

[Titolo](#) | La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

[Autore](#) | Valentina Valentini

[Pubblicato](#) | Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

di *Valentina Valentini*

Si può restituire una visione del teatro di ricerca degli anni Settanta - un periodo vissuto da testimoni oculari - e farli rivivere da una distanza sensibile che permetta di riscoprire quanto si conosce già? Il nostro è un punto di osservazione privilegiato, perché in quegli anni, appena laureati, avevamo scelto, come luogo di azione-osservazione, il laboratorio del Teatro Scuola del Teatro di Roma dove aveva preso dimora, calando dalla nordica, sabauda e operaia Torino alla terziaria "Roma-Babilonia", Giuseppe Bartolucci, il critico militante, teorico, promotore delle iniziative teatrali che hanno fatto tendenza nel periodo che stiamo esaminando¹.

In questa rivisitazione, la premessa della parzialità è un rituale epistemologico di salvaguardia. La nostra osservazione tiene conto della pratica sperimentale, quella che veniva identificata, a partire dagli anni Sessanta, come nuovo teatro. Il decennio non è uniforme: dopo il 1976 inizia un'altra storia, la caduta delle avanguardie (postavanguardia la chiamerà Bartolucci, "come distanziamento dal teatro 'politico', dal teatro 'popolare' (...) come uso del negativo e però in termini di rifondazione estrema del fare teatro"²) e l'emergere di una nuova generazione teatrale per la quale l'utopia del cambiamento della società e del sistema dell'arte non era prioritario. Per noi gli anni Settanta del teatro a Roma si arrestano intorno al 1976-1977 e si ritrovano in una costellazione di temi che rivisiteremo mettendo in luce alcuni aspetti che pur evidenziati dai critici dell'epoca, si sono come narcotizzati nel tempo:

- la politica dell'esperienza, dell'artista come essere umano disposto a mettere da parte la propria *techné* per reinventare una prassi del fare musica, danza, teatro ponendosi sullo stesso livello di competenza delle persone comuni, nel desiderio di percorrere itinerari estranei a quelli tracciati dalla propria tradizione disciplinare. L'artista azzera le sue competenze e privilegia la dimensione "etica", essere uomo per cambiare il mondo e con esso rigenerare anche l'arte;

- la tendenza a sperimentare le possibilità di interferenze fra linguaggi diversi, per cui il teatro attinge a fonti eterogenee: la letteratura come la vita quotidiana, i mass media come la cultura popolare, e adotta i procedimenti costruttivi della musica, delle arti visive, del cinema sperimentale;

- l'amore-odio per la tradizione: gli autori-attori del nuovo teatro affondano le loro radici in una tradizione d'elezione: per Carmelo Bene il melodramma e il grande attore italiano; per Leo De Berardinis, figure come Eduardo, Totò e Pulcinella; Carlo Cecchi rivisitava Petito e la maschera di Don Felice Sciosciammocca, faceva Majakovskij e Woyzeck in napoletano, innestando la sperimentazione in una tradizione di teatro popolare di ascendenza meridionale. Nel teatro di ricerca degli anni Settanta, dissacrare la tradizione significava far convivere jazz e melodramma, sceneggiata e teatro di tradizione, poesia colta e teatro di varietà: Leo e Perla inscenavano un concerto per lattine di birra sulla colonna sonora di Stravinskij (in *Assoli*, 1977) con inserti di canzoni di Roberto Murolo;

- la centralità drammaturgica del registro sonoro, in cui ricade anche la parola, smantellata dal testo e frantumata nel periodo, esautorata dalla sacralità letteraria e restituita come giochi di parole, deliri linguistici, frasi smozzicate, fonemi incomprensibili, che rimandano al fraseggio jazz. Angelo Maria Ripellino definisce la vocalità del teatro sperimentale di questi primi anni Settanta, "l'orchestrazione dell'urlo", non lontano dalla definizione che Pasolini aveva dato in riferimento all'avanguardia teatrale (il Living), nel suo manifesto (1967)³.

"Usciamo dai teatri!"

Negli anni '70 si formarono spontaneamente diverse comunità alternative che sviluppavano modi indipendenti di educare i figli, vestire, alimentarsi, non rinviando a un futuro da costruire, ma vivendo già al presente l'alternativa in un'azione duplice di scardinamento dei sistemi e degli apparati (educativi, sanitari, lavorativi, artistici) e di un tentativo di riedificarli. La salute, il lavoro, lo svago, l'arte erano territori di cui appropriarsi: uno dei luoghi privilegiati della critica al sistema era la scuola, considerata istituzione in cui si riproducevano i rapporti di potere e la discriminazione sociale.

Theodor Roszak, con *La nascita di una controcultura* (Milano 1971), marcava il passaggio (fra anni Sessanta e Settanta) dallo scontro sui grandi sistemi ideologico-politici alla verifica sull'operatività del fare. La lotta di classe nel posto di lavoro portava con sé oltre alle lotte per la casa, per la salute, per l'ambiente, per il diritto allo studio, le tematiche femministe: la cultura del corpo, il gioco, l'amore, il piacere e non ultimo il continente dell'infanzia. Come premessa, la rivalutazione delle

¹ Questa struttura creata all'interno del Teatro Stabile romano aveva accolto Giuseppe Bartolucci che la gestiva insieme a Maria Teresa Canitano. Quest'ultima si occupava in particolare del rapporto fra teatro e scuola, mentre Bartolucci elaborava e sperimentava il lavoro di animazione nei municipi di Roma. Cfr "Teatroltre", n.13, 1976 e n. 18, 1978.

