

Itinerario critico attraverso il percorso di Franca Sacchi

CARLO CACCAMO

Quello di Franca Sacchi è un percorso che si sviluppa su di una linea di fuga che passa attraverso le molteplici esperienze della musica elettronica, della militanza femminista, della danza e dello yoga. Il punto di partenza da cui tracciarne un sintetico ritratto si può identificare nello scenario delle arti visive della Milano degli anni Sessanta, un contesto pienamente storicizzato come luogo di fertili momenti di sintesi fra diversi orizzonti artistici e disciplinari. Fra le esperienze che muovendosi in modo trasversale fra le discipline agivano in quello scenario, portando con sé le forme di un radicale rinnovamento e innestando ricerche inedite verso diversi orizzonti, questo intervento affronta la figura di Franca Sacchi. In una prima parte si intende “fotografare” una particolare circostanza storica, quella di alcune manifestazioni artistiche dell’estate 1969, sulla base delle testimonianze scritte, orali e fotografiche fornite dai protagonisti. La seconda parte sposta il focus dalla diretta analisi dell’espressione artistica alle dichiarazioni, critiche e di poetica, che le accompagnano. Questa metodologia risponde in parte alla natura stessa di tali espressioni (improvvisazioni di danza e pianoforte), in parte alla scarsità di documentazione in merito all’attività performativa di Sacchi degli anni Settanta, che non è imputabile solo alla loro natura, ma in un certo senso asseconda l’attitudine dell’artista rispetto all’archiviazione del proprio lavoro¹.

¹ Dove non indicato da un riferimento bibliografico, le informazioni contenute in questo articolo sono da ritenersi provenienti da conversazioni dell’autore con Franca Sacchi, svolte a Milano nell’abitazione dell’artista (23 gennaio e 10 febbraio 2023). La gran parte dei contributi non bibliografici già esistenti sul tema è da riconoscere nelle interviste video presentate in occasione del convegno *Campo Umano* da Greta Pasini (Fondazione Ratti, Como, 21 settembre 2019) e delle mostre *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976* curata da Silvia Bignami e Alessandra Pioselli (Museo del Novecento, Milano, 15 aprile-4 settembre 2011) ed *Enstasi* curata da Luca Lo Pinto (Macro, Roma, 10 giugno-19 settembre 2021), monografica che riproponeva una vasta selezione di composizioni dell’artista.

Nata a Milano nel 1940, Franca Sacchi si diploma in pianoforte al conservatorio. Riceve un'istruzione classica e multilingue, che le permette di partire molto giovane per Copenaghen come interprete per la Montedison. Nel corso del decennio si avvicina alla più avanzata scena culturale milanese dell'epoca: frequenta lo studio di fonologia della Rai, dove impara a utilizzare i primi sintetizzatori per la composizione di musica elettronica. Si tratta di procedimenti dalla natura estremamente razionale e rigorosa, dove la musica incontra l'astrazione matematica. Nelle sue prime composizioni Sacchi bilancia questa componente di procedimenti "freddi" con titoli altamente evocativi e poetici, come *Ainsi fut le commencement, il n'y aura pas de fin*²: si tratta di brani che toccano suoni bassi, dalla natura quasi tellurica, per arrivare ad aperture cosmiche, passando attraverso pulsazioni sintetiche, caratteristiche della musica elettronica del periodo. Negli anni fra il 1968 e il 1970 ha modo di curare per la galleria Il Parametro un centro di ricerche per la musica elettronica, la cui principale attività consisteva in "conferenze-audizioni", sessioni d'ascolto di composizioni elettroniche elettroacustiche di *musique concrète*, commentate alla presenza degli autori. La programmazione comprendeva figure fra loro eterogenee, accomunate dalla posizione di militanza nella ricerca musicale più sperimentale³. Invitati, fra gli altri, Giuseppe Chiari, Enore Zaffiri e il gruppo di area veneta NPS che vedeva fra i suoi componenti Teresa Rampazzi ed Ennio Chiggio, fatto che ben testimonia la congruenza fra composizione elettronica e ricerche di impostazione razionale e optical. Nelle foto che documentano questi incontri, si riconoscono nel pubblico figure quali Gillo Dorfles, Tommaso Trini e Ugo La Pietra: quest'ultimo e Franca Sacchi erano infatti sposati negli anni di cui ci stiamo occupando (si sarebbero separati all'inizio del decennio successivo). La vicinanza fra Sacchi e La Pietra risulta particolarmente significativa nello studiarne le presenze in una serie di occasioni espositive sul

² Questa e altre composizioni elettroniche di fine anni Sessanta hanno probabilmente avuto una circolazione molto limitata, tanto che sarebbero state pubblicate solo nel 2004 nel disco *En*. Gli altri brani hanno titolo *Arpa eolia, Quando mi hanno ucciso, se così posso dire. E quindi rinasco. e Danza, mia cara*.

³ Così il centro si presenta in occasione di una rassegna dell'epoca: «a livello di ricerca, oltre ad approfondire la conoscenza dei mezzi di espressione disciplinare, si conduce una ricerca di tipo strutturale tentando una mediazione tra una "base programmata" e una componente di possibile "rottura"; e interdisciplinare operando una integrazione della musica con tutte le manifestazioni formali che vanno dalle arti visive allo spettacolo. Inoltre - dal maggio 1969 - svolge una ricerca sul fenomeno della percezione» (Sacchi in *Inclusive Tour*, 1970, s.p.).

piano urbano verificatesi nel 1969. In quel periodo, Ugo La Pietra sviluppava la sua ricerca da quadri e strutture in metacrilato trasparente verso realizzazioni di dimensione ambientale, attraverso le quali svolgere indagini percettive e riflessioni meta-architettoniche, accompagnate sul piano sonoro dalle sperimentazioni elettroniche di Sacchi.

