





# ALTRO

**Dieci anni di lavoro intercodice**

gesto mostraspettacolo struttura-azione  
experimenta incognite di forme teatrali «A »

**introduzione di Giuseppe Bartolucci**

**Gruppo Altro**



Edizioni Kappa

## Eredità e modernità del Gruppo Altro

Giuseppe Bartolucci

I. Ho visto nascere e crescere il « Gruppo Altro » anno per anno, stagione per stagione, ed ho assistito al suo passaggio graduale e paziente, alla sua trasformazione lenta e sicura, da uno stato per così dire di ambientazione e di scoperta, di progettazione e di esecuzione, ad una condizione di sicurezza e di rendimento, di disponibilità e di scioltezza. Il « Gruppo Altro » in tal modo si è disposto, nel panorama della ricerca italiana, in un'area di sua pertinenza ed autonomia, su una base di riacquisizione delle avanguardie storiche (costruttivismo, bauhaus, surrealismo, astrattismo) con una particolare predilezione ed attenzione per le arti visive e su un progetto di riproposizione del loro senso storico-contemporaneo in un rilievo di interdisciplinarietà (intercodice) e di estensione corporea (di movimento).

Lungo questo tragitto il « Gruppo Altro » ha dato più di una lezione sia a quei gruppi che avendo cominciato giustamente a livello di corporeità si erano subito confusi artisticamente attraverso una proposizione di energia a livello puramente istintivo e senza alcuna progettazione, sia a quegli altri gruppi che voracemente essendosi impadroniti dell'immagine troppo rapidamente l'avevano ripresa e congiunta alla propria soggettività. In questo senso il « Gruppo Altro » rappresenta un'anomalia felice, un'accezione singolare sia nel riprendere un discorso europeo strettamente pertinente *alla tradizione del nuovo* nel campo della cultura artistica, sia nell'espone una modernità che si presenti la più possibile legata alle forme artistiche del nostro tempo. Di qui nasce quella fatica iniziale ad uscire da una nozione intellettuale e da un materiale già implicito, di qui quel disagio nell'affrontare un procedimento ed una programmazione riconoscibili per se e per noi oggi. Il tempo e la fatica, la pazienza e l'allenamento hanno dato ragione al « Gruppo Altro ».

II. « Altro/Merz », « Altro/Experimenta », « Altro/Zaum » sono le tappe di una concentrazione e di un dispiegamento di idee e di materiali, di visioni e di conoscenza, in pieno stato di intrapresa e di esecuzione, su un terreno riconoscibile e mutevole, decifrabile e in movimento. Qui abbiamo la frammentazione drammaturgica, la sonorizzazione trasferita, su un'interpretazione che si addossa ai materiali di voce e di rumore, di parola e di dialogo, come dato di tradimento rispetto alla tradizione; qui abbiamo anche

il nocciolo di un'azione e di una immagine che si tradiscono nel tempo stesso in cui si espongono, nel senso che cominciano a distaccarsi dal modello e dagli esempi del periodo storico in cui sorsero e si espanse (anni venti-trenta). Così l'astrazione si sovrappone senza contrasto alla costruttività, e quest'ultima riappare in un orizzonte disciolto ampliando il respiro delle rappresentazioni; altrettanto la formalizzazione si allea alla procedura, e quest'ultima tende a disciogliersi, in una prospettiva di molteplicità di segni. Se il tradimento verso la parola drammaturgica è dopo di un'epoca (futurista, surrealista), il tradimento verso l'immagine è dono di una corrispondenza di punti astratti di spazio (e di ambiente).

Il « Gruppo Altro » si propone di mettersi al centro di una crisi di espressività e di superarne le contraddizioni e le lacerazioni; anzi, esso vuole non tanto far rientrare le sue e le altre, quanto affidare a codesta crisi di espressività il perno di riconoscimento di una realtà culturale moderna. Così vediamo in queste prime *prove*, frutto di meticolose indagini e di scientifiche osservazioni, di duro allenamento e di lunghissimi preparativi, farsi avanti appunto una realtà artistica immaginaria e concreta, non legata al naturale e non assalita da istintualità, saldamente compresa di un'eredità e disposta a trasferirla. Siamo di fronte ad un *gesto* teatrale allora in cui la manualità è una delle componenti, come capacità di lavoro sui materiali rispetto ad una loro possibile regolamentazione; ed un'altra componente è data dalla variabilità degli schemi messi in azione, su una mobilità e componibilità costanti e programmate, libere e concentriche; infine una terza, di organizzazione-disorganizzazione del tempo-spazio in modo che materiali e schemi non possano insediarsi tranquillamente e escludersi al tempo stesso, fuori-dentro di una scrittura scenica che ambisce a non farsi divorare culturalmente e che non è più in grado di ricomporsi totalmente.

Le oscillazioni tra il passato ed il presente sono innumerevoli: l'impronta di Schwitters, Schlemmer, Moholy Nagy, l'insurrezione surrealista, la procedura costruttivista, l'aspirazione astrattista stanno lì a ridosso degli spettacoli-prove, delle espressioni-dimostrazioni; ed il loro muoversi all'interno di una scrittura scenica in stato di apprendistato-effervescenza (secondo il gruppo « intercodice ») sensibilmente ci portano a noi, ai

nostri problemi di espressione, in una extrateatralità che il gruppo espone con sano scandalo, in una corrispondenza di segni *altrui* che ci riconducono ad una corrispondenza segreta di segnali, in una comunicazione visiva-pratica, immaginaria-quotidiana di materiali ed elementi tecnicamente ed umanamente dei nostri giorni. La modernizzazione del linguaggio del gruppo « Altro » passa appunto anche attraverso una tecnologia giustamente avanzata oltre che attraverso una messa in atto di una serie di esplorazioni per manualità, per corporeità di movimento. Ciò che in questi primi anni contraddistingue soprattutto il gruppo è codesta scientificità, anche con pericolo di aridità a volte e comunque di sovrapposizione intellettuale, di fronte a troppa spontaneità di altri gruppi, ed al loro svolgersi per genialità, per istinto, su puri e semplici accorgimenti compositivi e non su progetti reali e globali; e parallelamente è quella specie di addestramento interno, capace di partire da lontano, ossia da zone apparentemente non pertinenti al teatro (letteratura, pittura, architettura, musica) e non fatte rientrare pari pari, quanto invece messe a confronto e interpolate per attraversamenti e mutamenti interni (di segni-segnali). Il « Gruppo Altro » a questo punto è in grado di uscire allo scoperto e di fare di se stesso uno strumento di trasmissione di dati *moderni* in movimento e di effettuare liberamente una serie di esplorazioni del corpo e della immagine, in un'espansione di elementi e di materiali, di progetti e di procedure.

III. « Altro/Ics », « Altro/Abominabile » rappresentano allora non soltanto i momenti più vicini a noi del lavoro del gruppo ma anche sono i momenti di una ricerca che ha tutto il diritto di porsi dalla propria parte soltanto e di fare finalmente i conti con le esperienze dei suoi componenti. Ecco dunque che l'uso del corpo, sino a quel momento giudiziosamente messo a disposizione di materiali ed elementi della *tradizione del nuovo* e in un certo senso quindi fatto prigioniero e compresso dentro un reticolo di segni forniti peraltro di una chiara rappresentanza culturale, si distendono adesso ad un uso sempre più disponibile a riflettere su se stesso, non tanto soggettivamente quanto per proiezione (di un malessere che appunto la postmodern dance ha individuato da una ventina di anni tra il quotidiano e il culturale, tra l'accumulazione e la perdita

di energia, tra la concentrazione e la deconcentrazione del respiro e dell'espansione). Questo malessere comincia a far parte del gruppo, il quale espone ora a poco a poco ma tendenzialmente appunto il quotidiano, la perdita, la deconcentrazione, offrendo un respiro alla rappresentazione, una *ripresa* di fondo.

Le forme teatrali a questo punto si muovono più sensitivamente, più materialmente attorno a questa nozione dell'uso del corpo, accanto alle composizioni-ricomposizioni visive come era successo in passato; e queste ultime si muovono e si intrecciano più liberamente e più disponibilmente, sulla base di una reinvenzione di linee e di movimento che hanno come punto di riferimento e di confronto quella corporeità di cui si è detto sopra. La novità sostanziale del lavoro del gruppo negli ultimi due o tre anni è da ricercarsi dunque nella ritrovata fiducia nel corpo, ossia nella maggiore presenza soggettiva dei suoi elementi; ciò dà al gruppo stesso una energia deconcentrata e cioè liberalizzante, e al suo ricercare una disponibilità più aperta e materiale al tempo stesso. Non è soltanto il riferimento al contact-improvisation di Paxton, tanto per citare un nome che il « Gruppo Altro » ha avvicinato ultimamente, quanto alla responsabilità esistenziale di ciascuno dei componenti del gruppo sinora indirettamente condizionato da modelli e da riferimenti.

Ciò non significa che la scrittura scenica per intercodice abbia trovato una sistemazione oppure si sia ritirata in sé, tutt'altro; tanto è vero che l'uso delle immagini a questo punto confluisce in una serie di scelte non soltanto di frantumazione dello spazio, ma anche di scompiglio dello spazio stesso, seppur su una regolamentazione di fondo; tanto è vero che l'uso della parola-rumore si fa liberalizzante e assume aspetti e confini di una ricerca umana e tecnologica assieme al di là della sua scomposizione. Ciò che è avvenuto al « Gruppo Altro » è proprio l'acquisizione di uno stato di salute, e quindi di soddisfazione, deliberatamente rigoroso e serio all'inizio, e profondamente convinto di una sua missione, di un suo primato. Un simile stato di salute e di soddisfazione sono da ricondursi ad un'agiatazza di lavoro e ad una distensione di confronti. L'agiatazza è da riscontrarsi in quel movimento concentrico e propulsivo di *contatti* all'interno di un piacere collettivo, la disten-

sione nel riconoscimento di una molteplicità di scontri sul piano della ricerca.

Mano a mano che il « Gruppo Altro » quindi si apre soggettivamente e mette se stesso allo sbaraglio, il suo lavoro può diventare sempre più significativo e determinante, la sua esperienza più aperta e comprensiva. Questo non è una debolezza quanto una forza, in un momento di scompensi generali e di squilibri particolari non soltanto teatrali-culturali ma anche ideologici-politici *tout court*. Ciò che all'inizio per il « Gruppo Altro » era un manifesto (intercodice) e quindi fonte di battaglia adesso può diventare una pratica (e lo è già) e quindi motivo di incontri. In tal modo la sicurezza della *tradizione del nuovo* si viene complicando in una insicurezza di ricerca moderna (e già all'orizzonte spunta anche per il « Gruppo Altro » il tormento della contemporaneità). Ciò che all'inizio era una compresenza di scrittori, musicisti, filosofi, artisti attorno e dentro il gruppo come rafforzamento e completamento di uso di *intercodice* adesso è sempre più esplicitazione dei componenti del gruppo nello sforzo di rendere se stessi sempre più disponibili al disegno operativo attraverso una serie di contributi determinanti. Non a caso più volte è spuntata un'ironia all'interno del lavoro del « Gruppo Altro », sia come risultato di forme teatrali (*incognite*) sia come procedimento all'interno di queste forme; e questo è avvenuto per persone e per materiali, per soggetti e per elementi, con una felice disposizione appunto al piacere dell'essere dentro l'operazione e alla materialità di un apporto che è presente, di oggi.

IV. Il lavoro del « Gruppo Altro » correndo ognora su un tracciato teorico-pratico ha la possibilità di essere verificato costantemente, e come tale costituisce uno strumento pratico-operativo, comunicativo-mentale al tempo stesso. Questo rigore e questo allenamento, come già si è detto, fanno del « Gruppo Altro » un esempio non facilmente riconoscibile nel panorama della ricerca italiana, e gli danno la garanzia e la caratteristica di un'operatività e di un'esistenza di natura « europea ». Di fronte ad altre manifestazioni di operatività più legate ad una sceneggiatura e quindi operanti a livello di corpo, di parola, di immagine per se stesse, la proposizione di una struttura come « Gruppo Altro » (struttura come linguaggio e intercodice come dispositivo) si staglia e defi-

nisce soltanto negli ultimi anni a testimonianza di una *ripresa* di rapporti tra teatro e arti visive, e di una riproposta di strutture operative a livello ideologico-politico. La *combinazione* non è mescolanza nel « Gruppo Altro », la *corrispondenza* non è naturale. Lo scarto è dalla parte del linguaggio e la finalità rimane di ordine strutturale.

La monografia che il « Gruppo Altro » propone ci dà i passaggi di lavori in maniera così appropriata e pertinente sia dal punto di vista analitico che da quello visivo, sia da quello esemplificativo che da quello operativo, per cui qualsiasi discorso critico particolare risulterebbe inadeguato e si perderebbe tra le righe; in questo senso è più opportuno, come qui si è tentato di fare, rivolgere l'attenzione allo svolgimento globale e puntualizzarne la curvatura. Ciò ci ha permesso di sottolineare il senso di questi passaggi di lavori e la sua estensione-corrispondenza al di dentro e fuori del gruppo.

In tal modo l'apporto specifico delle persone secondo le loro preparazioni ed i loro contributi può anche essere stato rimosso singolarmente (ma preso in considerazione senz'altro). Questo è tanto più vero quanto più l'ideologia-linguaggio del « Gruppo Altro » sembra accorgersi e venire alle prese con scompensi e squilibri del tutto contemporanei e come tali da prendere in considerazione e assumere in quanto attraversanti l'operare artistico e culturale tout court. L'irregolarità dei processi sociali si abbina all'irregolarità dei processi artistici, e l'inadeguatezza delle risposte politiche è pari a quelle delle risposte culturali. In questa irregolarità ed in questa inadeguatezza il « Gruppo Altro » è destinato a muoversi e comporsi all'inizio degli anni ottanta (dopo un *allenamento* di quasi un decennio).

V. La *visione* del lavoro del « Gruppo Altro » è intessuta e intersecata da vari segni, ciascuno dei quali resiste a se stesso e dà la mano all'altro, costituendo una *ragnatela* dove elementi visuali e materiali corporei si danno il cambio per prolungamento ed allacciamento. In questo modo la visione dipende da una conoscenza non soltanto di uso di questi segni ma anche del loro movimento, in una successione - alternanza di parole - suono e di immagini-ambienti. La conoscenza-visione di conseguenza è affidata ad un procedimento che lega e distende l'insieme dei segni e li mette alla prova intere-

lazionalmente. Ciò che conta non è l'inter-soggettività quanto il trasferimento dell'azione; e quest'ultima è continuamente sottoposta a richiami ed esplorazioni in un ambito di riferimenti e di invenzioni che partendo da dati culturali si tramutano in dati di esperienza o viceversa. Ne viene una prova di forza sia nei confronti di coloro che vi mettono la propria particolare esperienza sia nei confronti della resa generale dell'operatività di scena. In verità come si sa il « Gruppo Altro » va diritto al fondo delle cose e conta sull'assalto per strutture, in modo che il procedimento sia ricondotto al linguaggio essenzialmente e che il movimento avvenga regolarmente per interventi di segni. Ciò comporta una emozione di fondo ed una partecipazione mentale, ossia una specie di riflessione-emozione che segua tutto il tracciato e lo renda lucido e ricco di energia al tempo stesso. (Quando infatti le giunture di allacciamento-prolungamento si assottigliano, per fretta o ritardo, o per *prove* di neutralità, ecco che la scrittura scenica del « Gruppo Altro » subisce una specie di patina ed il suo rendimento si abbassa).

VI. Foto, pittura, lingua, musica, letteratura, poesia, danza, e via dicendo scorre sotto la mano del « Gruppo Altro » in un costante passaggio dai documenti d'epoca e dai materiali storici alle trasgressione-completamenti dei nostri giorni. Ciò avviene da un lato per una sicurezza di ricerca di origine, e quindi per materiali di prima mano, e dall'altro lato per un'adesione non superficiale, per un rispetto di fondo (di sé e di quel periodo, dell'oggi e del passato). Così quella che potrebbe qua e là sembrare una *ripresa* culturale e quindi passare come un inventario sia pure perfetto e completo, diventa come dicevamo sotto la mano del « Gruppo Altro » qualcosa di *diverso* sia rispetto al tempo che all'esperienza, per invasione di riferimenti e di confronti con una realtà artistica e sociale in movimento. In altre parole quella che può essere superficialmente considerata una trasmissione di eredità è nella sua sostanza una strada da percorrere *diversamente*. In questo senso il lavoro del « Gruppo Altro » si presenta come un laboratorio le cui coordinate passano per l'Europa degli anni venti-quaranta e si trasferiscono pari pari agli anni settanta-ottanta.

Un laboratorio tecnicamente ineccepibile in

quanto fornito di strumenti complessi e ricchi e irraggiante una serie di esperienze dai vari riscontri e dai vari confronti per la sua finalità di complicare e aggredire le strutture. Il « Gruppo Altro » considera il proprio laboratorio qualcosa di opposto rispetto alla « povertà » voluta e predicata, e anche temuta e subita, di altri metodi di lavoro; e siccome il suo lavoro si allarga il più possibile a conoscenze artistiche differenziate e concentriche (intercodice) i suoi risultati spaziano attraverso le arti e consentono una resa per durata. Infatti non è possibile rispondere *negativamente* al « Gruppo Altro » se non in termini di globalità. Ciò dà al gruppo una sicurezza di cui peraltro abbiamo visto i limiti. Per il momento ha operato ai fini di un riconoscimento di se stesso, attraverso l'allenamento e la conoscenza; si può sospettare da alcuni dati nuovi che uno scompensamento interno possa sconvolgere quella sicurezza, e rimettere in questione la natura del laboratorio e la sua resa. Ciò appartiene al futuro del gruppo stesso, e non è il caso di predirne lo svolgimento e gli effetti.

VII. Ciò che tiene legato il « Gruppo Altro » è questo suo anello ombelicale con il surrealismo e con il costruttivismo, ossia con una pratica ideologica artistica che non ha disgiunto lavoro artistico e rivoluzione politica, in una accensione-concordanza di espressione e di mutamento, di ordinamento e di cambiamento. Credo che non ci sia gruppo in Europa che abbia colto questa indicazione e ne sia rimasto *impressionato* alla pari del « Gruppo Altro ». Ciò lo rende dotato sin dall'inizio di una corteccia mentale, di un esercizio pratico, parallelamente, a costo di apparire più rivolto all'indietro, più dedicato a far didattica, che a imporsi sul piano moderno, a prorompere per proprie caratteristiche. Nel corso degli anni il « Gruppo Altro » ha tenuto fede a questo cordone ombelicale, forte di una politica di linguaggio che a nome dell'astrattismo si era già svolta polemicamente all'interno della sinistra culturale negli anni cinquanta-sessanta (con durezza di separazione delle sorti realistiche), e consapevole dell'esigenza di ricominciare per gli anni settanta-ottanta un discorso che mantenesse fede alla necessità di conoscere e cambiare le strutture ideologiche-artistiche correttamente sulla base di quelle esperienze. Dietro questo intento c'è una continuità mentale-operativa che sta al

di dentro del gruppo e che lo rende unito ed efficace.

Lo stesso lavoro di gruppo rifacendosi ad un'operatività di laboratorio, impone a quest'ultimo di non fissarsi sulla scena teatrale (tradizionale o sperimentale che sia). Di conseguenza è chiaro che l'insieme dei materiali e degli elementi vengono traditi e riproposti, con metodi e per finalità che tengono fede al mutamento e all'ordine, alla scientificità ed al movimento al tempo stesso. Lo spazio-tempo riceve la sua dura frammentazione in un'ambientazione che accusando perdite immediatamente viene di nuovo arricchita; così la sonorità-corporeità altrettanto accusano una diminuzione di riconoscimento naturale e tuttavia riproponendosi in una serie di sperimentazioni fisico-immaginarie. Non si comprende appieno il senso del lavoro del « Gruppo Altro » se non lo si considera come un'operazione di svuotamento e di azzeramento teatrale e al tempo stesso come un'indicazione di allargamento e arricchimento della scrittura scenica. Che questo avvenga per consapevolezza di un'eredità e per necessità di un mutamento sta a favore del retroterra cui si è affidato il gruppo e dell'orizzonte cui si è rivolto. Qualsiasi scorporo di viaggio possa rivelare il gruppo è risarcito da questo passaggio attraverso il linguaggio e le strutture.

VIII. « Gruppo Altro » è tra i pochi gruppi europei che si attenga strettamente al proprio lavoro come strumento ideologico-pratico e che faccia perno sulla eredità europea estetico-rivoluzionaria. Ciò lo riconduce ad una matrice di avanguardia-rivoluzione appunto degli anni venti-trenta e quindi ad una difesa puntigliosa dell'arte da perseguire a livello di linguaggio e parallelamente ad una radicale pratica di comportamento sociale politico (per strutture). D'altro canto il suo tracciato ed il suo rendimento sono ricondotti all'oggi ed al qui su un'informazione-formazione di laboratorio quale legittimazione dell'innovazione e della procedura. In mezzo esiste e si fa strada la consapevolezza di una ricerca artistica collettiva, che si espone per elementi e materiali ad un livello tecnologicamente avanzato. Così lo spostamento da un codice all'altro, la complementarità da una struttura all'altra, riposano in una idealità e su un esercizio, con un costante raffronto tra un richiamo etico-poli-

tico ed una pratica materializzata e quotidiana.

Il lavoro da questo punto di vista ha tante possibilità di esercitarsi, e costituire una serie di passaggi intercodice e di strutture portanti; altresì esso può ancora permettersi di entrare in crisi o meglio vi è condotto da se stesso, e come tale si rimuove per contraddizioni (del reale). Allora l'analitico è guidato verso il movimento, la cinese è appaiata alla fisicità, la frammentazione è resa globale, la ristrutturazione è materializzata. Tanta lucidità eleva senz'altro il tono della ricerca (e la distende), ed anzi dà al procedimento una sicurezza (forse eccessiva); tale razionalità comunque attraversa il lavoro da cima a fondo e caso mai gli impone una fiducia senza riserva (con rimozione del vuoto e della perdita tutt'attorno). Eppure il gruppo si sa che è oggettivamente in mano ai suoi componenti, alle loro applicazioni particolari ed alle loro risorse individuali. In tal modo esso si apre alla modernità e si fa portatore di estraneità, e così giustamente esce allo scoperto e subisce svuotamenti in una ricerca che è naturalmente in sommovimento e che si tradisce via via (rispetto e lascito della tradizione del nuovo ed al presente-qui sperimentale al tempo stesso).

Ciò che il lavoro del « Gruppo Altro » percorre è un terreno che è stato troppo tempo dato per perduto e abbandonato al vuoto e che al tempo stesso non è reso credibile se non per segnali di modernità e di sommovimento laddove viene seriamente riproposto. Se ne ha un gesto più volte di assoluta persuasività in virtù della sua mobilità e dei suoi riscontri, ossia della capacità sua interna di aderire ad una tradizione e di sovrastarla parallelamente. Il gesto del « Gruppo Altro » si fa allora portatore di iniziative collettive e di risorse, soggettive. Un gesto di tale natura può soccombere per privazione di vitalità se quest'ultima non fosse fatta risalire al procedimento; e la sua natura è tendenzialmente di assorbimento-proposizione di esperienze e di disarticolazioni per lasciarsi irretire gelidamente da didatticità di ripresa. L'esperienza del « Gruppo Altro » è arricchita soprattutto da un'invenzione di dati sperimentali (intercodice) e da una moltiplicazione di dati di invenzioni (immaginarie). Il riscontro con la modernità passa per queste due sezioni (e vi circola proceduralmente per materialità-costruzione), L'intellettualismo di cui può essere portatore

il « Gruppo Altro » è soltanto di matrice mentale e non si rovescia artisticamente. La vitalità che pur attraversa questo lavoro dipende meno dalla disponibilità all'oggi da una prospettiva di più varianti artistiche. Il vuoto culturale artistico allora di fronte al quale il « Gruppo Altro » è destinato a contrapporsi non è riempito allora di istinto quanto di costruttività, come prova di uno stacco che non si fa mai astratto quanto tendenzialmente operativo; e che questo esista (e resista) in un orizzonte moderno europeo di linguaggio e di struttura è segno della giusta formazione del gruppo stesso e della sua mobilità in chiave moderna.

IX. L'uso della tecnologia sia in sede di laboratorio che in sede di rappresentazione è variamente determinato ma volte accertato che il gruppo vuole concedersi una distinzione, ossia la forma di una professionalità diversa, ed altresì la pratica di un modo di comunicare, che non competono allo spettacolo ed al prodotto precipuamente. Anzitutto è un ordinamento ed una revisione dello stato di emergenza dei linguaggi (cinetico-visivo e di sonorità-parola), in secondo luogo è una loro interruzione-attraaversamento per dati di fondo, quale svolgimento di elementi materiali dentro un procedimento rinnovato. Ne vengono una rivoluzione di fondo ed un'esplosione continua, proprio come intendimento espressivo e come riproposizione di segni; di qui quella proliferazione di riscontri e quella reinvenzione di confronti, per cui esso tende a non perder alcunché dell'eredità e nello stesso tempo vuole rimanere allo scoperto.

Il dispositivo è duplice allora: da un lato si vuole scegliere e disporre dati tecnologicamente avanzati e dall'altro lato non li si intende assorbire dentro l'esercizio artistico; e così assistiamo al loro determinarsi e complicarsi, ed altresì al loro venire alla superficie e rappresentarsi. Non c'è verso allora di uscire dall'esperienza di una presa di posizione nel definire i linguaggi, e d'altronde si è nella necessità di uscire allo scoperto e di esplorare questi linguaggi per esposizione di strutture-procedimenti. Il « Gruppo Altro » a questa stregua è ancora preso da un combattimento tra l'uso ricco e rinviato dei codici ed il loro trasferirsi-rappresentarsi per evidenza in modo che le forme di comunicazione che non siano puri esempi di comunicazioni artistiche ma abbiano il peso e la profondità di un'intesa oppositiva. La na-

tura di un discorso tecnologico simile a quello portato avanti dal « Gruppo Altro » è di una chiarezza elementare e di una esposizione regolare, lasciando poi al senso immaginario del discorso di comporre gli scontri e di accumulare trasgressioni pertinenti.

Questo tracciato da al gruppo non tanto una giustificazione quanto una esecuzione: di entrare nelle contraddizioni e di non tradirle sia per falsa semplicità che per sperimentazione fine a se stessa. L'arricchimento si avvale di una scelta e di una prospettiva; non si vuole portare messaggi agli altri e nemmeno soffocarli di ripudi idealistici. Una vena artistica residua può anche imbattersi in una perdita di immaginazione di fondo. Questo non è il caso del « Gruppo Altro » che si pone giustamente per tecnica-forma, all'avanguardia e divora-assimila strutture nuove, altre, per opposizioni di fondo. La tecnologia in altre parole è messa al servizio della rinnovazione artistica e non è a disposizione di qualsiasi persuasività.

X. Bisogna seguire la precisione e la duttilità con cui il « Gruppo Altro » articola i passaggi dall'immagine al suono, e dalla parola al gesto, per rendersi consapevoli non soltanto dello studio e dell'applicazione che i suoi componenti vi hanno messo ma anche della scioltezza e della corrispondenza che vi sono incluse e determinanti. Non che ciò si sia manifestato sin dall'inizio e che abbia avuto un esito uniforme, tutt'altro; poiché talvolta le cesure e le giunture tra un elemento e l'altro, tra un codice e l'altro, si sono ispessite e rallentate ed hanno reso in misura minore. Ciò è avvenuto per una esigenza di rigore e per un disagio di comunicare, con uno scontro interpretativo non dominato perfettamente e non calcolato nell'insieme. Ma quando l'esercizio si è affinato e disciolto, quando il movimento e l'azione si sono aperte e disseminate, ecco che il lavoro del « Gruppo Altro » non soltanto è rimasto fedele a se stesso e si è determinato processualmente e materialmente, ma anche è stato in grado di esplorare e di farsi aperto, di inventare e di corrispondere pienamente.

Così quell'astrazione che sta dietro il procedimento e che tende a prosciugare l'azione, si è distribuita e diffusa pertinentemente in momenti di tempo-spazio e di ambiente-respiro. Ed altrettanto quell'intercorrere di frantumazione-ricomposizione che fa da argine alla sperimentazione e la sostiene al

tempo stesso, ha a poco a poco trovato un'ambientazione pertinente e si è via via sciolta per sostegni innovativi sensibilmente. Ecco allora che il disegno *interno* è uscito all'*esterno* non tanto per trovare una corrispondenza quanto per suscitare complementarietà, con l'acquisizione di un respiro sempre più ampio e aperto, sulla sorta di una mobilità e di una regolamentazione puntuale ed estensive. Questo respiro in tal modo si è imposto al gruppo e lo ha messo nelle condizioni di esporre la propria composizione per modernità contro il sospetto e la concentrazione di una formalizzazione che sta in lotta con sè e con il proprio esito. Non è lecito uscire dal proprio intendimento, si può tuttavia trasferirlo per strada; quel respiro di cui si diceva si riferisce anche a questa variabilità, nel corso di esercizi sempre più ampi come metodo e come orizzonte. Ciò permette al gruppo di non cadere nel pericolo di una sperimentazione e di una formalizzazione fini a se stesse, la prima con un riscontro di incisività che si sfalda e si amalgama via via sotto l'esperienza di un modo personale e *altro*, la seconda come composizione di figure e di segni che tendono a spostarsi ed a fissarsi nella memoria e nel movimento. L'esperienza del « Gruppo Altro » allora non viene escludendosi né perde sostanza, contando su una funzione innovativa e su una realtà di segnali, in grado di porsi di *fianco* all'oggi e di distanziare il passato (in termini di esperienza-modernità).

## Il Gruppo Altro

Il gruppo Altro si costituisce, dopo una serie di riunioni, nella primavera del 1972 con alle spalle, nel tempo, alcune esperienze che hanno determinato ideologicamente e operativamente alcune scelte fondamentali per il lavoro che si andrà delineando.

Una parte del gruppo proviene dal Corso Superiore di Comunicazione Visiva e Disegno Industriale di Roma, professori e allievi, dove si è sviluppata una ricerca teorica e pratica sulle possibilità di una comunicazione complessa e ambigua, onde aumentare e allargare i dati d'informazione, sottraendola ai condizionamenti dei mass-media e andando a rintracciare in esperienze dell'avanguardia storica, soprattutto nel periodo del costruttivismo e del Bauhaus, alcuni precedenti, tali da risultare non tradizione passiva e inoperante, ma momento ancora attuale e presente. (Rassegna dell'Istruzione Artistica, numero dedicato al Corso Superiore, luglio-dicembre 1972, anno VII, n. 3/4).

Un'altra esperienza che confluisce nel gruppo, per ragioni di collegamento e di rapporto, proviene dalle ricerche degli architetti di «Corso Vittorio», che hanno svolto una serie di analisi sul concetto di spazio e dei suoi rapporti col visivo (Grammatica 3). Queste sono, nella prima fase di costituzione e di elaborazione, le provenienze e le tematiche di origine che danno ragione al raggrupparsi intorno ad una tesi di lavoro, che si propone prima di tutto come collettiva, di gruppo e poi di sperimentazione sulle problematiche del linguaggio creativo inteso in un senso lato, senza suddivisioni in codici specifici.

Il problema di fondo investe ancora la comunicazione e tutto ciò che ad essa è inerente, nella negazione più totale dei procedimenti in uso nelle comunicazioni di massa e soprattutto nelle tecniche dei mass-media. Le proposizioni avanzate per una sperimentazione di forme di comunicazione complessa e ambigua si basano su possibilità emergenti da letture diversificate e variate, utilizzando più meccanismi di informazione, provenienti da punti diversi e sovrapposti con ritmi propri, interferendo costantemente nella loro logica d'esistenza, scomponendoli e ricomponendoli secondo leggi rigorosamente arbitrarie. La carica d'ambiguità così ottenuta non riguarda solo la forma del messaggio, ma soprattutto l'uso dei significati, dei simboli e dei materiali logici scomposti e frantumati fino a perdere la loro identità e la loro specificità di codice.

E proprio sulla dissoluzione dei codici settoriali si appunta la ricerca fino ad arrivare a quell'idea di intercodice, ragione del lavoro del gruppo.

Una esperienza teatrale precede la nascita del gruppo e coinvolge buona parte dei fu-

turi componenti di questo, nel luglio del 1970.

Si tratta di «Kombinat Joey» rappresentato al Teatro Abaco a Roma.

Il caso di Joey, un bambino americano affetto da autismo estremamente grave, curato dallo psicoanalista Bruno Bettelheim, era nelle forme in cui si presentava (il bambino credeva di essere una macchina e tutte le sue reazioni erano condizionate da questa situazione di «bambino meccanico») l'occasione per una prima verifica di talune delle proposizioni avanzate.

Gli spettatori venivano a trovarsi all'interno del cervello del bambino e dall'interno vedevano e percepivano le reazioni e le azioni di questo.

Le tematiche della comunicazione complessa e ambigua tendono ora a spostarsi da enunciati che riguardano fondamentalmente problematiche della comunicazione visiva sul terreno del teatrale, un problema creativo che investe più codici linguistici.

«Kombinat Joey» con la sua mescolanza di mezzi (film a 16 mm. e a 32 mm., proiezioni, giochi di ombre, costruzioni di macchine, pareti di gomma dilatabili, specchi mobili) e con la sua idea di spazio teatrale (abolizione della scena frontale, percorrenza totale dello spazio, pressione fisica e psicologica sugli spettatori) e con il suo uso di materiali sonori (nastri, manipolazione di testi, contaminazione dei materiali linguistici) rappresenta già un momento avanzato di quello che sarà la sperimentazione di «Altro».

Affermeremo in «Grammatica 4», dedicata allo spettacolo, le ragioni: «prima la più importante la verifica di un lavoro collettivo, che trova la sua origine in precedenti esperienze, ma non ancora espresse in termini creativi...».

«Poi la ricerca delle possibilità di un lavoro interdisciplinare, che si ponga come fine la realizzazione di un'operazione creativa complessa. Tale non già di essere la somma dei vari parametri linguistici, bensì la loro fusione fino a determinare una struttura linguistica nuova e diversa» e ancora: «La manipolazione della memoria e la molteplicità della comunicazione ambigua fanno sì che per teatro non s'intende più un messaggio trasmesso con tecniche verbali e mimiche in uno spazio tridimensionale, ma una azione complessa durante la quale le diverse componenti concorrono a realizzare un continuum spaziale non definito, non finito, costantemente variabile: cioè una struttura artificiale, ritmica, mentale».

### Altro gesto

Fissata la sua sede in Vicolo del Fico 3, in un quartiere della vecchia Roma, un ampio

locale che permette tutta una serie di attività di ricerca, il gruppo decide di realizzare la sua prima esperienza di verifica avendo determinato ormai due presupposti fondamentali per svolgere lavoro creativo: gruppo e intercodice.

«Lavoro di gruppo», significa sostituire il più possibile all'intervento del singolo quello del gruppo anche nei singoli codici specifici: spazio, visione, lingua, ecc. Si elaborano, perciò, tecniche di lavoro creativo di gruppo per ciascun codice, mentre le specializzazioni personali devono tendere sempre più a ridursi a fatti ausiliari».

«Lavoro intercodice non significa semplicemente sovrapposizione e giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. Di norma, quando i codici si sovrappongono, accade che si elidano o lottino per prevalere: ma non perdono specificità. Invece, lavorando intercodice, la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l'illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona "intercodice" fin dalla nascita e l'isolamento dei singoli specifici è un'operazione artificiale».

Queste due punti saranno costantemente la base teorica, subendo il primo, quello del lavoro di gruppo, una serie di verifiche operative con varianti di esperienza e rimanendo il secondo inalterato, come dato teorico creativo fondamentale.

Altro Gesto si presenta come un'idea/mostra basata sull'analisi di tre gesti, giudicati dal gruppo come simbolici di situazioni alternative alla comunicazione di massa.

Si tratta ancora di individuare quei canali attraverso i quali la creatività collettiva e individuale possa esprimersi senza i condizionamenti della società del consumo.

Il tema di partenza risente ancora delle idee e delle esperienze precedenti la costituzione del gruppo, anche se incominciano ad emergere materiali e momenti nuovi.

I gesti individuati sono tre: il gesto del gioco e del lavoro manuale artigiano, il gesto teatrale e il gesto impossibile.

Il lavoro di elaborazione e di progettazione, come è ampiamente documentato nel libro, usa tutta una serie di metodologie di ricerca, talune già sperimentate in precedenza, altre elaborate nel corso dell'esperienza, che traggono la loro origine da una libera interpretazione dei meccanismi dell'associazione psichica o di materiali verbali o di materiali d'immagine.

Lo spazio articolato in tre ambienti corrisponde alla pianta del locale e viene modulato secondo le esigenze dei gesti analizzati.



Nel primo « le vele », grandi strutture di metallo mobili e agibili dagli spettatori, pongono un tipo di percorso adeguato ai contenuti e alle immagini del gesto del gioco e del lavoro. Gestì manuali, creatori di libere azioni o di liberi oggetti, determinati soprattutto dalla manualità pretendono anche da parte dello spettatore una partecipazione fisica, una lettura a livello percettivo, una struttura dello spazio mobile e variata. E sono « le vele » con i loro spostamenti a costringere il visitatore ad una costante attenzione mentale per la varietà dei messaggi e delle immagini visive unificate da un'impaginazione grafica che nel diversificarsi della dimensione delle immagini e delle grandezze tipografiche dei caratteri preannuncia un ambiguo cammino di comunicazione. Si va da un massimo d'informazione ad un minimo: quasi di preparazione al secondo ambiente dove, tra due pareti di gomma nere e strette e di difficile passaggio, il visitatore si trova ad intravedere in alto, sul soffitto, un groviglio di nastri con scritte fosforescenti componibili secondo l'angolo della lettura e capaci di dare ogni volta una comunicazione diversa.

E' il gesto teatrale: un percorso obbligato per i movimenti e distorto nei significati, quasi a rappresentare una situazione arbitraria imposta, ma capace già di preparare quel momento del mentale che produrrà il gesto impossibile. E' la necessaria fase della concentrazione, qui addirittura fisicizzata, che permette poi lo scarico della tensione nel gesto assurdo: nel momento senza significato di comunicazione o con il massimo di comunicazione perché l'ambiguità è totale e ogni messaggio è possibile.

Il terzo ambiente, quello del gesto impossibile è una serie di proiezioni che vengono deformate passando attraverso un prisma ruotante che le indirizza in modo diversificato a livello di percezione contro le pareti dell'ambiente e le immagini sono scelte tra quelle che propongono o nel senso fisico o nel senso mentale o nel senso politico o nel senso creativo situazioni impossibili a registrarsi nei canali della logica razionale.

La mostra è come un manifesto/dichiarazione dei modi e dei territori che il gruppo intende usare e percorrere alla ricerca di quell'intercodice che si preannuncia come un momento di intensità creativa mai raggiunta.

Era nella logica e nelle speranze di quegli anni un tale progetto che si proponeva di rivalutare e di incrementare il creativo, non già in opposizione al politico ma in simbiosi, non rifiutando, come allora si andava proclamando il terreno del fantastico a totale favore del concreto operare: come se la trasformazione della società potesse arrivare

solo dal frenetico attivismo sociale a detrimento del fare creativo.

Il gruppo si poneva quindi in contrapposizione al puro politico proclamando il proprio fare politico, soprattutto sul terreno del creativo: un creativo nato come modo di fare politica nel riaffermare il lavoro di gruppo e la sfiducia nello specialistico dei singoli codici.

### Altro Merz

Nel manifesto dello spettacolo viene definito mostra/spettacolo da/di Kurt Schwitters. La prima elaborazione di tale progetto prevedeva l'idea di una mostra di materiali provenienti da K. Schwitters dai suoi libri, dalle sue poesie, dalle sue idee di teatro, dal suo Merz (collage Merz, poemi Merz, Merzbau) che, di sera in sera, potessero essere usati per uno spettacolo, con una combinatoria sempre variata.

Questa idea, la partenza dal lavoro, prevedeva un computer che mediante l'uso di una serie di schede, combinasse l'insieme dello spettacolo, determinando la sequenze, gli ingressi, le luci, il suono secondo una programmazione di partenza. E il progetto, in una prima fase, seguì questa ipotesi fino a quando una serie di verifiche lo rivelarono impossibile per la situazione allora dei computers in Italia e per l'alto costo che si prospettava.

Il gruppo allora abbandonò l'idea del magazzino dei materiali e utilizzando come struttura portante la registrazione della lettura dell'« Ursonate » fatta da Schwitters stesso per talune parti e da suo figlio Ernst per il totale e i molti materiali e idee di Schwitters soprattutto la poesia « Anna Blume » e il racconto « Auguste Bolte », costruì uno spettacolo, che portava nel teatrale parte delle idee realizzate nella mostra del Gesto.

La scelta di Schwitters era causata dalla evidente personalità intercodice dell'artista, dalla sua capacità di trasferire l'idea Merz (l'uso di materie, oggetti, materiali, parole consunte dall'usura quotidiana) da un codice linguistico ad un altro, senza nessun senso di specificità e nessun bisogno di mantenere i caratteri loro propri per realizzare una idea di creatività totale: Merz.

Altra ragione della scelta fu la costante contaminazione che l'artista aveva fatto tra i principi del dadaismo e la pratica del costruttivismo: stravagante fusione tra due avanguardie all'apparenza le più opposte tra loro.

Ma tutto questo veniva a coincidere con una serie di tesi elaborate dal gruppo precedentemente e nel corso del lavoro di preparazione dello spettacolo. Si confermavano così alcune ipotesi operative di partenza e si in-

dividuavano alcune categorie progettuali, destinate a diventare una serie di costanti all'interno del gruppo.

Il « grottesco astratto », le « banalitäten » e l'« astrazione analitica » si concretizzano, in questa esperienza come nuove possibilità linguistiche e come modi dell'intercodice, applicato al teatrale.

Ma perché il teatro come verifica dell'intercodice? Il teatro, come confluenza di codici diversi, si presenta ed è un vuoto da riempire, un codice complesso al massimo grado di dissoluzione e con leggi ormai prive di valore: una convenzione tale da permettere il massimo della libertà.

Delle categorie operative: il « grottesco astratto » derivato da alcune teorizzazioni di Schlemmer e da alcune rivisitazioni della dinamica del cinema muto (Buster Keaton soprattutto) assume un carattere determinante nel qualificare gli interventi degli attori che vengono assunti nello spettacolo, con i loro tic di movimento e con le loro caratteristiche fisiche e inseriti nell'azione come i materiali reali nei collages di Schwitters. Diventano un biglietto del tram, un frammento di manifesto, una vecchia ruota di bicicletta.

Le « banalitäten », termine usato da Schwitters, per definire una sua produzione letteraria, sono risolte come recupero del linguaggio quotidiano o del gesto abituale, estrapolato dal contesto che lo produce e introdotto, così come si presenta, nel tessuto del dialogo o dell'azione teatrale.

L'« astrazione analitica » parte da analisi realizzate mediante movimenti o luci o immagini su forme elementari di comunicazione: segni geometrici, ombre, oggetti bidimensionali, o altro di povera o semplice materia, che si concretizzano in una sequenza di momenti visivi, strutturati rigorosamente da un ritmo. Così ad esempio la luce assumerà modi e problematiche del suono o del movimento modificando le proprie caratteristiche di codice per trasformare i propri procedimenti secondo leggi difformi dalla sua struttura. Si produrranno in questo senso una serie di allagamenti e di invasioni da un campo all'altro fino a far perdere totalmente i connotati di partenza.

Con Merz il gruppo costruisce uno spazio contenitore (come già in precedenza era avvenuto in Kombinat Joey) percorribile in senso longitudinale dagli attori con una struttura centrale: supporto di volta in volta delle varie macchine necessarie all'azione. Sperimenta inoltre l'uso di proiezioni e di film, l'utilizzazione di materiali « poveri » per attuare esperienze di movimento (corde, legni, velatini) la scomposizione del materiale sonoro e l'uso dei fonemi come tecnica di improvvisazione, la collaborazione di musicisti come Aldo Clementi e Walter Bran-

chi per determinare i ritmi sonori, ma anche visivi dell'azione, l'uso di filtri per deformare l'immagine o renderne più complesse la sua comprensione e il lavoro di gruppo per l'elaborazione dei testi.

Nasce sempre con Merz un nuovo problema: quello dell'uso degli «attori» intesi non già come normalmente il teatro richiede, ma come elementi diversi in una azione che non vuole più essere «teatro».

Si tratta di individuare i modi e le tecniche per utilizzare chi non è disponibile al ripetitivo puro di un testo, ma deve agire macchine astratte, muoversi con modi e tempi diversi, dire testi o fonemi secondo ritmi che nulla hanno a che vedere con la normale dizione.

E se sembra facile, non lo è, elaborare azioni fisiche: difficile diventa dare a queste un carattere e un ritmo e un tempo che si integrino nella più generale economia dell'azione totale.

Si tratta quindi di estrarre dalla singola personalità di chi agisce quel tipo di movimento, quel dire, quel fare che non sono diversi da quanto risulta dalle loro personalità, ma sono una consuetudine di atteggiamenti, vitalizzati e strutturati in modo diverso dalla tensione dell'azione. Chi agisce insomma nello spettacolo riporta i suoi tic, i suoi lapsus, le sue «banalitäten» ad un tale grado di tensione da renderli astratti. Allora tale concentrazione produrrà una mobilità e un fare e un dire che si integreranno totalmente nel moto delle macchine e delle strutture senza più creare interferenze e dislivelli. Così la struttura intercodice sarà anche riuscita ad assorbire il materiale più riotto a seguire le sue leggi: quello umano.

### Altro Experimenta

Dopo Merz, nella discussione critica che segue l'esperienza, il gruppo prende in esame le problematiche della progettazione e decide di iniziare una nuova fase di lavoro, che consenta un modo diverso di operare del collettivo.

L'analisi verte in modo particolare sulle procedure di ideazione e di progettazione realizzate da un gruppo particolarmente numeroso ed eterogeneo e di conseguenza sulle difficoltà che sorgono a far funzionare il lavoro creativo.

Si decide quindi di partire da progetti individuali, ben definiti in fase di proposta iniziale per realizzare una serie di ricerche sulla deformazione intercodice del linguaggio, da unire tra di loro in sequenza, senza una logica di concatenazione.

In un secondo tempo raggruppare operativamente, intorno a queste idee di partenza, un

piccolo nucleo di operatori, così da raggiungere una maggiore elasticità di lavoro.

Experimenta è il risultato di tale esperienza: cinque azioni di analisi linguistica, alcune risolte come proposte individuali, ma tutte poi sottoposte ad un lavoro di gruppo e nelle fasi di successiva elaborazione e nell'esecuzione. Vera operazione di laboratorio, dove l'azione teatrale è la verifica operativa di una serie di ipotesi avanzate in sede di progetto.

In pratica si prendono in esame alcuni principi teorici emersi nelle discussioni preparatorie riguardanti problematiche di dinamica fisica, di suono, di frantumazione dello spazio, di interferenze sull'immagine. Si analizzano i disturbi della comunicazione, le difficoltà del messaggio, le debolezze della logica per poter elaborare tecniche e strumenti da utilizzare poi in un'azione più complessa e da realizzarsi successivamente. Experimenta, anche se si presenta come uno spettacolo bene definito nei suoi termini, è un'apertura teorica e pratica per nuove forme di azione.

Basta indicare i due momenti di «Frantumi»: la misurazione assurda e lo spazio-telo generatore di forme geometriche e di frammenti umani, che troveranno poi modi di attuazione diversa in «Zaum» e in «ICS». Questa continuità delle esperienze è una delle caratteristiche del gruppo, che non risolve in un singolo spettacolo una ricerca linguistica, ma tende a prolungarla in tempi diversi in modo tale da poterla considerare un continuum che si snoda nel tempo con un ritmo ininterrotto e con modificazioni prodotte dalle verifiche effettuate, che possono essere anche spettacoli o mostre, ma che sono però soltanto fasi momentanee di sintesi operative.

Dal lavoro appena concluso, che aveva messo l'accento sul movimento e sulla dizione, risulterà evidente la necessità di un approfondimento non solo teorico di tali problemi.

Così il gruppo decide di promuovere un'attività didattica che da un lato prepari l'immissione nel lavoro collettivo di nuovi elementi scelti e preparati da un corso di apprendistato e dall'altro permetta di approfondire in modo pratico e finalizzato le ragioni e le possibili correzioni di taluni difetti d'impostazione nel lavoro teatrale, emersi durante la pratica degli spettacoli.

### Altro metodo didattico

Per la durata di due mesi, con l'intervento di specialisti esterni e di alcuni membri del gruppo, si sviluppa un'attività didattica secondo modi e teorie elaborate nelle precedenti esperienze operative, ma anche e soprattutto da idee e sollecitazioni nate dalle

esperienze quotidiane del gruppo di lavoro. Il movimento, il suono, l'immagine, il visivo vengono sottoposti ad una costante analisi intercodice e mediante esercitazioni pratiche, che partono dai dati noti sempre rimessi in questione, si trovano una serie di varianti metodologiche che hanno la loro origine nelle frequenti infiltrazioni che codici diversi o opposti operano sul codice preso in esame. Si allarga così il campo delle possibilità operative e si affinano nello stesso tempo le capacità d'azione di chi dovrà poi operare concretamente nelle azioni del gruppo.

### Altro Zaum

Nasce dalla fusione di due progetti «Locus Solus» da Roussel e «Zaum» da Chlebnikov.

Sono due punti di riferimento, due citazioni, poiché si vuole raggiungere un risultato «transrazionale».

Non si riconosce il confine tra mondo razionale e mondo irrazionale, che vengono intesi come unicum spazio-temporale, di cui l'azione rappresentata è vista come una delle possibili traiettorie.

Questo incontro tra due tradizioni, tra loro all'apparenza lontane, come il futurismo russo e il presurrealismo è uno dei punti fondamentali nella teoria del gruppo. E' la confluenza tra due momenti della ricerca del mondo contemporaneo, conciliati tra loro, non già dalla sovrapposizione degli opposti, ma dalla scoperta degli spazi vuoti determinati dai contatti, dalle interferenze emerse, che permettono una serie di metodologie di rappresentazione: tali da definire in maniera sempre più chiara il concetto di intercodice.

E' uno degli spettacoli più complessi del gruppo.

L'elaborazione delle quattro sezioni, nelle quali era articolato, ripropongono taluni temi già affrontati e molte novità.

Chlebnikov offre la possibilità di usare il concetto di misurazione spaziale applicato prima al tempo, poi al suono e alla luce.

Lo spazio, nel quale si svolge l'azione, è costituito da sette strutture metalliche mobili e variabili: tutta la prima sezione dello spettacolo sarà costituita dal montaggio di queste strutture, dalla misurazione dell'ambiente che racchiudono, dalle varianti di movimento che offrono e dalle varianti di utilizzo che permettono.

E' un design astratto che costruisce lo spazio scenico, lo illumina, lo frammenta (mediante velatini applicati), lo agisce.

Sono dei «mobiles/stabiles» che intervengono e con la loro presenza e con la loro azione. Lo Spazio Intercodice incomincia

a definirsi non più come un contenitore di movimenti o di macchine, ma come un'entità pluridimensionale e operativa ai fini della rappresentazione.

Il progetto delle strutture è la conseguenza, non la partenza, di una serie di operazioni che hanno definito la necessità di una tale spazialità. L'azione non si inserisce in uno spazio, ma uno spazio diventa movimento, suono, luce, filtro.

Il tubo che era supporto, emette suoni, produce luci, nasconde gli attori.

La dimensione così creata è aperta ad ogni sollecitazione visiva e sonora e determina la costruzione delle varie fasi dello spettacolo.

La misurazione eseguita dal misuratore e dal suo assistente aggiunge, riprendendo un tema del grottesco astratto, una lettura in termini irrazionali del tempo storico. Gli avvenimenti, la loro data sono la risultante di misure metrico-decimali, realizzate con una serie di strumenti aleatori.

Lo spazio diventa scansione storica, ma arbitraria.

Si delinea una trama di falsità scientifiche, che tendono alla costruzione di una sequenza di movimenti e di tempi e anche di racconti, fino a giungere con «Acqua Micans» e gli «Episodi» a due momenti di massimo intercodice.

La danzatrice (da Roussel) che agisce il suo suono, attivandolo col movimento mediante fili armonici, è un esempio di quella interferenza tra codici diversi, che produce una nuova struttura linguistica.

Con gli «Episodi» (una serie di citazioni estratte ed astratte dal loro contesto) si realizza una sequenza di sovrapposizioni e di ripetizioni che svuota l'idea teatrale di ogni valore di comunicazione, per trasformarla in puro ritmo.

Ritmo che ha un diagramma costantemente discontinuo e irregolare ed è costruito non solo dal susseguirsi e il ripetersi delle azioni e dei testi, ma anche dall'alternarsi di staticità e dinamicità, di luce e ombra in un tessuto reso ancora più complesso dalla variabilità dei percorsi.

Qui una serie di velatini introduce un'idea del filtro, che è forse una costante nelle esperienze del gruppo Altro. L'invisibile è presente e agisce ed è nel ritmo, anche se è percepito visivamente come negativo.

Si verifica inoltre e si approfondisce l'idea di ripetizione, come modo nuovo di considerare il ritmo per giungere alla costruzione di una struttura nel tempo, scandita dai ritorni della memoria, dal sovrapporsi di azioni simili o anche parallele fino a giungere al massimo di coagulo dei materiali, per poi ridurre di nuovo i nodi alla semplice dimensione di un filo.

## Altro Ics

Ha un preciso riferimento ad «Esperimenta» come tipo di spettacolo, ma rispetto a quello una maggiore complessità derivata dal modo come si è elaborata e progettata la struttura portante. Non è più una sequenza di azioni, pura successione con un montaggio semplice, ma è un sovrapporsi ed un ripetersi di più momenti, unificati dal sonoro e da un elemento spaziale: la parete di fondo dai cui buchi di diametro variato escono in tempi diversi una serie di oggetti, che determinano una dimensione temporale dello spazio con azioni plastiche astratte ad intervalli irregolari, fino ad arrivare al finale: che è un riempimento totale dello spazio scenico (carte, ovatta, palle da ping pong, plastiche) in contrasto con il nero della scena.

Unica variante ad un clima generale di «astrazione analitica» «la folle conferenza sullo spazio» dove un clown conferenziere introduce un elemento di «grottesco astratto», tentando di condurre una conferenza sulla «gestalt», basata su una serie di diapositive che si ribellano alla sequenza e producono una variabilità di immagini in contrasto con le parole del conferenziere.

ICS ha uno spazio frontale rispetto agli spettatori, come un altorilievo, dal quale emergono di volta in volta gli elementi dell'azione (schermi, filtri, pareti mobili, attori, telai lignei, materiali vari, «mobiles») in un continuo allargamento e restringimento della dimensione, fino al totale riempimento del finale.

Il sonoro, con le sue fasce d'intervento, opera la saldatura tra le varie situazioni più volte ripetute, quasi a porsi come struttura portante sul visivo.

E' una proposta di esperienze linguistiche, una serie di verifiche di possibilità d'azione, un campionario, se vogliamo, di procedimenti intercodice: ma questo catalogo, questo manuale dell'intercodice ci riporta ancora alle categorie definite precedentemente, che possono ormai essere considerate gli elementi stabili di una struttura, che offre una massima variabilità di utilizzazione per un intervento teatrale.

ICS oltre ad essere una verifica è anche un'esperienza fondamentale per meglio comprendere le necessità di una interpretazione fisica e mentale da parte di chi si trova nell'azione.

Inoltre la comprensione di alcuni punti di questo spettacolo, quasi accenni per un ulteriore approfondimento progettuale a venire, permette di individuare un ampliamento delle conoscenze teoriche del gruppo con la scoperta di nuovi temi d'indagine.

La ripetitività delle azioni, che nel ripetersi, si modificano, e un accentuato e più

approfondito uso dei filtri propongono una tematica nuova all'interno del lavoro del gruppo.

Il rapporto tra visibile e invisibile, il passaggio da una bidimensionalità ad una tridimensionalità, la percezione del pieno e il suo successivo appiattimento risolti con una costante mutazione a livello di percezione dello spazio d'azione introducono una problematica più complessa nell'uso delle «machineries» di scena. Si avverte la necessità di uno spessore tecnologico più ricco, più complesso, più adeguato alle necessità espressive, che si intravedono.

E' ancora un momento di laboratorio, ma proprio per questo il più ricco di «incognite teatrali» di possibilità di ricerca, di libertà creative.

## Altro Abominable A

E' lo spettacolo che raggiunge il massimo livello di autonomia rispetto alle tradizioni dell'avanguardia storica. I punti di riferimento, i ricordi, gli echi o più generalmente un certo rapporto con i precedenti storici si è ormai rotto e l'azione nasce in piena autonomia, con riferimento solo ai fondamentali dell'intercodice.

La partenza: il vocabolario, la lettera A, tutte le 600 parole italiane che iniziano con la lettera A sono la struttura sulla quale operare in piena libertà, tenendo però presente un altro assunto deciso dal gruppo: il problema del passaggio dalla due alla terza dimensione da realizzarsi in modo determinante con l'uso del cinema.

La progettazione in questo caso è di nuovo collettiva su di una serie di idee e spunti individuali, discussi ed elaborati in gruppo: sia per la determinazione dei modi sia per la verifica dei procedimenti.

Nello svolgersi del lavoro lo spazio della azione e i materiali che lo compongono subiscono mutazioni e cambiamenti di funzione fino a diventare una serie di elementi intercambiabili e plurifunzionali. Vale a dire che sono i materiali di scena (macchine/costumi, macchine/azioni, macchine/proiezioni) a determinare di volta in volta lo spazio scenico con una massima intercambiabilità di funzioni. Gli attori usano questi elementi o ne sono usati nel senso che possono diventare o schermo per le proiezioni o supporto per le immagini o elementi plastici da agire. Torna in un paio di situazioni la categoria del «grottesco astratto» (abstracteur, alterego/amore) dove l'azione degli attori per la prima volta è definita e determinata dall'intercodice.

E qui forse occorre una precisazione sul lavoro dell'attore intercodice.

Sempre nel teatro di ricerca astratto, quel teatro che tende ad evidenziare più i mec-

canismi, le « machineries » teatrali che la fisicità, il problema dell'inserimento dell'elemento umano ha comportato una serie di problematiche che riguardavano in primo luogo i modi della fisicità dell'attore, i suoi movimenti, il suo essere nel teatrale. Dalla biomeccanica di Mjerchol'd al Bauhaus-Ballet di Schlemmer il rapporto oggetto-uomo ha preteso una dinamica appropriata, una registrazione del fisico in rapporto all'astratto e di conseguenza una tecnica diversa.

Con l'intercodice, nel gruppo Altro, dove l'attore è un membro del gruppo, con una formazione proveniente da altre specializzazioni, con, in alcuni casi, solo una specifica formazione basata sulla danza, nel corso degli anni questo problema si è sempre presentato di non facile soluzione, costringendo il gruppo ad un lungo lavoro di formazione e anche di comprensione sulla natura e sulla qualità del movimento destinato ad agire intercodice.

Le due alternative fondamentali sono state ritrovate nell'« astrazione analitica » e nel « grottesco astratto », due modi in opposizione tra di loro, almeno in apparenza. Ma soprattutto in « Abominable A » questo problema comincia a trovare una soluzione con la fusione delle due categorie, puntando poi su di un terzo punto: la personalità fisica di chi agisce.

Ognuno di noi ha un modo di realizzarsi nel movimento, non solo in rapporto con la propria struttura fisica, ma anche soprattutto con la propria percezione dello spazio circostante. I nostri rapporti con gli oggetti e con lo spazio si realizzano con azioni ripetute, tic, lapsus che sono il frutto di una costante rielaborazione inconscia, che abbiamo fatto sulle nostre conoscenze dinamiche. Vale a dire il movimento non è solo frutto di reazione a livello percettivo, ma intervengono di volta in volta a renderlo più complesso i processi della memoria e i pieni dell'inconscio. Per cui a contatto con l'oggetto o in dipendenza o in contrasto con uno spazio o ancora sotto l'influsso di una immagine, le nostre reazioni producono una certa sequenza di gesti, che hanno subito una serie di filtri.

Riprendere quei gesti e trasformarli in azione teatrale intercodice significa dunque lavorare su due piani precisi: definire il movimento individuale, dargli un carattere, astrarlo e poi inserirlo in una struttura più complessa, della quale fanno parte in pari condizioni e chi agisce e ciò che è agito, i soggetti e gli oggetti.

La determinazione di questo ritmo generale con le sue pause, i bui, le tensioni, le scansioni, i rapporti, le dimensioni: questo diventa intercodice.

In alcuni momenti di Abominable A questo

si è raggiunto anche tenendo presente il forte potere di astrazione e di ritmo che ha il suono e con la presenza dell'immagine filmica e proiettata, che tende a ridurre ad una bidimensionalità l'umano.

La scelta del tessuto connettivo dello spettacolo, le 600 parole (sono loro, la loro dizione a determinare la durata dello spettacolo) manomesse e filtrate, distorte e ripetute, storpiate e trasformate determina un continuum sonoro, che rimane il portante delle varie azioni. Il suono conduce il gioco e si muove lungo lo spazio della pedana d'azione o attraverso gli altoparlanti fissi dislocati lungo il percorso o mediante due altoparlanti mobili che scorrono su fili metallici e inseguono e raggiungono lo spettatore, sovrastandolo in un percorso incrociato.

Il soggetto dell'azione diventa quindi il suono, che trasferito nelle diverse fasi dello spettacolo, di volta in volta, assume compiti e ragioni diverse, ma sempre autonomo rispetto al farsi della scena e degli attori. Si creano così fasce d'azioni parallele, che non si sovrappongono, ma che interferiscono a vicenda nello spazio vuoto che le separa e queste interferenze formano il tessuto intercodice: dove i molti codici usati perdono di sostanza e pretendono una comprensione non più a livello dei messaggi o dei significati, ma basata sulla loro costante perdita di specificità.

Si sono così capovolte le leggi di una progettazione definita da calcoli esatti e precisi e si va definendo una metodologia distruttiva delle leggi dei codici per mostrarne, nel momento della loro distorsione o del loro spostamento, le molte incongruenze e incertezze che celavano nella loro certezza, così che si producono rovine e frane, aprendo nel tessuto del creativo una situazione totalmente rinnovata basata sul principio della casualità.

Queste sono ormai le leggi emergenti di un lavoro che può essere definito, in opposizione ad una tradizione costruttivista, « distruttivista » poiché ha come presupposto la definizione di metodologie atte a dissolvere le certezze programmatiche di una teoria, che non ha più fondamenti reali nel presente.

Trovare quindi modi logico-razionali per usare l'irrazionale per la dissoluzione della geometria o per la deformazione della prospettiva, porsi questa premessa, fare cioè dell'invisibile il territorio dell'azione e dell'approssimato e dello sfasato e dello squilibrato il senso del movimento è ormai il continente sconosciuto che si apre di fronte al lavoro futuro del gruppo.

# ALTRO GESTO

LAVORO INTERCODICE

di  
PIERO CUTILLI  
PASQUALE DE ANTONIS  
RICCARDO DE ANTONIS  
ROMEO GUARICCI  
GEMMA FIORENTINI  
MARINA LEVI  
LUCIA LATOUR  
ROBERTA LEZZI  
LAURA LORET  
BRUNO MAGNO  
LUCIANO MARTINIS  
RENATO PEDIO  
ACHILLE PERILLI  
GIOVANNI PUMA  
CHRISTINE SITTE  
GINO SPATORE  
STEFANO TOROK  
GIANNI TROZZI



ALTRO

LAVORO INTERCODICE  
Mostra dal 4 giugno al 10 luglio 1973  
ore 11-20 tutti i giorni

Altro / Gesto  
Lavoro intercodice

4 giugno-10 luglio 1973  
Altro - Roma

«Altro» nasce con lo scopo di svolgere lavoro creativo fondato su due presupposti complementari: *gruppo* e *intercodice*.

*Lavoro di gruppo* significa anzitutto, naturalmente, scegliere in gruppo temi, tempi, attività e procedimenti, e discutere l'ideologia (su una comune base marxista). Ma, specialmente, significa sostituire il più possibile all'intervento del singolo quello del gruppo anche nei singoli codici specifici: spazio, visione, lingua, ecc. Si elaborano, perciò, tecniche di lavoro creativo di gruppo per ciascun codice, mentre le specializzazioni personali devono tendere sempre più a ridursi a fatti ausiliari.

*Lavoro intercodice* non significa semplicemente sovrapposizione o giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. Di norma, quando i codici si sovrappongono, accade che si elidano o lottino per prevalere: ma non perdono specificità. Invece, lavorando intercodice, la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l'illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona «intercodice» fin dalla nascita e l'isolamento dei singoli specifici è un'operazione artificiale.

*Tema e struttura della mostra.* Il tema è il «gesto» umano. La struttura, in sintesi, è la seguente: dal punto di vista dei materiali, si va da un massimo a un minimo di fisicità e da un minimo a un massimo di gesto mentale; dal punto di vista dello spettatore, si

Piero Cutilli, Pasquale De Antonis, Riccardo De Antonis, Romeo Guaricci, Gemma Fiorentini, Marina Levi, Lucia Latour, Roberta Lezzi, Laura Loret, Bruno Magno, Luciano Martinis, Renato Pedio, Achille Perilli, Giovanni Puma, Christine Sitte, Gino Spatore, Stefano Torok, Gianni Trozzi

va da un massimo ad un minimo di intervento fisico, e da un minimo ad un massimo di sollecitazione mentale. I tipi di «gesti», prescelti in gruppo tra diversi altri, sono quattro: gesto del lavoro; gesto del gioco; gesto «teatrale» (che non significa gesto «del teatro», ma gesto artificiale, predisposto, da fruire in quanto tale); e gesto «impossibile» (col che ci riferiamo, fondamentalmente, oggi, alla possibilità di essere gesto creativo, in ogni campo).