² G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino 1980, p. 149.

³ Cfr. A. M. Ripellino, *Chi ha visto passare Amleto?*, in *Siate Buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti* ("L'Espresso" 1969-77), a cura di A. Fo, A. Pane, C. Vela, Roma, 1989, p. 520. Cfr. P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in "Nuovi Argomenti", gennaio-marzo 1968; poi in: ID., *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma 1983, pp. 134-135.

[Titolo](#) || La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

[Autore](#) || Valentina Valentini

[Pubblicato](#) || Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

esperienze sensoriali, della logica associativa per riscoprire una dimensione sacrale attraverso cui combattere la reificazione e l'unidimensionalità. Nei comitati di quartiere, nelle fabbriche, nelle carceri la reinvenzione del teatro passava attraverso la sua negazione. Nel saggio che introduce la sezione teatro – da lui curata – per la mostra *Contemporanea* (Roma 1973) Bartolucci⁴ traccia un percorso che include il teatro immagine, come tendenza specifica italiana-romana e meridionale, e insieme la pratica “culturale”, non artistica, dell’animazione, che interveniva nelle scuole e in contesti sociali diversi. La premessa è Walter Benjamin (oltre a Umberto Eco e Roszak) di cui nel 1970, in Italia veniva pubblicato *Programma per un teatro proletario per bambini* scritto in collaborazione con Asja Lacis nel 1920, che individua nella prassi teatrale uno strumento di educazione proletaria. La pratica di drammatizzazione, inquadrata alla luce delle tesi di Benjamin-Lacis, veniva accostata senza soluzione di continuità ai procedimenti di gioco e d’improvvisazione che Peter Brook praticava in quegli anni nei suoi laboratori con gli attori. In entrambi i casi era in opera una semplicità artigianale e una dimensione processuale da cui ricavare materiali di lavoro e non prodotti da consumare, improvvisazioni a carattere relazionale, come il gioco. E insieme al gioco entrava come tratto originale e fondante di questo attraversamento del teatro nell’animazione, e viceversa, la costellazione dell’infanzia. Cosa tiene insieme infanzia, gioco, improvvisazione, laboratorio e teatro di ricerca in quegli anni? “Materialità di lavoro collettivo - sostiene Bartolucci - a livello di ricerca relazionale”⁵. Il testo si chiude con l’ipotesi dell’animazione, proposta attraverso due concetti: interdisciplinarietà e lavoro di équipe, laboratorio, scrittura-azione collettiva, descrizione-progettazione scientifica come antidoti per combattere “il didatticismo frantumato” e “l’estetismo deterioro”⁶. La sua proposta operativa mirava alla creazione di laboratori, di biblioteche, di luoghi di confronto, di occupazione degli animatori e di addestramento degli insegnanti. Ipotesi che ha visto a Roma alcune verifiche nel lavoro di animazione culturale in territori periferici (VII, VIII, XIII, XV municipio) da parte di gruppi teatrali e collettivi interdisciplinari promossi e coordinati da Bartolucci attraverso il Teatro Scuola del Teatro di Roma⁷, ma anche autonomi, come il Centro culturale polivalente decentrato Borgata Romanina, nel X municipio, promosso da Carlo Quartucci e Carla Tatò.

Già negli anni delle rivolte studentesche e operaie, azioni di strada, scioperi, volantaggi, cortei di protesta erano stati reversibilmente vissuti come scenari di azioni collettive, secondo i parametri che Erving Goffman proponeva ne *La vita quotidiana come rappresentazione*, (*The presentation of Self in Everyday Life*, 1959 tradotto in Italia nel 1969) e come politica dell’esperienza da cui trarre alimento per un teatro, che si reinventava fuori dal suo apparato e straripava fuori dai suoi spazi⁸. *Paradise Now*, del Living Theatre, alcuni anni prima, costituì il più efficace rituale di passaggio dal chiuso della sala teatrale all’azione diretta nel sociale: “L’uomo della strada - scrive Beck - non entrerà mai in una costruzione simile. Perché all’interno parlano in cifrario di cose che non sono interessanti per lui né rientrano nei suoi interessi: il Living non vuole più recitare per un’élite privilegiata, perché ogni privilegio è violenza verso i non privilegiati”⁹. Le parole chiave erano: scrittura collettiva vs soggettività dell’autore; processo vs prodotto; efficacia vs valore formale, azione vs spettacolo.

In quegli stessi anni Jerzy Grotowski abbandonava il teatro degli spettacoli per avviare il Teatro delle Sorgenti; Eugenio Barba con l’Odin Teatret iniziava le sue peregrinazioni nei luoghi senza teatro (il Salento, la Barbagia, l’America Latina) intervenendo con la formula del baratto; Carlo Quartucci e Carla Tatò, allestivano un camion dipinto di bianco, usandolo come studio-laboratorio-deposito-palcoscenico, con cui attraversavano le borgate di Roma; a Milano Dario Fo e Franca Rame creavano *La Comune*, un luogo di pratiche teatrali e di azione sociale e politica.