Franca Sacchi nelle manifestazioni urbane: estate 1969

Franca Sacchi è presente, in forme diverse, in occasione delle più note manifestazioni “diffuse” che si susseguono nel corso dell’anno 1969⁴. In queste occasioni la sua presenza è parallela a quella di La Pietra, ma non la sua attività. La posizione di Sacchi che emerge è, in primo luogo, quella di una figura dotata di elevate competenze tecniche sul piano sonoro, che le consentono allo stesso tempo di esprimere la propria autorialità e di rendere possibili sul piano pratico le ricerche di altri artisti a lei vicini.

Alla Biennale di San Benedetto del Tronto (*Al di là della pittura*, 5 luglio - 28 agosto 1969) l’artista non partecipa direttamente, ma la possiamo riconoscere nelle foto che documentano *l’Immersione*, o *Audio visual environment*, opera dalle dimensioni ambientali lì allestita da La Pietra. Alla base di questa ed altre *Immersioni* vi è l’ingresso (o “immersione” per l’appunto) in una dimensione percettiva altra rispetto alla norma, caricata nelle parole dell’architetto di una portata “disequilibrante”. L’utilizzo del metacrilato porta alla realizzazione di ambienti in penombra dall’aspetto fortemente tecnologico, a tratti fantascientifico, accompagnati da musica elettronica e fonti di luce che reagiscono alla presenza di chi fruisce lo spazio: tutti elementi che dovevano porre il visitatore in una condizione di particolare straniamento rispetto ai canoni della propria percezione⁵. Altre foto della stessa manifestazione la ritraggono cantare o parlare in un megafono nel corso di una improvvisazione con Vittorio Gelmetti e Steve Lacy.

In occasione di *Nuovi materiali nuove tecniche*, a Caorle (20 luglio-24 agosto 1969), Sacchi è presente con alcuni “elaborati elettronici” riprodotti all’interno dei *Caschi audiovisivi* di La Pietra, all’interno dei quali è anche

⁴ Per una precisa disamina di tali manifestazioni si veda Acocella, 2016.

⁵ Questo particolare ambiente era dotato di «strumenti elettronici capaci di generare suoni con tre frequenze differenziate. I suoni vengono provocati dal fruitore mediante pulsanti. I suoi sensibilizzano il LUXOFONO che, essendo collegato ad una sorgente luminosa, fa corrispondere a frequenze sonore frequenze luminose» (scheda anonima dell’opera in Dorfler, Marucci, Menna, 1969, s.p.).

ritratta in alcuni scatti relativi a precedenti occasioni espositive⁶. Si tratta di un'opera molto indicativa della vicinanza fra loro in quel periodo. Nei *Caschi* si può leggere infatti una convergenza fra le necessità di ascolto proprie della musica elettronica e la ricerca portata avanti da La Pietra nelle sue *Immersioni*. «Nell'adeguamento tra percezioni visive e percezioni uditive si costituisce uno scorrimento di interazioni, a carattere aleatorio, che offre fin d'ora un'inedita apertura ad un attivo fruire» (Trini, 1969, s.p.). Il casco trasparente lascia infatti la possibilità di mantenere una percezione visiva del mondo esterno ma isolando il piano acustico nell'ascolto di ciò che vi viene riprodotto.

Durante la manifestazione veneta Sacchi lavora anche con Paolo Scheggi per la realizzazione dell'*Autospettacolo-Atto unico del tempo*. Si tratta di una complessa opera sonora (oggi non conservata), ideata e firmata da Scheggi ma la cui attuazione tecnica e pratica viene nei fatti gestita da Sacchi. L'artista dispose microfoni a contatto in alcuni luoghi del paese e indossò ad alcuni volontari, ottenendo così materiale sonoro che avrebbe poi convogliato alla sua tavola di regia, mixandolo insieme a suoni prodotti da lei al sintetizzatore. La composizione così ottenuta sarebbe stata quindi riprodotta in loop all'interno del teatro della cittadina (ribattezzato per l'occasione *Teatro Totale di Caorle*). Tommaso Trini commenta che l'*Autospettacolo* «storicamente inquadrato» si configura come «uno dei primi contributi a quella permeazione estetica dell'anonimo e del massificato che molti artisti perseguono con limitazioni tuttora gravi» (Trini, 1969, s.p.). L'operazione potrebbe così essere intesa come una metafora delle forme della "società dello spettacolo", allo stesso tempo fornendo un'indicazione e una proposta d'azione nei suoi confronti, che parta dallo svolgersi quotidiano delle forme di vita nella città, rivivendole consapevolmente.

Operare fuori dall'operazione mentale, dentro la realtà concreta e disponibile. Una realtà concreta che Scheggi si limita ad apparecchiare con microfoni segreti e altoparlanti defilati alla curiosità. L'arte si azzera sulla vita, l'unico suo metodo è quello del rilevamento; rilevate, le voci dei vari punti di ascolto vengono immesse in un circuito che costituisce il solo atto o volontà di regia dell'artista. Con l'autospettacolo tutti siamo attori e pubblico – che è già importante – ma lo siamo in forma anonima – (leggermente spionistica) – che lo è ancora di più. Teatro totale per un sistema di potere totalizzante (Trini, 1969, s.p.).

⁶ I *Caschi sonori* erano stati esposti a Milano alla XIV Triennale (*Il grande numero*, 30 maggio-28 luglio 1968) e alla galleria Cadario (5 marzo-2 aprile 1969).

