

Sommario

- 13 Avvertenza
- 15 Donatella Orecchia, *Il sito web "Nuovo Teatro Made in Italy"*
- 17 Premessa
- 21 Valentina Valentini, *Teatro – letteratura – musica: manifesti, querelle, intermedia 1963-1967*
- 21 1. Fatti, atmosfere
- 28 2. L'attrazione della letteratura per un teatro di dissenso e sperimentazione
- 31 3. La querelle fra letteratura e teatro: il Gruppo 63
- 36 4. L'attore è il poeta della lingua orale: il Manifesto di Pier Paolo Pasolini
- 39 5. Il teatro al centro della società: il convegno di Ivrea
- 42 6. Intermedia, teatro musicale: la linea del Sessanta
- 49 Valentina Valentini, *La linea del Settanta (1968-1977): mettersi in viaggio*
- 53 1. Usciamo dai teatri, dagli spettacoli, dai ruoli
- 56 2. Il teatro per cambiare il mondo
- 60 3. Le arti esorbitano, per cercare una base comune. Il manifesto dell'arte povera
- 63 4. Camion: viaggio-sosta, scarico-carico
- 66 5. Scrivere un libro collettivo: un corpo di gioia
- 72 6. Fra il 1968 e il 1977: azione, postavanguardia, terzo teatro
- 78 7. Implosivo/espansivo
- 81 Valentina Valentini, *Fra fine e rinascita: le linee dell'Ottanta (1978-1988)*
- 81 1. La coscienza infelice di fine anni Settanta
- 86 2. Neoavanguardie/postavanguardie/postmoderno/transavanguardia
- 89 3. Postmoderno: paesaggio metropolitano
- 93 4. La riflessione teorica: antropologia e postmoderno = interculturale

-
- 98 5. Aurorale: rinasce l'opera
- 105 Valentina Valentini, *Le ideologie: un vizio di cui liberarsi. La linea dei Novanta 1989-1999*
- 105 1. Revisionismo e conciliazione
- 111 2. Abitare una transizione. Il bilancio del pregresso
- 115 3. Essere postumi
- 119 4. Un pre-teatro televisivo che racconta storie vere
- 121 5. Quasi un epilogo
- 125 Valentina Valentini, *Liveness – gioco – frontalità: la linea del Duemila 1999-2013*
- 126 1. La tragedia: la fine che è principio
- 129 2. Progetto: produzione di formati intermediali
- 130 3. Drammaturgie dei corpi diffusi
- 132 4. Reality Trend e Pop
- 136 5. Narrare per elisioni e dettagli
- 138 6. Gioco – evento – scena
- 141 7. Interpellare frontalmente lo spettatore
- 143 Valentina Valentini, *Le drammaturgie dello spettacolo e del testo letterario*
- 143 1. Continuo e discontinuo nel Nuovo Teatro
- 145 1.1 La tradizione del Nuovo Teatro
- 149 1.2 Culture di adozione e orfananza
- 152 1.3 Il workshop come modo produttivo
- 156 1.4 Scrittura scenica come modo compositivo
- 160 2. La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini
- 160 2.1 Esperienze
- 164 2.2 Per un teatro efficace
- 171 3. Giovanni Testori: *Nel ventre del Teatro*
- 171 3.1 Il verbo si fa carne
- 174 3.2 *Edipus* e *Cleopatràs*: la latrina teatrale
- 179 4. Franco Scaldati: Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai
- 179 4.1 Testi fluidi e senza genealogia. Il divenire è l'eterno
- 184 4.2 Un teatro-mondo sensoriale
- 189 4.3 Figurine marionette ombre doppi