Nel mese di luglio 1973, sulle pagine della rivista “Sipario” si pubblica un articolo a cura di Liliana Madeo e Giovanni Lombardo Radice, dal titolo *Il boom teatrale di Roma*. Si tratta di una ricognizione intorno al fenomeno dei teatri off della Capitale, denominate “cantine”. Riportiamo alcuni brani dell’articolo perché ritrae, con sguardo straniante, il fenomeno:

“A Roma la stagione ‘72-‘73 è stata intensa e stressante. I problemi non venivano dai teatri ufficiali, gli Argentina, Eliseo o Quirino, con le loro scadenze ben definite in anticipo, incapaci di riservare sorprese e puntuali nel rispondere alle aspettative riposte in loro. Sono stati i cosiddetti teatrini a creare il ‘caso’ della stagione, costringendo il loro pubblico ad acrobazie di vario genere. A perdersi nei vicoli di Trastevere, o avventurarsi nei quartieri-*monstre* dell’estrema periferia, o spendere patrimoni in

⁴ G. Bartolucci, *Dall’immagine all’animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)*, in *Contemporanea*, catalogo della mostra (Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 – febbraio 1974), Firenze 1973, pp. 271-285.

⁵ *Ibidem*, p. 275.

⁶ *Ibidem*, p. 285.

⁷ “La Scrittura scenica-Teatroltre”, collana periodico teatrale diretta da Bartolucci prende il via nel 1971 e continua fino al 1983. Dal 1972 al 1977 lo spazio dedicato all’animazione è rilevante: nel n. 13 del 1976, intitolato *L’altra Roma. Nuovi modi di produrre cultura*, è documentato il lavoro del Collettivo Giososfera, Spazio Zero, Circolo Gianni Bosio, Leonardi-Lombardo-Laiolo, Camion di Quartucci e Tatò. Nel n. 18 del 1978, la rivista faceva una sintesi delle attività di Decentramento a Roma fra il 1973 e il 1977: Centocelle, Collettivo G al Centro VII, Borghesiana, Centro VIII Collettivo Giososfera, Ruotalibera, Centro XIII a Ostia Casal Bernocchi e Teatro Pretesto, Centro XV a Trullo Montecucco.

⁸ Cfr. G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma 1973: contiene manifesti, protocolli, appunti di regia. Ripellino osserva: “La novità principale di questo mare magnum è l’abolizione dei confini fra il copione e le prove, fra il disegno preparatorio delle parti e la rappresentazione, fra la didascalia e la battuta” (A. M. Ripellino, *Lo strillone ha l’ugola stanca*, in *Siate buffi...*, cit., p. 230).

⁹ Living Theatre, *Paradise Now*, Torino 1970, p. 61.

[Titolo](#) | La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

[Autore](#) | Valentina Valentini

[Pubblicato](#) | Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 3 di 7

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

taxi per raggiungere gli angoli impensati della città in cui l'ultima cantina si apriva. Una sera a soffocare per il caldo e la mancanza d'aria, un'altra sera a battere i denti in una grotta gocciolante di umidità. A trovarsi una volta tra 'tutta Roma', una volta in compagnia di tre persone (...). A venir sollecitati dal titolo di un'opera o di un autore, per trovare poi tutt'altra cosa: opera e autore bellamente stravolti, sbeffeggiati, semplice pretesto per fare magari un discorso completamente opposto. (...) E', però, assolutamente singolare: una simile esplosione di vitalità non ha avuto riscontro in nessun'altra città italiana e neppure in quelle che vengono considerate le capitali europee dello spettacolo, Parigi e Londra. Il fenomeno ha toccato quest'anno dimensioni macroscopiche, ma non è giunto del tutto inatteso. (...) E Roma, dove lo spazio lasciato vacante dal teatro a gestione pubblica è ancora più largo che nelle altre città, è diventata il polo di attrazione di questi teatranti di nuovo conio. Pochi vengono dall'accademia, in genere dopo averla piantata a metà. Tutti sono giovani o giovanissimi. Molti hanno buona cultura. Per lo più sono intercambiabili nei ruoli, attori, registi, organizzatori, autori, scenografi, costumisti. Scelgono di lavorare in gruppo, su basi associative. Rifiutano le distinzioni tradizionali, che pongono gli attori su un piano subalterno, esclusivamente esecutivo, e il regista sullo scranno del creatore geniale e individualista. La compagnia, di solito, è nucleo in cui si consolidano interessi professionali, affettivi, sentimentali, intellettuali, politici: un'entità che vive anche al di là del singolo spettacolo che si realizza. (...). Tutti hanno problema di soldi. Anche se l'interesse destato intorno al loro lavoro si è allargato, gli spettatori restano sempre pochi e gli incassi rimangono magri. (...) La cantina, quindi, come luogo di esercitazione e di lavoro, diventa una necessità dettata da esigenze economiche. Quando si presenta l'occasione, accade infatti che alcuni 'tradiscono' e accettano di mescolarsi con le istituzioni del teatro ufficiale. (...) Trasferiti su palcoscenici veri, di fronte a un pubblico tradizionale e impreparato allo *choc*, questi spettacoli – si sostiene – perdono gran parte della loro ragion d'essere e non raggiungono nessun obiettivo apprezzabile¹⁰.

L'artista come essere umano

La dimensione produttiva in cui si è espresso, negli anni Settanta, l'impegno di molti artisti e intellettuali, aveva messo in crisi il lavoro artistico individuale. Ci si impegnava a fare controinformazione, a decodificare l'universo semiotico quotidiano, i messaggi a larga diffusione, veicolati dai centri di potere dalla cosiddetta industria culturale dello spettacolo e dell'informazione. Molti in quegli anni erano convinti che mettere da parte l'espressività individuale fosse necessario per tentare di garantire il diritto sociale a essere intercambiabilmente fruitori e produttori di cultura. Da qui un dedicarsi a una pratica di lavoro di uso dei mezzi espressivi in contesti sociali, come è stato il fenomeno dell'animazione e del "cinema militante" (in cui ricade anche un aspetto del video delle origini), un prestare cioè lo specchio alle masse affinché potessero ammirare la bellezza dell'immagine di se stessi in azione, e innamorarsene¹¹.