Il momento di maggiore respiro in questa fase è sicuramente la partecipazione a *Campo Urbano* (Como, 21 settembre 1969). L'artista è presente alla manifestazione comasca con due interventi: *Suonare la città*, azione condotta insieme a Giuseppe Chiari (su cui si tornerà a breve), e *Marcia funebre o della geometria*, insieme a Paolo Scheggi. Si tratta di due modi se non opposti alquanto differenti di elaborare una presenza artistica nelle strade, ma entrambi gesti di forte impatto, tendenti verso un'idea di "totalità" nell'estensione del momento artistico alla sfera urbana.

La *Marcia funebre* si svolse la sera, a chiudere la manifestazione, e consistette in una partitura coreografica effettuata nella piazza ormai buia da alcuni performer incappucciati che portano con sé e maneggiano dei grandi solidi geometrici colorati: l'azione si svolse in stretta prossimità con il pubblico, composto anche da molti avventori casuali. L'azione, che doveva ricordare la processione di una confraternita di penitenti, era illuminata da alcuni riflettori, puntati anche a descrivere le architetture della piazza. Ad accompagnarli due voci recitanti che declamano un complesso montaggio da testi di varia provenienza: si alternano passaggi dal quattrocentesco trattato sulla stregoneria di Ulrico Molitoris a Christopher Marlowe e al libro biblico dei Numeri. A scandire i vari movimenti della *Marcia* vi erano colpi di tamburo e una sequenza al piano composta da Sacchi: la composizione sarebbe poi stata riproposta da Scheggi ad accompagnare la *Tomba della geometria* in occasione delle mostre *Amore mio* e *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*⁷.

La collaborazione fra Sacchi e Scheggi aveva già dato luogo a *Dies Irae, inquisizione secondo Paolo Scheggi*, progetto teatrale portato in scena nell'estate dello stesso anno al Palazzo Estense di Varese (16 giugno 1969), al Teatro Manzoni di Milano, e allo Space Electronic di Firenze. Si tratta di una realizzazione coreografica e drammaturgica ispirata all'*Inquisizione di Antonia, moglie di Giovanni Rose di Villars Chabod*, con musiche di Sacchi, presente anche in scena nei panni dell'"eroe positivo" al fianco dell'"eroe negativo" impersonato da Franca Dall'Acqua⁸. Una "lettura dell'inquisizione" con voce maschile è seguita da una "chiamata dei simboli" con voce femminile, alla quale è applicato un forte riverbero. Segue una traccia musicale, che doveva accompagnare la danza, in cui

⁷ *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano, 30 giugno-30 settembre 1970 e *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 novembre 1970-31 gennaio 1971, entrambe a cura di Achille Bonito Oliva. Nella seconda occasione Scheggi era presente anche con l'opera *Piramide. DELLA METAFISICA*.

⁸ Una sintetica descrizione dell'opera si può trovare in La Pietra, 1972, p. 10.

canti gregoriani sono accompagnati da colpi di tamburo fortemente riverberati.



Fig. 1 – Paolo Scheggi, scene dell'azione teatrale *Dies Irae, Inquisizione secondo Paolo Scheggi*, 1969. Fondo Paolo Scheggi, Courtesy Associazione Paolo Scheggi

Dopo l'*Autospettacolo* di Caorle e prima della manifestazione comasca, su "Casabella" compare un articolo a firma di Scheggi, dal sapore programmatico. Segnalando il passaggio della dimensione artistica «da senso aperto e corale a luogo fittizio e strumentale, da dinamica coinvolgente a codice fisso di ripetitività falsamente sacra», l'autore arriva a decretare il trionfo di «un'arte del non vissuto, dell'anemia e della morte», alla quale tentare di opporsi. «All'"urbano" oggi è concesso un solo atto: scegliersi totalmente al di qua del rito e viverci come spettacolo» (Scheggi, 1969, p. 94). La "città-spettacolo" è giudicata come condannata alla virtualità, a una condizione di separatezza rispetto alla vita umana che vi si svolge. Il tentativo è allora di «abbandonare l'illusione e entrare nella realtà, trasformare lo spazio virtuale in spazio reale [...] trasformare la parola, il gesto, il suono il movimento in tempo-città-totale. [...] Insomma, la città come tempo di spettacolo totale. Lo spazio come sosta del tempo vissuto» (Scheggi, 1969, p. 95). Il testo è corredato da alcune immagini di sfilate a Varsavia e Pechino, probabilmente delle associazioni della gioventù

promosse dai Paesi del socialismo reale: si tratta di un riferimento ambiguo, al quale è sicuramente riconducibile una possibile accezione di quella parola "totalità" così ricorrente in queste dinamiche critiche, e che ha certamente degli agganci con la solennità assertiva e "fuori dal tempo" di costumi e coreografia della *Marcia funebre*. Domande in un'ottica di estensione, o di sintesi delle arti, erano al centro della ricerca di Scheggi negli ultimi anni del suo percorso. Lo testimonia anche la fondazione della rivista "In. Argomenti e immagini di design", che sarebbe stata portata avanti, dopo il primo numero, da Ugo La Pietra. L'articolo presenta in appendice un contributo di Franca Sacchi, che si ricollega alle registrazioni urbane sperimentate a Caorle: due "grafici di intensità rumorosa" rilevati dalla musicista a Milano, all'alba e all'ora di punta in piazza Duomo, al tempo aperta al traffico. Tali tavole sono forme di visualizzazione analoghe a quelle utilizzate per le composizioni di musica elettronica dell'epoca.

