

Titolo || La Gaia Scienza
Autore || Silvana Sinisi
Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 7
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

La Gaia Scienza

di Silvana Sinisi

Costituitasi come gruppo nel 1976 dal sodalizio di tre giovanissimi ragazzi romani, Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzì e Marco Solari, la Gaia Scienza è passata indenne attraverso il gioco delle mode culturali, lacerazioni e crisi interne che hanno portato per un breve periodo allo scioglimento del gruppo, conservando una sua inconfondibile fisionomia ed un'originalità di discorso mai smentita nel tempo, garantita da una sicura e acquisita professionalità.

Dei tre, Giorgio Barberio Corsetti è l'unico a provenire dai ranghi dell'Accademia di Arte drammatica dove aveva seguito i corsi di regia, ponendosi tuttavia immediatamente in una posizione di contestazione globale nei confronti della manipolazione ideologica fornita dall'insegnamento accademico. Tutt'altro tipo di discorso per Alessandra Vanzì e Marco Solari il cui interesse per il teatro nasce e si matura attraverso la frequentazione delle cantine romane, i primi contatti con gli spettacoli del Teatro-Immagine, all'epoca la punta più avanzata della sperimentazione, la conoscenza della letteratura teatrale e delle ricerche dell'avanguardia.

Marco Solari, in particolare, ha sempre coltivato un interesse non occasionale per la filosofia e l'arte orientale con particolare riguardo alle tecniche di rifondazione antropologica del linguaggio del corpo recuperate attraverso la frequentazione di Grotowski.

L'incontro tra i tre è puramente casuale: un'amicizia nata durante un viaggio in treno nel '75. Sarà Simone Carella, ormai assunto a manager del Beat 72 a fianco di Ulisse Benedetti, a favorire la nascita della nuova formazione teatrale, offrendo a Corsetti, che già aveva collaborato con lui all'epoca della Morte di Danton, di lavorare per il Beat.

Siamo nel '75 e al declino del Teatro-Immagine si va gradatamente contrapponendo un nuovo schieramento (di cui il Beat si farà portabandiera) che rivendica una verifica del linguaggio scenico in opposizione totale alle trappole del sistema produttivo. A questa data il giovane Corsetti si è già in qualche modo indirizzato su questa linea, fornendo nel suo saggio conclusivo all'Accademia e intitolato La Gaia Scienza (nome che poi passerà a designare il gruppo) un primo approccio all'analisi degli strumenti del linguaggio teatrale. La proposta di Carella nasce quindi sul terreno di una comune esigenza di base, riconsiderata tuttavia da due punti di vista diametralmente opposti. A Simone, che si appresta con Autodiffamazione a dare un saggio esemplare della sua concezione di regista assoluto, si contrappone la posizione di Giorgio risolutamente contrario all'idea di regia legata, a suo avviso, ad uno schema tradizionale che ricalca i meccanismi del sistema produttivo. Si tratta di due concezioni radicali, opposte ma in qualche modo complementari e convergenti nella comune esigenza di una riappropriazione in prima persona delle leggi che governano la macchina scenica. In entrambi i casi le soluzioni proposte mirano ad eliminare quello che Giorgio definisce «l'occhio esterno» ancora presente e condizionante le operazioni condotte sin lì dal Teatro-Immagine. «C'era sempre questo occhio esterno che poteva essere il regista, poteva essere il testo - riferisce Giorgio Barberio Corsetti - ...sempre questo triangolo dominante come il simbolo cristiano dell'occhio di Dio che in effetti era anche l'occhio ideale dello spettatore. Presente. Questa immanenza del potere»¹. Di qui la scelta di una prassi teatrale dove tutti fossero padroni della produzione dello spettacolo «Una pratica che non chiamerei collettiva, ma individuale - puntualizza ancora Giorgio- ognuno degli attori, dei performers (c'è stata una stagione in cui il termine più corretto era performer) doveva essere in grado di esprimere e quindi di possedere un suo mondo. C'è il problema delle persone: non può essere chiunque là sulla scena, ma una persona che non solo ha capacità di attore, quindi di agire, ma anche di esprimere il suo universo. Se non ha questo, ha bisogno di qualcuno che gli dica cosa fare»².

Riaffiora qui una tematica che anche ideologicamente si ricollega a certe posizioni del '68, riproposte nel '76 in un clima arroventato in cui si consumano con disperazione e rabbia gli ultimi fuochi della contestazione giovanile. A questo punto il problema base era trovare le persone adatte: né potevano soccorrere i compagni dell'Accademia viziati da una impostazione metodologica e professionale inadeguata alle esigenze del nuovo discorso. Il fortunato incontro con Marco e Alessandra risolve in maniera del tutto spontanea e naturale gli ostacoli alla realizzazione del progetto: dall'amicizia e frequentazione alla decisione, meditata da entrambe le parti, di lavorare insieme. Nasce così la Gaia Scienza dove ognuno dei componenti porta il bagaglio delle esperienze precedentemente acquisite, aprendosi ad un rapporto di scambio e di collaborazione con gli altri sulla base di una divisione di compiti, almeno all'inizio, del tutto casuale. Entrano a far parte del nuovo gruppo con funzioni legate all'intervento sull'ambiente e alla luminotecnica anche Gianni Dessì e Domenico Bianchi destinati in seguito ad affermarsi tra i protagonisti della giovane generazione dei pittori.

La radicalità del discorso promosso dalla nuova formazione può essere ricondotta all'esperienza della performance realizzata nell'ambito di una metodologia operativa che elimina la regia per potenziare l'individualità. Rispetto agli altri gruppi attivi in questo momento e all'indirizzo dominante della ricerca la Gaia Scienza si distingue, comunque, per una sua nota costante di poetica leggerezza che smorza e stempera il rigore concettuale "secondo una personale declinazione soft dell'investigazione analitica. Queste qualità sono evidenti sin dal primo lavoro messo in scena, *La rivolta degli oggetti*, che consacra il nuovo gruppo tra le esperienze di una punta della Postavanguardia. Nella scelta del testo intervengono motivazioni

¹ Da una conversazione con Giorgio Barberio Corsetti e Marco Solari registrata a Roma 6-1-1983.

² *Ibidem*

Titolo || La Gaia Scienza

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

affettive, ma soprattutto una forte spinta ideologica che porta a riconoscere in questa opera intitolata nell'edizione originale con il nome dell'autore, *Vladimir Majakovskij*, il grande io della rivoluzione. I riferimenti al mondo poetico e culturale di Majakovskij non si fermano alla semplice scelta della sua opera teatrale, ma vengono suggeriti da suggestioni formali ispirate al costruttivismo russo, ad esempio le diapositive schermate che proiettano forme geometriche luminose, alcuni oggetti simbolici, come la stella rossa rotta a cinque punte, l'intervento sonoro della registrazione di un discorso di Lenin ripetuto nel corso dell'azione. Si tratta comunque di allusioni discrete e appena accennate, mai esplicite e dirette, secondo una prassi destinata a divenire una costante della Gaia Scienza che gioca sempre sullo svuotamento e fluttuazione dei contenuti. L'idea iniziale dello spettacolo viene elaborata attraverso i contributi di tutti i componenti del gruppo ciascuno dei quali si sceglie la parte che preferisce ed inserisce nella scrittura originaria brevi frasi scritte di suo pugno, sicché l'«io» di Majakovskij si trasforma per un processo di riapprovazione nel plurale «noi». Altre frasi sono recitate insieme in maniera frammentaria, secondo un'aggregazione estemporanea e casuale mutevole di volta in volta nel corso della rappresentazione. Anche l'invenzione scenica è la risultante di una serie di apporti individuali, sviluppati nella fase delle prove e successivamente selezionati secondo un'ottica che punta sulla rarefazione delle componenti visive in un processo progressivo di sottrazione, quasi ad inseguire una poetica dell'assenza.

L'impostazione del lavoro trova il suo punto di riferimento centrale nell'impiego dell'attore espropriato, tuttavia, delle funzioni e degli attributi tradizionali e riproposto soprattutto come presenza fisica concreta legata al movimento e alla gestualità.

La stessa parola è affidata a una misura antinterpretativa, consegnata a frammenti di frasi ripetute e sovrapposte con un'alternanza di registri ed intonazioni diverse in un clima estraniato dove il balenare di un'immagine poetica affiora a tratti tra rimozioni e censure in una sorta di sommerso delirio. Ugualmente trasgressivo è l'uso del corpo che tende ad abolire i condizionamenti fisici, imposti dalle leggi di gravità, per espandersi liberamente nello spazio ed esplorarlo in tutte le direzioni. I movimenti discontinui ed indeterminati, segnati da brusche cadute di energia, da perdite e riconquiste di equilibrio, sembrano recuperare certe esperienze della *modern dance* ed in particolare lo stile ginnico e sportiveggiante di Steve Paxton. Ma la serie dei riferimenti può allargarsi ad includere una serie di riferimenti culturali lungo un tracciato che dall'Oriente e dall'Opera di Pechino risale alla suggestioni e agli stimoli del teatro di Mejerch'old e Majakovskij metaforicamente richiamato in causa dall'impiego acrobatico del corpo dell'attore ora librato in prodezze funamboliche sui tralicci delle funi che attraversano lo spazio ora alle prese con gli oggetti inservibili disseminati sul campo scenico. Gli attori lottano contro la riottosità degli oggetti, un violino rotto, una valigia, un cappotto, una sedia impraticabile sospesa sul muro, saggiano i limiti e le resistenze delle delimitazioni spaziali, opponendo agli impedimenti concreti imposti dall'ambiente una rivolta espressa nel tentativo continuamente rinascendo di sollevarsi da terra quasi a tentare un impossibile volo. In questa situazione che sembra vivere all'insegna dell'instabile e del precario ciascuno degli attori svolge il suo intervento con distratta innocenza, quasi con casualità cercando e sfuggendo il contatto con gli altri che si dà solo a tratti, sulla traccia di uno sguardo o di un gesto abbozzato, ed è subito eluso, in un'atmosfera di affettuosa complicità. Le azioni si svolgono seguendo gli impulsi dell'improvvisazione estemporanea all'interno di alcuni passaggi obbligati scanditi soprattutto dai ritmi delle luci e dei neon che siglano il finale con un'accensione progressiva culminante in un'apoteosi di luce. Anche rispetto al parlato vige lo stesso principio dell'aggregazione casuale: ciascuno sceglie a suo piacere la frase da dire, il momento, il modo e a chi dirla. Ogni spettacolo, in qualche modo unico e irripetibile, rinasce sera per sera diverso, sottraendosi alla logica logorante della replica abbinata tradizionalmente al prodotto teatrale per avvicinarsi alla concezione della *performance*.

L'obiettivo è creare un continuo movimento di senso che non si soffermi mai sul significato o su un nodo pregnante dell'azione, ma scivoli inafferrabile e inarrestabile come un'onda. Al fondo di tutto questo è individuabile una precisa scelta ideologica, non autoritaria, sia rispetto alla costruzione dello spettacolo sia rispetto all'«occhio» dello spettatore lasciato libero di spaziare sugli elementi in azione senza essere condizionato dall'emergenza del «colpo di scena». Questo procedimento è particolarmente enfatizzato nel lavoro immediatamente successivo, *Luci della città*, realizzato a Cosenza in collaborazione con Simone Carella. Giocato sulla tecnica dell'aggregazione casuale di vari settori disciplinari (ogni intervento era stato elaborato a parte, a scatola chiusa) *Luci della città* consente alla Gaia Scienza di sviluppare il suo discorso sull'improvvisazione del movimento in un contesto che prevedeva, in questo caso, anche l'inserimento del pubblico. Gli attori partecipavano all'invasione dell'ambiente creato dagli spettatori, muovendosi lungo tragitti non preordinati e disegnando una labile trama di gesti e di incontri, immediatamente cancellati e frantumati nell'ingorgo anonimo della folla. Si evidenzia in questo intervento quella tendenza allo sconfinamento al di fuori del luogo scenico deputato che è una delle direttive dominanti dell'asse di ricerca intrapresa dal Beat 72 e dalla Gaia Scienza in particolare. L'intervento sull'ambiente è un altro dei modi in cui si esplica quella esigenza trasgressiva rivolta a contestare l'«autorità» dello spazio istituzionale attraverso la messa in atto di una serie di procedimenti di rilevamento e trasformazione delle caratteristiche preesistenti. Tutto questo comporta anche un'emarginazione dello spettatore immesso in una condizione di lateralità che vieta la ricognizione complessiva del quadro scenico. Questo rifiuto dell'autorità dell'«occhio esterno», che è tra gli assunti programmatici, è perseguito costantemente attraverso l'adozione di soluzioni spaziali dirette a modificare le tradizionali demarcazioni tra scena e platea. Nella *Rivolta degli oggetti*, ad esempio, lo spazio riservato all'azione è posto al centro tra due file di pubblico che si fronteggiano. Dato il tipo di allestimento, giocato sulla dislocazione dei materiali, lo spettatore poteva cogliere solo i momenti dell'azione che rientravano nel suo campo visivo. A tale scopo Domenico Bianchi e Gianni Dessì avevano installato in una delle zone laterali

Titolo || La Gaia Scienza

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

alcune strisce irregolari di specchi che restituivano al pubblico quelle parti che non era in condizioni di vedere, ma le restituivano in maniera frammentaria aumentando il margine di ambiguità dell'intera operazione. Questo procedimento viene abbandonato in seguito per ricorrere a soluzioni meno macchinose, ma altrettanto efficaci, giocate di preferenza sulla dilatazione orizzontale del campo visivo collocato a distanza ravvicinata dal fronte del pubblico o sull'adozione di prospettive sghembe che condizionano lo spettatore ad una visione obliqua. Ed è così che in *Cronache Marziane* (1977) lo spazio longitudinale del Beat viene utilizzato nel senso della larghezza e frantumato nella compresenza simultanea di tre «luoghi» scenici che moltiplicano i punti di visione annullando l'asse prospettico privilegiato³

Lo spazio è il grande protagonista di questa rappresentazione, uno spazio utopico e illusorio che ora si dà come proiezione di un'immaginaria evasione verso un'isola felice (la distesa di sabbia e la palma del primo ambiente) ora si riverbera di memorie di luoghi lontani ora si propone come citazione degli stravolgenti prospettici concettuali e ingannevoli del barocco. Il processo di svuotamento della scena già iniziato con *La rivolta degli oggetti* risulta qui ancor più marcato: eliminata ogni traccia di arredo, ove si eccettui la pozza d'acqua (situata su uno dei lati brevi del percorso) e i neon che costellano il muretto di tufo (luogo scenico e contemporaneamente ingresso per gli spettatori), il resto è affidato agli effetti illusionistici ed incorporei delle diapositive e dei tagli geometrici di luce. Un vuoto riempito dallo stuolo degli attori (qui eccezionalmente presenti in una formazione di cinque elementi) che si lanciano in corse mozzafiato e prese volanti alternando momenti di tenere effusioni ad una aggressività guerrigliera, come quando, ricoperto il volto con fazzoletti neri, mimano una battaglia impugnando pistole-giocattolo. Quel senso di nevrotica claustrofobia che spingeva gli attori, nella *Rivolta degli oggetti*, a tentare una impossibile fuga in reiterati tentativi di sollevarsi dal suolo, qui si colora di un'autentica rabbia, espressione di una volontà di rivolta che si dibatte impotente tra le barriere invalicabili ed oppressive dello spazio e tracciati immaginari di utopici sconfinamenti. Attraverso questi segni, ricorrenti in tutto il lavoro della Gaia Scienza, emerge una situazione di crisi e disadattamento giovanile, una ribellione costantemente riaffermata contro il «principio di realtà» e le norme costrittive che regolano il mondo degli adulti. Questo retroterra profondo affiora con un più spiccato accento autobiografico in *Notte sui tetti* (1977), un lavoro ambientato, non a caso, in un palazzo della via Flaminia, che è anche l'abitazione di due componenti del gruppo.

L'azione che si svolge in due ambienti diversi, un appartamento e la terrazza al piano superiore aperta sui tetti, inizia nell'interno dell'abitazione lungo uno stretto corridoio fiancheggiato da porte chiuse, tranne una sul fondo da cui si può scorgere (ma non accedervi) una stanza dal pavimento tintecciato di azzurro su cui si librano a mezza altezza tiranti di rame. È il primo segno di un ostacolo e al tempo stesso un invito alla levi razione e a un rovesciamento dei rapporti tra il basso e l'alto cui allude la distesa azzurra non sai se di un mare o di un cielo. Di qui prende l'avvio l'azione scenica imperniata su due incontri posti sotto il segno della vocazione teatrale e dell'amore. Il primo è dato dal confronto tra Giorgio e un vecchio dalla lunga barba bianca, un attore prelevato di peso dalla vecchia scuola teatrale⁴: su questo rapporto impossibile giocato sullo scontro generazionale ed insidiato da un senso di morte e di violenza represses si inserisce il dialogo d'amore con Nunzia (nuovo elemento entrato a far parte stabile del gruppo) intrecciato di attrattive e ripulse, teneri gesti di avvicinamento e separazioni. L'idillio iniziato nello spazio claustrofobico di una stanza e commentato dalle note drammatiche della Piaf, si sdoppia con un confronto speculare nella storia d'amore vissuta da un'altra coppia, Marco e Alessandra, che dall'alto dei tetti nel limpido sfondo notturno della città addormentata si fronteggiano e si ricorrono, sfidando le vertigini del baratro, in una ricerca struggente e appassionata perseguita senza risparmio «au bout de souffle». Il senso di questa *performance* poetica e crudele si può ricondurre al tema di fondo che percorre come un *leit-motiv* tutto il lavoro della Gaia Scienza, «quello dell'educazione sentimentale, della scoperta di se stessi e dell'altro in mezzo alla folla, alla dispersione di un viaggio, di un avvenimento collettivo, del primo traumatico impatto con il mondo»⁵.

Questa inquietudine e questa crisi fin qui gestiti all'interno di una poetica di gruppo non tarderanno a sfaldarsi dando luogo a rivendicazioni personali e alla manifestazione di un disagio esistenziale non più componibile che porterà in tempi brevi allo scioglimento del sodalizio teatrale. I primi sintomi premonitori si possono cogliere in *Sogni proibiti* e soprattutto in *Blu Oltremare*, dove la scissione è già in atto all'interno del lavoro suddiviso in due parti non comunicanti, affidate ciascuna all'intervento della coppia di attori. La rottura dichiarata avviene in occasione della II Rassegna di Cosenza (ottobre 1978) dove accanto a Giorgio che si esibisce in una solitaria *performance* intitolata *L'uomo che sapeva troppo*, Marco e Alessandra presentano *Malabar Hotel*, nuova tappa del viaggio sentimentale intrapreso dalla coppia ambientato in quell'India favolosa divenuta il luogo di elezione nella cultura giovanile post-sessantottesca.

La scissione del gruppo si inquadra, d'altra parte, in un momento generale di crisi e sbandamento della Post-avanguardia che, consumata ormai fino in fondo la fase della ricerca analitica, si appresta sia pure con qualche incertezza e contraddizione a programmare un nuovo scarto negli obiettivi di ricerca. Il recupero di una dimensione spettacolare e metropolitana che costituirà il nuovo polo di riferimento della sperimentazione teatrale è già in qualche modo presente, sia pure nella consueta

³ Per un'analisi più dettagliata dell'intervento sullo spazio in *Cronache marziane* rinvio a quanto già scritto nel capitolo dedicato alla Post-avanguardia, pp. 48-49.

⁴ Il personaggio in questione, Enrico Ragusa, è stato realmente un attore oltre che commediografo ed ha frequentato Marinetti e Pirandello.

⁵ N. GARRONE, *Due Narcisi si fanno i dispetti*, in «La Repubblica», 21 dicembre 1978.

Titolo || La Gaia Scienza

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

declinazione *soft*, nelle *performances* realizzate in questo periodo da Giorgio Barberio Corsetti da solo o in coppia con Nunzia Camuto come *Il ladro di Bagdad* e *La macchina del tempo*. Ancora un viaggio, ma proiettato questa volta nella quarta dimensione spazio-temporale, è il tema di quest'ultimo lavoro che sembra aprirsi sia pure a livello tutto mentale verso quell'orizzonte fantascientifico, destinato in breve a divenire uno dei *topoi* ricorrenti del teatro metropolitano. L'azione iniziata contemporaneamente a mezzanotte in due spazi diversi, Piazza Cavour e il Beat 72, dove ha luogo la proiezione di riprese filmiche della stessa piazza osservata durante le ore del giorno, rovescia e congela dimensione del tempo imponendo un tipo di esperienza ubiquitaria dove l'angustia delle classificazioni spazio-temporali che regolano il comportamento quotidiano, «il tempo degli orologi», si dissolve in un'ottica dilatata consumata negli interspazi dell'immaginazione.

Superate le divergenze che li avevano momentaneamente divisi, pausa necessaria perché ognuno dei componenti del gruppo potesse recuperare un margine di identità personale, la Gaia Scienza si ripresenta al gran completo nel febbraio del 1980 con uno spettacolo che reca il titolo emblematico di *Ensemble*. Nel cast originario qualcosa è cambiato: scomparsi Domenico

Bianchi e Gianni Dessì, ormai proiettati a tempo pieno nell'agone della pittura, alloro posto subentra Adriano Vecchiotti segnalatosi accanto a Giorgio nell'allestimento del *Ladro di Bagdad*. Il senso dell'unità ritrovata attraversa tutto lo spettacolo contrappuntata da un sistema di citazioni che ripercorre i tracciati delle esperienze precedenti, recuperate soprattutto a livello di oggetti e materiali affettivi, quasi a saldare il presente con il recente passato. Ritroviamo così alcuni stilemi tipici nella costruzione dello spazio, quali la dilatazione del quadro scenico incombente sulle file degli spettatori ingabbiati in un tracciato diagonale che ne compromette la visione. È ugualmente presente la ripartizione dello spazio in altezza (già utilizzata nella *Rivolta degli oggetti*, *Notte sui tetti*, *sogni proibiti*) con l'introduzione di una passerella in vetri sospesa sulle teste degli spettatori come un trampolino di lancio apprestato per le acrobatiche prodezze dispiegate dagli attori nel quadro conclusivo che suggella il finale. Si tratta, comunque, di richiami ad un repertorio linguistico appartenente al bagaglio collaudato della Gaia Scienza, inquadrato ora tuttavia in un nuovo sistema di relazione.

Un primo elemento innovativo da segnalare è il ricorso all'espedito teatrale del «Colpo di scena», fin qui programmaticamente rifiutato, riproposto più volte nel corso dello spettacolo che rispetto al passato concede meno margine all'improvvisazione e si evolve all'interno di una struttura circoscritta con passaggi obbligati, un inizio e una fine. Il rapporto tra le varie componenti dell'azione scenica - suono, luce, spazio, oggetti - fondato finora su piani di scorrimento paralleli, muta a favore di una costruzione solidale dove tutti gli elementi sono organizzati in stretta relazione tra di loro. Così la musica precedentemente utilizzata come citazione autobiografica o memoria culturale comincia a divenire un elemento trainante dell'azione strettamente funzionale al carattere interno del lavoro. L'avvio dell'azione sembra ricalcare una formula consueta: l'ingresso degli attori al buio, i primi accenni di complicità gestuale, un sommesso parlottare, uno scambio distratto di confidenze, frasi sospese tra scarti di senso e vuoti di memoria. Poi all'improvviso il primo colpo di scena: crollano fragorosamente a terra le sedie (citazione della *Macchina del tempo*) su cui i quattro si sono seduti, mentre nell'aria risuonano le note del *Don Giovanni* di Mozart. È il segnale. Riscossi dal sonno letargico seguito alla caduta gli attori, impugnate le assi delle sedie, si scagliano con furia improvvisa contro la parete mettendo allo scoperto le grate di una finestra aperta sul cortile condominiale. È il vecchio sogno dell'evasione, la proiezione verso l'esterno. Ma lo sguardo sul fuori si rivela ingannevole, la finestra appare una trappola ottica che ripropone con uno sdoppiamento illusionistico le immagini filmiche dei quattro protagonisti, suggellando il senso di una irridimibile clausura. In un clima mutato, commentato dalle note trascinate della disco-music, gli attori si scatenano, alternando azioni individuali a scambi e percorsi collettivi in un flusso leggero e incostante che scarta ogni margine di interpretazione, ogni pretesa di rifondazione di significati. Alessandra ruota su sé stessa avvinghiata ad un grande uccello poggiato sulla schiena, Marco mima una azione di guerriglia (citazioni di *Cronache marziane*), Nunzia leggera e trasognata gioca con liquidi e bocce colorate (citazione di *Blu Oltremare*), Giorgio improvvisa una danza astratta mettendo in azione lunghe strisce metalliche lanciate in mulinelli vorticosi nello spazio. Nel recupero della memoria gioca una componente di riappropriazione personale, ciascuno degli attori si identifica con i propri oggetti di affezione quasi a chiarire per confronto il suo ruolo all'interno del gruppo. A sottolineare le differenti individualità concorrono anche i colori degli abiti - il rosso per Alessandra, il verde per Marco, l'arancione per Giorgio, l'azzurro per Nunzia - e le manciate di polverine in tinta che gli attori cavano fuori dalle tasche imbrattandone i compagni, quasi a stringere un rinnovato patto di solidarietà e di affettuoso coinvolgimento, e alla fine disseminano per terra lasciando tracce effimere della propria presenza, prima di allontanarsi. La tendenza alla levitazione e al volo, che è una costante della Gaia Scienza, è riaffermata ora anche per il tramite di materiali sempre più impalpabili e leggeri, giocati su vari gradi di trasparenze e piene di colori.

Ponendosi in una posizione eccentrica rispetto alla tendenza dominante del teatro metropolitano rivolta a catturare le immagini stereotipate dei mass-media in una gara senza esclusione di colpi con gli strumenti forniti dall'apparato tecnologico, la Gaia Scienza riafferma una sua fedeltà alle proprie matrici autobiografiche, assottigliando il ricorso all'immagine registrata per privilegiare l'uso di materiali reperiti tra gli scarti e i residui dell'esperienza quotidiana e l'arsenale variegato e lucente dei tesori infantili: polveri colorate, biglie di vetro, collanine, festoni di luci.

Una scelta di fondo riconfermata ancora una volta in *Turchese* dove, ricollegandosi ai miti della «science-fiction», la Gaia Scienza (ritornata al nucleo originario dei tre soci fondatori) ci fornisce la sua versione di una fantastica avventura spaziale. L'idea del viaggio è suggerita dal dislocarsi dell'azione collocata inizialmente a ridosso degli spettatori, poi gradatamente spostata lungo un asse longitudinale verso il fondo e infine disseminata ad assecondare l'orbita circolare della pista del circo

Titolo || La Gaia Scienza

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

(l'ambientazione originaria era collocata a Spaziozero). A scandire i vari stadi di questo attraversamento è il continuo mutare delle prospettive, la trasformazione a vista delle indicazioni spaziali che da occlusi ve e incombenti tendono a divenire puramente allusive in un progressivo processo di liberazione che infrange pareti e limiti divisorii. La base musicale composta di parti iniziali di brani di rock continuamente interrotti contribuisce ad alimentare una tensione irrisolta fino alla fine, quando in concomitanza con l'esplosione della luce e l'accelerazione dei movimenti degli attori si dilata senza più cesure in un'onda sonora interamente dispiegata. L'azione si dissemi in più punti della scena con una serie di interventi veloci in una caleidoscopica e scintillante reinvenzione di forme, dove i materiali più eterogenei sono assunti a vita effimera e apparente. Lastre di lamiera trascinate al centro della pista e accostate con cura paziente costruiscono un paesaggio fantascientifico, irto di punte acuminate. Inquadrato da un cerchio di luce, come su una pista di lancio, compare sulla sinistra un missile giocattolo pronto a decollare nello spazio. Gli accadimenti si dispongono sulla superficie sotto il segno della *varietas*, di cui è possibile individuare una struttura di base fondata su elementi costanti. La messa in scena può essere ricondotta ad uno schema triadico in cui la trinità degli attori viene replicata nella tripartizione dello spazio ambientale e nella figura del triangolo, schema geometrico ricorrente: dalla forma del primo ambiente, alle lamiere fino ai movimenti coreografici degli attori. Figura penetrante e ascensionale il triangolo, cui è riconducibile anche la forma del missile, tende a combinarsi con la figura del cerchio che racchiude la tripartizione dello spazio: orbita planetaria lungo la quale i tre attori corrono freneticamente alla fine dello spettacolo per tuffarsi infine in un mucchio di polvere bianca e gessosa da cui riemergono come in una rinascita.

Sia in questo lavoro che in quelli immediatamente seguenti l'apertura verso una dimensione spettacolare (inizia già in *Ensemble*) si caratterizza per un più esplicito sconfinamento nel campo della danza, evidenziando una valenza in qualche modo presente sin dalle origini nelle funzioni attribuite al linguaggio del corpo. Sia in *Turchese* che in *Scintille*, lo spettacolo immediatamente seguente, l'azione coreografica visualizza la densità energetica del flusso sonoro espandendosi nell'ambiente con una serie di passaggi, variazioni e fughe che impegnano la dinamica del corpo in un crescendo senza respiro. Talvolta l'azione si sviluppa a partire da uno stimolo esterno, che può essere un materiale qualsiasi recuperato tra gli scarti del quotidiano, dando luogo ad una progressione dinamica, un crescendo ritmico, dove l'oggetto diventa una sorta di prolungamento dell'energia che si sprigiona dal corpo. Il rapporto con lo spazio resta, comunque, un elemento portante del lavoro che oggi appare meno legato che per il passato all'improvvisazione personale di ciascun componente del gruppo per darsi come orchestrazione collettiva che regola sincronicamente tutte le forze in gioco. L'inserimento nell'organico di nuovi elementi, come il bravissimo Guidarello Pontani, oltre a portare una salutare ventata di nuovi stimoli creativi, ha contribuito ad accelerare il processo di trasformazione della metodologia operativa, rendendo necessaria una maggiore progettualità nella costruzione dello spettacolo con distribuzione dei ruoli e delle competenze specifiche. Questo recupero di una prassi più «professionale» non ha alterato tuttavia le caratteristiche di fondo del discorso che resta sempre legato ad una sua inconfondibile cifra poetica, ad una nota di costante leggerezza innervata da una carica suggestiva oggi più che mai giocata anche sul riscontro ambientale.

Questa poetica felicità nella reinvenzione dello spazio e questo controllo perfetto della misura dei tempi, emergente già in *Turchese* dove il confronto avviene con lo spazio dilatato del circo, ha modo di manifestarsi pienamente negli ultimi spettacoli *Scintille* (settembre 1981), *Gli insetti preferiscono le ortiche* (maggio 1982) e *Cuori Strappati* (giugno 1983) realizzati rispettivamente a Varese e al Padiglione Borghese di Roma. Una profonda unità tematica unisce i primi due lavori accomunati dall'impiego di nuovi mezzi linguistici. Scartando ancora una volta il caotico universo metropolitano (la città esplorata dal gruppo è sempre ricondotta ad una misura umana e in qualche modo privata)⁶, la Gaia Scienza ambienta i due lavori nel vasto scenario della natura scegliendo, secondo una disposizione ad essa congeniale, la dimensione notturna, il momento magico delle apparizioni di spiriti e folletti. E per l'appunto spiritelli e folletti, «Ariele che si sono materializzati davanti a noi in una tutta dolce versione della *Tempesta*», come li ha definiti in occasione di *Scintille* Franco Cordelli⁷, sembrano gli attori della Gaia Scienza che guizzano e si profilano a tratti nel buio in un gioco di dissolvenze e controluci che ne assottiglia gli spessori corporei riducendoli alla presenza inafferrabile dell'ombra. La traccia del loro passaggio è segnata nel buio della notte dai bagliori incandescenti del fuoco, una traccia effimera che ora si avvita in percorsi luminescenti ora si disperde in scintille, sciogliendosi nell'aria come le comete dei fuochi d'artificio, ora si raccoglie in basso in una vasta pozza di brace. Un'energia a stento contenuta pervade tutti gli elementi dello spettacolo: dai movimenti degli attori dapprima violenti, poi rallentati e dispersi, al fuoco, energia primaria sottratta alla natura, agli organismi informi, sacchi di plastica pieni d'aria tenuti in sospensione dalle corde che li trattengono al suolo e pronti a spiccare il volo.

L'ombra e il fuoco sono riproposti anche nell'apertura di *Gli insetti preferiscono le ortiche*, dove l'oscura componente ctonia già evidente in *Scintille* si materializza nell'evocazione di un bosco brulicante di organismi ambigui tra l'umano, il vegetale, l'animale in continua metamorfosi.

La natura portata in scena è al tempo stesso reale e artificiale, uno spazio poetico e immaginario che include una pluralità di luoghi in continui sconfinamenti verso l'esterno sia illusionistici (filmati e diapositive) che reali, come quando con uno

⁶ Questa connotazione «privata» emerge dalla scelta dei luoghi urbani che hanno fatto da sfondo alle azioni della Gaia Scienza: le terrazze del caseggiato della via Flaminia, il giardino con palmizi di Piazza Cavour, la piazzetta citata dalle quinte barocche di S. Ignazio, tutti i luoghi appartati e conclusi, isolati dal frastuono metropolitano.

⁷ F. CORDELLI, *Le scintille di uno spettacolo*, in «Paese Sera», 3 ottobre 1981.

Titolo || La Gaia Scienza

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

spettacolare colpo di scena finale, caduta la parete divisoria di fondo, l'area teatrale si dilata ad includere lo scenario paesaggistico di una Villa Borghese appena velata dalle nebbie notturne. L'organizzazione delle tradizionali demarcazioni spaziali tra scena e platea registra un'inversione di tendenza rispetto al passato. L'obliquità a cui era condizionato lo spettatore (ritornato ad una disposizione frontale) ora investe il campo scenico sviluppato in profondità secondo assi prospettici divergenti, e contraddittori, tagli in diagonale che frammentano e disperdono in una irradiazione centrifuga l'unicentralità del punto di vista. Questa obliquità è sottolineata ancora una volta dallo schema triangolare a cui sono assoggettati i materiali scenici proiettati in tensione dinamica verso l'alto. La scena e gli attori si scambiano reciprocamente le parti. Assistiamo così ad una trasformazione a vista degli oggetti scenici che spariscono risucchiati verso l'alto o, con un capovolgimento estraniante, all'animazione di un cespuglio che si sostituisce all'attore nel ruolo di protagonista. Le immagini, la musica, la luce, gli oggetti, gli interventi solisti degli attori creano uno spazio frammentato che si condensa intorno a nuclei emergenti di energia in cui anche la parola si fa portatrice di movimento. L'azione si disloca in varie parti della scena in un continuo sfalsamento di piani spazio-temporali creato dai trompe-l'oeil illusionistici, ma soprattutto dai tracciati sonori e dal repertorio dei gesti. La musica, utilizzata in funzione eminentemente suggestiva, riconduce a noi echi di lontane contrade evocate dalle dolci melopee orientali e dalle ossessive percussioni africane in un confronto serrato con sonorità elettroniche e i ritmi trascinanti della disco-music.

Giocando, come di consueto sull'impiego dinamico del corpo, gli attori si abbandonano ad una serie di passaggi, variazioni e fughe, duetti e concertati, elaborando un vocabolario gestuale legato ancor più che per il passato al vocabolario della danza e soprattutto al repertorio coreografico delle culture primitive e dell'Estremo Oriente. Questa attenzione alla fisicità del corpo si esprime anche a livello verbale con una serie di monologhi e dialoghi incentrati sulla enumerazione di attributi anatomici e di organi sensoriali spesso accostati e contaminati con immagini tratte dal mondo naturale: "gli occhi di pietra-occhiaie-di alberi-la gola della montagna-il collo dei rami". Con levità e poesia, per allusioni e gioiosa reinvenzione ludica, la Gaia Scienza si allontana dalle rotte metropolitane per celebrare in un'atmosfera da "sogno di mezza estate" il suo rinnovato contatto con la natura.

È questo un tema che accomuna in questo momento i diversi gruppi della post-avanguardia che, disertati gli inflazionati scenari del "meraviglioso urbano" e i gelidi universi siderali, aderiscono al richiamo della natura e del primitivo rilanciati dalla Gaia Scienza già a partire da *Scintille*. Infranto l'involucro della freddezza, da più parti si inneggia al calore dei sentimenti, delle passioni, dell'avventura, non esitando, all'occorrenza, a rispolverare il fascino antico, ma sempre attuale del melodramma. In questa nuova situazione, venata di fermenti neo-romantici, la Gaia Scienza si muove con padronanza e felicità inventiva, ritrovando in un humus congeniale alla sua personalissima visione scenica gli stimoli per una stagione di straordinaria vitalità creativa. Dopo la vibrante pagina notturna degli *Insetti preferiscono le ortiche*, ecco arrivare, a solo un anno di distanza, *Cuori strappati*, un piccolo capolavoro di grazia e di nonsense, che suggella in maniera esemplare, e in qualche modo irripetibile, il perfetto affiatamento e la maturità raggiunti dal gruppo. Il titolo non deve trarre in inganno: in questo camaleontico e coloratissimo *puzzle* non c'è posto per la tragedia o sofferte lacerazioni sentimentali, ma una gioiosa e vitalissima reinvenzione di forme giocate sul filo di un onirismo di marca surreale dove il gioco degli sdoppiamenti e delle metamorfosi costituisce l'elemento trainante della rappresentazione. Dopo una splendida apertura su una nota notturna siglata da una cortina di acqua scrosciante e l'apparizione di un sipario-membrana da cui cerca faticosamente di fuoriuscire il corpo di un attore, quasi a suggerire l'idea di una nascita, lo spettacolo si accende delle tinte forti di una solarità mediterranea trasferendosi nel cuore di una città da operetta dove blocchi di costruzioni coloratissime, punteggiate di piattaforme, scalette e porticine sbilenche sostituiscono il paesaggio boschivo che regnava nei lavori precedenti. Abbandonata la pratica dell'installazione, la Gaia Scienza delimita per la prima volta lo spazio scenico con quinte e fondali, ma lo fa alla sua maniera, sconvolgendo le tradizionali convenzioni teatrali per creare ancora una volta una dimensione ubiquitaria basata sulla pluralità dei punti di vista. La scenografia creata da Alessandro Violi è una grande macchina spettacolare che dissacra l'immovibilità della scatola scenica, dando luogo ad un continuo mutare a vista delle coordinate spaziali, ad un ruotare di piani prospettici che si aprono, si chiudono, si squadernano, si ricompongono come i tasselli variopinti di un gigantesco gioco di costruzioni. La-metamorfosi spaziale è coadiuvata dall'inserito sapiente di filmati che cooperano con spostamenti incongrui ad alimentare un clima estraniante di sconfinamenti tra interno ed esterno, tra illusione e realtà.

La scena diviene così il perno intorno a cui ruota tutta la rappresentazione: una scena che non è più semplice sfondo, ma un elemento attivo che coadiuva gli interventi dell'attore ed entra sovente nell'azione con ruolo di protagonista o di comprimaria. Da una parte essa costituisce una sorta di trampolino per le temerarie acrobazie degli attori che danzano su passerelle sospese sul vuoto, si arrampicano o scivolano lungo le pareti, giocano a rimpiattino tra porte e finestre in un forsennato andirivieni, una ridda frenetica di apparizioni e sparizioni. Per un altro verso, riprendendo alcune soluzioni già sperimentate negli *Insetti*, si assiste ad una sorta di pareggiamento tra l'attore e la scena che si scambiano reciprocamente le parti. Se la scena segue strettamente l'evolversi della vicenda teatrale, animandosi in relazione ai movimenti dell'attore o addirittura sostituendosi ad esso, divenendo *dramatis persona*, l'attore dal canto suo tende, in alcuni casi, a rinnegare la componente umana e a trasformarsi in oggetto, in una poltrona carnivora, un paralume semovente o nel tronco rugoso di un albero, riservando per sé il compito di animare nascostamente dall'interno la forma plastica. Scandita da continui "colpi di scena", la rappresentazione mantiene un ritmo serratissimo senza cedimenti o sbavature dal l'inizio alla fine. Sorretti da una base sonora intensa e struggente creata per l'occasione dai Tuxedo Moon, gli attori si prodigano senza risparmio di energie,

Titolo || La Gaia Scienza

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || «Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-83», editore Kappa, 1983.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

dando vita ad una repertorio di personaggi stralunati e bislacchi, ad una girandola di situazioni paradossali dove a momenti di trasognata concentrazione si alternano gioiose esplosioni di vitalità collettiva. Il linguaggio del corpo viene esplorato in tutta la gamma delle sue possibilità espressive: gli attori danzano e recitano, si esibiscono in prodezze acrobatiche e numeri di destrezza, a metà tra *i clown* e *i giocolieri*, percorrono lo spazio in tutte le direzioni, non trascurando, all'occorrenza, di richiamarsi alla gestualità meccanica e sincopata di una marionetta. Con un gusto ludico della trasformazione la Gaia Scienza gioca sulla contaminazione di registri diversi, cultura alta e matrici popolari, risolvendo in una scrittura scenica unitaria, perfetta per scansione dei tempi e forza trascinante di impatto, tutto il tracciato delle esperienze precedenti filtrata alla luce di una sensibilità post-moderna. *Cuori strappati* conclude così in bellezza il ciclo di ricerca che il gruppo romano aveva iniziato in collettivo nel lontano 1976. Dopo aver fronteggiato crisi di rigetto e di rinnovamento, dimostrando una non comune capacità di gestire il proprio linguaggio evitando le secche della ripetitività e dei facili adeguamenti alla moda, la Gaia Scienza, giunta ai vertici del successo, decide di interrompere il sodalizio e di riprendere il cammino in due formazioni separate. Alla base di questa sofferta decisione c'è la comune esigenza di non restare prigionieri di una formula, sia pure prestigiosa, e di reagire ai pericoli di un inaridimento creativo, rilanciando la sfida a procedere da due diversi versamenti di ricerca. Rientrato il furore adolescenziale che dalla *Rivolta degli oggetti* in poi aveva siglato con un'inconfondibile cifra poetica tutto il lavoro portato avanti in questi anni, i componenti del nucleo storico della Gaia Scienza, Giorgio Barberio Corsetti da una parte e Alessandra Vanzi con Marco Solari dall'altra, sembrano oggi accettare quel passaggio inevitabile che conduce nel mondo degli adulti, riscattando il trauma della separazione con una caparbia volontà di "crescere", di misurare le proprie forze fuori dell'alveo rassicurante del gruppo originario. Si apre a questo punto un nuovo capitolo, ma questo fa parte ormai di un'altra storia.