-
- 192 4.4 Essere teatro: “a tenebra, u so’ tiatru rappresenta... e iu? Io costruisco ombre”
- 197 Valentina Valentini, *La drammaturgia dello spazio*
- 197 1. Rottura senso-motoria
- 202 2. Lo spazio dinamico e simultaneo
- 204 3. Spazio sonoro-cromatico
- 207 4. Lo spazio analitico
- 208 5. La scena monitor
- 210 6. Paesaggio e erranza
- 213 7. Costruire lo spazio
- 214 8. Installazione e *digital space*
- 219 Valentina Valentini, *I modi plurali dell’attore*
- 219 1. L’attore è il tema: questioni critiche e metodologiche
- 222 2. Attore come corpo collettivo
- 225 3. Il mancare del linguaggio e del soggetto: dal monologo all’assolo
- 230 4. Bloccare il corpo e liberare la voce
- 232 5. La parola come evento
- 235 6. Autofiction
- 237 7. Eccesso la rappresentazione
- 238 8. Attore-macchina-scultura-animale-cyborg
- 240 9. L’ampio spettro del performer
- 243 10. Il corpo sonoro è l’attante
- 249 Anna Barsotti, *Drammaturgia dello spettacolo: attore-autore e scritture di scena*
- 249 1. Eduardo, Fo, Moscato, Benigni: la linea dell’attore-autore come identità italiana
- 257 2. In principio era Eduardo
- 264 3. Il mondo di Fo
- 273 4. Moscato, menestrello o Pulcinella noir
- 283 5. Benigni, demone e buffone del contado toscano
- 291 Donatella Orecchia, *L’attore e le “tradizioni” del Nuovo Teatro*
- 291 1. Avanguardia e tradizioni. «L’avanguardia che esplora e conserva»
- 296 2. Il (non)attore-artifex: parodia tragicomica della tradizione. Carmelo Bene

303	3. L'attore lirico-jazz: il leader e la batteria. Leo e Perla e il "teatro dell'ignoranza"
311	4. L'attore-joueur: la tradizione ricostruita, la lingua-corpo e tortura della recitazione. Carlo Cecchi
317	5. Attore epico analitico. Carlo Quartucci
322	6. Epilogo: Antonio Neiwiller
325	Cristina Grazioli, <i>Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce</i>
325	1. Un modello luminoso e frammentato: il cinema oltre il cinema
325	1.1 Riverberi futuristi
328	1.2 Frammenti luminosi. Film e arti visive
331	1.3 Il cinema senza macchina da presa
333	2. Luce dramma
333	2.1 Costruire con la luce
337	2.2 Luce e assenza
339	3. Doppi, riflessi, voci, fantasmi
339	3.1 Un bagno di luce (cinematografica) per lo spettro dell'attore
342	3.2 Proiezione ombra materia
348	3.3 Buio voce luce
350	3.4 Proiezione, moltiplicazione
353	3.5 Luce scritta nel vuoto: l'assenza come figura
359	Bibliografia
365	Nota biografica
367	Indice dei nomi

Premessa

Dedicare uno studio al Nuovo Teatro¹ italiano ha diverse motivazioni: innanzitutto, la convinzione che si tratti di un fenomeno artisticamente rilevante, dinamico e vitale in tutto l'arco di tempo che qui esaminiamo (1963-2013). Un fenomeno che ha elaborato delle strategie in grado di trasformare radicalmente il pensiero e la pratica del teatro in Italia, e in grado di reggere il confronto con le esperienze coeve, in Europa e in America; esperienze che del resto l'Italia ha accolto, coltivato e fatto conoscere, alimentando una cultura internazionale e transdisciplinare².

La ricchezza di pensiero, la complessità della sperimentazione, la radicalità delle proposte, la pratica del rischio esistenziale e la messa in crisi dell'*establishment* fanno del Nuovo Teatro *made in Italy* – anche per le sue implicazioni

¹ Adottiamo il termine “Nuovo Teatro” per la sua classicità; concordiamo in questo con Franco Quadri, che proponeva di continuare a utilizzare una etichetta ormai accettata in ambito internazionale, per denotare un nuovo assetto produttivo, estetico e organizzativo del teatro (piuttosto che “avanguardia”, “neoavanguardia”, “teatro di ricerca e sperimentale”, eccetera). Accogliamo questa proposta di continuità, che storicizza la tradizione del nuovo e la riconosce come un fenomeno che, pur con le sue discontinuità, ha una persistenza. Cfr. F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo Teatro* in AA.VV., *Le forze in campo. Per una cartografia del teatro*, Mucchi Editore, Modena 1987, p. 7.

² L'Italia ha coltivato una dimensione internazionale sia per il teatro che per la danza e le arti visive: Roma e Firenze – e in tempi diversi anche Napoli e Milano Torino, Palermo – sono state città internazionali. Artisti stranieri hanno trovato dimora e accoglienza in Europa e in Italia: i casi del Living Theatre, di Tadeusz Kantor, di Robert Wilson, per citare i più famosi, sono esemplari. Se, viceversa, ci interroghiamo sull'incidenza del teatro italiano in ambito internazionale, non disponendo ancora di indagini specificamente orientate, potremmo ricordare che Dario Fo e Eduardo De Filippo sono stati tradotti e rappresentati in molte lingue, mentre Carmelo Bene ha varcato le frontiere di pochi paesi europei. L'attenzione verso il teatro italiano (sia in passato che con il nuovo millennio) di riviste internazionali (quali *The Drama Review*, *Performance Art Journal*, *Performance Research*) è pressoché inesistente (tranne sporadici articoli: su Betti, De Filippo, Strehler nei primi anni Sessanta; e, nel 1970, sull'Orlando Furioso di Ronconi; su Mario Ricci e Dario Fo nel 1972). Né, tantomeno, la teatrologia italiana è presente in collane specializzate di editori stranieri, tranne che per alcuni autori già menzionati: Pirandello, Eduardo, Dario Fo. Nel nuovo millennio, si sono imposti tra gli altri, sulla scena internazionale, Societàs Raffaello Sanzio, Motus, Barberio Corsetti, Pippo Delbono, Teatro delle Albe e Sciarroni.

con le altre arti – un fenomeno degno di essere conosciuto non solo da chi non l’ha direttamente vissuto, ma anche riscoperto e rivisitato da una distanza che ne misuri le dimensioni precipue e, non ultimo, promosso al di fuori dei confini nazionali³.

Non si tratta dunque di rivalutare o rilanciare qualche specifica tendenza artistica (e numerose si sono succedute all’interno del Nuovo Teatro!), quanto invece di ricostruire un intreccio di relazioni che – nel mezzo secolo appena trascorso – hanno fatto del teatro il crocevia più espressivo, attraverso il quale rileggere l’intera storia della seconda metà del Novecento: i suoi aspetti sociali, le ideologie, le tendenze, i costumi, l’estetica. E si tratta di riconsiderare il fenomeno traendolo fuori dalla sua attualità di processo in atto (con le sue attitudini militanti, gli schieramenti, i conflitti, gli ideologismi), ma anche da quella inclinazione catalogografica e ideologizzata che ha distinto per molti versi la storiografia sul Nuovo Teatro italiano⁴.

Per altri versi, si potrebbe anche dire che il Nuovo Teatro italiano abbia dato un contributo specifico, nella costruzione culturale dell’Italia contemporanea. Questa tela, questo intreccio reciproco, affiorerà più volte, nelle pagine che seguono⁵.

Abbiamo articolato l’arco storico che qui esaminiamo (1963-2013) in cinque segmenti: dal 1963 al 1967 (cioè dalla nascita del Gruppo 63 fino al suo scioglimento, e al convegno di Ivrea); il decennio 1968-1978 (periodo in cui si consolidano i caratteri identitari del Nuovo Teatro); il decennio 1978-1988 (con il teatro postmoderno e il suo esaurimento); i due ultimi decenni (1989-1999 e 2000-2013), gli anni novanta segnati dal sentimento di essere postumi; la linea del Duemila che va oltre lo spettacolo assumendo lo spettatore come soggetto dell’azione scenica.

³ Da qui la motivazione a realizzare – oltre all’edizione italiana – una edizione inglese del volume: *New Theater Made in Italy*, Performance Research Books.

⁴ Si vedano, in contrasto con la storiografia prevalente, D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia, 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (PI) 2010; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (PI) 2015. Si tratta di volumi che permettono, sulla base di una puntuale ricostruzione documentaria di eventi, opere e dibattito critico, di leggere il Nuovo Teatro al riparo da deformazioni ideologiche, quanto da catalogazioni di tendenze.

⁵ Si veda anche, sul punto, A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana III, la letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009, p. 509. Alberto Asor Rosa sostiene che la letteratura italiana abbia supplito come nazione letteraria a quella politica: «La narrativa italiana, che va dalla fine degli anni ’50 agli inizi degli anni ’80, è di una straordinaria ricchezza. [...] A questo fenomeno non è estranea neanche la contemporanea poesia: sicché si potrebbe dire, senza temere di sbagliare troppo, che in questa breve fase – vent’anni o poco più – l’identità nazionale appare meno contestata, e più visibile, che in tutte le fasi precedenti dall’Unità in poi (e forse anche nella fase immediatamente successiva, quella presente)».

Il Gruppo 63 segna per noi l'avvio di un processo critico, teorico, estetico e pragmatico che coinvolge lo statuto del teatro e le sue pratiche, in rapporto alle tendenze neoavanguardistiche del cinema, della letteratura, delle arti visive e della musica. Nel periodo in cui si venivano delineando i tratti distintivi di un Nuovo Teatro, l'idea che il teatro potesse rinnovarsi col solo ausilio di un nuovo repertorio di testi moderni era ben radicata. Rispetto ai letterati della scena ufficiale, il Gruppo 63 segnava invece una controtendenza, proprio perché – come nelle riflessioni di Roland Barthes (1960) a proposito de *Il Grado zero della scrittura* – tendeva a concepire il testo letterario come una mera traccia materiale, sia grafica che sonora da manipolare e non da eseguire da parte dell'attore e del regista.