Suonare la città (o *Suonano la città*)⁹ ha rappresentato un tentativo di instaurare una forma di occupazione inedita dello spazio urbano, alla luce di una liberazione di creatività musicale non professionistica. A tale scopo, Chiari e Sacchi costruiscono un'arpa di dimensioni architettoniche, collegando fili posti in risonanza fra la facciata del Duomo di Como e il selciato della piazza: un dispositivo in grado di produrre note musicali amplificate a un volume descritto come pauroso. A completare l'opera furono distribuiti ai passanti strumenti musicali convenzionali (chitarre e tamburelli) da poter suonare liberamente, insieme a un pianoforte. Le intenzioni prevedevano inoltre di amplificare il suono di macchine come una lavatrice e un frullatore. In uno scambio di comunicazioni pubblicato nel catalogo, il meccanismo viene descritto come funzionale, nella peggiore delle ipotesi, ad agire in duo senza l'ausilio di altri partecipanti: un "piano di base" che lasciasse all'improvvisazione, degli artisti e di altri, il risultato ultimo - «tutto questo piano è progettato per agire solo noi due alla peggio e dilagare intorno alla piazza con i mezzi se non cogli uomini» (Chiari, Sacchi, 1970, s.p.). Dell'evento non sono state effettuate registrazioni. Seguendo le sequenze scattate quel giorno da Gabriele Basilico,

⁹ Nel catalogo di *Campo Urbano* l'intervento è riportato come *Suonano la città*, dicitura che intenderebbe sottintesi degli autori (Giuseppe Chiari, Franca Sacchi e i partecipanti occasionali). Nelle successive pubblicazioni di Chiari l'intervento sarebbe sempre stato citato come *Suonare la città*, col verbo all'infinito. Si è scelto in questa sede di usare quest'ultima versione, che dà anche grammaticalmente il senso della "dissoluzione" di autorialità ricercata dagli artisti.

Gianni Berengo Gardin e Ugo Mulas, vediamo vari partecipanti intonare un canto, seduti sul selciato, mentre Tommaso Trini soffia in un tubo e Chiari arpeggia alla chitarra. Sacchi compare ritratta seduta al pianoforte con bambini accalcati intorno a lei, e accanto ai cavi che compongono l'arpa, lasciando pensare si dividesse fra i due strumenti.

Nel testo in catalogo Caramel, interrogandosi sui limiti della possibilità di un reale coinvolgimento della dimensione sociale negli interventi della giornata, sottolinea come l'operazione di Chiari e Sacchi abbia avuto il merito «di riuscire veramente ad espandersi, psicologicamente e fisicamente, nella città e nei cittadini, provocando con i suoni una effettiva attivazione pubblica, fino a divenire in questo senso il momento più appassionante e riuscito dell'intera giornata» (Caramel, 1970, s.p.). La considerazione del curatore diventa ancor più rilevante in quanto inserita in pagine profondamente critiche e autocritiche rispetto alla portata di incisività sociale delle varie operazioni di *Campo Urbano*. Una delle più urgenti questioni critiche a emergere dalla manifestazione fu, infatti, la verifica dei limiti di una possibilità di reale interazione e coinvolgimento fra una proposta proveniente dalla sfera delle arti d'avanguardia e la dimensione urbana. Caramel rileva che «non di rado si è addirittura avuta l'impressione che la città divenisse unicamente uno sfondo, solo più grande di quelli offerti dalle gallerie e dai teatri, come è poi avvenuto macroscopicamente nella *Marcia funebre o della geometria* [...] che ha assunto la piazza del Duomo come aulico fondale per la sua "retorica colta"» (Caramel, 1970, s.p.), citando un'espressione usata da Tommaso Trini, il quale è, a sua volta, ricordato da Chiari come partecipante di *Suonare la città*. Le due operazioni svolte a Como sembrano incarnare due linee di ricerca contemporaneamente presenti, oltre che nello scenario critico e teorico, nel percorso della stessa Sacchi, costantemente coinvolta in un processo di evoluzione e rimessa in discussione delle proprie posizioni.

Una volta ricostruito questo scenario artistico e critico occorre fare una digressione, corrispondente all'irruzione di un *soggetto imprevisto* nella linea storica: la critica (e le pratiche) di matrice femminista, di cui si darà ora conto anche per meglio introdurre la successiva attività di Sacchi. Questo passaggio sarà rappresentato da una lettura critica di Carla Lonzi nei confronti di Chiari e Trini: una citazione emblematica sulla rilettura da parte del femminismo di tutta la pratica "d'avanguardia" che abbiamo considerato finora, un documento utile nel dare il segno del clima in cui è calata la riflessione del decennio successivo anche da parte di Sacchi,

che si avvicina alla riflessione femminista attraverso i gruppi di autocoscienza.



Fig. 2 – Franca Sacchi al pianoforte nel corso di *Suonare la città*. *Campo Urbano*, Como, 21 settembre 1969. Foto Gianni Berengo Gardin/Courtesy Fondazione Forma per la Fotografia

Percorsi femministi fra critica, musica e danza (1970-1977)

Le vicende relative alla svolta nel pensiero di Carla Lonzi intorno al 1970 e alla sua attività nel decennio successivo sono ben note e non è certo il caso di ripercorrerle qui. Dopo essersi ritirata dalla scena artistica proclamando, nel 1970, che «la critica è potere» (Lonzi, 1970, pp. 5-6), l'autrice avrebbe formulato una programmatica «assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile» (Lonzi [Rivolta Femminile], 2023 [1971], pp. 63-65). Non sorprenderà la sua reazione, riportata nel suo diario, alla lettura del volume di Chiari e Trini, *Musica madre*:

Trovo nella posta un libro su un musicista di avanguardia, amico di gioventù, *Musica Madre*. Nell'introduzione il critico parla di processo antihegeliano, di pratica di liberazione, del Padre, del figlio, ecc. insomma tutto un pizzicamento del femminismo (che non viene mai nominato). Anche il musicista è dentro in quanto tira in ballo la Madre, e poi afferma che la musica è "suonarla" non "riceverla" ("Non credere più a una liberazione di riflesso fa uscire la creatività dai rapporti patriarcali", avevo scritto tre anni fa in *Assenza della donna*. Dunque?) la cosa tremenda è che tutto diventa una tematica, così si passa la parola d'ordine (Lonzi, 2010 [1978], p. 502).