La nuova estetica, comune alle diverse arti spostava l'attenzione dalla vista al tatto, dal razionale al sensibile, dal discreto al continuo, dal *rappresentato* al *vissuto*. L'enfasi che Germano Celant pone nel suo secondo manifesto sull'Arte Povera sulla dimensione dell'artista come uomo nuovo, non è dissimile da quanto Jerzy Grotowski pensava a proposito dell'attore, che porterà quest'ultimo, coerentemente, ad abbandonare la pratica spettacolare: la questione centrale è come cambiare l'uomo ed è prioritaria rispetto a come addestrare l'attore, in quanto l'attore nuovo esiste solo se è contemporaneamente un uomo nuovo¹². E, come la scena teatrale in quegli anni, per rigenerarsi rispetto alla dominanza del testo letterario, privilegiava i linguaggi non verbali (il teatro-immagine), di converso l'artista, "tra le cose viventi scopre anche se stesso, il suo corpo, la sua memoria, i suoi gesti"¹³, azzera "(...) il discorso per immagini, le strutture che impongono una regolarità, un comportamento, una sintassi (...)"¹⁴ e occupa uno spazio in cui lo spettatore viene proiettato al centro dell'azione.

¹⁰ L. Madeo, G. Lombardo Radice, *Il Boom teatrale di Roma*, in "Sipario", luglio 1973, pp. 4-9. Una guida ai teatrini della capitale correda l'articolo. Fra questi citiamo: Beat 72 (Ulisse Benedetti e Simone Carella), Circolo Culturale Centocelle (Dacia Maraini), Teatro La Fede (Giancarlo Nanni), Teatro di via Stamira e poi Teatro La Comunità (Giancarlo Sepe), Teatro studio romano (Fersen), Teatro Tordinona, un teatro a monte dei Cocci, Testaccio dove Valentino Orfeo presenta *La Cimice* di Majakovskij, Teatro dei Meta-Virtuali, Teatro Abaco (Mario Ricci), Teatro alla Ringhiera (Franco Molè), Circolo La Comune (Piazza Oria, Quarticciolo, sede romana de La Comune di Milano), Spazio Uno (vicolo dei Panieri), Club Teatro (via S. Agata dei Goti), Teatro dei Satiri.

¹¹ Cfr. F. Rosati, M. G. Bruzzone (a cura di), *Informare contro Informare per/cinema, televisione, teatro*, Roma 1976, che documenta le esperienze di "controinformazione" in questi settori, in Italia, fra cui l'animazione, una "parola atmosfera" che dava etimologicamente il senso di qualcosa di vitale che punta alla socializzazione del processo creativo con mezzi espressivi essenziali. Si identificava con il processo conoscitivo, l'espressività, la partecipazione, la scrittura collettiva che aboliva le storie concluse a favore di situazioni aperte, l'eroe protagonista a favore del coro-gruppo sociale per favorire processi di conoscenza di sé e della propria storia, di socializzazione e confronto non pacificato.

¹² Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma 1970; ID., *Towards a poor Theatre*, New York 1968. Cfr. anche F. Cruciani, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali*, Roma 1995 (nuova edizione).

¹³ G. Celant, *Arte povera*, Milano 1969, p. 227.

¹⁴ Ivi.

[Titolo](#) || La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

[Autore](#) || Valentina Valentini

[Pubblicato](#) || Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 4 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Mescolarsi nel flusso del vivente è possibile se l'artista semplifica le sue prestazioni per ridurre la distanza rispetto allo spettatore, in modo da tessere un *continuum* fra vita e opera. Robert Wilson formava il cast degli spettacoli della Byrd Hoffman School of Byrds con persone non addestrate come attori, interessanti perché portatori di storie, posture del corpo, disfunzioni del linguaggio. Leo De Berardinis e Perla Peragallo avevano incluso nella loro compagnia gli abitanti di Marigliano, il paesino campano in cui si erano stabiliti alla ricerca di un nuovo senso del teatro. L'istanza politica ed estetica insieme era quella di eliminare la separazione storica fra produttori e consumatori, fra chi possiede i mezzi di produzione e chi ne è espropriato, rendere fluidi i confini fra chi è addestrato a suonare, dipingere, stare in scena, e chi non lo è. Peragallo non recitava una parte, non portava in scena un personaggio: "esprime se stessa, il suo dolore, la sua dannazione, il suo senso del tragico e la sua rabbia contro un mondo e un'arte degradati senza possibilità di riscatto"¹⁵. De Berardinis, senza intenti di straniamento, con un proiettore e un microfono in mano, rendeva visibile la sua funzione registica, illuminando persone e cose, dando voce a una trama verbale di uno spettacolo che viveva sulla scena, senza prove, per inserti e azioni improvvisate (come le sue invettive contro i critici, i teatri stabili, etc.).

Se le arti visive oltrepassavano l'immagine in quanto struttura, l'apparato di convenzioni e la bidimensionalità del quadro, a favore dello spazio - ambiente naturale trovato (Land Art) - dell'organismo vivente ("l'opera sono io" della Body Art), del valore dell'azione e dell'esperienza di artista e di spettatore insieme, il teatro di ricerca utilizzava l'immagine e il gesto, il suono per oltrepassare il testo letterario e la parola, l'interpretazione e il personaggio. In questa prospettiva si sperimentava: "una musica nella quale possono esprimersi gli umori di chiunque, i movimenti che la animano e insieme i suoni, i bagni di suoni, le apparenze di suoni, che compongono l'elemento abituale della nostra vita di tutti i giorni, i rumori comuni in mezzo ai quali viviamo, una 'musica che si fa' e non solo che si ascolta"¹⁶. I musicisti abbandonano il repertorio appreso, studiato, conosciuto: così Frederic Rzewski smise di suonare il piano perché era considerato il simbolo della musica della borghesia (gli artisti Fluxus, come Nam June Paik, qualche anno prima lo aveva incendiato e distrutto, scardinando le corde e i martelletti).

