

[Titolo](#) || Dove va l'avanguardia
[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci
[Pubblicato](#) || «Teatroltre - la scrittura scenica», n. 14, 1976, pag. 87.
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati
[Numero pagine](#) || pag 1 di 2
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Dove va l'avanguardia

di Giuseppe Bartolucci

Dove va l'avanguardia. In un certo senso va verso la sua fine, verso il suo tramonto. In un altro senso va verso la sua ridefinizione, va verso la sua rifondazione.

C'è stato un amore del prodotto, della spettacolarità negli ultimi anni, che ha preso la mano ai gruppi cosiddetti sperimentali; c'è stata anche una tentazione della comunicatività, della popolarità che ha indotto alcuni di questi gruppi ad errori vistosi.

(Si pensi al carattere spettacolare ed intellettualistico de «La gatta Cenerentola» di Roberto De Simone e parte della Nuova Compagnia di Canto Popolare, ed all'ambiguo rendimento dell'«opera» prodotta. Si pensi proprio al travestimento «popolare» in termini di irrisione dello spettacolo di Pippo Di Marca tratto da Hawthorne e tradotto interpretativamente in termini riduttivi esteticamente).

C'è anche dopotutto, o anzitutto, un momento di ripensamento, di riflessione sull'uso della cultura, dell'arte, per il quale alcuni indici o esempi, il «Novecento» di Bertolucci a Venezia, o «Tradimenti» di Perlini, a Montepulciano, per contrasto già impongono scelte, prospettive, orientamenti, finalità almeno sul modo di produrre e di comunicare.

Se osserviamo attentamente gli esempi apparentemente marginali o sostanzialmente inavvertiti della scena sperimentale italiana, due sono le nozioni che ci vengono incontro: la prima, è quella di un esistenzialismo, di un vissuto, di carattere romantico, che prepotentemente assale i gruppi, e soprattutto gli *individui-artisti*, alla ricerca di un'esperienza privata, nel senso politico che alla parola oggi vien dato; basterebbe citare il grido finale di Leo e Perla in «Rusp spers» (rospi dispersi); è finita, è veramente finita: a testimonianza di una perdita di misura, di buon senso, e di una coscienza di devianza, di perdizione; oppure tutto il tempo, romanticamente vissuto dal Carrozzone di Firenze ne «Il giardino dei pensieri biforcuti», contro il proprio corpo, contro i propri padri, contro il proprio lavoro. Questa *prova* di esistenza in un certo modo fa da riabilitazione per i gruppi che imprudentemente si sono rivestiti di spettacolarità pura e semplice e che si sono lasciati trascinare dalla ripetizione di certe immagini per consenso.

(Un notevole esempio di *esistenza* è «Anna» di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, all'interno di un procedimento che rivaluta la vita ed al tempo stesso propone una maniera di produrre, fuori dall'uso spettacolare e fuori dalle norme di forma; e per quel che se ne sa ecco che Godard sulla vita quotidiana imposta tutta una serie di ore con uso multiplo di videotape nell'ambito di un *tempo*, di uno *spazio*, assolutamente immaginari, e comunque sorpassando ogni regola di normale produzione).

La seconda nozione è quella di riflettere sull'uso dei materiali espressivi, con una furia di distruzione, e con un lancio di anatemi, per «autodiffamazione» tanto per citare lo «Stran'amore» di Simone Carella e collaboratori, che a quest'uso di rifondazione del fare teatro per elementi semplici, nudi, antinterpretativi si ricollega per procedimenti per procedimenti e per conoscenza, su una concettualità che tiene conto di performances di artisti e di visioni cinematografiche e di inserti musicali, appartenenti per influenza e per tradizione a certe esperienze americane fuori dal teatro anche di avanguardia; ma basterebbe citare alcune azioni di Kounellis, da noi, quella per esempio dell'Albergo Lunetta, dove la visita alla camera del terzo piano, era regolata da una scansione esistenziale ed analitica di gran rilievo e del tutto pertinente al discorso che qui si sta facendo.

Parallelamente si tratta di tener conto prevalentemente di un uso specifico degli elementi interpretativi per continuo spiazzamento della parola, del gesto, del movimento, rispetto al fare, e quindi con un continuo, ironico riflettere su questo fare, per deconcentrazione, per liberalizzazione interna, come la «Gaia Scienza» di Giorgio Barberio Corsetti per citare un altro gruppo, anch'esso influenzato da esperienze americane di movimento e di immagine, del resto ora alla ribalta di Venezia (con discutibile appropriazione e con offerta di marchio, peraltro per fortuna smentite dagli artisti stessi, in crisi per ripensamento o per transizioni: vedasi l'impossibilità della Monk di approdare al grande spettacolo, o l'exasperazione produttivistica di Wilson).

Un lavoro analitico-esistenziale di tal natura, di tale misura, può allora indurci a parlare di post-avanguardia, sia rispetto all'accumulazione, alla tensione di tanti gruppi sperimentali nei confronti del teatro-immagine, nei modi con cui da noi si è sviluppato, partendo da Ricci e precipitando in Perlini, sia rispetto alla sovrabbondanza, alla risonanza di tanti altri gruppi nei confronti di una certa antiletterarietà, e di un certo sconvolgimento scenico, partendo da Bene e precipitando in Vasilicò.

Post-avanguardia ancora una volta come rifiuto del prodotto a favore dell'esperienza; come consapevolezza di un agire e di un riflettere, di un vivere e di un appropriarsi per «prove», il più possibili scientifiche, il più possibile significanti, al tempo stesso; come offerte di «tradimenti», di «autodiffamazioni», di «viaggi sentimentali», di «rivolte di oggetti», di «work in progress», per restare fedeli, non a caso, a certe definizioni di titoli di lavoro attualmente in corso o di là a venire.

Post-avanguardia dunque non soltanto come distanziamento dal teatro «politico», dal teatro «popolare», in quanto forme chiuse o aperte che siano di comunicazioni di fiducia, e come uso di materiali e di elementi, appunto per relazionalità, per socialità; post-avanguardia ancora una volta, ma con maggiore precisione, come uso del negativo, e però in termini di rifondazione *estrema* del fare teatro, come uso della contraddizione del vivere individuale e sociale, in termini non di descrizione visiva esteticamente bensì in quelli di conoscenza del reale-immaginario.

Non è il caso a questo punto di insistere sulla fine dell'uso del corpo, quale veniva promosso alcuni anni fa, via

[Titolo](#) || Dove va l'avanguardia

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || «Teatroltre - la scrittura scenica», n. 14, 1976, pag. 87.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Grotowski-Barba, benché quest'ultimo goda oggi di certi favori in provincia, per tracce di laboratorio forse non inutili ma abbastanza dispersive; sulla fine della proliferazione degli elementi interdisciplinari, per «pura confusione» di disegno e di operatività, ed in grado di resistere all'usura proprio in funzione didattica-espressiva come avviene assai bene per il Gruppo Altro di Perilli; sulla fine dell'utopia ideologizzante, quale quella confermata per esaurimento dallo stesso Living in Italia, proprio perché non in grado di afferrare la realtà né di anticiparla nel momento in cui la comunicazione del gruppo viene a perdere di smalto e di unità, ed il lavoro drammaturgico si formalizza per interdizioni di conoscenza e per scompenso di elementi in moto.

(Esempi di perfetto artigianato e di grande unità ci vengono da quelli del Bread and Puppet per il loro stare assieme e per il loro esprimersi in termini di realtà e di mito, ma soprattutto di esercizio manuale e pratico; inoltre dal Serban e dalla Monk, tanto per riferire due modi di lavorare per sonorità e per gesto, rispettivamente, su una base di laboratorio permanente e come risultato per scelte ben determinate).

Comunque, per fortuna o meno, non potendosi più parlare di maestri, e semmai di influenze, vale la pena di raccogliere questa voce laboratorio, e far sì che essa si imponga, anche a livello di istituzione, e senza dar luogo a paternalismi di uso del pubblico ancora una volta; un laboratorio come quello di Vasilicò, va sorretto, sia come modo di intervento del ministero che non si attiene più terroristicamente agli spettacoli, e che alle prove pubbliche dà il valore di una interpretazione vera e propria; sia come capacità per un gruppo, per ogni gruppo, di misurarsi con se stesso alla distanza, e di farsi promotore di indagini di linguaggio e di relazione, coinvolgendo scuole, aggregazioni, e via dicendo, più che pubblico pagante, in cerca di spettacolarità. Non si trascura l'esercizio che conduce il Teatro Ouroboros nel perseguire l'uso della sonorità e del movimento per immagini pittoriche confluenti architettonicamente benché nel corso dell'esposizione di tale esercizio si dia luogo a qualche sollecitazione drammaturgica in sovrappiù su un impianto scenico appropriato comunque e chiaramente indicatore; si può dare anche rilievo al passaggio vitale del duo Remondi-Caporossi, dentro il loro labirinto di gesti e di silenzi, da movimenti meccanici e scenici che fanno da cerniera e da liberazione trascorrendo a rappresentazioni solitarie ed inquietanti, salvo certe postdatazioni beckettiane; e come dimenticare le pittoricità astratte degli esercizi di Giorgio Marini, ed il loro scenario interpretativo ai limiti dell'ossessione, come *segno* di complicata modernità).

C'è da aggiungere, come avvertimento, che nel percorso dei prossimi anni lo spazio concesso all'avanguardia sarà inevitabilmente sempre più ristretto, nel momento in cui si dà una mano alle istituzioni per un lato, affinché diano un senso al loro appropriarsi e servirsi di denaro pubblico, ed un'onorabilità al loro lavoro artistico soprattutto con ambigua ricerca e difesa di idealità tradizionale; e nel momento in cui altresì non potrà venire disattesa troppo a lungo l'esigenza di un aggregarsi, di un relazionarsi, per comunicazioni di cultura, più che per prodotti veri e propri, da parte degli individui ora emergenti socialmente nei ghetti, nelle periferie, e lasciati soli a difendersi contro i mass-media. La ricerca allora può giocare le sue carte proprio a livello di laboratorio ed a livello di produttività, quanto più i gruppi sapranno inventare modi nuovi di scrittura scenica e di rapporti con gli altri, interventi pubblici e privati assieme, sulla base di nuovi significati e di nuovo rendimento.

(Certi scarti, certe collusioni, come quella di Leo De Berardinis e Perla Peragallo a Salerno, in occasione della quarta Rassegna, con l'occupazione del teatro e con la pretesa di gestirlo politicamente, a nome e per conto di sé e dei gruppi, mi pare che vanno riferiti ad un disagio, ad una delusione, nei confronti di una *politica culturale* ancora per fortuna abbozzata e senza premeditazione, che voglia o non possa fare scelte, e che quindi tenda a non vivere la contraddizione, quanto a mediarla (da un lato le istituzioni, dall'altro le cooperative, dall'altro ancora gli sperimentali, e poi l'animazione e altro ancora), all'insegna di una liberalità che finge di dare spazio e vantaggi a tutti, ma che in sostanza tradisce alternative e mutamenti, ora dando credito all'arte ed alle sue manifestazioni borghesi, ora premendo il dito sulla piaga del consumo degli spettacoli, ora persino lasciando adito a tentativi, peraltro sospettati di spontaneismo e come tali trascurati, di rovesciamento del modo di produrre e di gestire la cultura dal basso tendenzialmente.

Ma questa ricerca è sul terreno delle contraddizioni del reale, delle scelte di posizione esistenziali altresì, che può avere un suo campo, una sua responsabilità; post-avanguardia vuole allora dire anche che bisogna disporsi su modi di operare artisticamente sempre più precisi, sempre più analitici, senza venire meno alle anomalie individuali e collettive dell'oggi. Queste sono comunque le indicazioni che ci vengono dai «nuovissimi» e come tali esse impongono una riflessione, una discussione, un'operatività tutt'assieme.

Il grado comunque di eversione via via diluito e rarefatto, o per un disegno artistico rientrando tra le maglie delle immagini o per un mercato sia pure duramente conquistato e labile comunque, (volendo agire ancora all'interno di una ricerca del negativo, della malattia, della devianza, dell'alterità) è adesso recuperabile proprio nelle prospettive di uno spazio minimo a disposizione, sia che questo si manifesti per situazioni esistenziali sia che si chiarisca per occasioni mentali, di fronte alle tentazioni di un richiamo all'ordine, di una mediazione di contraddizioni, per pericolosi passaggi, per basse transizioni, sia di ordine espressivo che di qualità morali, in verità).

TEATROLTRE

MOSCATI / TV RICERCA

Grifi Gregoretti Giannarelli
Quartucci Cavani Videobase ZK NK
Cirino Faccini Del Monte
Amelio **Superotto tra arte e scuola**

POSTAVANGUARDIA

Bartolucci Giorgi Blondeel
Carella Barberio Corsetti
Cordelli Quadri Il Carrozzone
La Gaia Scienza Teatro
Stranamore **Beat 72** Benedetti

14

1976

La scrittura scenica

Bulzoni Editore

14/1976

Italo Moscati	TV: tra dissenso e alternativa	3
Ivano Cipriani	Dopo la riforma	7
Italo Moscati	I. <i>Cambiamento o restaurazione?</i>	
	Come sarà la TV di domani?	13
	Il gruppo Videobase: riforma leggera	16
	La dialettica del reale in Gregoretti e Giannarelli	20
	E adesso c'è la rivoluzione in superotto	24
	Dopo ZK anche NK guarda alla TV nuova	28
	La crisi di rigetto dei « nuovi autori »	32
	Comencini scettico: in diretta con ironia ce la faranno?	36
	Un'altra esperienza d'autore: la Cavani	39
	Nashville alla Borgata Romanina	43
	Cirino: e gli attori stanno a guardare	47
	Il ferro da stiro è saltato: rifare la Rai-Tv	50
	II. <i>Mezzi leggeri e attacchi pesanti</i>	
	Superotto non è superstar	53
	Il gelato di Andy Warhol (e la scoperta di Grifi)	61
	Dall'animazione teatrale al « processo » sperimentale	68
	Metafore involontarie e ruoli fissi	74

POSTAVANGUARDIA (Cosenza 8-13 novembre 1976)

Giuseppe Bartolucci	Dove va l'avanguardia	87
Rubina Giorgi	A proposito di postavanguardia (Salerno, IV Rassegna teatro nuove tendenze 1976)	93
Michèle Blondeel	Per un contagio del desiderio (lettera su Foreman)	97
Franco Cordelli	« Viaggio sentimentale » attraverso il paradosso	102
Simone Carella	« La rivolta degli oggetti » da <i>La Gaja Scienza</i>	105
Franco Quadri	Il giardino dei sentieri biforcati (Il Carrozzone)	107
Il Carrozzone	Lo spirito del giardino delle erbacce	110
	Buono, Cattivo, Pazzo	112
g.b.	Di critica teatrale e altro	115
	Su « scene di vacanze » di Gorki via Stein	117
Ulisse Benedetti	Il Beat compie dieci anni	119
Giuseppe Bartolucci	Su alcuni modi di lavorare della postavanguardia (dall'intervento didattico di Cosenza)	123