

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 1 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Il cammino della Gaia Scienza

di Enzo Bargiacchi

### PREMESSA

Verso la metà degli anni Settanta il nuovo teatro in Italia languiva in una situazione caratterizzata dalla stanca ripetizione di vecchie formule. Ormai esaurito da alcuni anni il ciclo del teatro immagine, che era arrivato al suo pieno fulgore nella stagione 1972/73, si sentiva la necessità di qualcosa di nuovo e di rivitalizzante. L'inizio del 1976 non deluse le aspettative: già in gennaio il Patagrupo di Bruno Mazzali presentava con *Solitaire Solidaire* un primo esempio di teatro concettuale e Simone Carella al Beat 72 apriva una nuova epoca proponendo con *Autodiffamazione* una splendida realizzazione di teatro astratto senza attori. Poco dopo Remondi e Caporossi proseguivano il loro discorso con *Richiamo* un originale sviluppo di una tematica neobeckettiana di profondo umorismo.

In questo contesto La Gaia Scienza, un gruppo di giovanissimi, si impone fin dall'inizio per la novità del suo linguaggio caratterizzato da freschezza, vitalismo e rigore. Infatti Gaia Scienza, Beat 72 e Carrozone (che intanto si apprestava ad inserire studi di spazio e di ambiente nel suo precedente indirizzo mitico-visuale per approdare poi ad un rigoroso teatro analitico) hanno costituito i gruppi di punta della tendenza che ha caratterizzato la seconda metà degli anni Settanta.

Cercheremo di analizzare il lavoro de La Gaia Scienza ripercorrendone l'itinerario dai primi passi ad oggi, per arrivare a delineare le caratteristiche risultanti dall'insieme del lavoro prodotto. Per la descrizione dei singoli spettacoli utilizzeremo per quanto possibile le recensioni e i vari scritti disponibili. Una dettagliata descrizione dei singoli spettacoli ci sembra adempia ad una essenziale esigenza informativa, dato il tipo di lavoro del gruppo che, se non ha operato per performance irripetibili, ha comunque raramente replicato e, se lo ha fatto, ha presentato sotto lo stesso titolo lavori sostanzialmente diversi.

### LE ORIGINI DEL GRUPPO

Giorgio Barberio Corsetti allievo regista all'Accademia d'Arte drammatica «Silvio D'Amico» produce nella primavera del 1974 un saggio dal titolo *Dedicato all'orecchio di Van Gogh* interpretato da quattro allievi attori e dallo stesso regista. Partendo da singole azioni degli attori viene ricomposto un discorso unitario sull'artista fiammingo attraverso una sorta di viaggio interiore nella sua follia, verso le origini della sua tumultuosa creatività. Il lavoro che sconvolge tutti gli schemi recitativi e muove le acque stagnanti dell'Accademia viene segnalato dalla critica<sup>1</sup>.

Nell'estate del 1975, come saggio conclusivo dell'Accademia<sup>2</sup>, Barberio Corsetti presenta un nuovo spettacolo. *La Gaia Scienza*, che si avvale della collaborazione di Gianni Dessì e Domenico Bianchi. «Il titolo lo abbiamo scelto per simpatia. Quello che proponiamo non è che un momento della nostra ricerca. Abbiamo analizzato il modo di combinarsi, tra le infinite possibilità degli elementi che compongono il linguaggio teatrale: spazio, tempo, ritmo, luce, suono, oggetti e l'attore, che continuamente cerca di appropriarsi dei mezzi di produzione del linguaggio in cui si trova ad agire... Il nostro affetto per F. Nietzsche, per J. Laforgue e pochi altri ci ha permesso di usare alcune citazioni. Per il resto il testo del nostro lavoro è costituito non da parole, ma da stimoli concreti (oggetti, documenti, fotografie, diapositive, materiale verbale) che ogni "attore" ha colto nel suo quotidiano "esistere" e su cui poi abbiamo lavorato improvvisando con azioni concrete...»<sup>3</sup>.

Le dichiarazioni sono esplicitamente chiare e servono non solo a presentare lo spettacolo, ma anche il lavoro successivo del gruppo che, proprio con il nome «La Gaia Scienza», si sarebbe formato dall'incontro di Barberio Corsetti con Alessandra Vanzi e Marco Solari. Da quest'ultimo apprendiamo che La Gaia Scienza come gruppo nasce «su un treno, un treno che andava a Venezia. Era l'ottobre del '75 e si parlava di teatro. Poi un anno di lavoro nello studio di amici a Trastevere. E poi l'incontro con il Beat 72. Sul treno eravamo io, Alessandra Vanzi e Giorgio Barberio Corsetti... Gianni Dessì e Domenico Bianchi che hanno lo studio si occupano invece più che altro di arti visive e collaborano con noi per quel che riguarda l'organizzazione dello spazio»<sup>4</sup>.

In queste sintetiche notizie sulla costituzione del gruppo ci sono tutte le coordinate relative alle persone ed alle circostanze; occorre collegare tutto ciò al quadro della situazione del nuovo teatro in Italia. Si accrescono così i meriti di

<sup>1</sup> Fabio Doplicher in un articolo sulla stagione 1973/74 del teatro di avanguardia lo registra come «un interessante esperimento» (F. D., *Chiamiamola avanguardia*, «Sipario» 338, luglio 1974, p. 26, mentre il recensore di un quotidiano parla di «singolare esempio di struttura drammaturgica sperimentale» (R. A., *Spettacolo su Van Gogh sfocia in un «happening»*, «L'Unità», 9-4-1974).

<sup>2</sup> Durante l'Accademia Barberio Corsetti ha svolto anche attività di attore; lavorando tra l'altro con Luca Ronconi (ruolo del Duca Bianco in *Una partita a scacchi* di Thomas Middleton, in scena per la prima volta in Italia al Teatro Studio Eleonora Duse» il 20-12-1973).

<sup>3</sup> Presentazione dello spettacolo *La Gaia Scienza*, riportata in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia* (Materiali 1960-1976), Einaudi, Torino, 1977, p. 646.

<sup>4</sup> Intervista a Marco Solari su «Lotta Continua» del 28-6-1978. Altre notizie sulle origini del gruppo nell'articolo di Italo Moscati, *Tutti contro tutti*, «L'Europeo», 3-12-1976; ripubblicato con il titolo *Happening primo amore* nel volume: Italo Moscati, *La miseria creativa*, Saggi Cappelli, Bologna, 1974, pp. 19-27.

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 2 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Simone Carella che non si limita alla produzione dei nuovi lavori, ma «scopre» anche il nuovo gruppo tenendone a battesimo il primo lavoro al Beat 72. Carella assiste alle prove dei ragazzi - emozionati dalla sua presenza - e silenziosamente si mette a manovrare le luci, trovandosi subito in sintonia con Barberio Corsetti e compagni.

## I. PRIMI LAVORI

Scartata ogni tentazione narrativa o rappresentativa, procedendo anzi per analisi e scomposizione, con una frammentazione di immagini e di richiami, programmaticamente già indicata nella scheda di presentazione, la Gaia Scienza si presenta sulle scene romane con uno spettacolo di notevole rilievo<sup>5</sup>. *La rivolta degli oggetti* prende spunto da Majakovskij, ma ha come coordinate di riferimento le nuove esperienze artistiche e in particolare la nuova danza americana. E' così che il gruppo elabora fin dall'inizio una sua ben precisa cifra espressiva, fatta di movimenti non conclusi, di repentini mutamenti di direzione, di scomposizioni e ricomposizioni. Barberio Corsetti, Solari e la Vanzi sembrano talvolta acrobati, talvolta danzatori, ma in realtà le loro azioni si propongono come un efficace modo di recitazione in un nuovo teatro non rappresentativo<sup>6</sup>. Il gruppo produce questo suo originale stile recitativo, mentre opera un parallelo intervento sullo spazio (il Beat 72, dipinto di bianco, è attraversato da un intreccio di corde). E le corde servono, oltre che per le funamboliche esibizioni degli attori, per esprimere, anche a livello di spazio, quella frantumazione che risulta dagli stessi oggetti (fra questi un violino scordato contrappunta poeticamente lo struggente suono della musica di Paganini)<sup>7</sup>.

*La rivolta degli oggetti* fu ripresa due volte nel corso dell'anno a Salerno in giugno per la quarta rassegna «Teatro, Nuove tendenze» e a Cosenza in novembre in occasione del primo incontro sul nuovo indirizzo del teatro italiano («Postavanguardia/ intervento didattico»). Il lavoro si adattò egregiamente ai particolari spazi, ben diversi da quello originale (basti pensare alla vasta palestra cosentina).