In quegli anni al posto delle sale da concerto Alvin Lucier, Vittorio Gelmetti, Robert Ashley, frequentavano il MEV (lo spazio dove si incontravano a Roma i musicisti di Musica Elettronica Viva). Alvin Curran, uno dei fondatori, rievoca quel periodo: "(...) we were just trying to get people loose and in a receptive state so that they could act with, and in, and around sound like they never had before – as if they everybody was an instant composer"¹⁷. Si tentava di coinvolgere lo spettatore a produrre musica, passando attraverso l'improvvisazione organizzata: con *Speculum Dianae* Frederic Rzewski prevedeva quattro tipi di interazione fra le persone: "imitation", "opposition", "ignorance" (ovvero non prestare attenzione a ciò che fanno gli altri) e "copying" (che non è imitare, ma emulare). *Zuppa* di Alvin Curran andava suonata socialmente: "(...) feeling momentarily free of their own bourgeois cultural heritage"¹⁸.

Le arti si attraversano per cercare ciò che è comune

A Roma, Torino, Firenze, Napoli, Palermo è stato vitale fra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta un movimento di interazione fra le arti in cui teatro e arti visive, video, cinema, musica, poesia, interagivano. È nei circuiti delle gallerie che a Roma avviene la collaborazione fra musicisti, danzatori, attori, artisti visivi con tratti di intensa internazionalità e non meno di compagine nazionale e romana. Il festival *Danza Volo Musica Dinamite* (1971), promosso dalla galleria di Fabio Sargentini, L'Attico, con Terry Riley all'organo elettronico, Steve Paxton, Trisha Brown, La Monte Young, Simone Forti, fa conoscere le ricerche che individualmente nei diversi campi, danzatori, musicisti, artisti statunitensi stavano sviluppando, incluso i primi interventi di Land Art: Robert Smithson svuota un camion di asfalto bollente lungo il pendio di una cava sulla via Laurentina (Eliseo Mattiacci, già nel 1968, aveva preparato un'azione eseguita al Circo Massimo, dal titolo *Lavori in corso*). Nella seconda edizione (1972) furono invitati, a Roma, sempre a L'Attico, per la prima volta in Italia, Steve Reich e Philip Glass e, per la prima volta in Europa, Joan Jonas, il musicista Charlemagne Palestine e Vito Acconci. A Roma nel 1972 si forma Gruppo Altro/lavoro intercodice, formato da pittori (Achille Perilli), compositori, poeti, danzatori (Lucia Latour), architetti, grafici e pubblicitari. Al Beat 72, il Patagrupo romano presenta *Theatre Piece* di John Cage, eseguita da "interpreti-animatori" fra cui Marco Del Re (artista), Rosy Di Lucia (attrice), Michiko Hirayama (cantante), a testimoniare i rapporti fra musica d'avanguardia, arti visive e teatro.

Negli anni Settanta un denominatore comune fra le arti è stato la ricerca della base minima al di là dello specifico, in uno spericolato travalicare per cui Bruce Nauman suonava il violino, Alvin Curran insegnava ai giovani attori dell'Accademia d'arte drammatica Silvio D'Amico a orchestrare le proprie voci e per gli stessi studenti Achille Bonito Oliva, Germano Celant con Jannis Kounellis, Fabio Mauri, Michelangelo Pistoletto, svolgevano un seminario (*Gesto e comportamento nell'arte oggi*), e a

¹⁵ Cfr. D. Orecchia, L. De Berardinis, P. Peragallo, *Teatro come jam session*, in "L'Asino Vola", novembre 2007, n. 5/8, pp. 7-8. www.lasinovola.it

¹⁶ G. Celant, *Record as Artwork, Disco come lavoro d'arte*, in *OFFMEDIA, Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Bari 1977, p.83.

¹⁷ D. Margoni Tortora (a cura di), *Alvin Curran Live in Roma*, Roma 2010, p. 160.

¹⁸ *Ibidem*, p. 159.

Titolo || La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 5 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

conclusione Fabio Mauri con gli allievi del secondo e terzo anno dell'Accademia preparava una "azione complessa" (*Che cosa è il fascismo?*). Significativa anche l'esperienza di Michelangelo Pistoletto con Zoo, un gruppo che inscenava azioni di strada: "Noi non lavoriamo per gli spettatori, siamo noi stessi attori e spettatori, fabbricanti e consumatori (...). Quando voi vedete, sentite e fiutate uno spettacolo fatto dallo Zoo, il gruppo di teatro che Michelangelo Pistoletto quello che voi credete di capire sarà solo la cortecchia, l'involucro, ma non saprete mai cosa è successo finché non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre"¹⁹.

