

Titolo || La Postavanguardia ovvero il teatro analitico-esistenziale. Lo Stran'amore, il Carrozzone, la Gaia Scienza  
Autore || Mimma Valentino  
Pubblicato || Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus editore, Corazzano (Parma), 2015, pag.19.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 1 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## La Postavanguardia ovvero il teatro analitico-esistenziale. Lo Stran'amore, il Carrozzone, la Gaia Scienza

di Mimma Valentino

Salerno, 1976. Quarta ed ultima rassegna "Incontro/Nuove tendenze"<sup>1</sup>. Giuseppe Bartolucci, «specialista in etichette e parole d'ordine»<sup>2</sup>, proclama a chiare lettere la fine del Teatro Immagine e la nascita di un nuovo indirizzo di ricerca: la Postavanguardia.

Bartolucci, dopo aver tenuto a battesimo come critico e «gran patron» la scuola romana (ma non solo) del Teatro Immagine che di Salerno aveva fatto la sua vetrina privilegiata, ha avvertito nell'aria una certa stanchezza [...]. Ed ecco affacciarsi alla ribalta l'indicazione di una nuova possibile area sperimentale all'insegna della Post Avanguardia<sup>3</sup>.

Protagonisti di questa tendenza emergente sono un gruppo di giovani «contro» che si propongono di mettere in discussione tanto il teatro ufficiale quanto l'avanguardia, invocando un radicale rinnovamento scenico a partire dall'azzeramento e dalla rifondazione dello statuto linguistico esistente e dal rifiuto degli spazi deputati (sia gli Stabili che le cantine).

Questi giovani sono contro. Contro tutto e contro tutti. [...]. Sono contro il teatro delle grandi compagnie private e degli stabili (con il Piccolo di Milano in testa) [...]. Contro i gruppi della cosiddetta avanguardia che si è chiusa la porta alle spalle dopo il successo. Contro l'intrigo Carmelo Bene [...]. Ma anche contro i Meme Perlini e i Giuliano Vasilicò [...]. Persino contro i monaci laici Grotowski e Barba<sup>4</sup>.

Le tre anime di questa nuova idea di teatro sono il Carrozzone, fondato a Firenze nel 1972 ad opera di Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, lo Stran'amore di Simone Carella, che nel 1975 aveva debuttato al Beat 72 con *La Morte di Danton*, e l'esordiente Gaia Scienza, gruppo nato nel 1975 dall'incontro di Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzì e Marco Solari<sup>5</sup>. Questi giovani arrabbiati vogliono ripartire da zero, rinnegando il passato, i «padri» degli anni Sessanta e i «figli degeneri degli anni Settanta»<sup>6</sup> – non ultima la recente esperienza del Teatro Immagine<sup>7</sup> –, e costruendo una nuova grammatica scenica attraverso la destrutturazione del linguaggio teatrale e l'analisi sistematica delle sue singole componenti. Il codice scenico viene ricondotto al suo grado zero e sottoposto ad un processo di sezionamento analitico volto ad individuarne i nessi strutturali e minimali, ad evidenziarne la struttura fonematica<sup>8</sup>, senza che a questa venga attribuito alcun fine rappresentativo.

Il teatro inizia a parlare del suo farsi, attraverso lo svisceramento dei suoi dati primari, con un atteggiamento analitico e autoriflessivo che trova un fondamentale punto di riferimento nelle arti visive e, in particolare, nell'arte concettuale. Tale tendenza, affermatasi alla fine degli anni Sessanta, predilige l'idea, la progettazione mentale piuttosto che la realizzazione pratica; l'artista concettuale «non produce oggetti bensì usa l'oggetto come testimonianza del suo operare, l'oggetto [...] è il manifesto scritto di una idea interna, è il mezzo di comunicazione dove invece la progettazione è quello che lo riguarda a

<sup>1</sup> La rassegna "Incontro-Nuove tendenze", fondata e diretta da Giuseppe Bartolucci e Filiberto Menna, ha rappresentato, tra il 1973 e il 1976, un'importante occasione d'incontro e riflessione per quei gruppi teatrali che operavano principalmente al di fuori delle strutture istituzionali; a Salerno ricevettero, infatti, il proprio battesimo ufficiale il Teatro Immagine prima (1973) e la Postavanguardia poi (1976). L'interesse della manifestazione risiedeva anche nel fatto che il ventaglio di proposte presentate veniva analizzato in un'ottica interdisciplinare; non a caso, del resto, i due organizzatori dell'evento erano Giuseppe Bartolucci, critico militante, e Filiberto Menna, storico dell'arte.

<sup>2</sup> Italo Moscati, *La miseria creativa*, Cappelli, Bologna, 1978, p. 13.

<sup>3</sup> Nico Garrone, *L'avanguardia è morta? Viva la Post-Avanguardia*, «la Repubblica», 14.07.1976.

<sup>4</sup> I. Moscati, *La miseria creativa*, cit., p. 19.

