Nanni mette in scena lo spettacolo <i>A come Alice</i> , riduzione di <i>Alice nel paese delle meraviglie</i> di Lewis Carroll con commento musicale di Giuseppe Chiari	
1971 maggio	Esecuzione di <i>Rompere</i>	Centro Incontri per Stranieri, Palazzo Strozzi, Firenze	Giancarlo Cardini esegue <i>Rompere</i> . Si tratta della prima realizzazione dell'opera da parte di un interprete	
1971 26 maggio	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Teatro del Rondò di Bacco, Firenze	Sylvano Bussotti esegue l'opera <i>Intervalli</i>	
1971 20 giugno	Esecuzione di <i>Sonata 1.0.2.0</i>	Chalet i Tigli, Firenze	In occasione della stagione delle Manifestazioni Artistiche Fiorentine Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Sonata 1.0.2.0</i>	G. Chiari, <i>Musica senza contrappunto</i> , Lerici Editore, Roma 1969, s.p.
1971 20 settembre	Esecuzione di <i>Uccellini</i> , <i>Pezzo per termometro</i> , <i>Il Muro</i>	Como	Nell'ambito delle manifestazioni dell'Autunno Musicale di Como, Giancarlo Cardini esegue le opere <i>Uccellini</i> , <i>Pezzo per termometro</i> , <i>Il Muro</i>	

1972 febbraio	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Centro Lepetit, Milano	Giancarlo Caridini esegue gli <i>Intervalli</i>	
1972 febbraio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	San Leone Magno	Giancarlo Cardini esegue <i>Gesti sul piano</i>	
1972 marzo	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Teatro Verdi, Pisa	Giancarlo Cardini esegue gli <i>Intervalli</i>	
1972 8 marzo	Esecuzione di un <i>Concerto-performance</i>	Galleria Toselli, Milano	Nell'ambito di un <i>Concerto-performance</i> interamente dedicato all'opera di Chiari, l'artista esegue <i>Gesti sul piano</i> , <i>Musica e distanza</i> , <i>Sonata per pianoforte</i> , <i>Cos'è la musica</i> .	Una fotografia di <i>Musica e distanza</i> è stata pubblicata in: G. Chiari, <i>Musica e distanza</i> , in G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, p. 38. Una fotografia di Gianni Colombo dell'esibizione di <i>Musica e distanza</i> è stata pubblicata in "Data", a. IV, n. 13, settembre 1974, p. 52; il testo di <i>Cos'è la musica</i> venne pubblicato in "Data", a. II, n. 3, aprile 1972, pp. 12-15.
1972 16 maggio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Galleria LP 220, Torino	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> nell'ambito del concerto <i>Chiari Music</i> tenuto presso la galleria LP 220 di Franz Paludetto. L'evento è ripreso da Luciano Giaccari.	

1972 19 maggio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Modern Art Agency, Napoli	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> nell'ambito di un concerto personale realizzato per la rassegna <i>Il Territorio magico</i> , organizzata da Luciano Amelio in collaborazione con Achille Bonito Oliva. Tra il 15 e il 20 maggio alla rassegna parteciparono anche: Joseph Beuys, Steve Reich, Vettor Pisani, Giulio Paolini e Jannis Kounellis.	
1972 25 maggio	Improvvisazione teatrale	Sala Maggiore del Circolo della Cultura e delle Arti, ridotto del Teatro Verdi, Trieste	Giuseppe Chiari e Giancarlo Cardini eseguono un'improvvisazione teatrale.	
1972 26 maggio – 11 settembre	Partecipazione a collettiva	The Museum of Modern Art, New York	Giuseppe Chiari partecipa alla mostra <i>Italy: The New Domestic Landscape</i> con una sonorizzazione su nastro per un ambiente realizzato dal gruppo Archizoom.	E. Ambasz (a cura di), <i>Italy: The New Domestic Landscape</i> , catalogo della mostra, MoMA, New York 1972, pp. 232-239.
1972 29 maggio	Seminario/ lezione	Facoltà di Architettura, Firenze	Giuseppe Chiari, invitato dal professor Marco Dezzi Bardeschi, tiene la terza e ultima lezione del ciclo di incontri dedicati al tema <i>Suono e città</i>	Al seminario si lega il testo <i>Schema di sei lezioni sul tema suono e città</i> , pubblicato in: G. Chiari, <i>Schema di sei lezioni sul tema suono e città</i> , in "Humandesig", n. 11, 1972, pp. 8-10.