In uno spettacolo seminale, il *Don Chisciotte* (1968) di Carmelo Bene, condiviso con De Berardinis e Peragallo, gli attori in scena improvvisano a partire da una base condivisa, procedimento che risale al lavoro di John Cage e di Merce Cunningham: prevedere sequenze non provate per evitare l'inardimento provocato dalla ripetizione. La nuova estetica adotta il principio di casualità, capace di liberare l'opera dai significati spingendo lo spettatore a guardare il segno in sé; e di discontinuità, che produceva una composizione non linearmente rivolta a una meta; includeva l'extra-artistico, ovvero movimenti e comportamenti presi al di fuori dal repertorio di convenzioni della musica o della danza; introduceva una vasta varietà di materiali (*mixed media*) e diffidava delle abilità tecniche, tanto che Simone Forti, Yvonne Rainer e Trisha Brown, praticavano una sorta di *antidanza* che non richiedeva particolare addestramento (stare fermo, fare azioni semplici e quotidiane; capriole, giravolte, corse, danze collettive). Gli artisti provenienti dalle arti visive, dal teatro, dalla musica, facevano performance e installazioni sonore, realizzavano dischi, studiavano antropologia, semiotica, psicologia, scomponavano la parola, recuperando un'acusticità della scrittura. Mimmo Rotella, artista visivo, nel *Manifesto dell'epistaltismo* scrive: "l'inclusione nelle composizioni epistaltiche di 'effetti sonori' tratti dal vero, corrisponde a ciò che sul piano della scultura è l'arte polimaterica e su quello della pittura il 'collage' - linguaggio epistaltico vuol dire inventare tutte le parole, svincolarle dal loro valore utilitaristico per farne dei razzi traccianti contro gli edifici decrepiti della sintassi e del vocabolario... - la voce umana non deve essere limitata alla monotonia del linguaggio articolato - essa è una fonte inesauribile di strumenti musicali naturali"²⁰.

Nell'aprile del 1975 la galleria La Tartaruga ospita la mostra a cura di Renato Barilli, dedicata alla poesia visiva *Parlare e scrivere*. Accanto alle disseminazioni visive, agli *environment* verbali (tipografici), alla frantumazione e deformazione delle unità linguistiche dei poeti concreti e visivi, ma anche di artisti di estrazione concettuale, si affiancava il recupero della dimensione orale della parola, mediante la proposta di nastri registrati e quindi della coniugazione tra parola e gesto nella performance.

Fra cinema, arti visive e teatro corre un proficuo scambio: lo schermo cinematografico diventa oggetto di rappresentazione al di là delle immagini che può accogliere. Infatti "schermi vuoti", preparati a ricevere le immagini sono i primi quadri di Mario Schifano, monocromi. Fabio Mauri realizza degli schermi vuoti, spazi sospesi bianchi in cui l'immagine assente può diventare presenza virtuale (come un monitor televisivo che si sta scaldando) e se lascia lo schermo privo di immagini, è perché vengono proiettate sulle persone. Baruchello, Schifano, Patella (ma anche Nespolo, Agnetti, Colombo) portano nell'immagine in movimento i tratti propri della pittura: isolare un dettaglio, scomporre la sequenza, congelare il fotogramma. La linea di continuità e di frattura fra cinema sperimentale, pittura, poesia, arte elettronica e teatro è visibile in film-maker come Gianni Toti, Alberto Grifi, Silvano Agosti, Guido Lombardo e Anna Lajolo presenti con le loro telecamere nelle situazioni di lotta (a Roma la protesta nelle carceri, le lotte per la casa alla Magliana, per la salute al Policlinico...) come sulla scena. Infatti, dispositivo dominante della scena teatrale negli anni Settanta, componente espressiva, sono le proiezioni cinematografiche presenti negli spettacoli di Mario Ricci, Leo e Perla, Carmelo Bene²¹. E l'attraversare la pratica teatrale e quella cinematografica segna reversibilmente l'esperienza di alcuni registi, fra i primi Carmelo Bene con *Nostra Signora dei turchi*, ma anche di Leo e Perla con *A Charlie Parker*²² per cui sequenze prese dai film si travasano negli spettacoli e viceversa.

¹⁹ Cfr. M. Pistoletto, *Lo Zoo. Torino fine del XX secolo (Si prepara l'epoca dell'Acquario)*, in G. Celant, *Arte Povera*, Milano 1969, p. 231.

²⁰ Il critico ricostruisce l'interesse verso la sfera sonora degli artisti degli anni Settanta, a partire dal movimento ZAUM, dal futurismo italiano, con la speculazione e le sperimentazioni di Luigi Russolo, Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata e il *Manifesto della Radia*. Nel 1928 Jakobson scrive in *Proposizione 22* che è nata una nuova disciplina, la fonologia, lo studio scientifico dei suoni prodotti dal linguaggio umano. La Bauhaus promuove la creazione di poemi fonico-visuali (Arp, Kandinskij). Nel 1950 il magnetofono sostiene queste ricerche e nasce la musica concreta o *brut*. Dubuffet produce a partire dal 1960 agglomerati di suoni informali. Cfr. G. Celant, *Record as Artwork. Disco come lavoro d'arte*, in *OFFMEDIA...*, cit., pp. 76-106.

²¹ Alberto Grifi aveva collaborato a realizzare le immagini per uno dei primi spettacoli di Leo e Perla, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967).

²² *A Charlie Parker*, di e con Leo de Berardinis e Perla Peragallo; fotografia, montaggio e sonoro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo (Film, 35 e 16 mm., 1970). Presentato a Roma, Teatro Abaco, 7 dicembre 1970. Del film Bartolucci scriveva: "a essi importa l'uso dell'immagine-azione come corporeità-immaginazione, su una definizione di principio di 'stato di paralisi del contatto' che fa venir meno la loro voglia di *esibirsi* fisicamente o sonoramente, al punto da scegliere lo schermo-scena come quarta parete, anziché il palcoscenico-scena.