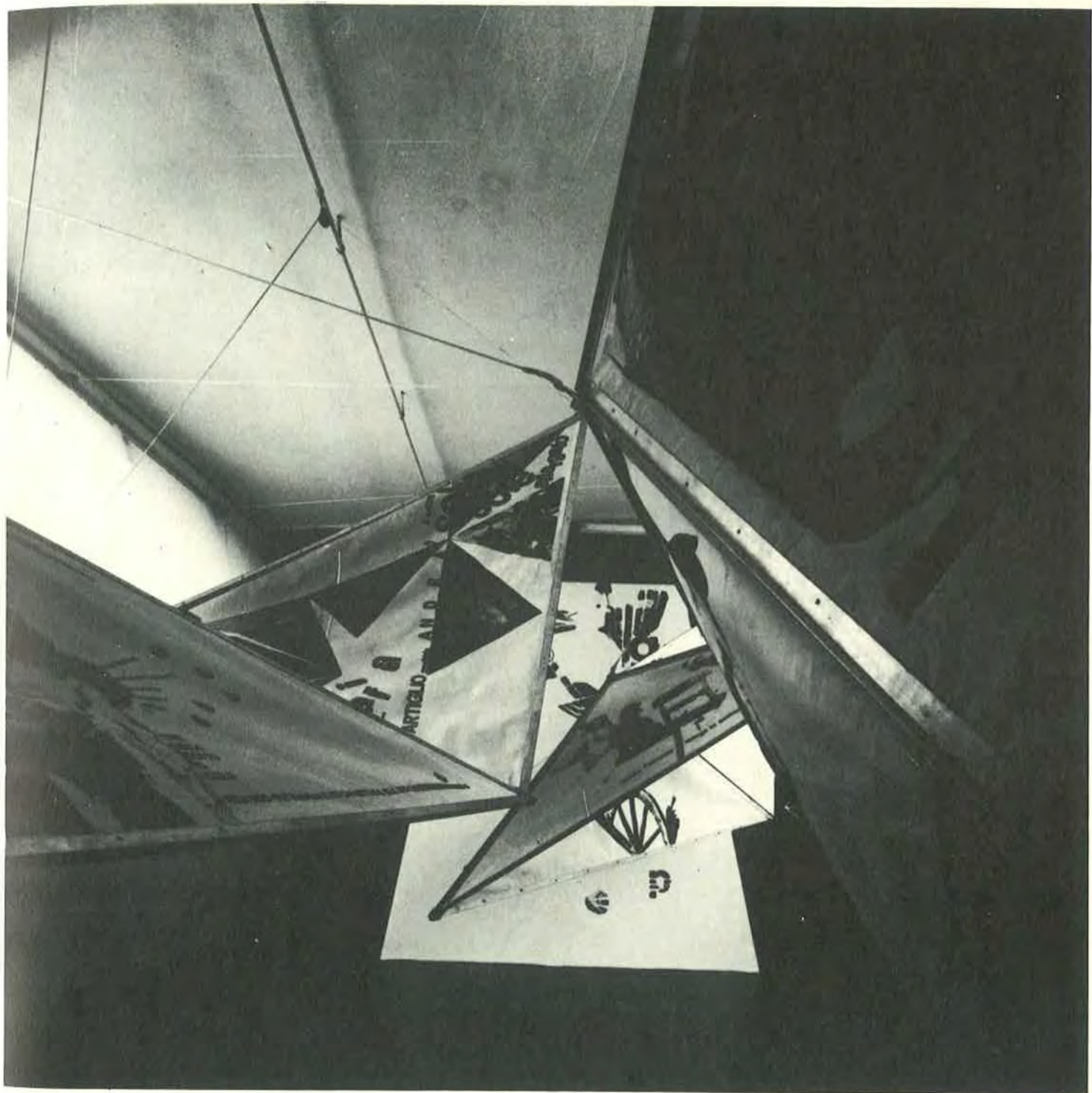
Gli ambienti sono quattro: nel primo compaiono il gesto del lavoro e quello del gioco; nel secondo il gesto teatrale; nel terzo il gesto «impossibile»; nel quarto il procedimento, i materiali e la storia del gruppo.

*Primo ambiente.* Gesto del lavoro e gesto del gioco. Le foto di base sono 24, 12 per il lavoro e 12 per il gioco. Lavoro: 4 foto sul lavoro di fabbrica, 4 su quello artigianale, 4 su quello del «fare cibo». Gioco: 4 foto sul gioco delle bocce, 4 sul gioco a carte, 4 sul gioco dei bambini.

Le 24 foto vennero scelte in gruppo su un materiale assai più ampio raccolto dal gruppo. Sono servite a realizzare le due serie di 36 superfici-messaggio che articolano e modificano lo spazio della prima stanza.

Tra i moltissimi «gesti» del lavoro o del gioco disponibili, il gruppo ha scelto quelli che, a suo avviso, presentano ancora una certa possibilità di partecipazione e attestazione umana nel mondo contemporaneo. E' stato dunque scartato ogni gesto visibilmente alienato.

Tuttavia, anche per i gesti prescelti la strut-



turazione dei pannelli ne riduce progressivamente al minimo il materiale, fino a contestarne del tutto la validità psicologica. Dal punto di vista dell'andamento generale, il primo ambiente perciò va da un massimo ad un minimo di messaggio.

In questo ambiente il tentativo di intercodice è massimo. Si articola su due serie di nove « vele » ciascuna, sfruttate sui due versi e montate su elementi mobili in profilato di alluminio, interconnessi in modo che sia il *gesto* stesso del visitatore (costretto a muovere alcuni per passare e prendere conoscenza della stanza) a determinare nuove configurazioni dello spazio e dunque nuovi rapporti tra quanto appare sulle singole « vele ». La legge è quella, già indicata, della rarefazione progressiva. Le due serie parallele di nove « vele » ciascuna trattano il materiale nel modo seguente:

a) prime quattro vele (8 superfici): contengono tutte e 24 le foto, combinate a tre a tre rispettando la categoria: o lavoro, o gioco. Quanto ai testi, il gruppo descrisse brevemente ciascuna foto e i testi nascono dalla giustapposizione intercodice di queste descrizioni;

b) seconde quattro vele (8 superfici): le stesse 24 foto a tre a tre, in modo però da combinare insieme lavoro e gioco. Vele successive: isolamento di particolari delle 24 foto. Qui il materiale linguistico è stato elaborato dal gruppo in questo modo: dalle descrizioni di ciascuna foto ha tratto due parole significative, una d'azione (in genere un verbo), una no. Per ciascuna coppia ha individuato altre cinque coppie, associando le due parole di base ad altre riferite ai codici manuale-tattile, visivo, uditivo, linguistico, grafico. Questo materiale è stato ordinato con tecniche casuali ed ai reticoli così ottenuti è stata applicata una semplice legge di rarefazione progressiva. All'atto dell'elaborazione grafica dei pannelli, il corredo linguistico interagiva sulle immagini e viceversa: erano consentite operazioni di deformazione, derivazione, articolazione grammaticale e sintattica dei materiali.

Fin dalla fase a) si delinearono in modo imprevisto certi filoni nei testi: inconscio, lotta politica, lavoro di gruppo, eros. Nella fase b) si è in parte tenuto conto di questa crescita su se stesso del materiale.

Murale di chiusura: la rarefazione progressiva dei messaggi conduce ad un pannello riassuntivo trasversale di « minimi » linguistici e figurativi; anche spazialmente è un

« minimo », perché è ridotto alla bidimensionalità. I minimi figurativi sono resti irriconoscibili delle foto usate. I minimi linguistici sono i fonemi delle parole « altro » e « gruppo ».

*Secondo ambiente.* Il gesto del lavoro e il gesto del gioco della prima stanza, sono gesti funzionali rispetto a certe situazioni vissute. Il gesto « teatrale » di questa seconda stanza è invece il gesto artificiale, offerto deliberatamente per essere fruito, contemplato. Per indicarlo si è scelto il linguaggio, reso però gestuale: sulla testa del visitatore alcune parole galleggiano, in tre diversi colori, nello spazio. Sono sostenute da un nastro di 100 metri di plastica nera; la luce di Wood, o « luce nera », annulla il supporto e valorizza solo i simboli. Una struttura di tubi Innocenti sorregge le pareti di gomma e alcune sub-strutture in rete e filo metallico cui è appeso il testo.

La partecipazione gestuale dello spettatore è qui molto minore: deve solo procedere, in una sola direzione, per breve tempo: un gesto « esterno » lo tocca, sono le pareti di gomma variamente imbottite che lo premono morbidamente nel ristretto passaggio.

Gli spezzoni linguistici sono privi di ogni elaborazione letteraria. Il testo è stato composto in gruppo scegliendo da: a) l'I King; b) prose divulgative di fisica e biologia; c) dichiarazioni di scienziati; d) la parte rimasta libera del materiale preparato per la prima stanza. Il gruppo ha scelto il materiale, dandovi poi un ordine rigorosamente casuale; in seguito gli spezzoni sono stati collegati, con un'operazione puramente meccanica, in un « testo ». Gli spazi rimasti vuoti corrispondono agli « a capo » del testo. I colori costituiscono un leggero intervento.

*Terzo ambiente.* Riguarda il gesto « impossibile ». Sulla definizione di « gesto impossibile » il gruppo ha discusso a lungo. Le due definizioni rimaste sono le seguenti:

a) il gesto impossibile è sempre la somma di diversi gesti « qualsiasi », cioè rientranti nella norma e nella normalità: il montaggio e il contesto ne alterano creativamente la struttura (per es. il gesto di Lenin scelto da Tatlin);

b) il gesto impossibile è sempre una trascrizione del mentale in un certo codice metaforico o la trascrizione *al* mentale in senso anch'esso creativo.

Per la categoria a) sono stati scelti quattro



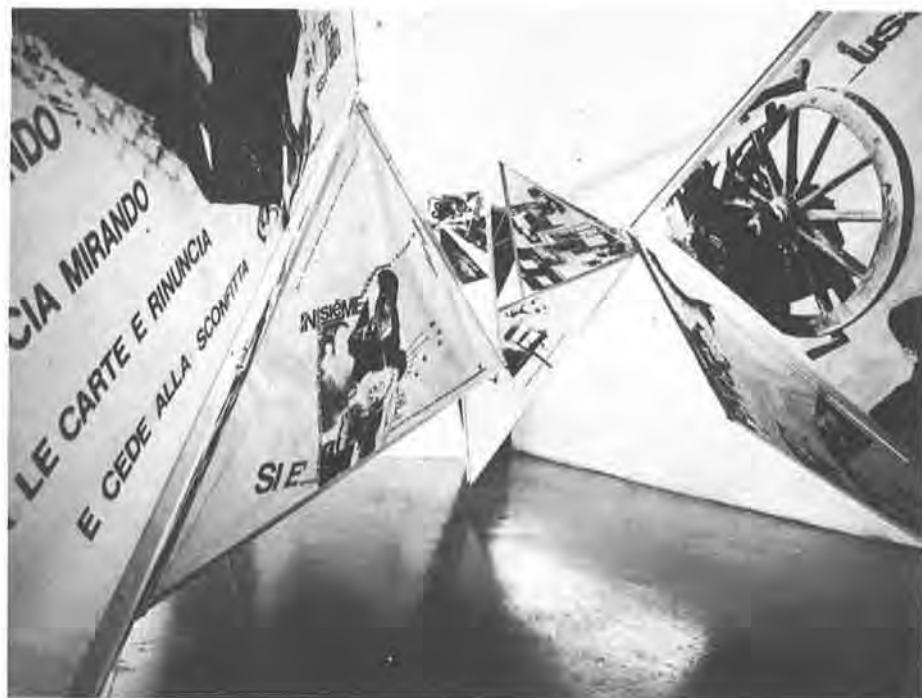
tipi di gesti «impossibili» che si realizzano a causa dello speciale montaggio o dello speciale contesto: politico; mutazione genetica; mutazione spaziale; mutazione sociologica.

Per la categoria *b*), altri quattro tipi: la «follia»: il fuori scala; il gesto creativo; il gesto magico, tantrico, alchemico. Due proiettori a ciclo continuo fanno passare 40 immagini per ciascuno; il ritmo è variabile. Le immagini cadono su due prismi rotanti (uno in senso orario, l'altro antiorario), che le proiettano, moltiplicandole, sulle pareti e creano anche effetti di movimento retrogrado e di diffrazione. La medesima immagine compare in alcuni spazi come è (in bianco e nero), in altri «colorata» da frange di diffrazioni dovute ai prismi. Alle pareti sono stati apposti schermi allo scopo di deformare variamente le immagini. Queste rinviano alle due categorie *a*) e *b*), nei diversi quattro tipi per ciascuna. Alcune di esse hanno valore di collegamento tra le categorie ed i tipi. Altre sono costituite da brevi testi che chiariscono la sequenza dei proiettori. Altre scritte sono fisse sulle pareti. Le immagini sono state scelte in gruppo.

Zone di colore, arresti e diversità di ritmo tendono esplicitamente a suggerire certe conclusioni al visitatore.

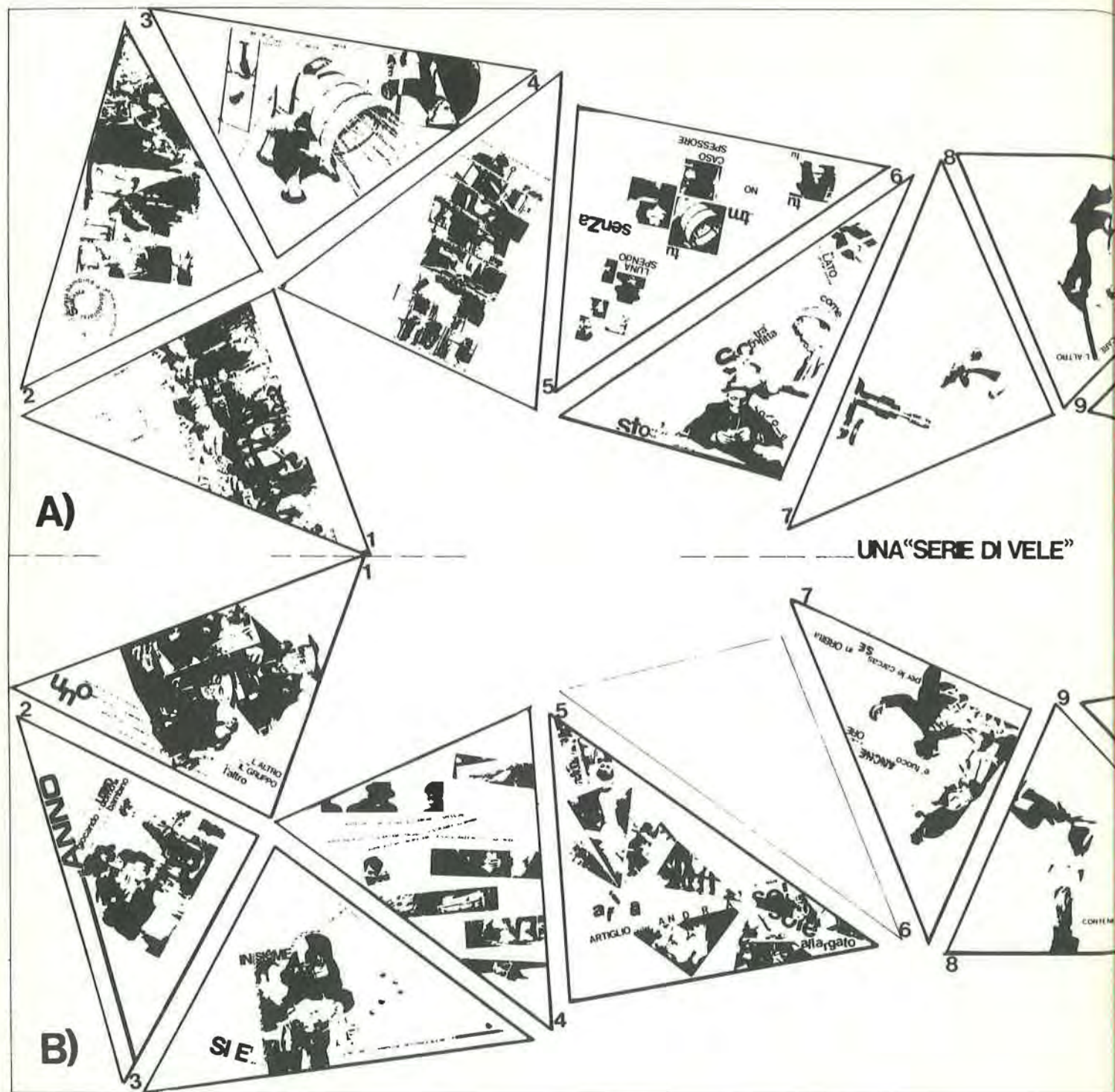
*Quarto ambiente.* In questo ambiente viene presentato il lavoro svolto attraverso molte operazioni iniziali. Il gruppo, dopo avere scelto, tra diversi altri, il tema del «Gesto» per la prima attività da svolgere, dal dicembre scorso cercò e trovò la sede, e si dedicò a due attività: riattamento di essa ed elaborazione della mostra.

Il gruppo si divise anzitutto in alcuni sottogruppi, di non più di 4-5 persone, che affrontarono i temi da sviluppare: precedentemente aveva scelto i quattro tipi di gesto che la mostra ha affrontato. Ogni sottogruppo elaborò una serie di proposte e di tecniche realizzative per il tipo di gesto studiato. I sottogruppi si fusero, poi, di nuovo e la mostra venne riaffrontata da un diverso punto di vista, quello della sua articolazione. Vengono provate diverse idee, tra cui quella del labirinto, della doppia lettura a percorso invertito, del decentramento per nodi. Infine si decise di dare alla mostra un percorso progressivo che è quello descritto. I materiali e le varie proposte, molte delle quali necessariamente abbandonate, sono raccolti nel quarto ambiente.





Primo ambiente





----- **ALTRO GESTO**



## Elaborazione del materiale linguistico

8/9/10/11/Fotografie utilizzate per la realizzazione dell'immagine della vela riprodotta.

## Le fasi preliminari

Si costituiscono sottogruppi di lavoro. Ognuno opera su 4 foto (A, B, C, D) una per ciascuno dei 4 tipi di gesto della prima stanza. La scelta è a sorte.

1) Elaborazione in gruppo di una breve descrizione *tecnica* della foto.

– *Esempio*: intreccia le canne per tessere un cesto

2) Dal testo della descrizione, il sottogruppo sceglie, eventualmente votando, 1 verbo e 1 sostantivo, i più *descrittivi* dell'operazione raffigurata nella foto. Verbi: A0 B0, C0 D0. Sostantivi: a0, b0, c0, d0.

– *Esempio*: intrecciare/canne

3) *Associazioni*. Ognuno associa al livello tecnico i livelli: manuale-tattile, visivo, uditivo, spaziale, scritto. Il sottogruppo vota tra queste scelte, senza regole. Alla fine, una sola parola è associata ad ogni livello. Così:

– *Esempio*: curvare-ruvido / elaborare-baco / ritmare-spezzato / accerchiare-fuori / cavalcare-l'incompiuto

Livelli	descrittivo o tecnico	manuale-tattile	visivo	uditivo	spaziale	scritto
verbi	A0	A1	A2	A3	A4	A5
sostantivi	a0	a1	a2	a3	a4	a5

B0, b0, B1, b1... per la foto B

C0, c0, ..... per la foto C

D0, d0 ..... per la foto D

– *Esempio*: curare l'incompiuto / elaborare fuori / ritmare lo spezzato / accerchiare il baco / cavalcare il ruvido / intrecciare le canne

4) *Combinazioni* (ci si divide il lavoro per far presto, è meccanico)

A0a0	A0a1	A0a2	A0a3	A0a4	A0a5
A1a0	A1a1	A1a2	A1a3	A1a4	A1a5
A2a0	A2a1	A2a2	A2a3	A2a4	A2a5
A3a0	A3a1	A3a2	A3a3	A3a4	A3a5
A4a0	A4a1	A4a2	A4a3	A4a4	A4a5
A5a0	A5a1	A5a2	A5a3	A5a4	A5a5

Così per B, C, D.

5) Il sottogruppo sceglie, votando, un « cola » dei 36 così trovati.

Partendo da questo, si trovano altri 5 cola, con le seguenti regole: *continuità diagonale*; ogni cola esclude la propria riga e la propria colonna, progressivamente; se il percorso diagonale capita su righe o colonne già eliminate, si salta.

6) Trovato così l'ordine dei cola, si compone con le solite regole una frase di 12 parole. All'interno dei cola, l'ordine verbo-sostantivo è reversibile.

7) Ogni foto ha ora una frase di 12 parole.

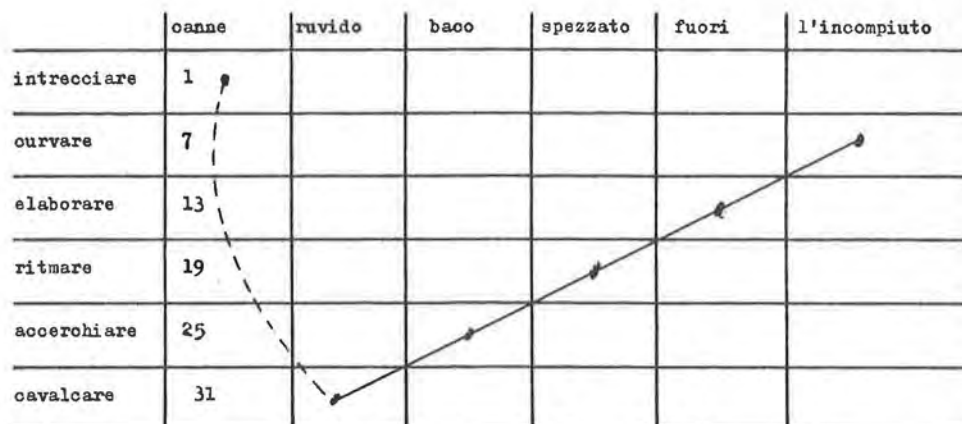
Da questo momento il materiale linguistico viene adoperato per combinazione e riduzione. Si combinano frasi del gioco con quelle del lavoro, ma ogni combinazione esclude 12 parole. Si può procedere per semplice cancellazione.

Da questo punto per rarefazioni successive (sottraendo) si deve arrivare a livello quasi zero.

*Nota*: gli esempi citati si riferiscono alle fotografie e alla « vela » riprodotte in queste pagine.



12) La vela analizzata.



**Le frasi di 12 parole  
relative alle foto**

A1

IL *GIOCATORE* SI ACCINGE A *PUNTA-RE LA BOCCIA*

danzare il nodo / molleggiare il vento / puntare là / percorrere la linea / pesare il fisso / giocare il trasferimento

A2

STUDIA LA *SITUAZIONE STRINGENDO LA BOCCIA*

situare il programma / entrare nel tondo / sospendere la luna / paragonare il gong / soppesare l'incidenza / stringere la parentesi

A3

SI *CONCENTRA PER BOCCIARE*

aggiustare il pugno / mormorare la tensione / tenersi la concentrazione / mordere il soffio / bocciare lo scoppio / dirigere il bianco nero

A4

IL *GIOCATORE* IMPOSTA LA *BOCCIA* MENTRE IL GRUPPO *SCHERZA*

palpeggiare il globo / scherzare il buco / mirare la luna / romba il botto / allineare il fondo / rotolare la boccia

A5

IL *GIOCATORE* STA *CALANDO* LE *CARTE SCELTE*

pavoneggiare la concentrazione / schiaffeggiare il fruscio / curvare il taglio / selezionare l'occhio / carezzare la scelta / calare il liscio

A6

*GIOCATORE* MENTRE STA PER *TIRARE LA CARTA SCELTA*

stringere la chiarezza / tirare la corda / annaspire il nero / tacere il vuoto / sospendere la sigaretta / trastullare la carta

A7

UNO *GETTA* LE *CARTE*, *RICONOSCENDO LA SCONFITTA*, L'ALTRO SCEGLIE LA *CARTA VINCENTE*

staccarsi il vento / gettare l'insieme / fruscicare l'inutile / slittare l'ala / concludere il piatto / cogliere la sconfitta

A8

UOMINI CHE *GIOCANO A CARTE*

bussare il caso / giocare l'incrocio / colorare l'organizzazione / accordare il codice / leggere lo spessore / planare le carte

A9

I *BAMBINI* SI *CONTENDONO* IL *PAL-LONE*

intrecciare il bambino / artigliare l'aria / appiappare la contesa / vociare l'elastico / allargarsi nel sistema solare / ondulare il ritmo

A10

CIASCUNA *TENTA* DI *RAGGIUNGERE LA PALLA PRIMA DELL'ALTRA*

mirare la traiettoria / palpare il colpo / tentare la diagonale / intensificare l'altro / filare l'antipodo / vincere il corsivo

A11

BAMBINO AIUTATO DA UNA *BAMBINA* A *DONDOLARSI* AD UNA *SBARRA*

dondolare l'abbraccio / aggrapparsi al bianco / ciondolare il respiro / tintinnare il rettangolo / assemblare il pendolo / capovolgere la sbarra

A12

UN *BAMBINO* *VOLTEGGIA* SUL *TUBO INNOCENTI*

volteggiare la suspense / irretire lo scivolo / navigare sottosopra / serpeggiare il castello / svanire freddo / invertire gli innocenti

B1

AFFILA USANDO LA *SINISTRA* IL *COLTELLO* CHE LA *DESTRA* TIENE *IMMOBILE*

pedalare l'immobile / affilare l'oleoso / sgocciolare lo scintillo / crepitare la girandola / vendicare tutt'uno / zigzagare il vagabondo

B2

*INTRECCIA* LE *CANNE* PER *TESSERE UN CESTO*

curvare l'incompiuto / elaborare fuori / ritmare lo spezzato / accerchiare il baco / calzare il ruvido / intrecciare le canne

B3

UN *FABBRIO* CHE *SALDA* UN *ANGOLO*

allineare lo stridore / immedesimare l'espansivo / riscaldare l'accordo / saldare la punta / salire l'angolo / piegare la sostanza

B4

*VASAI* *TORNISCONO* *FORME*

grattare il modello / centrare il concentrico / plasmare il continuo / tornire la se-

quenza / invasare la ripetizione / sviluppare l'impronta

B5

*STRAPPA* UNA *PARTE DELL'IMPASTO* E LA *MODELLA* CON LA *MANO SINISTRA*

formare la luce / ingommare il modello / gonfiare l'impasto / tratteggiare la nota / avvolgere una caverna / scoppiare il 5

B6

LA *DONNA RAFFINA* LA *PASTA*

raffinare il muto / annodare l'informe / curvare il centro / ammassiamo il disegno / arrotolare l'energia / scoppiare la donna

B7

*ESTRAE* UNA *PARTE DALLA MASSA* DI *MOZZARELLA* PER *FORMARLA*

fuggire da parte / estrarre il tuono / il tridente osservato / esprimersi nella nuvola / massificare il giro / andare il morbido

B8

*STRISCIA* SULLO *GNOCCHO* PER *FARNE UN ROTOLINO*

violare il rotolino / uccidere la mosca / ecco la stonatura / contenere l'avvolgente / ripetere le chiocciole / strisciare l'esclamativo

B9

*OPERAIO* CON *OCCHIALI* E *FIAMMA* *OSSIDRICA* LAVORA IL *METALLO PERFORANDOLO*

unificare l'indefinito / fruire il sottile / accicare il sibilo / fiammeggiare il chiuso / oltrepassare la fiamma / perforare il punto

B10

*SALDARE* UNA *CARCASSA* DI *TURBINA*

saldare l'intoccabile / aderire alla maschera / svaporare il fuoco d'artificio / sibilare il cielo / espandere l'androgino / orbitare la carcassa

B11

*MOLANO* *GIUNTI* A *GOMITO*

srotolare la sirena / levigare la curva / molare la pressione / acuire i giunti / taccheggiare la tangente / schizzare la disuguaglianza

B12

*STRINGE* FISSANDO UN *BULLONE* AD UN *TORNIO*

contorcere il gemito / stirare il minimo / fissare il duro / tornire l'accordo / impaginare l'asse / avvolgere il furore

## Determinazione dei testi definitivi

In base al materiale elaborato vengono organizzate delle schede, ad ognuna di esse viene associato un concetto « spaziale » (vedi elenco accanto) che costituisce la chiave per l'organizzazione linguistico-visiva all'interno di ogni « vela » ed il rapporto di sequenza delle « vele » nello spazio.

Il testo definitivo di ogni scheda (una scheda corrisponde ad una « vela ») viene determinato mediante una sottrazione selettiva delle frasi contenute nella scheda, in funzione del termine spaziale scelto.

- |                           |                |
|---------------------------|----------------|
| 1 - frantumare            | VI beta ovest  |
| 2 - fare spirali          | VI alfa ovest  |
| 3 - coprire               | IV beta ovest  |
| 4 - intrecciare           | III alfa ovest |
| 5 - inquadrare            | IV alfa ovest  |
| 6 - convergere            | V alfa ovest   |
| 7 - distorcere            | VI beta est    |
| 8 - piegarsi su se stessi | IV alfa est    |
| 9 - distendere            | V beta est     |
| 10 - spalancare           | IV beta est    |
| 11 - allungare            | V alfa est     |
| 12 - capovolgere          | V beta ovest   |
| 13 - spezzare             | III beta ovest |
| 14 - sollevare            | VI alfa ovest  |
| 15 - tendere              | III beta est   |
| 16 - chiudere             | III alfa est   |



### Vela III beta ovest « spezzare »

#### B2

- 1 curvare l'incompiuto
- 2 elaborare il fuori
- 3 ritmare lo spezzato
- 4 accerchiare il baco
- 5 cavalcare il ruvido
- 6 intrecciare le canne

#### A11

- 7 dondolare l'abbraccio
- 8 aggrapparsi al bianco
- 9 ciondolare il respiro
- 10 tintinnare il rettangolo
- 11 assemblare il pendolo
- 12 capovolgere la sbarra

#### A6

- 13 tingere la chiarezza
- 14 tirare la corda
- 15 annaspere il nero
- 16 tacere il vuoto
- 17 sospendere la sigaretta
- 18 trastullare la carta

eros: possesso

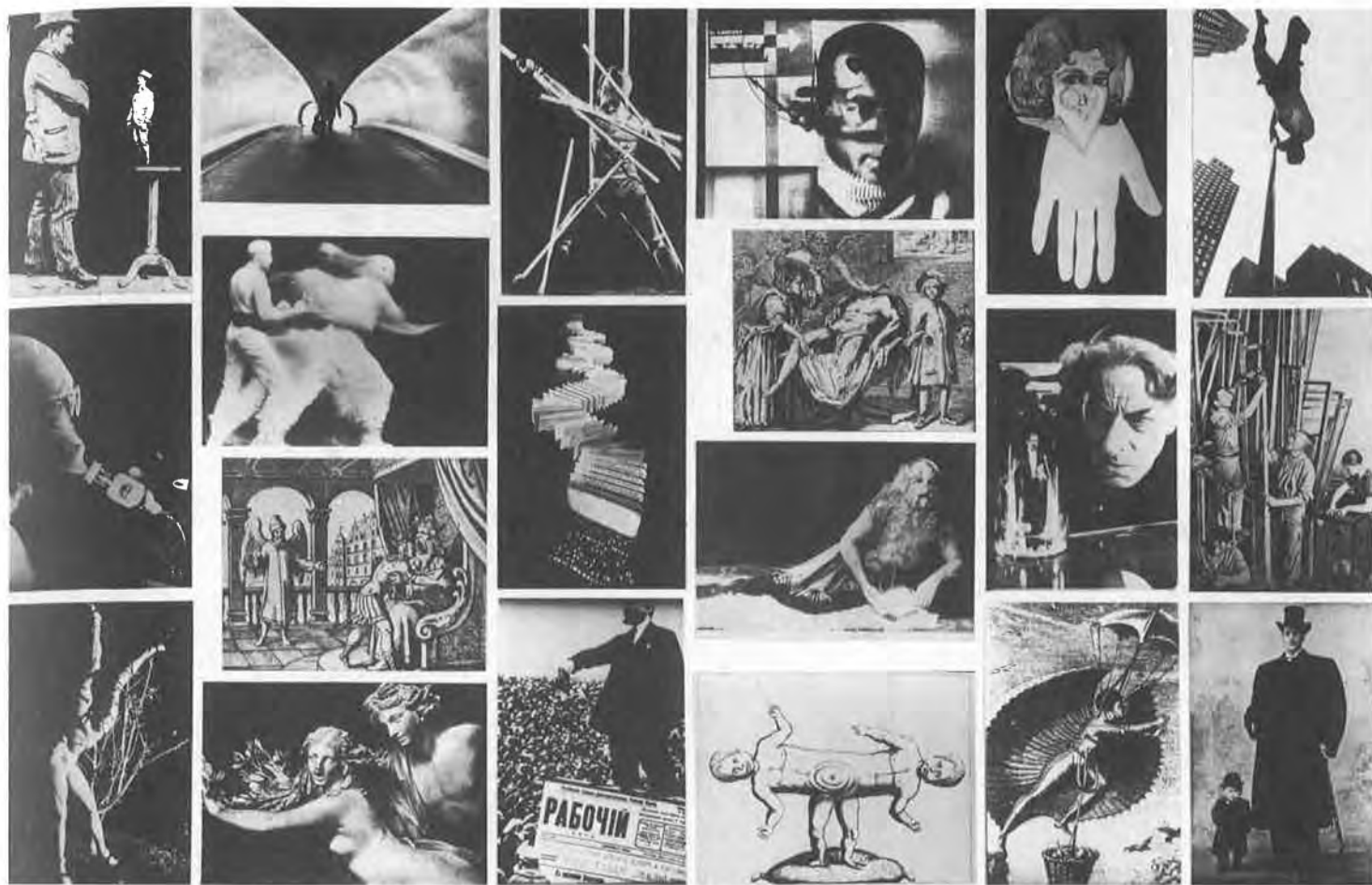
IOtuNO cur vi in compiut ers el avorati dal FU ori  
 rit M o ma in pezzi cerch IOtuNO di ba CHI  
 ma sì CAVA l cavate p ru vidi in tre cc IOtuNO sulla canna  
 A don dolo in bracc Io OtuNO come si h a g grappa al bia n co n ciò  
 n dol  
 tin tinn IOtuNO regali TA CI MA RE tta i n gola  
 asse m blablablaba col pen dol o IOtuNO capo volto s BAR r A ta  
 annasp IOtuNO ne r u o ta CITO IL VUO i TO tra s TU Il  
 IOtuNO di carta



## Il testo

androgeni espansi  
 un cavallo bianco viene come se volasse  
 ogni progresso è mutazione  
 volteggiante la suspense  
 chi lasciava il calo  
 scoppiava il 5  
 orbitava la carcassa  
 mentre non definiva l'unificazione  
 svuotato il silenzio  
 contenuto l'avvolgente  
 morde in carne tenera il naso scompare  
*questa unità di misura muta*  
 è distorta perché tutte le età si sovrappongono  
 nel cielo  
*avvengono errori cioè il messaggio muta*  
 non negligere il distante  
 la materia che conosciamo è un buco in  
 questo mare  
 quando il nodo danza  
 frenalo con una scarpa di bronzo per  
 fermare le ruote  
 perché le forme ripiegate sono più stabili  
 di quelle distese  
 si può pensare alla creazione continua non  
 è affatto una teoria assurda  
 in sostanza ti piegavi  
 così la stella fa un gioco di prestigio e  
 scompare  
 molleggiato il vento  
 nessuna pioggia all'ovest tira colpisce quello  
 della caverna  
 scintilla sgocciolio  
 cioè se li spingi in una direzione vanno in  
 direzione opposta  
 nessuna di queste possibilità può essere  
 eliminata  
 la legge generale dei filamenti è quella del  
 caso  
 confonde il nodo  
 intensifica l'altro





Biblioteca piena  
di immagini

Il pensiero  
è un dissidio  
che si trasforma in gesto

Fuori della realtà  
condizionante

Il gesto impossibile  
non è fisico

L'impossibile  
non è l'assurdo

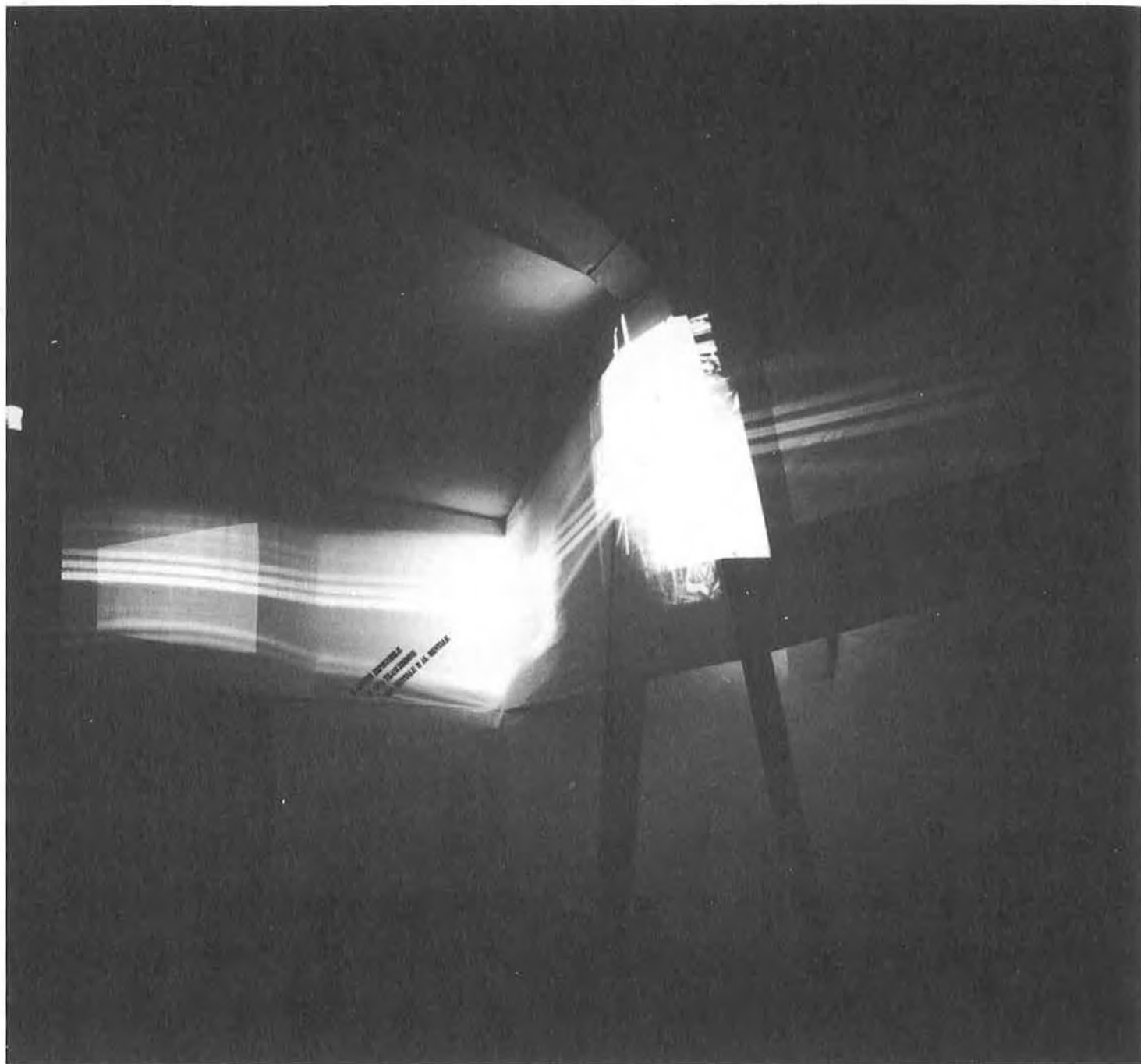
Non è antropomorfo

Il gesto impossibile  
non è un gesto perduto

Il gesto piu' carico  
è il sogno

Dall'uno  
all'altro spazio





## Lavoro di gruppo e rapporti nuovi

Una particolare interessante suscitano oggi certe metodologie di ricerca di gruppo che si pongono come sperimentazione e verifica di differenti strutture linguistiche, e che sono decisamente diverse da quei semplici raggruppamenti, che pure hanno operato in passato, che sommarono esperienze di diverse persone e differenti specializzazioni senza effettivamente giungere ad un lavoro concretamente collettivo. Nel caso, invece, di cui intendiamo parlare, il lavoro collettivo, fondandosi su un'esperienza comune pone appunto nuove ipotesi metodologiche che ricercano, al di là del limite di ogni singolo codice, livelli operativi (e dunque linguistici), che risultano da più complesse iterazioni delle singole esperienze ed indica anzi come queste possano essere modificate e possano progredire in funzione dei risultati raggiunti dal gruppo nel suo insieme.

— Voi affermate di partire da due presupposti complementari: gruppo e intercodice. Che cosa significa lavoro intercodice?

« E' un lavoro che investe e utilizza codici che riguardano più linguaggi: pittura, letteratura, musica, architettura e via dicendo. Ognuno inteso separatamente ha un suo codice; lavoro intercodice significa operare sugli specifici in modo che vengano integrati l'uno all'altro, e non semplicemente sovrapposti come avviene nella pratica comune (si pensi ad esempio un qualsiasi spettacolo teatrale: vi troviamo la scenografia, il testo, la musica, la danza...). Il nostro gruppo è composto di persone che hanno attività inerenti a vari specifici, si lavorerà insieme per realizzare un certo tipo di situazione: la difficoltà è quella di integrare i vari codici; anzi di far sì che le singole strutture nascano contemporaneamente, da una serie di retroazioni che ogni codice ha sull'altro modificandolo. La nostra è una posizione politico-creativa nel senso che solo lavorando per strutture complesse possiamo in qualche modo liberarci da alcuni condizionamenti a cui siamo sottoposti ».

— Cosa significa collettivo in rapporto all'intercodice? Quali sono le possibilità di un lavoro collettivo? Come si realizza la necessità di trovare un rapporto nuovo, che non si ponga comunque come una somma di specializzazioni (o di codici), ma come comunione unitaria, organica e complessa? Cioè qual'è (e come avete valutato) la differenza tra lavoro collettivo e una semplice somma

di competenze, in rapporto appunto all'intercodice?

« Il problema del lavoro collettivo non è di facile soluzione, poiché vanno verificate una serie di metodologie di gruppo evidentemente diverse da quelle del lavoro individuale. Noi siamo di formazione e mestieri diversi, quando ci proponiamo di lavorare insieme non partiamo mai dalla stretta considerazione del linguaggio che si sta usando; si stabiliscono le strutture base, che vengono chiarite a tutti in modo da garantire una partecipazione collettiva. L'intervento della persona qualificata si limita ad una funzione di chiarimento e coordinamento. Per esempio, abbiamo preso alcuni materiali visivi la cui scelta è stata fatta da tutti; nel momento in cui si è passati al montaggio, l'esperto visivo veniva a correggere e coordinare cose ignorate da altri; quindi il lavoro dello specifico ha una funzione di controllo, non di direzione. Abbiamo provato naturalmente diversi sistemi: lavoro collettivo su ogni argomento, oppure la suddivisione in piccoli gruppi che poi si scambiavano le esperienze, modificandole e correggendole in rapporto all'intero collettivo... ».

— Ora che mi avete spiegato come avete coordinato il lavoro, vorrei che mi spiegaste quali sono i materiali che avete reperito, e cosa avete voluto presentare.

« Siamo partiti dalle immagini (si poteva partire anche dalle parole). In base a queste abbiamo scelto collettivamente delle parole adatte a definirle, parole che inizialmente potevano avere un valore didascalico, altre invece venivano determinate per associazione di idee o per libera associazione in rapporto alle immagini; ne abbiamo ottenuto una serie di quantità di parole e quindi di testi che poi venivano selezionati collettivamente. Ci siamo posti un tema generale che è quello del gesto; nella serie di connotazioni sul gesto, abbiamo realizzato una prima fase: gesto quotidiano, lavoro e gioco (quanto di più immediato si potesse avere come approccio con la realtà, e perciò ci siamo serviti di materiale in gran parte preso dal vivo). Nel procedere siamo andati sempre più elaborando questa concezione del gesto, trasportandolo dal quotidiano a quello che è poi il gesto costruito, in funzione liberatoria. Quindi il secondo ambiente è lo spazio teatrale come gesto artificiale: abbiamo usato una situazione abnorme anche dal punto di vista

di Claudia Terenzi

spaziale rispetto allo spettatore che vi entra; al di sopra ci sono una serie di scritte fluorescenti. Si realizza così la duplice azione del teatro, da una parte l'attività (ingresso al tunnel), dall'altra la contemplazione, la visione in alto dei materiali linguistici. Nella terza siamo arrivati alla definizione di gesto "impossibile" (non perché inverificabile ma alternativo e capace di modificare il reale). Abbiamo lavorato su due definizioni: il gesto impossibile "come una somma di gesti qualsiasi in un contesto creativo" e "come struttura che rimanda al mentale e che proviene dal mentale". In questo ambito abbiamo reperito materiali che si possono suddividere in vari gruppi: il gesto politico, rivoluzionario; il gesto che nasce dalle mutazioni del vivere collettivo (il rapporto con la città e l'ambiente e con le loro modifiche); il sogno come momento liberatorio. Ci sono poi immagini che concernono la creatività artistica: l'atelier di Tatlin, El Lissitzkij al lavoro ecc. Abbiamo inserito anche immagini magico-alchemiche, sempre in forma liberatoria.

Tutto ciò è in rapporto allo spazio sul quale abbiamo lavorato: una serie di proiezioni ruota all'interno della stanza, con un punto fisso dove abbiamo operato una sovrapposizione di immagini. Siccome i tempi di proiezione sono diversi, avremo una immagine sempre diversa che si sovrapporrà all'altra. Questo ci permette di avere una serie infinita di combinazioni anche rispetto ai cinque testi che danno una chiave di lettura delle immagini ».

— In prospettiva come si pone questo vostro lavoro?

« I precedenti storici di un lavoro di gruppo, ma non di intercodice (e che interessavano solo limitatamente l'intercodice), sono l'esperienza costruttivista e l'esperienza surrealista, che hanno avuto come base e come direzione ideologica la mutazione di una struttura. Il nostro lavoro in prospettiva è un lavoro di mutazione di una struttura, non sappiamo dove e come. Evidentemente la struttura che si intende mutare è una struttura di ordine creativo, a livello dei linguaggi. Quindi proposta di mutazione della vecchia situazione linguistica, e possibilità di una nuova situazione che noi chiamiamo l'intercodice. Alla base di tutto questo c'è ovviamente un discorso di ordine politico e ideologico ben preciso, e che è implicito già nelle premesse del lavoro e nelle prospettive ».

# ALTRO MERZ

Mostraspettacolo da/di Kurt Schwitters

ALTRO, Voce del No. 2 Roma

Del 4 Dicembre ore 21.30

Scuola i sessanta posti a nominare dopo le 21.45 con ai posti più anteriori i posti possono essere riservati il giorno stesso della spettacolo in quanto presso lo stesso "Fotocentro" (via via Sabazia, 41) e pomeriggio dalle 21.00 alle 21.30 presso ALTRO Voce del No. 2 Roma

Con la collaborazione della Deutsche Bibliothek Rom "Goethe Institut"

Partecipano: Alberto Bardi, Walter Branchi, Renato Brandi, Isabella Ciaraldi, Aldo Clementi, Piero Cutti, Pasquale De Antonio, Riccardo De Antonis, Gianfranco Evangelista, Romeo Guaricci, Lucia Latour, Daniela Lezzi, Roberta Lezzi, Bruno Magno, Luciano Martini, Romano Martinis, Isabella Montezemolo, Giovanni Puma, Renato Pedio, Achille Perilli, Marina Lund, Christine Sitte, Gino Sputore, Gino Trozzi

## Altro/Merz

Mostra spettacolo da/di Kurt Schwitters

4 dicembre 1973 - Altro - Roma

6 marzo 1974 - « Contemporanea »  
- Roma

4 maggio 1974 - « 2<sup>a</sup> rassegna -  
incontro: Nuove tendenze » Salerno

Franca Alcione, Patrizia Ambrosecchia, Alberto Bardi, Walter Branchi, Renato Brandi, Stefania Ciaraldi, Aldo Clementi, Piero Cutilli, Pasquale De Antonis, Riccardo De Antonis, Gianfranco Evangelista, Giorgio Granito, Romeo Guaricci, Lucia Latour, Daniela Lezzi, Roberta Lezzi, Marina Lund, Bruno Magno, Vito Martielli, Luciano Martinis, Romano Martinis, Isabella Montezemolo, Giovanni Puma, Renato Pedio, Achille Perilli, Ariana Ronovà, Christine Sitte, Gino Sputore, Gianni Trozzi

## MERZ

In fondo, io non comprendo perché non si possa utilizzare in un quadro, allo stesso titolo dei colori fabbricati dai mercanti, materiali come: vecchi biglietti del tram o del metrò, pezzi di legno trovati sulla spiaggia, frammenti di vestiario, pezzi di spago, raggi di ruota di bicicletta, in una parola tutta l'anticaglia che languisce negli sgabuzzini di sgombero e nei secchi della spazzatura.

C'è là, in qualche modo, un punto di vista sociale e, sul piano artistico, un piacere personale. In fin dei conti, è soprattutto quello.

Io ho dato alla mia nuova maniera, fondata sul principio dell'uso di questi materiali, il nome di MERZ.

E' la seconda sillaba della parola KOMMERZ. Questo nome è nato da un quadro, una immagine sulla quale si poteva leggere, tagliata da un annuncio della KOMMERZ UND PRIVATBANK, e incollata tra forme astratte, la parola MERZ.

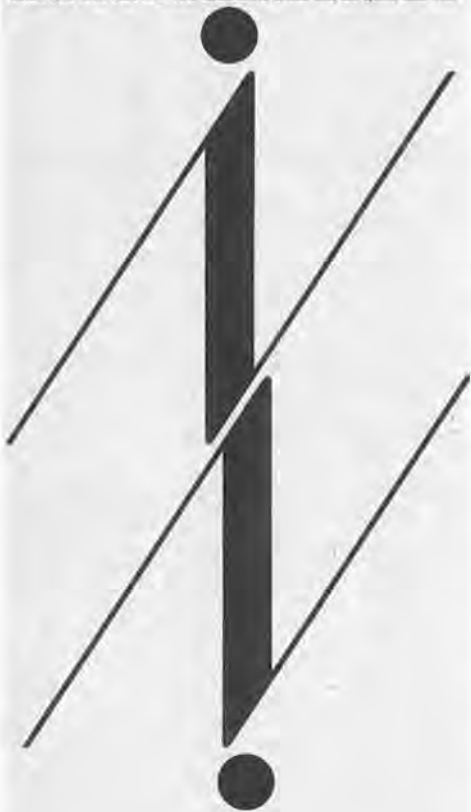
Per una specie di unanimità delle altre parti del quadro, questa parola era lei stessa divenuta una parte del quadro. E quando io esposi, per la prima volta, alla galleria « Der Sturm » a Berlino queste immagini fatte di carta, di colla, di chiodi ecc. fui costretto a cercare un nome generico per designare questo nuovo stile. I miei quadri, effettivamente, non rientrano nelle vecchie classificazioni quali: espressionismo, cubismo, futurismo e tutte le altre.

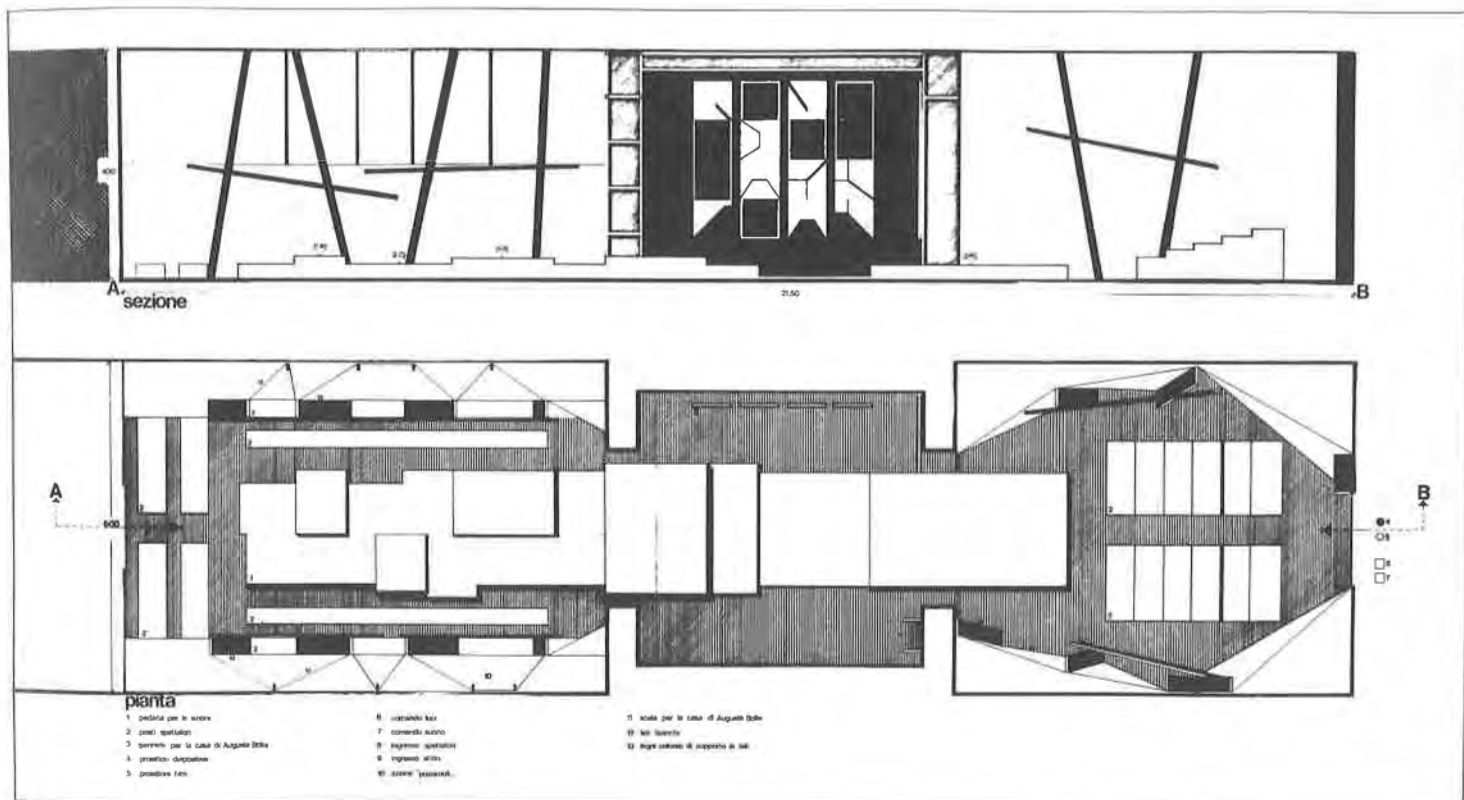
Io chiamai dunque tutti i miei quadri, considerati come una specie, quadri MERZ, dal nome del più caratteristico.

Più tardi estesi questa denominazione, dapprima alla mia poesia, poiché io ho scritto dei poemi dopo il 1917, e finalmente a tutta la mia attività corrispondente.

Io stesso, oggi, mi chiamo MERZ.

Kurt Schwitters (Katalog « MERZ 20 » Hannover 1928)  
in « l'esperienza moderna » n. 2 - agosto-settembre 1957.





## Altro Merz 1974

Ogni nostro intervento (come «ALTRO MERZ») costruisce luoghi *creativi di verità* che non si riconoscono nelle convenzioni strumentalmente classiste della cultura ufficiale. Perciò questo intervento, ad esempio, non è «teatro», e nega strutturalmente la logica dei ruoli: dell'autore, del musicista, dell'attore, del regista, del protagonista, dello scenografo...: ciascuno del gruppo si identifica nell'azione complessa del processo creativo collettivo.

### Quale teatro?

Negando le modalità attuali del Teatro, che è: o una serie di esercizi basati sul fisico degli attori o violenze esercitate sugli spettatori o improvvisazione di un comportamento o di un gesto o partecipazione ad un evento o comunicazione di un messaggio artefatto; noi vogliamo realizzare uno spazio-tempo articolato nel quale si possano integrare diverse e contrastanti situazioni creative, con la confluenza di una serie di azioni fisiche, meccaniche, sonore, cinetiche, linguistiche, filmiche tali da costruire con gli spettatori una complessità di rapporti che non si esauriscono al livello della percezione ma si sviluppano e persistono con operazioni di alterazione della memoria e con deformazioni della comunicazione.

La manipolazione della memoria e la molteplicità della comunicazione ambigua fanno sì che per teatro non s'intenda più un messaggio trasmesso con tecniche verbali e mimiche in uno spazio tridimensionale, ma una azione complessa durante la quale le diverse componenti concorrano a realizzare un continuum spaziale non definito, non finito, costantemente variabile: cioè una struttura artificiale, ritmica, mentale.

### Artificio

Nulla è reale. Non lo spazio che nel suo realizzarsi deve porre in dubbio la sua stessa realtà, che deve poter essere continuamente modellato, oscurato, proiettato, modificato, alterato, distrutto; non il tempo che deve poter essere dilatato, ridotto, concen-

trato, variato; le parole e i suoni che sono filtrati, deformati, sovrapposti, modulati, spostati spazialmente; non gli elementi del gioco scenico (attori, sculture, film, proiezioni, luci, spettatori) che devono essere inseriti e tolti, disinseriti, montati e smontati, visti e intravisti, usati o rifiutati nel più ampio contesto della struttura che li utilizza.

### Ritmo

L'unica legge che guida questo gioco è il ritmo. E' l'ossatura dello spettacolo, è la componente base, è la costante unificatrice di tutte le regole e le convenzioni che vengono contraddette.

Il ritmo risulta dalla in-fusione dei diversi parametri che lo producono (suono, movimento, luce, vuoto). Alternando il rapporto tra le parti è possibile introdurre nell'azione teatrale una costante variabilità di lettura e di percezione.

Il ritmo stesso diventa così variabile, ma anche nel suo modificarsi al contatto col materiale del quale è la sintesi, mantiene inalterata la sua funzione guida.

Agendo e aumentando la sua complessità, può produrre una serie di modificazioni a livello della memorizzazione e della comunicazione.

### Mentale

Non fisico, non immediato, non percettivo. Ogni azione prodotta, ogni suono o discorso emesso, ogni spazio realizzano un processo che utilizza schemi mediati, ambigui, multipli, si da renderne possibile la comprensione solo attraverso una serie di procedimenti mentali complessi.

Il mentale complesso si realizza facendo intervenire più procedimenti di informazione, provenienti da punti diversi e sovrapposti con ritmi propri e variati, interferendo costantemente nella loro logica di esistenza, scomponendoli e ricomponendoli secondo leggi rigorosamente arbitrarie.

### Il procedimento

Per realizzare una tale forma di teatro è necessario un lavoro collettivo nel quale le diverse capacità creative si fondano in una

unica esperienza. E' la creazione del ritmo unitario che condiziona ogni esigenza.

Così chi scriverà i testi dovrà adeguarli di volta in volta alle necessità del suono, del movimento, dello spazio scenico e così per ogni componente dello spettacolo. Si parte dallo spazio e dal ritmo per aumentare i valori di complessità.

### Lo spazio teatrale

Occorre distruggere il luogo comune del palcoscenico, dello spazio nel quale «avviene» il rituale teatrale.

Per spazio teatrale s'intende non soltanto il luogo dove avviene l'azione teatrale ma il suo intorno, il soffitto, le sale vicine, qualcosa dietro i muri, al di là della sala. E quando è nello spazio, percepito in tutti i suoi canali, dovrà essere modificato senza sosta, con una serie di accorgimenti, cambiando luoghi di azione e tecniche di comunicazione: così, la proiezione dovrà prevedersi multipla, sovrapponibile, imprevedibile, in più zone dello spazio; così i canali sonori dovranno avere provenienze diverse: così i diversi macchinari dovranno essere costruiti ed usati in pose diverse.

### I materiali

I materiali devono essere estremamente complessi ed elaborati. Tutte le tecniche e tutto il macchinario teatrale dovranno essere utilizzati per ottenere il massimo di artificio possibile; tra i materiali disponibili dovrà essere considerato l'attore usato al di fuori della fisicità con una serie di movimenti che permettano di ampliare e modificare il potenziale espressivo del corpo umano. Questo deve diventare una macchina teatrale complessa capace di agire e far agire elementi plastici tali da modificare la propria struttura ed avere una presenza alterata nello spazio ed una percorrenza di questo arbitraria e camuffata.

Così la voce umana oltre che trasmettere significanti dovrà trasformarsi in suono capace di produrre ritmo o di evocare immagini o ancora essere supporto dei due codici contemporaneamente.

Ogni accorgimento tecnico dovrà tendere ad aumentare i canali di informazione dello spettatore, il quale si troverà coinvolto nel

gioco totale e col suo comportamento costituirà un ulteriore elemento di perturbazione.

### « Altro Merz »

« Altro Merz » è una mostra-spettacolo che prende spunto dall'opera grafica, pittorica, architettonica, poetica e musicale di Kurt Schwitters, di cui rielabora liberamente temi e realizzazioni, impiegando le tecniche del collage, del trovato, della parodia, del luogo comune, dell'elenco, del non finito, della poesia fonetica.

### Perché Kurt Schwitters?

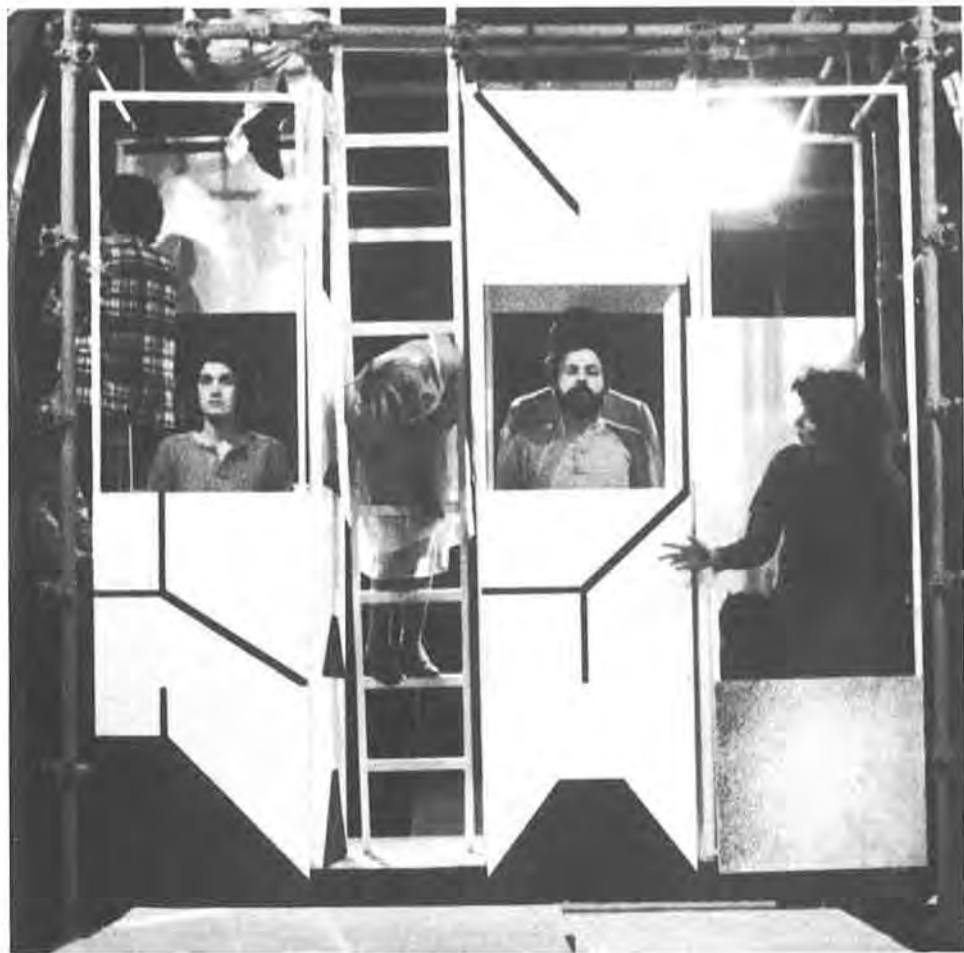
Sicuramente non per motivi di archeologia dada. Invece:

– perché Schwitters è un punto di crescita della cultura europea, di cui ci interessa far emergere componenti per noi valide come retroterra del nostro lavoro;

– perché, tra queste componenti, è in lui immediatamente riconoscibile l'operazione da noi chiamata intercodice.

In questo caso sono stati recuperati materiali, esperienze ed idee ignorati dalla nostra cultura ufficiale impiegandoli secondo una metodologia sviluppata ed elaborata interamente in gruppo; è stato così realizzato un intervento di tipo critico-creativo.

*(Documento redatto dal gruppo Altro, per la prima di « Merz »)*



## Merz Azione « luce »

1) Testo « Merz », di Kurt Schwitters, tradotto da « Katalog Merz 20 », Hannover 1928. Voce registrata e lettura al buio.

2) Azione *luce*: nello spazio-teatro erano state precedentemente tese alcune corde, in parte verniciate con una sostanza fosforescente. Gli attori le manovrano al buio.

I ritmi dell'azione sono dati da brani della « Sonate mit Urlauten » (Ursonate), di Kurt Schwitters, sezione I (primo tempo, transizione), detti da Ernst Schwitters, dalla registrazione del 1956. Si ha:

a) costruzione di uno spazio statico, creato dalle linee fosforescenti;

b) inserimento, nell'insieme così realizzato, di un elemento luminoso longitudinale che attraversa tutto lo spazio; in un primo tempo resta rettilineo, quindi si articola in una « spezzata » mobile, i cui segmenti sono ricavati da una serie di rapporti armonici: 2/1, 3/2, 5/4, 4/3, ecc., derivati dal monocolordo pitagorico.

c) il movimento si comunica anche alle linee comparse in a).

Al termine, le corde vengono smontate in luce.

Ogni segmento di corda può essere messo in azione dagli attori in due diverse maniere:

- 1) azione continua rigida e/o flessibile
  - 2) azione discontinua rigida e/o flessibile
- La scelta dell'azione viene fatta dagli attori tenendo presente che:

– i movimenti con la corda possono essere rispetto alla posizione iniziale di tre tipi: orizzontale, verticale o ruotante.

– ogni attore può muovere il rispettivo segmento di corda in due modi: 1) con un gesto ampio, spostandosi con tutto il corpo; 2) con un gesto limitato alla sola azione del braccio; in tutti e due i casi la corda deve sempre rimanere in tensione (nell'ultima sequenza gli attori usano ambedue le mani, tenendone una ferma e muovendo liberamente l'altra, in modo da creare dei segmenti continuamente variabili);

– l'ultima parte della sequenza è caratterizzata dalla ripetizione libera dei gesti fatti in precedenza.

### Sequenza

La sequenza si articola in tre parti:

- 1) costruzione di una struttura fissa (vedi schema nella pagina accanto);
- 2) costruzione di una struttura mobile: tale costruzione avviene utilizzando varie

20/1 brani della *Ursonate* detti nel corso dell'azione *luce*.