A Cosenza la Gaia Scienza fu anche impegnata, insieme a tutti gli operatori facenti capo al Beat 72, in *Luci sulla città*, una grande composizione luminosa di Simone Carella nella Palestra dello Spirito Santo. Illuminazione e fasci di luce operano analiticamente, quasi concettualmente, creando tuttavia in modo concreto un nuovo ambiente col quale si rapportano, insieme, attori e spettatori. In questo ambiente si muovono Barberio Corsetti e compagni e «il loro passeggiare, il loro andare e venire, la loro naturalità di comportamento, il loro costruire per intervalli, si è addentrato coraggiosamente nello spazio determinato da Carella e soci, ed ha tenuto testa bravamente alla presenza della gente, degli spettatori, ora a ridosso loro sospettosamente, ora consenzienti loro del tutto»<sup>8</sup>.

## CRONACHE MARZIANE

<sup>5</sup> Il debutto avviene il 24 marzo 1976 e la scheda di presentazione è firmata da Simone Carella. Questa presentazione è stata riprodotta su «La scrittura scenica» n. 14, 1976, pp. 105-106.

<sup>6</sup> Giuseppe Bartolucci parla di «uso spazzato del gesto dell'attore» (G. B., *Intellettuali al bivio*, «Scena» a. I, n. 6, nov.-dic. 1976, p. 55), di «consapevolezza del proprio agire per frantumazione, senza ombra di compiacimento e di negatività. La loro rivolta è fortemente determinata dalla qualità spezzettata del lavoro...» (G. B., *Su alcuni modi di lavorare della postavanguardia*, «La scrittura scenica», n. 14, 1976, p. 123, ripubblicato su Giuseppe Bartolucci, Achille e Lorenzo -Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino, 1980, pp. 153-155) e di gesto deviante fisicamente e spezzettato al quale non è permesso di fissarsi (G.B., *Sull'esaurimento dell'immagine e sull'apporto dell'esistenziale*, «La scrittura scenica», n. 19, 1979, p. 69). Rubina Giorgi nota che «l'interprete sospende la sua azione nell'intervallo tra il vuoto e il linguaggio, si muove e deconcentra continuamente» (R. G., *A proposito di Postavanguardia*, «La scrittura scenica» n. 14, 1976, p. 94). Per Tommaso Chiaretti «Alessandra Vanzi è dolcemente immersa in una flessibile ricerca mimica, una continua danza estenuata. Marco Solari, magro e dinoccolato come un giovane Barrault, dice i versi con aggraziati accenti alla Carmelo Bene. Giorgio Barberio Corsetti, che è anche il regista, sottolinea con improvvise intelligenti rotture il senso di astratta desolata solitudine ... » (T. C., *Recitano in tre solo con il corpo*, «La Repubblica» 26-3-1976). Ubaldo Soddu così si esprime: «Tre attori appaiono legati da un flusso che ne aggioga movenze e pensieri ed essi oscillano a ritmo di danza dissonante, si sfrenano su e giù per quelle corde sospese, mentre il suono di un violino esprime sullo sfondo, il tormento dell'irrealizzabile, il fascino di quanto irrimediabilmente sfugge» (U. S., *La rivolta degli oggetti*, «Il Messaggero» 26-3-1976).

Italo Moscati nota infine: «Scatti, corse, movenze quasi clownesche. Passeggiate e dondoli sulle corte tese tra due pareti. Uno specchio. Una pistola. Uno straccio rosso. Un cappotto e un berretto» (I. M., *Tutti contro tutti*, cit.).

<sup>7</sup> Franco Cordelli nota con interesse lo spazio dove gli attori si muovono quasi «affogando nel bianco della scena e in quello dei loro vestiti», lo specchio fratturato e gli altri oggetti e soprattutto gli interventi di proiezioni e di luci, fino al finale, «un piccolo tubo al neon, appiccato al muro, che scorgiamo soltanto nel momento in cui si accende, dopo che una dietro l'altra si sono accese le altre luci: è questa appunto la finale, la luce irredimibile, il diapason della luce» (F. C., *Fedele infedeltà per Majakovski al quadrato*, «Paese Sera» 28-3-1976).

<sup>8</sup> Giuseppe Bartolucci, *Su alcuni modi...*, cit., p. 123.

Vedere anche Italo Moscati, *La miseria creativa*, cit., pp. 24-25 e Rino Mele, *E' Mennea fanne un Amleto*, «Tempo», 5-1.2-1976. Un breve testo preparato dalla Gaia Scienza per *Luci sulla città* è pubblicato a p. 96 di *Per un teatro analitico esistenziale*, cit.

Titolo || Il cammino della Gaia scienza

Autore || Enzo Bargiacchi

Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

A un anno di distanza dal primo lavoro la Gaia Scienza si afferma definitivamente con il nuovo spettacolo che dal 22 marzo 1977 partecipa al Beat 72 al grande progetto «La nascita del teatro» ideato da Simone Carella e Ulisse Benedetti.

*Cronache marziane*, nonostante prenda il titolo da Ray Bradbury e alcuni spunti da Ragazzi selvaggi di William Burroughs, si impone decisamente per il suo rifiuto della rappresentazione. Gli oggetti, i gesti, le azioni sono immediatamente significanti, anzi chiaramente autosignificanti. Lucide al riguardo le affermazioni del gruppo: «Si tende alla dilatazione della sfera sensibile, non ci si offre come affermazione di qualche modello, ma come prova di esistenza contingente e precaria, si sceglie direttamente il vissuto non più il rappresentativo, ci si immerge nell'individualità perché si sente... si vuole partecipare alla singolarità di ogni istante per arrivare all'autonomia della propria identità»<sup>9</sup>. E' così che, come afferma Bartolucci, «l'inesistenza della interpretazione è allora concreta, determinante, poiché essa investe tutta l'azione e circonda il movimento»<sup>10</sup>.

I gesti degli attori (a Giorgio, Marco e Alessandra si sono aggiunte Anna Antonelli e Domiziana Basile) si impongono per la loro freschezza e per una forza espressiva autonoma, ma d'altra parte vi sono chiare allusioni, riferimenti di tipo quotidiano o culturale (e ciò nello spazio, nelle azioni, nel materiale visivo o sonoro). La Gaia Scienza arriva a suo modo all'essenza del teatro, proponendone una sorta di distillato che colpisce con immediatezza la sensibilità dello spettatore, sottoposto a quel tipo di spiazzamento che è prerogativa di ogni comunicazione artistica. Un più prosaico «spiazzamento» opera su buona parte della critica che, collocata su di un ormai superato versante del teatro, non riesce a ricomporre i vari elementi nel consueto criterio rappresentativo. Tutta la critica segue tuttavia con attenzione *Cronache marziane*, come risulta dalle citazioni seguenti che forniscono una buona descrizione dello spettacolo<sup>11</sup>.

«Ed ecco, dunque, che gli spettatori si addossano ad una delle pareti laterali; e che, incredibilmente, uno spazio così esiguo si moltiplica fino a disporre di tre scene. La barocca scena centrale è costruita da un imbuto, citazione di una prospettiva borrominiana. La scena di sinistra è più "classica": il portichetto e la palma introducono ad un'atmosfera da "miraggio"... La scena di destra, infine, è quella che vediamo per prima, perché la attraversiamo fisicamente entrando in teatro: la moquette è sparita; al suo posto sono stati disposti, l'uno accanto all'altro, massi squadrati di tufo, tra i quali si accendono, intermittenti; luci al neon...»<sup>12</sup>.

«Si inizia al buio completo; mentre si sentono crescere e moltiplicarsi, affastellate fra di loro, mozziconi di frasi stile beckettiano; poi d'un tratto esplose la musica di Cage e gli attori si scatenano correndo all'impazzata e percorrendo tutti gli stadi mitologici della violenza: il volto coperto dai fazzoletti, pistola in pugno...»<sup>13</sup>.

E' stata notata l'importanza del riferimento alla musica di Cage per quel rapporto fra suono e silenzio che qui si trasforma «in un alternarsi di presenze e assenze, di pieni e di vuoti»<sup>14</sup>. Ma sono altresì importanti il rock di Patti Smith, l'onda sinusoidale di La Montè Young, le proiezioni di luci o di paesaggi esotici e quanto altro si può vedere o ascoltare. C'è anche l'elemento utopico o in qualche modo fantascientifico, ma il grande merito di *Cronache marziane* è quello di aver evitato qualsiasi forzatura tesa non solo alla rappresentazione, ma anche a trasmettere messaggi<sup>15</sup>. Ci possiamo chiedere allora se si tratta davvero di «un nitidissimo bisticcio di molteplici elementi, neutri e antinterpretativi, una sequenza corale al cui principio è la parola e al cui termine è il silenzio»<sup>16</sup>. Oppure se è davvero riuscito un lavoro per il quale si può parlare di «frantumi di

<sup>9</sup> Scheda di presentazione, riprodotta su «La scrittura scenica», n. 16, 1977, pp. 20-27 (*Con e per la Gaia Scienza delle «Cronache Marziane»*) e su *Per un analitico esistenziale*, cit., pp. 162-163.