1972 7-9 giugno	Partecipazione a collettiva	Galleria del Naviglio 2, Venezia	Giuseppe Chiari partecipa con un'opera video a <i>TV OUT 1</i> , dello Studio 970 2 di Luciano Giaccari e Maud Ceriotti Giaccari, con Luciano Fabro, Urs Lüthi, G. C. Maud, Hidetoshi Nagasawa, Dennis Oppenheim, Franco Ravedone, Antonio Trotta, Franco Vaccari e un giallo di Renato Mambor.	
1972 11 giugno – 1 ottobre	Partecipazione a rassegna	Padiglione Centrale, Giardini, Biennale di Venezia, Venezia	Giuseppe Chiari partecipa alla sezione <i>Il libro come luogo di ricerca</i> della XXXVI Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte, con il libro d'artista <i>Senza titolo</i> , 1971, Toselli, Milano 1972.	La Biennale di Venezia (a cura di), <i>XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte</i> , catalogo della mostra, Venezia, 1972, p. 24.
1972 24 giugno – 9 luglio	Partecipazione a rassegna	Museo Civico, Spoleto	Giuseppe Chiari partecipa con l'opera <i>Concerto</i> alla mostra <i>Filmperformances</i> curata da Achille Bonito Oliva nell'ambito del XV Festival dei due mondi di Spoleto.	
1972 luglio	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Staatstheater, Kassel	Nell'ambito della rassegna Documenta 5, curata da Harald Szeemann Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .	
1972 20 agosto	Esecuzione di <i>Intervalli</i>	Palazzo Pitti, Firenze	Giancarlo Cardini esegue gli <i>Intervalli</i>	

1972 settembre	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Galeria 212, Belgrado	Nell'ambito del 6th Belgrade International Theatre Festival, Giuseppe Chiari (probabilmente) esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i>	
1972 ottobre (poi itinerante fino a ottobre 1973)	Partecipazione a manifestazione collettiva	Regno Unito	Giuseppe Chiari partecipa alla manifestazione itinerante ideata da Ken Friedman <i>Fluxshoe</i> .	K. Friedman, M. Weaver (a cura di), <i>Fluxshoe</i> , Beau Geste press, London 1972, p. 23.
1972 17 novembre (o lunedì 20?)	Esecuzione di <i>Intervalli n. 3 1956</i>	Beat72, Roma	Giancarlo Cardini esegue l'opera <i>Intervalli n. 3 1956</i> .	
1973 1-31 marzo	Esposizione personale	Galleria del Cortile, Roma	Giuseppe Chiari espone alla mostra personale <i>Giuseppe Chiari. Studi su una sola frequenza (il quadrato)</i> .	
1973 26 marzo	Esecuzione di <i>Suonare la stanza</i>	Galleria Schema, Firenze	Giuseppe Chiari partecipa insieme a Gino De Dominicis e Vettor Pisani al seminario coordinato da Achille Bonito Oliva intitolato <i>Seminario attivo sulle avanguardie artistiche. Dadismo come esperienza totale. Il comportamento nell'arte contemporanea</i> . L'evento è organizzato nel contesto del corso di Eugenio Battisti alla Facoltà di Architettura di Firenze.	