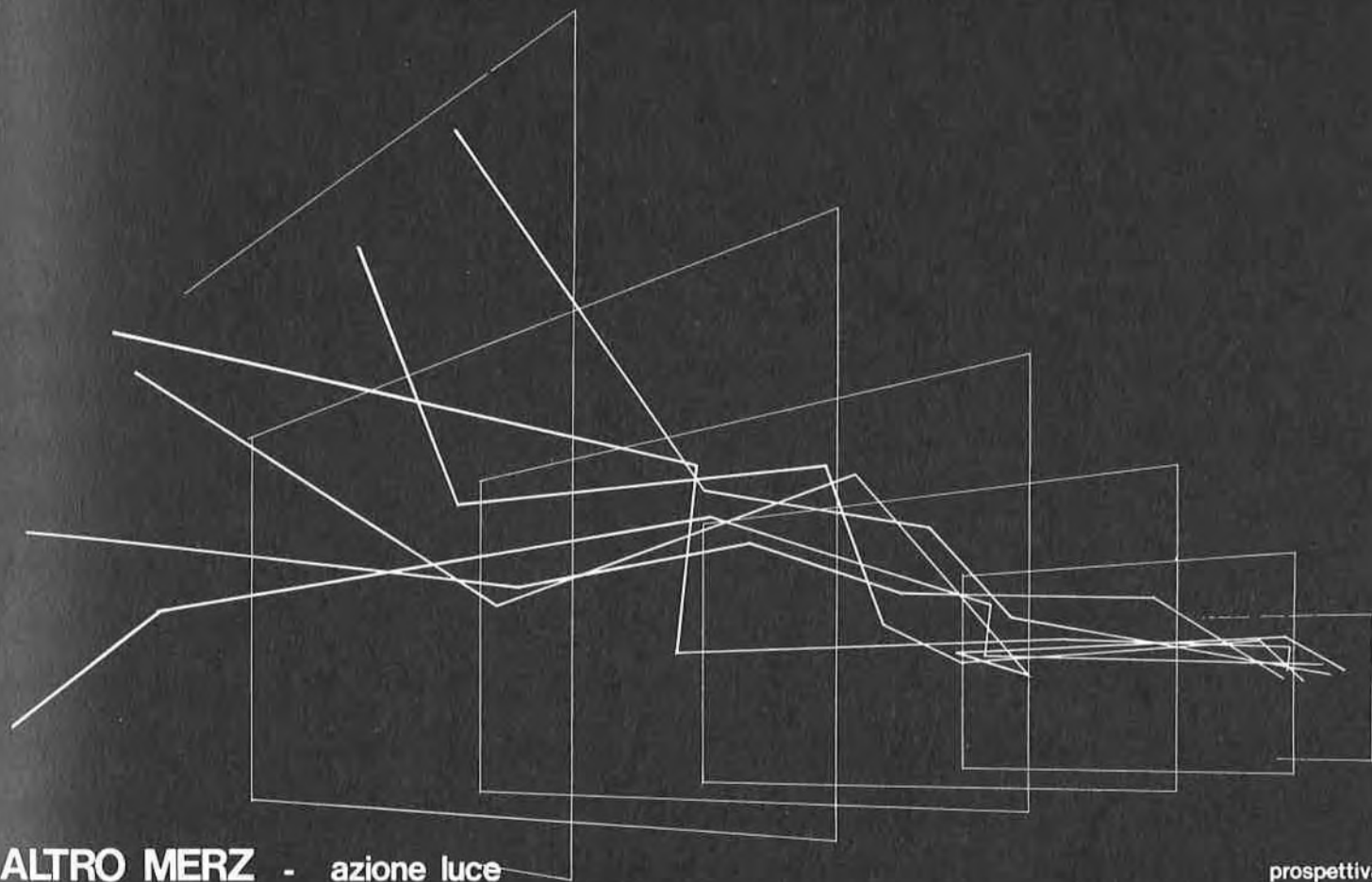
1922-1932	ursonate
<b>einleitung:</b>	
Fümms bö wö tää zää Uu,	pägiff, kwii Ee.
oooooooooooooooooooooooooooo	
dll rrrrr beeeee bö,	(A)
dll rrrrr beeeee bö fümms bö,	
rrrrr beeeee bö fümms bö wö,	
beeeee bö fümms bö wö tää,	
bö fümms bö wö tää zää,	
fümms bö wö tää zää Uu,	
<b>ursier teil:</b>	
<b>thema 1:</b>	
Fümms bö wö tää zää Uu,	pägiff, kwii Ee.
<b>thema 2:</b>	
Dedezai na rrrrr,	ii Ee, mpüff tülff loo, tülff, jün Kaa? (gesungen)
<b>thema 3:</b>	
Rinnsekte bee bee nnr krr müü?	ziuu ennze, ziuu rinnskrmüü,
rakete bee bee.	
<b>thema 4:</b>	
Krummpff tülff toooo?	

<b>Überleitung:</b>	
Ziuu ennze ziuu rinnskrmüü,	02
Ziuu ennze ziuu rinnskrmüü,	
rakete bee bee? rakete bee zee.	03a
<b>durcharbeitung:</b>	
Fümms bö wö tää zää Uu,	01
Uu zee tee wee bee fümms.	
rakete rinnsekte	(B)
rakete rinnsekte	03b
rakete rinnsekte	
rakete rinnsekte	
rakete rinnsekte	
Beeeee	
bö.	
<b>/ö</b>	
böwö	
fümmsbö	
böwörö	
fümmsböwö	
böwörötää	
fümmsböwötää	
böwörötääzää	
fümmsböwötääzää	
böwörötääzääUu	
fümmsböwötääzääUu	
böwörötääzääUu pö	
fümmsböwötääzääUu pö	
böwörötääzääUu pögö	
fümmsböwötääzääUu pögö	
böwörötääzääUu pögiff	

combinazioni di sequenze che si succedono in relazione al materiale sonoro dalle più semplici alle più complesse (in queste ultime si usano ambedue le mani);

3) combinazione delle due strutture precedenti: gli attori modificano anche la struttura fissa (utilizzando tutto il corpo).

*21/Azione luce: ricostruzione prospettica della disposizione nello spazio delle corde luminose.*



**ALTRO MERZ - azione luce**

prospettiva



## I burattini

3) Azione *burattini*: i « burattini » sono dislocati lungo il perimetro dello spazio scenico, dalle cui strutture emergono alternativamente, con diversi movimenti specifici. Ciascuno di loro ha ricevuto: una qualifica, un ritmo e precisi tempi di ritardo.

Il testo è stato redatto nel modo seguente: il gruppo ha raccolto materiali tratti dai luoghi comuni della pubblicità, della politica, dell'informazione, ecc., nonché diverse locuzioni idiomatiche; vi ha aggiunto materiale analogo tratto dai testi di Schwitters: sul miscuglio ha agito col metodo schwitteriano (ma qui attuato in gruppo) della contestazione e valorizzazione del banale. Rielaborato più volte insieme, il testo è stato poi steso e strutturato in 53 fasi, segnalate nella rappresentazione dai colpi di tamburo. Le fasi hanno ricevuto un'elaborazione musicale consistente, oltre che nei timbri e tempi assegnati alla dizione, in diverse modalità di intervento delle voci: dall'assolo alla sovrapposizione.

## Il testo detto dai « burattini »

## DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI?

vietato toccare  
vietato spingere  
vietato stringere  
vietato mangiare  
vietato cercare  
vietato pizzicare  
vietato svuotare  
vietato dormire  
vietato sternutire  
vietato affacciarsi  
vietato colorarsi  
vietato contaminarsi  
vietato invadere  
vietato evadere  
vietato escludere  
vietato  
i' animato  
vietato  
il semplificato  
vietato  
il mescolato  
vietato  
l'effeminato  
vietato  
l'impiegato  
vietato  
l'affogato  
rauchen verboten  
l'elegante signora  
sotto forma di polvere  
la fine è  
l'inizio di ogni fine  
Gelegenheitskauf (anregend, schleimbildend)  
vietato  
sostare  
vietato  
passare  
VIVA IL KAISER (HOCH DER KAISER)  
viè/tato  
di/vieto  
dè/vieto

## Indicazioni per la dizione dei « burattini »

*esecutore 1*

tono: tenorizzato  
altezza voce: acuta  
velocità movimento: lento

*esecutore 2*

tono: narrante  
altezza voce: grave  
velocità movimento: veloce

*esecutore 3*

tono: preciso  
altezza voce: grave  
velocità movimento: veloce

*esecutore 4*

tono: luttuoso  
altezza voce: grave  
velocità movimento: lento

*esecutore 5*

tono: umile  
altezza voce: acuta  
velocità movimento: media

*esecutore 6*

tono: rimbacillito  
altezza voce: media  
velocità movimento: media

*esecutore 7*

tono: spiritoso  
altezza voce: media  
velocità movimento: veloce

*esecutore 8*

tono: gioioso  
altezza voce: acuta  
velocità movimento: veloce

*esecutore 9*

tono: implacabile  
altezza voce: media  
velocità movimento: media

*esecutore 10*

tono: feroce  
altezza voce: grave  
velocità movimento: lento

*esecutore 11*

tono: spavaldo  
altezza voce: acuta  
velocità movimento: lento

*esecutore 12*

tono: sognante  
altezza voce: media  
velocità movimento: media

ri/vieto  
prè/vieto  
sviè/tato  
svl/tato  
svuò/tato  
svà/sato  
svè/nuto  
svèn/duro  
svè/nato  
vietato  
vietato  
VIETATO  
DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI?  
ordinale  
sacrinale  
cardinale  
offesa a pubblico ufficiale  
pervertita  
ritruffata  
incancrenta  
nell'esercizio della nostra vita  
astenuto  
inserito  
divertito  
tra moglie e marito  
TRA

MA  
FRA  
STA  
QUA  
SA  
non mettere buona volontà  
tra  
fra  
sta  
entre  
centre  
ventre  
between  
come in  
Marilyn  
inzwischen  
verwischen  
ein bisschen  
budello  
brandello  
bemollo  
bidello  
fringuello  
fustello  
fasullo  
CON IL MIGLIORE OBTORTO COLLO

das Spucken auf den Bahnsteig ist verboten  
 non sporgersi  
 non spargersi  
 non spingersi  
 non spengersi  
 non fendersi  
 non fendarsi  
 non frangersi  
 non frangersi  
 non frangersi  
 non frangersi  
 non frangersi  
 nicht  
 not  
 nein  
 niseta  
 ne pas  
 niet  
 non  
 nicht  
 not  
 nein  
 niseta  
 ne pas  
 niet  
 OooooooooooooooooooooNnnnnnnnO!

MA PIU' BIANCO NON SI PUO'  
 rasenbetreten  
 sachenbetreten  
 männervetreten  
 nicht verboten  
 l'intelligenza è stupida  
 signora mi prendo il suo  
 l'intelligenza è tuttora stupida  
 mi prendo il suo  
 no no no  
 l'intelligenza seguita ad essere stupida  
 il suo  
 no no no  
 no no  
 no  
 c'è qualcosa di rilassante  
 entro la nostra classe  
 le mosche hanno le gambe corte  
 e basse  
 vietato discendere  
 vietato salire  
 vietato comprendere  
 vietato dormire  
 vietato montare  
 vietato cantare  
 vietato bruciare  
 vietato sfondare  
 i borghesi hanno  
 le mosche corte  
 l'intelligenza è sempre più stupida  
 stupida assai più forte  
 le mosche hanno  
 cotti i borghesi  
 le teste hanno  
 i piedi distesi  
 Schalterverwaltung!  
 im Krankenhaus!  
 neue Gestaltung!  
 im kranken Maus!  
 vietato calpestare  
 pestare  
 impostare  
 distare  
 appettare  
 apposta  
 spostare  
 ai sensi della legge  
 non mangerà  
 alla legge dei sensi  
 non ribasserà  
 l'oro al ribasso  
 rivela differenza  
 chiuso per resistenza  
 giovanito il traffico per competenza  
 non avevo mai chiesto  
 la testa di nessuno  
 arbeiten macht feuchte Füße  
 non ne scappa mai uno  
 DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI?



indistruttibili  
 non fumatori  
 incontenibili  
 guinzagli per signori  
 ai cani senza guinzaglio  
 questo posto è riservato  
 sempre più gelo a bordo  
 sempre più d'oro il passato  
 L'INTELLIGENZA E' SEMPRE PIU' STUPIDA  
 a ciascuno il suo supone  
 L'INTELLIGENZA E' PIU' STUPIDA ANCORA  
 a ciascuno nessuna occasione  
 il passato è d'oro per lo meno  
 ma se ne può fare a tempo  
 non saltare sul compagno in moto  
 non fumare sul cane vuoto  
 L'INTELLIGENZA E' PIU' STUPIDA ANCORA  
 DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI PRIMA D'ORA  
 oben zwei, unten zwei  
 und in der Mitte sogar drei  
 uno due, uno due  
 uno  
 due  
 tre  
 la polizia arriva da te  
 il latte è il sorriso  
 della vacca  
 nonostante le cure  
 mare mosso, carta stracca  
 DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI?  
 DOV'E'  
 VISTI  
 DOV'E'  
 il suo lui  
 la sua lei  
 lui per lei  
 lui e lei  
 lui, leilui luilei  
 e lui  
 e lei  
 luiilui luilei  
 lelei  
 luilei  
 luilei  
 und  
 L'INTELLIGENZA E' SEMPRE SEMPRE PIU' STU-  
 PIDA  
 und und  
 L'INTELLIGENZA E' STUPIDA ANCORA ANCORA  
 und und und  
 DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI PRIMA D'ORA?  
 und sie wird sich nicht erbossen  
 mit dei Hörnern euch zu stossen  
 zona militare

è tutto un lavorare  
 il presente è il genitivo  
 il futuro è facoltativo  
 la dollaro caduta  
 la dollaro salita  
 sono l'unico presidente  
 nella nostra vita  
 DOV'E'  
 DOV'E'  
 DOV'E'  
 DOV'E' CHE CI  
 CHE  
 CHE CI  
 CHE  
 CHE CI SIAMO  
 DOV'E' CHE  
 DOV'E' CHE SIAMO  
 DOV'E'  
 DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI?  
 keep off  
 defence de passer  
 off limits  
 interdit de gater  
 io tu te mi  
 all'oscuro di  
 jamais de ma vie  
 diventa a b, c,  
 keep off il mare  
 dal vostro giardino  
 anch'io sono di qui  
 uccellosciolino  
 non che ogni pesce  
 voglia volare  
 ogni uccipese  
 vuole diventare  
 Joseph vor  
 noch ein Tor  
 nicht weit vom Stamm  
 jedermann  
 wie ein galöcherter Bamm  
 DOV'E' CHE CI SIAMO GIA' VISTI?  
 rosso di mattina  
 malcontento s'avvicina  
 SEMPRE PIU' STUPIDA  
 L'INTELLIGENZA  
 a che fuoco fuochiamo  
 a Vostra prognosi, tutto o senza  
 chi non risica  
 non giochiu  
 chi dice danno  
 dice anno  
 la donna per le gambe  
 capirò  
 io sono un uomo e gambe non ne ho  
 DOV'E' CHE CI SIAMO?  
 DOV'E?  
 DOV'E DOV'E DOV'E  
 CHE VISTI?  
 CI SIAMO  
 CI SI  
 AMO?  
 DOV'E' CHE CI SIAMO CI GIA' VISTI CHE?  
 DOV'E' DOV'E' DOV'E' DOV'E' DOV'E' DOV'E'  
 kein  
 ein  
 mein  
 dein  
 zum Doppel zeit vertreib  
 sein  
 fein  
 Bein  
 Schein  
 zum doppelten Weib  
 stretta la foglia  
 larga la donna  
 si paga il tempo  
 il resto si panna  
 La prego di valicare  
 il mio limite personale più devoto  
 e, sempre, di non salire  
 sul popolo in moto  
 Gemeinschaft gibt Kraft  
 die Some scheint uns allen

pelle d'autore  
in allen Fällen

DOVE'

D O V ' E '

dov'è

vietato abbattere

vietato sbattere

vietato sfottere

vietato cmettere

vietato il raptus

il cactus

il nexus

il fluxus

vietato il tempo bello

vietato il fratello

vietato il cavaliere

vietato il calcolatore

vietato il cameriere

vietato il pescatore

vietato ri/calicare

vietato ri/calicare

vietato vietato vietato

ri/are

vietato la biro

la bora

il baro

la gora

la birra

la sbarra

il burro

la terra

vietato la testa

la peste

le feste

vietato la calvizie

L'INTELLIGENZA E' PIU' STUPIDA ANCORA

vietato la prima

e l'ultima

ora

vietato sparire

vietato costernare

vietato stare in veranda

vietato aspettare

vietato l'intelligenza

sempre più stupida ancora

vietato l'insofferenza

vietato Baltimora

vietato spremere

vietato partite

vietato definire

vietato diminuire

vietato cucire

vietato sveltire

vietato bandire

la gora

la birra

la sbarra

il burro

la terra

vietato la testa

la peste

le feste

vietato la calvizie

L'INTELLIGENZA E' PIU' STUPIDA ANCORA

vietato la prima

e l'ultima

ora

vietato sparire

vietato costernare

vietato stare in veranda

vietato aspettare

vietato l'intelligenza

sempre più stupida ancora

vietato l'insofferenza

vietato Baltimora

vietato spremere

vietato definire

vietato diminuire

vietato cucire

vietato sveltire

vietato bandire

vietato imbastire

vietato finire

## Lo spartito di un « burattino »

esecutore 2

Tono: narrante

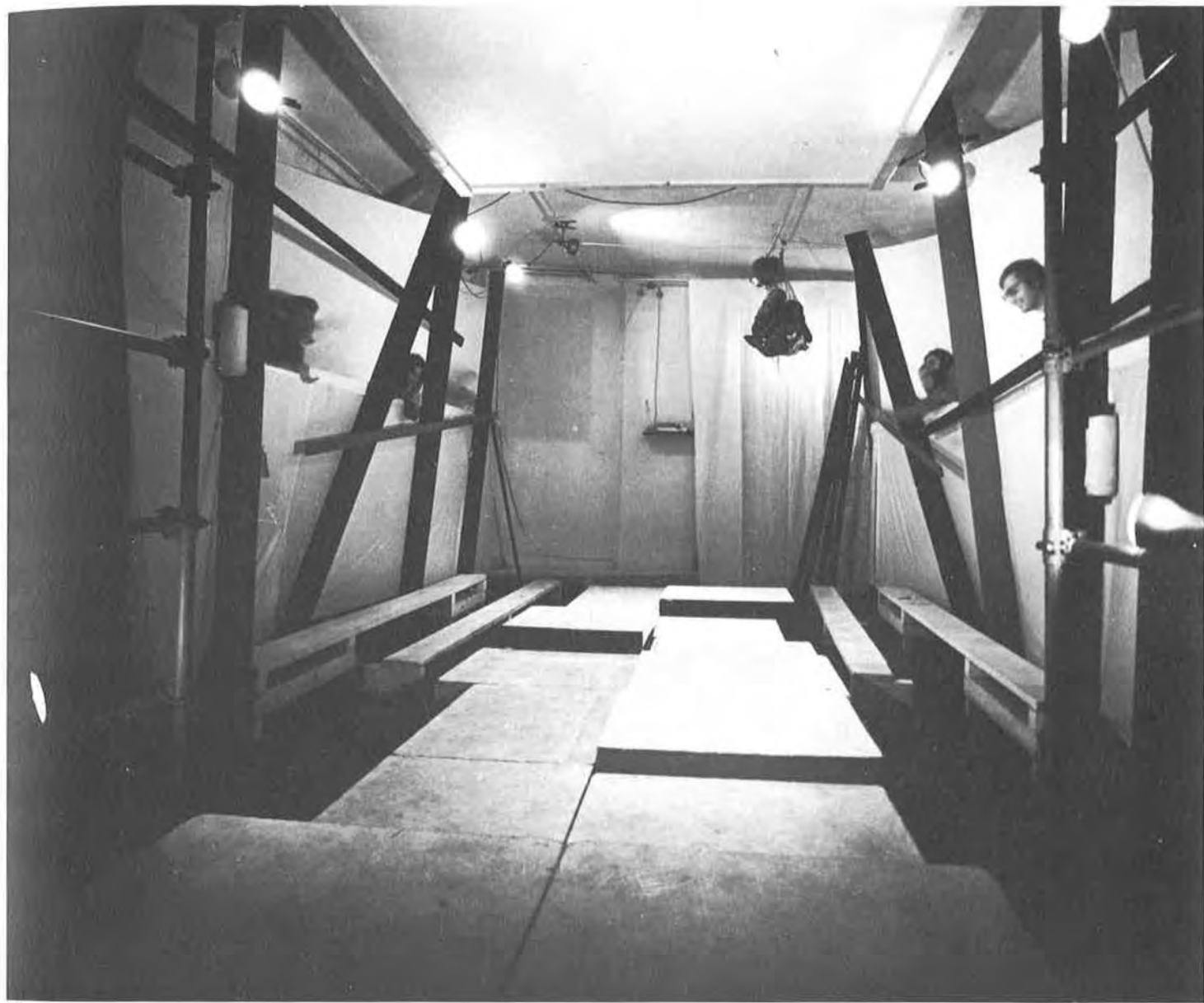
Altezza voce: grave

Velocità movimento: veloce

A: una volta sola

R: iniziare subito

- 1.
2. A vietato spingere vietato invadere
3. (piano) vietato
4. (subito) rauchen verboten  
(dopo l'inizio di ogni fine) Gelegenheitskauf (anregend, schleimbildend)
5. HOCH der KAISER
6. A di/vieto
7. A vietato
- 8.
9. A (subito) ordinale  
(dopo nell'esercizio della nostra vita) divertito
10. A inzwischen verwissen ein bisschen
11. (assolo) das Spucken auf den Bannsteig ist verboten
- 12.
13. A niscta
- 14.
15. R rasenbetreten sachenbetreten
16. (assolo) signora mi prendo il suo
- 17.
18. Jede Frau hat eine Schürze  
Würze ist des Witzes Kürze  
Eile ist des Witzes Weile  
Fliegen haben kürze Beine
- 19.
20. R arbeiten macht feuchte Füße
21. 22. 23. 24. 25.
26. R oben zwei, unten zwei
27. 28. 29.
30. P (subito) dov'è
31. A luiiluiuleilei
32. (assolo) und und und und und und und
33. R und sie wird sich nicht erbossen
- 34.
35. A DOVE'
- 36.
37. P (dopo vuole diventare) Joseph vor nicht weit vom Stamm wie ein gelöcherter Damm
38. 39. 40. 41. 42.
43. A zum Doppelzeitvertreib
- 44.
45. (assolo) Gemeinschaft gibt Kraft in allen Fällen
46. P (subito) DOVE'
47. (piano) vietato vietato
48. (piano) vietato
49. A la bora il baro
- 50.
51. (piano) vietato
52. (piano) vietato
- 53.



4) Azione *Anna Blume*, testo tedesco recitato da Kurt Schwitters (registrazione del 1932); il testo tradotto in italiano è stato elaborato dal gruppo.

a) durante la lettura del testo tedesco: una attrice percorre tutto lo spazio e monta su una scala, ove indossa una maschera e seni posticci; prima che il testo termini emergono dal perimetro dello spazio altri attori attrezzati con protesi tubiformi o d'altro tipo, da cui risultano « impediti », con effetto grottesco di fatica e mutilazione.

b) terminato il testo tedesco, gli attori ai piedi della scala recitano il testo italiano, precedentemente rielaborato sovrapponendo e rimontando i versi.



### Anna Fiore (Anna Blume)

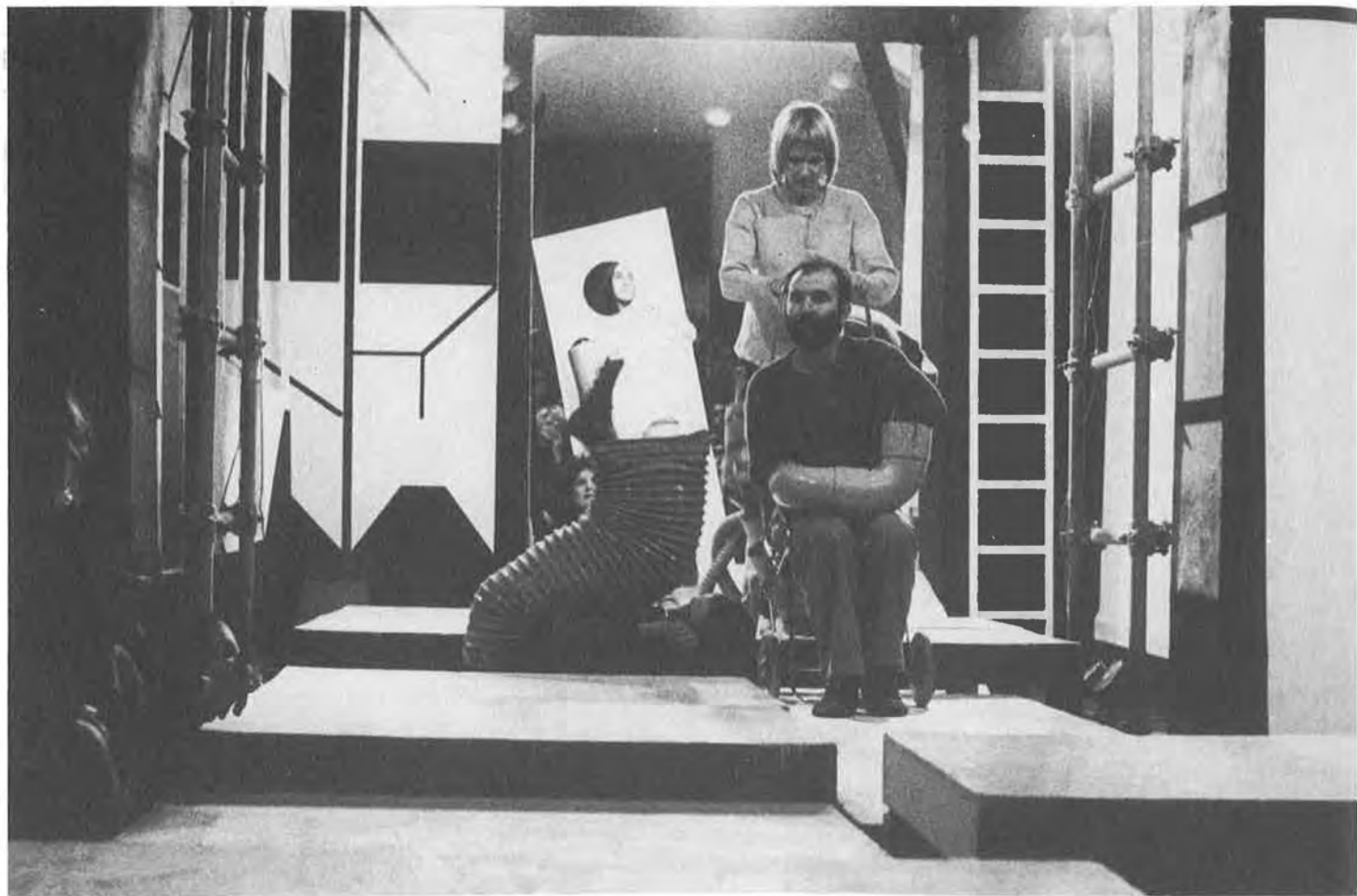
- attore 1 o 1 - Oh tu, AnnaFiore amore dei miei 27 sensi,  
 attore 2 2 - Io ti amo a te!  
 gruppo A 3 - Tu, di te, a te, te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci?  
 gruppo B 4 - Tu, di te, a te te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci?  
 attore 3 5 - *Tra parentesi* \* qui' questo non va.  
 attore 1 o 6 - Chi sei, femmina senza numero, tu sei, sei tu?  
 attore 4 7 - \_\_\_\_\_ Saresti, la gente dice.  
 attore 2 8 - \_\_\_\_\_ Lasciali dire, loro non lo sanno come stanno i campanili.  
 attore 3 9 - Porti il cappello ai piedi e sopra le mani tu vai,  
 attore 5 10 - \_\_\_\_\_ Sulle mani tu vai.  
 gruppo A 11 - Tu, di te, te a te, Io ti, tu mi, \_\_\_ ci?  
 gruppo B 12 - Tu, di te, te a te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci?  
 attore 6 13 - *Tra parentesi* \* questo va con la fredda brace  
 TUTTI 14 - Domanda premio  
 attore 6 15 - AnnaFiore ha acquaucello nel cervello.  
 attore 7 16 - AnnaFiore è rossa.  
 attore 8 17 - Che colore ha l'uccello.  
 attore 9 18 - Blu è il colore dei tuoi gialli capelli,  
 attore 5 19 - dei tuoi gialli capelli, rosso è il colore  
 attore 10 20 - rosso è il colore del tuo uccello verde.  
 attore 4 21 - del tuo uccello verde. Cara tu bestia verde, rossa io amo AnnaFiore,  
 attore 1 22 - rossa io amo AnnaFiore, rossa io ti amo a te.  
 attore 8 23 - AnnaFiore, rossa AnnaFiore, cosa dice la gente?  
 attore 10 24 - Tu sei da dietro come sei davanti: A. N. N. A.  
 attore 2 25 - Io sgocciolo il tuo nome« Goccia il tuo nome.  
 attore 6 26 - Goccia il tuo nome come sego molle.  
 attore 7 27 - Come sego molle. Segò sgocciola CAREZZARMI per la schiena.  
 attore 5 28 - CAREZZARMI per la schiena, Gocciola bestia,  
 attore 9 29 - Gocciola bestia, gocciola bestia,  
 gruppo A 30 - Tu di te te a te, Io ti, tu mi, \_\_\_ ci! Tu di te, te a te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci! Io \_\_\_\_\_ ti amo \_\_\_\_\_ a tel.\* (att. 10)  
 gruppo B 31 - Tu di te a te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci! Tu di te te a te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci!  
 attore 3 32 - *Tra parentesi!* \* questo va con la bracieruola. Tu di te te a te, io ti, tu mi, \_\_\_ ci

(INIZIO RUMORI)

\* Da mettere in evidenza  
 gruppo A: attori 5, 7, 8, 9, 10  
 gruppo B: attori 1, 2, 4, 6

STOP









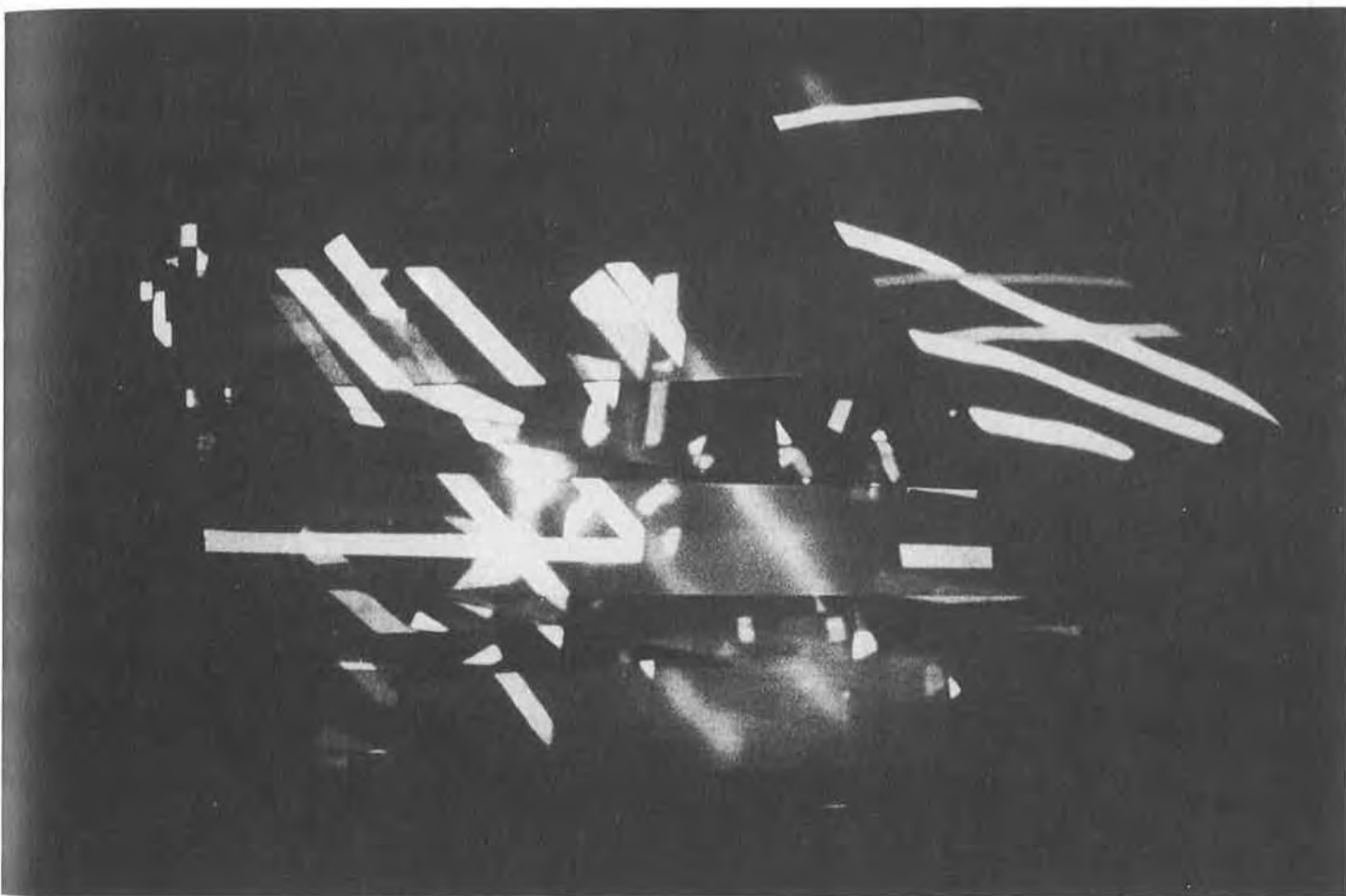
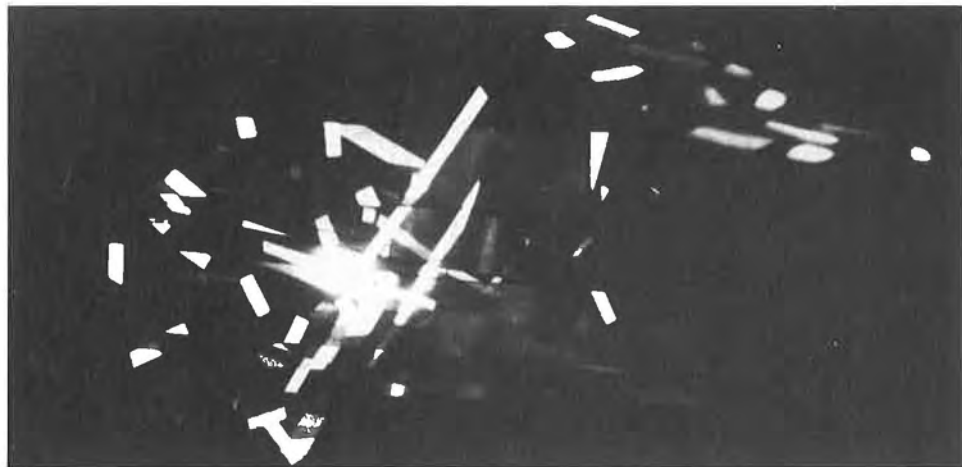
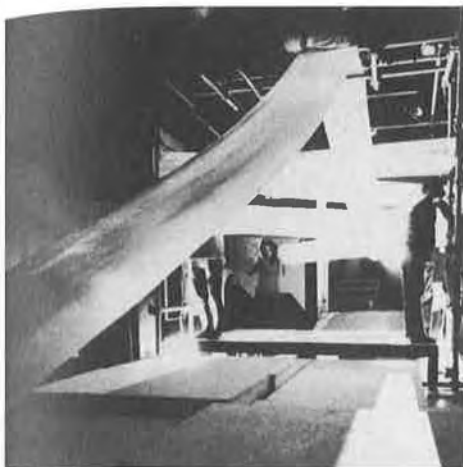
5) Azione poesie *Drei* e *Gedichte 25* (elementar), di Kurt Schwitters, lette in tedesco da Michael Marschall von Bieberstein. L'esecuzione viene effettuata secondo una scansione ritmica variabile di elementi singoli, doppi e tripli, accelerando-rallentando, crescendo-diminuendo, generati da alcuni numeri che costituiscono i diversi centri delle poesie:

a) durante la lettura di « Drei », gli attori stendono nello spazio centrale fasce di garza, srotolandole e tendendole fino a realizzare un reticolo;

b) durante la lettura di « Gedichte 25 » vengono proiettate, a ritmo sfasato rispetto a quello del testo, diapositive provenienti dai due estremi opposti dello spazio, che il reticolo frantuma.



Drei	Gedicht 25 [elementar]
Drei drei drei	25
Zwei	25, 25, 26
Drei	26, 26, 27
Zwei	27, 27, 28
Drei	28, 28, 29
Zwei	31, 33, 35, 37, 39
Vier Vier Vier	42, 44, 46, 48, 52
Drei	53
Vier	9, 9, 9
Drei	54
Vier	8, 8, 8
Fünf Fünf Fünf	55
Drei	7, 7, 7
Sechs	56
Zwei	6, 6, 6
Vier	56
Drei	6, 6, 6
Neun Neun Neun	$\frac{3}{4}$ 6
Acht	57
Sieben	5, 5, 5
Acht	$\frac{2}{3}$ 5
Zehn	58
Acht	4, 4, 4
Sieben Sieben Sieben Sieben Sieben	$\frac{1}{2}$ 4
Null	59
Sieben	4, 4, 4
Null	$\frac{1}{2}$ 4
Null	25
Null	4, 4, 4
Acht Sieben Eins Null	$\frac{1}{2}$ 4
Null Eins	4, 4, 4
Eins Null	$\frac{1}{2}$ 4
drei	4, 4
	4
	4
	4



## « Auguste Bolte »

40/Auguste Bolte: la vestizione degli attori.  
41/L'Augusta.

6) Azione *Auguste Bolte*, libero adattamento del racconto di Kurt Schwitters del 1922, ed. Der Sturm, Berlino 1923. Le fasi sono le seguenti:

a) dieci persone si recano a un estremo dello spazio e si vestono in silenzio, con vari capi estratti da una rete, aiutandosi a vicenda.

b) si numerano, da 1 a 10, e iniziano una passeggiata attraverso lo spazio, ciascuna con movimenti specifici. Parte il nastro con strofette banali, registrate, che descrivono la progressiva ripartizione del gruppo di 10 prima in 5 + 5, poi in 4 + 1, poi in 2 + 2, poi in 1 + 1.

Fin dall'inizio della passeggiata le ha incontrate Auguste Bolte, personaggio femminile e accademico, sconcertata dalle continue divisioni, e sempre più incerta su « quale seguire ». Al termine delle divisioni resta sola e semisvestita in scena.

c) Calano due schermi dietro i quali leggere strutture parallelepipedo sono costruite e smontate dagli attori. Un brano tradotto del racconto di Schwitters viene recitato a due voci (registrazione in modo da accentuare l'idea della divisione continua, « fino all'atomo »).

d) viene costruita con pannelli bidimensionali una struttura occupata da vari attori; Auguste Bolte li interroga, alla ricerca di una delle persone che si sono precedentemente « divise ». Il dialogo è qui costituito da fonemi inventati e man mano messi a punto dagli attori, che giungono a risultati semantici. Tuttavia l'incomunicabilità permane, esplodendo infine nella sovrapposizione caotica dei fonemi, con ritmica distruzione della struttura.

e) compare il secondo personaggio del racconto, l'« uomo cavallo » che « ha paura di tutto »; trotta e scalpita, dotato di paraocchi, ecc. Il testo è anche qui banale e allude all'incontro tra i due che l'uomo sfugge e Auguste Bolte cerca (« ti devi sposare »).

e) film: Auguste Bolte insegue l'uomo-cavallo che sfugge in carrozza; prende un tassì, che non può pagare, durante lo spogliarello della passeggiata ha perso la borsetta; il tassista la sequestra conducendola in un campo di esercitazioni militari, ove viene ripreso il processo di divisione e distruzione. Prima ancora che termini il film inizia il testo tradotto (registrazione) della parte finale del racconto di Schwitters.



## Parte il nastro con strofette banali

### a) vestizione

#### b) si avviano

Queste sarebbero 10 persone  
che vanno nella stessa direzione  
10 non sono né poche né molte.  
Adesso arriva l'Augusta Bolte.

#### c) arriva A. B.

L'Augusta è giusta ed era brava a scuola  
ma nessuno le dice una parola;  
l'Augusta è sempre brava e sa contare:  
dice: che fare con questo affare?  
Ora, se fare rima con affare,  
perfino affare fa rima con fare!  
e dunque, in 10 qualcosa succede.  
L'Augusta è colta e le cose le vede.

#### d) divisione 5/5

Ora l'evento è brutto:  
tutti a metà di tutto;  
5 di qua  
5 di là.  
E la distanza  
aumenterà.

(Augusta è giusta,  
li inseguirà,  
ma non potrà  
farsi a metà).

L'uguale è male, sta qui la questione,  
5 persone è uguale ad altre 5 persone;  
proprio se devi scegliere niente devi sapere,  
l'intelligenza è stupida, e fa questo mestiere.

#### e) $5 - 1 = 4$

5 diviso 2 fa 4 e avanza una,  
la quale entra al 5 e resta lì.

#### f) divisione 2/2

4 diviso 2 fa 2, senza la bruna,  
l'Augusta è sempre giusta e li insegue così.

#### g) divisione 1/1

2 diviso 2 è una, di una resta nessuna:  
e la distanza aumenta. L'Augusta è ferma qui.



Quanto, cioè, accade, è che:

di sinistra.

E quale deve seguire, Augusta? Difficile  
difficile deciderlo. In tutti i casi *uno* è

che la distanza tra le due case di fronte  
aumenterà  
e aumenterà finché  
finché non sarà tanto grande, che

di portare a buon fine la sua impresa  
in due metà. E  
in un'altra.

E quale seguire? Ancora, è indifferente.  
In fin dei conti la distanza tra le due camere  
aumenterà  
e aumenterà  
che dovrà decidersi di nuovo a scegliere.

Allora  
allora la metà si dividerà in due  
uno dei quarti siederà su  
sedia, l'altro su

La distanza  
e aumenterà  
che dovrà decidersi di nuovo a scegliere.  
per uno dei quarti che  
in due ottavi, e uno degli ottavi siederà su  
di una sedia, l'altro su

ben conosce la sua Signorina Dottoressa Au-  
gusta  
Augusta Bolte e  
e grazie a  
ha fatto conoscenza con la scienza.  
Ma la pratica della vita insegna che

dei sedicesimi, dei  
dei sessantaquattresimi, dei  
dei così via fino a

si può sfuggire.

L'uomo deve decidersi. E  
e deve decidersi e non perché  
è indifferente in sé che  
comunque decida. L'Augusta teme che  
per apprendere quello che succede.  
Tanti pensieri traversano allora la  
che la testa le diventa una specie di  
che abbia migliaia di orecchie.

E'  
in fin dei  
la dottoressa Signorina Au-  
sprecherebbe le fo-  
le diè  
si disaggrè  
in un milià  
di particelle grò

che una persona entra nella casa di destra,  
l'altra in quella di

difficile  
*uno* è uno, quantitativamente.  
Ma Augusta sa che

e aumenterà  
finché non  
che dovrà decidersi di nuovo a scegliere.  
Ma se ora decidesse di  
questa fine si dividerebbe in  
e una delle metà entrerebbe in una camera,  
l'altra in

e aumenterà  
e aumenterà, tanto che

allora  
due quarti; uno  
su una  
su un'altra.  
la distanza tra le due sedie aumenterà  
e aumenterà, tanto che  
La Signorina Dottoressa si deciderà per  
che allora si dividerà in  
su una delle metà di  
sull'altra.  
Il sistema ben

Augusta  
e, con lei e  
a lei, ha

che la divisione degli ottavi proseguirà  
fornendo progressivamente dei  
dei trentaduesimi, dei  
dei centoventottesimi, e dei  
fino all'atomo.  
Non si

e deve decidersi. E  
perché bisogna che decida ma perché è  
che si decida comunque  
che non le resti più niente cui rivolgersi per

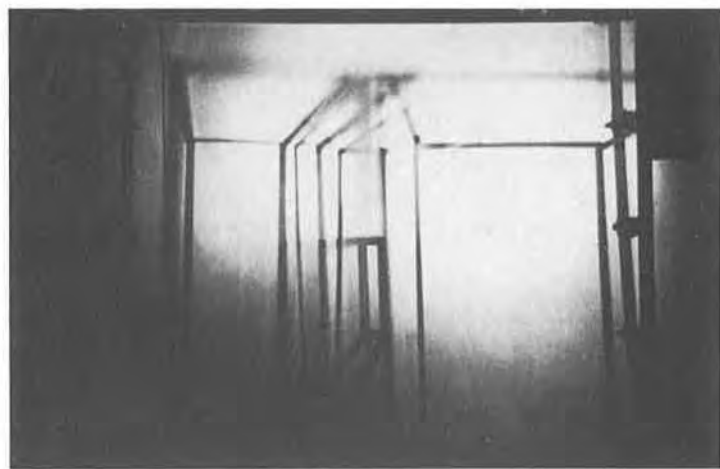
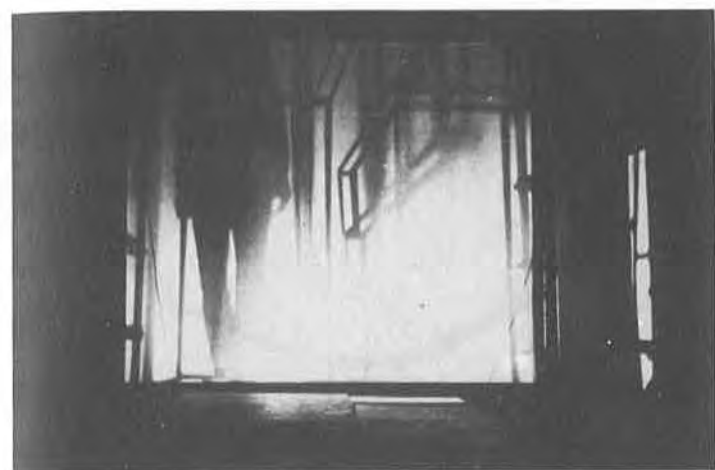
la Signorina Dottoressa Augusta Bolte che  
di colabrodo e a lei pare che

è l'esperienza la suprema scienza. In  
dei conti la  
Augusta sprè  
le forze e lo  
le dieci persone si di-  
si di aggregerebbero in un  
in un miliardo di pà  
grosso modo.



48/... e avanza una, la quale entra al 5 e resta lì.  
50/51/52/53/Auguste Bolte: le ombre cinesi.

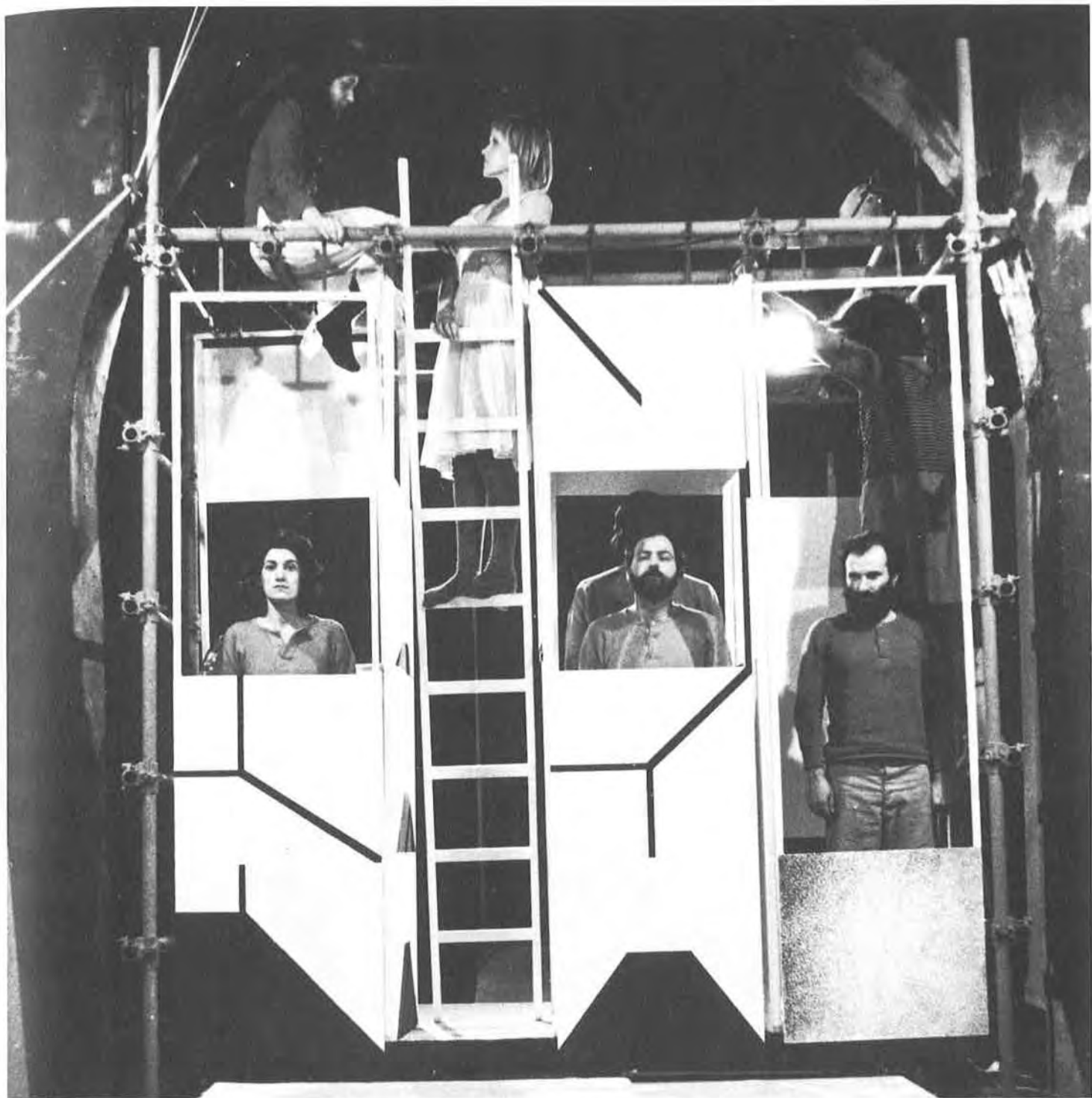
49/L'Augusta è ferma qui.





La Dottoressa Signorina Augusta Bolte decide allora di porsi in cerca di quella certa giovane signora, che era appena entrata in una certa casa, dopo essersi separata dalle quattro persone che restavano.







**Teatro**

L'uomo cavallo entra in scena dirigendosi verso A. B.

**Film**

Appare il primo piano dell'uomo cavallo (con i paraocchi). Particolari dell'abbigliamento (fazzoletto nel taschino, bottoni, paraocchi).

L'uomo cavallo corre via nella direzione opposta (seguita evidentemente da A. B.); particolari della testa e dei piedi (sostituiti a tratti da testa e piedi di cavallo); particolare del piede che sale sul predellino della carrozzella. La carrozzella parte.

Appare un taxi (A. B. si avvicina all'automobile: infatti la vediamo ingrandirsi). Rumore dello sbattere delle porte del taxi: A. B. è entrata nell'auto. Leva del tassametro abbassata velocemente.

Inseguimento della carrozzella: A. B. la vede allontanarsi e poi avvicinarsi dall'interno del taxi. Numeri del tassametro che scorrono. Frammenti e particolari di numeri. La carrozzella si ferma. Immagini di: portone chiuso, portone aperto, portone chiuso (l'uomo cavallo è entrato). Rumori e immagini delle porte posteriori e anteriori del taxi (A. B. è scesa dall'auto, seguita dall'autista). Immagini di: mano di A. B. sul portone, mano del tassista che afferra la mano di A. B., mano di tassista nell'atto di esigere il pagamento.

Testa del tassista che parla; sovrimpressioni sulla bocca del tassametro che gira. Testa di A. B. che spiega come non possa pagare. Intercalate immagini della borsa abbandonata per terra, che si allontana.

A. B. in orizzontale (afferrata dal braccio del tassista): entra nel campo dalla testa ed esce con i piedi. Porte del tassì che sbattono (il tassista l'ha scaraventata dentro l'auto).

Corsa del tassì: immagini di strade cittadine, entrata in un campo (il campo di esercitazioni militari). Immagini particolari di automezzi militari. Tassista avanza tenendo A. B. (irrigidita); la infilza nel terreno (è una sagoma). Ci sono quattro sagome in fila.

Gioco di animazione: appare una fila di soldati guidati da un ufficiale a cavallo e affiancati da un sergente. I soldati avanzano - appare - il carro armato - il carro spara - la fila si spezza in due - metà fila esce dal campo - l'altra metà viene suddivisa dal cannone, e così via, fino a che rimane in campo solo il sergente. Appare un enorme cannone che lo fa volare via.

Riappaiono le sagome. Cadono una dopo l'altra, abbattute dal cannone. L'ultima si rialza a molla: è Augusta Bolte.

**Teatro**

Riappaiono l'uomo cavallo e A. B.; l'uomo cavallo comincia a « galoppare », mentre parte la registrazione del testo che segue:



## « Forme geometriche »

61/L'azione delle « forme geometriche ».  
62/Brani dell'Ursonate detti durante l'azione delle forme geometriche.

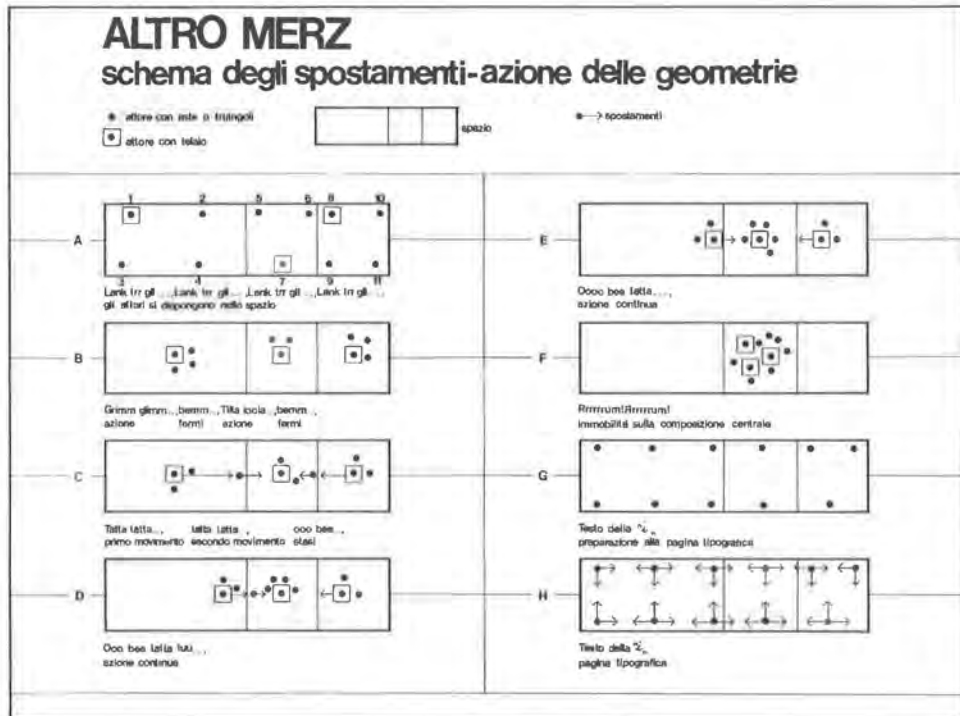
voce femminile - Augusta Bolte ti devi sposare  
voce maschile - l'uomo cavallo  
voce femminile - Augu Bol ti dvi spare  
voce maschile - ha paura di tutto  
voce femminile - Asta Bo ti dvi spa  
voce maschile - ha paura con il cappello  
voce femminile - Au Bo ti d spo  
voce maschile - ha paura con la cravatta  
voce femminile - A B t po  
contemporaneamente a queste due voci, una terza voce, femminile, ripete per tutta la durata del dialogo:  
kloppete kloppete kloppete kloppete kloppete kloppete kloppete kloppete...

7) Azione forme geometriche: si tratta di elementi geometrici in legno colorati in rosso, nero o bianco e azionati da 12 attori sui ritmi dati da brani della *Sonate mit Urlauten* di Kurt Schwitters, sezioni O (terzo tempo, scherzo) e P, Q (quarto tempo, presto). Fasi:

a) gli attori emergono dal perimetro, si raccolgono in 3 nuclei di quattro persone (alle due estremità e al centro dello spazio) e, seguendo il nastro magnetico, muovono e compenetrano continuamente le forme geometriche;

b) dai due gruppi periferici si staccano progressivamente gli attori con le loro forme e finiscono per costituire un unico sviluppo centrale che si contrae e si dilata alternativamente;

c) l'azione termina con un movimento ascendente collettivo.



Lanke trr gl pe pe pe pe pe Ooka ooka ooka ooka	0	Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm	11
Lanke trr gl Pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka	11	Benn Benn Benn Benn	11
Lanke trr gl Rrrrrup Rrrrr	11	<b>tema 12:</b>	11
Lanke trr gl	11	Tilla loola loola loola Tilla loola loola loola Tilla loola loola loola Tilla loola loola loola	11
<b>quarto tell:</b>		Grimm glimm grimm bimbimm (sehr kräftig beginnen) Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm	11
<b>presto</b> (der vierte Teil ist streng taktmäßig, außer dem in der darstellung eingeschobenen resitationen)		Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm	11
<b>tema 11:</b>	09	Benn Benn Benn Benn	11
Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm	11	<b>tema 13:</b>	11
Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm Bumm bimbimm bann bimbimm	11	Tatta tatta tuiE tuiE Tatta tatta tuiE tuiE	11
Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm Grimm glimm grimm bimbimm	11		11





## La « pagina tipografica »

67/68/69/70/La costruzione della « pagina tipografica ».

8) Azione *pagina tipografica*. Il testo, tradotto e registrato, è « i » di Kurt Schwitters, in « Merz », n. 2, aprile 1923. Gli attori, disposti lungo le pedane, si passano caratteri ed altri elementi tipografici con i quali realizzano sul pavimento, secondo una grafica di tipo « Merz », una pagina.

i

...per *i* è importante che *io* riconosca l'opera degli altri come opera d'arte, che *io* riconosca nell'opera degli altri altresì l'arte. Per *i* è importante che essa non sia qualche cosa anche per me, ma lo sia *attraverso* di me, benché l'abbiano fatta gli Altri, che lo sia attraverso il mio riconoscere, attraverso il fatto che *io* l'ho contrassegnata come opera d'arte col *mio* riconoscerla.

*io* sono l'artista di *i*

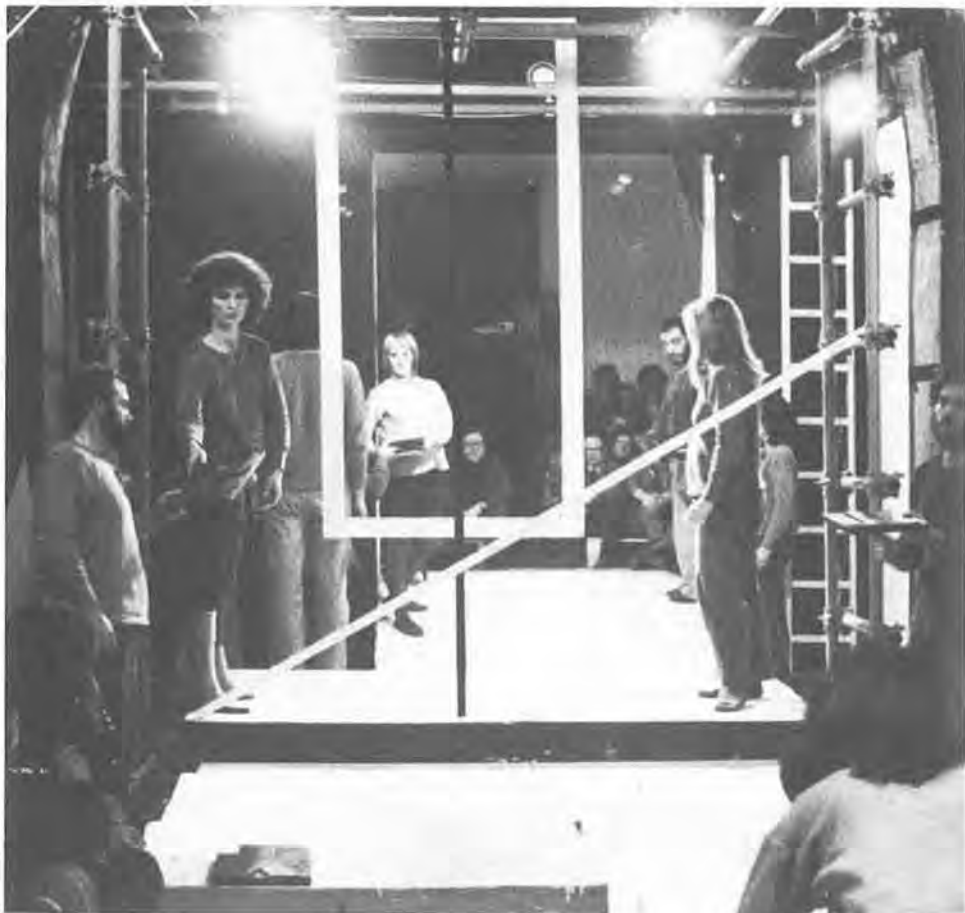
*kurt Schwitters* è l'artista dell'opera degli altri altresì, *io* sono l'artista che, delimitando, ho trasformato il canto degli Altri, forse persino, in opera d'arte. dunque che cos'è *i*?

Il segno *i* significa « *I* ». E' una piccola « *I* » dell'alfabeto tedesco, che accompagna questo stesso testo dall'*a* alla *z* (°). Quella « *I* », che per esempio già ritroviamo nella parola inglese « will » in contesto con « will », non è la « *I* ». Questa *i* è la vocale intermedia dell'alfabeto tedesco. E' la lettera dell'alfabeto che il bambino impara a scuola per prima. Tutta la classe canta in coro: « Prima su, poi giù, poi su; e poi, puntino lassù ». *i* è la prima lettera, *i* è la lettera più semplice, *i* è tra le lettere la più povera di spirito.

*Io* ho scelto questa lettera per indicare un genere speciale di opere d'arte, la cui forma appare semplice tanto, quanto è povera di spirito la lettera *i*. L'artista riconosce che nel mondo di forme apparenti che lo circonda basta che un'unità venga isolata, e strappata al suo intorno, perché si costituisca un'opera d'arte, cioè un ritmo, avvertibile come opera d'arte anche dagli altri uomini che pensino artisticamente.

Unica azione dell'artista, con *i*, è la disformulazione attraverso l'isolamento di un ritmo.

MERZ abbraccia tutto, *i* è una forma speciale di MERZ, *i* è la decadenza di MERZ. L'alfabeto non era tutto disponibile nella cassetta dei caratteri; perciò si è ricorsi a qualche lettera minuscola in grassetto.



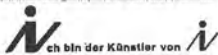


17

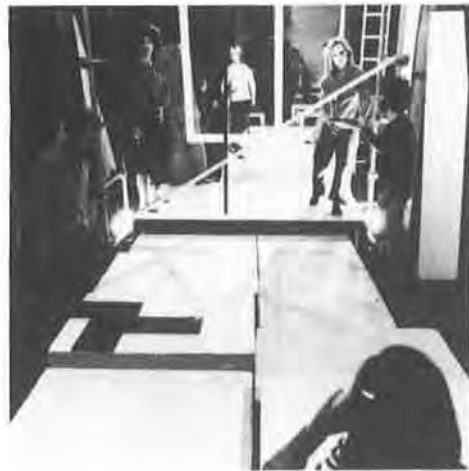
WAS IST FÜR SICH, SE ANSICH MIT ANSICH? KUNSTWERKE

Ich wollte zwar sagen, daß die Dichter nicht so I gedacht hat, aber doch hat er in 2 Versen viel von dem Wesen von I charakterisiert. Aber ganz I wird die ganze Angelegenheit mit dadurch, daß ich, der ich nicht Pierre Reverdy, sondern Kurt Schwitters bin, daß ich, obwohl ich wollte, daß Pierre Reverdy an I gedacht hätte, überhaupt I nicht, als er die beiden ersten Verse schrieb, die viel, aber noch nicht alle ausdrücken, was I in der Welt bedeutet, daß ich diese zwei Verse, die, selbst ich weiß, nicht I charakterisieren, für eine gewisse Charakteristik von I ausbeute, diese zwei Charaktere bei mir zu setzen.

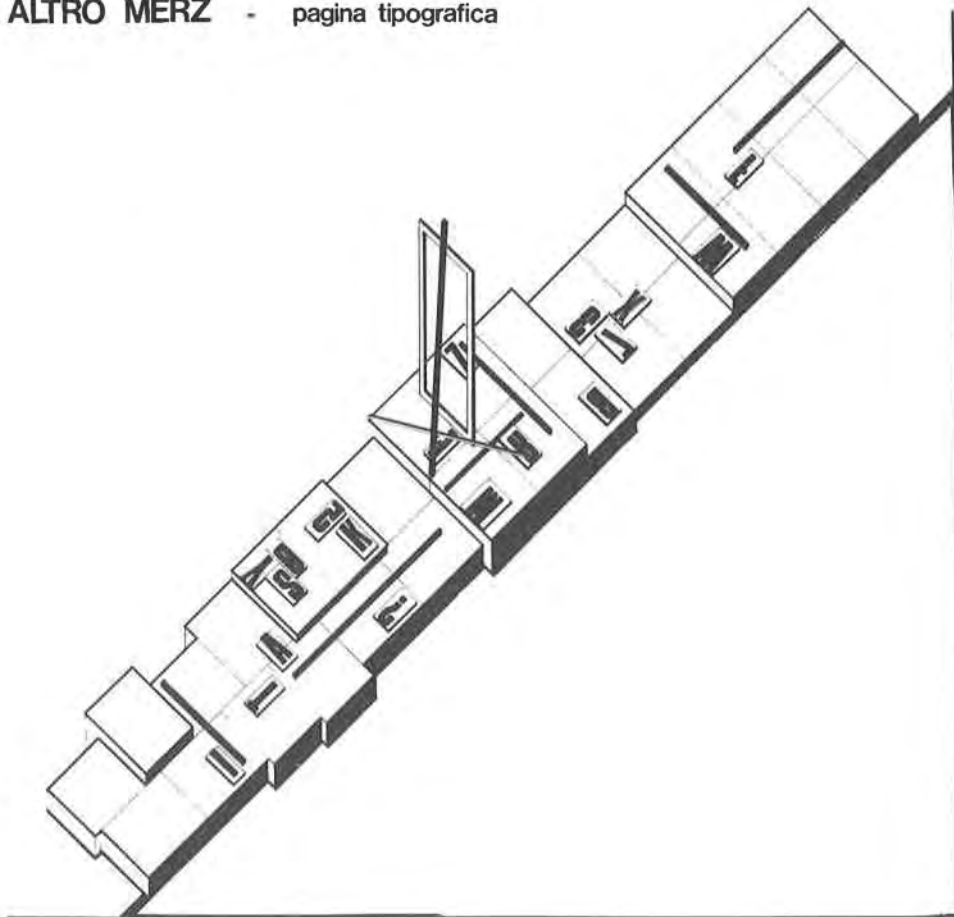
Es ist für mich I zu erkennen, daß die anderen nicht, wenn sie nicht mit Hartmut, also in einer Entfernung, so daß ich sie nicht so mich nicht selbst können, ein Werk schaffen, das ich als Kunstwerk annehme, möglich. Das Wesen des Wortes ist nicht I. Nur die beiden ersten Verse sind I. Dann die I ist es glücklich, als ich diese die Werk auch als Kunstwerk annehme, nicht, in dem Brief, sondern liegt aber, daß diese anderen die Werk als Kunstwerk annehme, wobei die I ist das, was, daß ich diese Werk als Kunstwerk annehme, kann, daß ich in dem Werk die andere die Kunst annehme. Wichtig für I ist, daß es nicht auch für mich ein Werk, sondern, daß es durch mich nicht, obwohl es die Künstler, Kunst ist, durch mich nicht, daß ich es zum Kunstwerk annehme, das, mein Exterieur.