<sup>10</sup> Giuseppe Bartolucci, *Con e per la Gaia Scienza...*, cit.

<sup>11</sup> Una descrizione del lavoro preparata dallo stesso gruppo è pubblicata in *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 92-93.

<sup>12</sup> Franco Cordelli, *In corsa verso inutili traguardi*, «Paese Sera», 25-3-1977. Segue una ben centrata descrizione del lavoro. Questa recensione è riprodotta alle pp. 129-131 de «La scrittura scenica», n. 16, 1977.

<sup>13</sup> Sergio Di Cori, «*Cronache marziane*» al Beat '72, «Corriere della Sera» (ediz. Romana), 18-4-1977.

Secondo un altro censore, dopo l'inizio nel buio, «un lungo buio; poi il silenzio si anima al suono delle voci, ma la parola resta solo un suono: frasi rotte, sovrapposte le une alle altre, come ricordi in rapida successione. Indi la parola si confonde svanisce cede il passo alla musica, alla luce, al gesto, anche questo frantumato e affannoso, un semplice avanti indietro lento e veloce, inquadrato in rettangoli o strisce luminose bianche o colorate. E ancora buio, voci, suoni fino alla fine...» (G. Ba., *Cronache marziane*, «L'Unità», 26-3-1977). Il censore è perplesso ma la vivezza della sua oggettiva descrizione rende comunque giustizia alla forza espressiva del lavoro.

Analogamente per Italo Moscati: «si muovono come piume, si sfiorano..., si abbracciano in maniera curiosa... Corrono avanti e indietro... in uno spazio diviso in tre parti, quasi tre fotogrammi» (I. M., *Bambinacci*, «L'Europeo», 8-4-1977).

<sup>14</sup> Franco Quadri, *Cronache marziane*, «Panorama», 12-4-1977.

In *Cronache marziane* l'attore «non è portatore di psicologie, ... di caratteri, ... di messaggi, e perciò non è maschera» (Achille e Lorenzo Mango, *Spazio e spettacolo, spazio o spettacolo, spazio/spettacolo*, «Art Dimension» n. 13, March 1978, pp. 41-43).

<sup>15</sup> «Il mondo cui essi tendono, nella forma di un movimento continuo che man mano assume il carattere di un ghirigoro straniato e sospeso nel vuoto, è composto di ombre, luci, materiali ed elementi... Si ha così la sensazione di un "non-sense" nello "spazio" in cui il rapporto con l'illusione si esplica in un inestricabile labirinto di ricordi, modelli, comportamenti, voci, frammenti occulti di sensazioni» (E. Z., *Cronache marziane*, «Momento sera», 4-5 aprile 1977).

<sup>16</sup> Tomaso Camuto, *Spettacolo per tutti e per nessuno*, «La Voce Repubblicana», 27-3-1977.

Titolo | Il cammino della Gaia scienza  
Autore | Enzo Bargiacchi  
Pubblicato | «Teatro. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti | © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine | pag 4 di 11  
Archivio |  
Lingua | ITA  
DOI |

citazioni, che mantengono però intatto il loro grado di "sospensione", impedendo allo spettacolo di formulare una qualsiasi unità<sup>17</sup>. La risposta è affermativa in tutti e due i casi in quanto, così come i gesti, anche le immagini proiettate, le luci, le citazioni, le cose evocate o alluse valgono di per sé e non rimandano ad altro<sup>18</sup>. Tutto ciò può essere avvertito come un «doloroso non senso»<sup>19</sup>, ma è soltanto il «non senso» dell'arte rispetto al «senso» del mondo comune. E solo sul piano dell'arte si può comprendere come gli elementi più semplici si fanno immediatamente teatro, senza necessità di mediazioni simboliche o letterarie. Allora si possono capire pienamente queste *Cronache marziane*, per le quali si sono sprecati termini quali frammenti, separazioni, frantumi, oscurità labirintiche e che tuttavia sono riuscite ad armonizzare in una splendida unità elementi fisici e mentali, citazioni visive e letterarie<sup>20</sup>.

Dopo la programmazione romana *Cronache marziane* è stato ripreso una sola volta, il 5 maggio 1977, nel corso della seconda edizione della annuale rassegna «Teatro e musica verso nuove forme espressive» organizzata dal Teatro Comunale «Manzoni» di Pistoia. Le performance della Gaia Scienza sono sempre calibrate con precisione su un ben determinato spazio (le tre sale del Beat 72 erano qui sostituite da una ampia sala con aperture laterali contrapposte che immettevano su due diversi cortili); così in questo caso si ha una sostanziale revisione del lavoro precedente. Su di una colonna sonora, modificata per l'occasione da Simone Carella, il gruppo articola un lavoro più disteso rispetto al precedente, sia per l'ampia disponibilità di spazio che per un processo di sottrazione da ciò stimolato. Rimangono solo gli attraversamenti e le corse degli attori nella sala e le figurazioni singole o a gruppi separati negli spazi esterni (e il rapporto interno-esterno acquista una emblematica fisicità). Una sorta di opera minimal che permette allo spettatore di vivere intensamente il teatro sia nel senso più specifico che in quello più ampio di percezione spaziotemporale.

Ho usato il termine «minimal» perché mi sembra estremamente appropriato per questo tipo di lavoro, ma non ci sono relazioni troppo strette o da ricalco di altri specifici. Così, mentre il Carozzone fa un uso di gesti reiterati che richiamano immediatamente i minimalisti della musica ripetitiva specialmente americana ed opera per singole sequenze o «studi», la Gaia Scienza non procede per ripetizioni, né per suddivisioni in sequenze separate, ma solo per frammentazione del gesto in un contesto complessivamente unitario.

#### LE PERFORMANCE DEL 1977-78

Alla fine del 1977 il Beat 72 si proietta all'esterno con le «Iniziative di ii nella Città del Teatro», importante premessa per gli sviluppi futuri del nuovo teatro in Italia. La Gaia Scienza, che per tutta la stagione sarà composta dalla duplice coppia Giorgio Barberio Corsetti-Nunzia Camuto e Marco Solari-Alessandra Vanzi, partecipa con Una notte sui tetti<sup>21</sup>.

«Terzo piano. Un corridoio. In una stanza un vecchio (Enrico Ragusa)... E' decrepito e assurdamente vitale... Il vecchio dice cose terribili sulla propria morte... Giorgio corre per il corridoio affollato. Entra dal vecchio. In una piccola stanza bianca frasi scritte sui muri e Nunzia che le ripete combinandole ossessivamente. Giorgio entra da Nunzia. Il vecchio e Nunzia ballano un valzer. Il vecchio dice "Il ballo è un atto d'amore fatto con le gambe". Giorgio è ormai escluso. Il suo rapporto con il vecchio ha sfiorato lo psicodramma. Una violenza compressa aleggia per il piccolo appartamento. Siamo alla messa in scena della chiusura. Claustrofobia»<sup>22</sup>. Poi «l'esplosione interno/esterno si manifesta con il passaggio dalla costrizione dell'appartamento alla liberazione dell'azione sui tetti»<sup>23</sup>. E qui «la scena è piena di forza. E' buio pesto, segnato da tubi al neon seminati in giro. La città sta sotto, gelida punteggiata di luci come un cielo rovesciato. Gli sventati della Gaia Scienza si rincorrono, si inseguono, si scontrano nel vuoto da vertigini»<sup>24</sup>. Così se «in casa Giorgio e la sua compagna stabilivano con dolce disperazione un contatto impossibile, per trasgressioni minime di movimento e di azione, su una linea di silenzio e di sonorità commiste, di frantumi di gesti e di azioni dissociate, sulle terrazze Alessandro e Marco si lanciavano accordi da uno

<sup>17</sup> Claudio Scorretti, *Cronache marziane*, «Vita sera» 30-3-1977.

<sup>18</sup> In fondo, anche se detto in senso limitante, ha ragione chi afferma che «questo "esercizio del corpo e dello spirito" consiste in scatti ossessivi, separazioni, corse, rincorse, collisioni, cadute, attese tra buio e luce...» (Ubaldo Soddu, *Illusioni e utopia*, «Il Messaggero», 1-4-1977).

<sup>19</sup> Tommaso Chiaretti, *Nel labirinto delle citazioni*, «La Repubblica», 29-3-1977.

<sup>20</sup> Vedere anche Lorenzo Mango, *Il teatro senza teatro*, in *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 8-25 (in particolare alle pp. 12 e 24).

<sup>21</sup> Appartamento e tetti di un palazzo (Via Flaminia, 259), 17-18 dicembre 1977.

<sup>22</sup> Giorgio Manacorda, *A Roma lo spettro del teatro*, «La stampa», 7-1-1978. Ripubblicato su «Bollettino Beat 72» n. 3, 1978, p. 23.

<sup>23</sup> Achille e Lorenzo Mango, *Spazio e spettacolo...*, cit.