1973	Partecipazione a rassegna	Palazzo delle Esposizioni, Roma	Giuseppe Chiari espone 90 fogli intitolati <i>Metodo per suonare acqua, piano, sassi e altre cose con un'appendice sul suonare rompendo</i> , più un piano e un contenitore d'acqua alla <i>X Quadriennale d'Arte di Roma. La ricerca estetica dal 1960 al 1970</i> .	Si veda: <i>X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. La ricerca estetica dal 1960 al 1970</i> , catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 maggio 1973 – 30 giugno 1973), De Luca Editore, Roma 1973, p. 57. Per la pubblicazione dei metodi si veda: G. Dorfles (a cura di), <i>Il Metodo per suonare di Giuseppe Chiari</i> , Martano editore, Torino 1976.
1973	Esecuzione di <i>Suonare la città</i>	Università di Architettura, Firenze	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Suonare la città</i> per il corso di Storia dell'Architettura del professor Marco Dezzi Bardeschi, Università di Architettura di Firenze.	Pubblicato per la prima volta in: G. Chiari, <i>Suonare la città</i> , in "In. Argomenti e immagini di design" a. III, n. 6, luglio-agosto 1972, pp. 11-17.
1973	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Kunstmuseum, Luzern	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .	
1973	Esecuzione di <i>La sedia, pezzo per foglio, La scala</i>	Galerie René Block, Berlin	Giuseppe Chiari esegue le opere <i>La sedia, Pezzo per foglio, La scala</i> in occasione dell'inaugurazione della mostra <i>All Music is the Same</i> , tenuta negli spazi della galleria di René Block, Berlino.	Pezzo per foglio è stato pubblicato in: G. Chiari, <i>Pezzo per foglio</i> , in G. Chiari, <i>Musica Madre</i> , Giampaolo Prearo Editore, Milano 1973, p. 18.
1973	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Kunstverein, Hannover	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .	

1973 giugno	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Galerie 11, Paris	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .
1973 2 luglio	Conferenza-conversazione	Galleria Martano, Torino	Giuseppe Chiari tiene la conferenza-conversazione <i>Come un architetto può progettare una scuola di musica</i> . In contemporanea è allestita una mostra personale di opere fotografiche.
1973 novembre	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Galleria Soldano, Milano	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .
1973 26-27 novembre	Esecuzione di <i>Don't Trade Here. Mamma</i>	Parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, Roma	Nell'ambito della rassegna <i>Contemporanea</i> Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Don't Trade Here. Mamma</i> .
1973/1974 novembre-gennaio	Partecipazione a mostra collettiva	The Arts Council of Northern Ireland Gallery, Belfast – David Hendriks Gallery, Dublin	Giuseppe Chiari partecipa alla mostra collettiva <i>An exhibition of new italian art</i> . Alla mostra sono presenti anche opere di: Vincenzo Agnetti, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Salvo, Gilberto Zorio. Catalogo a cura di Germano Celant e Franco Toselli.

1973	Partecipazione a concerto Fluxus	Uni Kiel, Hebbelsaal, Ecke Westring/Olshausenstraße.	Giuseppe Chiari partecipa insieme a Ben Vautier al concerto <i>Fluxus Konzert</i> tenuto all'Università di Kiev. Per l'occasione, Chiari esegue <i>Gesti sul piano</i> e <i>Drip Music</i> di George Brecht
1974	Esecuzione di <i>Suonare la città</i>	Galleria Martano, Torino	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Suonare la città</i> nel corso dell'evento alla Galleria Martano a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco
1974	Esecuzione performativa di <i>Cosa è l'arte</i>	Teatro Santa Chiara, Brescia	Giuseppe Chiari realizza la conferenza-performance <i>Cosa è l'arte</i> . In occasione dell'evento viene pubblicato un estratto dal volume <i>Teatrino</i> , edito dalle Edizioni Banco di Brescia.
1974	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Galerie Baecker, Bochum	In occasione dell'inaugurazione della mostra personale alla Galerie Baecker Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .
1974	Esposizione personale	Galerie Baecker, Bochum	Giuseppe Chiari espone alla mostra personale <i>Kunt ist einfach – Notationen und Zeichnungen</i> , allestita alla Galerie Baecker di Bochum.