Kurt Schwitters ist der Künstler des Werkes des anderen. Ich bin der Künstler, der das Wesen der Anderen, der ein-  
opus abstrahere abstrahere abstrahere abstrahere per 1922 7, April 1922



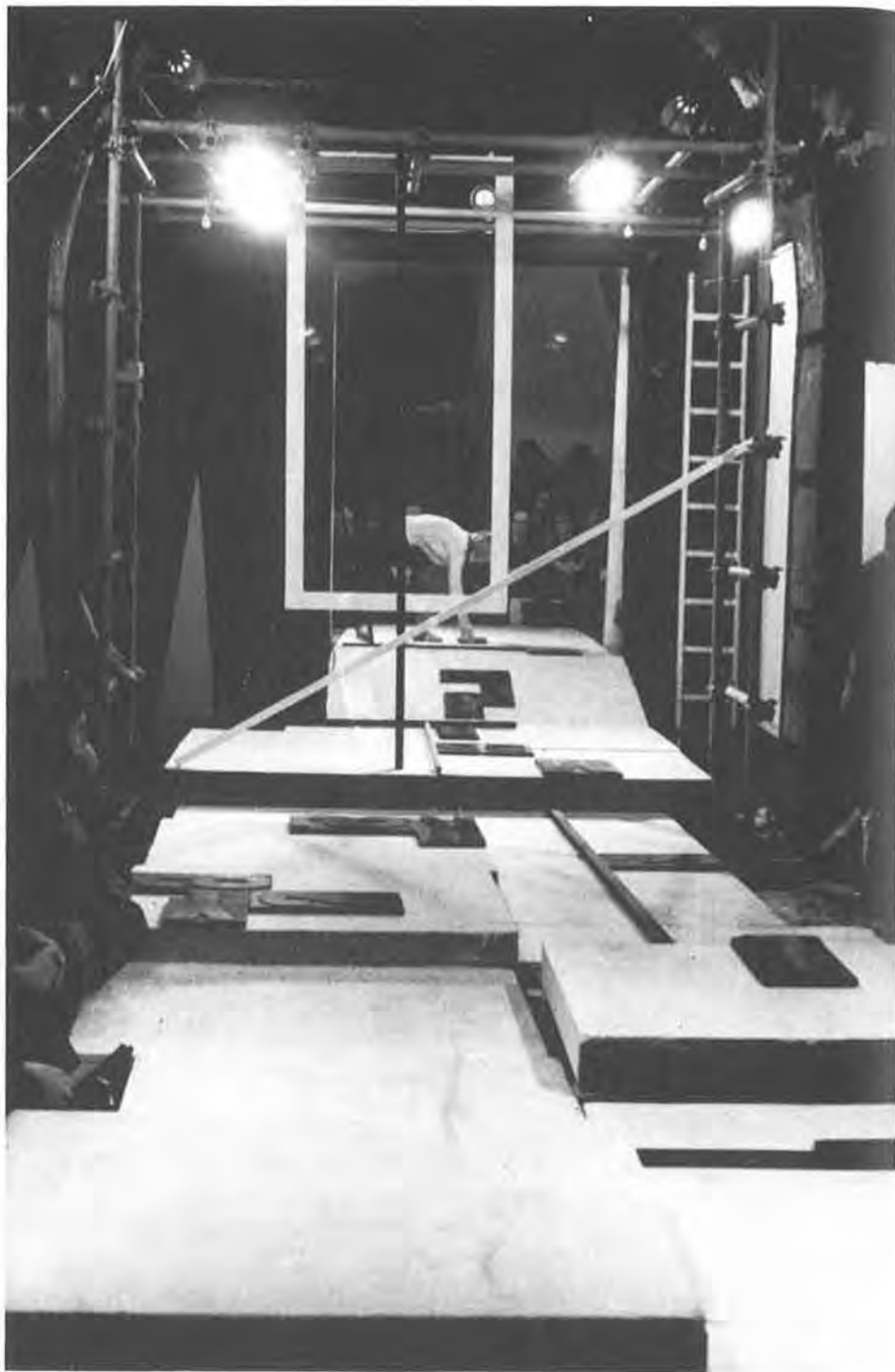
ALTRO MERZ - pagina tipografica



9) Azione *alfabeto*: dalla *Sonate mit Urlauten*, di Kurt Schwitters, sezioni Y, Z (ultimo tempo, chiusa), dette da Michael Marschall von Bieberstein, edizione citata. Tali sezioni leggono, in ordine rovesciato, le lettere dell'alfabeto tedesco. Gli attori sono tornati ai posti della fase « burattini ».

Lo spettacolo non si avvale di un « palcoscenico » né di una spazialità tradizionale; il pubblico praticamente circonda l'azione; la longitudinalità dell'ambiente è stata sfruttata per accentuare i percorsi. Lo spettacolo non si basa su una struttura precostituita; offre invece una struttura di assemblaggio progressivo, elaborato in gruppo, in cui si riflettono i lati diversi (da quello espressionista a quello costruttivista) di Schwitters e della cultura del suo tempo.

<b>schluss:</b>	
Zätt üpsilon iks ( <i>bewegt</i> )	(Y) 18
Wee fau Uu	
Tee äss ärr kuu	
Pee Oo änn ämm	
Ell kaa li haa	
Gee äff Ee dee zee beee?	
Zätt üpsilon iks ( <i>bewegter</i> )	18
Wee fau Uu	
Tee äss ärr kuu	
Pee Oo änn ämm	
Ell kaa li haa	
Gee äff Ee dee zee beee?	
Zätt üpsilon iks ( <i>einfach</i> )	18
Wee fau Uu	
Tee äss ärr kuu	
Pee Oo änn ämm	
Ell kaa li haa	
Gee äff Ee dee zee beee Aaaaa.	
Zätt ( <i>sehr bewegt</i> )	(Z) 18
üpsilon iks	
Wee fau Uu	
Tee äss ärr kuu	
Pee Oo änn ämm	
Ell kaa li haa	
Gee äff Eeee dee zee beeee? ( <i>schmerzlich</i> )	



Se non ancora come poeta, almeno come pittore, Kurt Schwitters (1887-1948) comincia a esser noto anche in Italia. La parola Merz (da Kommerz), con cui designava la sua arte, non è più terra incognita. Al ritrovo « Altro », nel vicolo del Fico il gruppo sperimentale guidato da Achille Perilli ha messo in scena una mostra-spettacolo, « Altro Merz », che rammemora e mima la creazione di Schwitters. Lo stanzone è atteggiato a una sorta di oblungo maneggio percorso da una bianca pedana, alla quale sovrasta nel mezzo un'impalcatura di rossi tubolari. Il pubblico siede ai margini della piattaforma-hanamichi, su cui rossi triangoli isosceli, bianchi quadrati e sviluppi di corde da brigantino aspettano con aria sorniona l'inizio.

Se l'effigie di questa rappresentazione tiene di quel costruttivismo che è un aspetto precipuo dei quadri Merz, — la partitura verbale utilizza le poesie abbecedarie, le poesie di numeri, i Lautgedichte, ossia i testi fonetici, del dadaista di Hannover, alcuni nella dizione liturgica, torva, ossessiva del figlio. Nella recita ha il giusto risalto quella parodia dei clichés del discorso feriale, del chiacchiericcio borghese, che Schwitters raccoglieva come i biglietti e gli scarti per i suoi collages. In un episodio, sprizzando alternatamente dall'orlo di tele, come da « castelli » di burattini, al di sopra del pubblico, gli attori smiagolano un'èbete filastrocca a canone di « Banalitäten ». Peccato che restino in ombra altri aspetti, che forse uno spettatore italiano non avrebbe ghermito: come il nonsense, che raccorda molti dei versi di Schwitters ai « Galgenlieder » di Morgenstern e ai « limericks » di Lear o quell'ironia sul Biedermeier, che rimanda alle storie di Wilhelm Busch. Anche la smania che incalzò il Merzkünstler di annobilire il ciarpame, di dare inconsueto splendore alle cose consunte la connessione tra usura e meraviglioso non fanno qui molto spicco. Ma in cambio Perilli e il suo gruppo sono riusciti a rendere compiutamente l'idea della sintesi tra le varie arti, che stava in cima ai pensieri di Schwitters. Essi traspongono in trame cinetiche, in addensamenti statuari i tempi della « Ursonate » e altre poesie di fonemi asemantici, ora manovrando nel buio funi fosforescenti, ora proiettando su bende tese fra i tubolari tastiere di segmenti e sbarrette a colori, ora affastellando ritmicamente elementi geometrici in modo da alludere alla morfologia dei dipinti di Schwitters. In alcuni momenti il regista ha saputo trasfondere tutta l'essenza

dello stralunato umorismo che intride la creazione Merz. Nell'inscenatura, ad esempio, del racconto « Auguste Bolte », dove gli interpreti indossano a vista sbréndoli attinti a una reticella calata dall'alto e sfilano come sguaiate figurine di una Germania anni Venti dietro a una Bolte (Christine Sitte) legnosetta e impettita, con cappello a cloche e calze rosse. Ma il vertice dello spettacolo è lo sketch che traduce in orditi gestuali la poesia « Ad Anna Blume », persiflage del patetico e dei madrigali borghesi. Panneggiata in una rigonfia blusa di raso sciarlato, con un'aria di povera diavola e insieme di commediante funambola, Anna Blume (Stefania Ciaraldi) si arrampica al sommo di una nera scala a pioli, da cui farà ricadere nere e bianche ciniglie disseminate di numeri. Gli altri le si affollano intorno strisciando con moncherini e con protesi di barattoli e tubi di stufa, certuni così avviluppati in cilindri anulari, da sembrare anèllidi: precisa attuazione del Sottosopra, dello strampalato grottesco di quella splendida lirica.

In spettacoli come « Altro Merz » agli attori si chiedono attitudini di figuranti, mimi e guardiani dello spazio,





# ALTRO EXPERIMENTA

del **FESTIVAL DI NUOVA CONSONANZA**

Ricerche di intercodice teatrale

Alberto Bardi Luciana Bergamini Walter Branchi Renato Brandi Aldo Clementi Pasquale De Antonis  
Gianfranco Evangelista Romeo Guaricci John Heineman Lucia Latour Roberta Lezzi Annie Louvet  
Marina Lund Bruno Magno Clara Mancini Luciano Montezemolo Romano Martinis Isabella Montezemolo  
Giovanni Papisca Achille Perilli Marina Poggi Enrico Pulsoni Giovanni Puma Gino Sputore Gianni Trozzi

## Altro/Experimenta

16 dicembre 1974 - Galleria nazionale d'arte moderna - Roma  
8 gennaio 1975 - Altro - Roma  
12 giugno 1975 - Altro - Roma

Alberto Bardi, Luciana Bergamini, Walter Branchi, Renato Brandi, Aldo Clementi, Pasquale De Antonis, Gianfranco Evangelista, Romeo Guaricci, John Heineman, Lucia Latour, Roberta Lezzi, Annie Louvet, Marina Lund, Bruno Magno, Clara Mancini, Luciano Montezemolo, Romano Martinis, Isabella Montezemolo, Giovanni Papisca, Achille Perilli, Marina Poggi, Enrico Pulsoni, Giovanni Puma, Gino Sputore, Gianni Trozzi

## "ALTRO" - EXPERIMENTA

Spettacolo-sequenza di cinque proposte di lavoro intercodice, scelte e strutturate attraverso un'analisi collettiva, rimandandone la realizzazione a gruppi di lavoro autonomi l'uno dall'altro. L'esigenza di questa esperienza nasce dal fatto di voler verificare continuamente modi diversi di lavorare in gruppo. Le fasi dello spettacolo sono le seguenti:

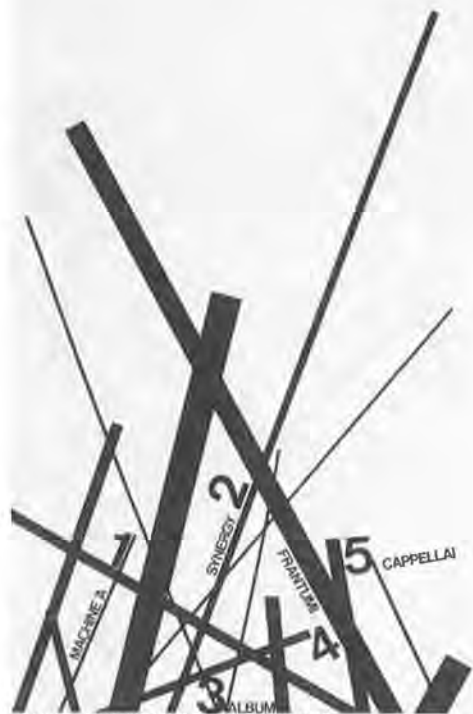
**1-MACHINE À** Elaborazione di un ritmo umano con ripetute variazioni dei tempi sullo stesso percorso nel quale successivamente agiscono materiali sonori con percorrenze diverse. Il testo « Machines » è tratto dalla « Antologie de la Poésie Naturelle » (Edizioni K.)

**2-SYNERGY** Il gesto e le luci vengono ad essere musicalmente costruttivi tanto quanto il suono; e cioè fra i tre tipi di materiali non si determina un rapporto interno di dipendenza di uno rispetto all'altro, ma questi costituiscono esclusivamente un materiale di base in qualche modo unificato, che viene organizzato secondo delle esigenze musicali.

**3-ALBUM** Le azioni sceniche diventano materiali per interventi filmici, e il supporto filmico costituisce pretesto per un'azione nello spazio scenico.

**4-FRANTUMI** Lo spazio non si costruisce in funzione dell'uomo nè l'uomo deve costruirsi in funzione dello spazio: lo spazio sta dentro l'uomo come memoria, immaginazione, tensione, rapporto, vitalità. La sequenza solitaria degli oggetti, che l'individuo lega uno all'altro in una relazione ossessionante, vivendoli come un unico grosso blocco di condizionamenti, quindi la distruzione delle logiche, remise en question dei nessi condizionanti, frantumazione, creatività, frammenti di spazi mentali, gesti vivi.

**5-CAPPELLAI** Logica matematica applicata al comportamento; tipologie di incontri « possibili » tra due persone, organizzate in un rapporto tra descrizione e azione nel quale si inseriscono elementi di distorsione della struttura. Testo di Helmut Heissenbüttel.



GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA

Viale Giulio - Roma 16/20 dicembre 1974 ore 21,30

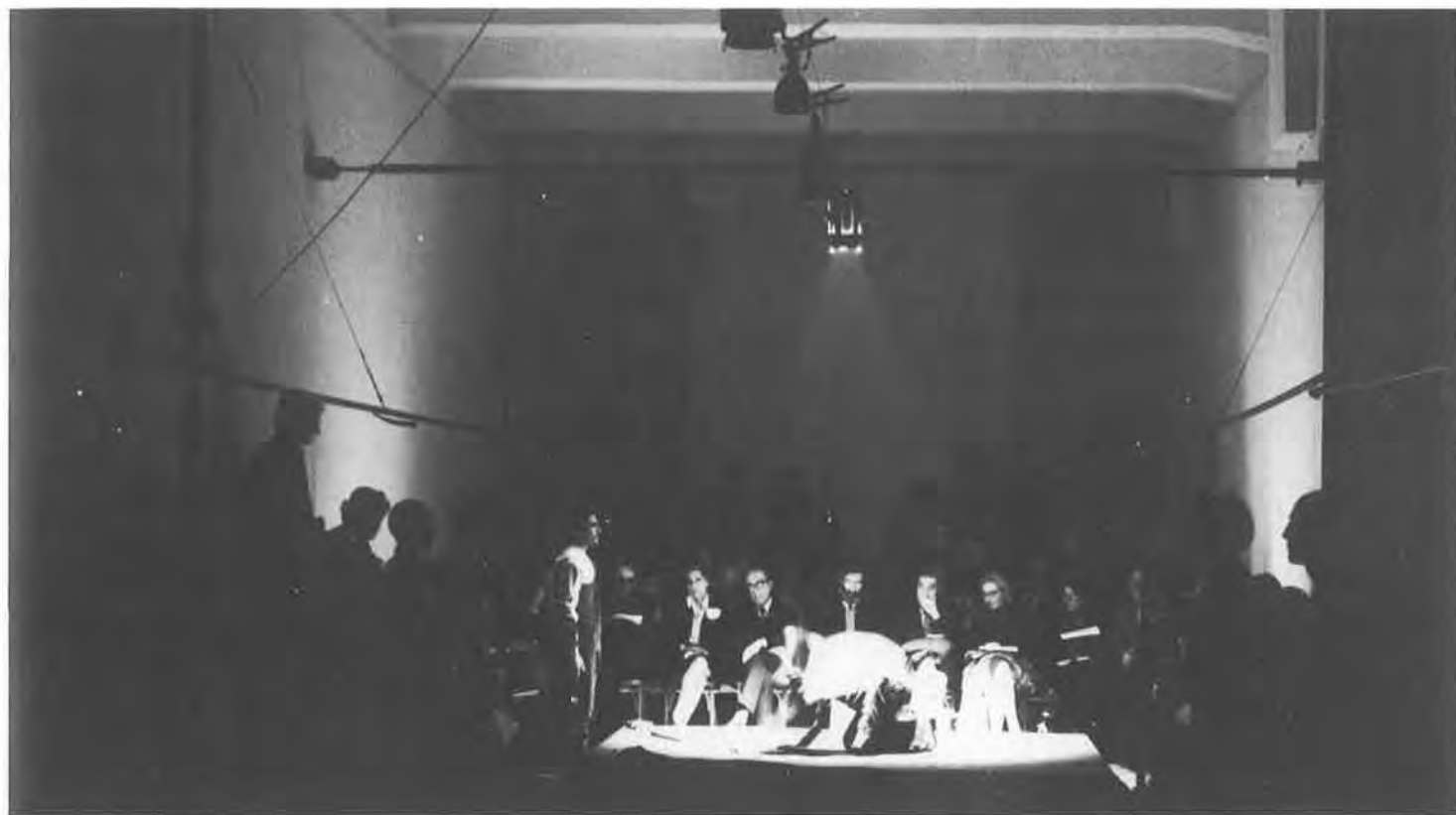
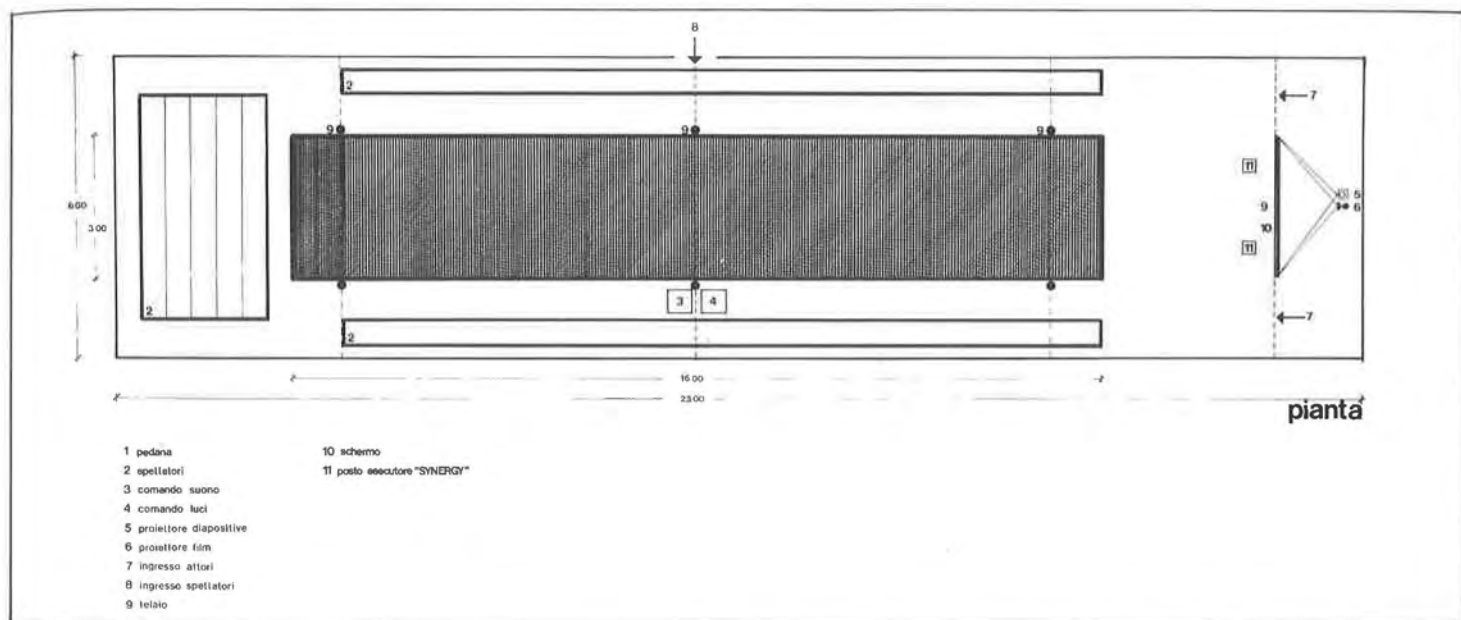
ALTRO Vicolo del Fico 3 Roma 0/10 gennaio 1975 ore 21,30

Esistono i diritti e comunque dopo le 21,30 non si potrà entrare; i posti disponibili saranno riservati a gruppi stranieri dalle

16/20 dicembre 1974 ore 21,30

ALTRO Vicolo del Fico 3 Roma

77/Pianta dello spazio scenico.  
 78/Altro/Experimenta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



1/« Machine à »

L'azione è basata sui movimenti accelerati e rallentati di sei attori, che percorrono lo spazio scenico in senso longitudinale, scambiando le rispettive posizioni, bloccandosi al centro dello spazio, o ai margini opposti. Il ritmo è determinato dall'alternarsi dei movimenti e dalle soste degli attori. L'ultima azione blocca gli attori al centro, e il ritmo viene ripreso con un « sonoro » recitato da due attori, che dai due estremi dello spazio si lanciano contro, alternativamente, una catalogazione di macchine utensili (frammento di *Machines* tratto da « Antologie de la poésie naturelle » di Camille Bryen e Alain Gheerbrant - edizioni K).

Sotto: schema (pre-partitura) delle grandezze dei parametri: durata, altezza, intensità, modo d'attacco e timbro. L'esecuzione di ogni quinta viene effettuata dai due attori in relazione alla combinazione delle suddette grandezze.



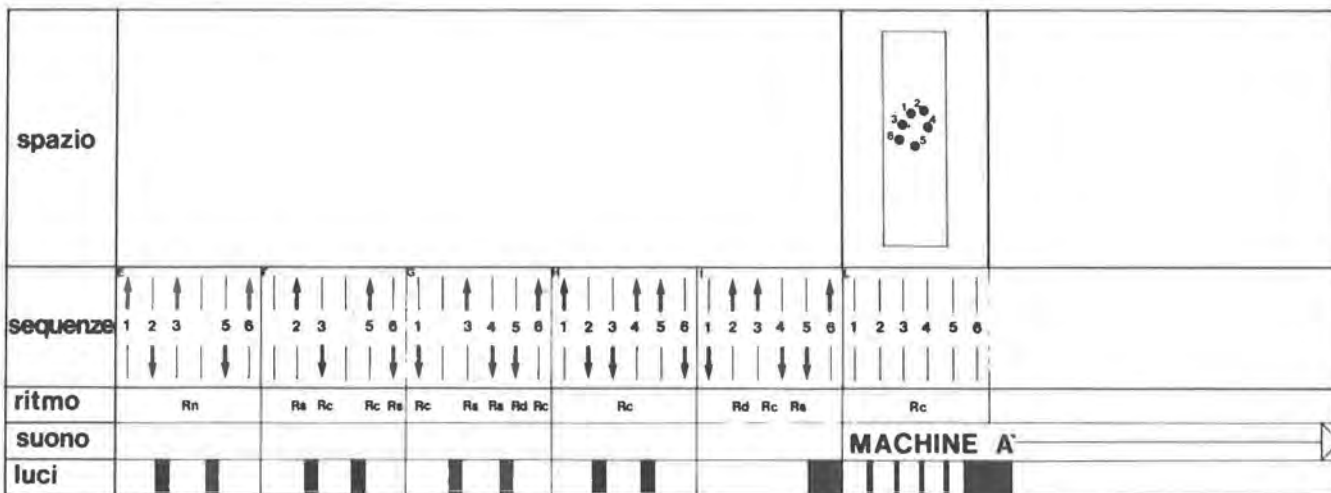
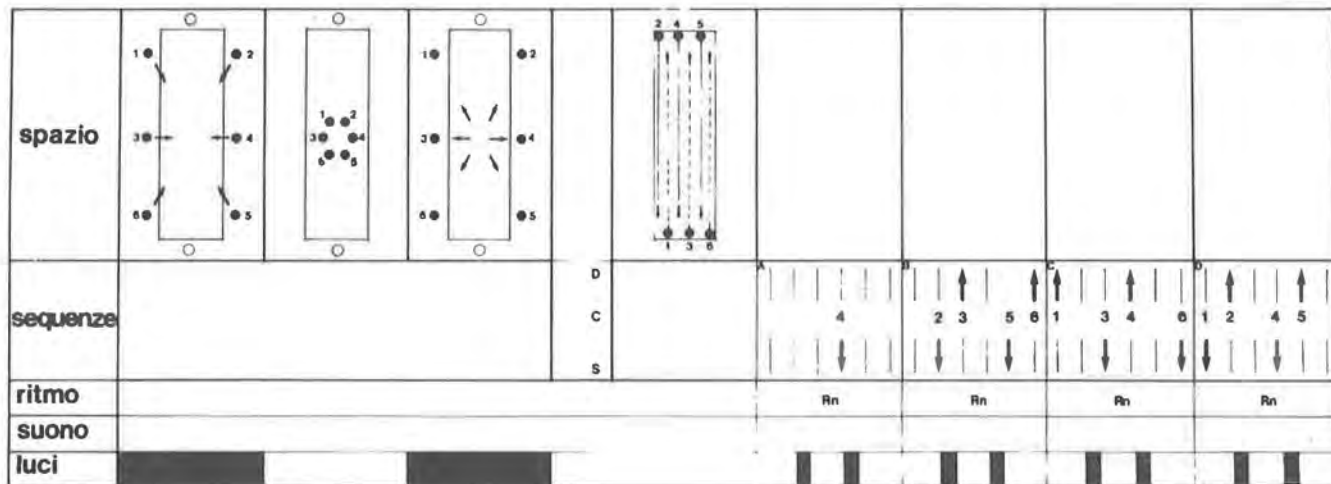
	DURATA	ALTEZZA	INTENSITÀ	ATTACCO	TIMBRO
Machines à addionner Machines à adresser Machines à affaschir Machines à affiler les lames Machines à arrondir les dos	N		F		
Machines automatiques Machines automatiques pour embastiller le papier en feutre Machines à liser Machines à brocher au fil métallique Machines à brocher et à relier au fil textile	+ veloce		MP		
Machines à lier Machines à exister les enveloppes Machines à valorder Machines à encoler Machines à calculer machines comptables	- lento		P		
Machines pour cartonnages Machines à coller les feuilles plissées Machines à composer Machines à confectionner Machines à copier rotatives	↓ accel.				
Machines à couper les sans sinder Machines à découper mécaniquement les livres brochés Machines à découper les manuscrits Machines à découper en à enrouler le papier Machines à découper par engrenements	↓ rallent.				
Machines à dévider les roues les rétracteurs Machines à dévider Machines à dévider Machines à dévider les brochures Machines à dévider	N ↓ rallent.		F		
Machines à écrire les étiquettes Machines à écrire titres et énoncés Machines à écrire registres Machines pour l'emploi des lettres garnies Machines à embouter	N ↓ accel.				
Machines à enrouler les feuilles mobiles Machines à enrouler Machines à enrouler le papier Machines à enrouler les répétitions Machines à envelopper	- lento		MP		
Machines à estamper Machines à estamper les clichés adhésifs en métal Machines pour la fabrication des cartons et des rubans Machines à faire les adhésifs Machines à faire les boîtes de carton	+ veloce				
Machines à faire les étiquettes Machines à faire les rubans Machines à faire les tubes de carton Machines à fabriquer Machines à faire les caractères	N		F		
Machines à venir					

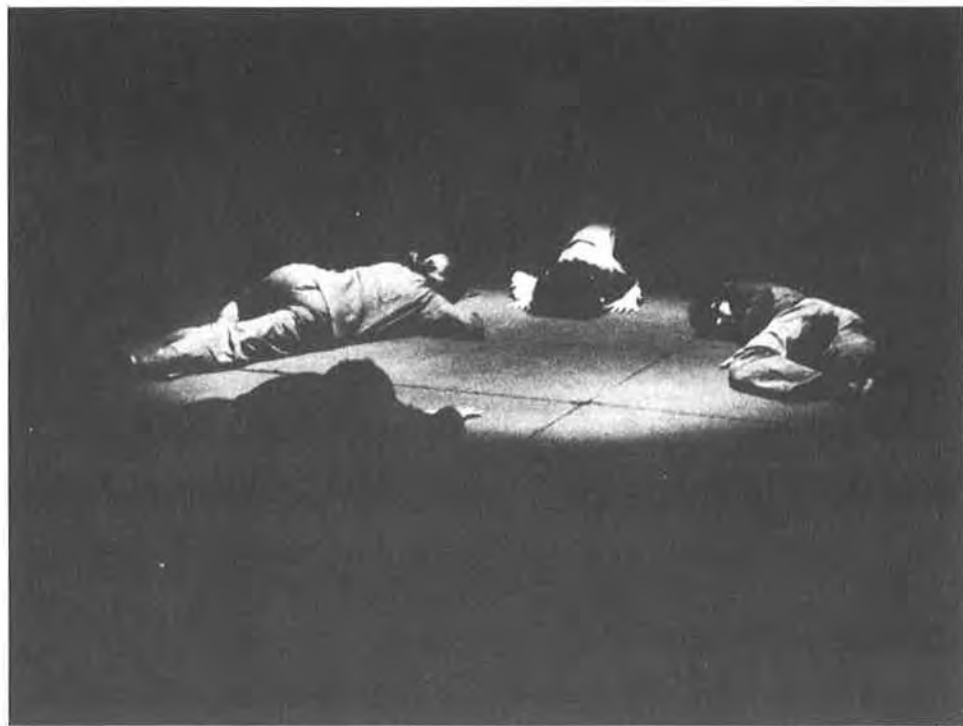
ALTEZZA:		de registre medio ad acuto		de registre medio a grave		variabile (cantando)
INTENSITÀ:	P pieno	MP mezzopieno	F forte			
ATTACCO:		staccatissimo		staccato		legato
TIMBRO:		voci limitate (normale)		non limitate (assurde)		

# ALTRO EXPERIMENTA

schema esecutivo della "machine a"



- attori
- 
- D destra
- C centro
- S sinistra
- Rn ritmo normale
- Rd rallentamento a destra
- Rc " al centro
- Ra " a sinistra



## 2/« Synergy »

per trombone o corno,  
2 mimi, 6 luci

Il lavoro è composto da 6 parti, contrassegnate da 6 simboli diversi, ognuna delle quali è stata divisa in 4 sezioni formate ciascuna da 4 tempi. La successione delle parti non è determinata così come la durata totale. I tempi che definiscono le sezioni non hanno necessariamente la stessa durata.

La descrizione delle azioni destinate ai mimi vengono indicate nei relativi tempi di esecuzione. I mimi dovranno rimanere immobili nella posizione descritta precedentemente, per tutti i tempi e le sezioni attraversate da una linea continua, mentre la linea ondulata indica la continuazione dell'azione.

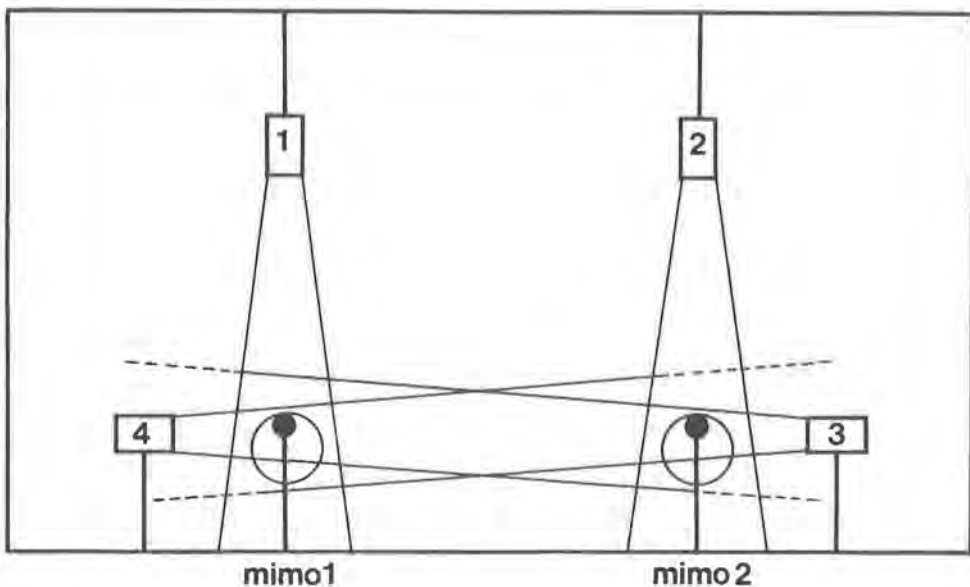
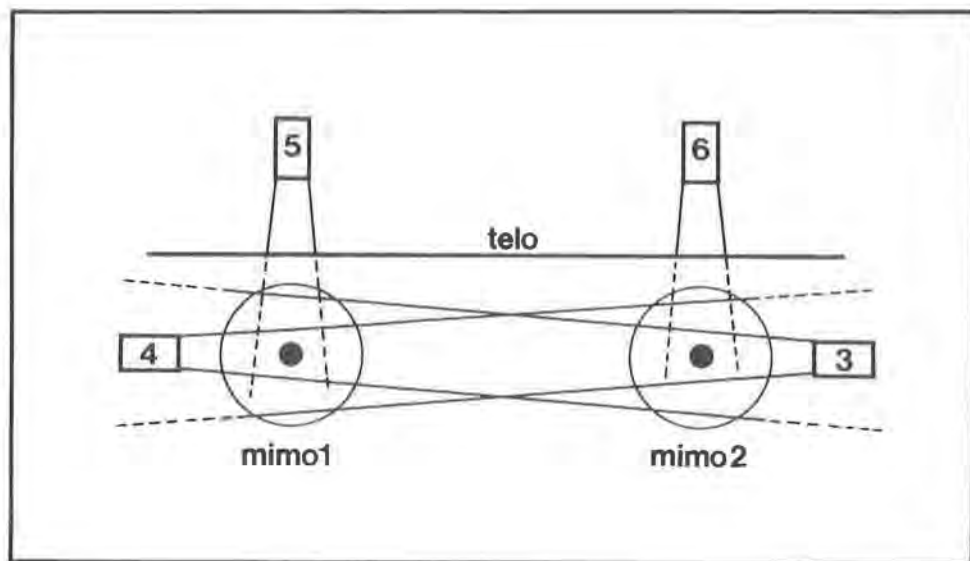
*Posizione o:* seduti su una panchetta, in posizione rilassata, normale, non abbandonata, con il tronco eretto, le gambe piegate ad angolo retto, piedi paralleli poggiati a terra, mani sulle ginocchia, fissando un punto nello spazio avanti, bocca chiusa.

Per il trombone o il corno gli eventi sonori vengono indicati per mezzo di cellule ritmiche poste nei relativi tempi di esecuzione. La durata di esecuzione di ogni singola cellula è rapportabile ad un tempo di metronomo fisso a scelta dell'esecutore.

Il tempo di esecuzione delle singole cellule ritmiche è continuamente mutevole.

La linea tratteggiata seguente alla cellula ritmica indica per quanti tempi e sezioni dovrà durare l'evento sonoro.

Le altezze vengono indicate approssimativamente nell'ambito di 4 registri non esatta-



mente delimitati tra di loro e che rappresentano l'estensione massima relativa allo strumento.

Quando una cellula ritmica si troverà in più di una posizione, spetterà all'esecutore la scelta della zona.

E' inoltre possibile l'escursione facoltativa, sempre nell'ambito della stessa sezione, da una zona all'altra. Questa sarà indicata da numeri romani posti in alto a destra del riquadro che limita la zona.

Il timbro è caratterizzato dal tipo di emissione ottenuta per mezzo di un'ancia doppia da fagotto. L'ancia doppia dovrà essere applicata al posto dell'imboccatura dello strumento. Nel caso del trombone l'ancia potrà essere inserita direttamente nell'imboccatura.

Le modificazioni timbriche saranno ottenute per mezzo di 2 sordine di qualsiasi tipo.

*Tipo di andamento*

- S.V. senza vibrare
- 1/4 glissato estensione 1/4 di tono con andamento irregolare
- glissato estensione indeterminata con andamento irregolare

- AUMENTANDO riferito alla densità degli avvenimenti
- ~ suono singolo
- = più suoni contemporaneamente
- ~ = alternanza irregolare tra suoni singoli e più suoni contemporaneamente

Le intensità vengono definite in ambiti. All'interno di ogni ambito l'esecutore deve poter agire tenendo presente che:

- a) non deve necessariamente iniziare dal primo valore indicato, ma può considerare, per iniziare, qualsiasi altro valore intermedio;
- b) ogni ambito può essere considerato anche come limite per una escursione continua (crescendo-diminuendo).

Per le azioni luminose occorrono 6 riflettori i quali debbono poter agire sia con una luce costante (interruttori) che con una luce ad intensità luminosa variabile dallo 0 al 100% (regolatori).

Le caratteristiche dei 6 riflettori sono le seguenti:

- 2 riflettori da minimo 250 W a massimo 500 W dall'alto (1-2).
- 2 riflettori da minimo 150 W a massimo 250 W laterali (3-4).
- 2 riflettori da 25 W controluce (5-6).

Le aree tratteggiate indicano un'azione definita in relazione ai tempi.

alternanza « ad libitum » di luce e buio per mezzo degli interruttori. L'area tratteggiata indica il maggiore o minore tempo di permanenza della luce.

come sopra servendosi dei regolatori

oscillando irregolarmente rimanendo intorno al valore medio di intensità luminosa

AUMENTANDO riferiti alla densità degli avvenimenti, tenendo presente però che ogni intervallo di tempo in cui la luce rimane accesa, si riferisce a quello indicato.

indica una situazione di buio per uno o più tempi

*Disposizione degli esecutori*

I due mimi dovranno sedersi, uno di fianco all'altro, alla distanza di circa 3 metri, ambedue rivolti nella stessa direzione. Alle loro spalle, alla distanza di circa 1 metro, sarà disposto un telo bianco dal quale possa trasparire la luce, della grandezza di circa 4 x 4 metri dietro al quale andranno posti i 2 riflettori controluce.

L'operatore alle luci dovrà disporsi con la consolle di comando luci al centro della sala in modo da poter vedere esattamente le azioni dei mimi.

L'esecutore al trombone o al corno dovrà invece trovarsi nella parte opposta ai mimi (dall'altra parte della sala) o sul lato destro di questa, avanzato rispetto all'operatore alle luci.

indica quale dei due esecutori (luci, corno o trombone) determina l'inizio o la fine di un'azione.

L'andamento generale del lavoro dovrà essere LENTISSIMO sia nella successione dei diversi tempi che nello svolgimento delle azioni.



**TEMPI** 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

**MIMO 1**

- posizione 0
- accovallare le gambe
- sorridere
- incrociare le braccia
- < poco più >
- posizione 0

**MIMO 2**

- posizione 0
- incrociare le braccia
- sorridere
- accovallare le gambe
- < poco più >
- girare la testa di scatto. Centro, destra sinistra. (prima lentamente poi accelerando i progressivamente) naturalmente =
- posizione 0

**TROMBONE O CORMO**

- JV. p=mf
- III. p=mf
- Sordi 1 pp=mp
- Sordi 2 pp=mp
- Sordi 3 p=mf
- domine.
- dument.

**REGOLATORI**

**LUCI**

- max 20%
- 100%
- max 20%
- 100%
- max 20%
- 100%
- max 20%
- 100%
- ALTERNANDO LE 4 LUCI
- ALTERNANDO LE 2 LUCI
- rapidamente
- rapidamente

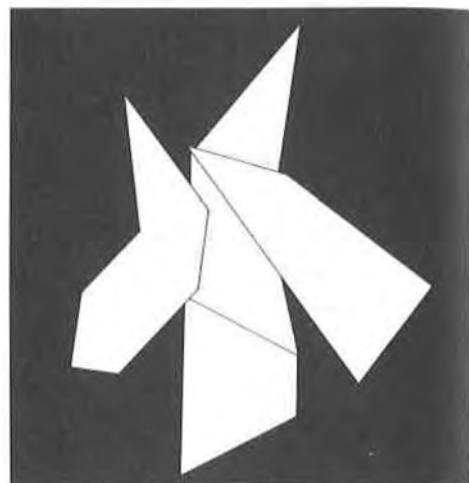
**TEMPI** 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

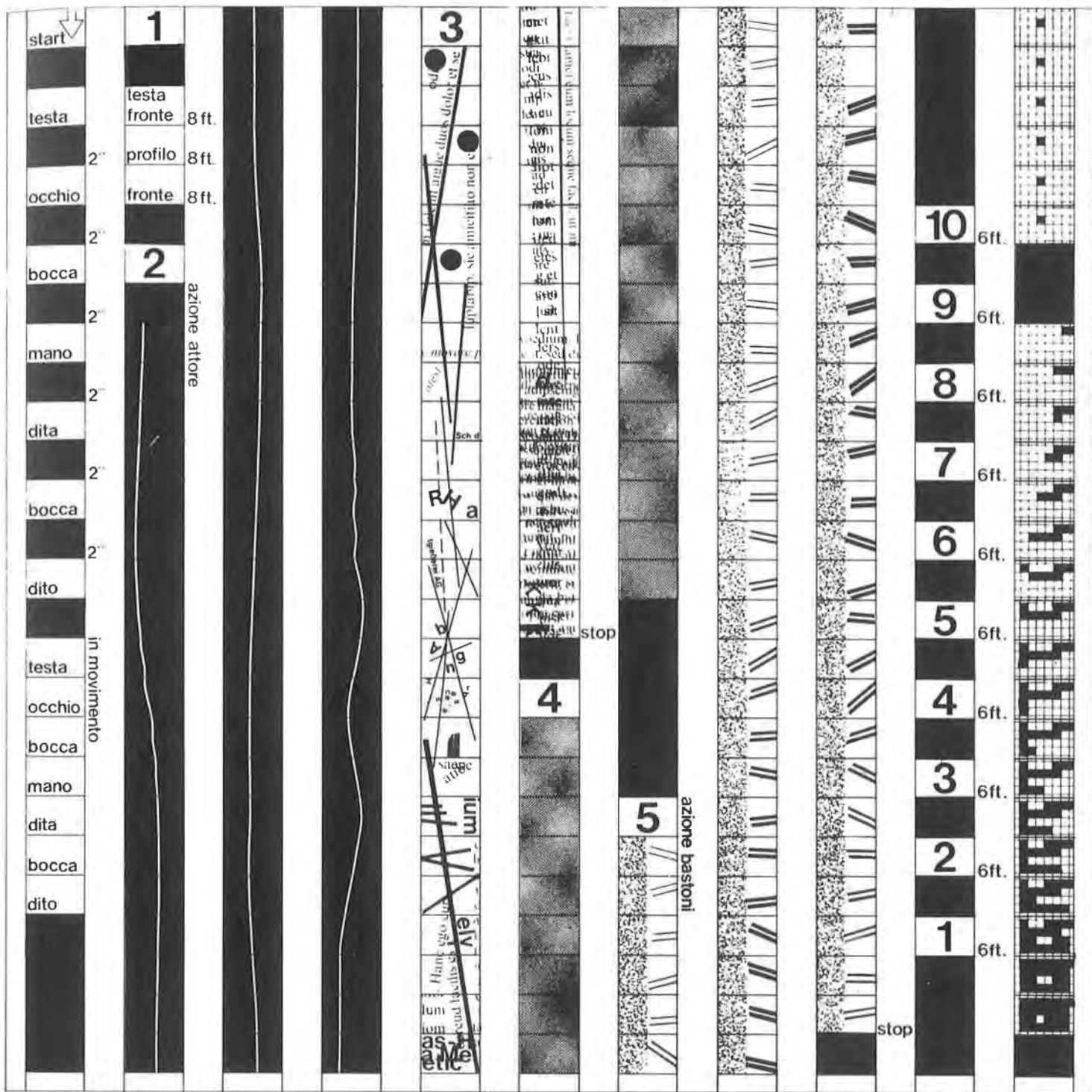




## 3/Album

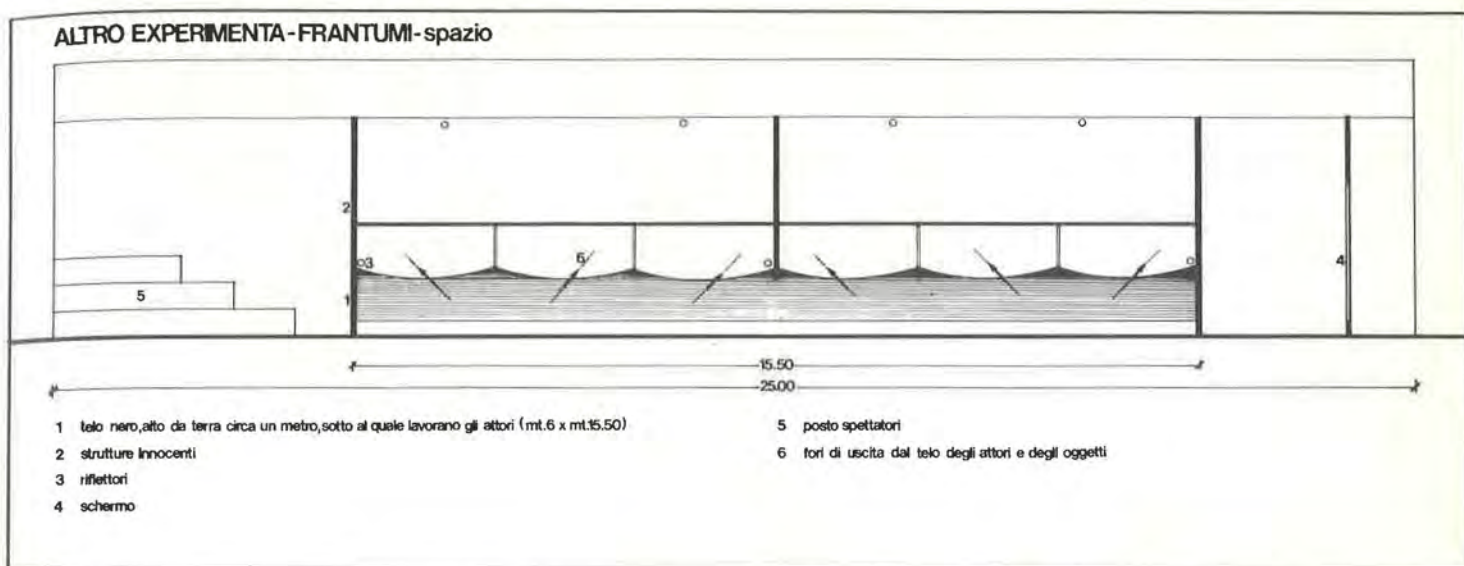
L'azione è fondamentalmente basata sulla proiezione di un film realizzato con una frammentazione di materiali grafici e tipografici, sul quale interviene un attore coperto da una struttura lineare bianca. I movimenti dell'attore, che agisce la struttura, intercettano le immagini del film, provocando una serie di sfalsamenti dei segni.





4/« Frantumi »





6 attori si dispongono nello spazio, hanno alcune parti del corpo rivestite di tela bianca: braccia, gambe, guanti, teste, scarpe bianche. Portano frammenti di strutture spaziali bianche che poggiano sul pavimento. Uno dei sei attori, come un clown, si dirige invece verso una parte della pedana e comincia ad allineare e misurare con una precisione « maniacale » molti piccolissimi oggetti che fa uscire dalla sua giacca: questi oggetti inutili vengono accostati uno all'altro in una illogica ma meticolosa sequenza.

*Lo spazio sta dentro l'uomo come memoria, immaginazione, rapporto.*

*L'azione si svolge in un concetto di « vuoto »: un grande telo nero viene teso dagli attori nello spazio, all'altezza di un metro dal pavimento e tutto (attori, oggetti, frammenti spaziali) viene coperto.*

*Dal telo nero usciranno, attraverso fessure, frantumi di corpi e strutture spaziali.*

*Il suono è costituito da una serie di « richiami » che guidano le uscite (aut) e le entrate (in) dal telo nero.*

*Gli attori con i quali è possibile creare una combinatoria di « frantumi » gesticolano nello spazio creato dal telo nero, nel « vuoto »: (braccia, mani, piedi, gambe, ecc.), cioè i movimenti saranno raccontati nello spazio combinando « frantumi » fisici degli attori. Il fisico è distaccato dalla realtà come se venisse « prelevato » da essa e collocato nel vuoto.*

*Elenco dei frantumi*

Sei teste, dodici gambe, dodici piedi, dodici braccia, dodici mani, due aste lunghe affu-



EQUENZA	DISPOSIZIONE NELLO SPAZIO	FRANTUMI (Non Nomin)	OGGETTI UTILIZZATI
SEQUENZA O		<p>① DISPOSIZIONE SULLA PIANA IN TUTTI GLI OGGETTI CHE SI UTILIZZANO</p>	<p>① MISURAZIONE E PICCOLI LONDRUINI ② MISURAZIONE DEL TESSO E DEL TESSO CHE VENGONO UTILIZZATI SECONDO LA SEQUENZA</p>
PASSAGGIO O-A	<p>vedi pianta sopra</p>	<p>NIENTE</p>	<p>CONTROLLO PER IL TESSO CHE VENGONO UTILIZZATI</p>
SEQUENZA A		<p>CATIBA      MANO LANA      TESTA CATIBA      MANO</p>	<p>CATIBA CON SCARPA LANA CATIBA CON SCARPA</p>
PASSAGGIO A-B	<p>come sopra</p>	<p>DIRIZIONAMENTO MANO - LANA CONCATENAMENTO TESTA CATIBA CATIBA</p>	<p>come sopra</p>
SEQUENZA B		<p>CANOE - PIEDE MANO TESTA</p>	<p>QUANTI, ORECANI (EIA) SCARPE BIANCHE VESTI TRUCATE</p>
PASSAGGIO B-C	<p>Tutti gli errori di spostano sotto il telo per restituire posizioni sequenza ③</p>	<p>MANO PIEDE PIEDE</p>	<p>come sopra</p>
SEQUENZA C		<p>MANO MANO TESTA MANO MANO MANO MANO fioritura di present una dall'alto</p>	<p>GLI ANNI ADDESSO</p>

	RITMI	SONORO	LUCI	
<p>in sequenza</p> <p>di "GAS" "GAS" "SON" "SON" DURANTE LE</p> <p>sono le "QU" "ATTORI"</p>	<p>① PERCORRENZA PERMETTICA CON SOTTILE CHE SI OSSERVA ALUNGO LA MANOVRAZIONE DEI QUOTIDIANI</p> <p>② RITMI "NONI" "NONI"</p>	<p>NIENTE</p> <p>NIENTE</p>	<p>① INIZIO A LUCE PIENA, COLCAZIONE DELL'AZIONE CON UNA LUCE BASSA CHE SEGUE DAL PUNTO (B) AL PUNTO (A) IL PERCORSO DEGLI OGGETTI</p> <p>② LUCE PIENA</p>	<p>①</p> <p>③</p>
<p>INGRAMMATA</p> <p>TELA "TELA" "TELA"</p> <p>INGRAMMATA</p>	<p>RUOTO FERRO COTES DENTRO UN'ACQUA RAO</p>	<p>TOTALE SILENZIO</p>	<p>BUIO</p>	<p>7</p>
		<p>USO DELLA COLONNA SONORA</p> <p>PRIMA USCITA TESTA</p> <p>TERZA "   GAMBA LEGGERMENTE</p> <p>            GAMBA SFALZATE TRALORO</p> <p>SECONDA   LANA</p> <p>QUARTA    MANO SFALZATE TRA</p> <p>            MANO LORO</p>	<p>LUCE SU TESTA ISOLATO: INIZIA A LUCE MOLTO BASSA, CRESCE LENTAMENTE, STOP LUCE SU TESTA</p> <p>ACCENSIONE 3 LUCI "CADENTI" AL TAVOLO A TEMPI SFALZATI "ABBALLAMENTO" E CRESITA QUANTITATIVE</p>	
	<p>① movimento lentamente</p> <p>          "          "</p> <p>② lentamente</p>	<p>COLONNA SONORA</p>	<p>STOP QUE FAN "CADENTI" EITZANE LUCE, CENSURE "CADENTE" CHE OTTIMIZES "ATTENZIONE"</p>	
	<p>RUOTO TROCANTE</p> <p>CON URETE EA ENTRATE CONTINUE</p>	<p>USO DELLA COLONNA SONORA</p>	<p>• LUCE "CADENTE" EITZANA CRESCE D'INTENSITA'</p> <p>• ACCENSIONE FANCO CENTRALE DALL'ALTO</p>	
	<p>COTE SOPRA</p>			
	<p>RITMI "NONI" A RITMO IMPROVVISATO</p>	<p>COLONNA SONORA</p>	<p>3 LUCI "CADENTI" SUBITO A LUCE PIENA</p>	



solate, tre tubi di varia grandezza, angoli tridimensionali, piani triangolari e rettangolari, lana, palline da ping pong.

*Ritmo dell'insieme sonoro-visivo:*

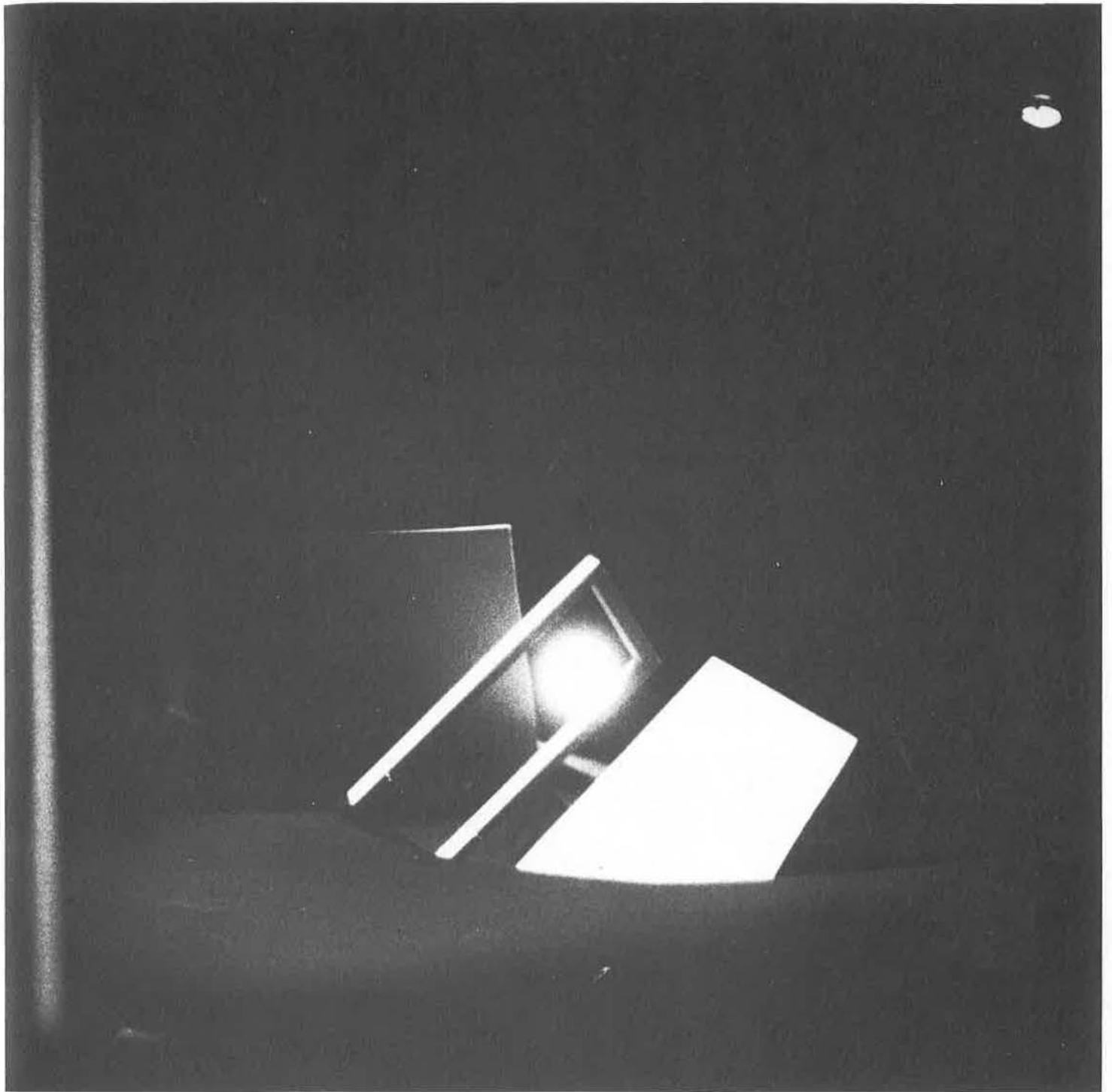
- A - Frammenti rari (anche isolati)
- B - Frammenti associati
- C - Frammenti in sequenza
- D - Confusione di frammenti

*I frantumi del corpo umano si trasformano in concetti di spazio mentali, « frantumi » di spazi mentali: angoli, piani, aste, ecc.*

*Qualità di movimenti:*

- A - Movimenti che si « spezzettano »
- B - Movimenti che si « perdono » visivamente
- C - Movimenti « mania ».

*Tutto ritorna nel concetto di vuoto e l'azione si conclude con il ritmo creato da una piccola pallina bianca che esce (aut) e rientra (in) più volte.*





5/« Cappellai »



da Testi 1/2/3, di  
Helmut Heissenbrüttel

se qualcuno incontra qualcuno questo processo viene definito un incontro.

il processo dell'incontro può essere di diverso genere ma se si trascurano le varianti ci si dovrebbe limitare a tre tipi e cioè l'incontro ha luogo o frontalmente (qualcuno nell'incontrare qualcuno cozza contro colui che incontra) o lateralmente (qualcuno si tocca con qualcuno) o parallelamente (qualcuno passa semplicemente accanto a qualcuno) nel caso del cozzo frontale si danno le seguenti soluzioni

entrambi permangono affrontati per tutta l'eternità o uno scavalca l'altro o uno torna indietro e l'altro lo segue o entrambi si cedono il passo (da frontale l'incontro diventa laterale e naturalmente la diversione ammette ogni sorta di scarti)

nel caso dell'incontro laterale si danno le seguenti soluzioni

entrambi restano impigliati a vicenda per qualche tempo e mantengono la propria originaria direzione o prendono un'altra direzione o uno solo o entrambi senza impigliarsi a vicenda prendono un'altra direzione o uno solo mentre l'altro mantiene la propria originaria direzione

nel caso che si passino accanto l'ordine dei possibili rimane limitato a questo o entrambi si notano o uno solo nota l'altro o entrambi non si notano affatto (e se si notano può darsi che si accostino a vicenda per cui l'incontro di passaggio diventa un incontro laterale)

tutto ciò naturalmente significa una cosa sola che cioè qualcuno se incontra qualcuno può mantenere la propria originaria direzione soltanto nel caso che lo scavalchi o

lo devii dalla sua originaria direzione o lo noti solamente da lontano e quindi preferibilmente affatto

se però qualcuno non nota affatto (o solamente da molto lontano) qualcuno cui passa accanto naturalmente non si può in fondo parlare affatto di un incontro

Il testo « a rovescio »

ortnókni nu id ottáffa / erárap odnóf ni ortnókni nu id ottáffa / erárap odnóf ni ðup / is non etnemlárutan otnácca / assáp iúc onúclauq / (onátnol otlóm ad etnémalos o) / ottáffa atón non onúclauq ðrep es. / ottáffa etnémlibireferp idníuq / e onátnol ad itón ol / o enóizerid airánigiro aús / allád líved ol o / íklávacs ol ek osák lén otnátlos / enóizerid airánigiro airpórp / al erénetnam ðup onúclauq / artnócní es onúclauq / ðeic ek alós / asók / anú / akífiñis etnémlarutan / ðiç ottút. /

(eláretal ortnókni / nú atnévid / oiggássap id ortnókni' / iúk / adnéviv a onitsókka / is ek isrád / ðup onatón / is es e) / ottáffa onatón is non íbmártne / o ortla' aton olós / onú o onatón is íbmártne / o otséuq a otatimil enámir / ílibíssop / iéd enidro' / otnácca onissáp / is ek osák lén. /

enóizerid airánigiro airpórp / al enéitnam ortlá'l etrném / olós onú o enóizerid / artlá'nu onodnérp adnéviv / isrálgípmi aznés íbmártne ó / olós / onú / o enóizerid / artlá'nu onodnérp / o enóizerid airánigiro / airpórp al / onognétnam / e opmét ekláuq rép adnéviv / a / itaílgípmi / onatser íbmártne. /

inóizulos itnéuges / el onnád / is / eláretal / ortnókni'led / osák lén. /

(itráks id atrós / íngó ettémma enóisrevid / al etnémlarutan / e / eláretal / atnévid / ort-

nókni' / elátnorf ad) / ossáp li onodeç / is íbmártne / o eugés / ol ortlá' e ortéidni / anrótonú o ortlá' / aklávacs / onu / o / àtinrete' attút / rép itátnorffa / onognámrep íbmártne. /

inóizulos itnéuges / el / onnád is elátnorf / ozzók léd / osák lén. /

(onúclauq a otnácca / etnémeclpmes / assáp onúclauq) / etnémaellarap o / (onúclauq nók / accót is onúclauq) / etnémlaretal / o / (artnócní ek íúlok / ortnók / azzók / onúclauq / erártnocni' llen onúclauq) / etnémlatnorf / o / ogóul ah ortnócní'leic / e ipit ért / a erátimil / ebbérvod is iè itnáirav / el onarúcsart / is es am erenég osrévid id eressé / ðup ortnócní'led ossécorp li. / / . ortnócní nu otínifed enéiv / ossécorp otséuq / onúclauq artnócní onúclauq es /

Tipologie degli « incontri »

A Frontale

- 1) permangono affrontati per l'eternità
- 2) uno scavalca l'altro
- 3) uno torna indietro e l'altro lo segue
- 4) entrambi si cedono il passo (da frontale l'incontro diventa laterale)

B Laterale

- 1) entrambi restano impigliati per qualche tempo e mantengono la propria originaria direzione
- 2) o prendono un'altra direzione (uno solo o entrambi)
- 3) senza impigliarsi a vicenda prendono un'altra direzione
- 4) o uno solo prende un'altra direzione mentre l'altro mantiene invariata la propria

C Parallela

- 1) entrambi si notano
- 2) uno solo nota l'altro
- 3) entrambi non si notano affatto
- 4) se si notano può darsi che si accostino a vicenda per cui l'incontro di passaggio diventa laterale

Vedi pagina a fianco.

A1



B1



C1



A2



B2



C2



A3



B3



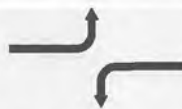
C3



A4

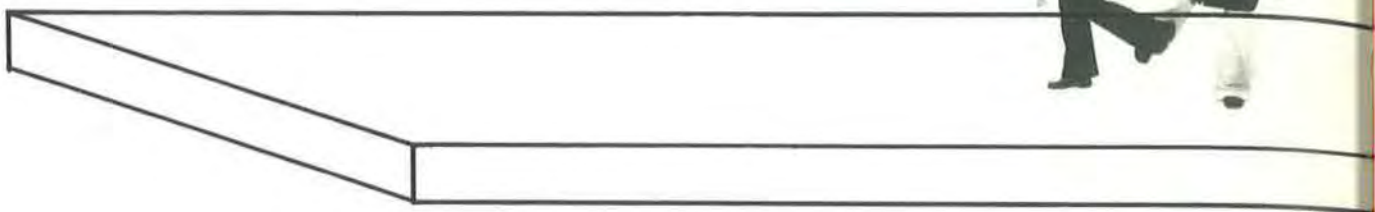
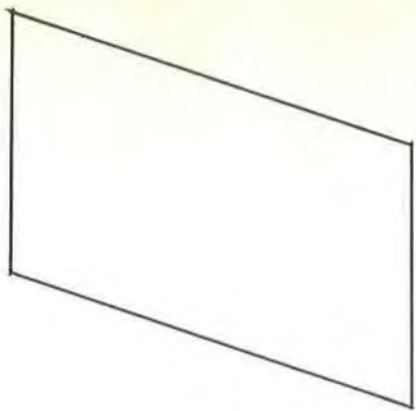


B4

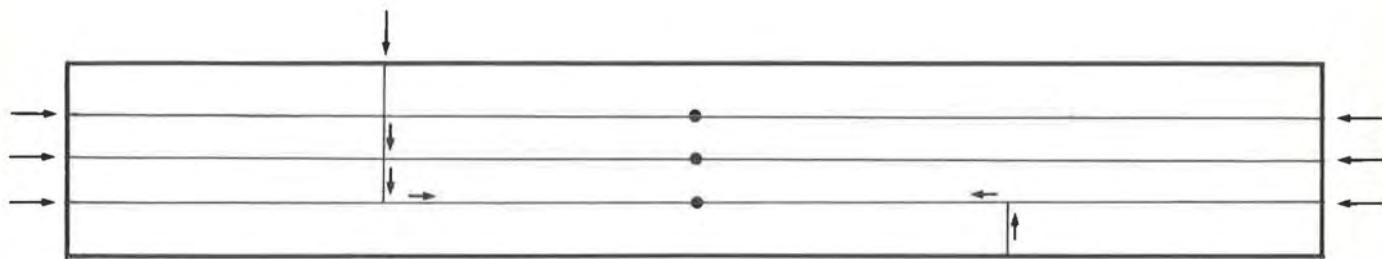


C4

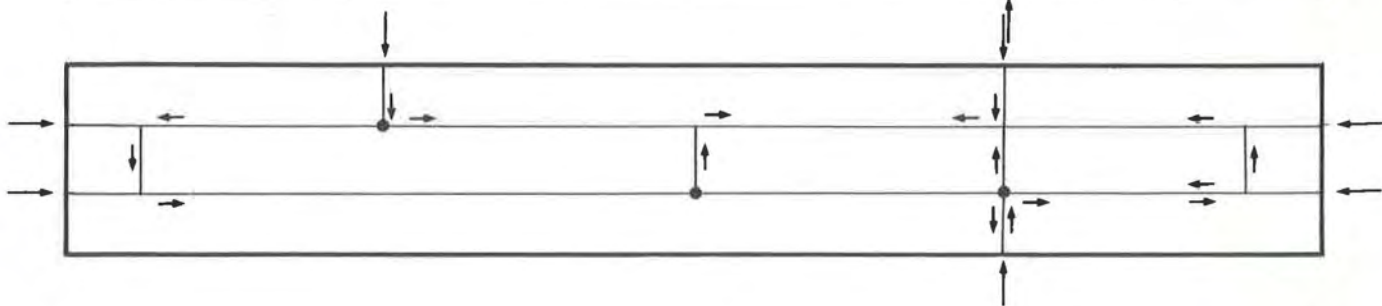




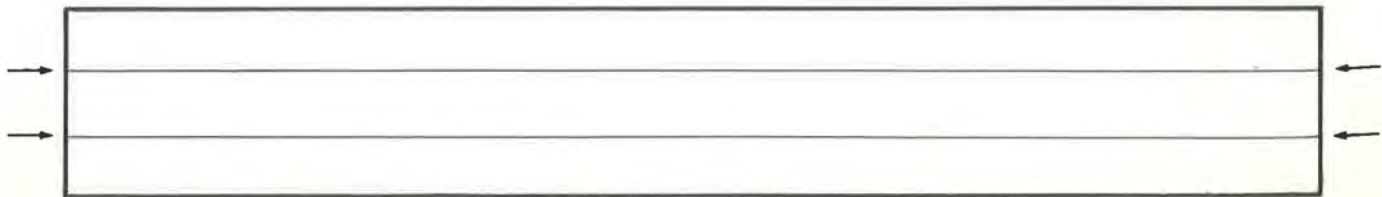
**A**

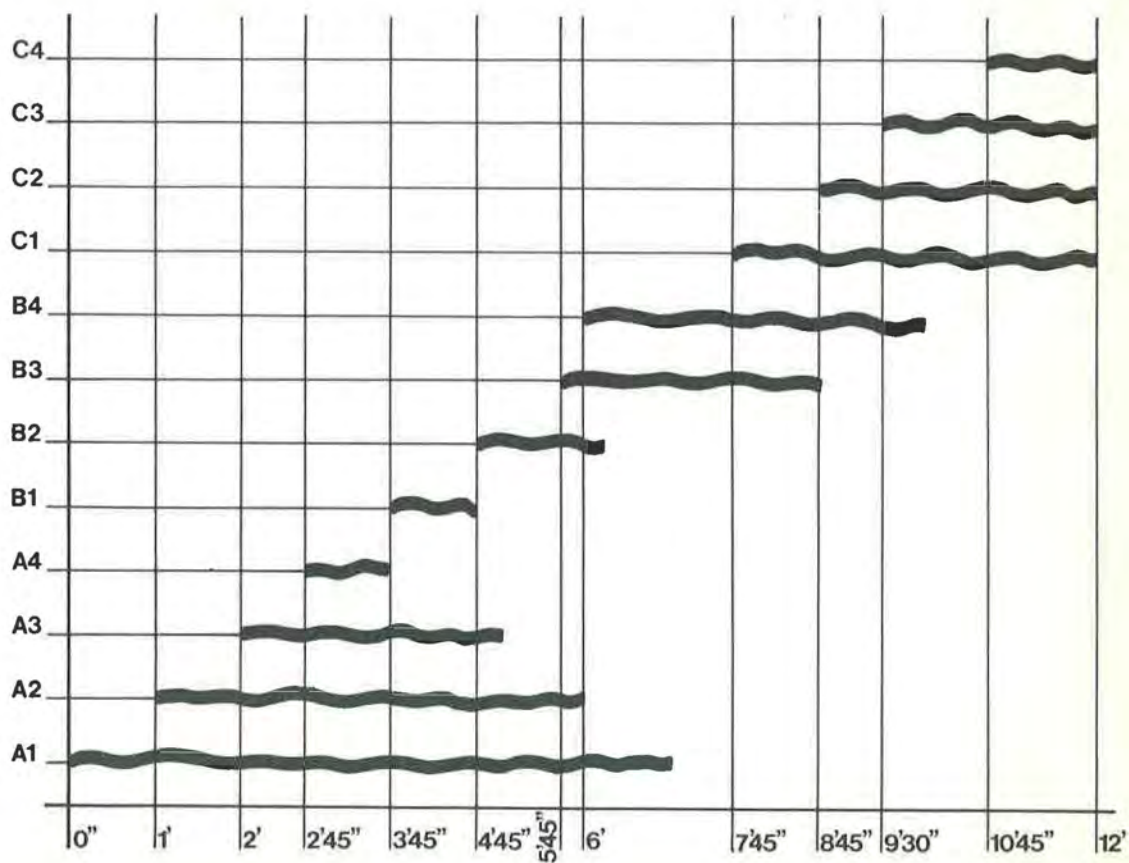
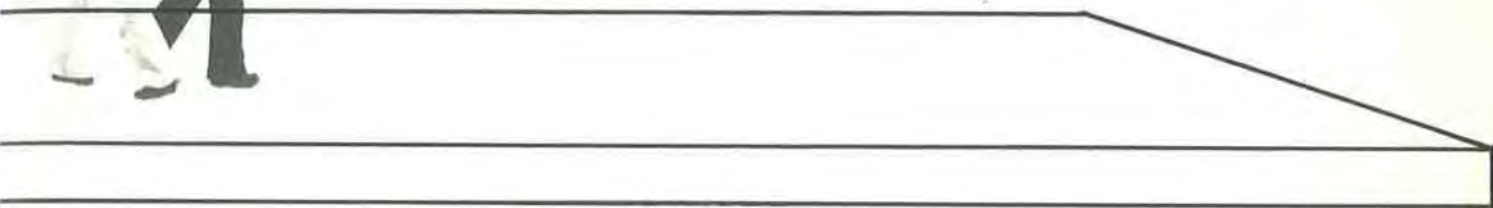


**B**



**C**





In questa tavola: sopra, due « incontri » sulla pedana, in alto a sinistra lo schermo per le proiezioni.  
 A sinistra: schema dei percorsi degli attori sulla pedana, con indicazioni della direzione e degli incontri.  
 A destra: successione e durata degli eventi sonori e degli « incontri » nell'azione.