In altra occasione Lorenzo Mango nota: «Dapprima nell'interno di una casa non arredata, con la sua carica di attesa o di abbandono dove Giorgio e Nunzia si rimbalzano addosso, nell'impossibilità del contatto. Ed è lo spazio chiuso che lo determina, in quanto confinato... Poi c'è l'esterno, che è il cielo di notte, ma è anche un tetto, cioè un confine ribaltato». (Lorenzo Mango, *Per la «Gaia Scienza»*, «La scrittura scenica», n. 20, 1979, p. 36).

<sup>24</sup> Italo Moscati, *L'avanguardia va sui tetti*, «L'Europeo» 17 febbraio 1978. Ripubblicato in I. M., *La miseria creativa*, cit., pp. 116-117.

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 5 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

strapiombo all'altro, con precipitose cadute e con attese prolungate sotto un cielo divorante»<sup>25</sup>. E tuttavia «in questo "gioco" all'ultimo respiro, almeno apparentemente nulla di autodistruttiva; soltanto l'inquietudine, la tenerezza disperata di un romanticismo che si muove... sui molti baratri che ci circondano offrendoci, con grazia femminile incantevolmente fitzgeraldiana, il "pane e le rose" dell'ultima generazione»<sup>26</sup>.

Esplicitamente Barberio Corsetti afferma nella presentazione: «Se prima il gioco era per gioco, ora c'è un'altra posta in gioco: la morte»; e Marco e Alessandra: «Attenzione / Perdita di equilibrio / Ho a disposizione solo un pavimento / ... / La situazione è grave- perdita di gravità»<sup>27</sup>. Il gioco si fa pericoloso non soltanto per le corse sugli orli dei tetti, ma anche per quel coinvolgere i protagonisti fin nel loro più intimo interno. Non si tratta, come nota Cordelli, di intimità o intimismo, non si ha «una rappresentazione, ma una produzione di eventi»<sup>28</sup>, eventi tuttavia nei quali si riflettono problemi, sensazioni e percezioni dei protagonisti. L'angoscia esistenziale si combina con una ingenua purezza; il problema della morte si intreccia con il giovanile slancio verso la vita.

La Gaia Scienza inizia il 1978 con *Blu oltremare* presentato ad una rassegna della post-avanguardia teatrale a Mantova<sup>29</sup>.

«Attraverso il motivo di un estenuato ballo sulla mattonella, una coppia di attori delinea uno spazio centrale (il "dentro" della rappresentazione) mentre altre presenze, a turno, ne formano la periferia con un progressivo esercizio di circondamento. Il "fuori", "dunque" assiste, fa da spettatore divenendo il "doppio", specular del pubblico presente in sala. Non solo: questo "fuori" è anche fatto coincidere, con trovata davvero curiosa, con la città stessa, che finisce col funzionare da scenografia. Infatti gli attori che operano il "circondamento" aprono ad una ad una le finestre di fondo del Bibiena, che assumono la valenza di quinte attraverso cui si profila l'universo situato "fuori" del teatro, così come viene ad assumere valenza scenica la lampada al neon dell'illuminazione stradale, la quale illumina la scena alla stessa stregua delle luci utilizzate nell'azione vera e propria. Il procedimento è quindi ispirato alla simmetria rovesciata, in particolare alla figura del chiasmo»<sup>30</sup>.

Artioli coglie un momento importante del lavoro effettuato a Mantova, ma avanza serie riserve sull'azione e sulle improvvisazioni degli attori. Al gruppo del resto non solo fu dato uno spazio diverso da quello concordato, ma fu addirittura negato l'uso della polvere blu. *Blu oltremare* solo abbozzato in gennaio fu pienamente realizzato al mese successivo a Pistoia<sup>31</sup>.

Qui l'opera si estrinseca in pieno centrandosi sul lavoro degli attori (i soli Giorgio e Alessandra) con pochi elementi per denotare il «fuori»: una lampadina ed uno specchio. Ma tutto è in rapporto con il colore, con la polvere blu, che diviene il centro della performance ed insieme il punto di riferimento ed il catalizzatore dell'azione degli attori, che al termine appariranno colorati di blu. Questo lavoro richiama decisamente i monocromi di Klein, non solo per il colore, ma per l'andamento stesso dell'azione che, a livello teatrale, riproduce l'essenza del monocromo pittorico. Acutamente Claudio Marchese rileva come «in *Blu oltremare* la ripetizione monotematica e ossessiva dei movimenti si infrange nella violenza, rompendo il distacco che separa la messa in scena dal personale»<sup>32</sup>.

*Blu oltremare* fu ripreso, in occasione della «seconda settimana internazionale della performance» dedicata al «Teatro della post-avanguardia» (Bologna 5-6-1978), dal gruppo completo. «Il gruppo romano si muove su un vasto palcoscenico nudo, condiviso con gli spettatori e occupato, a ridosso del fondale, da una lunga fascia di polvere colorata, il blu del titolo.

E' uno spazio claustrofobico che la Gaia Scienza riempie di giochi di luce: sono lampade abbacinanti o smorzate, intermittenti, torce che scendono in diagonale sul palcoscenico, lampadine che altalenano, mentre i quattro attori si vanno progressivamente ricoprendo di quell'unico colore, fra corse, scontri, giochi infantili, dialoghi rimescolati»<sup>33</sup>. E «l'imbrattarsi completamente con una polvere blu provoca un senso di squilibrio, di sbandamento, di disagio oggettivo»<sup>34</sup>.

<sup>25</sup> Giuseppe Bartolucci, *Roma: città di teatro*, «Data», n. 30, gennaio-febbraio 1978, p. 32; ripubblicato su «Bollettino Beat 72» n. 3, 1977, p. 10, su «La scrittura scenica» n. 17, 1978, p. 130 e su *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 156.

<sup>26</sup> Nicola Garrone, *Col trapezio in terrazza la vita vista dai tetti*, «La Repubblica» 27-12-1977; ripubblicato su «Bollettino Beat 72», n. 3, 1978, pp. 18-19.

<sup>27</sup> Presentazioni ripubblicate su «Bollettino Beat 72», n. 3, 1978, p. 28, e su *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 94-95.

<sup>28</sup> Franco Cordelli, *La città come teatro*, «Paese Sera», 29 dicembre 1977; ripubblicato su «Bollettino Beat 72», n. 3, 1978, pp. 14-15.

<sup>29</sup> Teatro Bibiena. 4 febbraio 1978. Rassegna organizzata dal Circolo Ottobre di Mantova.

<sup>30</sup> Umberto Artioli, *Il «mentale» e il «vitale»*, intervento pronunciato a Mantova il 25-2-1978 e riprodotto in *Pertinenze e impertinenze teatrali e non*, Circolo Ottobre, Mantova, 1978

<sup>31</sup> Il 22-3-1978 in occasione della terza edizione della rassegna «Teatro e musica verso nuove forme espressive».

<sup>32</sup> Ed inoltre: «Così gli attori accettano di rotolarsi insieme sporcandosi con la polvere colorata sparsa sul palcoscenico; non più raggelato in una metafora letteraria, il rito torna ad essere evento materiale e crudele, che coinvolge i corpi, presi da un oscuro senso di vertigine» (Claudio Marchese, *Il personale ha trovato la propria parola*, «Sipario» a. XXXIV, n. 401, ottobre 1979, pp. 18-19).

<sup>33</sup> Gianni Manzella, *Prodotti maniaci della post-avanguardia*, «Il Manifesto», 13-6-1978.

<sup>34</sup> Rossella Bonfiglioli, la «post-avanguardia» o il «teatro concettuale» «Studio G 7», a. III, n. 7, ottobre 1978, pp. 20-21. La Bonfiglioli a proposito della Gaia Scienza parla anche di lavoro sull'attore « come decomposizione del gesto e come intervento nello spazio teatrale della vita quotidiana attraverso un continuo appoggiarsi alle pareti, il buttarsi in terra...».

Titolo | Il cammino della Gaia scienza

Autore | Enzo Bargiacchi

Pubblicato | «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag 6 di 11

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Rita Cirio parla di «preziosi godimenti visivi» e così continua: «Fantasmi del palcoscenico, dov'era per una volta invitato anche il pubblico, Giorgio Barberio Corsetti e compagni si sono rincorsi in preda a una sorta di nevrosi motoria accompagnati dal suono di Lieder e illuminati da un altalenare di luci in un andirivieni nello spazio di corpi e di lampi luminosi fino al magico alzarsi del sipario, alle spalle degli spettatori. Luce e suono sembrano essere gli elementi primari scelti per ricomporre una nuova sintassi teatrale, dopo la perdita dell'illusione nella possibilità di comunicare per mezzo del teatro»<sup>35</sup>.

Una nuova versione si ebbe al Beat 72 nello stesso mese, in quanto il lavoro fu riproposto in due parti dal gruppo sdoppiato: la prima parte presentata da Giorgio e Nunzia e la seconda da Marco e Alessandra. *Blu oltremare* aveva comunque in questa occasione anche un sottotitolo: «la storia un po' triste e un po' allegra di come per caso ci si incontra e per calcolo ci si separa»<sup>36</sup>.