Lo schermo-scena vive dunque teatralmente, e come tale *si succede* per alternanza di corpi-immagine dove i corpi si sciogliono senza perdere di contiguità e dove le immagini si espandono senza perdere cesure. Ma non si ha *montaggio*, e non si ha *interpretazione*, ed il *decoupage* è determinato dal riscontro di avvolgimento (immagine-corpo e suono-rumore) e dal riscontro di

Titolo || La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 6 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Immagine e suono: la scuola romana

Nel 1970 con *Deafman Glance* di Robert Wilson si afferma la tendenza del teatro immagine. Nel 1971 Giuseppe Bartolucci inizia la pubblicazione della rivista "Teatroltre", con il trittico sull'immagine dedicato a Carmelo Bene, De Berardinis-Peragallo, Giancarlo Nanni, Jean-Luc Godard e Robert Wilson²³.

Nel saggio pubblicato nel catalogo di *Contemporanea*, Bartolucci dedica un paragrafo a *L'esperienza italiana del teatro-immagine*²⁴. La sua tesi è che bisogna riconoscere al teatro immagine italiano una peculiarità interdisciplinare (da qui l'inclusione nel programma per la mostra, di film come *Anna* di Grifi e Sarchielli del 1972, girato in elettronica; di musica con Alvin Curran, oltre che teatro e animazione). Bartolucci non nega "la matrice americana, non più legata all'evento degli anni Cinquanta intellettualmente, quanto alla visione-responsabilizzazione corporea", del teatro immagine della scuola romana²⁵. Scrive Bartolucci: "il suono sprofondato di Zrewski, il 'gesto' spolverizzato di Cunningham, la parola materializzata di Sanguineti, le illuminazioni espansive di Fagiolo, (...) fanno parte di un discorso sull'interdisciplinarietà descritta o agita da ciascuno di costoro (...) per non predominio della parola ma per espansione di suono gesto materializzati"²⁶. Il critico individua i tratti del nuovo e li iscrive come elementi distintivi della scuola italiana e romana che definisce come movimento (meridionali insediatesi a Roma, a partire da Carmelo Bene e dal *Chisciote* da lui stesso segnalato nella rivista "La scrittura scenica" e in *Teatro-corpo, teatro-immagine*) i cui tratti sono: aforismi, frantumazione, tensione tragica dell'immagine, irrealismo come rifiuto della realtà e dello *statu quo*, liberazione dell'io e meraviglia surrealista; animazione nei quartieri e nelle scuole con giochi relazionali, provocazione anti interpretativa; improvvisazione e lavoro di gruppo.

Gli spettacoli della scuola romana - dando ascolto alle cronache di Angelo Maria Ripellino - hanno in comune l'uso di proiezioni cinematografiche, suono ad alto volume e stridente, strepiti, detriti e rottami: il recitare è fare, costruire e smontare un cubo che è casa, zattera, tomba come nel caso di *Sinbad il marinaio* di Mario Ricci²⁷. Ripellino per *'O Zappatore* (De Berardinis-Peragallo, 1972) scrive che "il jazz si combina con il canto e con il cinema e dove in un polverio di barbagli e frantumi sonori, convergono il tumulto della Vicaria, la rancidosa voce dei pulcinelli, il mellifluido della canzonetta cantata con la mano sul cuore e sulla mano l'anello che luccica, il chiasso dei rutilanti mercati, i clangori dell'avanspettacolo"²⁸. Negli spettacoli di Leo e Perla è la luce che disegna lo spazio scenico che abbraccia l'area degli spettatori e quella degli attori: "rumori, sillabe e parole vere e proprie si alternano e si raggruppano e si muovono con una sostanziale unità di fondo: luce, rumore, corpo"²⁹. Nell'*Otello* (Perlini, 1975) i tagli di luci squarciano le tenebre fitte e lasciano apparire oggetti e corpi, come da un sogno: una barchetta di carta per la flotta del moro, una scala, una lavagna, i piatti e le lenzuola per la festa di nozze di Otello e Desdemona.

Un tratto presente negli spettacoli della scuola romana è il binomio artificiale-naturale che si declina variamente: un aspetto interessante è quando si propone come ready made trasfigurato, come oggetto trovato, defunzionalizzato (il bidone che diventa batteria in *Sudd* di Leo e Perla del 1974, scarto eliminato dalla società opulenta e riattivato, in opposizione alla superficie lucida dell'oggetto). In essi convivono strumenti tecnologici (microfoni, neon, registratori, transistor, riflettori, schermi e immagini proiettate) con oggetti quotidiani di ascendenza pop.

I critici coevi hanno evidenziato che il binomio visualità e sonorità, luce-colore-immagine e suono-rumore-vocalità, negli spettacoli degli anni Settanta, erano dispositivi costruttivi dominanti, volti entrambi a una composizione astratta, non lineare e

progettazione (scansione degli elementi nel loro avvolgimento)" (G. Bartolucci, *L'emblema dell'isolamento*, in "Sipario", febbraio 1971, p. 18).

Un altro film è: *Compromesso storico a Marigliano*, di Leo de Berardinis e Perla Peragallo; operatore cinematografico: Alberto Grifi; montaggio: Perla Peragallo (Film, 1971).

²³ Cfr. V. Valentini, G. Mancini (a cura di), *Giuseppe Bartolucci. Testi critici 1964-1987*, Roma 2007; in appendice sono pubblicati gli indici di "Scrittura Scenica-Teatroltre", p. 385.