« Cappellai » è una rappresentazione in due tempi: la « descrizione » e « l'azione ». La « descrizione » avviene mediante la proiezione di diapositive (riprodotte a pag. 77), e dalla lettura di un testo registrato su nastro.

Il testo è stato letto e registrato a rovescio e quindi riportato alla lettura normale rovesciando a sua volta il nastro. Questo procedimento provoca effetti di straniamento, a causa delle alterazioni dell'accentazione e delle inflessioni vocali, determinate dalla lettura a rovescio; inoltre la lettura viene effettuata con variazioni di tono (scherzoso, lugubre) e di velocità, alternate da brevi pause.

Alla « descrizione » segue l'azione sulla pedana. Nove attori ripetono gli « incontri » descritti percorrendo, con movimenti meccanici, tracciati prestabiliti. Gli ingressi e la durata di ogni singolo incontro, sono scanditi da suoni elettronici registrati su nastro.

Ogni incontro ha una durata diversa, in modo che in alcuni momenti, si hanno sulla pedana, o più incontri contemporaneamente, o un solo incontro alla volta. Gli attori indossano sul costume base, parti di « abbigliamento » in gomma.



# ALTRO ZAUM

STRUTTURA/AZIONE

ALTRO lavoro intercodice

Helena Ackerman / Alberto Bardi / Luciana Bergamini / Maria Bergamini / Mario Bizzari / Walter Branchi / Susanna Branchi / Graziella Conversi / Domenico Cozzupoli / Pasquale De Antonis / Viviana Dehaes / Franco De Vecchis / Francesca Furlanetto / Lucia Latour / Roberto Lezzi / Bruno Magno / Luciano Martinis / Romano Martinis / Achille Perilli / Enrico Pulsoni / Giovanni Puma / Lucilla Salimei / Gino Sputore / Gianni Trozzi / Gaetano Trusso / Claudia Wolff

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA  
Roma (Viale Giulia) 22-28 marzo 1976, ore 21.30

Dopo le 21.45 ore al parco estivo. I biglietti possono essere ritirati presso la partitura delle Officine Nazionali d'Arte Moderna - tel. 85731. Ingresso gratuito.



## Altro/Zaum

Struttura/azione

22 marzo 1976 - Galleria  
nazionale d'arte moderna - Roma

11 febbraio 1977 - Rondò  
di Bacco - Firenze

31 marzo 1976 - Altro - Roma

Helena Ackerman, Alberto Bardi,  
Luciana Bergamini, Maria  
Bergamini, Mario Bizzari, Walter  
Branchi, Renato Brandi, Graziella  
Conversi, Domenico Cozzupoli,  
Pasquale De Antonis, Viviana  
Dehaes, Franco De Vecchis,  
Francesca Furlanetto, Lucia Latour,  
Roberta Lezzi, Bruno Magno,  
Luciano Martinis, Romano Martinis,  
Achille Perilli, Enrico Pulsoni,  
Giovanni Puma, Lucilla Salimei,  
Gino Sputore, Gianni Trozzi,  
Gaetano Trusso, Claudia Wolff

**ALTRO ZAUM non è teatro.** Non è teatro perché non si pone in relazione con il codice teatrale né in senso negativo, cioè con la volontà di distruggere strutture teatrali esistenti, né in senso positivo con l'affermazione dell'esistenza di una nuova forma teatrale. E' al contrario un'operazione intercodice che si propone come una nuova possibilità linguistica.

In ALTRO ZAUM da ogni singolo codice linguistico vengono distaccati i nessi logici: il linguaggio diviene "forma vuota" entro cui calare elementi, segni in contraddizione con la struttura e la funzione convenzionale del codice stesso.

**ALTRO ZAUM è transrazionale.** Cioè non riconosce il confine tra mondo razionale e mondo irrazionale, i quali vengono intesi come unicum spazio-temporale di cui questa struttura/azione è una delle possibili traiettorie.

ALTRO ZAUM è articolato in quattro sezioni:

### ■ Costruzione e misurazione dello spazio

Lo spazio costante delle varie azioni è definito da sette strutture metalliche mobili e variabili: la dimensione intercodice le costruisce con elementi spazio-suono-luce.

In questa fase si procede al montaggio delle strutture e alla successiva misurazione dello spazio realizzato nelle tre diverse situazioni di spazio tridimensionale, di spazio luce, di spazio suono (il suono è prodotto dalle strutture stesse per effetto Larsen).

### ■ Il transmentale

Da suoni sintetici, per fonemi si formano parole cui si aggregano gesti e percorsi nello spazio, in circuiti sempre più complessi.

### ■ Aqua-micans

La danzatrice produce il suono con il movimento mediante fili armonici. Si stabiliscono una serie di passaggi per retroazione dal gesto al suono e viceversa.

### ■ Gli episodi

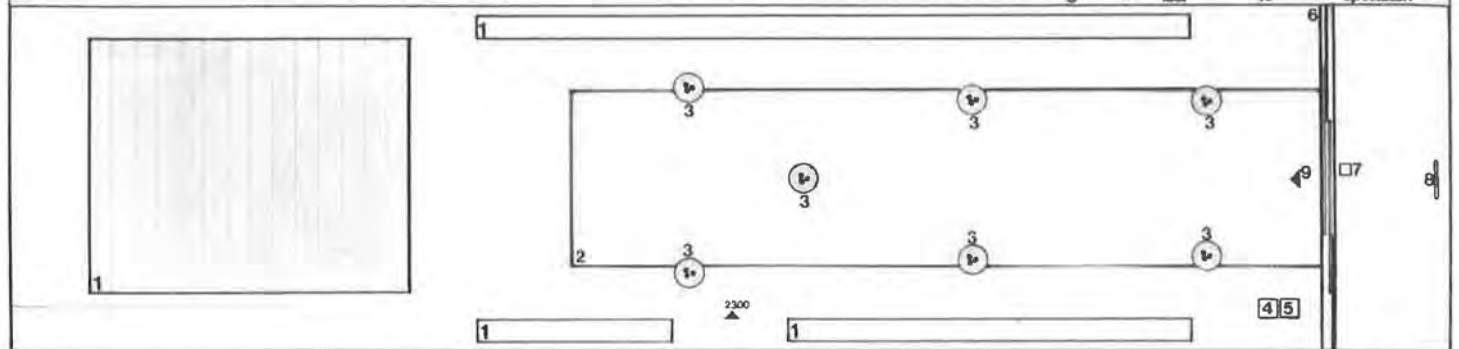
Una serie di "citazioni" estratte ed astratte dal loro contesto sono collegate soltanto dal ritmo di sequenza. Gli episodi agiscono staticamente o dinamicamente nello spazio: si svolgono secondo un andamento lineare e vengono ripetuti. Procedono infine per successive riduzioni, dall'immagine totale ai particolari, dai particolari ai frammenti.





ALTRO ZAUM - SPAZIO

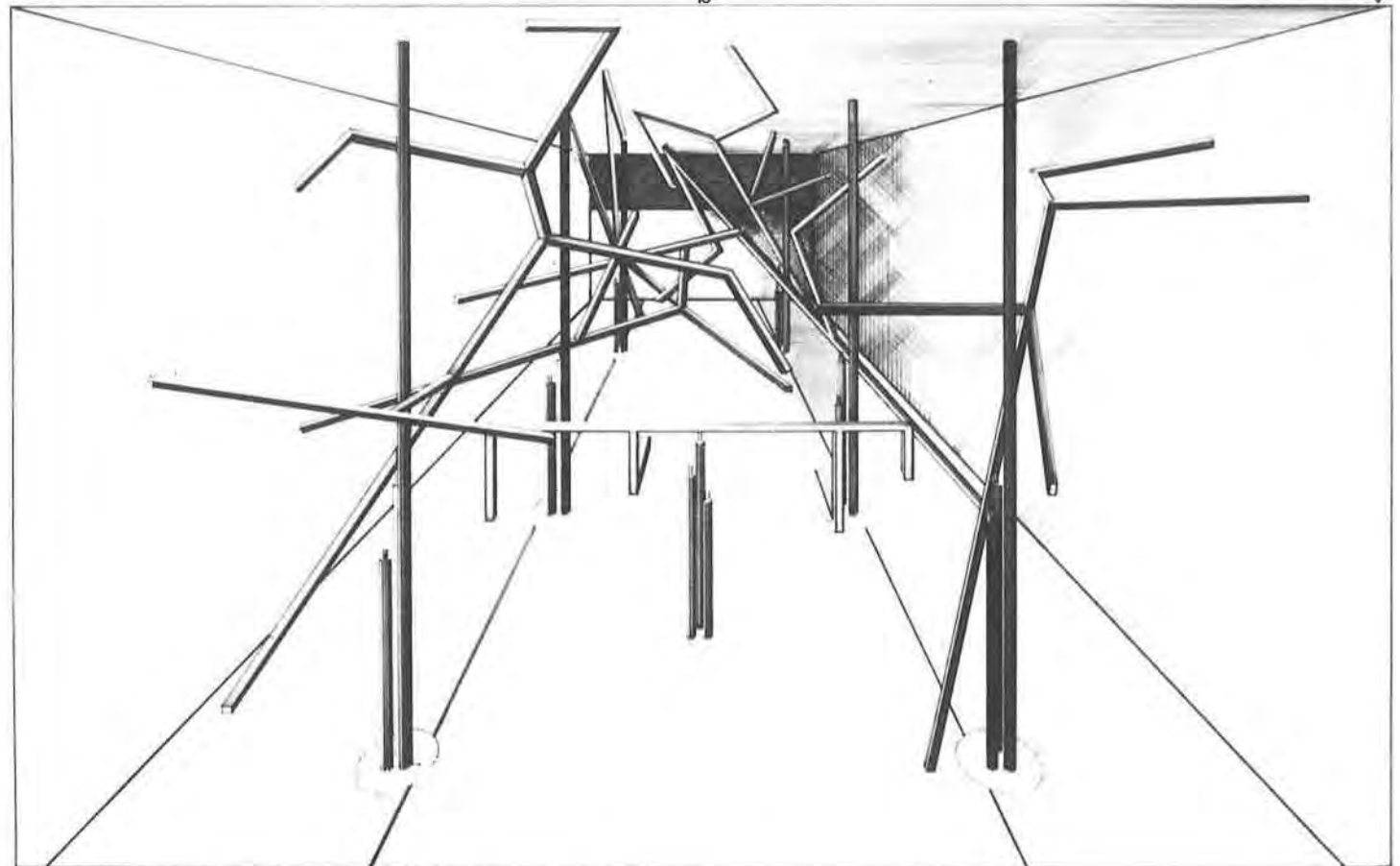
- |                         |                        |
|-------------------------|------------------------|
| 1 posti spettatori      | 6 pareti mobili        |
| 2 pedana                | 7 proiettori           |
| 3 strutture intercodice | 8 microfoni danzatrice |
| 4 comando suono         | 9 ingresso attori      |
| 5 " luci                | 10 " spettatori        |



PIANTA

10

PROSPETTIVA

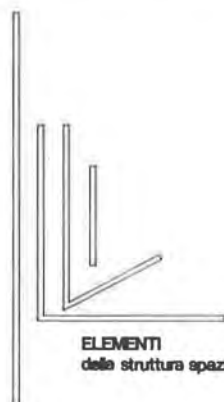


# ALTRO ZAUM - STRUTTURA INTERCODICE

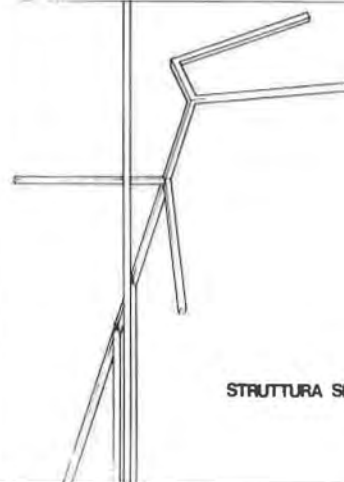


## BASE

- 1 SPAZIO
- 2 LUCE-SUONO
- 3 SPAZIO



## ELEMENTI della struttura spaziale

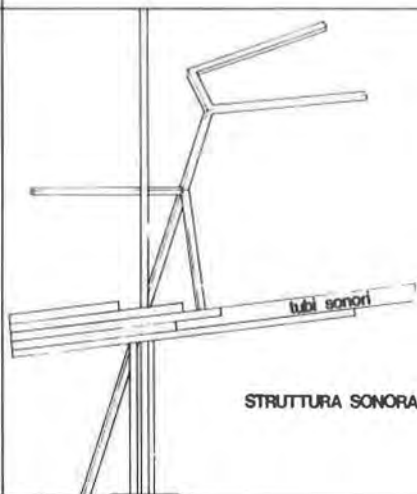


## STRUTTURA SPAZIALE



## SUPPORTI

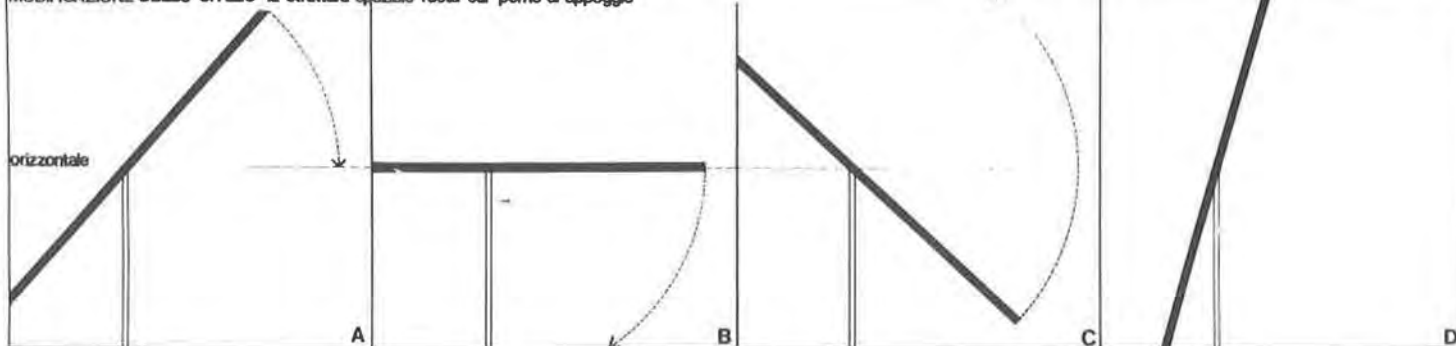
- 1 STRUTTURE SPAZIALI
- 2 - LUMINOSE E SONORE
- 3 - SPAZIALI



## STRUTTURA SONORA

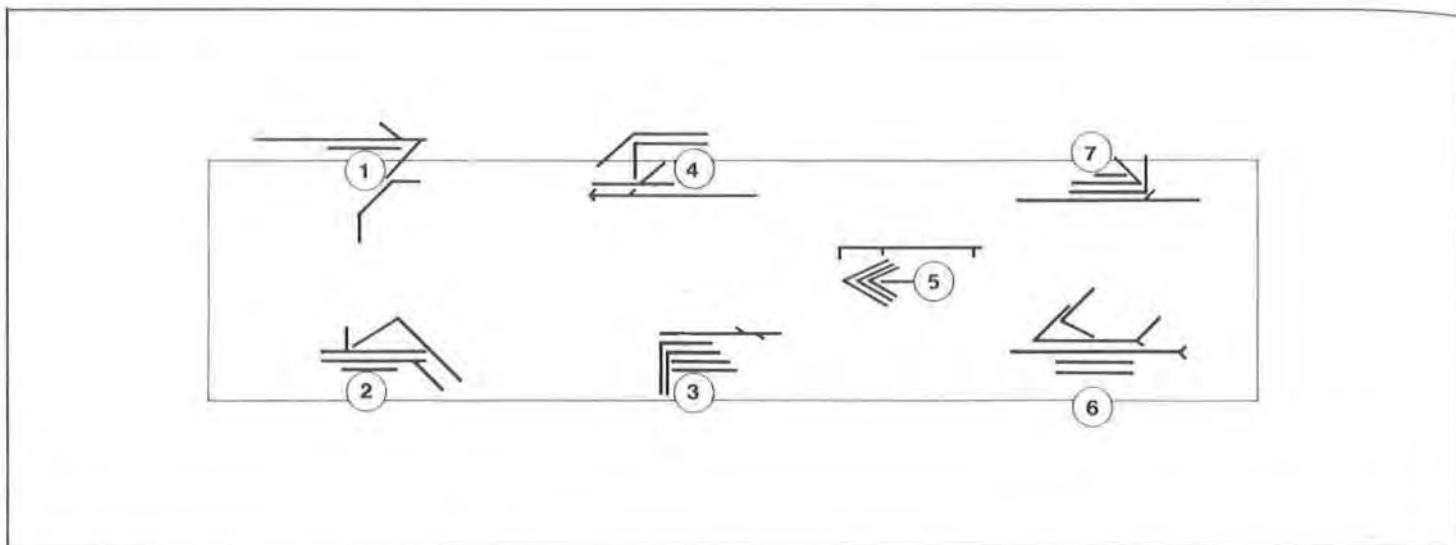


MODIFICAIONE DELLO SPAZIO - la struttura spaziale ruotà sul perno di appoggio



109/ La posizione a terra degli elementi che compongono le sette strutture metalliche, all'inizio dello spettacolo.

## ALTRO ZAUM



Lo spazio di Altro Zaum è costituito da sette strutture metalliche. Ogni struttura è *intercodice* poiché costruisce lo spazio, il suono, le immagini, il movimento.

Lo spazio quindi è organizzato *per punti* (sette quante le strutture).

Ogni *struttura* è *autoportante* e non ha bisogno di appoggi se non il pavimento: la disposizione delle strutture può variare a seconda del luogo dove lo spettacolo viene rappresentato. L'unico punto fisso di riferimento è una *parete costituita da pannelli scorrevoli*: i pannelli scorrevoli possono intercambiarsi secondo le necessità (parete luminosa, lavagna delle misurazioni, ecc.).

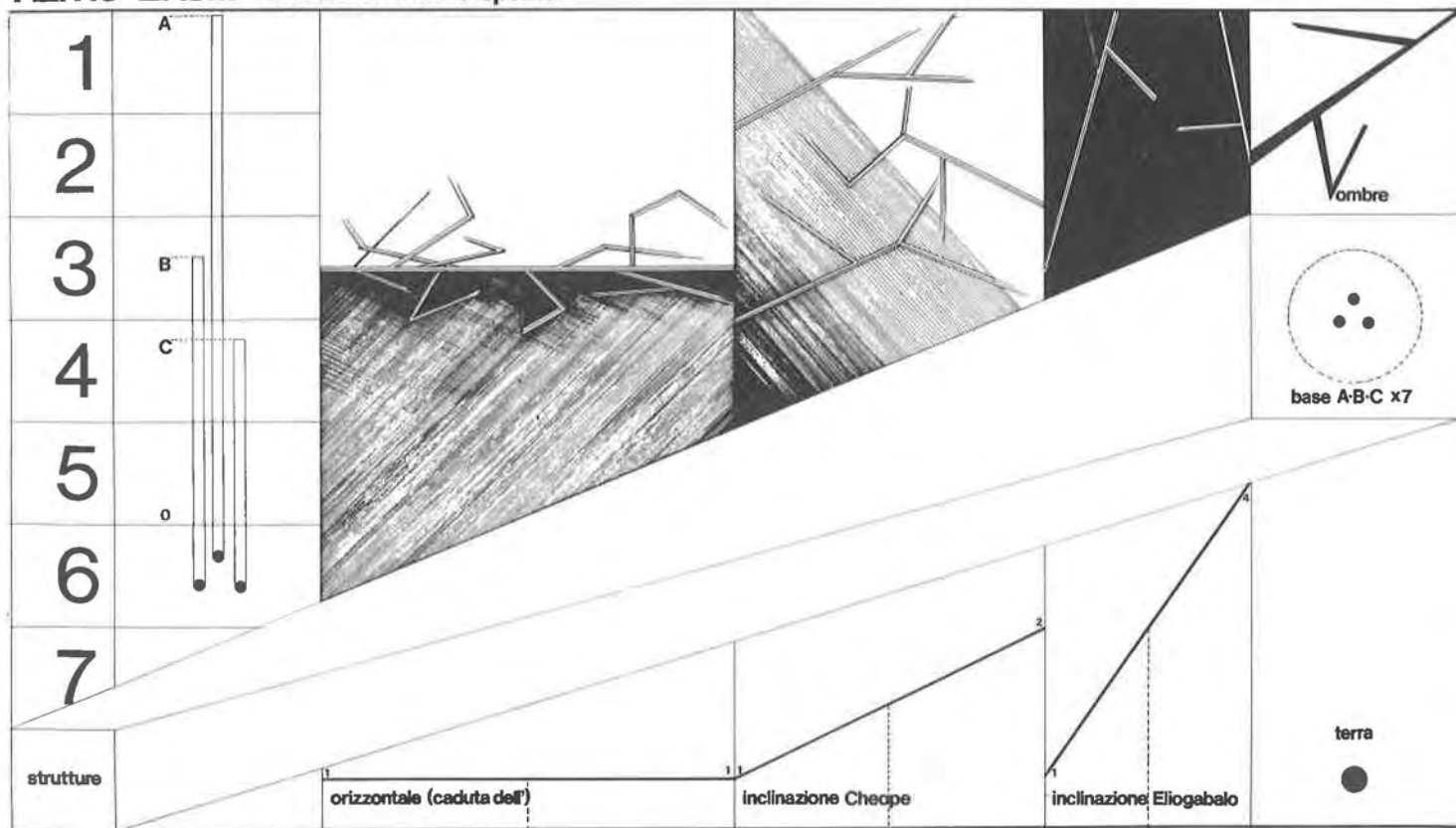
Ogni *struttura intercodice* è composta da pezzi metallici, che all'inizio dello spettacolo sono smontati e ordinati sul pavimento: rimangono in vista solo i supporti costituiti da tre elementi (uno per lo spazio, uno per il suono e la luce, uno per le attrezzerie). Altro Zaum inizia con una rapidissima corsa di un attore attraverso le strutture smontate, poi entrano gli attori che montano le sette strutture creando uno spazio metallico fitto di aste di alluminio. Il montaggio di ogni struttura corrisponde ad un disegno preciso che ogni attore conosce. A montaggio avvenuto si hanno quindi *sette mobiles* che, manovrati dagli attori, saranno utilizzati per modificare e costruire lo spazio nelle varie azioni.



110/111/112/Azione della costruzione dello spazio.  
 113/Rappresentazione schematica delle modificazioni  
 dello spazio durante l'azione delle « misurazioni ».



### ALTRO ZAUM - costruzione dello spazio





Lo spazio muta tre volte, per il cambiamento di assetto delle strutture; ogni volta due attori: un « misuratore » e l'assistente mimano misurazioni dello spazio, con vari strumenti di misura: filo a piombo, teodolite, stadiera, calibro, compasso, catene per misure agrarie, corde. Ogni misurazione si conclude con una serie di calcoli immaginari, il cui risultato, come nelle « tavole del destino » di Chlěbnikov, è una data storica. Il misuratore annuncia volta per volta le date: 1) « Misurazione della piramide di Cheope » (con filo a piombo e teodolite)... 1453 « E l'ora è suonato, della presa di Bisanzio da parte dei turchi selvaggi. Nel tempio di Sofia dagli occhi azzurri, il mantello verde del profeta » (da Zanguezi, di Velemir Chlěbnikov); 2) misurazione (con compasso)... « 218 dopo Cristo: Eliogabalo entra in Roma; 3) misurazione (con catena agraria, corda e stadiera)... 1918: caduta dell'Impero absburgico.

L'azione si conclude con la misurazione dei tubi sonori; si passa così all'azione successiva. La misurazione dei tubi sonori avviene mediante un calibro, mentre una voce registrata su nastro legge il testo che segue a pag. 90.







I tubi si generano gli uni dagli altri, si distinguono in « generazione superiore » e « generazione inferiore », cioè quella in cui il tubo prodotto è più lungo (superiore) del suo produttore e quella in cui è meno lungo (inferiore).

Si ha generazione inferiore quando la lunghezza diminuisce di un terzo rispetto alla misura del tubo precedente. Ciò accade, per esempio, quando si passa dal tubo iniziale che vale 81 ( $= 3 \times 27$ ) al secondo che vale 54 ( $= 2 \times 27$ ). Si ha generazione superiore quando la lunghezza aumenta di un terzo rispetto a quella del tubo precedente: ciò accade quando si passa dal secondo tubo che vale 54 ( $= 3 \times 18$ ) al terzo che vale 72 ( $= 4 \times 18$ ). Il terzo tubo (72) crea per generazione inferiore il quarto (48), questo per generazione superiore, il quinto (64) e così di seguito fino al settimo tubo.

La serie dei primi 6 tubi comincia, al contrario, con un tubo che vale i  $3/2$  del seguente; bisognerebbe che la somma di questi sei numeri fosse un multiplo di 5, sintesi dei tubi rotondi e dei tubi quadrati; ci si aspetterebbe che questo multiplo di 5 fosse 360 e il rapporto di  $3/2$  fosse scritto globalmente nella forma 216 fratto 144.

I numeri 81 e 64 sono stati adottati perché, grazie a questa adozione, i cinque numeri attribuiti ai primi tubi (81, 54, 72, 48, 64) erano a condizione di considerarli isolatamente e non di pensare ai loro rapporti né con il 6 né con il 12 - assolutamente conformi al principio della teoria.

MARCEL GRANET: *Il pensiero cinese*, Editore Adelphi.



## Costruzione del suono

La produzione del suono è ottenuta mediante l'effetto Larsen: un microfono è posto all'interno di un tubo. Il rumore anche minimo, che si produce nell'ambiente circostante, viene filtrato dal tubo e captato dal microfono.

Il tubo svolge l'azione di filtro in quanto risonatore; amplifica cioè i suoni corrispondenti alla propria frequenza di risonanza o agli armonici di questa e attenua le altre frequenze dello spettro. La frequenza di risonanza dipende dalla lunghezza e dalla circonferenza interna del tubo e si può variare chiudendone una estremità.

Un sistema di amplificazione riproduce nel medesimo ambiente il suono captato dal microfono. Si ha così un notevole incremento di una sola frequenza che ritorna praticamente senza attenuazione al microfono, dando origine ad un sistema a circuito chiuso che si autoamplifica fino ad arrivare ad un punto di saturazione determinandone la stabilizzazione.

Lo svolgimento dell'azione descritta in partitura prevede tre esecutori. Ciascuno di questi dispone di un microfono a condensatore e di una struttura formata da sei tubi di plastica di lunghezza e diametro diversi. La lunghezza dei tubi, che sono in totale 18, è stata determinata seguendo il criterio per cui, nelle interferenze sonore tra più tubi, i rapporti frequenziali o battimenti siano sempre di natura relativamente complessa.

### Dimensione dei tubi:

STRUTTURA I T 1 lungh. cm. 300 diam. cm. 10  
 T 2 lungh. cm. 81 diam. cm. 10  
 T 3 lungh. cm. 79 diam. cm. 5  
 T 4 lungh. cm. 61 diam. cm. 5  
 T 5 lungh. cm. 48 diam. cm. 5  
 T 6 lungh. cm. 40 diam. cm. 5

STRUTTURA II T 1 lungh. cm. 155 diam. cm. 10  
 T 2 lungh. cm. 100 diam. cm. 5  
 T 3 lungh. cm. 78 diam. cm. 5  
 T 4 lungh. cm. 68 diam. cm. 5  
 T 5 lungh. cm. 57 diam. cm. 5  
 T 6 lungh. cm. 43 diam. cm. 5

STRUTTURA III T 1 lungh. cm. 210 diam. cm. 10  
 T 2 lungh. cm. 145 diam. cm. 10  
 T 3 lungh. cm. 130 diam. cm. 5  
 T 4 lungh. cm. 90 diam. cm. 5  
 T 5 lungh. cm. 55 diam. cm. 5  
 T 6 lungh. cm. 42 diam. cm. 5

La variazione di intensità si ottiene controllando manualmente l'inserimento del microfono nell'imboccatura del tubo.

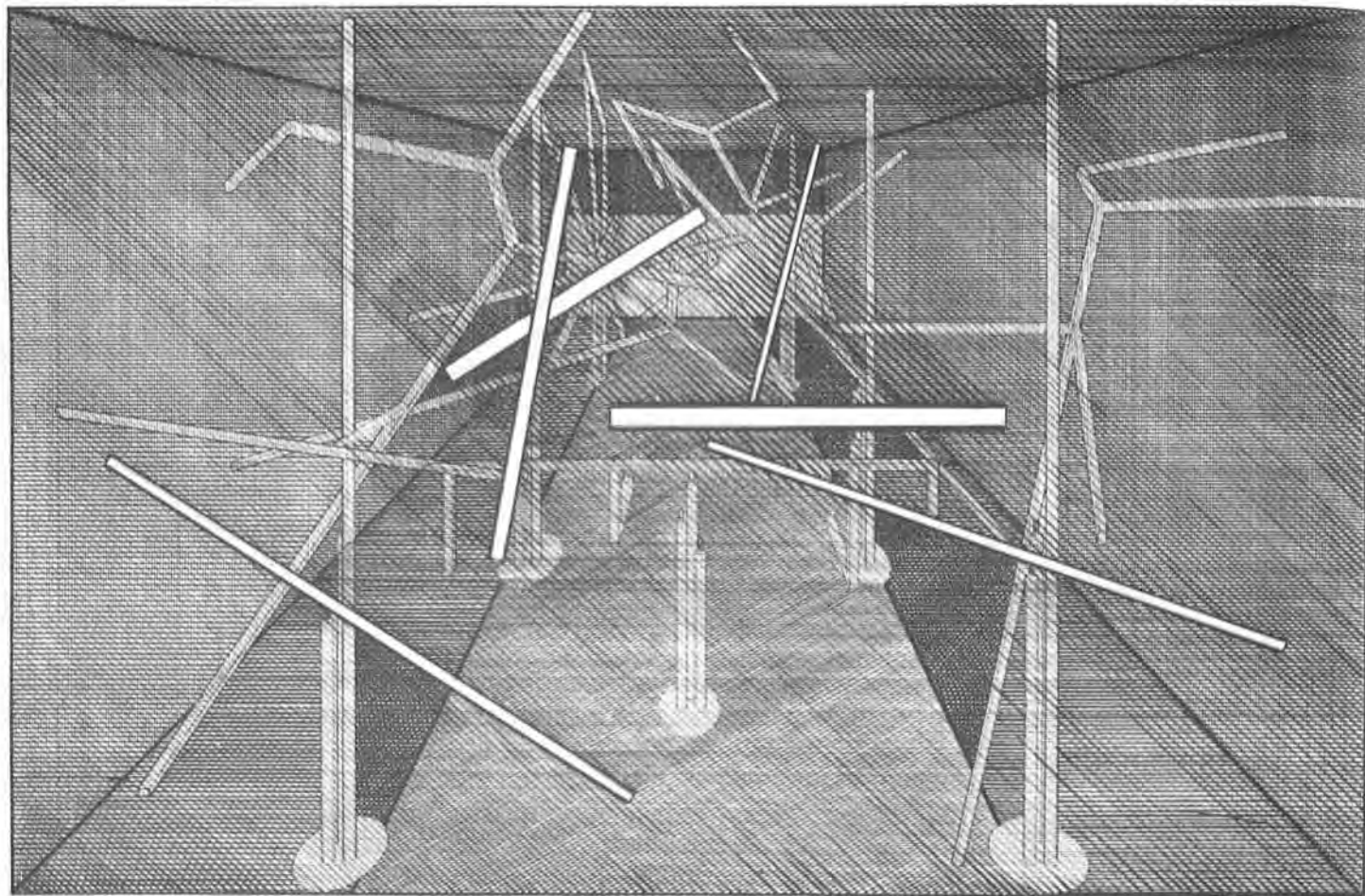
Non è, però, possibile stabilire precisamente quale deve essere il livello del microfono e di quanto lo si deve introdurre, poiché l'innescamento dell'effetto Larsen dipende dalle caratteristiche di riverberazione dell'ambiente e quindi estremamente variabile di volta in volta.





## Tubi luminosi

124/Schema prospettico della disposizione dei tubi luminosi.



Ad ogni supporto (luce-suono) delle *strutture intercodice* viene montato un tubo di plastica, lungo 3 mt. di sezione diversa per ogni supporto, dal 4 al 10.

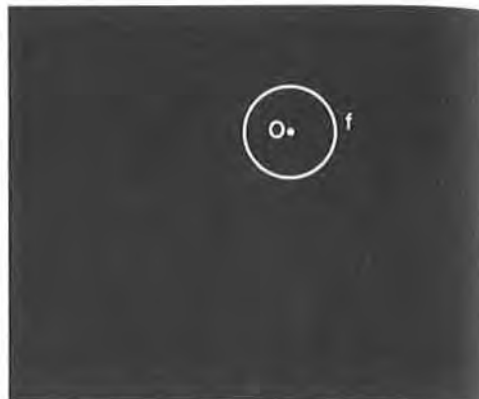
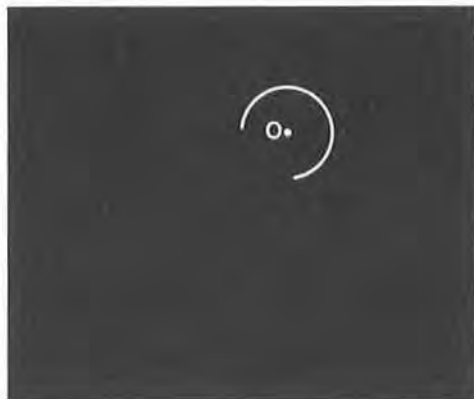
Ad ogni tubo è applicata, al buio, una torcia elettrica che, accesa, lo rende luminoso. Gli attori, uno per ogni struttura, muovono, accendono e spengono il tubo, seguendo una precisa partitura.



## ALTRO ZAUM-partitura costruzione luce

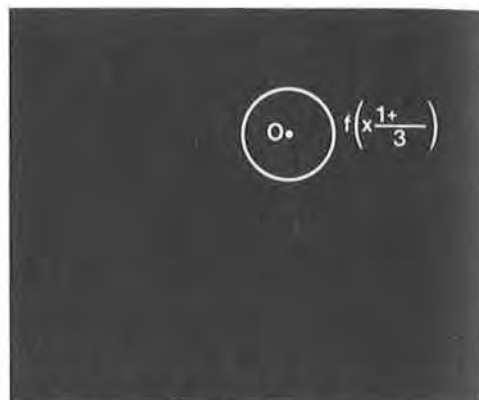
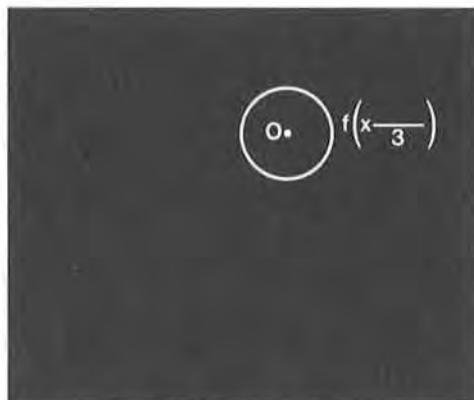
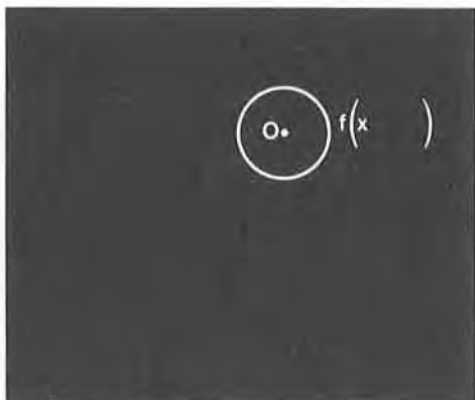
	ATTORI	SPAZIO strutture	LUCE	MOVIMENTO	TEMPO sec.	
1	tutti	tutte	luce servizio molto basse	montaggio dei tubi luminosi alle strutture	tempo libero necessario al movimento	
	A	3		movimento di peso tubo da vertic.va incl.		
	B	6		movimento scattante tubo da orizz.va incl.		
	C	7		movimento di peso tubo da vertic.va molto incl.		
	D	1		movimento scattante tubo da orizz.a vertic.		
	E	2		movimento di peso tubo da vertic.va incl.		
	F	4		movimento di peso tubo da vertic.va incl.		
			BUIO	5		
2	A	3	ac sp	tubo fermo	tubo cambia posiz.	2
	"	"	ac sp	" "	" " "	2
	"	"	ac sp	" "	" " "	2
	B	6	ac sp	" "	" " "	2
	"	"	ac sp	" "	" " "	2
			BUIO	tubo fermo	5	
3				BUIO	2	
	E	2	ac	tubo dal basso inclin. alla posiz.orizz.	tempo libero necessario al movimento lento	
	F	4				
	C	7	sp	tubo rimane posiz.orizz.	"	
	E	2				
	F	4				
	D	1				
	C	7				
	D	1	ac	tubo dal basso inclin. alla posiz.orizz.	"	
	A	3				
B	6					
			ac sp	tubo rimane posiz.orizz.	tutti spostano il tubo ac. nella posiz. da utilizz.	2
4				BUIO	2	
	E	2	ac	tubo basso fermo	2	
	B	6	sp	tubo si sposta leggermente alto	2	
	E	2	ac	tubo orizz.	tubo alto	2
	C	7	ac	tubo orizz.	tubo alto	2
	D	1	ac	tubo orizz.	tubo alto	2
	C	7	sp	tubo si sposta leggermente alto	2	
	D	1	ac	tubo orizz.	tubo alto	2
	A	3	ac	tubo orizz.	tubo alto	2
	F	4	sp	tubo si sposta leggermente alto	2	
			BUIO	1		
5	E	2	ac sp	tubo si abbassa orizz.	tubo fermo orizz.	2
	A	3	ac sp	"	"	2
	C	7	ac sp	"	"	2
	B	6	ac sp	"	"	2
	F	4	ac sp	"	"	2
	D	1	ac sp	"	"	2
	E	2	ac sp	tubo fermo orizz.	"	2
	A	3	ac sp	"	"	2
	C	7	ac sp	"	"	2
	B	6	ac sp	"	"	2
	F	4	ac sp	"	"	2
	D	1	ac sp	"	"	2
				BUIO	3	
	A	3	ac sp 3 volte	tubo si sposta al buio, quando e' acceso e' fermo	3	
tutti	tutte	ac sp 3 volte	"	"	3	
			BUIO	1		
7	C	7	ac	tubo verso terra ondeggia lentamente	3	
	B	6				
	F	4	sp	il tubo viene smontato dalla struttura	1	





Ruotando intorno a un punto 0,

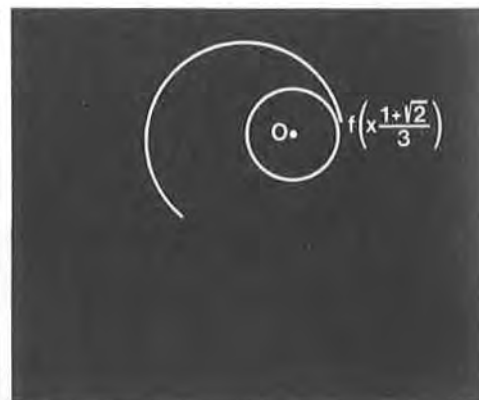
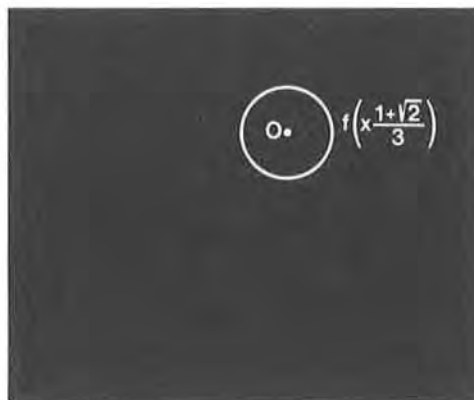
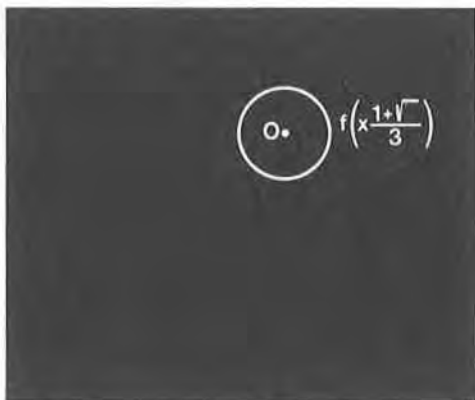
un occhio metallico individua dopo un giro e 45° una finestra (f).



Nel vano (**parentesi**) della finestra si intravede un uomo ultimo di dieci fratelli (x),

che regge per la briglia un quadrupede con tre sole zampe (**fratto tre**).

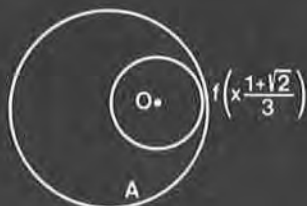
Sulla groppa dell'animale c'è un cavaliere (1) che ha deciso di uccidere (+) una donna sua prigioniera



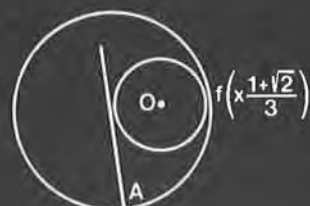
che è dentro una specie di portantina (**radice quadrata**) sistemata alle spalle dell'uomo

e che, in ginocchio (2), implora pietà da dietro il doppio velo dal suo abitacolo. Spaventato dall'occhio metallico,

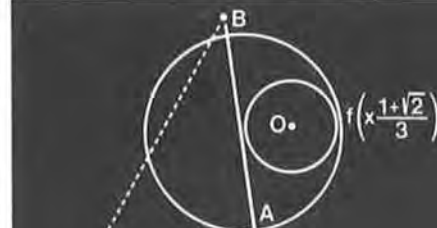
il cavallo salta fuori dalla finestra incominciando a galoppare **in circolo** secondo un raggio uguale al doppio



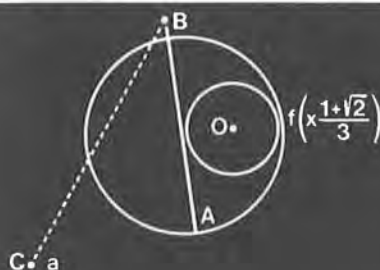
del raggio dell'occhio metallico, come nell'arena di un circo; al terzo giro viene bloccato in un punto A



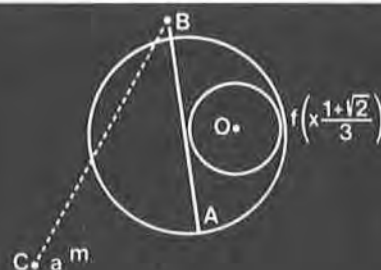
per cui passa il **filo conduttore** che, dirigendosi perpendicolarmente alla circonferenza verso il centro dell'arena,



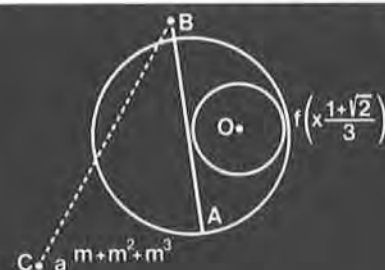
giunge a un punto B, che lo raccoglie e lo rimanda, secondo un angolo di 37°, trasformato in un raggio di **luce pulsante**.



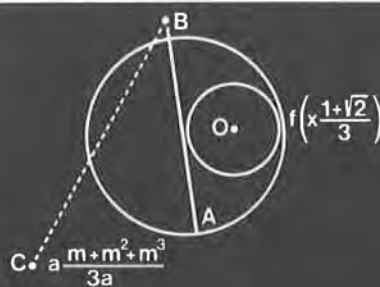
Il raggio viene catturato e misurato da un apposito apparecchio (a) di misurazione della luce, situato nel punto C.



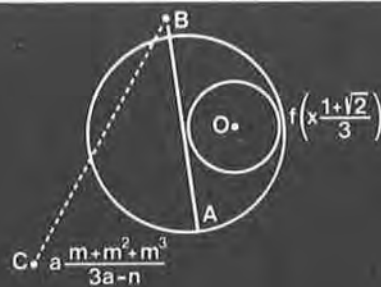
Il misuratore (m) addetto all'apparecchio



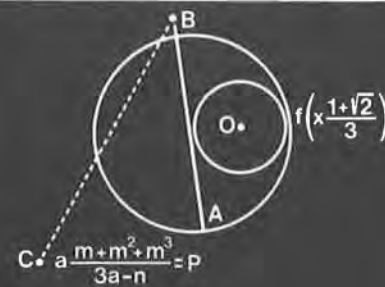
aumenta di spessore ( $m^2$ ) ad ogni tratto di luce che misura, fino a diventare una trinità ( $m^3$ ).



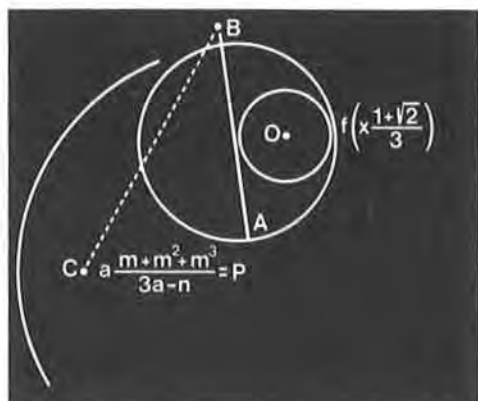
Egli si muove con abilità su una bacchetta di plexiglas (**linea di frazione**) sostenuta da tre assistenti ( $3a$ )



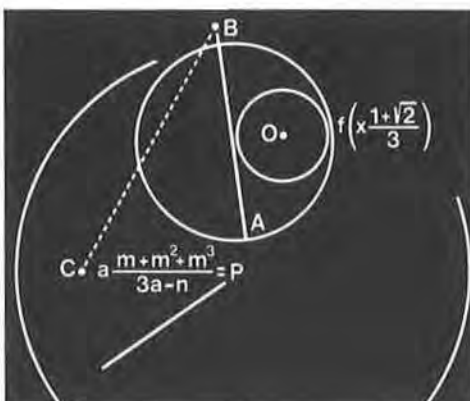
di cui non si conosce il nome ( $-n$ ). Malgrado gli sforzi di questi, non si può impedire che, per contatto,



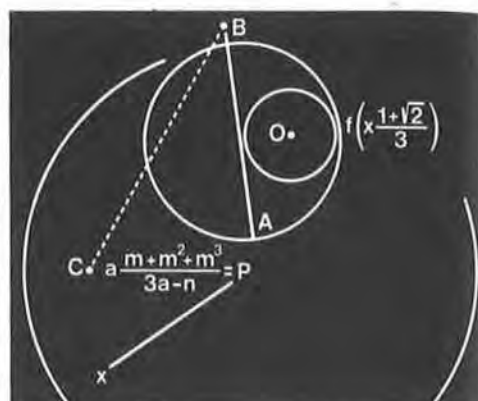
attraverso i piedi del misuratore, la luce venga assorbita dal plexiglas e convogliata (=) in un unico punto P.



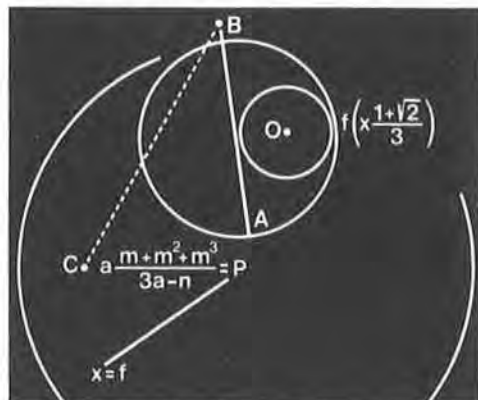
Tuttavia, da questo punto essa si irradia tutto intorno, secondo una **circonferenza** tanto ampia



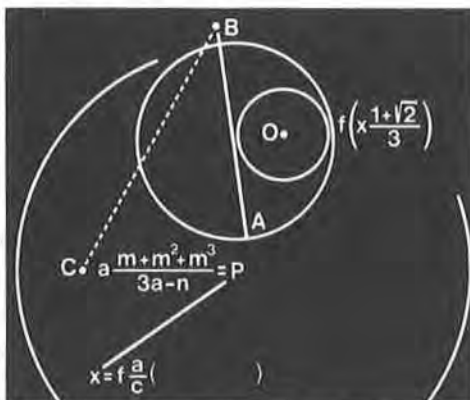
da giungere a circoscrivere il cerchio dell'arena.  
**Un raggio** stranamente più luminoso



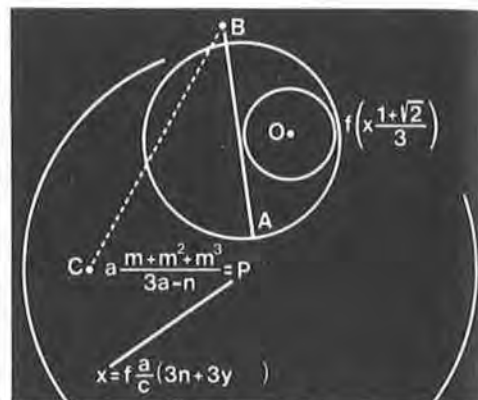
va a colpire due ceppi messi l'uno contro l'altro (x), che cominciano a bruciare.



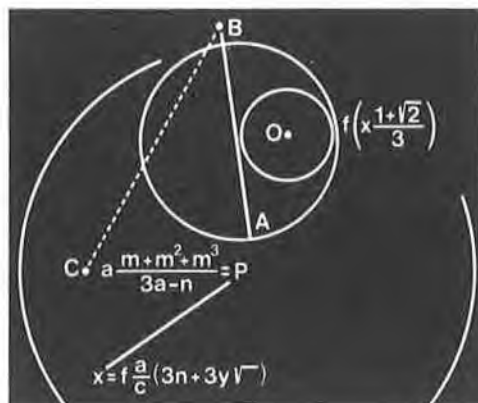
Il fuoco (f) così prodotto (=) serve a tenere lontano



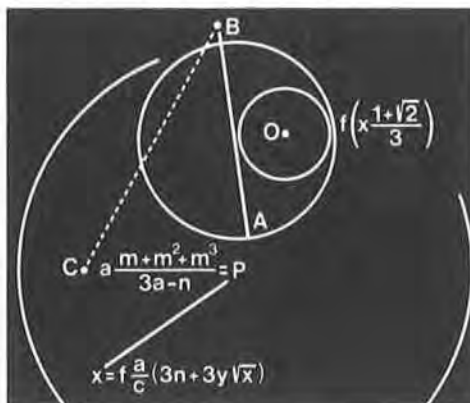
un avvoltoio dal cadavere (a su c) che è lì per terra, e in più chiude in un cerchio di calore (parentesi)



tre neri (3n) e tre greci (3 i greco) che avevano con sè



una valigia chiusa a doppia mandata (**radice quadrata**)



ma vuota (x).



## La parete luminosa Transmentale

132/La parete luminosa, durante l'azione.  
133/« Transmentale ».

L'azione della « parete luminosa » nasce come trasposizione in termini scenico-creativi di elementi ricavati da curiosi procedimenti di ritenzione mnemonica, analizzati da A. R. Lurija (« Una memoria prodigiosa », Editori Riuniti, 1972), e da alcuni aspetti della produzione poetico-letteraria di V. V. Chlébnikov.

Lurija studia il caso di un uomo provvisto di straordinaria capacità mnemonica, espressa per mezzo di un procedimento di scomposizione del fatto da ricordare (ad esempio, una complicata formula matematica) in tutti i suoi elementi, e di successiva loro organizzazione e distribuzione *mentale* lungo un percorso reale e molto ben conosciuto (ad esempio, la strada dove abita), oppure la loro assimilazione e sostituzione nella memoria - nel caso di elementi astratti (quelli costituenti una formula matematica) - con fatti, oggetti o persone ben concreti e familiari. Così che, in definitiva, non la formula matematica viene ricordata, bensì cose e fatti già fermamente presenti nella memoria.

Chlébnikov ripropone - in parte della sua produzione letteraria - fatti e avvenimenti concreti (ad esempio, avvenimenti storici) in termini di astrazione « matematica », tramite un'azione di trasferimento (passaggio) di codici di interpretazione.

Tali procedimenti, ovviamente, si sono trovati molto vicini al problema - fondamentale per il gruppo Altro - dell'*intercodice*, cioè del lavoro creativo esplicabile intervenendo nelle zone di interferenza o separazione tra i codici linguistici. Cioè, là dove avvengono appunto le operazioni di « trasferimento » da un codice all'altro operati da Chlébnikov e dall'uomo dalla memoria prodigiosa.

### La realizzazione scenica

E' stato elaborato in gruppo un testo (un vero e proprio brano narrativo), successivamente scomposto nei suoi elementi e tradotto in elementi e segni di geometria analitica, tali da costruire (ma solo visivamente) una struttura « matematica » di segni e formule. La lettura del testo (registrato su nastro) avviene in sincronia con l'apparizione sulla parete dei relativi segni matematici.

### Realizzazione tecnica

La parete è costituita da un grande « trasparente » intelaiato e annerito in modo tale da conservare la trasparenza ai soli segni matematici che vi sono stati precedentemente disegnati. Ciascuno di tali segni è provvisto sul retro di coperture mobili, staccabili dall'operatore. L'illuminazione sul retro della parete determina l'apparizione nel buio di segni luminosi che gradualmente costrui-



scono la struttura matematica, nel modo in cui si può vedere nelle tre pagine precedenti.

**Transmentale:** Gli attori raccolti al centro dello spazio in varie posizioni pronunciano una serie di parole con toni, altezze e ritmi diversi. Le parole tendono a trasformarsi in puri suoni, modificandosi nei significati a seconda di come vengono « agite » dagli attori. Nel finale, sul buio totale, la parola « sciamano » viene eseguita da dieci attori distribuiti nello spazio. Le posizioni degli attori costituiscono una rete di sorgenti sonore, la quale permette di ottenere movimenti del suono nello spazio, secondo calcolate traiettorie.

GRIDO  
GRECO  
GRANCASSA  
CRÊPE  
GRANDE  
GRANCHIO  
CROMATICO  
AUTO  
AUTOMA  
AUTOMOBILI  
AUTOMATICO  
AUTOMAZIONE  
AUTOMOBILE  
AUTOMATICO  
AUTOMAZIONE  
AUTOMATO  
AUTOCTONO  
AUTOMA

TRATTO  
FATTO  
FALSTAFF  
FISCHIARE  
FAMELICO  
FALCONE  
FLIC  
SCIAMANO  
TOTEMICO

## « Aqua micans »

*Presentazione*

In piedi, faccia al pubblico, movimento ritmico orientato in avanti, con il braccio destro leggermente sollevato, e movimento orientato indietro.

Dopo un po', aggiungere la gamba sinistra sollevandola leggermente.

Elaborare un ritmo.

Iniziare ad avanzare in questo modo, arrestandosi poi a metà strada.

Avanzamento - concentrazione - pausa - cavo in tensione.

*Azione*

1) elaborazione di una struttura ritmica.

il corpo oscilla in avanti con il cavo della mano sinistra che strofina lungo la coscia; il cavo della mano destra entra in tensione quando il corpo è tutto proteso in avanti; la gamba destra si alza leggermente.

Ripetere.

Poi coinvolgere la testa nel movimento precedente. la testa prima si alza e poi gira lentamente indietro con oscillazioni indietro e in avanti finché non si trova rivolta verso il pannello.

Lasciar cadere gradualmente la mano sinistra.

2) girare la testa verso il cavo della mano destra con il rumore degli anelli; strappo; la testa striscia.

3) avanzare; le mani sono trattenute dai cavi; il corpo è tirato indietro dagli elastici.

4) gioco della spalla con gli elastici; tirare verso il basso; il corpo è tirato indietro per due volte, poi restare giù in relevé; rapidi rimbalzi su e giù con braccia e corpo.

5) le mani vanno alla testa; alzare le braccia; relevé; poi abbandonarsi sugli elastici e sui cavi; con il rumore degli anelli due volte veloci e una volta lentamente.

6) girare intorno e giocare con gli elastici.

7) abbandonarsi su uno degli elastici; tirare e sollevare la gamba sinistra; poi tirarsi indietro (con un salto).

8) legarsi insieme (fase rapida?).

9) movimenti rotatori.

10) movimenti rotatori a decrescere.

11) finire con la gamba sinistra in alto e un braccio leggermente sollevato.

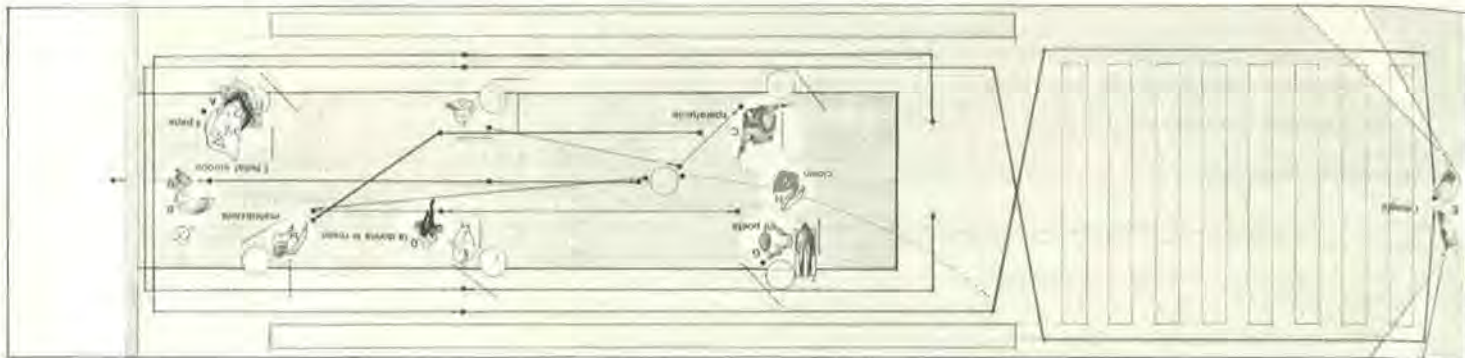
Muoversi come la struttura.

*Dal corpo della danzatrice si dipartono una serie di fili di metallo, collegati a diversi punti nello spazio. I fili, differenti per diametro e lunghezza secondo una determinata serie di rapporti, sollecitati dall'azione, producono delle vibrazioni che, opportunamente amplificate, costituiscono il suono del movimento della danzatrice.*









E' una azione complessa costituita da « citazioni » visive o testuali, raccolte da varie fonti letterarie, e variamente assemblate. Ogni « episodio » viene ripetuto più volte, da solo o in sovrapposizione ad altri episodi.

Le strutture metalliche che costituiscono lo spazio, sorreggono dei setti semitrasparenti che determinano una struttura labirintica. Le azioni degli attori, vengono percepite attraverso i setti semitrasparenti.

L'azione si conclude con l'immobilità degli attori, e con proiezioni di particolari degli episodi, e di frammenti di testi sui setti semitrasparenti.

I frammenti letterari cui si riferiscono gli « episodi » vengono elencati qui di seguito.

## 1

... Nel contempo Swammerdamm tirò fuori dalla tasca un piccolo cannocchiale, lo allungò e andò addosso al nemico, gridando: - In guardia anima dannata, se hai coraggio. Prontamente Leuwenhoek aveva brandito uno strumento simile, lo aveva allungato anche lui e gridava: - Avanti pure, sono a tua disposizione e presto dovrai sentire la mia potenza!

Entrambi ora portavano i cannocchiali all'occhio e facevano furenti, delle sortite con tiri micidiali, ora accorciando, ora allungando le loro armi. Erano finte, parate, volte, erano, insomma, tutti i possibili espedienti della scherma e gli animi sembravano scaldarsi sempre più.

Quando uno di loro veniva colpito, levava acute strida, saltava tanto alto, faceva le più bizzarre capriole, gli scambietti più belli come il più bravo primo ballerino dell'Opera di Parigi, finché l'altro lo fissava col cannocchiale accorciato. Se a questi poi capitava di essere colpito faceva altrettanto. Così alternavano i salti più sfrenati, con mosse da pazzi con grida furenti: le fronti stillavano sudore gli occhi iniettati di sangue uscivano fuori delle orbite; e poiché non si scorgeva altra causa del loro ballo di San Vito al di fuori delle scambievoli sbirciate che si davano coi cannocchiali, si doveva pensare che fossero dei matti furiosi, scappati dal manicomio... Tanto Leuwenhoek che Swammerdamm, si erano colpiti gravemente, perché tutti e due saltabecavano, ballavano in modo veramente pazzesco e facevano, con urla e grida, una musica che poteva essere paragonata alle voci alte e fioche dei dannati nell'inferno.

Da *Maestro pulce*, di E. T. A. Hoffmann.

## 2a

... Non mi consta, - disse allora il giovane, - in che misura l'attore tragico Giglio Fava non fosse di carne ed ossa ma invece di cartone; quello però che è certo è che alla autopsia il suo corpo fu trovato riempito completamente coi versi delle tragedie di un certo abate...

Da *La principessa Brambilla*, di E. T. A. Hoffmann.

## 2b

dove sono i quaranta poeti, ha detto Tadeusz (ma forse era

Yehuda che parlava): i quaranta che non si incontrano? (e salveranno la poesia):

e dove sono i quattro poeti, colpiti a morte da una spada fiammeggiante

di whisky: i quattro chiusi da B. M. Schefers, tutti insieme (o in un altro ristorante del quartiere), per un piccolo bridge di parole?

Da *Wirrwarr*, di Edoardo Sanguineti.

## 3

« ... Uccider quel gobbo! Che diavol diceste! Un ladro son forse? Son forse un bandito? Qual altro cliente da me fu tradito? »

Dal *Rigoletto*, di G. Verdi e E. M. Piave.

## 4

Visibilmente turbata da qualche particolare dell'intestazione, la seducente persona, che parve d'un tratto incollarsi al suolo, ebbe un trasalimento che la fece pungere ad una spina rimasta sul gambo, che in quel momento si trovava tra busta e pollice.

Come se la vista del sangue, che immediatamente macchiò gambo e carta, l'avesse, per



una causa segreta, impressionata più del ragionevole, ella lasciò cadere, inorridita, i due oggetti umettati di rosso – poi, immobile, come ipnotizzata, si mise a fissare il pollice, adesso sollevato a metà.

Dette da lei, le parole: *Sulla lunetta... tutt'intera l'Europa... rossa... tutt'intera...* ci giunsero grazie ad un altro oblò, in nulla diverso dai precedenti, che era, anche qui, praticato nella parete trasparente; derivavano dal fatto che la carta geografica sul vetro, rilucendo in aria alle sue spalle, per effetto dello pseudo raggio di sole, le si presentava alla vista nella lunetta della propria unghia, così straordinariamente riflettente.

Immediatamente dopo la caduta, il vecchio aveva tentato di raccogliere da terra il plico e il fiore insanguinati. Ma, almeno ottuagenario a giudicare dall'aspetto, non riuscì, per mancanza di elasticità, ad abbassarsi sufficientemente da raggiungerli. Volgendo allora lo sguardo al groom, pronunciò la romantica parola di richiamo « Tigre » indicando con il dito il marciapiede.

Docilmente l'adolescente s'affrettò a raccogliere i due leggeri oggetti e fece per restituirli all'interessata.

Ma quest'ultima, che aveva avuto un fremito nel sentire il termine, desueto nell'accezione adottata, di cui s'era servito il vecchio, eseguì a questo punto, sotto l'imperio di una qualche allucinazione, una serie di gesti di spavento, pronunciando frasi sconnesse, nelle quali tornavano di continuo queste tre parole: *padre, tigre e sangue*.

Poi si abbandonò in maniera evidente alla demenza assoluta, mentre l'uomo dal vestito nero, che fin dall'inizio aveva seguito la scena con emozione, era corso in suo aiuto e la trascinava a piccoli passi verso l'interno dell'albergo.

Da *Locus solus*, di Raymond Roussel.

## 5

Maledictus sit vivendo, moriendo...

... manducando, bidendo, esauriendo, sitiendo, jejunando, dormitando, dormiendo, vigilando, ambulando, stando, sedendo, jacendo, operando, quiescendo, mingendo, cacando, flebotomando.

Maledictus sit in totis viribus corporis.

Maledictus sit intus et exterius.

Maledictus sit in capillis;

maledictus sit in cerebreeo.

Maledictus sit in vertice, in temporibus, in fronte, in auriculis, in superciliis, in oculis, in genis, in maxillis, in naribus, in dentibus mordacibus, sive molaribus, in labiis, in guttere, in humeris, in harnis, in brachiis, in manubus, in digitis, in pectore, in corde, et in omnibus interioribus stomacho tenuis, in renibus, in inguinibus...

Da *Tristram Shandy*, di Laurence Sterne.

## 6

PAPA (a voce altissima) No; no e no!

PAPA Non voglio mettermi contro la tavola pitagorica.

PAPA Tutto questo scalpiccio mi da ai nervi.

PAPA ...Insomma, questo scalpiccio nei corridoi è insopportabile.

PAPA Al massimo al massimo, lo si porti davanti agli strumenti.

Da *Vita di Galilei*, di Bertolt Brecht.



140/« ... da una spada fiammeggiante di whisky ».



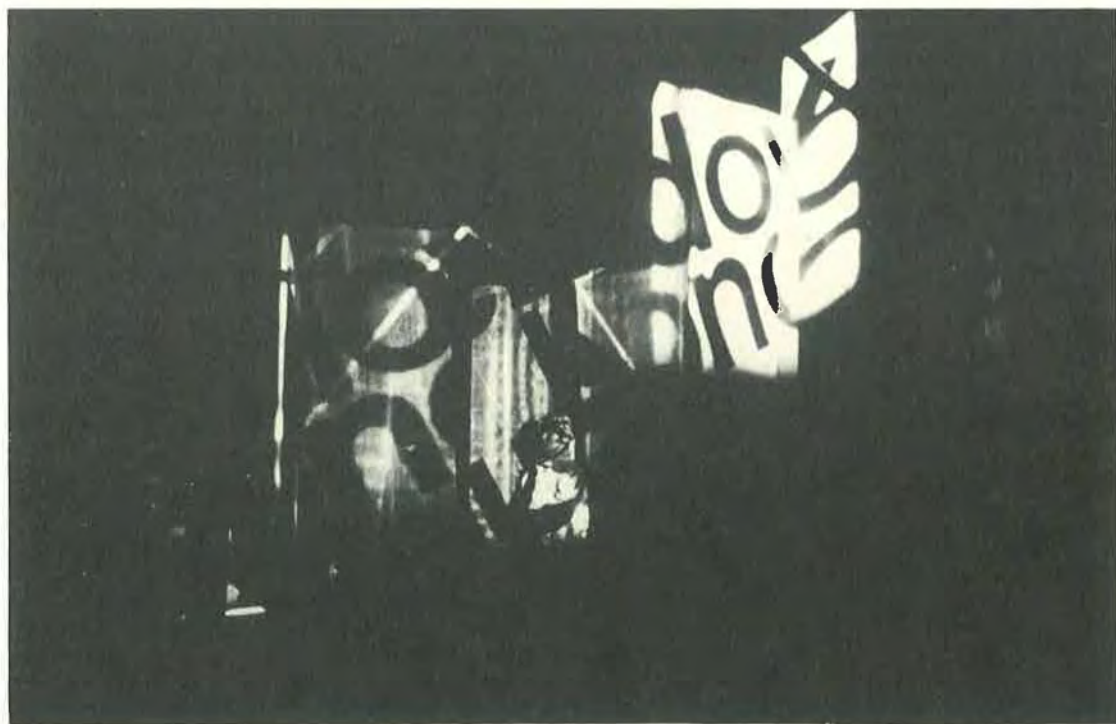
141/« ... rossa ... tutt'intera... ».  
142/« No; no e no! ».



143/« Tigre! ». « Al massimo, al massimo... ». « Maledictus sit... ».



144/«...in totis viribus corporis».  
145/Proiezioni di frammenti di testi e immagini  
sui trasparenti.



# ALTRO ICS

INCOGNITE DI FORME TEATRALI



Alberto Bardi  
Luciana Bergamini  
Mario Bizzarri  
Dominique Berjaud Caretti  
Walter Branchi  
Renato Brandi  
Graziella Conversi  
Pasquale De Antonis  
Francesca Furlanetto  
Lucia Latour  
Beatrice Libonati  
Bruno Magno  
Luciano Martinis  
Romano Martinis  
Isabella Montezemolo  
Achille Perilli  
Marina Poggi  
Enrico Pulsoni  
Giovanni Puma  
Gaetano Trusso  
Domenico Bove  
Domenico Cozzupoli  
Liana Pistoni  
Catherine Verwilghen

ALTRO

Dal 13 al 24 giugno 1977  
alle ore 21,30  
nel locale di ALTRO  
Vicolo del Fico 3, Roma  
tel. 06 47 11



## Altro/Ics

Incognite di forme teatrali

13 giugno 1977 - Altro - Roma  
8 marzo 1978 - Altro - Roma

## A proposito delle incognite del Gruppo Altro

I  
Queste *incognite* del Gruppo Altro rappresentano a mio avviso un momento di intesa ed un punto di ricerca. L'intesa è data da una lunga frequentazione e da un duro tirocinio. Ne vengono ora una pronta mobilità ed una chiara conoscenza tra tutti, con *una visione ed una pratica* del movimento immediate e concrete. Il punto di ricerca è determinato da una scelta di spazio e di uso di questi spazi per lo meno unica da noi, come metodo e come finalità. In questo senso lo *spettacolo* conferma la maturità del Gruppo Altro e la sua forza di laboratorio (in tempi disastri dal punto di vista della pratica della parola laboratorio appunto).

II  
Quando uno degli *attori*, a metà circa della serata, ci ingarbuglia lucidamente e con passo chapliniano sullo *spessore* della parola spazio, e ne dà una versione ridicola da un punto di vista rappresentativo, sull'orma di un'interpretazione *negata*, ecco che al tempo stesso sempre questo *attore* ci dà la dimostrazione di una molteplicità di spazi a disposizione e del loro uso complice in tutto il movimento scenico, con una altrettanta lucida distinzione di punti e di raccordi (ma arrivare a tale ambiguità intellettuale ed espressiva è segno di creatività e di disponibilità, di ironia e di riflessione al tempo stesso).

III  
Si vuole dire che a proposito dell'immagine per esempio in alcune *incognite* del Gruppo Altro, non soltanto non se ne fa uso narra-

Alberto Bardi, Luciana Bergamini, Mario Bizzarri, Dominique Berjaud Caretti, Walter Branchi, Renato Brandi, Graziella Conversi, Pasquale De Antonis, Francesca Furlanetto, Lucia Latour, Beatrice Libonati, Bruno Magno, Luciano Martinis, Romano Martinis, Isabella Montezemolo, Achille Perilli, Marina Poggi, Enrico Pulsoni, Giovanni Puma, Gaetano Trusso, Kadigia Bove, Domenico Cozzupoli, Liana Pistoni, Catherine Verwilghen

di Giuseppe Bartolucci

tivo o interdisciplinare, proprio per non cadere in versioni *estetiche* o *profonde* come è capitato ad altri, ma soprattutto se ne considerano *le varianti* di spessore su una natura di esperienza, tesa a valorizzare la scomposizione in virtù di una costruttività. Allora i corpi (della ballerina per esempio) diventano ombre via via per varianti controfigurative, su dispositivi e materiali diversificanti, e l'insieme di queste variazioni non esaurisce l'esperienza ma ne dà alcuni momenti, con una traducibilità continua e di rinvio, a titolo di non esaurimento della ricerca. Questa pratica appartiene ad un metodo, e su di esso fa perno la vitalità operativa del Gruppo Altro. Il metodo è quello di ricomporre un tragitto espressivo per *elementi* senza farsi sorprendere dal congelamento delle particolarità.

IV

Il lavoro del Gruppo Altro è diventato talmente ricco da poter disporre liberamente di un'infinità di materiali; ciò che qui si vuol far notare è il fascino questa volta di rimandi impalpabili ma riconoscibili ad una tradizione di rinnovamento del linguaggio espressivo. Quell'affacciarsi e spegnersi di bui e di azione, di luci e di segmenti, su un chiaro processo di analisi e di riflessività, e con una tenera creatività di fondo non facilmente raggiungibile. Quell'esatto dispositivo dei suoni e delle visioni su cui il Gruppo Altro ha edificato il suo modo di lavorare, che finalmente adesso comincia ad essere soltanto suo, e che vien rivelandosi di una traspa-





renza e di una illuminazione del tutto sue.  
V

In una politica avara, fatta di *frammenti* e di *studi* (la sola possibile oggi e l'unica che dia garanzia di resa) quella che il Gruppo Altro porta avanti ha una versante di *fiducia* che non riduce anzi esalta tale politica in quanto fatta verificare in tutti i suoi momenti e in tante modalità convergenti, e come tale esposta, come si diceva, alle variazioni, al rinvio per pratica e per mobilità, senza finalità puramente disgregatrice. Non è facile perdurare in questa *fiducia*, dal momento che lo spazio della creatività è oggi ridotto all'osso, trafugato com'è da falsi rinnovamenti e dalle produttività reazionarie. E' significativo che il Gruppo Altro da alcuni anni abbia fatto suo (e liberalizzato ora) un me-

## Group Altro's Ics

Sarebbe difficile fare un'esposizione consequenziale di ICS, a causa della ripetizione delle azioni e della struttura frazionata. In ogni caso, la sequenza, anche se rispettata, non è necessaria allo sviluppo. Lo spettacolo inizia con un'operazione che comprende il posizionamento e riposizionamento di un ampio schermo ad opera di tre attori. Alcuni dei loro movimenti sono visibili; altri sono eseguiti al buio e poi rivelati dall'accensione delle luci.

Appare una piccola parete sulla scena, con un foro nella parte superiore all'altezza della testa, l'apertura è coperta da un tessuto elastico. Un'attrice, che sta dietro alla parete e non può essere vista, deforma il tessuto elastico con il pugno, poi si allontana. (Appare altre 4 volte durante lo spettacolo, ripetendo l'azione con delle variazioni. « Sbuccia » gradualmente degli strati che le ricoprono il volto: prima il tessuto elastico; poi toppe dalla bocca e dagli occhi, e, eventualmente, la maschera bianca che le copre il viso.

Due danzatrici in bianco, che siedono su due cubi nello spazio, fin dall'ingresso del pubblico, cominciano una « danza » meccanica da robot o eseguono movimenti da posizioni diagonali tra loro. Il movimento ha un ritmo costante, monotono, poi la rigidità comincia a dissiparsi e le danzatrici perdono il sincronismo. Man mano che il movimento diventa meno esatto, diventa più energico o entropico.

Questa azione si ripete nelle pause e durante parte delle azioni seguenti).

todo di ricerca per il quale può offrire *incognite* di simile *spessore* scenico.

## VI

Il Gruppo Altro teorizza doverosamente che un laboratorio debba essere fornito di mezzi tecnologici avanzati, in modo da rendere sempre più scientifico il lavoro che all'interno di esso viene svolto. Ora osservando e accogliendo la quantità di *ricerche concrete* che il Gruppo Altro espone nelle sue *dimostrazioni senz'altro* con mezzi *poveri* e comunque *privati* viene voglia di additare questo gruppo a coloro che amministrano il denaro pubblico (anche a nome di altri gruppi, penso al Beat, per esperienza personale) perché ne facciano tesoro e ne traggano conseguenze *lecite*.

(Dal programma dello spettacolo, 1977)

## di Denise Applin

Una ballerina in calzamaglia entra, esegue una danza, poi esce.

Un tubo luminoso appare sul muro di fondo; si allunga, si contrae e si contorce.

Poi tre frecce sono lanciate su una parete laterale da un arcere invisibile.

Un attore entra e annuncia una conferenza sulla divisione dello spazio. Usa una consolle luminosa portatile con la quale « sottolineare » i vari effetti. (Gli effetti sono in realtà controllati da un meccanismo fuori scena). La sua dimostrazione comincia e indebolirsi e lui non può più mantenere la sincronia con le luci che lampeggiano e si spengono in sequenze apparentemente casuali, sfidando la sua macchina. L'attore acchiappa la sua consolle e lascia lo spazio.

Dopo c'è una serie di effetti sulla parete di fondo. Fogli di carta fosforescenti cadono dalle fessure, poi un tubo bianco esce dal muro e si schiude in una struttura geometrica mobile. L'oggetto cambia forma distendendosi, contraendosi, ruotando davanti al muro nero. Infine si affloscia nella sua forma tubolare originaria e viene risucchiato nel muro come una cannuccia.

Il conferenziere ritorna per la seconda parte della conferenza sulla divisione dello spazio. Negli spettacoli precedenti, il gruppo Altro aveva utilizzato vari mezzi con i quali attirare l'attenzione sugli aspetti fisici e le limitazioni dello spazio in cui lavora. In *Gesto*, lo spettatore esamina l'ambiente passando attraverso oggetti e fotografie. In *Zaum*, un « esploratore » esegue misurazioni trigonometriche dello spazio, poi ne registra i risultati su una lavagna. In ICS, l'azione è piuttosto simile ad una caricatura delle stesse preoccupazioni di Altro in rapporto allo spazio. Questa sezione contiene l'unico discorso coerente dello spettacolo: un monologo comico del conferenziere.

Il conferenziere usa diapositive di differenti formazioni lineari (strisce orizzontali e verticali, scacchi ecc.). Spiega come il « sussidio » visivo aiuti nella comprensione dello spazio fisico. Le linee rappresentano gli archi o i gradini; una diapositiva perduta rappresenta il candore del muro bianco. Corre una routine di gags alla Chaplin, pestando le linee quando si protraggono oltre lo schermo di proiezione, saltellando qua e là nello spazio per indicare angoli oscuri del teatro come esempio di ciò che è illustrato nella diapositiva. Confonde le orizzontali con le verticali e quando qualcuno gli fa notare il suo errore, cerca di far scivolare l'immagine fuori dallo schermo e di girarla per rimetterla a posto.

Finalmente lascia lo spazio, ancora borbottante, e un altro schermo viene portato avanti. Si tratta di un immenso telo bianco con protuberanze dello stesso materiale che vengono « animate » e messe in funzione da dietro. Le borse e i disegni geometrici si gonfiano mentre dietro lo schermo si sentono i movimenti delle due danzatrici.

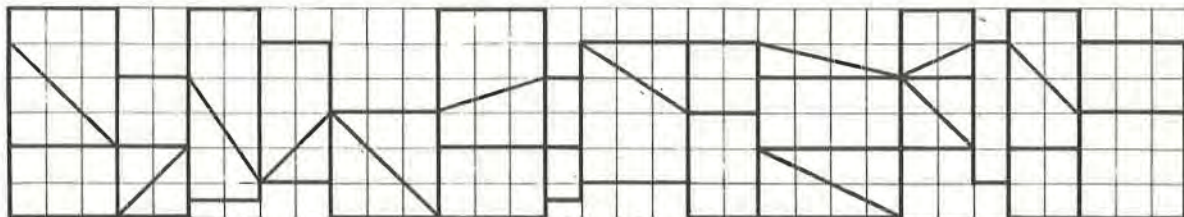
La ballerina rientra e ripete la sua danza per altre quattro volte, ognuna dietro uno schermo diverso. Il primo è di plastica trasparente con una luce bianca alle spalle. Il secondo è una tela bianca illuminata da dietro con luci rosse bianche e verdi che creano uno straordinario effetto colore/ombra. Il terzo è uno schermo di vetro diviso al centro in due lati, uno trasparente, uno translucido. Il corpo della danzatrice è visibile a sinistra, la sua ombra a destra. Il quarto schermo è un pannello di caucciù con luce bianca dietro. L'ombra cambia di misura e di incisività in base alla diminuzione o intensificazione della luce. La danza infine è completata senza illuminazione posteriore: la danzatrice agisce contro lo schermo elastico modellando con il proprio corpo una scultura mobile.

C'è una serie finale sul muro di fondo. Da alcune aperture cade una pioggia di plastica chiara ondulata, segatura, palline bianche e carta velina.

« The Drama Review », marzo 1978,  
New York University/School of the Arts.

## ALTRO ICS

### schema degli "appiattimenti"



profilo

appiattimento 1



piante

appiattimento 2



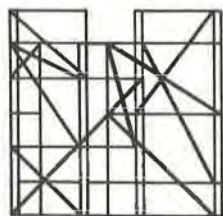
appiattimento 3



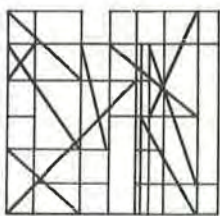
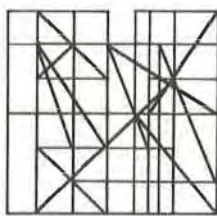
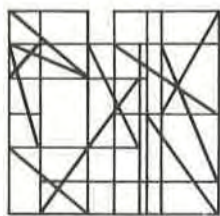
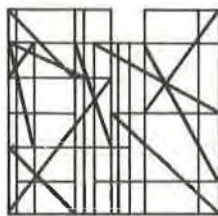
appiattimento 4



appiattimento 5



prospetti







### Gli « appiattimenti »

Lo spettacolo inizia con un'azione di tre attori, che, con tempi diversi e in situazioni di luce e di buio, operano sullo spazio allargando o restringendo una struttura geometrica (costruita con elementi di legno) nel tentativo di realizzare una progressione di dilatazione della loro posizione. La struttura si espande e si contrae con movimenti ora lenti ora veloci, segmentati o sinuosi. Infine subisce una progressiva compressione fino alla riduzione allo stato di bidimensionalità.





### La danzatrice

L'azione si propone di controllare le modificazioni a livello di percezione visiva prodotte dall'uso di una serie di filtri che intervengono su di un'azione di danza realizzata da una danzatrice.

Dapprima la danza, progettata e ideata anche sulla verifica dei successivi filtri, si presenta agli spettatori nella sua sequenza naturale.

Le fasi successive vedono l'intervento di tre schermi costruiti con materiali diversi: il primo, di plastica opaca con l'intervento di luci colorate, produce un'azione di ombre cinesi realizzate con profondità variabili; il secondo, di materiali plastici trasparenti e opachi di maggiore spessore, permette una visione alternata di movimenti visibili o deformati contemporaneamente; il terzo filtro, composto di una parete di gomma sottile, dà del movimento una visione plastica e mobile per particolari successivi, nascondendo totalmente la realtà del corpo in movimento.

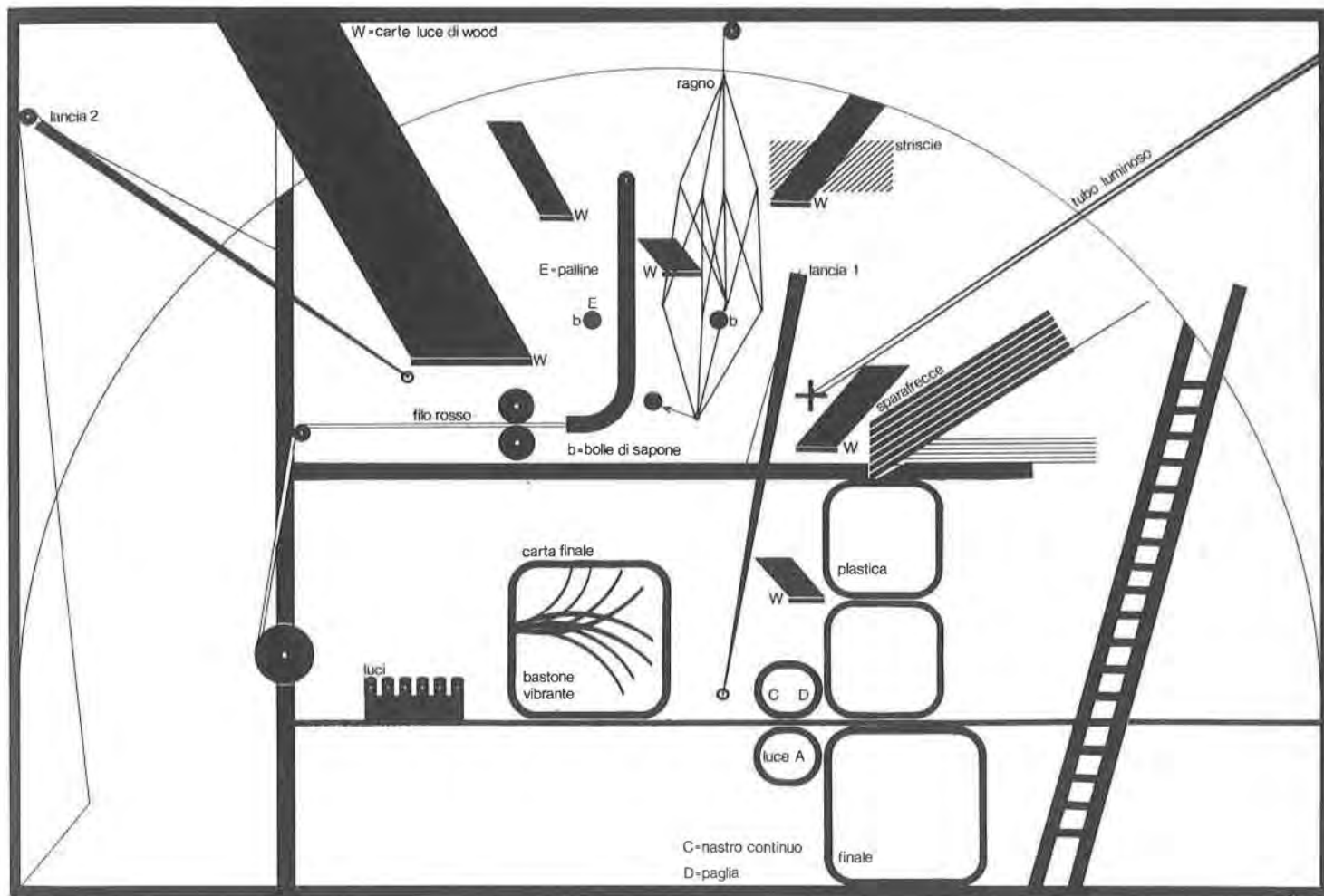
## La parete

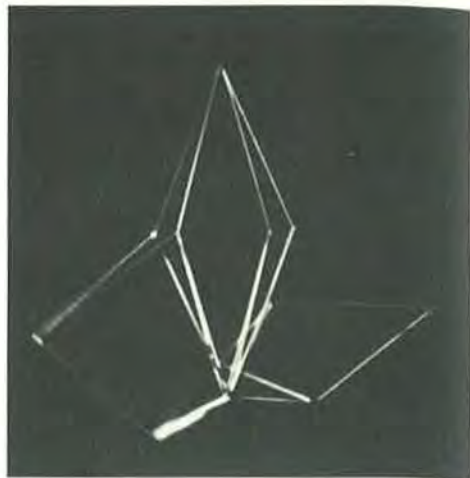
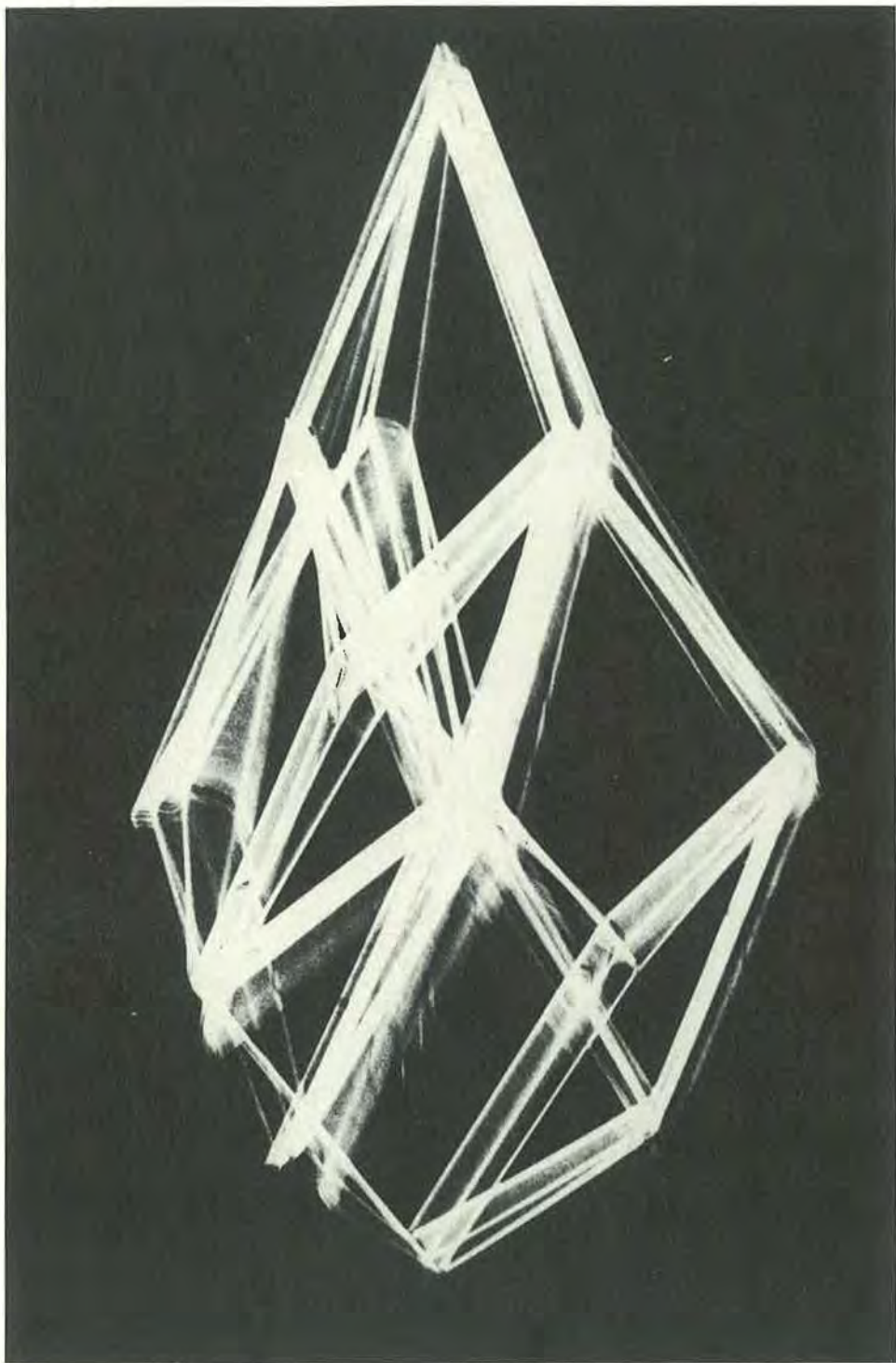
La parete chiude sul fondo lo spazio scenico e viene azionata durante lo spettacolo mediante una serie di « machineries » che in tempi diversi intervengono nella struttura dell'azione.

La parete viene percepita soltanto nei momenti di uscita degli oggetti e dei materiali vari che in successione producono azioni puramente visive.

La dimensione dei fori d'uscita è determinata dalla loro funzione.

La parete interviene in momenti diversi. Alla conclusione dello spettacolo dalla parete si immette nella sala un « pieno » di vari materiali che vanno ad occupare lo spazio scenico.





### La struttura mobile

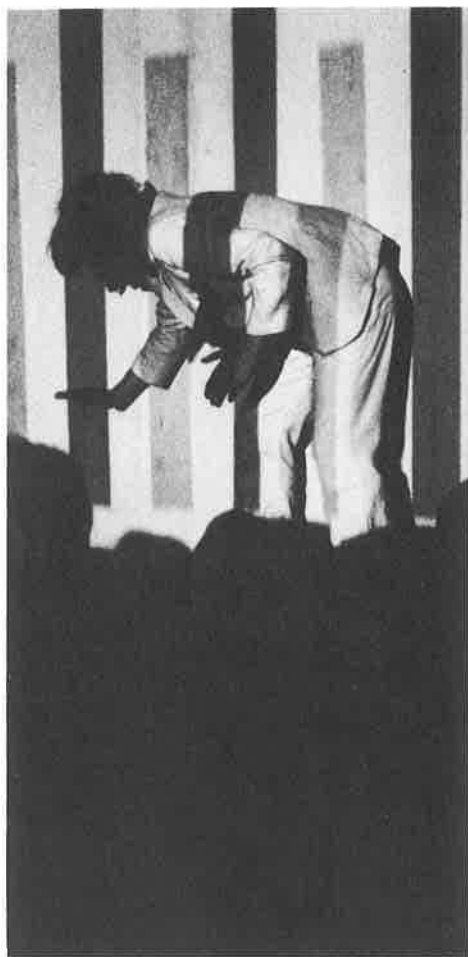
Dalla parete di fondo esce un elemento rigido, un lungo segmento metallico che si apre in figura geometrica tridimensionale e si muove nello spazio, creando una serie di immagini geometriche.

La struttura, dopo l'azione, recupera la forma originale e scompare nella parete.

### Il conferenziere

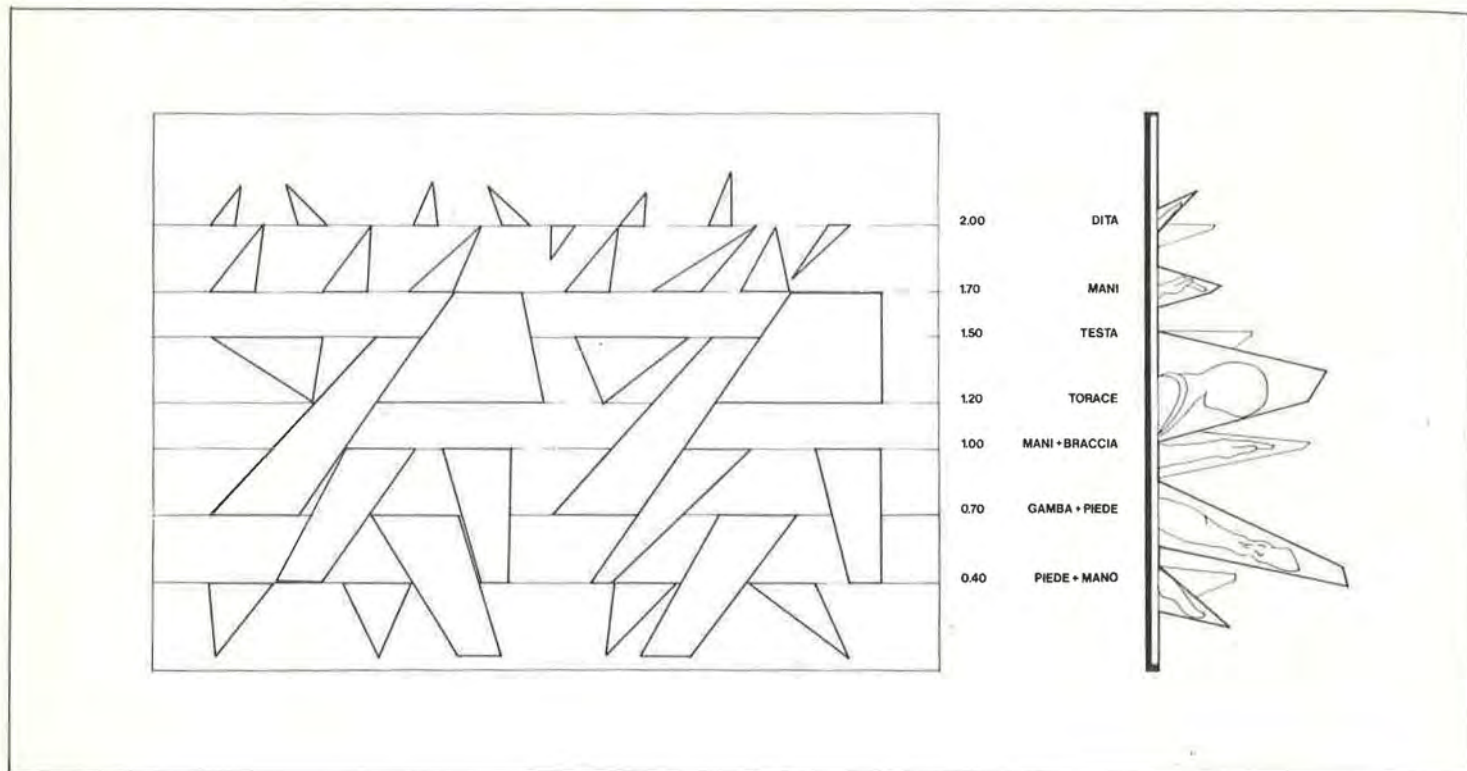
Il conferenziere entra in scena con un quadro comando luci cercando di realizzare una sequenza logica di accensioni e spegnimenti. Ma le luci non accettano le regole e si ribellano, accendendosi e spegnendosi arbitrariamente. Il conferenziere sconfitto esce precipitosamente.

Rientra in un secondo tempo e inizia una conferenza sullo spazio utilizzando una serie di diapositive di forme geometriche bidimensionali. E' una analisi dello spazio che cerca di seguire l'illogica sequenza delle proiezioni. Saranno le immagini a determinare con i loro assurdi movimenti e spostamenti il discorso, che diverrà sempre più fantastico e allucinato, nel tentativo di giustificare l'andamento delle diapositive.





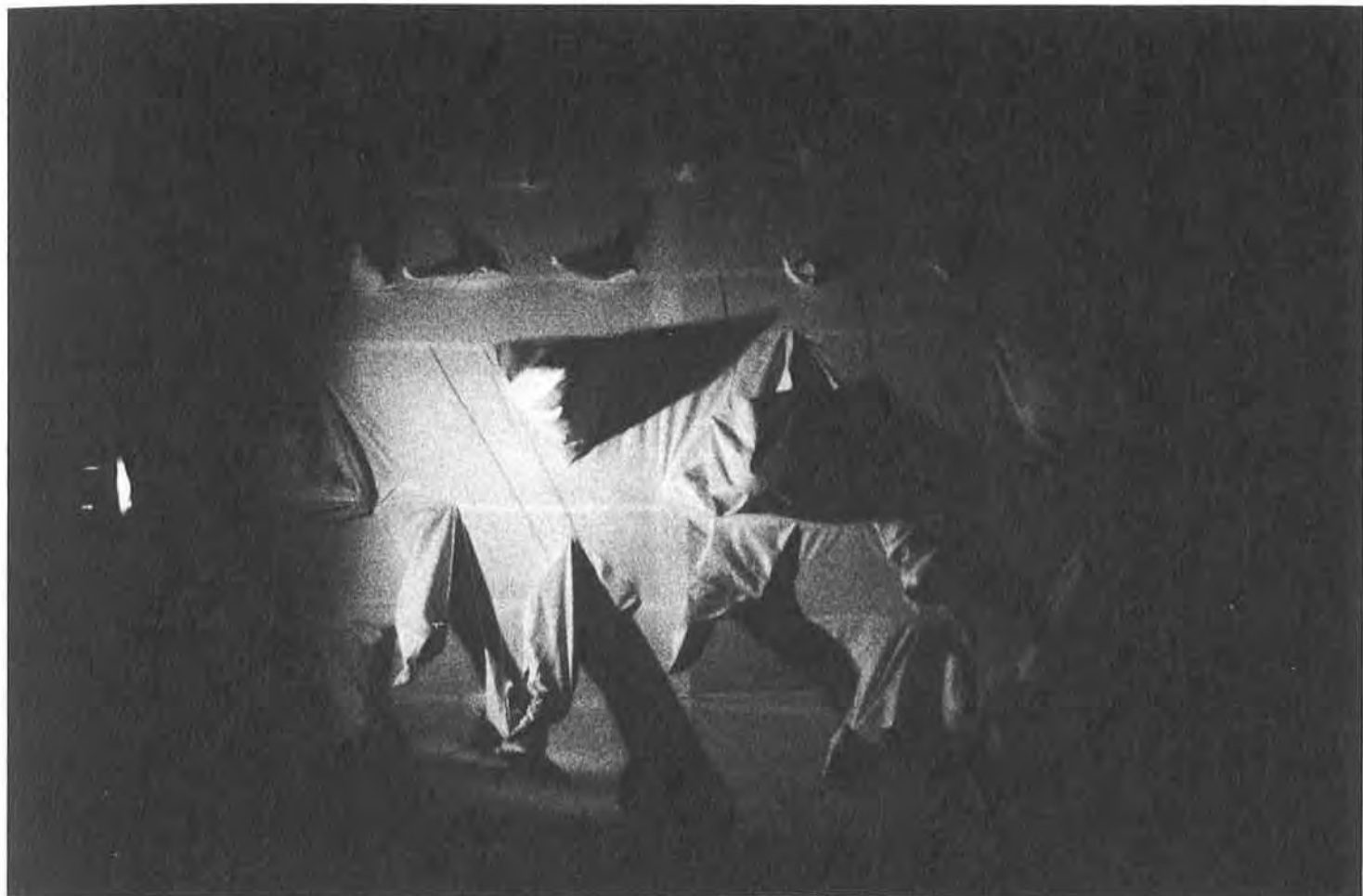
## ALTRO ICS - parete/costume



## Parete costume

A - Due danzatori sono presenti dall'inizio dello spettacolo accumulando, attraverso interventi (percorsi, movimenti isolati e parole ripetuti) frammentati e sovrapposti alle altre azioni, energia fisica e mentale che utilizzeranno poi nell'azione della parete-costume.

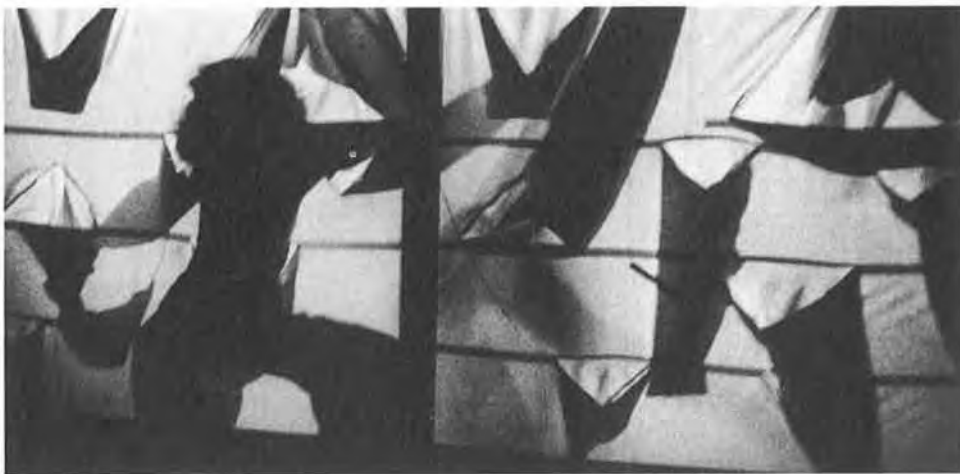
B - I due danzatori sono ora dietro la parete (mt. 3 x mt. 2.50) e non si vedono, ma, utilizzando il ritmo e l'energia che hanno accumulato « a vista » negli interventi precedenti, agiscono sugli elementi della parete: che sono, come un « costume » appiattito bidimensionale, sacche nelle quali è possibile introdurre braccia, gambe, teste, piedi, mani, dita.



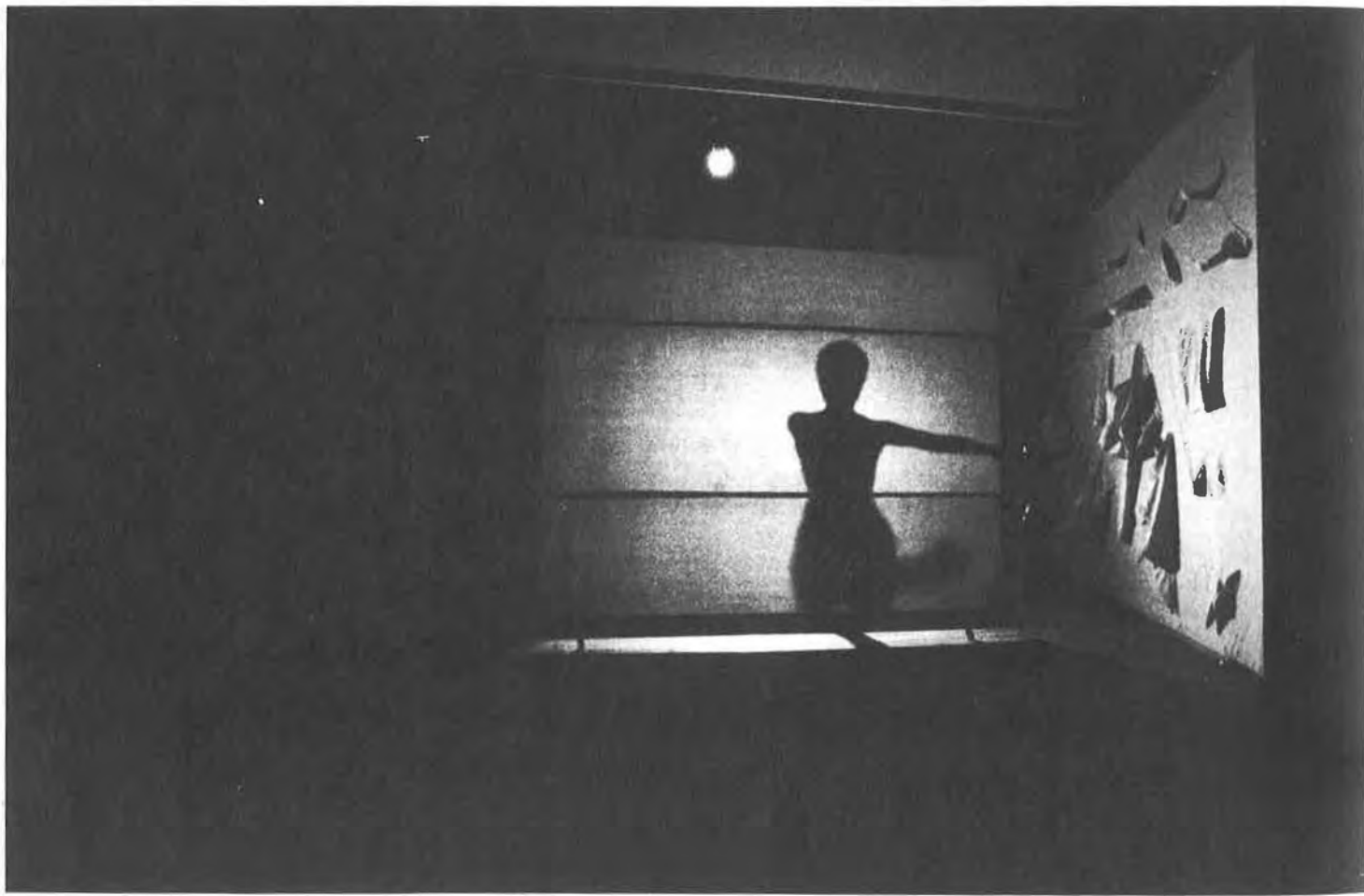
La parete-costume è animata dai danzatori che sono il « motore » che fa agire questa catalogazione visiva di frammenti di spazi creati strettamente intorno al corpo (manica, guanto, ecc.). Gli elementi agiti passano quindi dall'essere sacche schematizzate inerti a riempirsi di tensione e diventare forme spaziali quasi geometriche. Tutto questo avviene secondo una sequenza che organizza visivamente la mobilità della parete e i movimenti dei danzatori.

Il movimento delle luci crea ombre che danno all'immagine la tridimensionalità di un « bassorilievo ».

Parole usate dai due danzatori: Aut Ca  
Ten Souf Pli Bleu Cri Cloche  
Cher De Chat Terre Aussi petite  
que possible Dans une main moyenne.



169/170/171/Seconda apparizione della danzatrice: i movimenti vengono percepiti attraverso schermi diversi.

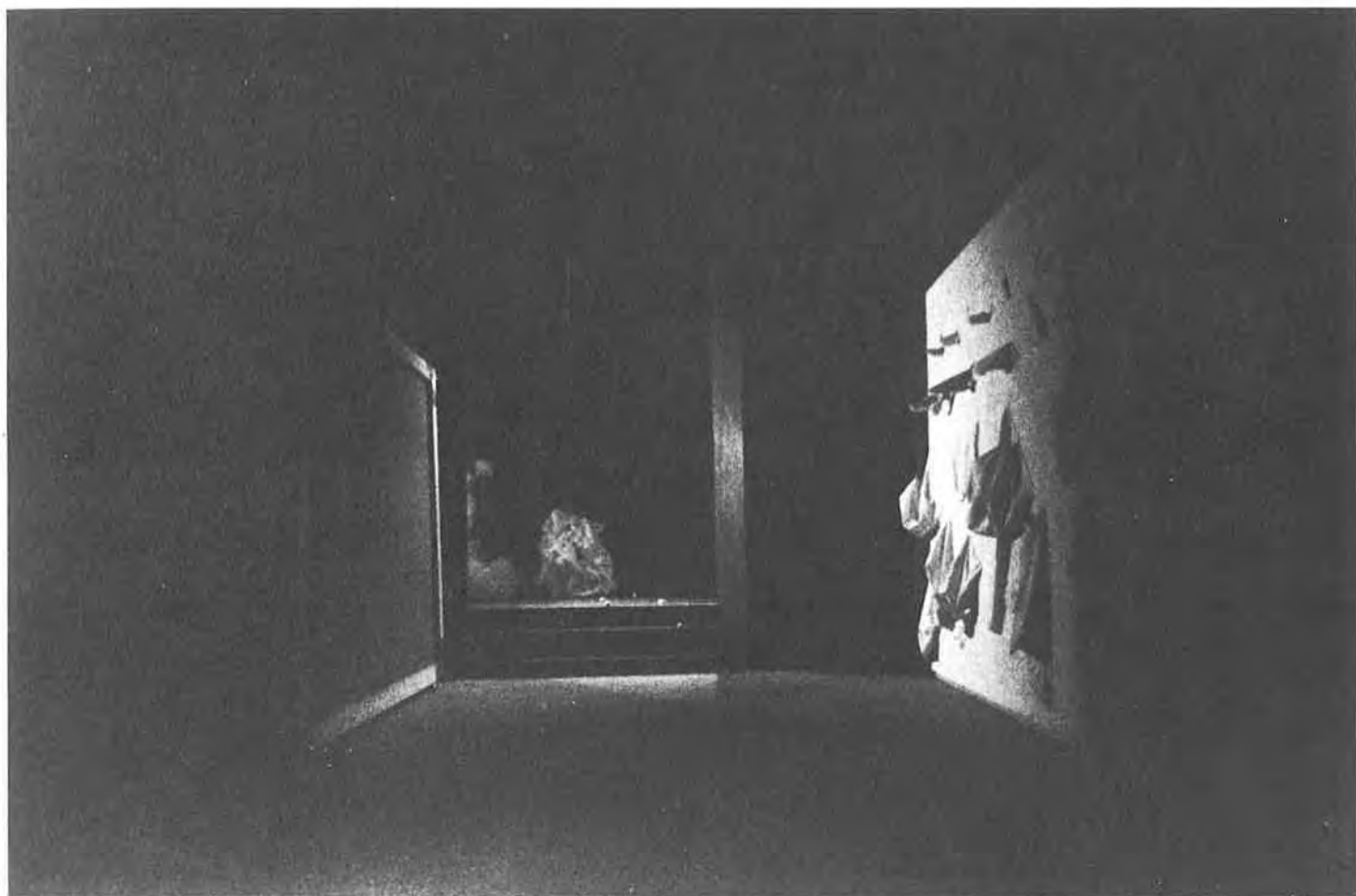
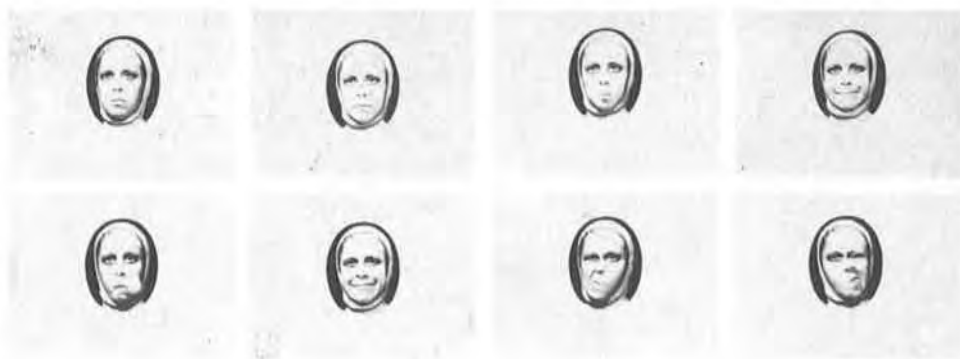


172/Sequenza delle deformazioni della maschera.  
173/Azione finale della « parete-armadio ».

### La « Maschera »

L'azione è costruita sulla visualizzazione del processo di costruzione della maschera-volto, che appare isolata in un foro ovale su un pannello bianco.

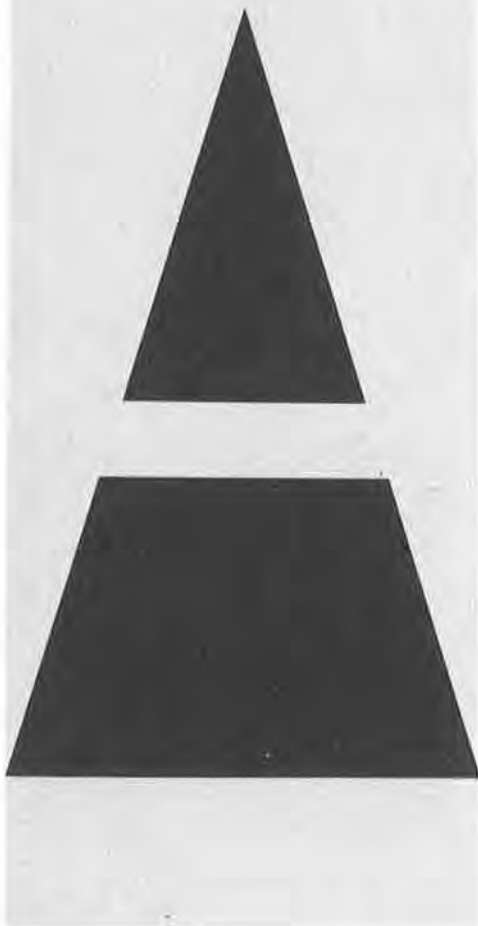
La prima apparizione (la nascita) si esplica con piccoli movimenti operati sul retro di una membrana bianca, sistemata a coprire il foro. Successivamente, appare la « maschera » come oggetto plastico, ancora sprovvisto però degli organi che delineano le sembianze di un volto umano. Le caratteristiche di plasticità vengono analizzate con accensioni di luci. Gradualmente, la maschera acquista gli attributi « umani » e comincia a sperimentare con una lunga serie di movimenti minimi tutte le possibilità di articolazioni, senza indulgere a tentazioni espressive. Rimane una macchina, senza diventare un volto umano.



# ALTRO ABOMINABLE A

Alberto Bardi  
Luciana Bergamini  
Renato Brandi  
Mario Bizzarri  
Luigi Ceccarelli  
Graziella Conversi  
Domenico Cozzupoli  
Stefano Gagliardini  
Alessandra Gianfranceschi  
Pasquale De Antonis  
Lucia Latour  
Mai Ann Leong  
Bruno Magno  
Luciano Martinis  
Romano Martinis  
Margherita Pace  
Achille Perilli  
Marina Poggi  
Enrico Pulsoni  
Giovanni Puma  
Francesca Romana Sestili  
Gaetano Trusso  
Catherine Verwilghen

in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e il Teatro di Roma  
ROMA - PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI, VIA NAZIONALE - DAL 14 AL 19 MARZO 1979, ORE 21  
1979/2196 - STODOLA - Centralny Klub Studentow Polskich (Warszawa) ul. Balczonki 95, 22-26 - 28 marzo 1979  
1979/2196



SOCJALISTYCZNY ZWIĄZEK  
STUDENTÓW POLSKICH  
CENTRALNY KLUB STUDENTÓW  
PW - STODOLA

TEATR

# ALTRO ABOMINABLE

W SPEKTAKLU UDZIAŁ BIÓRA

ALBERTO BARDI  
LUCIANA BERGAMINI  
MARIO BIZZARRI  
RENATO BRANDI  
LUIGI CECCARELLI  
GRAZIELLA CONVERSI  
DOMENICO COZZUPOLI  
STEFANO GAGLIARDINI  
PASQUALE DE ANTONIS  
ALESSANDRA GIANFRANCESCHI  
LUCIA LATOUR  
MAI ANN LEONG  
BRUNO MAGNO  
LUCIANO MARTINIS  
ROMANO MARTINIS  
MARGHERITA PACE  
ACHILLE PERILLI  
MARINA POGGI  
ENRICO PULSONI  
GOVANNI PUMA  
FRANCESCA ROMANA SESTILI  
GAETANO TRUSSO  
CATHERINE VERWILGHEN

SYMPOZJUM  
„KONSTRUKTYWIZM W TEATRZE”



Z UDZIAŁEM W NI  
ACHILLE PERILLI  
GIUSEPPE BARTOLUCCI  
TAKESHA KANEKO  
HELENA SYRKUSOWEJ  
ROMANA SZYKOWSKIEJ  
MICZOSŁAWA POJEŚCZYŃ

## Altro/Abominable A

14 marzo 1979 - Palazzo delle  
esposizioni - Roma  
25 marzo 1979 - Stodola - Varsavia  
- Rotunda - Cracovia  
3 dicembre 1979 - Palazzo delle  
esposizioni - Roma

Alberto Bardi, Luciana Bergamini,  
Renato Brandi, Mario Bizzarri,  
Luigi Ceccarelli, Graziella Conversi,  
Domenico Cozzupoli, Stefano  
Gagliardini, Alessandra  
Gianfranceschi, Pasquale De  
Antonis, Lucia Latour, Mai Ann  
Leong, Bruno Magno, Luciano  
Martinis, Romano Martinis,  
Isabella Montezemolo, Margherita  
Pace, Achille Perilli, Italo Piattelli,  
Marina Poggi, Enrico Pulsoni,  
Francesca Romana Sestili, Gaetano  
Trusso, Catherine Verwilghen



« ABOMINABLE A » è il quinto spettacolo del GRUPPO ALTRO, basato come i precedenti sul problema dell'intercodice. « Lavoro intercodice non significa semplicemente sovrapposizione o giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. Di norma, quando i codici si sovrappongono accade che si elidano o lottino per prevalere: ma non perdono specificità. Invece, lavorando intercodice, la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l'illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona « intercodice » fin dalla nascita e l'isolamento dei singoli specifici è un'operazione artificiale ».

« ABOMINABLE A » è un'operazione teatrale che ha come base le 600 parole che approssimativamente compongono la lettera *a* nei vocabolari italiani, vi sono inoltre aggiunte arbitrarie di parole straniere di identica iniziale. Queste parole in sequenza vengono analizzate attraverso un numero di CATEGORIE CREATIVE INTERCODICE: astrazione analitica, grottesco astratto, *machinerie*, racconto, ambiguità, ripetizione, *banalitäten*. Queste categorie creative intercodice usate come filtri della catalogazione elementare hanno fornito una quantità di materiali che sono lo spunto per momenti teatrali, che partendo dal significato delle parole stesse si sviluppano in una serie di azioni che coinvolgono nel loro svolgersi codici linguistici diversi, sovrapposti in spazi coincidenti e opposti. La durata dell'azione è determinata dal tempo di lettura.

In questa particolare esperienza del GRUPPO ALTRO due componenti sono determinanti per la costruzione della struttura scenica: il suono che segna il tempo e l'uso della tecnica cinematografica che sposta continuamente il piano da due a tre dimensioni.

Le azioni e i personaggi che si susseguono nello spettacolo sono contraddistinti nell'ordine dalle seguenti parole: spunto e pretesto per la creazione di nodi visivi o narrativi.

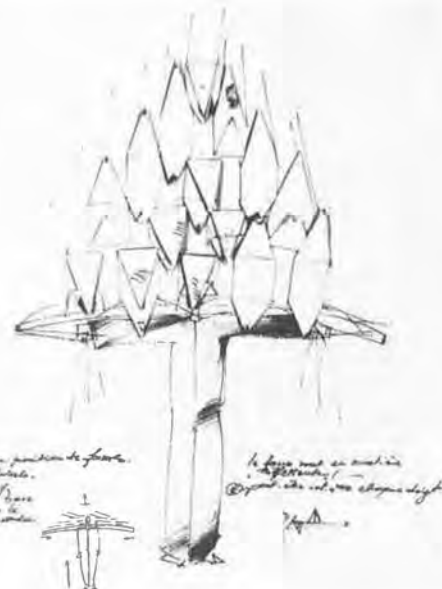
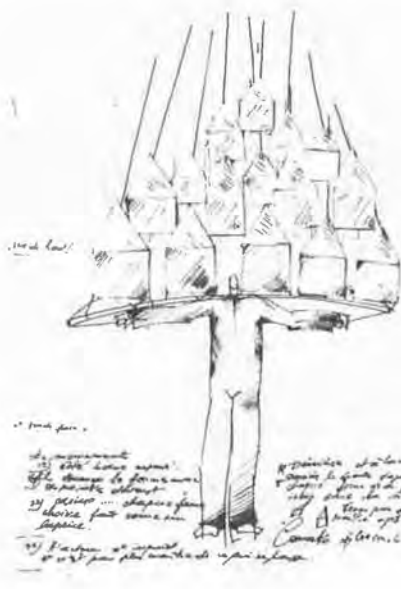
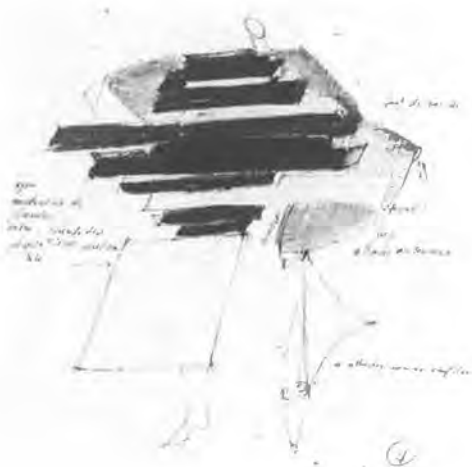
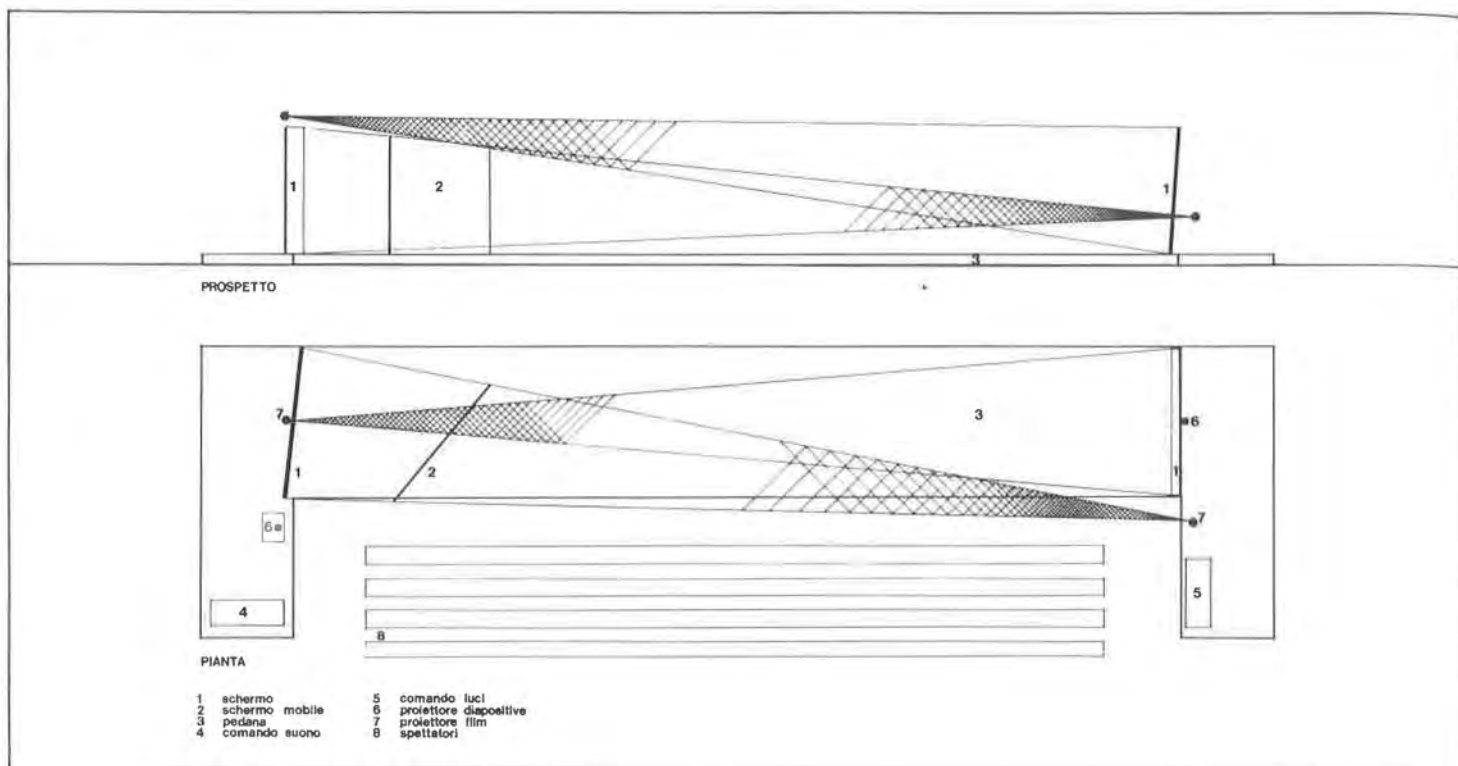
ABBECEDARIO	AFFIORARE
ABITUDINARIO	ALLINEAMENTO
ABBIGLIAMENTO	ALMOHADA
MADAME ABOMINABLE	ALTER EGO
ACCORGERSI	AMORE
MONSIEUR ALIBI	ACINESI
MONSIEUR ABSTRACTEUR	AREA
MADAME ACCROCHECOEUR	ATTORCERE
ACULE'	AZURINE
AERIEN	

Gli elementi plastici si compongono tra di loro, di volta in volta, in modi diversi, trasformandosi in costumi o in strutture spaziali o in contenitori d'immagini: determinando continue variazioni dello spazio scenico con uno scambio costante di funzioni e di situazioni. Il lavoro di elaborazione e di creazione delle varie sequenze è di gruppo.



# Abominable A

177/Prospetto e pianta dello spazio scenico.  
178/179/Bozzetti dei costumi.



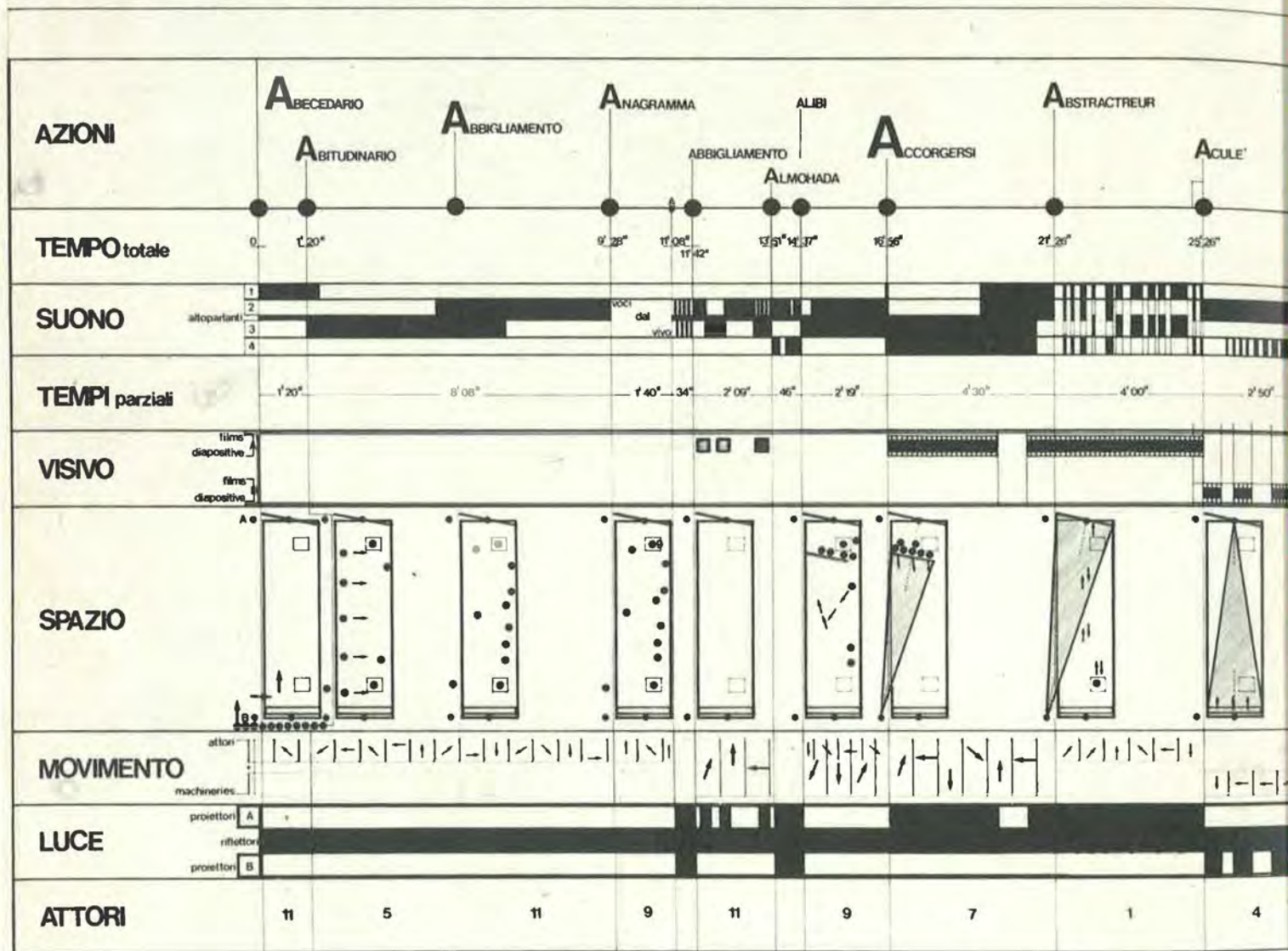
## Abecedario

180/Lo spazio all'inizio dello spettacolo.  
181/182/« Abecedario »: gli attori entrano, creando un gioco di ombre sullo schermo, e si dispongono nello spazio teatrale.