Ripercorriamo brevemente il testo del critico. Osservando nei meccanismi propri dell'avanguardia un meccanismo "edipico" di trasgressione all'autorità e conseguente sostituzione dell'autorità "paterna" con un ordine nuovo, Trini riconosce in Chiari un passo ulteriore rispetto al farsi prassi di una permanente "originalità dell'avanguardia":

sostituire il Padre, che impone la legge, dunque la continuità, con la figura della Madre che genera invece ciò che è sempre diverso e dunque discontinuo. Se la legge risulta squalificata, l'ultima astuzia sta nella ripetizione dell'identico: l'opera sempre uguale ripetuta da molti artisti ristabilisce, mediante la consuetudine, il valore della legge. Donde lo scarso intento innovativo delle nuove avanguardie che hanno ripetuto i loro modelli storici. Al contrario si può sfuggire come Chiari alla prospettiva dell'avanguardia praticando la variazione nella differenza (Trini, 1975a, s.p.).

Nel saggio la metafora "materna", o comunque "femminile", va in realtà perdendosi abbastanza presto, in una disamina delle formulazioni di Chiari (e dei suoi riferimenti, riconosciuti in Fluxus e John Cage), supportata da un impianto teorico che si richiama al Deleuze di *Differenza e ripe-*

tizione: si proclama che tali processi porterebbero a un'arte «pensata come differente, cioè come non arte – secondo il pensiero antiplatonico e antihegeliano» (Trini, 1975a, s.p.). Un'arte "totale", intendendo la nozione di totalità come "atto di rivolta sociale" espresso tramite la rottura della specificità dei linguaggi, invitando coloro che la musica tradizionale riconosce come "pubblico" a partecipare al processo musicale, «fuori da un silenzio che socialmente vuol dire alienazione» (Trini, 1975a, s.p.)¹⁰. Non è difficile rintracciare la più emblematica rappresentazione di queste formulazioni in *Suonare la città*, e, allo stesso tempo, i caratteri che hanno condotto Lonzi a riconoscerci una non dichiarata "riappropriazione" e assorbimento di principi più o meno comuni alla teoria femminista nel circuito dell'arte istituzionalizzata.

La digressione non è fine a sé stessa. Interrogata pochi anni dopo l'esperienza di *Campo Urbano* sulla sua opinione nei confronti della posizione di Chiari, Sacchi avrebbe manifestato una certa distanza, rispondendo che

essa è, praticamente, il contrario della mia. L'operazione di Chiari è sconfinata nel campo della metodologia. Personalmente, considero ora giustificatorio il lavoro teorico; ma questo vale, ripeto, per me, per il mio "fare". La posizione neo-dadaista, musicalmente, si trascina da tempo, abbastanza da confermarsi nella sua coscienza di aver ragione, abbastanza da istituzionalizzarsi. Sta ormai bloccando un'altra situazione. Intendiamoci, considero Chiari, di fatto, uno dei miei maestri, e indubbiamente la sua operazione in campo metodologico è stata fondamentale in Italia, ma neppure essa può bastare oggi a riscattare la musica attuale dal circolo chiuso dei sistemi compositivi (Sacchi in Altamira, 1973, p. 27).

¹⁰ Non è questo l'unico scambio su tematiche di critica femminista, sia pur a distanza, fra Lonzi e Trini. Quest'ultimo ha scritto infatti: «non ho scuse se discuto l'arte di Marisa Merz senza fare mio il punto di vista femminista. Me ne manca la vista. Temo di fare di peggio. [...] Immaginate un critico-maschio-femminista? Sarebbe una rarità sessuale. Conosciamo un critico di valore (donna) che ha sputato su Hegel ed eliminato il suo ruolo entrando nella comunità femminista. Carla L. ha già condannato il lenone-critico-maschio-femminista che volesse allungare i capelli della sua egemonia mettendosi dalla parte loro. [...] Lasciate un attimo che mi autoflagelli. Non crediate che basti fare mutare il pelo alla critica d'interpretazione e di giudizio; de-istituzionalizzare l'ermeneutica è cosa ormai impronunciabile» (Trini, 1975b, pp. 51-53). Il 1975 in cui appare questo articolo è anche l'anno della pubblicazione di *Musica madre*, e della nota di Lonzi, che sarebbe stata però pubblicata solo nel 1978. Quali fossero, in quegli anni, i rapporti fra loro, che già negli anni Sessanta avevano lavorato insieme sulle pagine di "Marcatrè", potrebbe essere argomento degno di un'indagine più approfondita.

La frattura è qui, in primo luogo, nei confronti della composizione di matrice estremamente razionale e minimalista praticata dalla scena musicale elettronica. In secondo luogo, un'ulteriore divaricazione si era ormai posta rispetto alle forme artistiche e musicali pur "liberate" operate da Chiari, alla luce di una crescente sensibilità che almeno per il momento Sacchi evita di definire, ma che potremo a buon titolo accostare alla pratica dell'autocoscienza.