1974	Partecipazione a mostra collettiva	Museum am Ostwall, Dortmund	Giuseppe Chiari partecipa alla mostra collettiva <i>Fotomedia: die Einfahrungen Italienscher Künstler im Umgang mit Foto und Videotape</i> . Altri artisti in mostra: Aldo Tagliaferro, Luca Patella, Franco Vaccari, Ketty la Rocca, Giulio Paolini, Claudio Parmeggiani, Vincenzo Agnetti, Carlo Massimo Asnaghi, Valentina Berardinone, Pier Paolo Calzolari, Cioni Carpi, Gianni Colombo, Eliseo Mattiacci, Davide Mosconi, Ugo Nespolo, Luigi Ontani, Antonio Paradiso, Stanislaus Pacus, Gianni Pisani.
10 marzo – 28 aprile			
1974	Esecuzione di <i>Gesti sul piano</i>	Royal College of Art, Londra	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> .
aprile			
1974	Esposizione personale	Studio Nino Soldano, Milano	Giuseppe Chiari espone in una personale allo Studio Nino Soldano di Milano. Contemporaneamente viene presentato da Nino Soldano e Giampaolo Prearo il volume <i>Musica Madre</i> .
Dal 9 maggio			
1974	Esposizione personale	Galleria del Cortile, Roma	Giuseppe Chiari espone in una personale alla Galleria del Cortile di Roma.
Dal 15 maggio			

1974	Esecuzione performativa - dibattito di <i>Per favore una domanda (discussione)</i>	Kunsthalle, Colonia.	Giuseppe Chiari esegue la discussione performativa - dibattito <i>Per favore una domanda (discussione)</i> nell'ambito dell'evento <i>Projekt '74. Kunst bleibt kunst</i> . La performance è stata ripresa in video-registrazione da Luciano Giaccari.	G. Chiari, <i>Per favore una domanda. Ich bitte um eine frage. Please, Ask me a Question</i> , in "Data", a. IV, n. 13, settembre 1974, p. 56.
1974	Esecuzione di <i>Concerto</i>	Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Gesti sul piano</i> nell'ambito dell'evento <i>Concerto. Gesti sul piano</i> , organizzato presso la Galleria Lucrezia De Domizio di Pescara.	
1975	Esecuzione performativa di <i>Discussione</i>	Centro d'Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte, Roma	Giuseppe Chiari esegue l'opera <i>Discussione</i> nel contesto della programmazione degli Incontri Internazionali d'Arte di Roma.	

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a Francesca Gallo, che ha accompagnato questo lavoro sin dalle sue fasi iniziali con rigore scientifico e generosità intellettuale. Un ringraziamento sentito va poi a Mario Chiari, la cui disponibilità ha reso possibile questa ricerca; a lui e a tutta la sua famiglia dedico la mia profonda riconoscenza per la costante ospitalità e per i momenti di convivialità e confronto che hanno accompagnato questo lungo percorso di studio. Ringrazio inoltre archivisti, bibliotecari, galleristi, collezionisti e artisti che hanno condiviso il loro tempo e la loro memoria. Per i preziosi spunti di riflessione sono grata ad Alessandra Acocella e a Lara Conte. A quest'ultima e a Pasquale Fameli va inoltre il mio debito per aver reso possibile la realizzazione di questo volume. Infine, ringrazio Matias per quel caldo pomeriggio di fine estate trascorso nel suo studio, tra calcoli matematici e sperimentazioni compositive.

ARCHEOLOGIA, ARTE E SOCIETÀ / Archaeology, Art and Society

Collana diretta da *Paolo Brusasco*

- 1 Luca Bochicchio, *Scultura e memoria. Leoncillo, i Caduti e i Sopravvissuti*
- 2 Silvia Bordini e Francesca Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival arte elettronica di Camerino*
- 3 Elena di Raddo, *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia*
- 4 Mariateresa Curcio, *L'arte romana oltre l'autore. Originalità, imitazione e riproduzione*
- 5 Francesca Gallo, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*
- 6 Silvio Campus, *La civiltà nuragica. Uno splendido isolamento*
- 7 Alessandro Ferraro, *L'astrazione come condizione storica*

*Finito di stampare
nel mese di febbraio 2026
da Mediagraf Spa – Noventa Padovana (PD)*