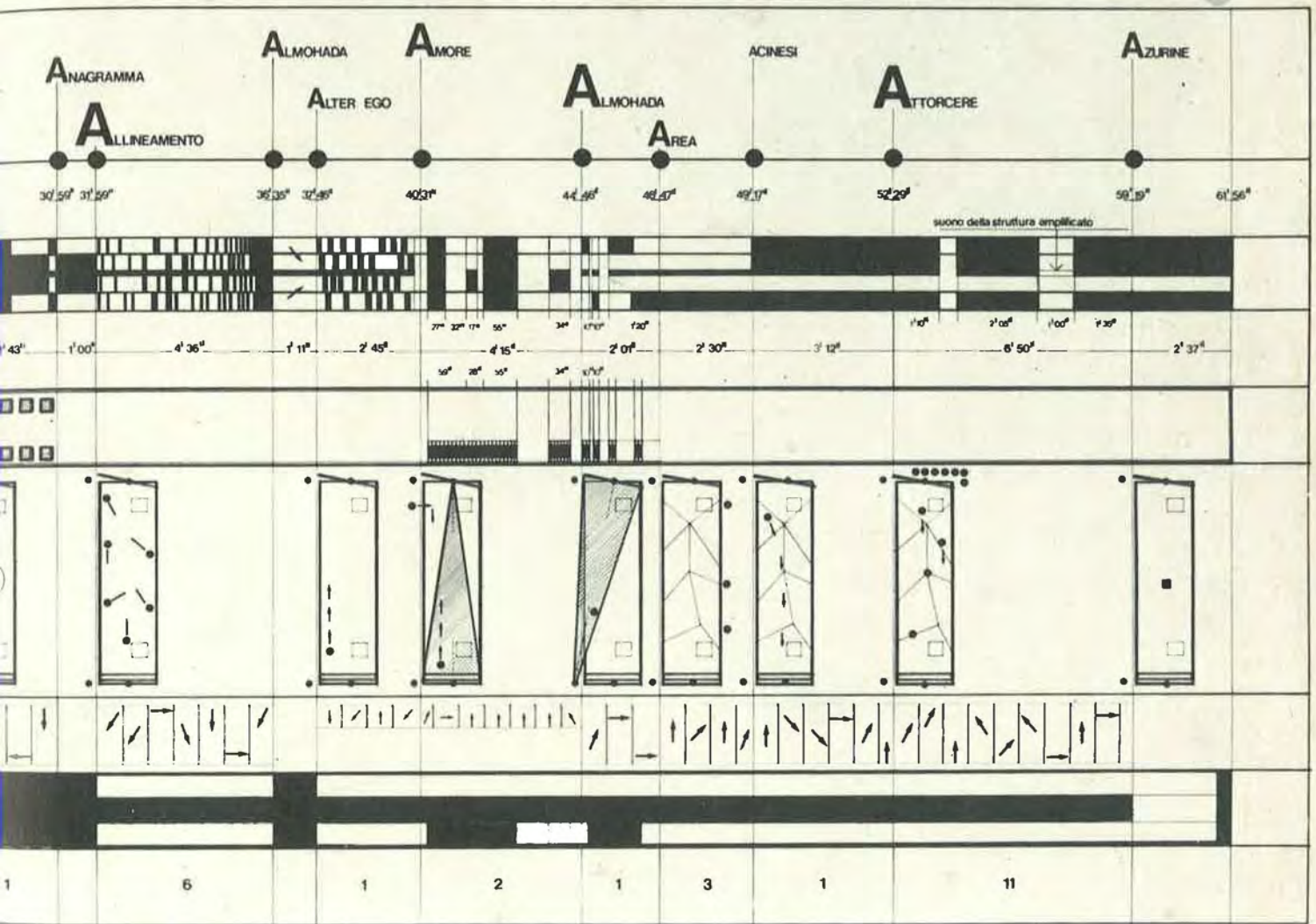


# ALTRO ABOMINABLE A - SCHEMA INTERCODICE



Nello «schema intercodice» sono rappresentate le azioni-parole che formano la struttura dello spettacolo, la loro sequenza, la complessità dei materiali intercodice. La rappresentazione è determinata dalla «presenza o assenza» dei materiali (es. SPAZIO: si sono indicate le posizioni degli attori

nelle varie situazioni e le direzioni degli spostamenti; MOVIMENTO: si è voluto indicare il movimento «solo» degli attori, o «solo» delle machinerias o degli attori e machinerias insieme), quindi si possono leggere nei vari punti dello schema la complessità intercodice.



## Sulla realizzazione del suono

Il materiale di partenza dal quale sono ricavati gli elementi sonori di *Abominable A*, è ottenuto registrando su nastro magnetico alcune voci che leggono tutte le parole inizianti per A nella lingua italiana secondo l'ordine del vocabolario. Sono inoltre aggiunte alcune parole, sempre inizianti per A, della lingua francese, inglese, tedesca, spagnola, ceca.

La registrazione è avvenuta facendo leggere a circa venti persone diverse, sequenze molto lunghe senza interruzione. Ad ognuna di esse è stato richiesto un particolare ritmo di lettura, in modo da ottenere che ogni sequenza risultasse ritmicamente diversa, ma tranne che per la parola « *Abominable* », non è mai stato richiesto un particolare carattere di dizione.

Gli eventi sonori sono prodotti da un nastro magnetico a quattro piste.

Fanno eccezione alcune parti:

– « *Anagramma* » (I parte) dove nove attori eseguono dal vivo la partitura di un dialogo  
– « *Alibi* », anche questo recitato dal vivo dall'attore.

– Alcuni momenti sonori di « *Attorcere* » sono ottenuti amplificando il suono della struttura metallica agita dagli attori.

Il sistema di diffusione del suono è costituito da sei casse acustiche di cui quattro fisse e due mobili. La disposizione permette di ottenere due spazi acustici diversi:

1) il sistema composto dalle quattro casse acustiche fisse, poste dietro la pedana e dietro gli schermi per le proiezioni, determina uno spazio sonoro corrispondente allo spazio visivo, vale a dire « di fronte » agli spettatori e lungo tutta la pedana. Modulando in ampiezza le quattro uscite del registratore, è stato possibile simulare il movimento del suono lungo la pedana.

2) il sistema di ascolto composto dalle due casse acustiche mobili non è comune al campo delle azioni visive, ma completamente indipendente, in modo che lo spazio sonoro non abbia alcuna corrispondente visiva. In questo caso il suono proviene da « sopra » gli spettatori. Il movimento del suono è

reale, in quanto gli altoparlanti, azionati da un sistema di carrucole, si spostano parallelamente e indipendentemente lungo tutta la platea.

Il tempo totale di svolgimento delle azioni è determinato approssimativamente dalla lunghezza della elencazione che inizia con la parola « A » e termina con « *Azurine* ».

Ogni diversa azione visiva corrisponde ad una diversa elaborazione del materiale sonoro. Il rapporto tra i due campi, però, non è mai di corrispondenza, né vi è un rapporto di subordinazione tra di loro. Le due componenti, sonora e visiva, procedono influenzandosi reciprocamente, in modo che la risultante sia una unica struttura data dalla sommatoria di tutti gli eventi sonori e visivi.

I principali parametri di elaborazione sonora sono: ritmo, timbro, movimento, posizione nello spazio.

### – *Ritmo*

Ad ogni azione corrisponde una particolare elaborazione del ritmo, di cui ne sono stati considerati due tipi: la caratteristica del materiale di partenza, cioè il ritmo della dizione, e l'elaborazione di questo per mezzo di tecniche di laboratorio. Alcune parole sono state isolate o addirittura frammentate, in modo da ottenere singole cellule ritmiche, poi montate casualmente o secondo precisi criteri ritmici. Inoltre, in alcuni casi sono state sovrapposte diverse sequenze o anche una sequenza è stata sovrapposta a se stessa. Questo ha permesso di ottenere una struttura ritmica più complessa fino ad arrivare praticamente al suono continuo.

### – *Timbro*

Oltre alla caratterizzazione timbrica delle diverse voci recitanti, alcune parole sono state elaborate elettronicamente mediante filtri, modulatori e variando la velocità di scorrimento del nastro. Tali modificazioni, in genere, non compromettono la comprensibilità; solamente in « *Almohada* », le voci sono elaborate in modo tale da risultare incomprensibili.

### – *Spazio*

Mediante i due sistemi di diffusione è stato possibile ottenere una distribuzione spaziale degli elementi sonori continuamente varia-

bile. Ad ogni suono è stato aggiunto un particolare tipo di riverberazione, questo per dare una sensazione di diversa lontananza delle sorgenti sonore.

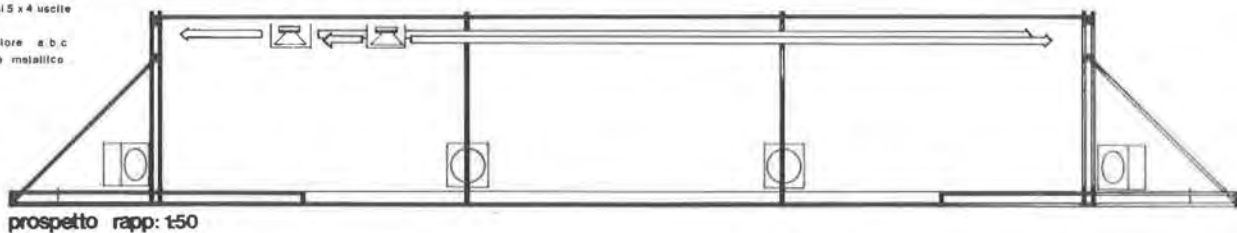
### – *Movimento*

Come per il ritmo, il movimento nello spazio non segue i movimenti delle azioni visive lungo la pedana e non è corrispondente a questo, ma i due elementi si combinano tra loro, in modo da originare un sistema di relazioni complesse e continuamente variabili (es. partitura di allineamento). In questo modo non si ha mai la supremazia di un sistema di percezione sull'altro; anche quando una delle due componenti è molto elementare, la sua contrapposizione con l'altra viene a incidere sensibilmente sull'effetto percettivo contribuendo a modificare la struttura risultante.

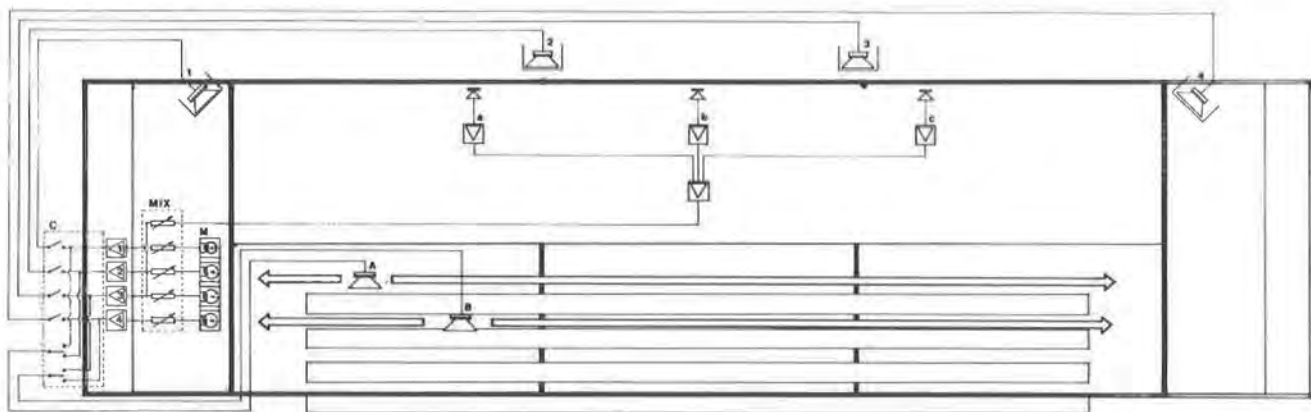
183/Pianta e prospetto dell'impianto sonoro.  
 184/Schema di funzionamento meccanico dell'altoparlante mobile.

## ABOMINABLE A - SCHEMA AMPLIFICAZIONE SUONO -

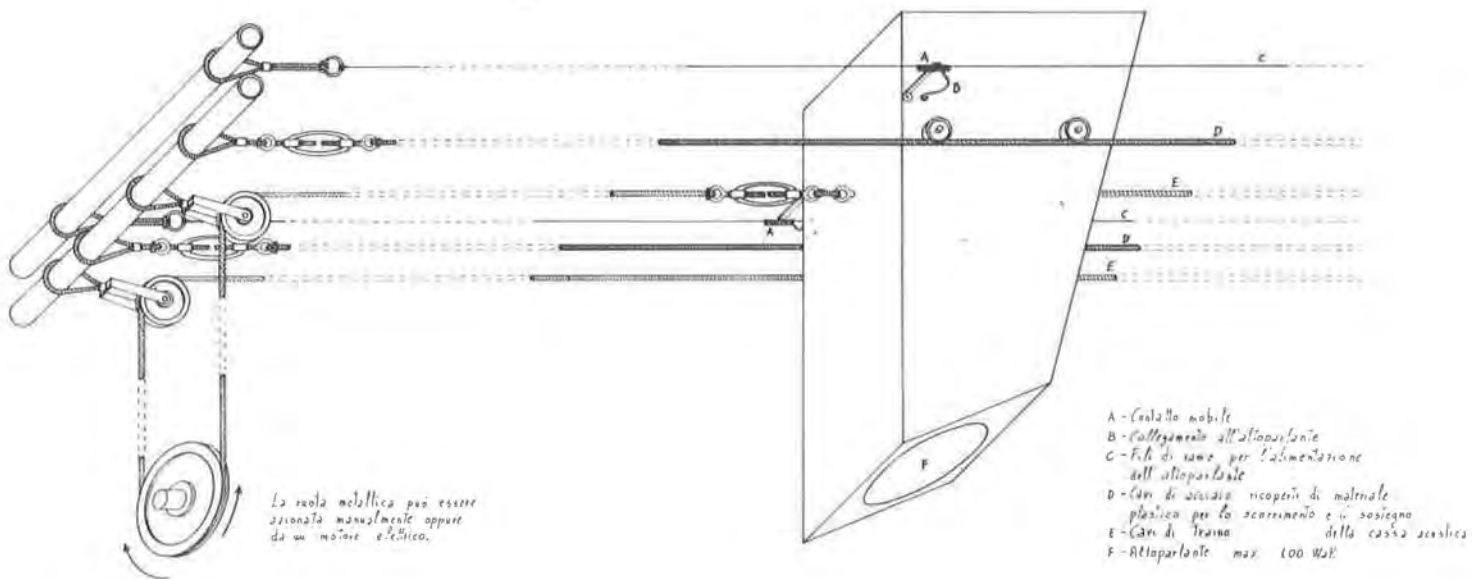
Amplificatori finali 1,2,3,4 pot. min.: 150 W r.m.s.  
 Casse acustiche 1,2,3,4 pot. min.: 150 W r.m.s.  
 Casse acustiche A,B pot. max.: 100 W r.m.s.  
 Magnetofono M vol. 7 1/2 i.p.s. piste 4  
 Mixer MIX ingressi 5 x 4 uscite  
 Commutatori C  
 Microfoni a contatto con preamplificatore a,b,c applicati agli agganci della struttura metallica dell'azione «Attorcera»



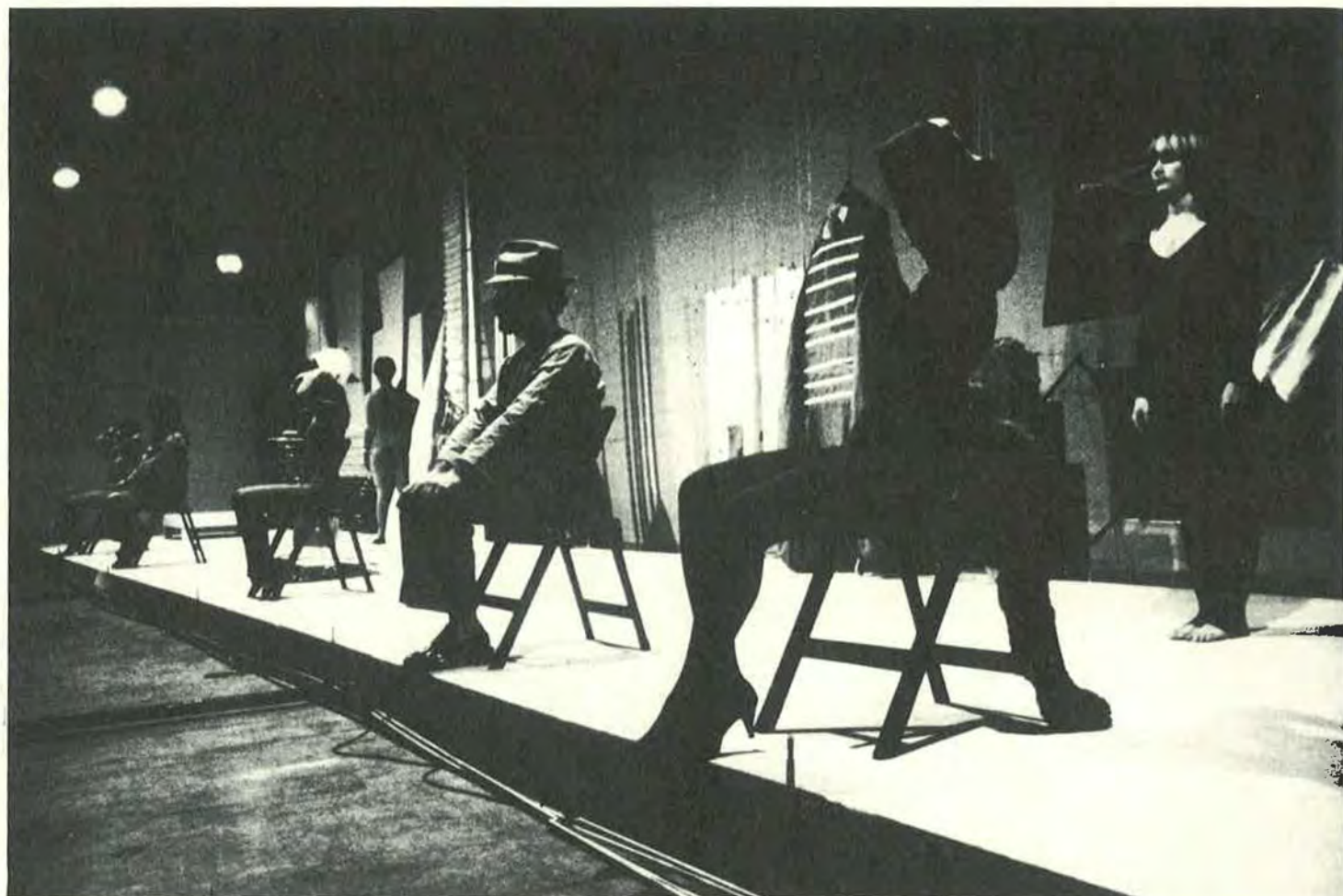
prospetto rapp: 1:50



pianta rapp: 1:50



- A - Carrello mobile
- B - Collegamento all'altoparlante
- C - Fili di rame per l'alimentazione dell'altoparlante
- D - Carri di scivolo ricoperti di materiale plastico per lo scorrimento e il sostegno
- E - Carri di traino della cassa acustica
- F - Altoparlante max. 100 W/P.





# Abominable A

190/Bozzetto di costume.  
191/192/194/Azioni su « Abbigliamento ».

## Abitudinario

I 6 esecutori isolati compiono le stesse azioni:

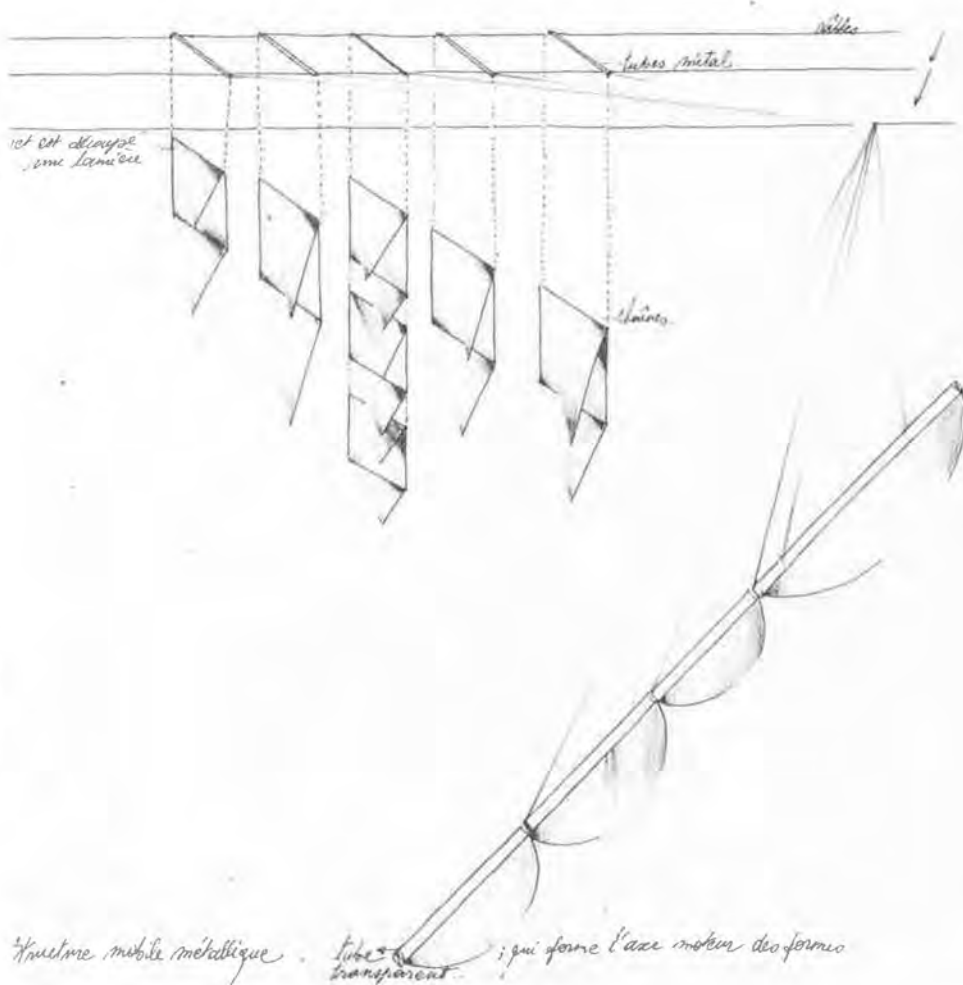
tutti iniziano l'azione alla parola ABECE-DARIO, essendosi disposti durante l'elenco delle parole nelle rispettive posizioni di spalle al pubblico.

I tempi delle singole azioni di ABITUDINARIO sono i seguenti:

- a) prendere la sedia 4"
- b) posare la sedia 4"
- c) prendere le scarpe 4"
- b) posare la sedia 4"
- e) prendere il cappello 4"
- f) posare il cappello 4"
- g) sedersi 2"
- h) mettersi una scarpa 2"
- i) mettersi l'altra scarpa 2"
- l) mettersi il cappello 4"
- m) rimanere immobili 5"
- n) levarsi il cappello 2"
- o) levarsi una scarpa 2"
- p) levarsi l'altra scarpa 2"
- q) alzarsi e andare via 4"
- r) ritornare e sedersi 4"

Dopo aver fatto l'azione fino ad r) riprendere da h) fino a p) con lo stesso tempo indicato, dopo ricominciare da h) ma accelerando moltissimo i tempi.

Dopo che l'esecutore 6 ha ripetuto l'azione tre volte (quella accelerata) finisce con q e così tutti gli altri, uno dopo l'altro, fino all'esecutore 1.





deux acteurs pour le déplacement de la structure + 1 au centre.

absence de lumière

direction des mouvements

idée

## Abbigliamento

Ogni attore indossa elementi che compongono i rispettivi « costumi » staccandoli dall'« accrochage » frontale, gli attori quindi smontano la parete composta dagli oggetti e ne indossano i frammenti spaziali.

Gli attori si muovono con i loro costumi nello spazio svuotato creando ognuno una particolare situazione.

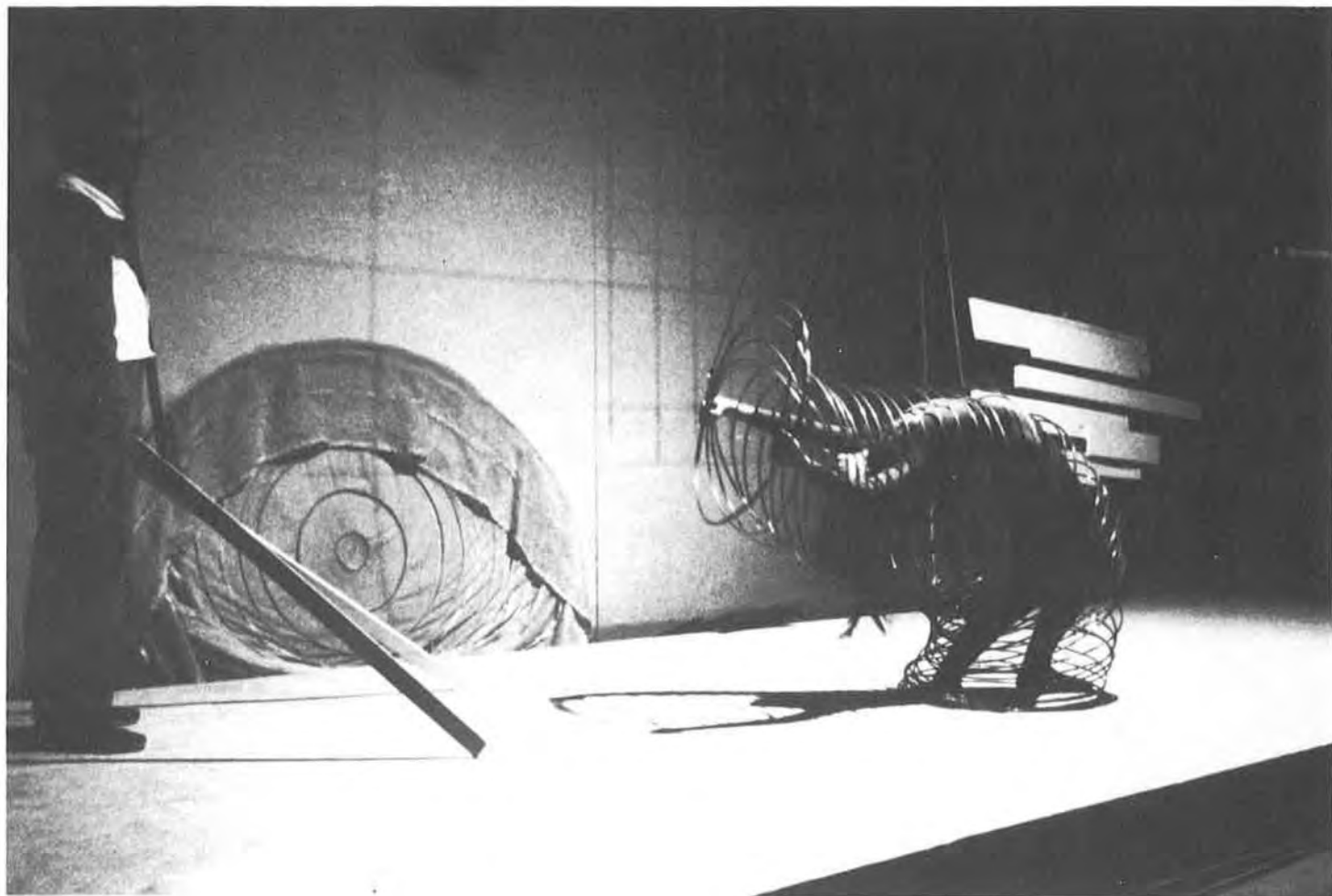
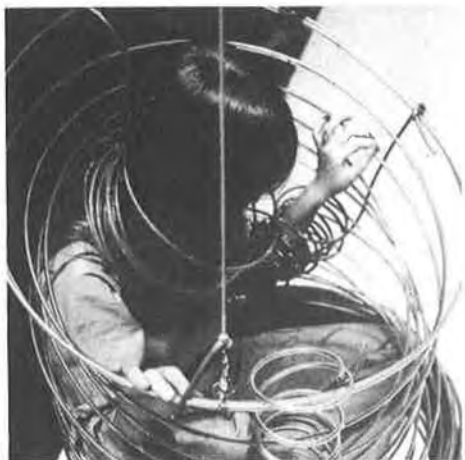
Gli attori dialogano tra loro utilizzando un testo articolato fondamentalmente con parole che iniziano con la A.

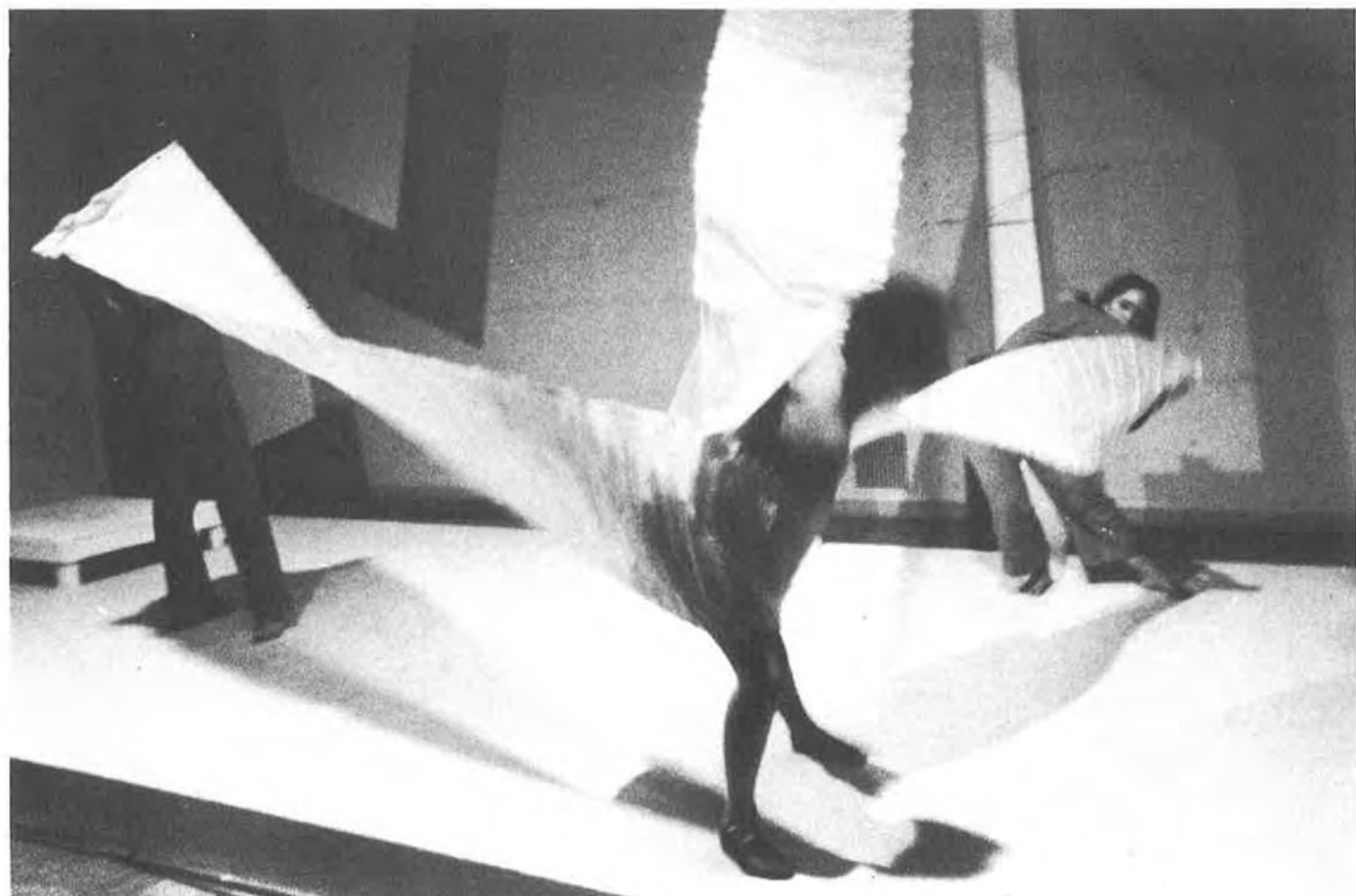
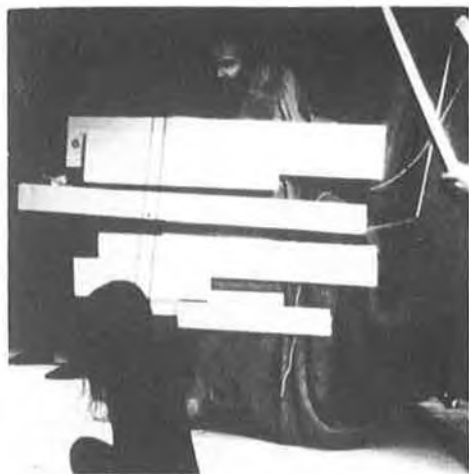


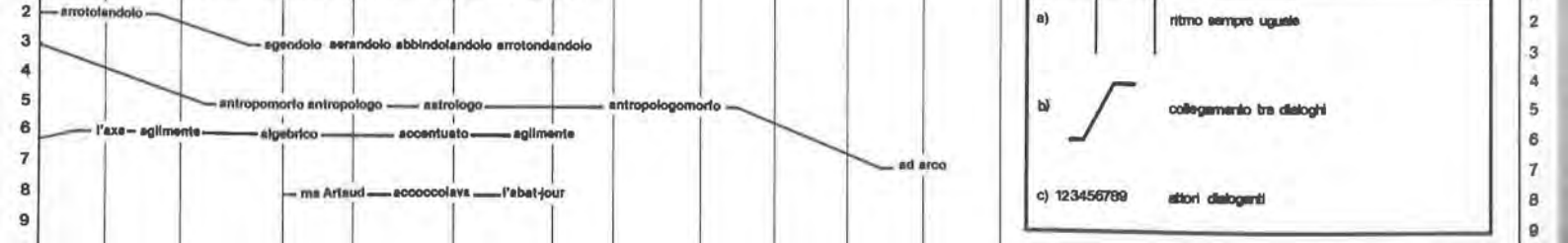
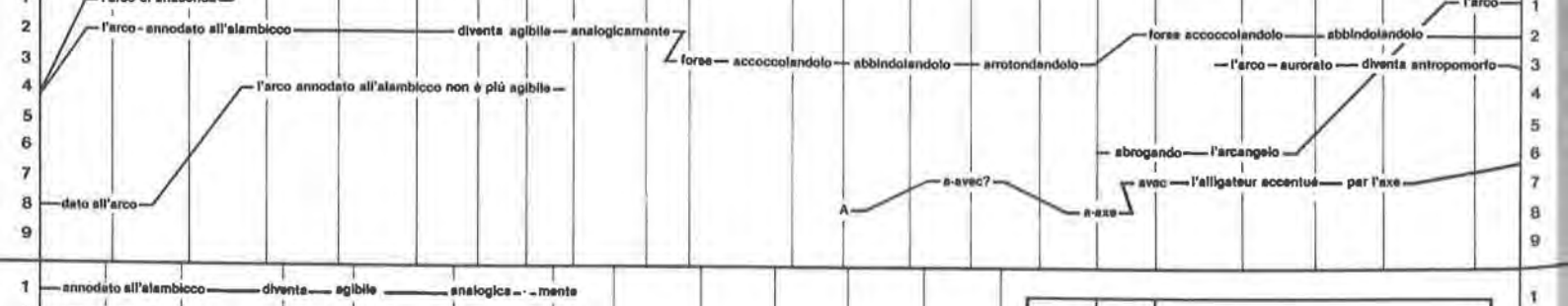
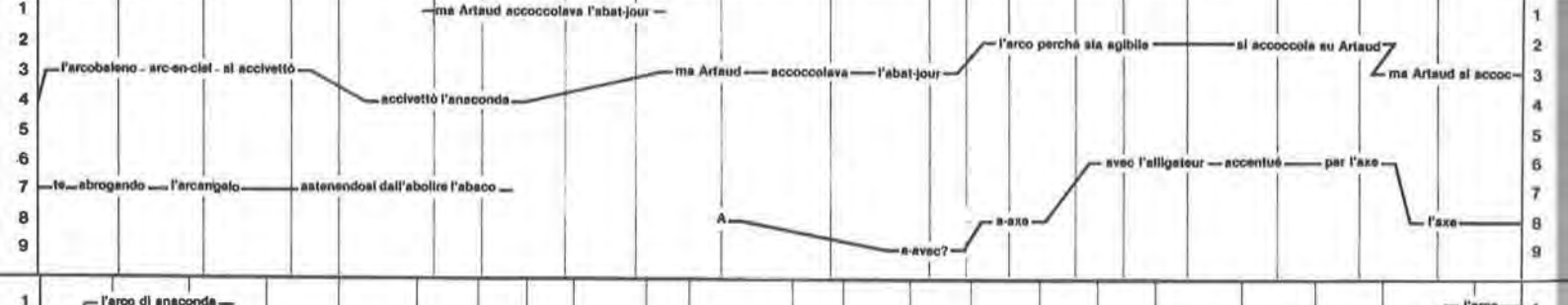
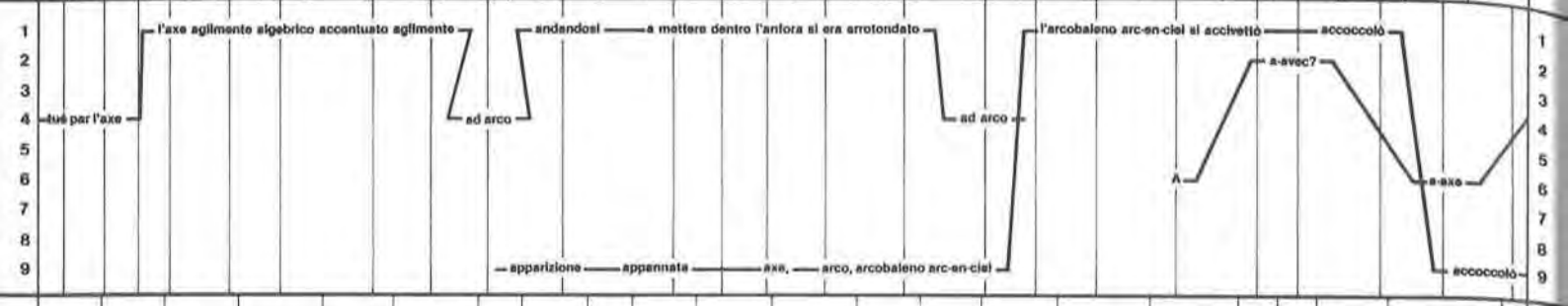
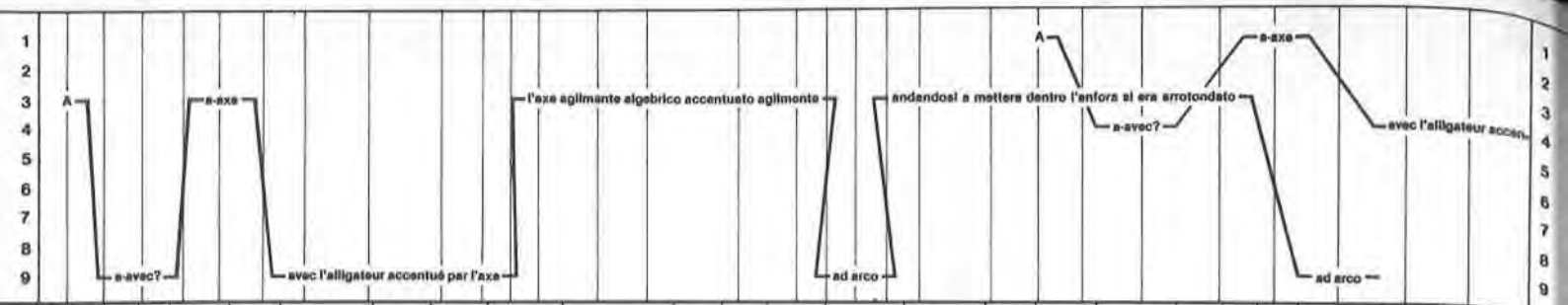


# Abominable A

195/196/197/Azioni su « Abbigliamento ».



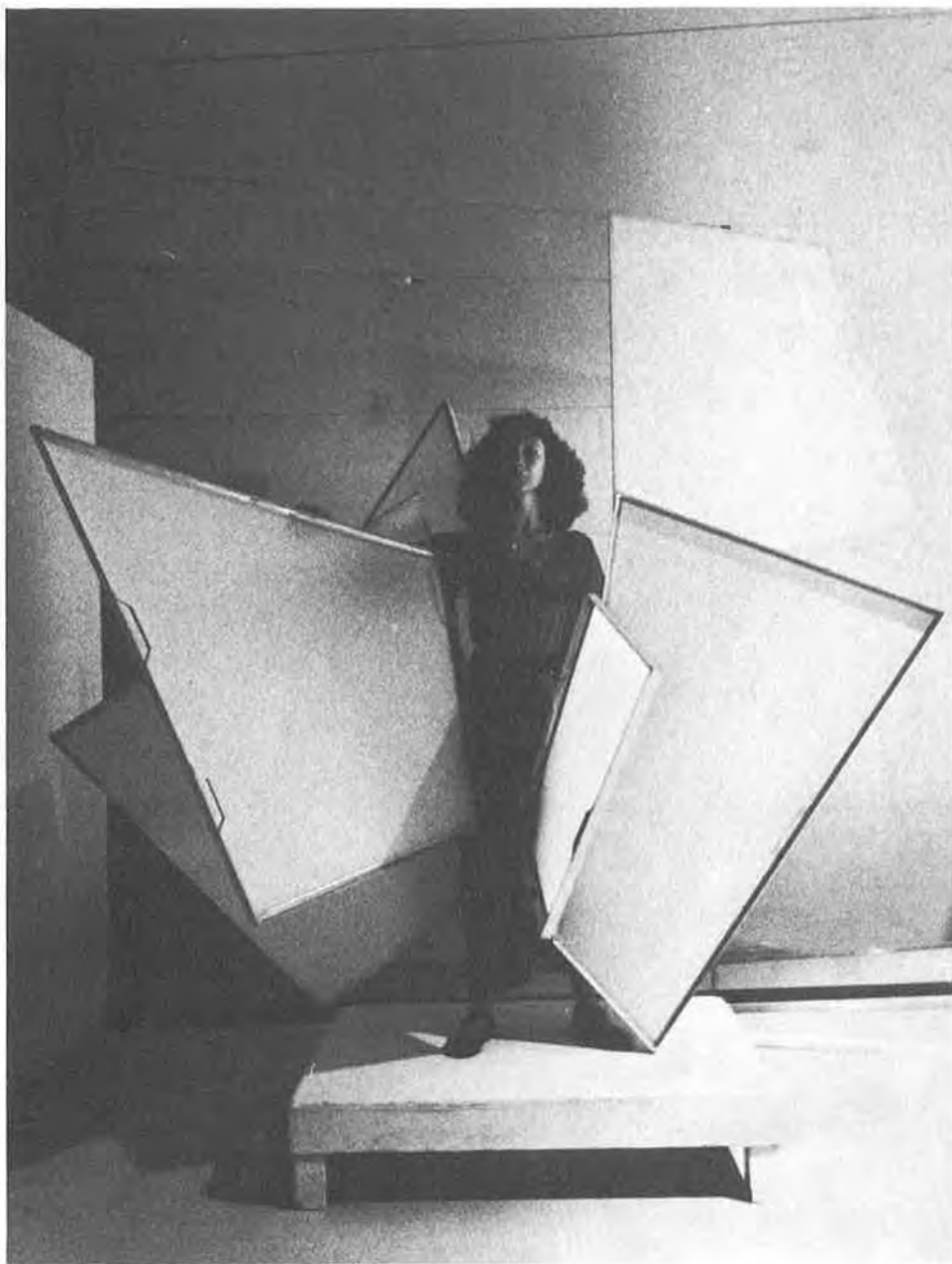
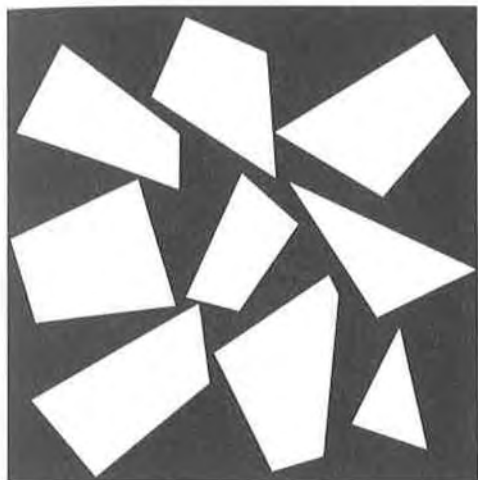




a)		ritmo sempre uguale
b)		collegamento tra dialoghi
c)	123456789	stori dialoganti

201/La partitura dei dialoghi.  
202/Le parti del costume di « Madame Abominable ».

203/« Madame Abominable ».



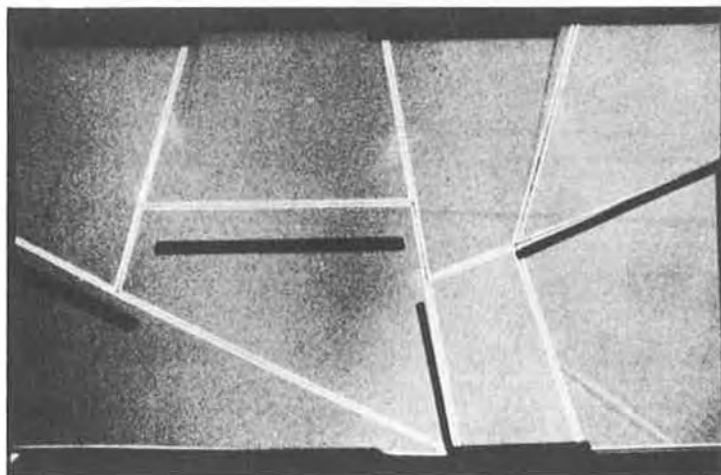
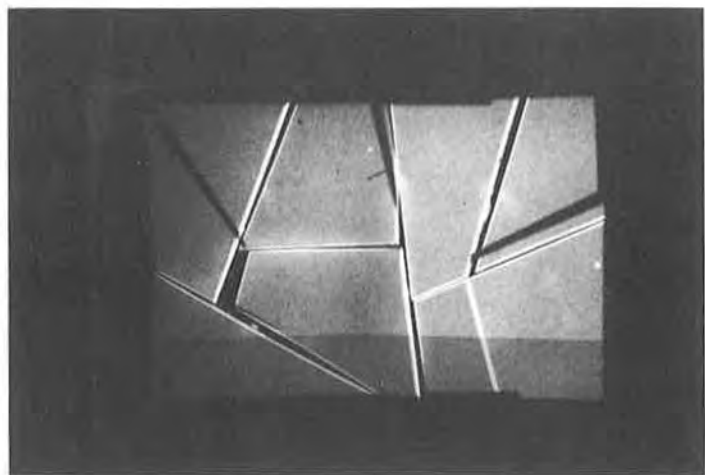
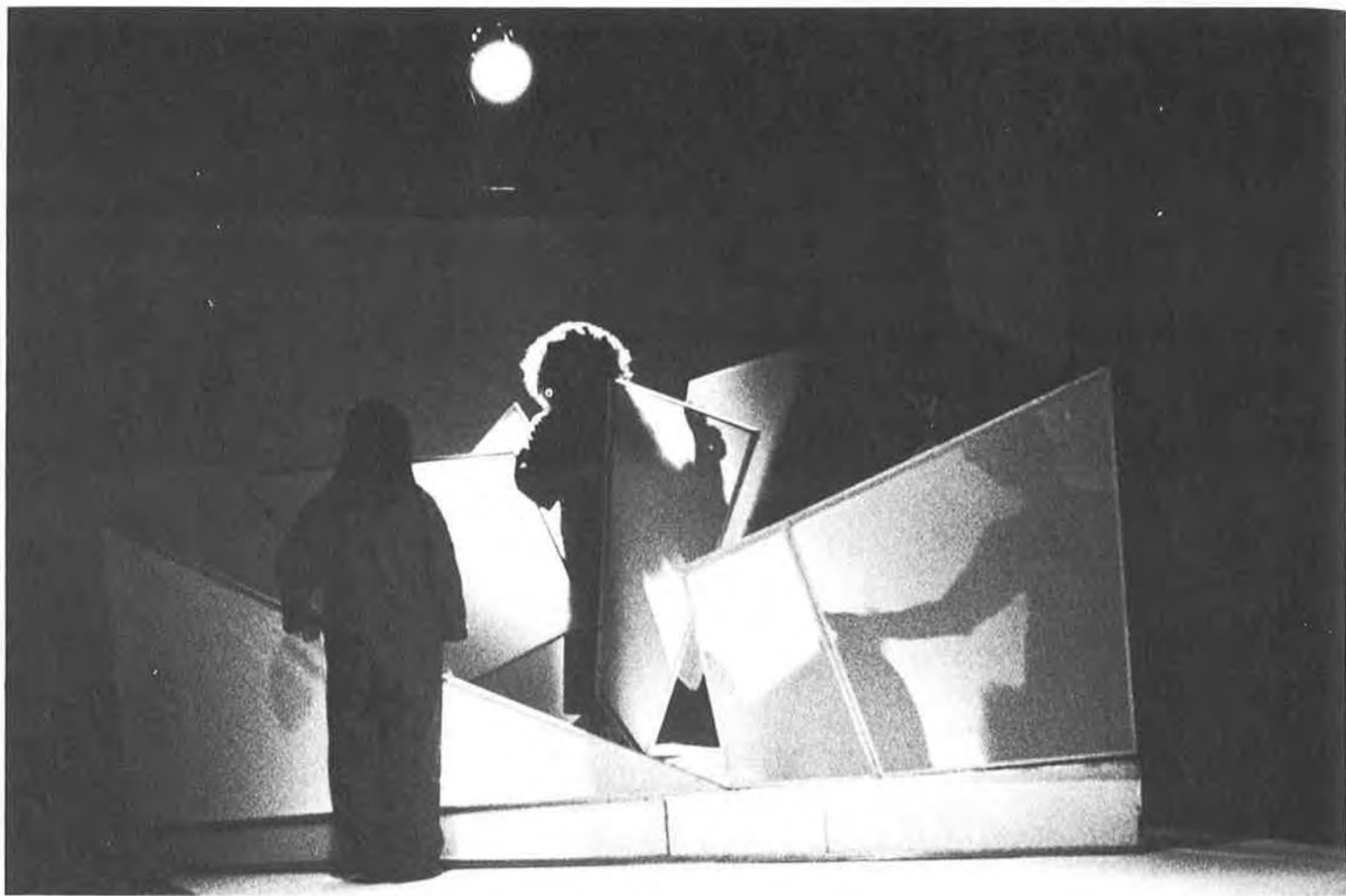
### Anagramma

La partitura è nella pagina accanto, è eseguita dai nove attori presenti sulla scena. Il testo elaborato dal gruppo partendo da singoli vocaboli, è stato considerato come dialogo tra due voci.

La partitura finale utilizza frammenti di dialogo come elementi di generazione di una struttura a canone, fino ad un massimo di cinque sovrapposizioni.

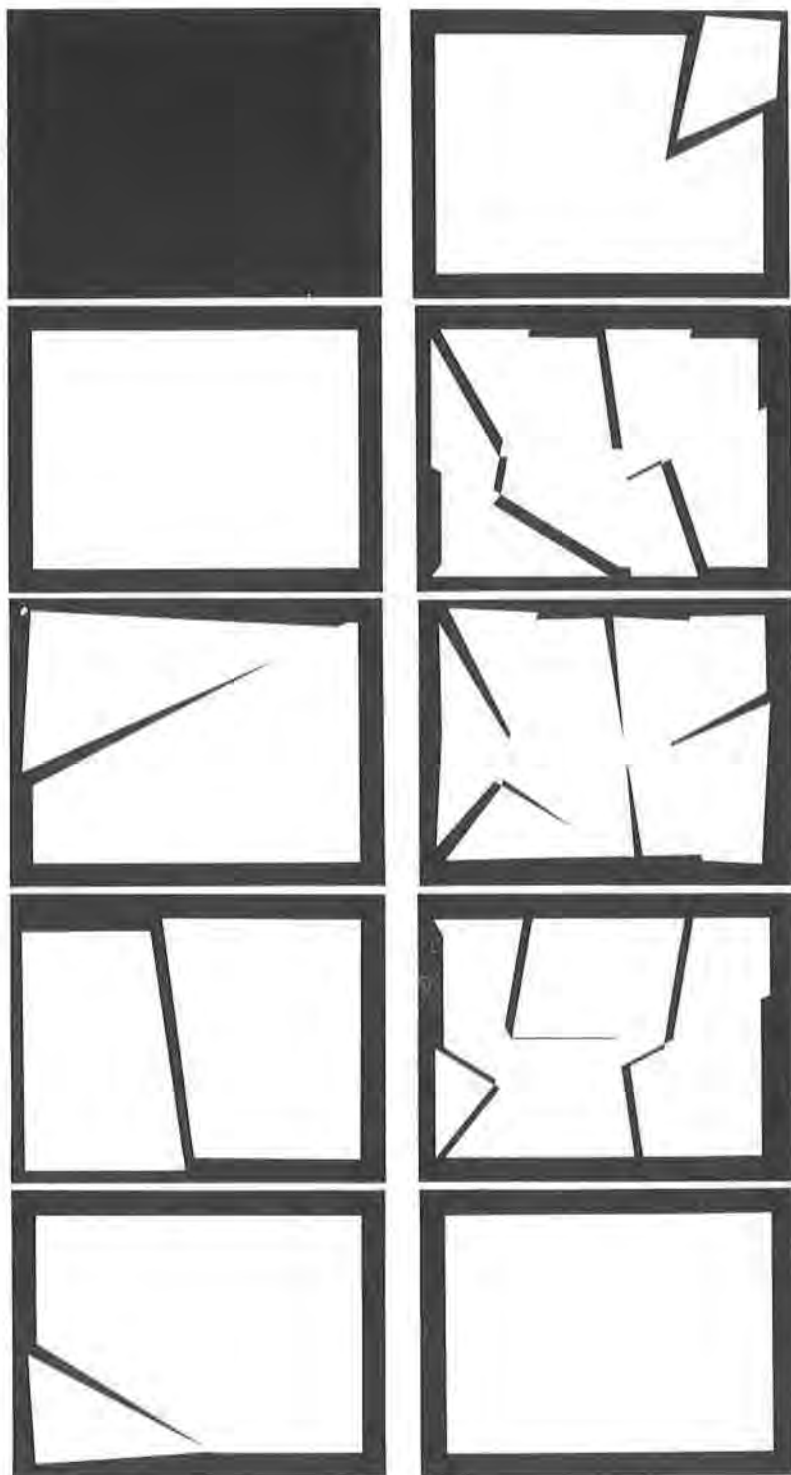
**Accorgersi**

*204/11 montaggio dello schermo per « Accorgersi ».  
205/206: « Accorgersi »: la proiezione del film sullo  
schermo mobile.*



## Fasi del film di « Accorgersi »

1. Montaggio dello schermo nello spazio.
2. Inizio della proiezione. Lo schermo proiettato su se stesso.
3. Lo schermo (filmico) comincia ad aprirsi lungo una delle linee che disegnano le diverse parti che, accostate tra loro, compongono lo schermo (costruito). Movimento lento di apertura e chiusura. Ritorno allo schermo intero.
4. Apertura secondo una linea trasversale dall'alto verso il basso, con piccolo slittamento delle due parti in cui risulta diviso lo schermo. Movimento lento e ritorno allo schermo intero.
5. Altra apertura parziale laterale. Come al punto 3.
6. Allontanamento lento della rappresentazione filmica di uno dei pannelli che compongono lo schermo, verso l'alto. Pausa, a movimento completato.
7. Ritorno veloce (e « violento ») del pannello verso l'interno dello schermo, a provocare la rottura (frantumazione) dello schermo lungo le linee di giuntura su cui è costruito lo schermo. Ritorno lento allo schermo intero.
8. Inizio di una serie di movimenti brevi e lenti, di tipo rotatorio, di tutte le parti che idealmente compongono lo schermo.
9. Inizio di una serie di movimenti veloci (a scatto) dei pannelli proiettati, con formazione di immagini di segmenti spezzati che attraversano lo schermo in tutte le direzioni. Apparizione veloce e veloce sparizione delle immagini.  
Alla fine della serie, ripresa dei movimenti lenti descritti al punto 8. Dopo qualche secondo (e in contemporanea con i movimenti proiettati), anche lo schermo costruito (che finora ha fatto da semplice supporto alle immagini proiettate) incomincia a muoversi, ad aprirsi, a sezionarsi, fino alla liberazione dei singoli pannelli che lo compongono.



**Abstracteur**

**ABSTRACTEUR:** colui che astrae

**ABSTRACTEUR DE QUINTESSENCE:** colui che astrae ciò che c'è di più sottile nelle cose

**ABSTRACTIF (IVE):** che serve per esprimere le cose astratte

**ABSTRACTION:** operazione del pensiero attraverso la quale si considerano isolate le cose unite

**ABSTRAIRE:** fare astrazioni

**ABSTRAIT:** che designa una qualità astratta di un soggetto

**ABSTRAITEMENT:** in maniera astratta

**ABSTRUS:** astratto in maniera oscura



L'abstracteur interviene nello spazio del cono visivo, sull'azione fisica e taglia in due la corda.



L'abstracteur interviene nello spazio del cono visivo, sull'azione fisica e incurva le corde.



L'abstracteur interviene nello spazio del cono visivo, sull'azione fisica e allunga di molto l'asta (le corde è diventata seta).



1) Lo schermo (accorgersi) si frantuma e capta delle immagini di un film che è la storia oscura di una linea bianca, Ms. ABSTRACTEUR interviene nello spazio tra il cono visivo della proiezione del film e la immagine proiettata sullo schermo (retrostante quello che si è frantumato ed è uscito dall'azione portato dagli attori), utilizzando la giacca, il cappello e un bastone, tutti bianchi, captando immagini sul corpo e costruendo ombre sullo schermo. Ms. ABSTRACTEUR modifica con una azione grottesca-astratta quello che succede nel film, fino a « riportare » la linea bianca nello spazio teatrale come una lunga corda bianca e rimanerne « ingarbugliato ».

Il rapporto bidimensionale-tridimensionale, tra film e azione teatrale, è l'idea fondamentale nel ritmo dell'azione.

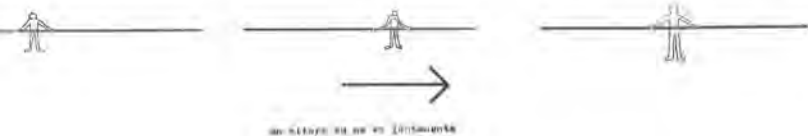
Il modo di farsi percepire delle azioni e il

loro dinamismo nello spazio è caratterizzato da un ritmo unico in cui sono importanti:

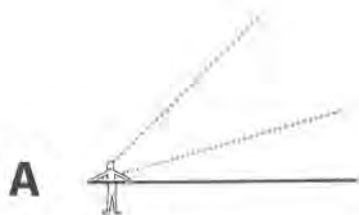
- A - Le angolazioni
- B - Illuminazioni (simultaneità, contemporaneità)
- C - Inquadratura
- D - Montaggio

Invece nel film c'è una volontà tridimensionale nei suoi elementi rappresentativi:

- A - Lo schermo
- B - Il cono visivo



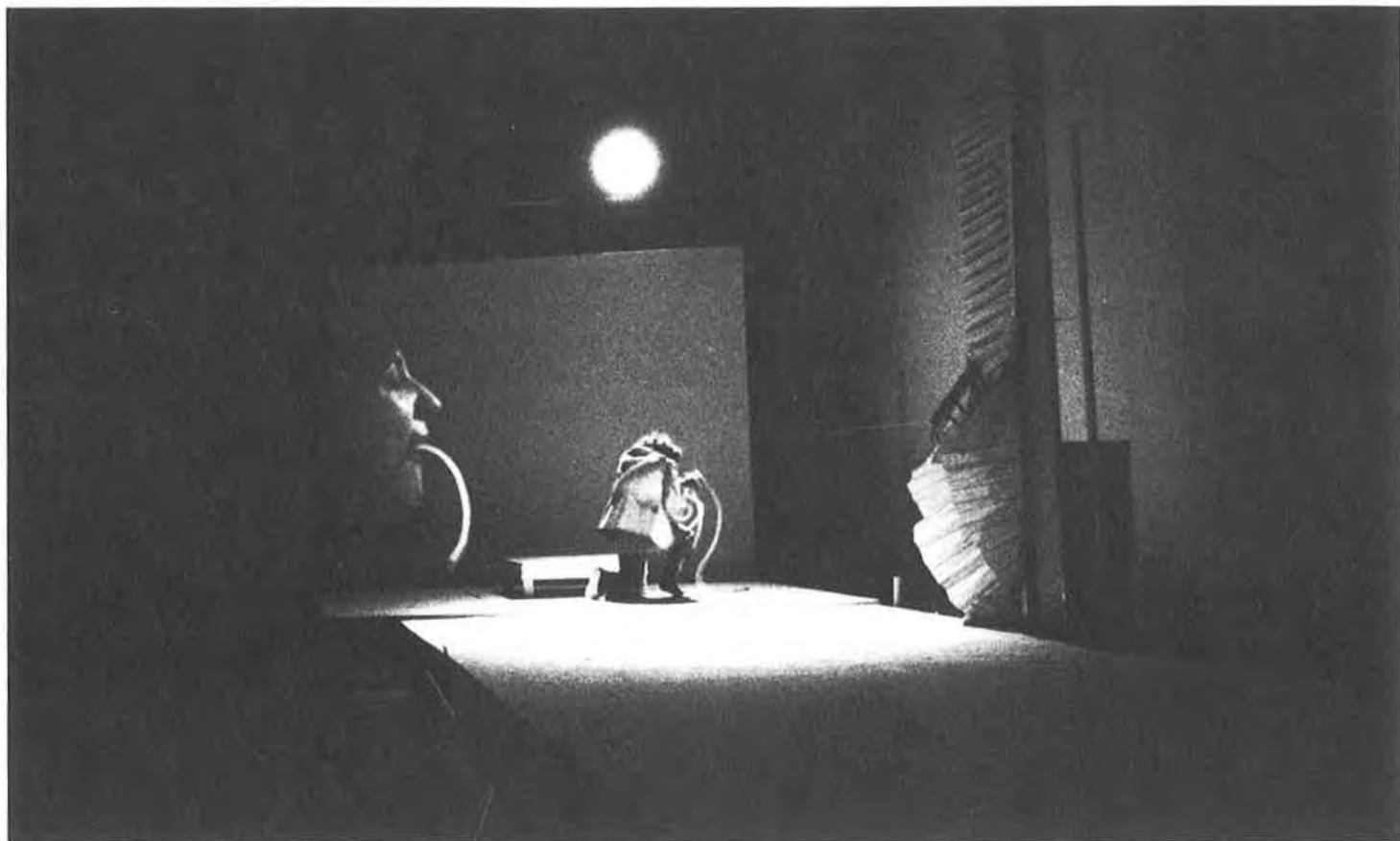
L'abstracteur interviene nello spazio del cono visivo, sull'azione filare e leva una parte dell'asta (la corda è diventata asta).





## Abominable A

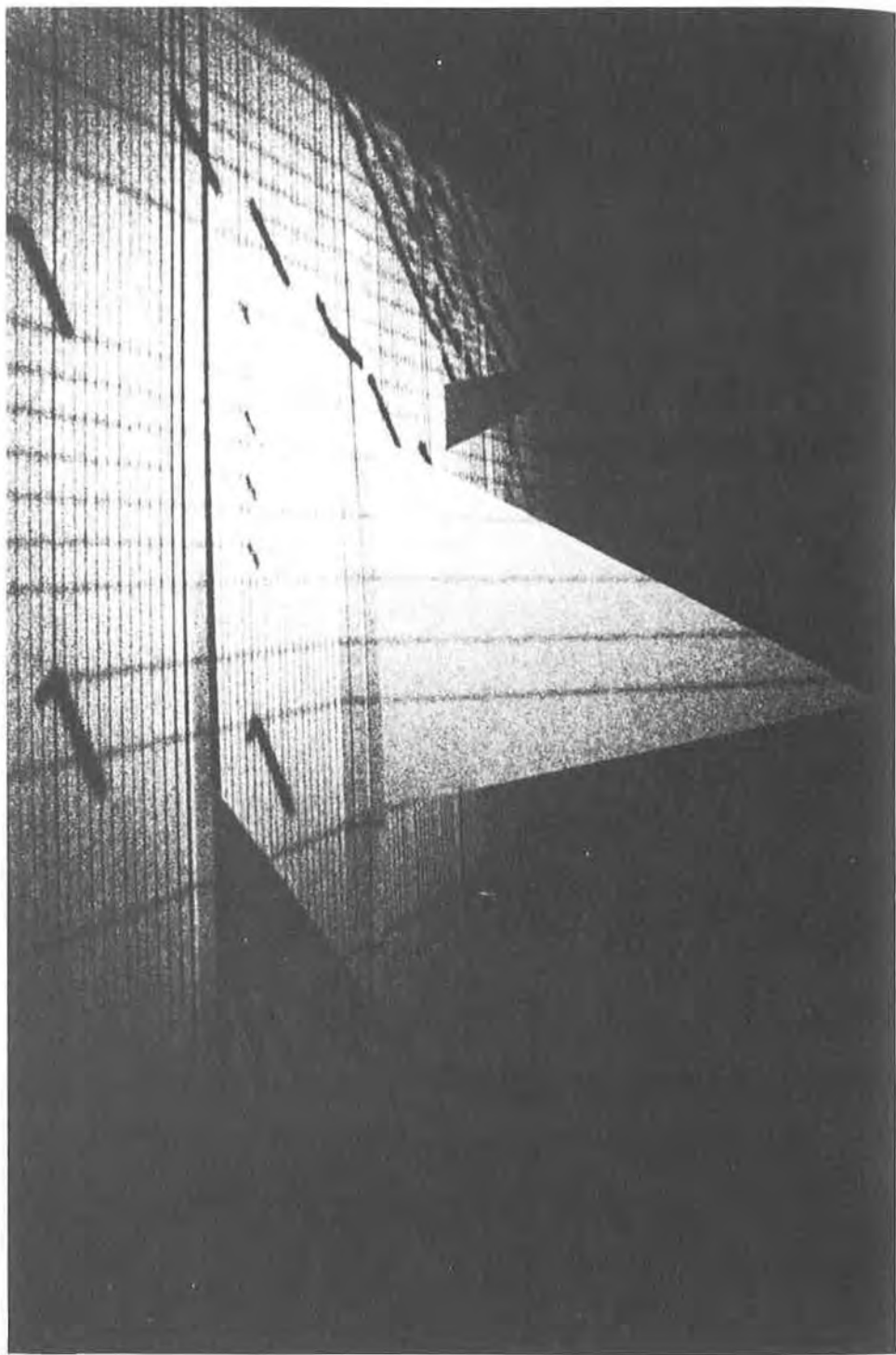
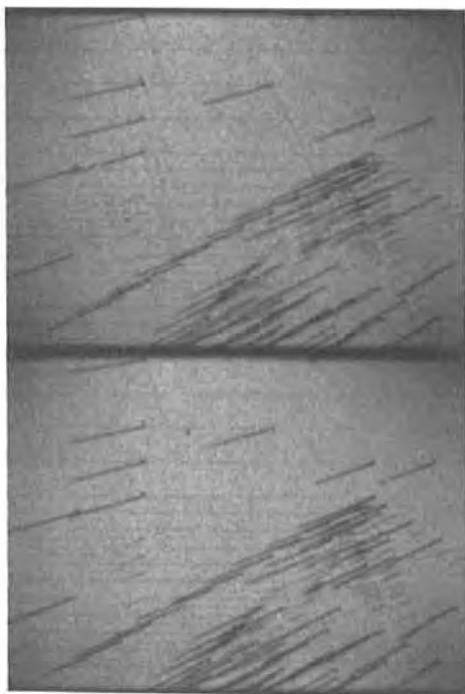
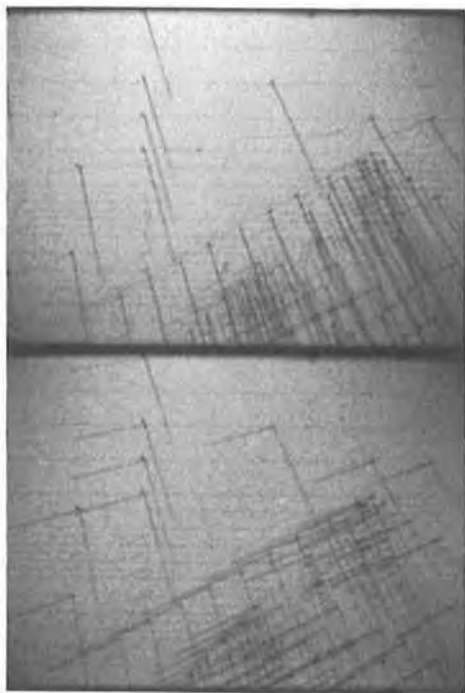
210/Sequenze del film per « Monsieur Abstracteur ».  
211/« Monsieur Abstracteur »: l'azione dal vivo si  
sovrappone all'azione filmica.

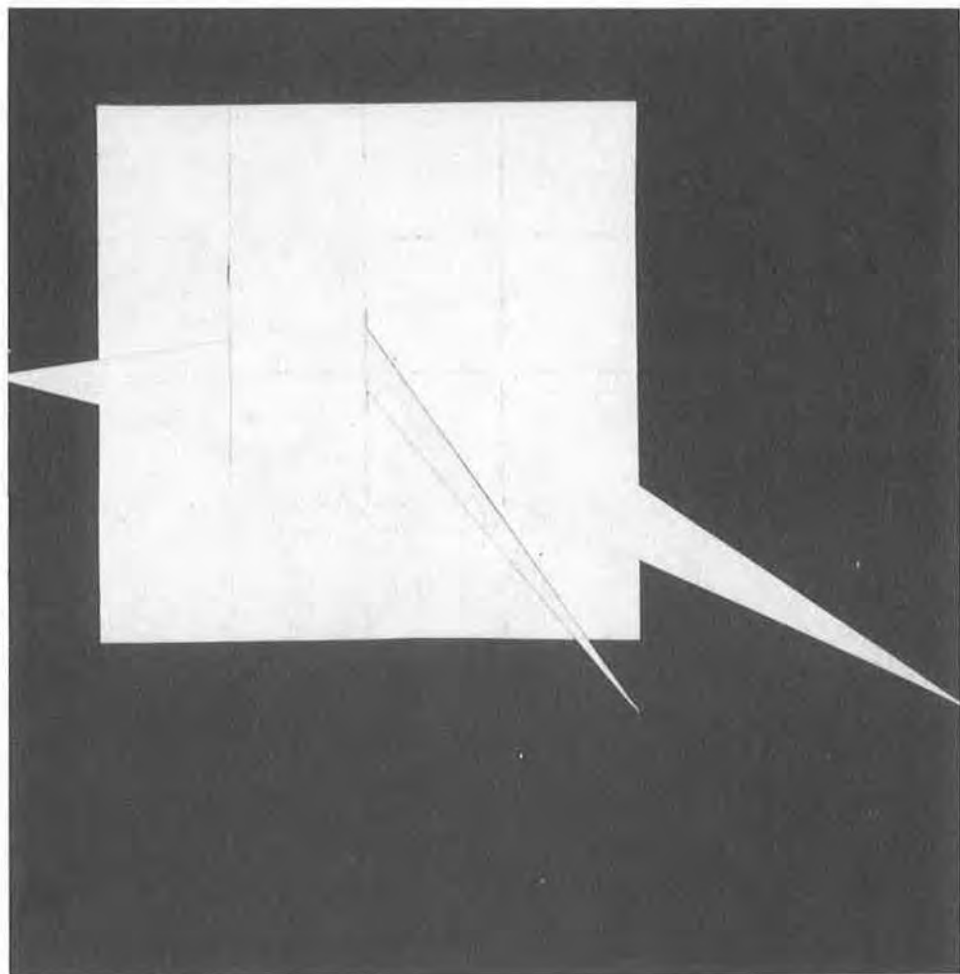
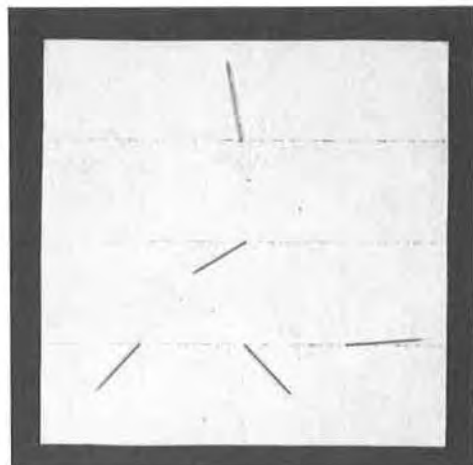
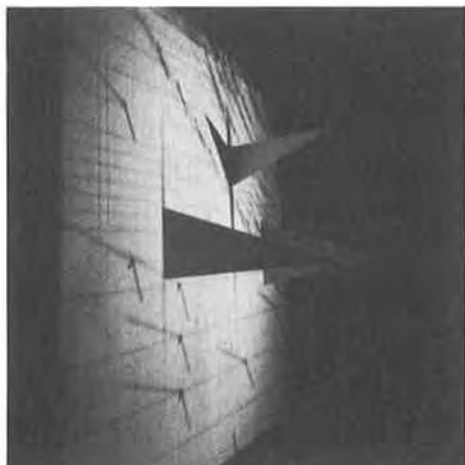
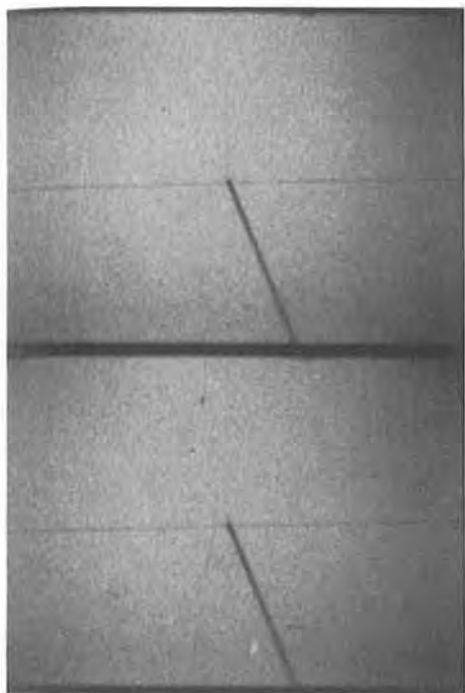




**Aculé**

214/216/Immagini filmate dell'azione « Aculé ».  
215/217/Immagini filmate e sceniche di « Aculé ».





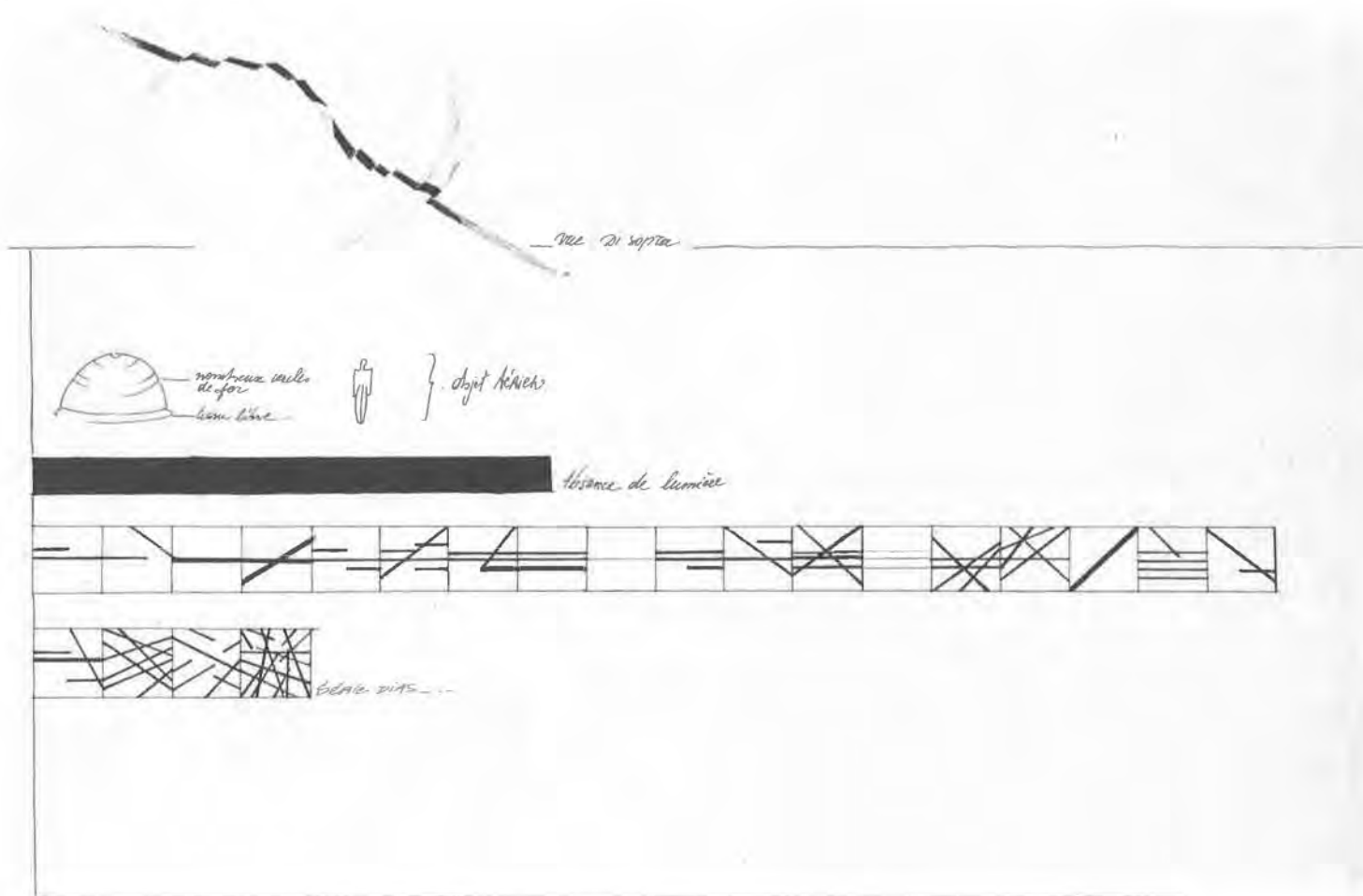
Parola: aculé

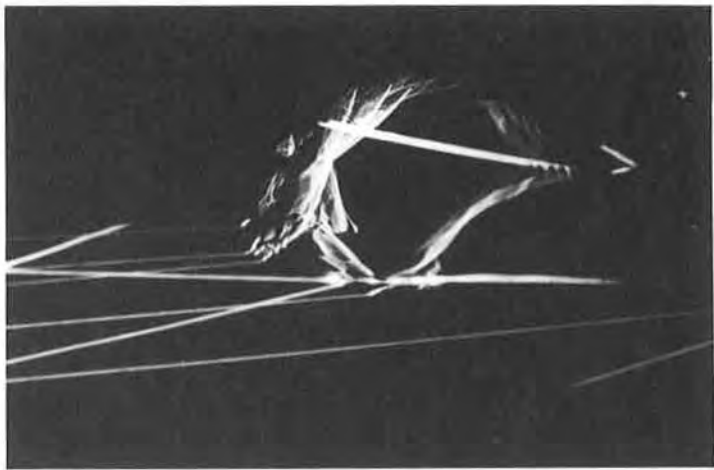
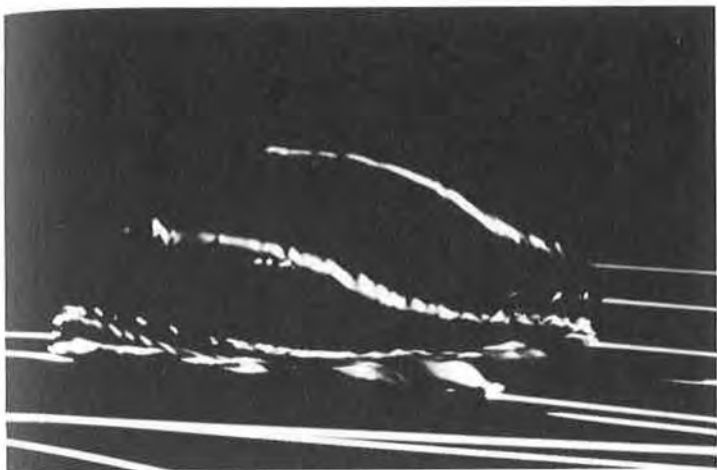
Immagini: punte che emergono da superfici

Spazio: oggetti che emergono dallo schermo, agiti dagli attori da dietro lo schermo, non visti dagli spettatori. Frammenti di film si alternano a frammenti di azione spaziale. Verso la conclusione dell'azione, che è composta di 4 sezioni, il film si sovrappone alle azioni spaziali rendendo ambigua la visione del film, che si scompone sul movimento delle forme puntute.

## Aerien

Un attore è il supporto di una cupola flessibile, fatta in fil di ferro e garza, sulla quale arrivano immagini da due proiettori collocati agli estremi dello spazio. Le immagini che si proiettano, organizzate in una precisa sequenza di tempi, sono costituite da linee bianche e rosse le quali si deformano sullo schermo emisferico in movimento e flessibile. I movimenti dell'attore sono anch'essi prestabiliti in funzione dello spazio visivo che si determina. L'azione avviene al buio quindi non si percepisce né lo schermo emisferico né l'attore ma solo le deformazioni visive create.



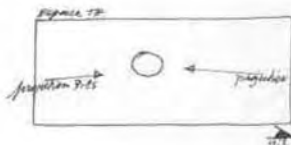


l'objet Heinen

ombre obtenue par le miroir



L'achar qui est à l'intérieur de l'objet, obtient par ces 2 mouvements les 2 formes



## Allineamento

## ALTRO ABOMINABLE A - PARTITURA DI 'ALLINEAMENTO'

The score is divided into three systems, each with four staves:

- suono (Sound):** The top staff of each system, containing rhythmic notation and time markers (30°, 105°, 2'17'', 3'34'', 4'30'').
- movimento (Movement):** The second staff, showing vertical lines representing movement over time, divided into sections A, B, C, D, E, F, G, and H.
- spazi (Space):** The third staff, containing small diagrams and arrows indicating spatial positions.
- Section Letters:** A, B, C, D, E, F, G, H are placed at the beginning of various sections in the movement and space staves.

**Legend:**

- frammenti 'AFFLIX'
- frammenti 'ABLE'
- sequenza di parole da 'AMBAGE'
- ▬ suono continuo - accumulazione
- ▬ suono staccato
- ▬ montaggio da 'ALFONSEARSE'
- rverberazione
- △ posizione dell'asta nello spazio
- △ escursione dell'asta

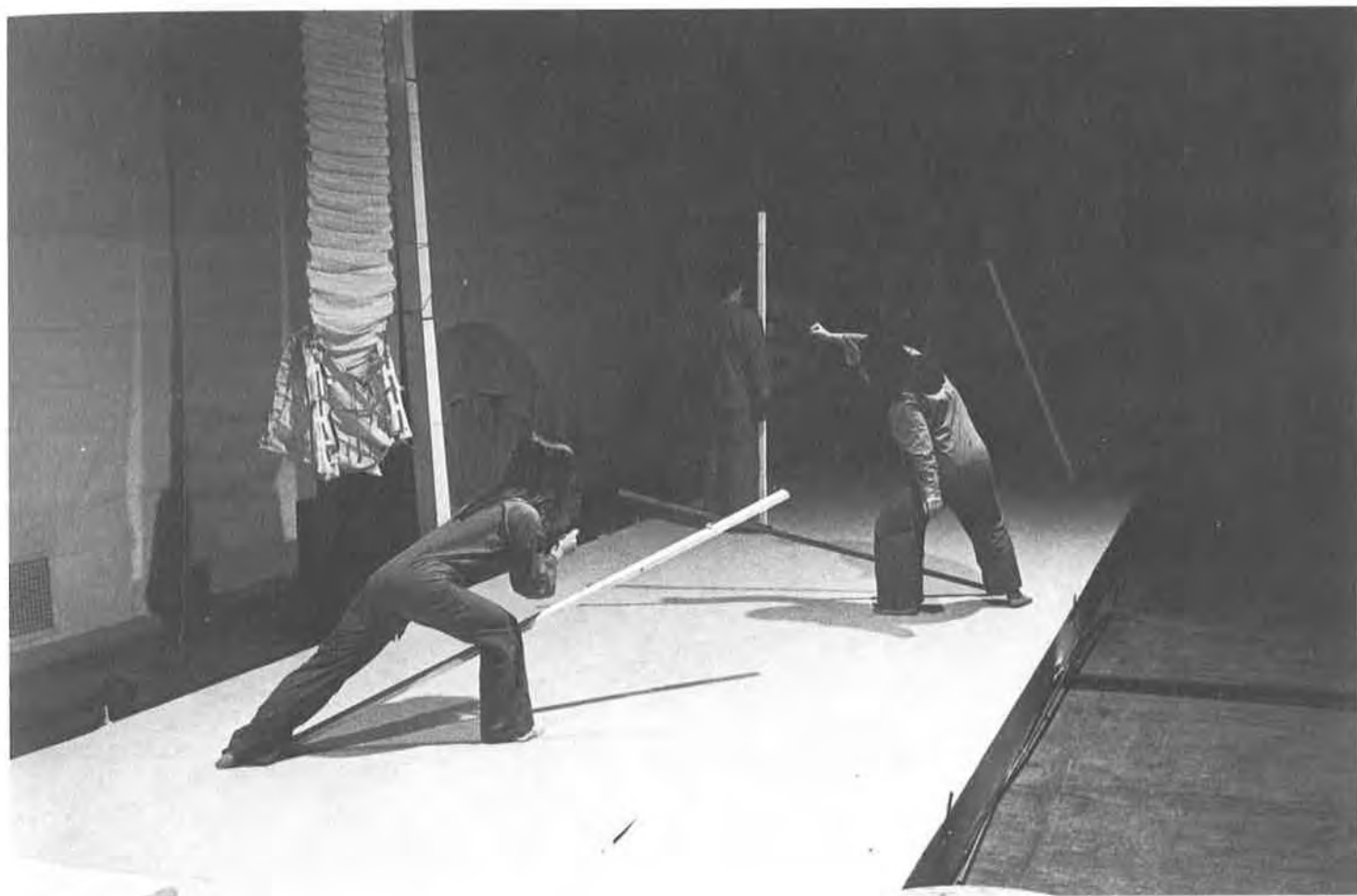
La partitura considera i tre elementi che compongono l'azione:

**Suono** - i vari componenti sonori si combinano formando una struttura ritmica che viene distribuita nello spazio dai quattro altoparlanti fissi.

**Movimento** - è indicato il tempo di inizio di ogni singolo movimento. La durata rappresentata indica il tempo di accensione della luce sull'attore.

**Spazio** - è indicata la posizione in cui si piega l'asta.

6 attori eseguono l'azione. Ogni attore adoperava un'asta alta 2 mt. Gli attori eseguono, secondo una partitura precisa, movimenti con l'asta creando ombre sul pavimento bianco. Le ombre delle aste, per i continui cambiamenti di luce, si *allineano* e si spostano con i movimenti degli attori.





## Alter ego

227/« Alter ego ».  
228/229/« Amore ».

Le due azioni « Alter ego » e « Amore » sono collegate tra di loro e poste in sequenza.

Alter Ego esce dallo schermo controllando la propria esistenza con una serie di specchi. La sua passeggiata, inseguendo gli specchi o i riflessi prodotti dalla luce, finisce ad un tavolo di caffè, sul quale ritrova un ultimo specchio.

Una dama in nero appare fisicamente davanti allo schermo opposto. Si volta e sullo schermo un film la fa vedere allontanarsi all'orizzonte. Dal tavolo Alter Ego s'alza di scatto e con una corsa progressivamente più rapida arriva fino allo schermo nel quale si infila. Un film lo fa vedere mentre si allontana inseguendo la dama in nero.

Inizia un film della dama in nero che si avvicina allo schermo, dal quale esce per iniziare una lenta passeggiata lungo la pedana fino al tavolo occupato prima da Alter Ego. Si siede e si guarda allo specchio.

Sullo schermo opposto un film ci mostra Alter Ego che di corsa arriva dall'orizzonte lontano. Dal film, attraverso lo schermo, Alter Ego entra nello spazio reale; cerca la dama in nero con percorsi variati, ma la dama in nero scompare. Allora Alter Ego rientra nello schermo.





Almohada

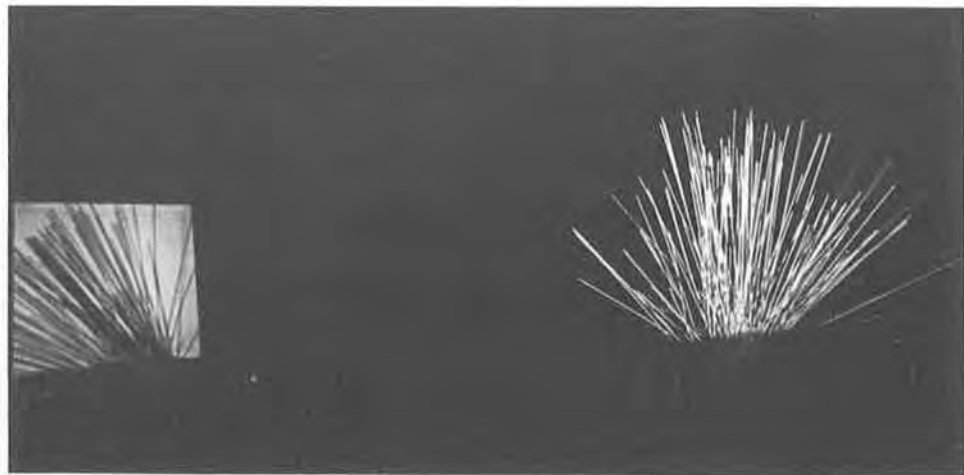
231/« Amore ».  
232/233/« Almohada »: l'azione.



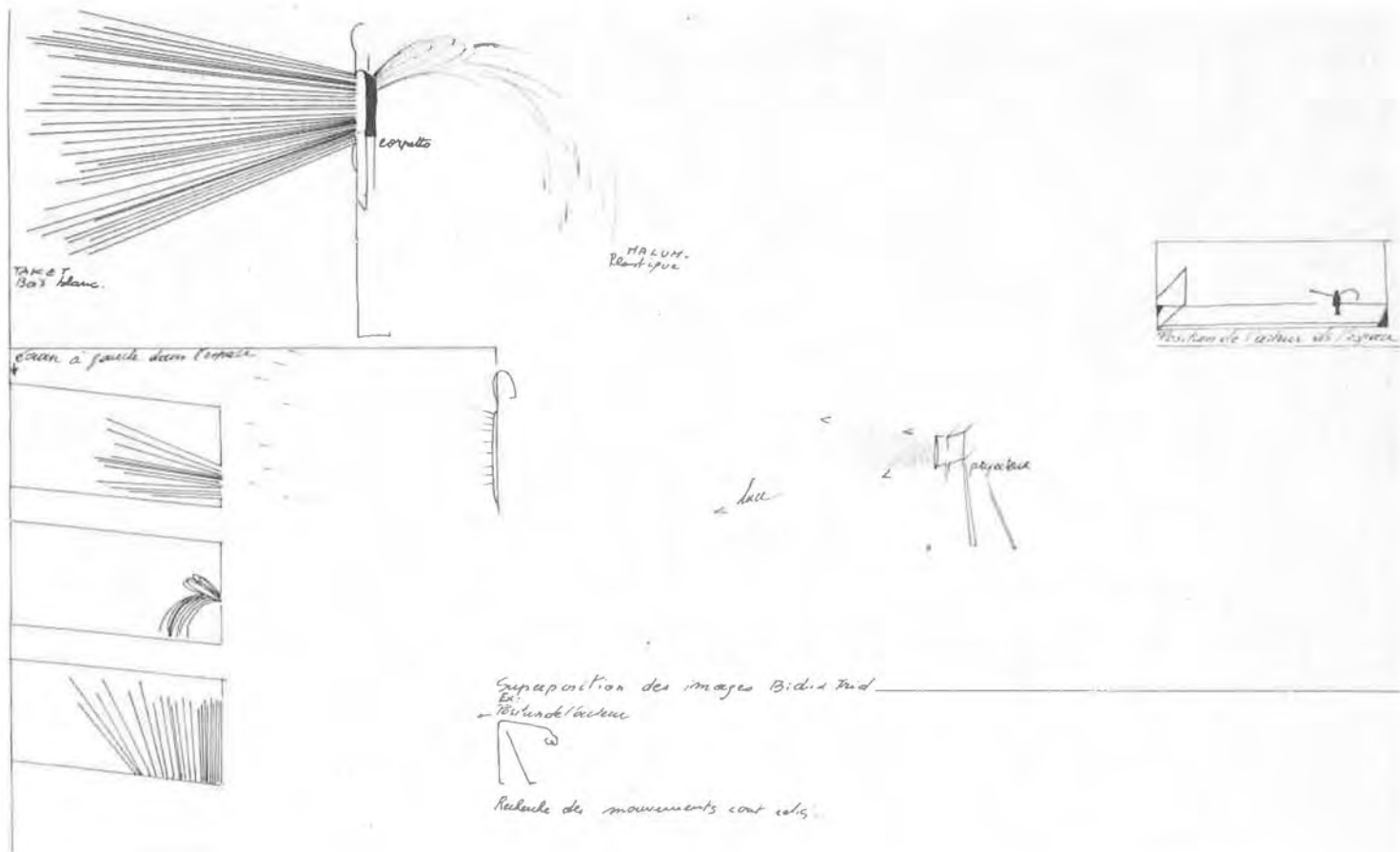
Un attore indossa un costume al cui corpetto sono applicati, davanti morbidi fili rossi (MALUMA) e dietro rigide aste bianche (TAKETE).

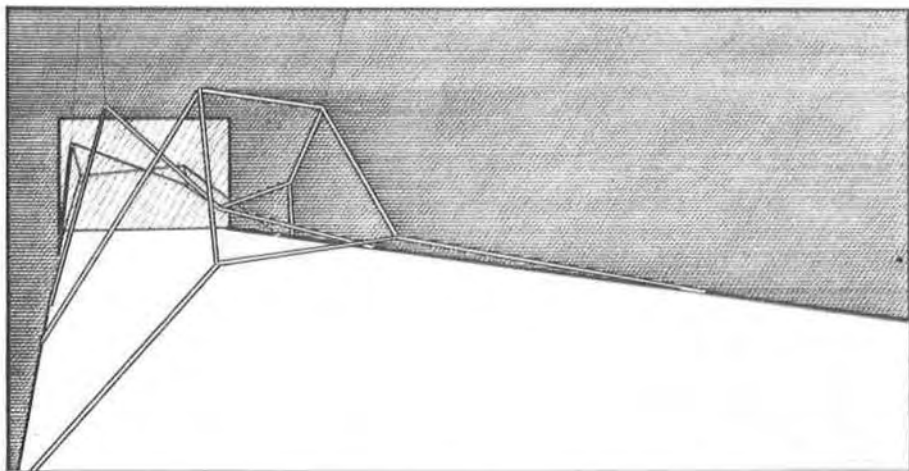
L'attore è disposto nella spazio tra il proiettore e lo schermo, nel *cono visivo* quindi costituito dalla proiezione del film sullo schermo. I movimenti dell'attore, le immagini del film (costituite anch'esse da morbidi fili e aste rigide) e le ombre create, attraverso il cono visivo sullo schermo, organizzano un gioco « ambiguo » tra tradimensionale (attore-spazio) e bidimensionale (film-ombre).

Il suono (costruito con materiali MALUMA e TAKETE, che sono distribuiti nei due altoparlanti mobili nello spazio) interferisce tra bui, immagini filmiche, movimenti dell'attore.

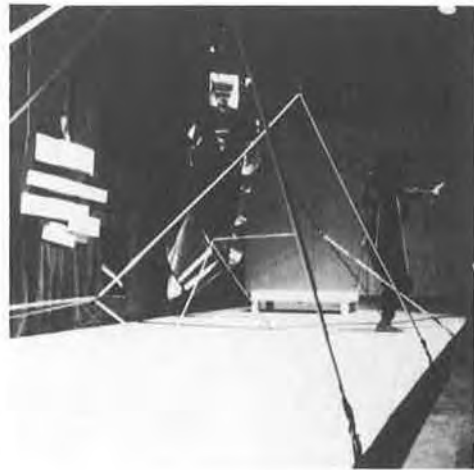
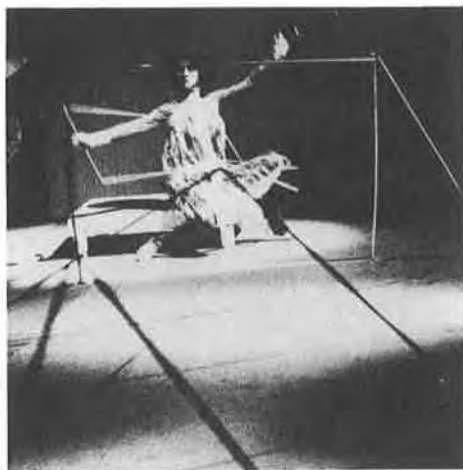


234/Progetto per l'azione « Almohada ».  
 235/Sequenze del film per « Almohada ».





Per « Area » le strutture metalliche vengono disposte sul pavimento.

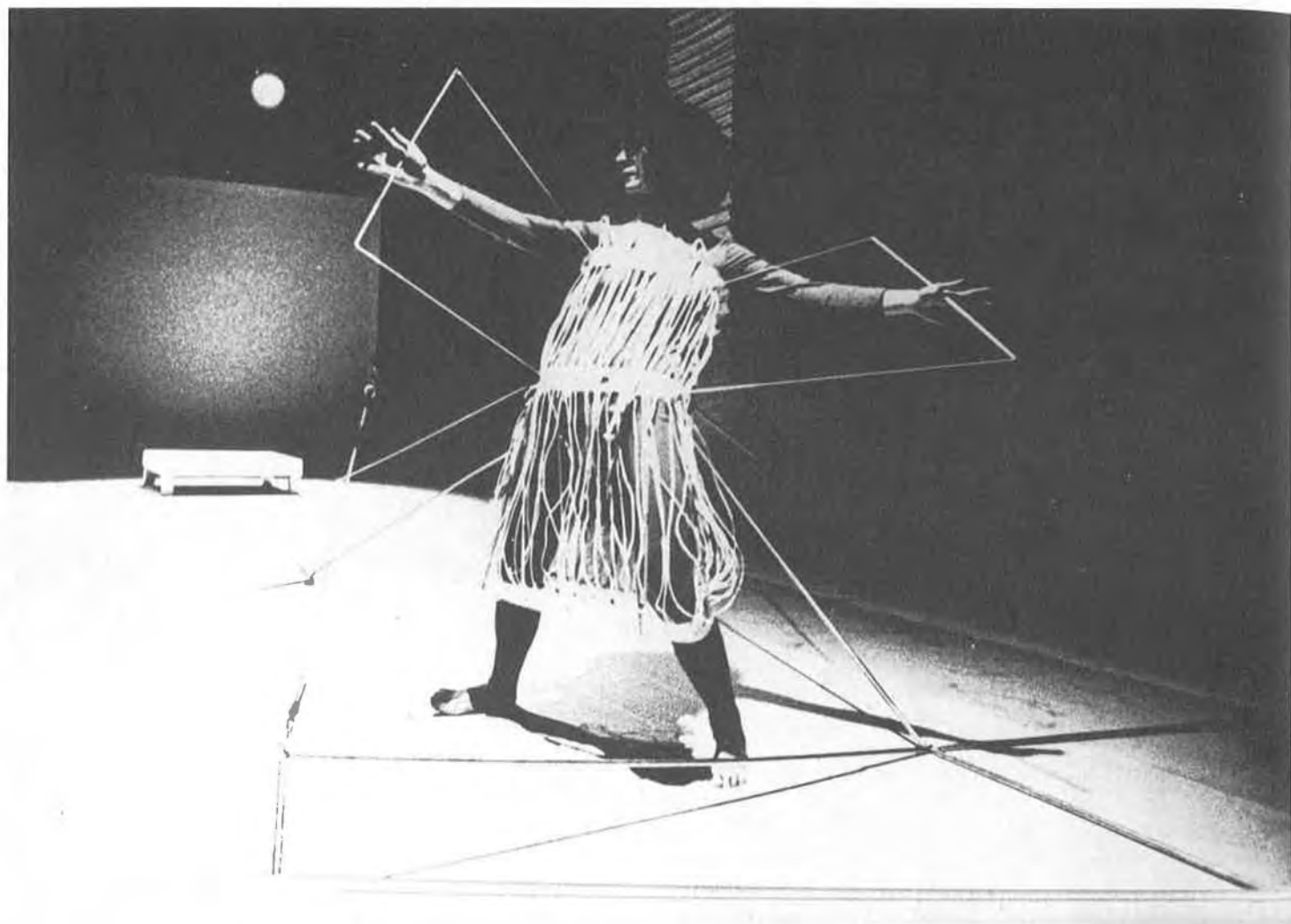


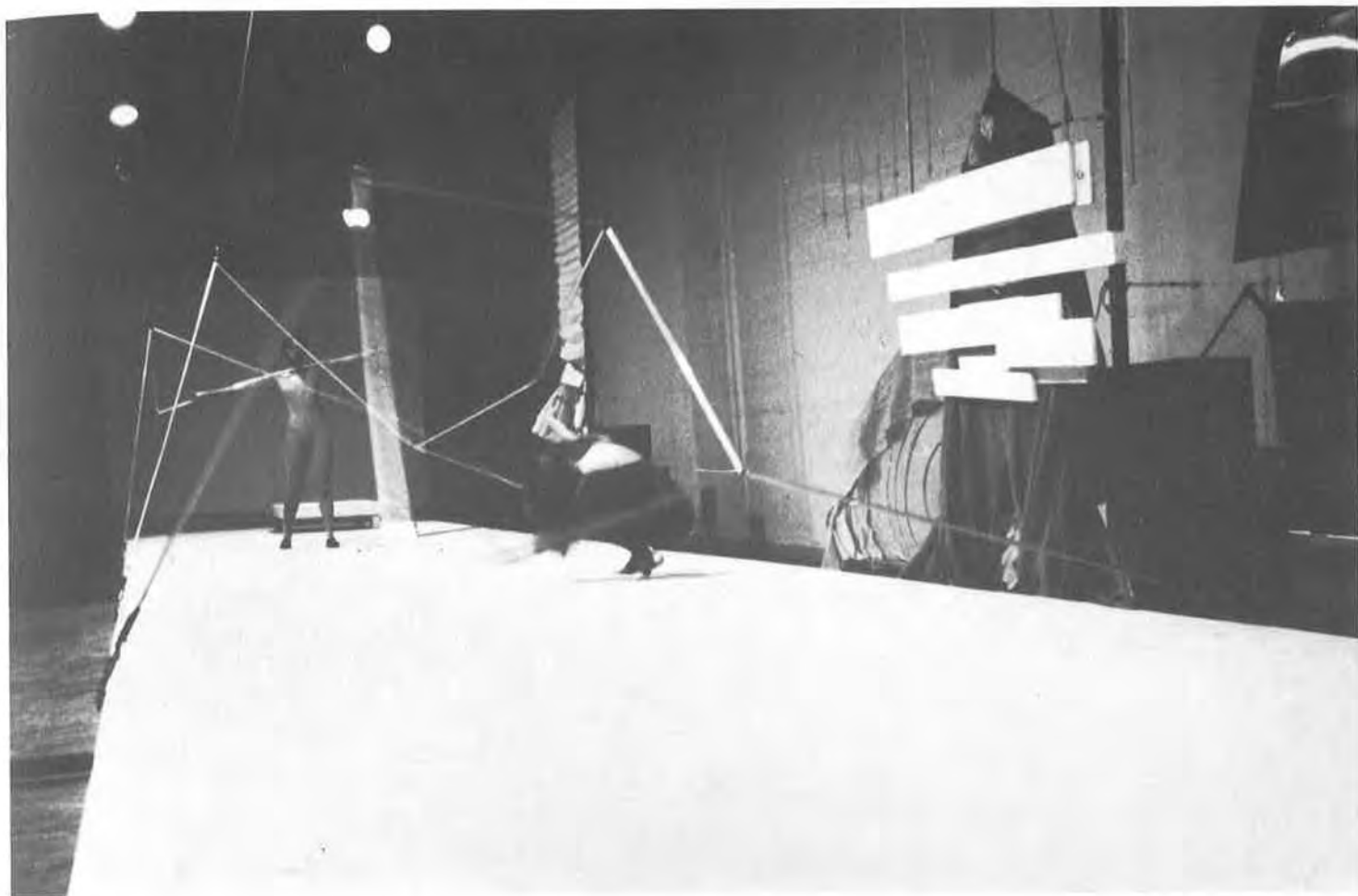
Una donna compare nello spazio indossando un abito metallico, costituito da aste di alluminio di varie lunghezze.

Il tentativo continuo del personaggio acinetico è quello di muoversi, ma il movimento è impedito dall'abito che indossa e dallo spazio che attraversa, il quale si geometrizza con l'emergere di una struttura metallica.

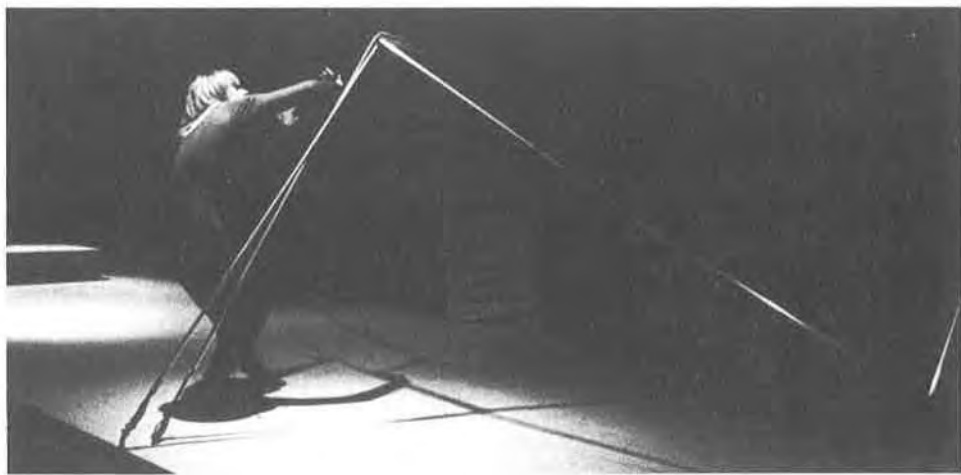
# Abominable A

242/« Acinesi ».





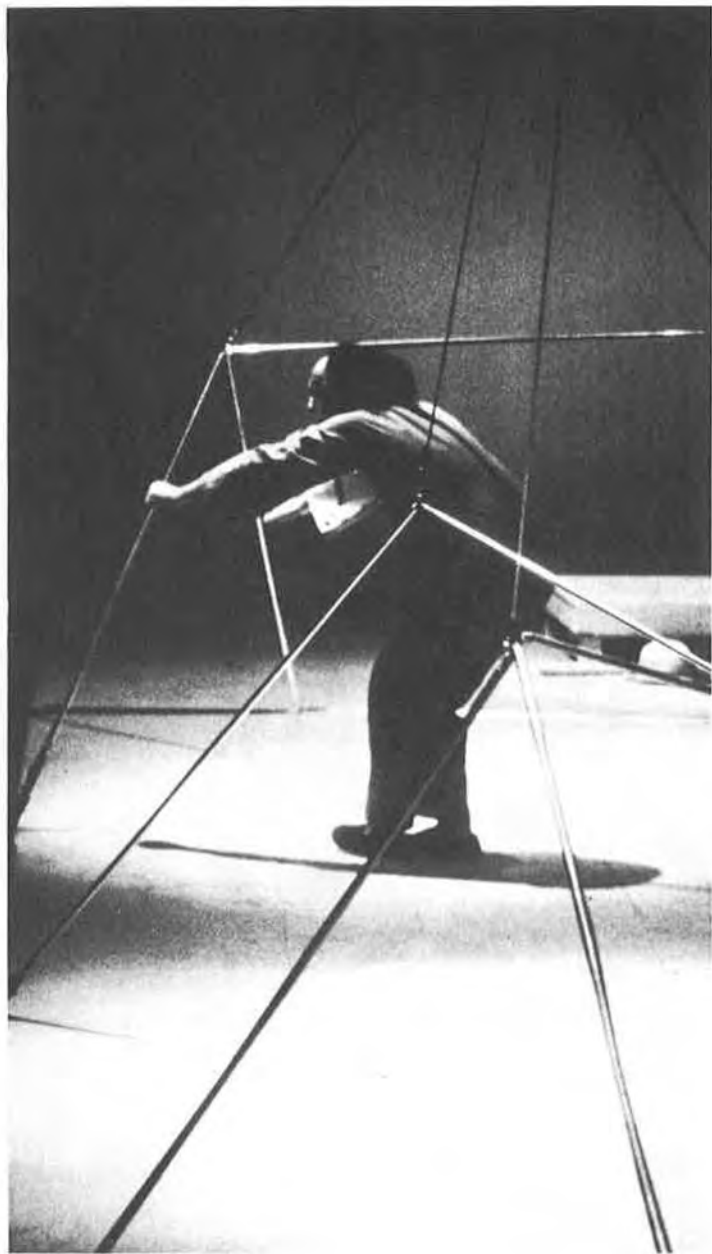
L'azione è costituita da tentativi di attori di attraversare lo spazio geometrico metallico. In particolare uno degli attori determina con il suo « attorcersi » nella struttura il suono delle aste metalliche che compongono lo spazio. Il suono è amplificato da microfoni che sono collocati sulla struttura metallica.

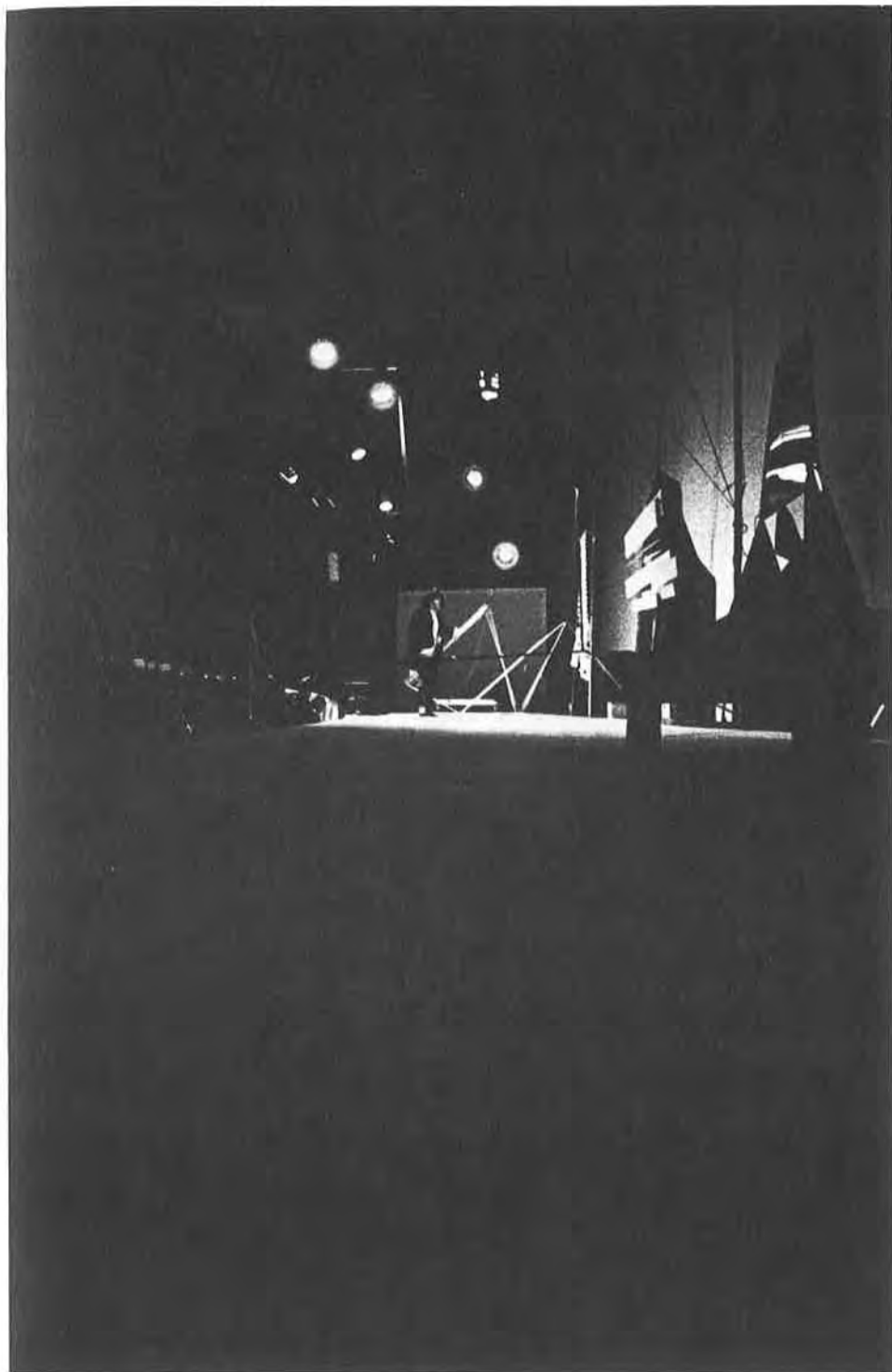




# Abominable A

245/246/« Attorcere ».





Un attore smonta rapidamente le strutture metalliche, svuotando lo spazio; le luci si riducono lentamente a buio, al suono delle parole si sostituisce un accordo continuo di suoni sinusoidali.

249/« Metodo didattico »: lezione di Marcia Plevin.  
250/« Metodo didattico »: seminario con Tullio De Mauro.

## Metodo didattico

Il gruppo inizia nei locali di « Altro » un corso speciale in cui si ricercano le basi per aprire una situazione didattica diversa: cioè come tentativo per indagare in direzioni altre dalla scuola tradizionale. Mettere in crisi il principio didattico di trasmettere qualcosa, anche se con metodi nuovi, e sostituirlo con il concetto che il fare didattico, oggi, è creativo: il sapere tutto ciò che sappiamo è vecchio, non appartiene ad una realtà in movimento. Fare didattica è intercodice: è attraverso la complessità intercodice del fare creativo che si può trovare conoscenza in modo nuovo.

Il corso speciale è strutturato sul tema della ricerca di nuove metodologie didattiche con procedimenti intercodice. Lavorare con procedimenti intercodice significa distruggere i singoli codici quali musica, spazio, visivo, movimento, parola, in quanto linguaggi isolati smontando l'illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente.

### Collaboratori:

**Alice Condodina** - coreografa  
**Tullio De Mauro** - linguista  
**John Heineman** - musicista  
**Marcia Plevin** - coreografa

### Operatori del gruppo Altro:

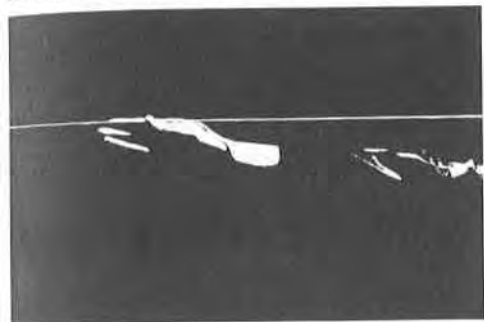
**Luciano Martinis**  
**Gianni Trozzi**  
**Lucia Latour**  
**Bruno Magno**



251/252/L'allestimento della mostra di Romano Martinis.

# ALTRO/PROPOSTE ROMANO MARTINIS TEATROFOTOGRAFIA

Dal 21 maggio al 4 giugno 1975, i giorni feriali ore 17.30-20.30, nei locali di ALTRO, vicolo del Fico 3, Roma.



**ALTRO** LAVORO INTERCODICE  
vicolo del Fico, 3 Roma



**ALTRO**  
BIRUP  
OK OK OK SPURS SPURS  
PIRUP BIRUP  
OK OK OK SPURS SPURS  
PIRUP BIRUP  
OK OK OK SPURS SPURS  
OK OK OK SPURS SPURS



**BERLINEF** JEMBLE

PIRUP BIRUP  
THERE THERE THERE THERE  
THERE THERE THERE THERE  
THERE IS 21 THERE THERE  
THERE THERE THERE THERE  
THERE THERE THERE THERE



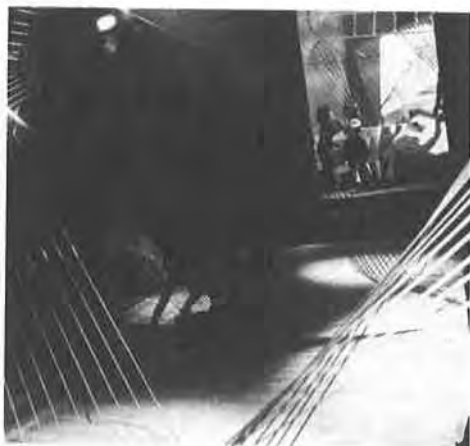
**BOB WILSON**  
TEATRO CRICOT 2 DI CRACOVIA



**ALTRO**



253/254/L'allestimento dello spazio interno per « Altro/Giugno ».



La proposta per la creazione di uno spazio diverso di comunicazione politica è in Altro Giugno un *filo rosso*. Il Gruppo Altro ha progettato delle strutture costruite con filo rosso, il pubblico è stato invitato ad eseguire insieme al gruppo i vari progetti. Il filo rosso si tesse nello spazio secondo vari disegni e alle proposte del gruppo si aggiungevano proposte elaborate sul momento fino a fuori uscire dallo spazio « Altro » e invadere la P.za del Fico e le strade circostanti. Sono stati usati quasi mille metri di filo rosso.



ripetere e continuare il 15 giugno 1975

## ALTRO/GIUGNO

Il Gruppo « ALTRO » propone la creazione di uno spazio diverso di comunicazione politica in appoggio alla campagna elettorale del Partito Comunista Italiano per le elezioni del 20 giugno 1976

Tale azione si svolgerà il giorno 16 dalle ore 15 alle ore 23 nei locali di Vicolo del Fico 3, Roma

**ALTRO**  
LAVORO INTERCODICE



255/Eustachy Kossakowski.  
256/L'allestimento della mostra.

# ALTRO/PROPOSTE KOSSAKOWSKI 6 mètres avant Paris

in collaborazione con il C.C.I./Musée des Arts Décoratifs, Paris

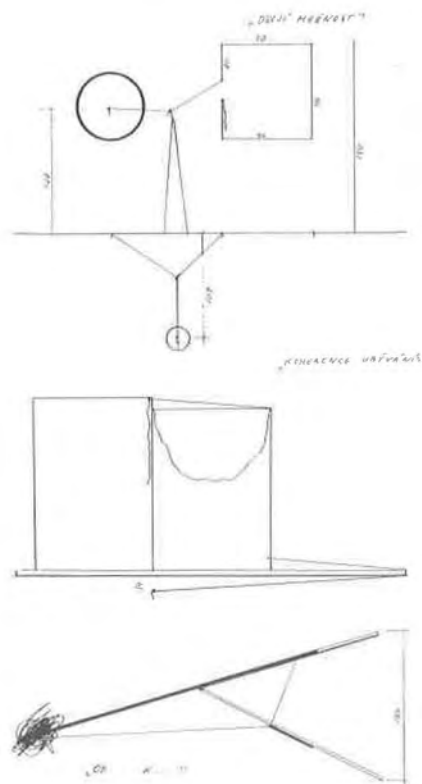


Dal 21 ottobre  
al 15 novembre 1975  
giorni feriali, ore 17-20  
vicolo del Fico 3, Roma

**ALTRO**  
LAVORO INTERCODICE

257/Stanislav Kolibal realizza le sculture per la mostra, nei locali del gruppo « Altro ».  
258/L'inaugurazione della mostra.  
259/Progetti per le sculture: « due possibilità », « coerenza della diminuzione », « da ... a ... ».

# ALTRO/PROPOSTE KOLIBAL



**ALTRO**

vicolo del Fico 3, Roma  
ore 17/20  
Dal 10 al 31 marzo 1977

260/261/Vaclav Bostik e il gruppo « Altro » durante  
il montaggio della mostra.

# ALTRO/PROPOSTE BOŠTÍK



**ALTRO**

vicolo del Fico 3, Roma  
Del 5 al 21 dicembre 1977  
ore 17/20



## Cronologia

- 1970 KOMBINAT JOEY  
Azione teatrale  
Teatro Abaco, Roma, 1 luglio 1970.
- 1973 ALTRO/GESTO Lavoro intercodice  
Altro, Roma, 4 giugno-10 luglio 1973.
- 1973/74 ALTRO/MERZ  
Mostra-spettacolo da/di Kurt Schwitters  
rappresentazioni:  
Altro, Roma, 4 dicembre 1973.  
Contemporanea, Roma, 6 marzo 1974.  
« 2ª rassegna-incontro: nuove tendenze », Salerno, 4 maggio 1974.
- 1974 ALTRO/SEMINARI  
Angelo Maria Ripellino: Lavoro dell'attore nel teatro biomeccanico  
di Mejerchol'd, 10 aprile 1974.  
Aldo Clementi: Le ricerche nella musica contemporanea, 30 aprile 1974.  
Tullio De Mauro: L'intercodice, 15 maggio 1974.  
Altro, Roma.
- 1974/75 ALTRO/EXPERIMENTA  
rappresentazioni:  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 dicembre 1974.  
Altro, Roma, 8 gennaio 1975.  
Altro, Roma, 12 giugno 1975.
- 1975 ALTRO/METODO DIDATTICO  
Altro, Roma, febbraio-marzo 1975.  
ALTRO/PROPOSTE  
Teatro/fotografia  
fotografie di Romano Martinis  
Altro, Roma, 21 maggio-4 giugno 1975.  
ALTRO/PROPOSTE  
« 6 mètres avant Paris »  
fotografie di Eustachy Kossakowski  
Altro, Roma, 21 ottobre-16 novembre 1975.
- 1976/77 ALTRO/ZAUM  
Struttura/azione  
rappresentazioni:  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 22 marzo 1976.  
Altro, Roma, 31 marzo 1976.  
Rondò di Bacco, Firenze, 11 febbraio 1977.
- 1976 ALTRO/GIUGNO  
Spazio di comunicazione politica  
Altro, Roma, 16 giugno 1976.  
Intervento al seminario « materiali di ricerca »  
IV rassegna teatro nuove tendenze, Salerno, 12 luglio 1976.  
Presentazione/dibattito GRAMMATICA 5  
con Germano Lombardi, Franco Purini, Maurizio Sacripanti  
Altro, Roma, 18 dicembre 1976.

1977/78 ALTRO/PROPOSTE

« Ragtime » spettacolo/concerto  
pianista Michela Mollia  
Altro, Roma, 5-6 marzo 1977.

ALTRO/PROPOSTE

Stanislav Kolibal, sculture '76/'77  
mostra personale  
Altro, Roma, 10-31 marzo 1977.

ALTRO/ICS

incognite di forme teatrali  
rappresentazioni:  
Altro, Roma, 13 giugno 1977.

Altro, Roma, 8 marzo 1978.

« Chi è Beatrix » di Germano Lombardi  
con Donato Castellaneta - realizzazione: Anna Macci  
Altro, Roma, 10 novembre 1977.

ALTRO/PROPOSTE

Mostra personale  
Vaclav Boštík, ricostruzione dello spazio, strutture/disegni  
Altro, Roma, 5-21 dicembre 1977.

1979 ALTRO/ABOMINABLE A

rappresentazioni:

Palazzo delle Esposizioni, Roma, 14 marzo 1979.

Stodola, Varsavia, 25 marzo 1979

Palazzo delle Esposizioni, Roma, 3 dicembre 1979.

Mostra fotografica di « ALTRO/LAVORO INTERCODICE »

Stodoła, Varsavia

Rotunda. Conferenza di Tadeusz Kantor, Krzysztofer Miklaszewski e  
Achille Perilli. Cracovia, 1 aprile 1979.

« CONTACT-IMPROVISATION »

esecutori: Irina Harris, Lucia Latour, Susanna Liso, Italo Piattelli,  
Patrizia Politi, Ariella Vidach

Altro, Roma, 20 dicembre 1979.

1980 « PRIMA ACTIONE »

Spettacolo per movimento, suono e spazio

di: Luigi Ceccarelli, Marcello Federici, Irina Harris, Lucia Latour,  
Achille Perilli.

Danzatori: Flavia Della Lunga, Irina Harris, Lucia Latour, Susanna Liso.

Regia del suono: Luigi Ceccarelli.

Contrabbasso: Marcello Federici.

Collaborazione di: Elvira de Majo, Ezio Di Monte, Italo Piattelli.

Estate Culturale Riminese, Rimini, 15 luglio 1980.

Altro, Roma, 10 dicembre 1980.

1981 ALTRO/ABOMINABLE A

Film in Super 8.

## Bibliografia

- I. Moscati, *Tutti dentro la macchina che vive*, Sette Giorni n. 161, luglio 1970.
- A. M. Ripellino, *Perilli e il suo magico Kombinat*, « Il Dramma » n. 7, luglio 1970.
- Kombinat Joey*, « Grammatica 4 », Roma, settembre 1972.
- A. Perilli, *Corso di comunicazione visiva 65/70*, « Rassegna dell'istruzione artistica », Anno VII, n. 3-4, Roma, luglio-dicembre 1972.
- C. Terenzi, *Lavoro di gruppo e rapporti nuovi*, « Paese Sera », Roma, 28-VI-1973.
- F. Cordelli, *Festa e delirio in stile dada*, « Paese Sera », Roma, 7-XII-1973.
- R. A. Merz, « L'Unità », Roma, 16-XII-1973.
- A. M. Ripellino, *L'umorismo in uno starnuto*, « L'Espresso », Roma, 16-XII-1973 e in « Teatro Oltre - Scuola romana », a cura di G. Bartolucci, Bulzoni Editore, Roma, 1974.
- G. Bartolucci, « Mutations. L'esperienza del teatro immagine », Out of London Press / La nuova foglio, Macerata, 1974.
- K. Miklaszewski, *Rzym godz 19<sup>oo</sup>*, « Teatr n. 23 », Varsavia, 1974.
- L. Maraini, *Il gruppo « Altro » rielabora Schwitters*, « Il Globo », Roma, 6-I-1974.
- I. Moscati, *Una ballata politica*, « Sette Giorni », n. 340, gennaio 1974.
- E. Todaro, *Seconda rassegna a Salerno di Teatro - Nuove tendenze*, « Paese Sera », Roma, 28-II-1974.
- Gruppo Altro. Merz*, « Proposta » n. 12-13, Benevento, marzo-giugno 1974.
- F. Cordelli, *Quattro pezzi facili*, « Proposta » n. 12-13, marzo-giugno 1974.
- Iugen løfter et bryn når hun spiller van-vitling*, « Aktuelt », Copenaghen, 6-III-1974.
- Altro/Merz*, « Ricerca Tre », Firenze, maggio 1974.
- C. Augias, *Sulle scene*, « L'Espresso », Roma, 9-VI-1974.
- F. Cordelli, *Experimenta: una ricerca che distrugge i codici espressivi*, « Paese Sera », Roma, 16-XII-1974.
- E. Pagliarani, *Una sinfonia in grigio*, « Paese Sera », Roma, 20-XII-1974.
- Altro/Intercodice*, « Teatro Oltre », n. 11, Bulzoni Editore, Roma, 1975.
- F. Cordelli, *Viaggio quotidiano*, « Teatro Oltre » n. 11, Bulzoni Editore, Roma, 1975.
- I. Moscati, *Nuove tendenze 73/74*, « Teatro Oltre » n. 11, Bulzoni Editore, Roma, 1975.
- G. Morandini Sacchetti, *Rifiuti e alienazione*, « Tribuna Letteraria », 11-III-1974.
- A. M. Ripellino, *Entra in scena frate Clown*, « L'Espresso », Roma 12-I-1975.
- F. Vincitorio, *Gallerie*, « L'Espresso », Roma, 12-I-1975.
- M. C. B., « Gruppo Altro - Experimenta alla Galleria d'Arte Moderna », « Avanti! », Roma, 14-I-1975.
- I. Moscati, *Anche il pubblico può fare spettacolo*, « Tempo », Roma, 17-I-1975.
- A. Mita, *Viaggio nell'underground romano: Il gruppo Altro*, « Il Giornale d'Italia », Roma, 16-IV-1976.
- C. Terenzi, *Martinis a teatro*, « Paese Sera », Roma, 26-VI-1975.
- C. Terenzi, *Eustachy Kossakowski*, « Paese Sera », Roma, 13-XI-1975.
- D. G., *Il gruppo Altro con un spettacolo che non è solo teatro*, « L'Unità », Roma, 17-III-1976.
- Gli spettacoli da vedere*, « La Repubblica », Roma, 21-III-1976.
- Zaum perché*, « La Repubblica », Roma, 21-III-1976.
- La lotta per il soldo*, « Paese Sera », Roma, 21-III-1976.
- Teatro settimana*, « Paese Sera », Roma, 22-III-1976.
- A. Mita, *Altro/Zaum alla Galleria d'Arte Moderna*, « Giornale d'Italia », Roma, 22-23 marzo 1976.
- F. Cordelli, *Chiusi nella chiave*, « Paese Sera », Roma, 25-III-1976.
- A. Savioli, *Le geometrie ordinate di Altro/Zaum*, « L'Unità », Roma, 25-III-1976.
- M. G., *Protagonisti i tubi*, « Corriere della Sera », Roma, 29-III-1976.
- M. C. B., *Altro/Zaum alla Galleria d'Arte Moderna*, « Avanti! », Roma, 31-III-1976.
- G. Fratini, *Gli spazi storici di Achille Perilli*, « Il Mondo », Roma, 8-IV-1976.
- G. Guerrieri, *Altro/Zaum*, « Il Giorno », Roma, 8-IV-1976.
- A. M. Ripellino, *Zaum zaum*, « L'Espresso », Roma, 11-IV-1976.
- Le guerre le vinco meglio io*, « Tempo », Roma, 11-IV-1976.
- N. Garrone, *Nasce l'amore tra la vittima e il carnefice*, « La Repubblica », Roma, 26-II-1977.
- C. Terenzi, *Kolibal e l'avanguardia cecoslovacca*, « Paese Sera », Roma, 26-III-1977.
- F. Cordelli, *Stralunato clown spiega Euclide*, « Paese Sera », Roma, 16-VI-1977.
- P. F., *Perilli e gli attori superflui*, « Corriere della Sera », Roma, 17-VI-1977.
- S. Petriagnani, *Snobba lo spettacolo il teatro dell'Altro*, « Il Messaggero », Roma, 17 giugno 1977.
- A. Savioli, *Altro/Ics - Incognite di forme teatrali*, « L'Unità », Roma, 17-VI-1977.

- M. Boggio, *Coerente ricerca di forme teatrali*, «Avanti!», Roma, 21-VI-1977.
- A. M. Ripellino, *Nel cilindro del sig. Altro*, «L'Espresso», Roma, 3-VII-1977.
- A. Abruzzese, *Consumo-piacere della scena*, «Rinascita» n. 27, Roma, 8-VII-1977.
- I. Moscati, *La rivolta degli oggetti*, «L'Europeo», Roma, 15-VII-1977.
- F. Vincitorio, *Gallerie*, «L'Espresso», Roma, 18-XII-1977.
- D. Applin, *Group Altro's ICS*, «The Drama Review. New York University/School of the Arts», marzo 1978.
- Abominable/A al Palazzo delle Esposizioni*, «Corriere della Sera», Roma, 14 marzo 1979.
- N. Garrone, *Tutte le abominevoli A*, «La Repubblica», Roma, 14-III-1979.
- La prima attrice è la lettera a*, «Paese Sera», Roma, 14-III-1979.
- Ricerca teatrale su codici linguistici*, «Avanti!», 14-III-1979.
- C. Infante, *A come alibi, ambiguità... altro*, «Lotta Continua», Roma, 17-III-1979.
- A. Savioli, *Le parole diventano immagini e azioni*, «L'Unità», Roma, 17-III-1979.
- F. Cordelli, *A e già sei imprigionato*, «Paese Sera», Roma, 19-III-1979.
- S. D. C., *Seicento parole in scena*, «Corriere della Sera», Roma, 20-III-1979.
- Wizyta Teatru Achille Perillego*, «Echo Krakowa», Cracovia, 2-IV-1979.
- R. Szydłowski, *Formy plastyczne*, «Trybuna Ludu», Varsavia, 4-IV-1979.
- K. Pleśniarowicz, *Przekroczyć próg wizualności...*, «Dziennik Polski», Cracovia, 5 aprile 1979.
- H. Szczawinska, *Altro/Abominable A*, «Stowo Powszechne», Varsavia, 5-IV-1979.
- R. Szydłowski, *Rzymska wieczerza*, Varsavia, 1979.
- L. Latour, *Informazioni su Altro, lavoro intercodice, Ritorno a Roma*, «Città didattica, vita quotidiana», Staderini, Roma, 1979.
- Tutto sulle parole*, «Il Tempo», Roma, 6-XII-1979.
- U. Soddu, *Parole, parole, parole*, «Il Messaggero», Roma, 7-XII-1979.
- N. Garrone, *Un equipaggio sonoro scopre l'alfabeto geometrico*, «La Repubblica», Roma, 8-XII-1979.
- A. De Donato, *Lucia Latour architetta*, «Paese Sera», Roma, 20-XII-1979.
- A. Martiniello, *Baruffa di corpi in vaga rivolta*, «Il Messaggero», Roma, 23 dicembre 1979.
- A. Testa, *Tanti corpi per un movimento*, «La Repubblica», Roma, 27-XII-1979.
- A. Bonito Oliva, *Achille Perilli - Palazzo delle Esposizioni*, «Corriere della Sera», Milano, 10-I-1980.
- N. Garrone, *Adami ed Eve a tempo di valzer*, «La Repubblica», 17-I-1980.
- Dice Achille Perilli, «L'Espresso», Roma, 10-II-1980.
- G. Bartolucci, *Il teatro della post-avanguardia in Italia*, «Flash Art» n. 96, Milano, aprile-maggio 1980.
- E. Bargiacchi, *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, «Flash Art», Milano, estate 1980.
- A. De Donato, *Che contatto di corpi con Nuova Danza*, «Paese Sera», Roma, 8-VII-1980.
- E. Grillo, *Quando il corpo diventa protagonista assoluto*, «Avanti!», Roma, 10 agosto 1980.
- U. Soddu, *Messaggi in codice*, «Il Messaggero», Roma, 12-XII-1980.
- N. Garrone, *In nome della gravità: ritrovate subito l'equilibrio!*, «La Repubblica», Roma 13-XII-1980.
- F. Cordelli, *Geometrici percorsi senza spazio*, «Paese Sera», Roma, 22-XII-1980.

---

## Indice

5	Eredità e modernità del Gruppo Altro di <i>G. Bartolucci</i>
11	Il gruppo Altro del gruppo Altro
30	Altro Gesto
16	Altro Merz
60	Altro Experimenta
82	Altro Zaum
106	Altro ICS
120	Altro Abominable A
158	Altro proposte
165	<i>Cronologia</i>
167	<i>Bibliografia</i>