«Lo spettacolo è una traversata schizoide, un continuo innesto di risposte parziali su una trama paralizzata, un disperato tentativo di eseguire una partita d'avventure affettive in un continuo accavallarsi di motivi personali e di presenze oggettive»<sup>37</sup>.

Nella stessa primavera, in occasione di Progetto 78, la Gaia Scienza presenta a Milano (dal 13 al 18 aprile) sei repliche di

*Sogni proibiti*. Conoscendo ormai il lavoro del gruppo e il suo largo ricorso all'improvvisazione, è evidente che si parla di repliche solo per quanto attiene alla struttura generale del lavoro.

«Quattro giovani, due ragazze e due ragazzi, in jeans e scarpe da tennis, sbucano all'improvviso dal lato sinistro nello stupendo spazio dell'ex chiesa di San Carpofo, oggi più nota come Fabbrica di comunicazione ...»<sup>38</sup>. Con grande senso dell'armonia e del movimento Giorgio e compagni si confrontano tra loro con corse, scatti e scarti che riempiono lo spazio disponibile che questa volta è ampio e che quindi non necessita di dilatazioni concettuali. Lo spazio è tuttavia scandito e ricreato dall'uso delle luci con le quali si rapportano gli attori. E ancora l'esterno penetra nello stesso spazio scenico con i bagliori azzurri del lampeggiatore di una autoambulanza che staziona davanti alla porta aperta (ed è come se la vita stessa con la sua carica di realtà e di drammaticità penetrasse nel campo della finzione). Si crea così una interrelazione dalle molte valenze fra finzione e realtà che si risolve in una espressiva carica di ambiguità. Oltre alle luci vi sono poi le fiamme della barriera di fuoco. Alla fine il rapporto esterno-interno, finzione-realtà e anche fisico-mentale raggiunge il suo apice espressivo con il vano tentativo di uscire, nonostante la porta aperta, con una arrampicata sui muri da parte dei due giovani in una distorta prospettiva.

L'uso delle luci colpisce vari osservatori. «Unica protagonista è la luce. Un fascio violento squarcia l'atmosfera umida... per accogliere il pubblico spinto nell'abside. Poi i giochi si susseguono incoerenti e assurdi tra lampade che calano dal soffitto e ripetutamente mosse vengono a rassomigliare a spettrali visioni. Il giostrare di più fonti luminose ispira anche l'uso di uno specchio che, ad un certo punto, si riflette come alla ricerca di nuovi spazi oltre il soffitto»<sup>39</sup>.

E' evidente la complessa interrelazione fra i diversi elementi della performance e principalmente fra il lavoro degli attori e le luci (e lo spazio), ma la critica milanese, abbastanza lontana dagli ultimi approdi del nuovo teatro, si dimostra decisamente disorientata di fronte allo spettacolo proposto nella chiesa sconsacrata di piazza Formentini e cerca appigli sociologici<sup>40</sup>.

Purtroppo i sogni della Gaia Scienza saranno decisamente negati ed il lavoro non andrà in scena al Theater Treffen del maggio successivo a Berlino (nella speciale sezione dedicata al Teatro italiano di post-avanguardia) per l'incendio della Künstlerhaus Bethanien accidentalmente avvenuto durante le prove. Ai *Sogni proibiti*, non più ripresi, seguirà la realtà della divisione del gruppo nella stagione successiva.

---

<sup>35</sup> Rita Cirio, *Come cerbiatti sui tetti*, «L'Espresso», 25-6-1978.

<sup>36</sup> Una precisa e dettagliata descrizione della performance romana si ha nella recensione di Garrone (Nicola Garrone, *L'amore in technicolor*, «La Repubblica», 22-6-1978).

Vedere anche Franco Cordelli, *Coppie malate nel buio nido*, «Paese sera», 23-6-1978.

<sup>37</sup> Claudio Scorretti, *Tre storie cifrate*, «Vita Sera», 24-6-1978.

<sup>38</sup> Maria Grazia Gregori, *Rifugiarsi nei sogni proibiti*, «L'Unità», 15-4-1978. Per una dettagliata descrizione dello spettacolo vedere oltre alla recensione della Gregori anche: Renato Palazzi, *Un Viaggio nella città alienata*, «Corriere della sera», 15-4-1978. In questa recensione si parla anche di «gesti elementari... brevi corse nervose, figure immobilizzate nella solitudine, gesti spezzati e convulsi...».

<sup>39</sup> Susanna Merzek, *Il sogno proibito della negazione senza fine*, «La Repubblica», 15-4-1978.

Vedere anche Enrico Piergiacomi, *Sogni proibiti*, «Sipario», a. XXXIII, n. 385-386, giugno-luglio 1978, pp. 49-50.

<sup>40</sup> In alcuni casi si ha un aperto rifiuto, tuttavia ancora una volta il lavoro della Gaia Scienza si impone con decisione; è sufficiente leggere alcune descrizioni.

«Un balbettio a base di corsette, di spostamenti continui da un punto all'altro dello spazio, di improvvise impennate di corpi, quando non si trattava di "avvitamenti" degli stessi, di faticose salite e relative discese entro stipiti di porte... il tutto giocato entro una penombra ritagliata da lunghe strisce di luce» (D. R., *Sbadigli con l'ultima avanguardia*, «Avvenire», 16-4-1978).

«Gli attori corrono lungo il perimetro scenico, si urtano, giocano, scherzano, si arrampicano sui muri, gesticolano in modo disarticolato, intrecciano immagini quasi idilliache. Poi la scena smette di essere flagellata dai riflettori, la luce si accende e il sogno lascia il campo alla realtà: gli interpreti ora non corrono più liberamente, ma camminano costretti dal rigido ordine "sociale" del teatro» in *Ingenua avanguardia di un gruppo romano*, «Il Giornale», 15-4-1978).

Titolo || Il cammino della Gaia scienza

Autore || Enzo Bargiacchi

Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 7 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## IL LAVORO DEL GRUPPO IN FORMAZIONE DIVISE

Già in giugno la Gaia Scienza si era presentata al Beat 72 con una versione di *Blu oltremare* che impegnava il gruppo in due distinte parti realizzate da distinte formazioni: Barberio Corsetti e la Camuto da un lato e Solari e la Vanzi dall'altro. La separazione) già annunciata nel sottotitolo, sarebbe divenuta una realtà costante per tutta la successiva stagione 1978/79.

A Cosenza, in occasione della seconda rassegna del teatro della post-avanguardia, Barberio Corsetti presentava *L'uomo che sapeva troppo*, una solo-performance della quale fornisco una sintetica descrizione con le parole dell'autore (da me direttamente raccolte).

«1. Giorgio su una finestra della palestra dello Spirito Santo. Scende come un ragno su una ragnatela di corde filando fili arancioni. 2. Giorgio accende una lampadina all'occhiello. Elegante entra nella palestra, accende una barriera di fuoco sulla porta. Giorgio nella palestra è "l'uomo che sapeva troppo". Guarda col pubblico al di là di una ragnatela di fili di ragno. 3. Al di là della ragnatela un bambino si osserva allo specchio, lo apre come una porta, incontra un altro bambino identico. Insieme aprono dei cuscini riempiendo lo spazio di piume».

Risulta evidente che, partendo da elementi dei precedenti lavori, (come le corde del primo), Barberio Corsetti si orienta verso nuovi approdi concettuali. In modo aereo e leggero Giorgio si muove come eroe di un mondo infantile per giungere di fronte ai bambini stessi che con la loro duplicità speculare e reale propongono una inquietante ambiguità. Il rapporto esterno-interno si riproduce come un gioco di scatole cinesi con il bambino che trova il suo doppio al di là dello specchio ed in questa complessa situazione di identità riflessa o di doppio reale «l'uomo che sapeva troppo» osserva da lontano insieme con il pubblico...

Nella stessa occasione, ancora nella Palestra dello Spirito Santo e, come per rendere meno forte H distacco, nello stesso giorno (1-10-1978) Solari e Vanzi propongono una prima versione di *Malabar Hotel*, che in modo fresco e vitale esteriorizza le personali ed intime sensazioni di un recente viaggio in India. Malabar Hotel sarà messo a punto al Beat 72, dove dal 16 dicembre 1978 verrà presentato nella versione definitiva con la partecipazione della ballerina Francesca Bertolli<sup>41</sup>. Il viaggio è quasi completamente interiore e si snoda fra i limiti, sempre ambigui e indefinibili, della realtà e della finzione. Esplicitamente Marco e Alessandra ci informano che «una volta ancora il cerchio del personale si infrange, nella frattura uno spettacolo, ancora»<sup>42</sup>. Il viaggio reale ed i riferimenti letterari (*Lord Jim* di Conrad) si perdono sempre di più; non rimane niente di esterno, ma solo i due, i loro incontri e i loro problemi. L'esterno è come rappresentato dalla classicità e perfezione della ballerina, che costituisce un indovinato contrappunto<sup>43</sup> alla recitazione vitalistica dei due attori. «A quel repertorio gelido di bellezza Alessandra replica con un "assolo" di scarti minimali, tre nevrotici, rallentamenti ed accelerazioni e saltelli infantili di gioia e di ansia aumentati da una musica di Berio»<sup>44</sup>. Vanzi e Solari si muovono infatti sulla linea della ormai classica cifra espressiva della Gaia Scienza. «Le effusioni, le evoluzioni, i passi a due, le confessioni, il camminare sulle punte dei piedi trovano così largo spazio e si dilatano in stilizzata rumba-calipso»<sup>45</sup>. *Malabar Hotel* è comunque un'opera carica di energia, talvolta pienamente esplicita, spesso contenuta, ma chiaramente percepibile<sup>46</sup>.

Marco Solari (con il nome americanizzato di Mare Solaris) aveva anche partecipato alla rassegna del Beat 72, «The return of One Man Show», con *Il nodo di Gordio* (dal 15 al 21 aprile '79), una piroettante solo-performance.

«Prima in un semibuio si manifesta una forma larvale: un corpo... Poi, a poco a poco quel corpo si adatta alla sua luce,...

<sup>41</sup> *Malabar Hotel* sarà riproposto successivamente a Palermo (Padiglione della Fiera del Mediterraneo) il 7-4-1979 in occasione di «Incontroazione 79» e a Pistoia (Sala Gramsci) il 27-4-1979 nei corso di «Teatro e musica verso nuove forme espressive/4» (nella stessa occasione, il giorno successivo, Solari e Vanzi parteciparono alla nuova versione di *Colpo di scena*, il lavoro di Marco Del Re e Cecilia Nesbitt).

<sup>42</sup> Scheda di presentazione dello spettacolo, riprodotta in *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 97.

<sup>43</sup> «...controcampo stilistico, con pure funzioni di rottura (quasi un tempo di disturbo, o una soleggiata pausa allusiva d'altri irraggiungibili mondi» (Franco Cordelli, *Soli e divisi tra la folla*, «Paese Sera», 20-12-1978).

<sup>44</sup> Nicola Garrone, *Due narcisi si fanno dispetti*, «La Repubblica», 21-12-1978.

<sup>45</sup> Ubaldo Soddu, *Contro-teatro con ingenuità*, «Il Messaggero», 24-12-1978.

<sup>46</sup> Ecco alcune definizioni riferite a questo lavoro:

«Ricerca valutativa dell'attore agente lo spazio...» (*Uno spazio sensuale*, «Giornale di Sicilia», 9-4-1979).

«Il balletto del quotidiano; l'ironia di una musica ruffiana, la ripetitività dei gesti imbarazzati e senza funzione, oltre a negare il racconto, la storia, l'estetismo, riaffermano il bluff dei meccanismi repressivi sociali (e dunque anche teatrali) (G. V., *Incontro azione: tra balli e canti chiuso il primo round*, «L'Ora», 9-4-1979);

«Lo spettacolo approfondisce le connessioni che si realizzano tra il corpo e se stesso, tra il corpo e altri corpi, tra il corpo e lo spazio» (Francesco Giambone, *Il teatro di ricerca è alla ricerca*, «La Sinistra», 10-4-1979);

« Il frammento esistenziale giunto alla soglia della memoria cosciente implode e viene ricacciato all'interno, mentre i mezzi analitici del linguaggio teatrale si mutano in materia tattile e sensuale che porge a chi assiste una tensione fresca e inebriante » (Giulio De Martino, *Gran parata della postavanguardia teatrale*, «Il Manifesto», 15-4-1979);

«Marco e Alessandra... esplodono il loro non esserci tentando un recupero della posizione verticale quasi nonostante l'altro, senz'altro nonostante la geometria della danza» (Lorenzo Mango, *Il tempo della diaspora*, «La scrittura scenica», n. 20, 1979, p. 23).

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatro. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 8 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Le luci si incrociano provenendo da ogni dove, secondo intensità, colori e inclinazioni diverse. Il corpo di Mark Solaris diventa sempre meno timidamente un corpo teatrale (comincia con il tracciare a terra, con gessetti vari, il suo spazio arbitrario)... non vuole trasmettere proprio nulla al di fuori di sé... Egli non fa altro che girare su se stesso; e gira gira, all'infinito, ben al di là delle normali possibilità d'equilibrio»<sup>47</sup>.

Così *Il nodo di Gordio* diviene un «enigma da sciogliere senza tagli, senza platealità. Dove l'enigma sta per teatro... E il protagonista prende le distanze da luoghi comuni, si concentra in un vorticoso girotondo di centrifughe gestualità che non consentono allegorie, non tradiscono emozioni. Trascurando ogni possibile "saccheggio musicale", la parola-frammento registrata dallo stesso Solaris è l'unico metronomo che per oltre mezz'ora cadenza movimenti ora rarefatti, ora sgraziati, ora inquieti... c'è una tensione in quelle giravolte che spezza tutte le coordinate, tutte le simmetrie del rito teatrale»<sup>48</sup>.

Il testo è composto di versi o parole in libertà e riproduce a livello letterario lo schema dei movimenti frantumati dell'attore. «Una sinfonia "sintetica" di parole in "un moto ondosso di apparizioni e scomparizioni" la cui magia è ammaliante»<sup>49</sup>.

Nel frattempo Barberio Corsetti porta avanti la sua ricerca concettuale, innestandola su moduli «recitativi» precedenti ne *La macchina del tempo* che si avvale della collaborazione di Paolo Bologna e Adriano Vecchiotti. Dal 19 al 25 marzo gli spettatori sono convocati a mezzanotte in due luoghi contemporaneamente: al Beat 72 e nella -vicina Piazza Cavour; così la consueta ricerca sullo spazio si espande fino a comprendere la quarta dimensione<sup>50</sup>.

«Giorgio Barberio Corsetti e Nunzia Camuto passeggiano o corrono nei vialetti diagonali, seggono sulle panchine, improvvisano movimenti intorno alla palma centrale di un'aiuola circolare, scandiscono la circonferenza con minuscoli bulbi luminosi; accendono la fiamma a gas di un vulcano di terra al centro di un'altra aiuola; assumono pose sui quattro lati della base del monumento»<sup>51</sup>. Le azioni dei due hanno spesso un carattere di intima naturalezza; e il loro muoversi nella piazza costringe gli spettatori a seguirli e a percepire, con un certo disagio, la marcata posizione voyerista. Sembra quasi di turbare l'intimità dei due giovani, se non fosse per alcuni momenti di rottura evidentemente e spettacolarmente teatrali, come ad esempio quando una panchina, apparentemente normale, ma in realtà di cartone, va improvvisamente e inaspettatamente in pezzi, oppure quando Giorgio cade obliquamente fra due palme, collegate da una corda su cui scorre una carrucola.

E' forte l'ambiguità provocata dallo spazio della vita comune usato come spazio teatrale ad un'ora insolita, dai teneri approcci, incontri o separazioni di Giorgio e Nunzia (mentre una radio trasmette un testo di cui percepiamo alcuni brandelli e che i due attori talvolta ripetono) e soprattutto da quel collegamento che si stabilisce con il Beat, dove contemporaneamente (la sincronia è assicurata dalla radio) vengono proiettati dei filmati che mostrano la piazza a diverse ore della giornata. Il leggero asincronismo di proiezione di due copie dello stesso film (diversificate in fase di stampa nelle tonalità di colore) costringe ad approfondire ulteriormente la riflessione sul tempo e su quanto sta avvenendo realmente nel luogo rappresentato dalle immagini proiettate.

L'analisi spazio-temporale realizzata ponendo in relazione tempi diversi e i due luoghi prescelti (uno interno e teatrale, l'altro esterno ed extra-teatrale), collegati sincreticamente dalla trasmissione radiofonica, determina realmente, come nota Bartolucci nella presentazione<sup>52</sup>, «un triangolo (Beat, Piazza Cavour, cielo) ed ognuno è idealmente in tutti e tre i punti nello stesso tempo, non può in altre parole risiedere in uno e dimenticare gli altri»<sup>53</sup>.

La stagione è conclusa dal solo Barberio Corsetti che a fine giugno presenta nel parco della reggia di Caserta<sup>54</sup> una performance che rappresenta una splendida sintesi del suo precedente lavoro<sup>55</sup>. Non si tratta di citazioni, ma di una specie di "summa", concentrata in una performance che si adatta perfettamente all'ambiente prescelto ed alle condizioni particolari del

<sup>47</sup> Franco Cordelli, *Un corpo per il futuro*, «Paese Sera», 19 aprile 1979.

<sup>48</sup> Rodolfo Di Giammarco, *Guardate come rincorro la mia ombra*, «La Repubblica», 19-4-1979.

<sup>49</sup> Fabio Bo-Marco Mele, *Il borgataro si veste da gangster*, «Quotidiano dei lavoratori», 27-4-1979.

*Il nodo di Gordio* è stato definito anche «un discorso personale ed elegante sul ruolo dell'attore» (Titti Danese Caravella, *Un attore e il suo corpo*, «Segno», n. 13, ottobre 1979, p. 39).

<sup>50</sup> Pietro Favari parla di «Fantasmi del palcoscenico in trasferta, a mezzanotte...» (P. F., *Tra aiuole e piccioni*, «Corriere della Sera», 23-3-1979).

<sup>51</sup> Mario Prosperi, *La macchina del tempo*, «Il Tempo», 29 marzo 1979.

Altre recensioni: Franco Cordelli, Ubiquità da giardino, «Paese Sera», 23-3-1979; Nicola Garrone, *Viaggiando attraverso la quarta dimensione*, «La Repubblica», 3-4-1979.

<sup>52</sup> Riprodotta in *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 168-169.

<sup>53</sup> Il testo era radiotrasmesso dalla emittente RR 96.

*La macchina del tempo* è stata ripresa soltanto a Terni il 10 aprile 1979, a conclusione della rassegna «Sperimentazione dello spazio attraverso il teatro».

<sup>54</sup> Il pomeriggio del 23-6-1979, nel corso della rassegna «Passaggio a sud ovest (freddo/caldo; alle origini della tragedia)» organizzata da Giuseppe Bartolucci e dal Teatro Studio di Caserta.

<sup>55</sup> Per Rino Mele, «Corsetti cita i suoi vecchi lavori, se stesso, la sua danza, l'aleatorietà del percorso, i movimenti spezzati a metà e ripresi per interromperli di nuovo» (R.M., *Mass media e spettacolo*, «La Voce della Campania», 1-7-1979).

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 9 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

momento.

«Giorgio Barberio si è installato in un ampio spazio aperto nel parco della Reggia, dove su un quadrato di lastre metalliche improvvisa una danza di saltelli e corse per linee circolari...»<sup>56</sup>. Le sue azioni interagiscono continuamente con la musica (flauti e trombone) improvvisata da Francesco Baldi e Alessandro Vecchiotti, mentre Ennio Fantastichini, seduto su una sedia di fronte ad un telo suddiviso in caselle contenenti singole parole, recita meccanicamente delle semplici frasi formate con le parole del quadro<sup>57</sup>.

Le parole e le frasi frantumate e spezzate, costituiscono un contrappunto alla armonica interazione improvvisata fra performer e musicisti. Intanto alle componenti teatrali, musicali e poetiche si aggiungono quelle pittoriche quando Giorgio, estraendo polveri di varie tinte da tutte le sue tasche, aggiunge il colore alla sua danza e lascia un quadro variopinto sulla serie di lucide lastre metalliche, già usate come materiale sonoro<sup>58</sup>.

Infine Barberio Corsetti si allontana lasciando una scia di alluminio che abbandona il verde del prato e si perde nei vialetti ombrosi, per concludere sguazzando fra le pozzanghere (residuo dell'acquazzone che, da poco terminato, è stato seguito da uno splendido sole)<sup>59</sup>.

#### DI NUOVO INSIEME

Alla fine dell'estate 1979 il gruppo si ricompone. «Ognuno ha fatto le proprie esperienze ed ha elaborato propri materiali...». La Gaia Scienza lavora a lungo e le idee si modificano fino a trovare una loro compiutezza in *Ensemble* (presentato al Beat 72 a partire dal 23-2-1980), che si avvale della collaborazione di Adriano Vecchiotti (per lo spazio, le luci, la struttura e gli oggetti scenici) e di Paolo Bologna (per i filmati).

Il pubblico si colloca su di un lato delle prime due sale della cantina romana, al di là di una corda tesa che separa nettamente lo spazio scenico che è ora raddoppiato: le tre sale sono infatti quasi completamente attraversate in alto da una struttura in metallo e cristallo a forma di reticolato che «aggiunge la possibilità di percorrere superfici sospese e trasparenti al limite della fragilità»<sup>60</sup>.

Gli attori iniziano passeggiando, scambiandosi sguardi e bisbigli che, pian piano, diventano frasi riconoscibili o brandelli di frasi. Il testo, riportato fra i materiali è collocato in una griglia il cui schema è ripreso dalla struttura scenica. I dialoghi costituiti da queste frasi in libertà determinano un clima aereo rarefatto che si scioglie improvvisamente quando gli attori si siedono nello stesso istante su quattro sedie che si sfasciano completamente sotto di loro; e al rumore della caduta, mentre i quattro sono immobili a terra, segue un'aria del «Don Giovanni». La situazione si carica di violenza distruttrice e Giorgio con un pezzo di sedia sfascia il pannello che chiude una finestra, imitato da Marco che compie la stessa operazione sull'altra. L'azione improvvisa sorprende, rivela la grata che fa assomigliare la cantina ad una prigione, ma immediatamente una sorpresa ancora più grande: dall'esterno le immagini degli attori, quasi loro impalpabili doppi, vengono verso di noi. Si tratta di immagini di due filmati sapientemente proiettati sul muro di fronte: da una finestra si ha una azione che rispecchia quella interna, dall'altra un film ad «anello» ci mostra Nunzia che assorta e straniata si dirige verso di noi e si dissolve in una interminabile successione. Seguono corse, saltelli, azioni singole, passaggio dall'uno all'altro di armi che evocano situazioni "pesanti" ma che qui appaiono estremamente leggere. Il tutto illuminato in modo intermittente da grappoli di luci che disegnano lo spazio e che con il loro effetto stroboscopico frantumano i movimenti. Quindi Giorgio contrappunta la compostezza degli altri con uno sfibrante agitare di due nastri metallici che vorticosamente disegnano nell'aria effimere e fantastiche volute. L'azione si placa e si colora più decisamente quando, con movimenti lenti, gli attori estraggono dalle tasche e disperdono in giro polvere della tinta dei loro abiti (Alessandra-rosso, Giorgio-arancione, Nunzia-verde, Marco-blu). Nel finale, rilassato e strugente, i quattro salgono sulla struttura e si muovono sul reticolo di quadrati pieni e vuoti compiendo lente evoluzioni.

*Ensemble* riunisce non solo i componenti del gruppo ma anche gli elementi del loro precedente lavoro: dalle strutture aeree de *La rivolta degli oggetti* alle armi di *Cronache marziane*, dal librarsi nell'aria di *Una notte sui tetti* alla panchina che si frantuma improvvisamente e inaspettatamente ne *La macchina del tempo*, dalla polvere di *Blu oltremare* ai colori, ai nastri metallici e alla struttura reticolare de *Il ladro di Bagdad*. E tuttavia si tratta di qualcosa di molto diverso dai precedenti

<sup>56</sup> Gianni Manzella, *A sud ovest della postavanguardia teatrale*, «Il Manifesto», 29-6-1979.

<sup>57</sup> Il testo era stato materializzato dal Corsetti.

<sup>58</sup> «Spettacolo con un grosso senso moderno, contemporaneo della poesia e del teatro, esplosione, catastrofe di colori, rumori, suoni e musica, voci e danza, fino a confondersi la poesia e il teatro con l'ambiente, il parco della reggia, lo stagno, la pozza d'acqua... (Andrea Ciullo, *Fra lucciole e parole ricercando il teatro*, «Paese Sera», 28-6-1979).

«La performance di Corsetti-Fantastichini ha recuperato tutte le valenze del parco. La danza di Corsetti tra lamiere lucide e musicali e cascate di colori, ha sottolineato l'importanza del corpo, liberando le energie interne» (Giuseppe Coppola, *Nella cassetta della post-avanguardia*, «Gazzetta di Caserta», J-7-1979).

<sup>59</sup> Vedere anche: Enzo Bargiacchi, *Passaggio a sud ovest: alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13, ottobre 1979, pp. 37-38; Rossella Bonfiglioli, *Energie in movimento*, «Studio G 7 », a. IV, n. 9, novembre 1979, pp. 14-15.

<sup>60</sup> Giorgio Barberio Corsetti, *Etonnants voyageurs!...*, testo dattiloscritto non ancora pubblicato.

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 10 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

spettacoli. C'è una struttura più rigida, rigorosamente determinata, mentre il piroettante vitalismo si stempera in un delicato lirismo, dai toni pacati, pur venati da un romanticismo poetico più maturo, risultante da un profondo scavo esistenziale.

E' così che *Ensemble* fornisce nuove indicazioni di lavoro proprio attraverso un'opera di scavo che ripercorre un itinerario poetico attraverso le esperienze di teatro e di vita del gruppo<sup>61</sup>.

Il lavoro della Gaia Scienza si è svolto per il resto della stagione sulla linea di *Ensemble*. La performance si è infatti adattata alla struttura della tenda di Spaziozero, dove con il titolo di *Chamber Music Ensemble* è stata presentata in marzo-aprile ad una rassegna di «Teatro per le scuole». Questa versione, a parte l'uso dell'acqua che scorre attraverso una semplice canalizzazione e che si colorerà con le polveri dei quattro attori, prevede l'uscita all'esterno per la parte finale che si svolge su un traliccio di corde (versione all'aperto della struttura di vetro e metallo del Beat 72)<sup>62</sup>.

Con il titolo *Ensemble: la corrente del golfo* è stata presentata in maggio a Pistoia<sup>63</sup> una nuova versione, perfettamente situata nel luogo prescelto, che ha abbandonato l'uso delle fragili sedie per inserire invece nuovi elementi ambientali. Le immagini degli attori (film di Paolo Bologna) proiettate su un telo, che in un angolo chiude l'accesso ad una stretta via, rappresentano una specie di contrappunto evanescente ed impalpabile dei movimenti reali. Le immagini scompaiono poi, annullate da un fuoco che le divora insieme al supporto. Ed al fuoco si contrappone l'acqua: un getto scrosciante che investe gli attori. Questo inserimento dei due elementi acqua e fuoco ed i loro rapporti con le presenze umane completano il lavoro in un armonico e perfetto nuovo «Ensemble» che riunisce qualcosa di più delle persone direttamente coinvolte.

#### A CONCLUSIONE

A conclusione di questo viaggio attraverso i lavori del gruppo dovrebbe risultare chiaro il significato complessivo della sua ricerca, chiaro pur nella naturale complessa ambiguità di chi si muove al di là del teatro «alla ricerca di una purezza incontaminata, ma di una ridefinizione, di una libertà di movimento assoluto ...»<sup>64</sup>. Perciò ci limitiamo qui ad alcune brevi notazioni riassuntive.

La Gaia Scienza ha portato una ventata di freschezza, di aria pura nel nuovo teatro caratterizzandosi decisamente con un personalissimo modulo espressivo. Partendo dalle più interessanti esperienze della nuova danza americana ha prodotto una nuova recitazione basata «su una decentralizzazione del gesto e del movimento, su una invasione del quotidiano e su una rivolta di comportamento»<sup>65</sup>. Il gruppo ha saputo tuttavia sfuggire al pericolo di rimanere prigioniero del proprio modulo, di cadere in un estetismo di maniera<sup>66</sup>. Ciò anche per il suo caratteristico procedere per improvvisazione, una improvvisazione inglobante che lascia la «possibilità per il vuoto e l'assenza di entrarvi»<sup>67</sup> e per quel peculiare modo di stabilire un rapporto con le cose che è mentale e fisico al tempo stesso. Del resto il gruppo ricerca «un teatro che sfugga alle possibilità di un "riconoscimento" definitivo»<sup>68</sup>. Le performance utilizzano luci e oggetti, ma sono sempre imperniate sull'attore, un attore che, come afferma Mango, «propone la propria uscita dal mondo e immediatamente dopo ne indica l'impossibilità, attore che si

<sup>61</sup> «All'inizio c'era soltanto questa esigenza di ritrovarsi di confrontare tutte le esperienze che avevamo fatte separatamente ma conservando ognuno la propria individualità. Per questo era necessaria una struttura più solida, più costruita dei precedenti lavori che si svolgevano quasi in libertà lungo una linea retta che poteva anche non finire, non portare in nessun posto. Qui le mosse si sono chiuse in uno spazio circolare, con un inizio e una fine...», dichiarazione del gruppo raccolte da Nicola Garrone, *Se da quel nulla nasce un ingorgo*, «La Repubblica» 23-2-1980). Vedere anche Giuseppe Bartolucci, *Le seduzioni della Gaia Scienza* (scheda di presentazione) Nicola Fano, *La Gaia Scienza per un'immagine pura di suoni, luci e colori*, «L'Unità» 27-2-1980; Nicola Garrone, *Poca polvere per annunciare una fuga*, «La Repubblica», 29-2-1980; Franco Cordelli, *Alla ricerca del teatro perduto*, «Paese sera» 29-2-1980; Gianfranco Capitta, *Un puzzle colorato e pieno di tensioni*, «Il Manifesto»; Titti Danese Caravella, *Insieme, per ricordare*, «Segno» n. 15, marzo-aprile 1980; Carlo Infante, *Ensemble*, «Scena» a. 5, n. 3 aprile 1980; Enzo Bargiacchi, *La Gaia Scienza: Ensemble*, «Flash Art», n. 96-97, aprile-maggio 1980.

<sup>62</sup> Vedere Carlo Infante, *Fuori da quel villaggio, fuori*, «Lotta Continua» 13-4-1980.

<sup>63</sup> Nella piazza Monteliveto (dietro il Teatro Comunale Manzoni) il 9 maggio in occasione del 1° Incontro internazionale arte/teatro (confronto Italia-California). Vedi Gualtiero Pierce, *Tensioni e percezioni*, «Il Diario», 11-5-1980, Dino D'Arcangelo, *Tra Firenze e Pistoia utopie e "performances"*, «Il Corriere del Giorno», 14-5-1980; Lorenzo Mango, *A Pistoia oltre gli schemi*, «Quotidiano dei lavoratori» a. VII, n. 10, 22-5-1980, e molte altre recensioni sulla rassegna.

<sup>64</sup> La Gaia Scienza, *Tre note su teatro e dintorni*, «Lotta continua», 5-7-1978.

<sup>65</sup> Giuseppe Bartolucci, *Elementi di tendenza nella pratica teatrale dell'ultimo teatro italiano (post-avanguardia)*, in *Pertinenze e impertinenze teatrali e non*, cit. (scheda 9.1). Vedere ancora di Bartolucci: G. B., *Il teatro della post-avanguardia in Italia*, «Flash Art», n. 96-97, aprile-maggio 1980, pp. 18-21.

<sup>66</sup> A questo riguardo erano già stati messi in guardia da Bartolucci: «Per la Gaia Scienza si pone ora il problema di non farsi viziare dal procedimento prescelto di spiazzamento, e di impedire che l'attore vi si insedi per nostalgia e per ripresa interpretativa» (G. B., *Su alcuni modi di lavorare della postavanguardia*, «La scrittura scenica», n. 14, 1976, p. 126).

<sup>67</sup> La Gaia Scienza, *Malabar Hotel*, presentazione in «Incontroazione '79», bollettino uno.

<sup>68</sup> La Gaia Scienza, intervento in *Pertinenze ed impertinenze teatrali e non*, cit. (scheda 6), ripubblicato in *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 89-91.

Titolo || Il cammino della Gaia scienza  
Autore || Enzo Bargiacchi  
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n. 22, Bulzoni editore, 1980.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 11 di 11  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

mostra come oggetto e che corre alla riconquista della propria umanità...»<sup>69</sup>.

La Gaia Scienza ha operato con una estrema libertà, senza la ricerca di appigli ben saldi<sup>70</sup>, vivendo fino in fondo e con totale coinvolgimento personale l'avventura scenica. Il procedimento è stato quello di una sofferta costruzione operata per successivi interventi "distruittivi", o meglio destrutturanti, finché a Berlino «il fumo ha segnato la fluidità estrema e da qui l'esigenza di fermarsi, di bloccare»<sup>71</sup>. Ma qualsiasi meccanismo in veloce movimento ha bisogno di un po' di tempo per arrestarsi e così la divisione del gruppo, l'approdo verso nuove e concettuali dimensioni spazio-temporali che, mentre tendono a rendere concreti elementi eterei, spingono in remote lontananze comuni aspetti della vita quotidiana.

Superata l'inerzia del precedente movimento il gruppo si ricomponne (*Ensemble*), rivisita il passato, lo riconsidera, gli fornisce nuove valenze - quasi un nuovo senso - e inizia un'opera di strutturazione che tende a restituire solida consistenza all'effimero gesto teatrale. Con *Ensemble* si chiude un ciclo di lavoro e contemporaneamente si apre un nuovo filone di ricerca per gli anni Ottanta.

---

<sup>69</sup> Achille Mango, *Verso una sociologia del teatro*, Celebes Editore, Palermo 1978, p. 98.

<sup>70</sup> Claudio Marchese nota come la ricerca della Gaia Scienza sottolinei «l'improponibilità di una recitazione piena, attraverso la continua ripresa degli elementi vocali e gestuali consegnati ogni volta alla perdita, all'effimero» (C. M., *La morte della post-avanguardia e il piacere della catastrofe*, «Materiali filosofici», n. 1, 1979, pp. 103-107).

<sup>71</sup> Giorgio Barberio Corsetti, intervista raccolta da Titti Danese, *Incontro con la postavanguardia*, «Segno», n. 9, estate 1978, p. 33.