<sup>5</sup> Il nome del gruppo deriva da un saggio presentato da Giorgio Barberio Corsetti all'Accademia d'Arte drammatica di Roma ed intitolato, per l'appunto, *La Gaia Scienza*. Le tre anime della compagnia furono, come accennato, lo stesso Corsetti, Alessandra Vanzì e Marco Solari, tre giovani provenienti da ambiti disciplinari diversi, ma accomunati dalla passione per il teatro; incontratisi su un treno diretto a Venezia, alla Biennale di Ronconi, decisero di unire le forze per dar vita a un sodalizio artistico che, tra metamorfosi e crisi interne, sopravvivrà fino al 1985.

<sup>6</sup> Moscati, *La miseria creativa*, cit., p. 14.

<sup>7</sup> Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2013, pp. 219-317.

<sup>8</sup> Tale procedimento tende, dunque, alla definizione delle unità teatrali minime, di quelle componenti elementari che, in campo linguistico, vengono chiamate "fonemi", e che, nello studio semiologico della pittura, Filiberto Menna ha definito "figure" (a tal proposito si veda Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1975). Sul versante scenico, però, l'investigazione degli elementi primari risulta assai complessa a causa della natura composita del linguaggio teatrale, derivante dalla stratificazione di diversi codici espressivi (suono, immagine, parola, corpo, luce, spazio).

livello suo personale»<sup>9</sup>. In campo artistico così come a teatro non viene più privilegiato «l'oggetto, ma il concetto dell'oggetto»<sup>10</sup>, la riflessione attorno ai procedimenti formali e linguistici messi in opera; in questa prospettiva, l'avvenimento spettacolare diventa interrogazione attorno al codice teatrale, assumendo un ruolo secondario rispetto al progetto estetico.

L'investigazione concettuale, dunque, «sposta i procedimenti dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo, di ordine metalinguistico»<sup>11</sup>, tale cioè da operare un'autoriflessione cosciente sui propri elementi costitutivi, ricorrendo a un discorso di tipo tautologico<sup>12</sup>. L'artista conferendo al suo "oggetto" «un'asserzione fortemente tautologica intende vincolarla direttamente all'idea progettuale»<sup>13</sup>. L'arte concettuale analizza se stessa in quanto linguaggio attraverso la segmentazione – e, successivamente, la ricomposizione – del dato artistico; lo stesso procedimento viene applicato in ambito teatrale, laddove il meccanismo analitico viene attuato mediante lo spiazzamento – e la desemantizzazione – dell'elemento verbale, la frammentazione della parola, dell'oggetto, del gesto. Le parti costitutive del *medium* scenico vengono dunque sottoposte ad un processo di parcellizzazione, addizione-sottrazione, iterazione; «ogni momento teatrale è trattato come una unità di componenti grammaticali le quali si prestano ad effetti di combinazione»<sup>14</sup>.

Tale operazione non si basa più sull'esistenza di un unico elemento fondante che, soprattutto nella tradizione teatrale occidentale, veniva individuato nel testo letterario, attorno a cui ruotano le altre componenti sceniche; «tutti gli elementi assumono lo stesso valore, la parola come il suono, il gesto come lo spazio. Si tratta di ricostruire, definire e far agire un intero universo, con le sue leggi, regole e convenzioni, con il suo tempo e il suo spazio, i suoi corpi e le sue sensazioni»<sup>15</sup>. Alle origini di tale ripensamento, che prende le mosse dagli assunti dell'avanguardia storica, è l'intenzione di riattraversare il teatro nella sua complessità e di ricondurre l'arte della scena alla sua autonoma specificità attraverso la destrutturazione semantica della scrittura scenica.

In quest'ottica anche lo spettacolo subisce un processo di scomposizione, viene "segmentato" e ricondotto ad un montaggio di «studi, pezzi staccati, non però nel senso di "abbozzi" per una ipotetica "tela" finale, non mezzi ad un fine, ma fini a se stessi, cioè strumenti analitici»<sup>16</sup>.

Teatro "analitico", dunque, ma anche "esistenziale", in quanto la riflessione sulle diverse componenti teatrali prende le mosse dal dato esistenziale: il vissuto entra nell'estetico, invade la scena, «concorre nel gioco al massacro dell'analisi ad oltranza»<sup>17</sup>.

Tutto ciò comporta un atteggiamento diverso da parte dello spettatore dinanzi all'"oggetto" teatrale: il pubblico non è più chiamato ad intuire il "senso" di una certa opera, a darne un'interpretazione o ad inferirne significati secondi, quanto, piuttosto, a ricostruirne la logica formale e strutturale, reinventando la combinazione dei diversi elementi del "testo".

Nel contempo, sulla scia ancora una volta del percorso tracciato dall'arte concettuale<sup>18</sup>, viene superata l'idea di spettacolo come prodotto finito; «l'azione si affida ad una serie di interventi spesso effimeri e strettamente legati all'ambiente, destinati a riproporsi sera per sera diversi, sottraendosi al cliché ripetitivo della replica»<sup>19</sup>. Vien meno, a questo punto, qualsiasi intenzione narrativa o produzione di senso: l'avvenimento spettacolare è l'*hic et nunc*, momento di confronto, scontro, comunicazione tra la fisicità dell'attore – e dello spettatore – e una situazione spazio-temporale; le singole azioni, i singoli gesti sono finalizzati unicamente alla misurazione e all'occupazione di uno spazio e di un tempo.

La rifondazione linguistica propugnata dalla terza generazione della sperimentazione italiana prevede, dunque, un rinnovamento delle modalità comunicative della scena attraverso il «superamento dell'*istituzione* teatro, del fare spettacoli, dell'*interpretazione* tradizionale»<sup>20</sup>.

Anche il ruolo e i compiti tradizionalmente assegnati all'attore vengono messi in discussione: «[...] più che interpreti in senso proprio eravamo *performer*»<sup>21</sup>, afferma Marco Solari, uno dei protagonisti della "rivoluzione" postavanguardistica.

<sup>9</sup> Lorenzo Mango, *Il teatro senza teatro*, in Giuseppe Bartolucci, L. e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino, 1980, p. 16. L'"oggetto artistico", oltre ad essere testimonianza, è anche testimone in quanto assume un valore attivo in relazione al fruitore.

<sup>10</sup> A. Mango, *Dal teatro al teatro*, in AA.VV., *La macchina del tempo*, Ed. Umbra Coop., Perugia, 1981, p. 25.

<sup>11</sup> F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 4.

<sup>12</sup> In base a tale procedimento, il titolo acquista un valore esegetico in relazione all'elaborazione e alla definizione dell'opera.

<sup>13</sup> L. Mango, *Il teatro senza teatro*, in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 20.

<sup>14</sup> Ivi, p. 19.

<sup>15</sup> Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La Casa Usher, Firenze, 1988, p. 21.

<sup>16</sup> Federico Tiezzi, *L'avventura analitica*, in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 79.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>18</sup> Gli artisti concettuali intendono sottrarsi a qualsiasi logica commerciale, scagliandosi contro la mercificazione dell'opera d'arte.

<sup>19</sup> Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma, 1983, p. 40.

<sup>20</sup> G. Bartolucci, *Dalla Post-avanguardia alla Nuova Spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 163.

<sup>21</sup> Marco Solari, da un'intervista rilasciatami il 7.07.2007.

Titolo || La Postavanguardia ovvero il teatro analitico-esistenziale. Lo Stran'amore, il Carrozzone, la Gaia Scienza  
Autore || Mimma Valentino  
Pubblicato || Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus editore, Corazzano (Parma), 2015, pag.19.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 3 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Del resto termini di riferimento fondamentali per il nuovo indirizzo di ricerca possono essere considerati anche la Body Art, la *performance* e l'*happening*, che «ha creato le premesse all'esigenza odierna di disarticolare il linguaggio nelle sue forme più estreme»<sup>22</sup>; interessanti suggestioni provengono, poi, dalla *new dance* americana mentre, sul versante scenico, al modello wilsoniano subentra progressivamente l'Ontological Hysterical Theatre di Foreman.

\*\*\*

Il nuovo indirizzo di ricerca riceve, come già abbiamo avuto modo di ricordare, il suo battesimo ufficiale a Salerno, nel luglio 1976. In occasione dell'incontro salernitano Bartolucci parla, per la prima volta, di Postavanguardia, alludendo con questa definizione ad «un superamento della dimensione stessa dell'avanguardia per raggiungere un livello di comunicazione tale fra estetico ed esistenziale che impedisca di distinguere il vissuto dall'esperienza estetica»<sup>23</sup>.

In realtà i primi sintomi di un'inversione di rotta, soprattutto rispetto al Teatro Immagine, si erano avuti alcuni mesi prima con l'allestimento, al Beat 72, di *Autodiffamazione* (gennaio 1976)<sup>24</sup> ad opera di Simone Carella e, nel marzo dello stesso anno, con lo spettacolo d'esordio della Gaia Scienza, *La rivolta degli oggetti* di Majakovskij, sempre presso la cantina romana.

I lavori di Carella e del trio Corsetti-Solari-Vanzi furono riproposti nel corso della manifestazione salernitana che fu particolarmente ricca in quanto «a Salerno c'eravamo noi [la Gaia Scienza], ma c'erano anche Leo e Perla, che erano più grandi di noi, insomma c'era uno scarto di anni e di esperienze notevole, e c'era il Carrozzone»<sup>25</sup>. In quell'occasione, infatti, fu presentato anche il nuovo spettacolo del duo "maledetto" de Berardinis-Peragallo, *Rusp Spers*, e *I giardini dei sentieri che si biforcano*<sup>26</sup> del gruppo fiorentino. In realtà Leo e Perla, che in questi anni vedono concludersi l'esperienza di Marigliano, si trovano in una posizione defilata rispetto alla nuova tendenza che si afferma a Salerno. «Solitari, più che mai isolati, restavano Leo e Perla. In polemica con tutti gli altri. Contro la generazione che si era adagiata fra le pieghe aperte del sistema teatrale e contro quella che cercava una propria strada»<sup>27</sup>. Queste quattro proposte possono essere, però, accostate in quanto testimoniano in maniera esemplare un momento di grande fermento vissuto dal teatro in questo periodo; i lavori dello Stran'amore, della Gaia Scienza e del Carrozzone, in particolare, possono essere considerati gli spettacoli-manifesto della nuova tendenza postavanguardistica.

La *performance* di Carella, inizialmente presentata al Beat 72, nasce come «dichiarazione di un fallimento»<sup>28</sup>:

Ho provato a fare *Cavalcata sul lago di Costanza*, ma gli attori hanno sovvertito quello che doveva essere lo spettacolo. Allora ho pensato di fare un teatro senza attori [...]. Gli attori sono conservatori. Ecco, dunque, la famosa sedia al centro della possibile azione scenica<sup>29</sup>.

Unica presenza reale e concreta di *Autodiffamazione* è, infatti, una sedia vuota, quasi a voler sottolineare l'assenza del corpo dell'interprete; del resto la rifondazione scenica proposta ed intrapresa da Carella<sup>30</sup> in questo e nei successivi lavori si basa su una ridefinizione dei ruoli tradizionalmente assegnati alla presenza fisica dell'attore, al pubblico, alla componente letteraria nonché al regista che, in quanto autore unico della messinscena, deve poter regolare *a priori* l'intero allestimento.

Punto di partenza dello spettacolo è l'opera di Handke che, nelle intenzioni del regista, avrebbe dovuto rappresentare un estremo tentativo «di recuperare l'attore, un solo attore»<sup>31</sup>. A fronte dell'impossibilità di tale operazione, Carella decide non solo di abolire l'interprete, ma anche di abbandonare il testo letterario «per poterlo ricostruire con altri strumenti»<sup>32</sup>.

«Proprio allora si apre un panorama completamente nuovo, si accenna a una ipotesi di teatro astratto dove i ruoli: testo,

<sup>22</sup> L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 116.

<sup>23</sup> L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma, 1994, p. 65.

<sup>24</sup> Tre giorni prima della *performance* di Carella, il Patagrappo di Bruno Mazzali aveva presentato il suo nuovo spettacolo, *Solitaire Solidairie*, lavoro in cui la metateatralità viene rivisitata in termini concettuali.

<sup>25</sup> M. Solari, da un'intervista rilasciatami il 7.07.2007.

<sup>26</sup> Il Carrozzone prenderà una posizione netta rispetto al nuovo indirizzo di ricerca nel corso della Rassegna di Cosenza, allorché, in relazione alla propria operatività artistica, inizierà a parlare di "teatro analitico-patologico-esistenziale"; questo lavoro rappresenta, però, una prima testimonianza della volontà di cambiamento che si avvertiva all'interno del gruppo.

<sup>27</sup> Gianni Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche Editrice, Parma, 1993, p. 76.

<sup>28</sup> Simone Carella, da un'intervista rilasciatami il 25.01.2007.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> In questi anni Carella ha contribuito alla rifondazione scenica non solo in qualità di regista, ma anche di animatore e organizzatore culturale, assieme a Ulisse Benedetti e Mario Romano, del Beat 72.

<sup>31</sup> Franco Quadri, *Autodiffamazione. Intervista con Simone Carella*, in Id., *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1976, p. 571.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

attori, rappresentazione sono pure citazioni»<sup>33</sup>; eliminata la trama narrativa e la presenza dell'interprete, Carella afferma la decisa volontà di rinnovamento dell'accadimento spettacolare, incentrato, d'ora innanzi, sul procedimento mentale che sottende la scrittura scenica più che sull'esecuzione pratica. Protagonista della messinscena diventa la luce, «che sotto forma di proiezioni luminose, di diapositive e filmati misura e definisce le categorie del tempo e dello spazio»<sup>34</sup>. Il *medium* luminoso viene adoperato in maniera analitica, «per “destrutturare”, per vedere gli elementi uno per uno [...], simulando una situazione in cui tu utilizzi la fonte luminosa per comporre un'immagine, non soltanto per illuminare»<sup>35</sup>. La luce viene indagata in tutte le sue possibilità, quale componente attiva in grado di costruire immagini, di definire e modificare la dimensione spaziale. Il mezzo astratto della luce assume così un valore autosignificante, divenendo «soggetto in movimento»<sup>36</sup> in grado di veicolare l'azione scenica.

La drammaturgia di *Autodiffamazione* è, dunque, dominata da una componente visiva in quanto il *medium* luminoso assurge a elemento che concorre in maniera decisiva a determinare l'azione. In tal senso Carella – e, più in generale, il teatro concettuale – prosegue lungo quella linea di ricerca affermatasi ai tempi del Teatro Immagine volta a imporre il primato linguistico dell'elemento figurativo; del resto la ricerca visiva va ben oltre la breve stagione del Teatro Immagine, caratterizzando anche la Postavanguardia prima e la cosiddetta Nuova Spettacolarità poi.

Altro elemento fondamentale nella costruzione dell'azione scenica di *Autodiffamazione* è il suono; «a differenza della luce che si modifica e si scompone nello spazio, la musica fornisce un flusso continuo, autonomo e parallelo allo scorrere delle immagini che fissa e congela il tempo in un clima di raccolta concentrazione»<sup>37</sup>. Luce e suono riescono a fare del luogo scenico una «pura scansione»<sup>38</sup>; il sonoro – un assolo per piano di Keith Jarrett – viene associato alla proiezione, che avviene su due schermi: da una parte una seduta di allenamento di Steve Paxton, dall'altra la ripresa di un concerto di La Monte Young e una foto di Majakovskij. Tali riferimenti derivano dalle «suggestioni mentali, poetiche, emotive, personali» dello stesso Carella, dalle sue «seduzioni personali: io sedotto da me stesso seduco gli altri»<sup>39</sup>.

Lo spettacolo si svolgeva, oltre che nella zona del Beat 72 normalmente destinata all'azione, anche all'entrata: il pubblico per accedere alla sala doveva attraversare una soglia sulla quale veniva proiettata l'immagine dei funerali di Pascali. La porta d'ingresso era sbarrata, quasi a voler sottolineare la definitiva espropriazione del ruolo convenzionalmente assegnato agli spettatori. Questa *performance*, sia nella versione romana che in quella salernitana, «segnala risolutamente che non c'è e non può esserci uno “spettatore” – segno ne è in primis la scomparsa dell’“attore” – in quanto ciò che agisce e un evento minimale moltepliciamente proiettato, ripetuto, rafforzato, trasformato»<sup>40</sup>. Il pubblico riesce ad addentrarsi nei «percorsi della proiezione»<sup>41</sup> disegnati da Carella attraverso un rapporto nuovo con l'azione, fondato sulla riflessione, l'analisi e l'occupazione mentale dello spazio scenico. Ancora una volta ciò che conta non è il valore comunicativo-espressivo della rappresentazione quanto i procedimenti concettuali non solo dell’“autore-regista”, ma anche dello spettatore.

Lo spettacolo di Carella assume un valore fondamentale nell'ambito della sperimentazione analitica di quegli anni, rappresentando «una sorta di incunabolo per il nuovo teatro di ricerca, un magazzino di sensi se non di segni al quale attingere»<sup>42</sup>.

«Una nota costante di poetica leggerezza che smorza e stempera il rigore concettuale»<sup>43</sup> caratterizza, invece, i lavori d'esordio della Gaia Scienza che debutta al Beat 72 con il primo testo teatrale di Vladimir Majakovskij, *La rivolta degli oggetti*.

Nucleo centrale della messinscena è l'opera di Majakovskij, che il trio romano non utilizza nella sua interezza, ma per frammenti, estrapolandone con estrema libertà alcune frasi e “recitandole” in maniera diversa ogni sera: «[...] come musicisti jazz possono improvvisare su materiale sonoro, così noi improvvisavamo su materiale letterario»<sup>44</sup>. Il richiamo all'autore russo è, inoltre, presente anche in alcune scelte formali di derivazione costruttivista. In realtà i riferimenti culturali ai quali la Gaia Scienza attinge sono molteplici: dal teatro di Mejerchol'd all'Opera di Pechino, dall'esperienza della *performance* alla *modern dance* e, soprattutto, alla *contact improvisation* di Steve Paxton. Quest'ultimo costituisce un termine di confronto fondamentale per il lavoro sul corpo che il gruppo romano si ripropone di portare avanti; «i movimenti discontinui ed

<sup>33</sup> A. Mango, *Dal teatro al teatro*, in AA.VV., *La macchina del tempo*, cit., p. 28.

<sup>34</sup> Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 157.

<sup>35</sup> S. Carella, da un'intervista rilasciatami il 25.05.2007.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 158.

<sup>38</sup> S. Carella, da un'intervista rilasciatami il 25.05.2007.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Rubina Giorgi, *A proposito di Postavanguardia (Salerno IV Rassegna teatro nuove tendenze)*, «La scrittura scenica», n. 14, 1976, p. 94.

<sup>41</sup> Ivi, p. 85.

<sup>42</sup> A. Mango, *Dal teatro al teatro*, in AA.VV., *La macchina del tempo*, cit., p. 28.

<sup>43</sup> Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 171.

<sup>44</sup> M. Solari, da un'intervista rilasciatami il 7.07.2007.

indeterminati, segnati da brusche cadute di energia, da perdite e riconquiste di equilibrio, sembrano recuperare certe esperienze della *modern dance* e in particolare lo stile ginnico e sportiveggiante di Steve Paxton<sup>45</sup>. Diversamente da Carella, il trio Corsetti-Solari-Vanzi non elimina l'interprete, ma lo espropria dei suoi tradizionali attributi, riproponendolo «soprattutto come persona fisica concreta legata al movimento e alla gestualità»<sup>46</sup>. Il corpo umano viene adoperato in maniera trasgressiva, sfuggendo alle leggi di gravità, sollevandosi da terra e abbandonandosi a volteggi funambolici.

La messinscena procede per frammentazione tanto della parola quanto del gesto: sin da questo primo lavoro emerge «il piacere di quelli de La Gaia Scienza nello scomporre il gesto, nello spiazzare il movimento (La rivolta degli oggetti). Essi stanno in terra, o a ridosso di pareti, con tenerezza, con candore, e altresì con rigore»<sup>47</sup>. In realtà l'allestimento, rispondendo al principio dell'aggregazione casuale sia rispetto al parlato che all'azione scenica, subiva ogni sera una serie di modificazioni, sfiorando, quindi, «una dimensione performativa più che una dimensione strettamente di spettacolo»<sup>48</sup>.

Per quanto riguarda la costruzione scenica, lo spazio era concepito in maniera estremamente semplice ed era il frutto degli apporti individuali di tutti i membri del gruppo, in base alla convinzione, che animava il progetto creativo della Gaia Scienza, di non avere una regia.

Dipingemmo tutto lo spazio di bianco, per dare un senso di leggerezza, di apertura. Il pubblico era sulla gradinata che esisteva lì al Beat, mentre altri spettatori erano collocati su alcune panche dalla parte opposta. Noi eravamo nello spazio centrale inizialmente sul cemento perché non c'era un palco, successivamente su alcune corde che avevamo collocato dall'altra parte dello spazio [...]. Questo ci portava ad una dimensione di elevamento, di sollevamento da terra<sup>49</sup>.

La parte destra dello spazio in cui si svolge l'azione era inoltre occupata da uno specchio frammentato in tre parti su cui si riflettevano riquadri di luce bianca ottenuti da un proiettore di diapositive, mentre sulla sinistra era collocata una sedia appesa al muro e una stella rossa.

Una delle caratteristiche principali di questo lavoro della Gaia Scienza – come d'altronde dei successivi – è l'uso analitico della luce; la fonte luminosa – diapositive, neon, sagomatori – viene, infatti, adoperata per definire la presenza dell'attore e dello spazio. Tagli geometrici di luce animano, dunque, l'intera azione scenica la cui conclusione è siglata da un crescendo luminoso, con una progressiva accensione di luci e neon. Interessante è anche l'uso degli oggetti che sono ridotti al minimo. La scena è quasi completamente vuota: un violino scordato, una valigia, una sedia, alcune funi che attraversano lo spazio. L'esiguità degli elementi scenografici contribuì a sottolineare quel «senso di "levità" che piacque tanto al pubblico e alla critica»<sup>50</sup>; del resto con questo spettacolo il gruppo romano offre una «non sottovalutabile ipotesi di sperimentazione teatrale»<sup>51</sup>, proponendo anche un interessante riferimento al reale e alla dimensione esistenziale, «riferimento che tocca direttamente la biografia dei singoli componenti e si presenta del tutto estraneo alla dimensione del pubblico. Vi si riconosce già il processo di esclusione degli spettatori dal circuito dello spettacolo»<sup>52</sup>. La messinscena valse alla Gaia Scienza l'invito a prender parte alla manifestazione salernitana, partecipazione che – ricorda Solari – «per noi fu molto importante, rappresentò un primo riconoscimento [...], una prima uscita in un contesto molto significativo»<sup>53</sup>.

Proprio a Salerno debutta lo spettacolo del Carrozzone *I sentieri dei giardini che si biforcano*<sup>54</sup>, lavoro che testimonia in maniera emblematica il momento di crisi vissuto dal gruppo fiorentino. In realtà questa messinscena rappresenta un punto di svolta rispetto ai precedenti lavori di matrice simbolica, la «messa in crisi di un modello»<sup>55</sup>:

[...] in poche parole è arrivato sempre, all'interno di questi momenti di teatro nel quale facevi degli spettacoli secondo un determinato stile – perché il Teatro Immagine era uno stile –, un momento in cui diventavamo manieristi [...]. C'era un manierismo, una ripetizione di uno stile che si ripiegava su se stesso e che non comunicava più [...] e allora

<sup>45</sup> Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 171.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> G. Bartolucci, *Su alcuni modi di lavorare della postavanguardia (dall'intervento di Cosenza), 11-13 novembre 1976*, «La scrittura scenica», n. 14, 1976, p. 123.

<sup>48</sup> M. Solari, da un'intervista rilasciatami il 7.07.2007.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Vice, *Lettura gestuale di Majakovskij*, «La voce repubblicana», 27.03.1976.

<sup>52</sup> A. Mango, *Dal teatro al teatro*, in AA.VV., *La macchina del tempo*, cit., p. 29.

<sup>53</sup> M. Solari, da un'intervista rilasciatami il 7.07.2007.

<sup>54</sup> L'allestimento rappresenta un *unicum*, presentato, nella sua versione originale, a Salerno e successivamente riproposto in diverse varianti. Nelle intenzioni del gruppo la messinscena salernitana sarebbe dovuta durare tutta la notte, ma le condizioni atmosferiche non consentirono la realizzazione del progetto.

<sup>55</sup> F. Tiezzi, da un'intervista rilasciatami il 29.01.2008.

bisognava cambiare<sup>56</sup>.

A partire da questo spettacolo il gruppo fiorentino inizia un radicale ripensamento dell'esperienza del Teatro Immagine in nome di un dissezionamento analitico del codice scenico; i membri del Carrozzone si ripropongono di realizzare un'idea di teatro «che si strutturi non orizzontalmente, per sovrapposizione di diversi codici, bensì verticalmente, per segmenti polivalenti e in cui sia inscindibile il dato sonoro da quello visivo, quello verbale da quello gestuale»<sup>57</sup>. In linea con questa nuova ipotesi di ricerca è anche la scelta borgesiana del titolo dello spettacolo che fa pensare ad una «scrittura che si fa labirintica, imprigionata nella sua natura di “linguaggio” che si racchiude su se stesso senza dar luogo ad alcuna rappresentazione»<sup>58</sup>. Eliminata la componente letteraria, fulcro dell'allestimento diventa «la concreta realtà dell'azione scenica, sottratta al suo destino di spazio della finzione»<sup>59</sup>. In quest'ottica la messinscena si trasforma, sulla scia della lezione dell'*happening*, in un “evento” che muta di volta in volta, condizionato dalle esigenze e dalla situazione ambientale del momento.

Abbandonati taluni strumenti linguistici adoperati fino a quel momento, il gruppo fiorentino arriva a mettere in discussione il concetto stesso di spettacolo come prodotto finito, proponendo una serie di quadri scenici intercambiabili il cui comun denominatore è «lo studio dei “corpi” (nel senso della fisica) del linguaggio teatrale: lo spazio, il tempo, il corpo umano, la luce, il suono, l'unità psico-fisica di chi agisce»<sup>60</sup>.

La nuova prospettiva di lavoro implica anche un cambiamento in relazione alla funzione dell'interprete che non incarna più alcun personaggio, ma viene utilizzato come corpo vivo. «L'attore non incarna che se stesso, il luogo non è che quello dello spazio reale, il tempo quello effettivo dello spettacolo»<sup>61</sup>. L'attore assolve il ruolo fondamentale di generare, nel suo confronto con lo spazio, quella tensione emotiva che rappresenta, per Tiezzi, la «*dimensione patologica* delle cose che è quella che tanto ci affascina»<sup>62</sup>. Del resto in questo spettacolo, oltre al lavoro di analisi e riflessione sugli elementi costitutivi del linguaggio scenico, emerge anche un forte interesse per l'aspetto cosiddetto “patologico-esistenziale”.

La *performance* si apre con l'apparizione di due figure simboliche: un Angelo che impugna una spada fiammeggiante e una Sposa in abito bianco; il simbolo, però, viene qui utilizzato in maniera dissacrante, viene decontestualizzato e adoperato unicamente come citazione straniata.

La distanza rispetto ai lavori di ispirazione simbolico-rituale si può riscontrare anche nell'organizzazione dello spazio in quanto vien meno il *themenos*, la separazione tra scena e platea, sempre presente negli spettacoli dei primi tempi; del resto un ulteriore elemento di frattura è rappresentato anche dalla presenza del regista<sup>63</sup> in mezzo al pubblico, che dà suggerimenti agli interpreti, ne corregge le posizioni ed i movimenti e, ad un certo punto, diventa egli stesso attore della scena dedicata alle Madri Misteriose. Si tratta di un “quadro” molto interessante in cui al motivo simbolico e archetipico, rappresentato dalle Madri, vestite l'una in nero e l'altra in rosa a seno scoperto, si sovrappongono citazioni tratte dall'arte contemporanea, in particolare dalla Body Art, nel momento in cui Tiezzi, dapprima si scaglia contro le Madri e, successivamente, mostra loro le braccia tagliate con una lametta.

A questa scena segue lo “studio” intitolato *Presagi del vampiro*: «una sequenza priva non solo di ascendenze simboliche ma anche di tensioni drammatiche, una presenza che contrasta e raffredda la temperatura emotivamente forte dello spettacolo»<sup>64</sup>, incentrata sull'azione di apparecchiare e sparecchiare una tavola dapprima con stoviglie bianche e, poi, nere. In questo “quadro” viene meno qualsiasi intenzionalità narrativa; trattandosi di una scena fondata sulla riproposizione seriale di una stessa situazione cui viene aggiunto o sottratto di volta in volta un nuovo segmento, l'attenzione si focalizza «sullo scorrere del tempo, reso percepibile dal ritmo lento, modulare e seriale dell'azione: aggiungere un oggetto alla volta, quindi toglierlo»<sup>65</sup>.

Le proposte del Carrozzone, dello Stran'amore e della Gaia Scienza «rappresentano la punta più radicale della sperimentazione italiana»<sup>66</sup> di questi anni; con i lavori presentati nell'ambito della manifestazione salernitana, i tre gruppi

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 530.

<sup>58</sup> L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 62. Diversamente Silvana Sinisi riconduce la scelta del titolo a un'interpretazione simbolica.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> F. Tiezzi, *L'avventura analitica*, in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 79.

<sup>61</sup> Ivi, p. 63.

<sup>62</sup> F. Tiezzi, *Diari dei Presagi*, inedito.

<sup>63</sup> Rispetto alla figura del Narratore, presente ne *La donna stanca incontra il sole*, la cui funzione era di rendere uniforme il ritmo frammentario della vicenda e dell'azione drammatica, ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano* il regista ha un fine opposto, in quanto rompe volutamente l'unitarietà della *performance*.

<sup>64</sup> L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 66.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>66</sup> F. Quadri, *Il teatro nel 1976*, in AA.VV., *La Biennale – Annuario 1978. Eventi del 1976-78*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, 1979, p. 1294.

Titolo || La Postavanguardia ovvero il teatro analitico-esistenziale. Lo Stran'amore, il Carrozzone, la Gaia Scienza  
Autore || Mimma Valentino  
Pubblicato || Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus editore, Corazzano (Parma), 2015, pag.19.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 7 di 7  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

scelgono apertamente «l'autoemarginazione mentre tutti si integrano e dichiarano il loro no allo spettacolo come prodotto, alle repliche, alla commercializzazione dell'attore professionale, alla mercificazione dei contenuti»<sup>67</sup>.

«Alla tragica testimonianza del Carrozzone fa eco, sempre a Salerno, il desolato grido di Leo che in *Rusp spers* ci restituisce la visione apocalittica di un mondo in estinzione»<sup>68</sup>. Dopo *Chianto 'e risate e risate 'e chianto*, il duo de Berardinis-Peragallo si dedica a questo nuovo lavoro che «riprende la fantascientifica avventura dell'agente galattico calato per errore da un futuro programmaticamente felice nel primordiale universo di Marigliano»<sup>69</sup>. In questo secondo capitolo, però, la vicenda dell'uomo del futuro approdato nel cimitero del paesino campano viene riattraversata con toni completamente diversi: alla comicità del precedente lavoro subentra un senso di angoscia e di impotenza.

Lo spettacolo si apre su uno spazio suddiviso in due porzioni: nella scena semibuia vagano alcuni attori, i «*rusp spers*», i cui movimenti sono regolati dalle luci di un semaforo; sul proscenio sta, invece, Perla, sola, intenta ad impastare una palla che riproduca il mappamondo appeso dinanzi a lei. La scena è illuminata da tre scritte luminose – «*toeletta*», «*telephono*» e «*bar paradiso*» – che rappresentano rispettivamente i tre regni ultraterreni: Inferno, Purgatorio e Paradiso.

Dalla «*toeletta*» uno dei viaggiatori entra in comunicazione con il «*bar paradiso*» attraverso un secondo personaggio che ripete le sue frasi a mo' di telegrafo; nel mentre, in un alternarsi di citazioni musicali, rumori di sciacquone, turpiloqui, battute provocatorie tra i vari «*rospi sperduti*», Leo ironizza su alcune grandi tematiche quali la politica, la scienza, l'esistenza. Nel secondo atto lo spazio appare organizzato in maniera diversa in quanto il palcoscenico vuoto e coperto di grano in cui i «*rusp spers*» si tuffano continuamente ripetendo «*vogghiu 'u juorno*». Segue la scena in cui Gigi Finizio<sup>70</sup>, rimasto solo, avanza verso il proscenio asciugandosi le lacrime; «in questa immagine dolorosa resta congelata tutta l'impotenza di un conflitto irrisolto. Il pianto soffoca le risate in questi *Rusp spers* con cui si consuma l'esperienza di Marigliano»<sup>71</sup>.

Con questo allestimento de Berardinis «fa sapere di non poterne più [...]». L'Insopportabilità riguarda una situazione generale, è più che un '68. Leo vorrebbe gridarlo al mondo con la radio "Inferno". Ma preferisce sdraiarsi su un prato e, piangendo, assicurare che «siamo alla fine»<sup>72</sup>. Il duo maledetto, liquidati i compagni di viaggio del «teatro dell'ignoranza», annuncia così la fine dell'itinerario teatrale che ne aveva determinato la presenza a Marigliano.

Il «grido» di Leo è testimonianza esemplare di un momento di particolare fibrillazione vissuto da tutto il teatro nella stagione 1975-1976: «Certi scarti, certe collusioni, come quelle di Leo e Perla a Salerno [...] con l'occupazione del teatro e con la pretesa di gestirlo politicamente, a nome e per conto di sé e dei gruppi, mi pare vadano riferiti ad un disagio, ad una delusione nei confronti della politica culturale»<sup>73</sup>.

La manifestazione salernitana attestò, dunque, un importante momento di rottura: una nuova generazione si affacciava alla ribalta, portatrice di un'idea di teatro lontana dal «manierismo prevalentemente decorativo in cui era scivolata la ricerca sull'immagine»<sup>74</sup>; al contempo Salerno rappresentò un'interessante occasione di dibattito nonché una testimonianza emblematica della complicità che si era creata tra critici e artisti.

La grande anima era Giuseppe Bartolucci che era quello che cercava di individuare all'interno dei percorsi dei singoli gruppi delle linee comunicanti, delle affinità, delle formule, talvolta [...]. C'erano anche Achille Mango, Franco Cordelli e altri critici, soprattutto romani, che seguivano quest'avventura e che erano fondamentali per la nostra crescita artistica perché anche attraverso polemiche o punti di vista molto diversi, si creava una sorta di fiancheggiamento e di stimolo reciproco perché il critico elaborava delle teorie sulla base di un «esistente» estetico<sup>75</sup>.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 41.

<sup>69</sup> G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, cit., p. 71.

<sup>70</sup> A Marigliano Leo e Perla fondano una compagnia di irregolari costituita da un gruppo di improvvisati attori quali Sebastiano Devastato, Giosafat Noverino, Giggino Patanijali, Gigi Finizio, Nunzio Spiezia.

<sup>71</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 72.

<sup>72</sup> I. Moscati, *La miseria creativa*, cit., p. 15.

<sup>73</sup> Ivi, p. 150. Nel corso della manifestazione salernitana Leo e Perla, in segno di protesta verso la politica culturale vigente, occuparono il Teatro Verdi.

<sup>74</sup> G. Manzella, *La bellezza amara*, cit., p. 74.

<sup>75</sup> M. Solari, da un'intervista rilasciatami il 7.07.2007.

Mimma Valentino

# IL NUOVO TEATRO IN ITALIA 1976-1985