Sacchi aveva da poco pubblicato, nelle edizioni della Galleria Toselli, il disco dal titolo *Ho sempre desiderato avere un cane, un gatto ed un cavallo - Ora ho un gatto ed un cavallo, mi manca soltanto il cane*. Si tratta delle registrazioni di due concerti al piano, tenuti nel gennaio del 1973 alla galleria milanese. In occasione di questi concerti ribadisce l'attenzione alle dinamiche percettive nell'ascolto musicale, attraverso la scelta di effettuare il concerto al buio, al più con una piccola luce puntata su di lei. Nel corso degli anni Settanta la sua attività va concentrandosi su concerti al piano e al flauto, di solito in contesti appartenenti al circuito delle arti visive¹¹, a cui si aggiungeranno esibizioni di danza. L'artista è particolarmente vicina alla galleria Toselli e, più avanti, alla galleria Ala. Nei loro confronti Sacchi, grazie alla sua padronanza della lingua inglese, collabora nel tenere i rapporti con artisti stranieri, oltre che nella diretta attuazione di alcune operazioni come l'esecuzione di un *Wall Drawing* di Sol LeWitt e dell'opera *Two consciousness projection(s)* di Dan Graham¹². Toselli ricorda, inoltre, di aver ospitato una performance di Sacchi insieme a Emilio Prini e Mimmo Germanà, di cui non sembra essere rimasta documentazione¹³.

¹¹ Oltre ai concerti in gallerie private, l'artista si esibisce insieme a Giancarlo Cardini e Davide Mosconi durante la XV Triennale (*Lo spazio abitabile*, 20 settembre-20 novembre 1973). Nel giugno 1977 Franca Sacchi cura, inoltre, la sezione dal tema *Immaginazione registrata come processo. Performing Arts/Documentazione* nella rassegna *Pratica/Milano, 9 manifestazioni sulla ricerca estetica a Milano* (Studio Marconi, 25 maggio-21 giugno 1977).

¹² La mostra di Sol LeWitt inaugurò il 2 luglio 1971, mentre la performance di Dan Graham venne effettuata il 24 e il 30 maggio 1972. Riguardo l'attività della galleria Toselli si veda inoltre Celant, 2019.

¹³ «Franca ha avuto i doni delle fate non solo per la musica e la danza, ma per quasi tutto. Fece una performance con Emilio Prini e Mimmo Germanà nel '74 sopra un'altalena. Ha iniziato con la musica elettronica negli anni Sessanta, solo più tardi scopre il territorio dell'immagine» (Toselli, 2023, p. 23). In queste righe Franco Toselli fa riferimento anche alla pratica pittorica di Sacchi, portata avanti privatamente fino ad anni recenti, in parallelo alle altre esperienze di cui si sta qui trattando.

Alla domanda, postale da Adriano Altamira, se il suo “ritorno alla musica” pianistica possa essere letto come una sorta di “ritorno alla pittura”, Sacchi risponde così:

C'è una differenza sostanziale tra i “ritorni” di cui tu parli e l'operazione che ho fatto, e dico che *ho fatto* senza prosopopea, proprio per sottolineare un piano in cui la prassi supera ogni metodologia e intenzionalità. Mentre questi *ritorni* sono, almeno in parte una forma di identificazione con (o di riconoscimento di) un patrimonio culturale, nel mio caso c'è un netto rifiuto (cosciente) di questa identificazione: il che evidentemente non equivale ad una «tabula rasa», ma è invece il risultato di un lungo processo di introspezione e di meditazione su me stessa (Sacchi in Altamira, 1973, p. 27).

Al cuore del processo artistico di Sacchi si trovano, a partire da quegli anni, forme d'improvvisazione che l'artista presenta come una sorta di applicazione performativa della pratica femminista dell'autocoscienza. La ricerca si applica sia alla musica che a una nuova forma espressiva, le performances di danza: queste ultime si svolgono senza musica negli spazi contenuti delle gallerie, location preferita per lo stretto contatto col pubblico, oltre che per la consuetudine col circuito. Unici elementi introdotti nel *white cube* sono un tappeto e una luce posta alla destra della danzatrice, che ne proietta una grande ombra sulla parete, amplificandone i movimenti. In un testo programmatico e dalla forma poetica, pubblicato su “Flash Art” e, con alcune modifiche, su “Inpiù”, Sacchi dà il senso di questo processo, che investiva allora la sua ricerca artistica. Riconosciuto il “discorso sull'evoluzione del linguaggio musicale” come superfluo,

trovai il coraggio di essere
veramente autentica quando capii
(grazie al femminismo) perché
non avevo potuto esserlo e
quando finalmente mi decisi
a trasformare le mie esperienze
in coscienza (musica, yoga, danza,
e femminismo appunto). Scoprii, o meglio, ammisii
che quello che mi interessava
più di tutto era me stessa,
e la mia evoluzione,
e che qualsiasi cosa io
avessi fatto per essa,

automaticamente si sarebbe riflessa nelle mie azioni (la musica in questo caso), nelle manifestazioni della mia esistenza (Sacchi, 1974).

Prosegue presentando la propria ricerca di un'autenticità come "spontaneità consapevole". Nel richiamo non più a una "produzione" artistica ma a una "manifestazione di creatività", può essere utile riportare ancora l'attenzione alle idee di Lonzi: parlare di "creatività" vuol dire operare un processo "deculturale" nei confronti della pratica artistica, liberandola così da un "farsi sistema" giudicato, oltre che inautentico, perpetratore di logiche oppressive in senso patriarcale (si veda la critica al Chiari "metodologo" citata poco sopra)¹⁴. La dichiarazione termina con un richiamo a un ritmo non soltanto biologico,

ma soprattutto ontologico.
L'operazione è quindi ora sul soggetto,
non (più) sull'oggetto.
Agisco su me stessa (Sacchi, 1974).

L'applicazione pratica di questi propositi sarebbe stata nel febbraio 1974 alla galleria di Salvatore Ala, dove presenta le due serate di *Essere come musica* ed *Essere come danza*: si tratta di improvvisazioni al flauto e al piano, a cui seguono pièces di danza, in solitaria o accompagnata da Diane Bond, Giancarlo Cardini e Silvia Truppi, figure significativamente legate sia alla scena musicale d'avanguardia (Cardini) che all'intersezione fra arti e femminismo (Bond e Truppi).

In quegli anni fra il 1970 e il 1973 Sacchi e alcune compagne avevano fondato un gruppo di autocoscienza chiamato *Rivolta 3* (nome che vorrebbe indicare il fatto di essere il terzo gruppo autonomo staccatosi da *Rivolta Femminile*, con cui l'artista era inizialmente entrata in contatto). Fra le partecipanti, Sacchi ci tiene a ricordare in particolare la già citata artista Diane Bond, che la accompagna in alcune esibizioni, e che sarebbe stata coinvolta in varie iniziative fra arti visive e femminismo. In quegli anni l'artista prende parte ad alcuni progetti che si caratterizzano nettamente per l'impegno femminista, come una rassegna del maggio 1977 all'Out Off (Milano), dove si esibisce anche nell'aprile dello stesso anno. La partecipazione più rilevante in quest'area si colloca nella mostra

¹⁴ Sull'utilizzo del termine "creatività" in Lonzi si veda Subrizi, 2020, pp. 48-60.

Magma, curata da Romana Loda al castello Oldofredi di Iseo, e riallestita più volte negli anni seguenti, con altrettante esibizioni di Sacchi (nel primo caso *Essere / concerto P / n. 20* eseguito in occasione dell'inaugurazione)¹⁵.

Immagini delle artiste presenti in *Magma* (di Sacchi la foto di una performance di danza) sarebbero state pubblicate da Anne Marie Sauzeau Boetti in un suo articolo dal titolo *Negative capability as practice in women's art*. Sauzeau scrive di rifiutare la reverenza a un "male humanism" vissuto come paradigma al quale dover uniformare una parità di presenza femminile nell'arte. Nelle sue parole, informate dall'esperienza statunitense, la critica femminista si salda alle forme di lotta salariale dell'*Art Workers Coalition*. Un'arte "femminile" non secondo una qualche destinazione biologica, ma culturale, come è la condizione storica di emarginazione della donna. Si tratta quindi di rapportarsi alle forme della cultura secondo un approccio "negativo". In primo luogo, l'autrice parla della partecipazione dell'artista all'interno dello spazio creativo codificato dall'arte ufficiale:

In this case she enters the double space of INCONGRUENCE, by which I mean that she can still be read and appreciated through the cultural criteria of the avant-garde, formal quality and so on, BUT also through another criterion, as a landmark of an ALIEN culture, with reference to other values and mind schemes (a Fourth World, Susan Sontag would say) (Sauzeau Boetti, 1976, p. 25).

Ma il punto focale della questione si trova altrove:

But what is of greater importance is that these new meanings refer to a scattered reality, to a subject in the negative who wants to displace the horizon, not to alter it; who wants to go through all the resources of 'NEGATIVE CAPABILITY' (Keats and Duchamp let their own feminine identity bloom quite freely). The actual creative project of woman as a subject involves BETRAYING the expressive mechanisms of culture in order to express herself through the break, within the gaps between the systematic spaces of artistic language (Sauzeau Boetti, 1976, p. 25).

¹⁵ L'artista è inserita nella sezione *La donna: condizione/protesta*, che raccoglie le artiste considerate più militanti, anche se, come fa notare Perna, non ne risulta una partizione particolarmente categorica (Perna, 2015, pp. 147-150). Dopo Iseo (29 novembre-18 dicembre 1975), la mostra sarebbe stata riallestita, nei due anni seguenti a Firenze (Galleria Michaud, inaugurazione il 17 gennaio 1976 con performance di Sacchi), a Verona (Museo di Castelvecchio, febbraio 1977) e a Ferrara (Palazzo dei Diamanti, 3 aprile-2 maggio 1977).

Il riferimento non è tanto a un'arte propriamente "attivista", quanto alla formulazione di modalità radicalmente *altre* nel praticare arte (il riferimento a una *feminine identity* di Duchamp è in questo senso indicativo), contemplando anche, come Lonzi, il porsi al di fuori dell'"arte" stessa. In modo meno radicale, il rapporto di Sacchi col femminismo ha determinato non un netto abbandono della scena artistica ma, riprendendo le idee di Sauzeau, uno «spostamento di orizzonte» della propria pratica, nell'esprimere sé stessa attraverso i *gaps* fra spazi di linguaggio artistico codificato (sicuramente normativo, potenzialmente escludente e patriarcale).

Nel suo volume *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza*, Carla Subrizi si è interrogata sull'utilizzo delle forme metodologiche storico-artistiche alla luce delle pratiche dell'autocoscienza, in un dialogo fra le formulazioni di Lonzi e i percorsi di alcune artiste. Secondo l'autrice, l'autocoscienza si configura come «un passaggio fondativo per una radicale trasformazione epistemologica» diretta, in primo luogo, nei confronti del discorso storico, con le sue articolazioni nello studio dell'arte e in generale dei sistemi culturali, ponendosi come «il laboratorio di una radicale rottura dei confini che definiscono gli ambiti disciplinari, competenze e identità sia individuali che collettive» (Subrizi, 2020, p. 24). Questo rapido itinerario attraverso il percorso di Franca Sacchi non vuole così essere una "aggiunta al canone" di una figura da risarcire da parte della "Storia", ma l'esposizione di un percorso che dai criteri che vanno a comporre quel canone – così come scrivono anche Lonzi e Sauzeau – volontariamente prende le distanze. Per concludere ancora con Subrizi, «seguire le forme fluide, relazionali, trasversali di tale pensiero vuol dire, e non è semplice, cogliere, tra le vicende del suo generarsi, la possibile formazione di una costruzione differente, flessibile, dinamica e basata sull'immanenza, in cui situare il punto di vista e una prospettiva critica» (Subrizi, 2020, p. 29). Da quei medesimi anni Settanta, infatti, le apparizioni di Sacchi iniziano a rarefarsi, la sua traiettoria diverge sempre più da ciò che un'ottica critica, anche "d'avanguardia", ha interesse a commentare in quanto arte. La sua attività principale diventa la pratica e l'insegnamento dello yoga, mentre i concerti al piano si fanno privati. Questo investe anche la percezione che l'artista ha nel ripercorrere il proprio percorso, la sua postura che emerge nei confronti della storia: la scelta dei momenti presi in esame nell'articolo in parte vi coincide (soprattutto nel caso di *Campo Urbano* e di *Essere*) e in parte vi si discosta. Si tratta di una forma di rievocazione

che non segue le priorità consuete nel discorso storico, collocando gli avvenimenti dell'arte in un unico flusso con gli altri avvenimenti della vita, dimenticandosi di archiviare, seguendo non rapporti di contiguità storiche e influenze, ma piuttosto le forme dell'amicizia. Studiare un percorso del genere è un'operazione che si avvicina ai confini epistemologici della disciplina storico-artistica.



Fig. 3 – Franca Sacchi, performance in galleria (location incerta), circa 1975. Courtesy Franca Sacchi

Bibliografia

Acocella, A. (2016), *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata.

Altamira, A, Sacchi, F. (1973), *Dischi-opere e musica-disco*, "Notiziario Arte Contemporanea", dicembre, p. 27.

Caramel, L. (1970), s.t., in Caramel, L., Mulas, U., Munari, B. (a cura di) (1970), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Cesare Nani, Como, s.p.

Celant, G. (2019), + *spazi. Le gallerie Toselli*, Johan and Levi, Milano.

Chiari, G., Sacchi, F. (1970), *Suonano la città*, in Caramel, L., Mulas, U., Munari, B. (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Cesare Nani, Como, s.p.

Dorfles G., Marucci, L., Menna, F. (1969) (a cura di), *Al di là della pittura. Ottava Biennale di San Benedetto del Tronto*, Centro Di, Firenze.

La Pietra, U. (1972), *Ricordo di Paolo Scheggi*, "Notiziario Arte Contemporanea", marzo, p. 10.

Loda, R. (1975), *Magma*, Castello Oldofredi, Iseo.

Loda, R. (1976), *Magma*, Galleria Michaud, Firenze.

Loda, R. (1977), *Magma*, Museo di Castelvecchio, Verona.

Lonzi, C. (1970), *La critica è potere*, "Notiziario Arte Contemporanea", dicembre, pp. 5-6.

Lonzi, C. [1971] (2023), *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, La Tartaruga, Milano, pp. 63-65 [Edizioni di Rivolta Femminile, Milano].

Lonzi, C. [1978] (2010), *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, et al. edizioni, Milano [Edizioni di Rivolta Femminile, Milano].

Palestine, C., Sacchi, F. (2021), *Essere nel momento. Una conversazione con Franca Sacchi*, "Flash Art", n. 354, autunno, pp. 78-89.

Perna, R. (2015), *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, "Ricerche di S/Confine", vol. VI, n.1, pp. 143-154.

Sacchi, F. (1970), *Sviluppi sonori di musica elettronica*, in *Inclusive tour: confronto di possibilità percettive, interrelazione piano-spazio, nuove esperienze di musica elettronica, i problemi del teatro nuovo, il teatro uomo*, La Darsena, Milano.

Sacchi, F. (1974), *Essere*, "Flash Art", n. 46-47, p. 19.

Sacchi, F. (1975), *Poter essere così all'istante stesso in cui si desidera essere*, "Inpiù (Documenti e ricerche)", n. 10, p. 20.

Sauzeau Boetti, A. M. (1976), *Negative capability as practice in women's art*, "Studio International", gennaio-febbraio, pp. 24-29.

Scheggi, P. (1969), *La città come tempo di spettacolo*, "Casabella", n. 339-340, agosto-settembre, pp. 94-97.

Subrizi, C. (2020), *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma.

Toselli, F. (2023), *Quasiarte*, Galleria Toselli, Milano.

Trini, T. (1969), *s.t.* [schede dell'*Autospettacolo* e dei *Caschi audiovisivi*], in Passoni, F. et al. (a cura di), *Nuovi materiali nuove tecniche*, Cremona Nuova, Cremona, s.p.

Trini, T. (1975a), *Chiari, musica e insegnamento*, s.p., in Chiari, G. (a cura di), *Musica madre*, Prearo, Milano.

Trini, T. (1975b), *Marisa Merz*, "Data", n. 16/17, giugno-luglio, pp. 51-53.