Il volume si compone di cinque saggi di impianto storico (uno per ogni decennio), tesi a enucleare i fatti significativi che hanno segnato il periodo in esame, con l'intento di non isolare il teatro nel teatro, quanto di inscrivere in un orizzonte contiguo alle altre arti.

Tre capitoli tematici sono poi dedicati rispettivamente a: le drammaturgie dello spettacolo e del testo letterario; la drammaturgia dello spazio; la presenza (plurale) dell'attore. Il capitolo sulle drammaturgie dello spettacolo e del testo letterario analizza tre casi studio: Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori e Franco Scaldati, nel contesto della scrittura scenica come modo compositivo specifico del Nuovo Teatro. È proprio a partire dalla contestazione del palcoscenico e dello spettacolo che categorie come ambiente e evento, performance, azione, installazione diventano centrali; le tecnologie visive-luminose-sonore creano spazi tridimensionali, virtuali, immersivi, multisensoriali e liberano la rappresentazione scenica dello spazio psichico.

Con i “modi plurale dell'attore” si analizzano infine le forme nelle quali si manifesta la presenza attoriale, le azioni che l'attore compie, le funzioni che l'attore svolge nella drammaturgia dello spettacolo e le implicite visioni del mondo che tutto questo adombra.

Il volume si arricchisce di tre sguardi esterni, che rafforzano i tratti specifici dell'esperienza italiana e che riguardano: la peculiarità dell'attore-autore italiano, posto che «l'innovazione nel teatro italiano passi attraverso il fenomeno autoctono [...] della commistione dei linguaggi»⁶; la matrice popolare della formazione dell'attore nel Nuovo Teatro (Totò e Viviani, il teatro napoletano di Petito, Eduardo De Filippo; la sceneggiata napoletana ...); la luce, come specifico dispositivo drammaturgico, posto che sussista una specifica «linea di

⁶ A. Barsotti, *Drammaturgia dello spettacolo: attore-autore e scritture di scena*, qui di seguito, p. 249.

continuità tra Futurismo e neoavanguardia [...], attraverso il montaggio e l'utilizzo della luce come potenziale dinamico dell'evento spettacolare»⁷.

È un racconto che disegna il suo paesaggio, costruisce i suoi percorsi, si dota di parole chiave, per non smarrire il senso dell'osservazione. Sceglie delle guide, seleziona un insieme di spettacoli e di autori che ritornano e si incontrano più volte; tanto che si respira un'aria di famiglia. Il modo in cui questo volume racconta le storie del Nuovo Teatro in Italia tiene conto di una prospettiva permeata di vissuti e di esperienze dirette.

Il campione è necessariamente composto di presenze e di assenze: ha contato – per le presenze – innanzitutto la sintonia con un certo campo di ricerca, che l'artista e lo studioso esplorano di norma con strumenti e modi diversi, ma condividendo urgenze e interrogazioni. Motivare le assenze è arduo – ingiustificate per esempio, i ritratti di attori compositori vocalisti che avrei voluto dedicare a Chiara Guidi, Roberto Latini, Ermanna Montanari e che troveranno dimora altrove; così come dei percorsi solitari di eccellenza (Gabriella Bartolomei, Sonia Bergamasco, Francesca Della Monica, Monica Demuru, Gabriella Rusticali, Mariangela Gualtieri e altri...).

La nostra ricostruzione della fenomenologia del Nuovo Teatro si avvale di un apparato multimediale esterno al libro: un sito web dedicato agli autori, alle compagnie, agli spettacoli e ai contesti analizzati e discussi nel volume. Considerando il sito web nel suo complesso – come una collezione di documenti intermediali digitalizzati e pubblicati (video, *story board*, recensioni, interviste e altro) – si mette a disposizione non solo un archivio *on line* per il Nuovo Teatro italiano (anche in lingua inglese)⁸, quanto un insieme di documenti costruiti e raccolti secondo i criteri di ricerca adottati nel libro, ma anche autonomi da esso.

⁷ C. Grazioli, *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce*, qui di seguito, p. 325.

⁸ Per le istruzioni sull'uso (cosa l'archivio contiene, come è strutturato, quali le voci dei FOCUS e dei CONTESTI, eccetera), si rimanda alla avvertenza specifica (vedi sopra, p. 13).