²⁴ La sezione curata da Bartolucci per la mostra *Contemporanea* (Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 – febbraio 1974) è espressione di quel credo interdisciplinare con cui il critico militante e teorico aveva già sorpassato il teatro immagine, anche convivendo con le sue declinazioni italiane, passando già a storicizzare il fenomeno. Infatti la sezione *Teatro* da lui curata comprendeva: *Spettacoli* (Odin, Foreman, People Show, Vasilicò con uno spettacolo, *Warhol* e Foreman con *Mao*); *Contemporanea Italiana* (il film *Anna* di Grifi e Sarchielli, *Morte per acqua* de Il Carrozzone, *Tarzan* di Memé Perlini, *A Charlie Parker* di Leo e Perla, *Quartucci*, *Camion*. C'era anche Alvin Curran e il gruppo Altro e il documentario *Bambini Azione* del Collettivo Giocosfere) e *Esperienze di animazione* (Giuliano Scabia, Lorenzo Taiuti, Luca Patella, Riccardo Dalisi, Lorenza Mazzetti e Catherine Dastè).

²⁵ G. Bartolucci, *Dall'immagine all'animazione*, cit., p. 281.

²⁶ Ivi

²⁷ *Ibidem*, pp.119-120.

²⁸ A. M. Ripellino, *Pirandello a testa in giù*, in *Siate buffi...*, cit., pp. 141-143.

²⁹ Ivi

Titolo || La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Daniela Lanciotti, (a cura di), *Anni 70: arte a Roma*. Iacobelli Editore, 2013. Catalogo mostra Roma, Palazzo delle esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 7 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

non narrativa. Ripellino riconosce correttamente a Bene la paternità: “È stato lui a cominciare con le dissecazioni acustiche dei tessuti verbali, con lo spappolamento dei testi (...) insomma con l'insediamento del subbuglio e dell'urlo sul palcoscenico”³⁰.

Nel *Macbeth* (1973) di Leo e Perla, Ripellino, sempre attento a restituire al lettore la materialità dello spettacolo, gli aspetti sensoriali dei linguaggi implicati, scrive: “Come cantanti rock, tenendo accanto alle labbra un microfono, Perla e Leo traducono in un oratorio di insopportabili grida e starnazza menti le allucinazioni e il farnetico dei due ribaldi e gli schiamazzi uccelleschi, i lamenti, i presagi di morte, gli strilli della civetta che ornarono la notte in cui fu trucidato Duncano. Dell'urlo e del fragore vocale essi fanno vespro e compieta. Leo stride come un porcello grattato, smiagola, tende fino allo strazio la gola in ranticosi gorgheggi di gallo. Perla trascorre dai sospiri malsani ai vampireschi sussurri, per poi prorompere in rutti, in gorgogli di vomito, in ululi”³¹.

Dare rilievo drammaturgico al registro sonoro è un portato di una estetica che privilegia la dimensione percettiva e sensoriale: il suono è un elemento fisico e favorisce il coinvolgimento dell'osservatore-spettatore, produce la sensazione che chi ascolta si trovi nello stesso spazio dell'evento.³²

Il nuovo teatro, in Italia, trova alimento oltre che dalla musica e dalle arti visive, dall'istanza politica di scardinare gli apparati dell'arte e dei poteri dominanti, fra i quali, in prima istanza il linguaggio verbale. Da qui, il registro sonoro e vocale viene assunto come dispositivo capace di concorrere a smantellare l'ordine del discorso, il logocentrismo, il letterario, l'armamentario del teatro “borghese”.

Il teatro di ricerca degli anni Settanta è stato un laboratorio di sperimentazione radicale che portava ad attraversare luoghi non conosciuti senza avere la certezza di raggiungere una meta. Lo sconosciuto coinvolgeva le materie espressive come i procedimenti: come riuscire a far suonare insieme persone che non erano musicisti (*Zuppa* di Alvin Curran), come coinvolgere un comitato di quartiere a ripensare e raccontare la propria storia, oltre le rimozioni, i conflitti, le sofferenze vissute, attraverso oralità e memoria (*E' arrivato Battilossa* a Castelverde)?

Combattere il prodotto assumeva diverse sfaccettature: privilegiare l'evento, il *qui e ora*, l'irrepetibilità, sfuggire alla ripetitività (non alla ripetizione), movimentare la sequenza preordinata con l'imprevedibile che ne scardinava e disorientava l'ordine; smantellare le strutture date (i testi scritti), pervertirne il significato e manipolarli in modo da ricavarne dei materiali informi, fonemi, gesti vocali e sonori; prestare attenzione alle disfunzioni - del linguaggio, del corpo, della comunicazione; perseguire attraverso la realizzazione dell'opera una esperienza che si rinnova nel suo farsi. L'energia era la linfa vitale che spingeva a sfidare gli apparati a ogni livello della società e che dava slancio all'azione.

Quale sia la memoria e la consapevolezza del pensiero che ha alimentato le pratiche artistiche degli anni Settanta è una domanda non retorica che emerge in chiusura di questo tentativo di ricostruzione.

³⁰ *Ibidem*, pp.119-120.

³¹ A. M. Ripellino, *Pirandello a testa in giù*, in *Siate buffi...*, cit., pp. 141-143.

³² Cfr. i dischi di Joseph Beuys con Terry Fox (Dusseldorf 1970), ovvero un documento sonoro della performance dei due durata 20 minuti e trasformata in un disco. Sempre nel 1970 Jan Dibbets registra il suono prodotto durante un viaggio di 5km su un rettilineo; Boltanski ricostruisce le canzoni della sua infanzia.

ANNI

70

ARTE
A ROMA

PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI