

Titolo || La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea

testo di Giuliano Scabia

da un’idea di Carlo Quartucci

regia di Carlo Quartucci

scene e costumi di Emanuele Luzzati

con Luigi Castejon, Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Sabina de Guida, Anna D’Offizi, Mirella Falco, Giampiero Forteleoni, Maria Grazia Grassi-ni, Claudio Remondi, Edoardo Torricella;

produzione del Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova

prima rappresentazione XXIV Festival di Prosa della Biennale di Venezia, Teatro del Ridotto, 30 settembre 1965.

La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

di Daniela Visone

A Prima Porta viene provato per la prima volta *Zip*: un progetto di drammaturgia in progress, cioè una messinscena “in collettivo” realizzata attraverso la collaborazione tra l’autore, il regista, gli attori, lo scenografo, il musicista e i tecnici anche in fase di stesura del testo. Insieme con *All’improvviso*, *Zip* rappresenta l’esordio di Giuliano Scabia come autore di teatro, anche se, in realtà, si era già avvicinato ad esso attraverso il rapporto con gli esponenti della Nuova Musica, in particolare con Luigi Nono – conosciuto in occasione dello spettacolo *Intolleranza 1960*, per il quale, nel 1964 aveva scritto *La fabbrica illuminata*¹.

L’incontro con Quartucci lo induce a ricercare una nuova forma drammaturgica in linea con gli esperimenti scenici del regista messinese, volti al superamento della linea di demarcazione tra palcoscenico e platea ad uso totale dello spazio. Scabia ricorda come Quartucci gli raccontasse e recitasse per ore «il *Godot*, personaggio per personaggio, gesto per gesto»² così che egli avesse l’opportunità di scoprire «centinaia di cose sulle possibilità dell’attore, sulle tonalità della voce, sull’uso totale del corpo, sul rapporto attore-spettatore»³. A stretto contatto con Quartucci e con la sua fantasia registica, Scabia scopre la vocazione acentrica della sua scrittura si sente «quasi costretto a scrivere»⁴. [...]

Scabia comincia a porsi il problema del rapporto tra testo e scena, fra scrittura e spazio. La sua ricerca prende le mosse dall’invenzione di un nuovo spazio scenico “acentrico” – in cui muta radicalmente il rapporto tra palcoscenico e platea e si viene a creare una situazione percettivo-fruitiva a prospettiva plurima, che rende possibile un riavvicinamento dello spettatore all’evento teatrale – per realizzare un rivoluzionamento della scrittura drammatica, che si trasforma anch’essa in scrittura acentrica. Mutando l’idea di spazio, muta anche l’idea di scrittura, di testo drammatico, in quanto lo spazio è parte integrante della scrittura drammatica. Per questo, la scrittura deve contenere oltre ai dialoghi, un elenco di tutto quanto può accadere sulla scena — descrizioni di luce, di tono, di gesti, di movimento: l’autore così crea una scrittura completa, in cui nessun elemento viene privilegiato, non esistendo più la distinzione tra le battute e le didascalie. Questo tipo di ricerca sul linguaggio spazio e spettatori mostra evidenti affinità con la direzione degli esperimenti intrapresi da Quartucci. Nasce così l’idea di creare insieme un progetto di scrittura collegata alla regia, cioè di stendere direttamente sulla scena un testo, elaborato attraverso un lavoro collettivo, al fine di verificare concretamente la possibilità di realizzare una scrittura teatrale “acentrica”. In *Zip*, la ricerca di uno spazio senza centro, plurimo, aperto alla partecipazione collettiva è leggibile fin dall’ipotesi di partenza, quella cioè «di far vivere, partendo da un testo verificato continuamente sulla scena, dieci maschere contemporanee: dieci forme capaci di racchiudere ognuna più tipi. Non maschere fisse, come nella commedia dell’arte, bensì maschere mobili, aperte, in continua crescita nel gesto, nel costume, nella voce, nel significato, durante tutto lo spettacolo»⁵.

Il periodo di realizzazione di questo progetto può essere diviso in tre fasi. Possiamo far risalire la prima fase di preparazione al gennaio del 1965, quando Scabia comincia a strutturare il progetto testuale in base ad alcuni suggerimenti di Quartucci.

¹ *La fabbrica illuminata* è il primo lavoro elettronico importante di Nono. Il riferimento politico vi è chiaro e dichiarato: lo sfruttamento del lavoro operaio. Il testo di Giuliano Scabia tratta della dura condizione operaia, esposta alle esalazioni nocive, alle cadute di materiali, a luci abbaglianti; l’utilizzazione di materiali acustici tradizionalmente estranei al dominio della musica – materiali prelevati allo stato grezzo mediante registrazioni all’Italsider di Genova: altiforni, laminatoi a caldo e a freddo – rappresenta un vero e proprio atto ideologico, una volontà di testimonianza politica, ma anche di vita, di apertura continua dell’evento artistico al mondo che lo circonda. Cfr. AA.VV., *Nono* (a cura di E. Rostagno), EDT, Torino 1987, p. 161.

² G. Scabia, raccolta di memorie inedita consultata presso l’archivio dell’autore.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ G. Scabia, *All’improvviso e Zip*, Einaudi, Torino 1967, pp. 181-182.

Titolo || La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

«Quartucci mi parla dell’idea di mettere in scena clowns, dai nomi strani di Zlip, Crap, Plop ecc. Comincio a pensarci. Ho pronta una scena, ancora semiformale, che ho leggermente ripulito e stretto, il dialogo finale tra Lip e Lap, prima della finta fucilazione. Partiamo di là. I personaggi per ora sono contrassegnati con A e B. Un po’ per volta mi si fa strada l’immagine di un inizio scenico. Il grande uovo. Far nascere i personaggi sulla scena. Caratterizzarli a poco a poco, nel gesto, nel suono, nel movimento, nella lingua. Seguirli dalla nascita a una prima definizione aperta: creare delle maschere in evoluzione, persone con molti tipi dentro. Maschere mobili, aperte sulla realtà contemporanea. Formate coi suoi materiali. Maschere ipotesi di lavoro, non clowns in senso tradizionale. Deve trattarsi di un gioco scenico. Bisogna far entrare lo spettatore dentro il gioco fantastico»⁶.

L’idea iniziale è quella di creare dei personaggi che siano delle maschere aperte sulla realtà contemporanea, per realizzare un gioco scenico fantastico che coinvolga gli spettatori. La seconda fase del progetto risale ai mesi di febbraio-marzo dello stesso anno, quando Scabia e Quartucci, con l’appoggio dello Stabile di Genova, propongono *Zip* al Festival del Teatro di Venezia.

«Il Festival di Venezia accetta di fare *Zip*. Anche lo Stabile di Genova entra nella partita, “per aiutare la barca”, come dice Squarzina. In tutto per lo spettacolo, fra Biennale e Stabile, avremo 3 milioni e 400 mila lire. Scene, costumi, paga attori, affitto teatro per le prove, imprevisti. La paga attori e registi sarà di 3000 lire giornaliere. Si proverà a Roma. Il testo di *Zip* è consegnato alla Biennale e allo Stabile con la clausola della modificabilità. È un testo che deve adattarsi alla scena, ai singoli attori, quindi può cambiare anche sostanzialmente»⁷.

Giungiamo, quindi, alla terza fase, che risale al momento dell’incontro tra Giuliano Scabia e gli attori della compagnia di Quartucci: è il momento della realizzazione concreta del progetto, in cui il testo viene provato per la prima volta con gli attori – o potremmo dire sugli attori – e con lo scenografo Emanuele Luzzati. Il lavoro si svolge a Prima Porta, presso l’accampamento di fortuna costruito lungo l’ansa del Tevere, dove si sono trasferiti gli attori impegnati nell’allestimento del Festival dedicato a Beckett. Qui, Scabia ha la possibilità di integrare l’idea iniziale da cui era partito e i personaggi che aveva partorito la sua immaginazione⁸, lavorando gomito a gomito con gli attori. Il testo si sviluppa gradualmente: Scabia “agisce” pazientemente sulle maschere-personaggio⁹, afferrandone la corporeità e il rimando continuo alla contemporaneità (i riferimenti alla politica), per agganciare il più possibile la scrittura drammaturgica a quella scenica. La scrittura di Scabia, dunque, si fa «provocazione di comportamenti degli attori e traccia di personaggi e delle loro azioni, canovaccio e test di un immaginario sociale contemporaneo»¹⁰. Scabia, però, è scontento di come procedono le cose in quanto si è ancora «lontani dal penetrare e rivivere la forma scenica»¹¹. Avverte, infatti, che negli attori ci sono delle “resistenze”, «vecchi residui della tradizione dell’attore e del letterato»¹², di cui loro stessi non si rendono conto. Il lavoro collettivo in scena, quindi, tradisce le sue aspettative. Nell’idea iniziale, infatti, «*Zip* e i suoi compagni dovevano vivere in un mondo di carta, variopinto, lievissimo»¹³, mentre durante la realizzazione Scabia nota che gli attori cominciano a credere «troppo a queste maschere, [...] in modo quasi naturalistico»¹⁴. Quasi profeticamente, allora, Scabia avverte che le “resistenze” presentate dagli attori in scena saranno ugualmente opposte anche da «una certa critica borghese»¹⁵. I fatti daranno ragione a questi suoi dubbi. Infatti, gran parte della critica presente alla prima dello spettacolo, il 30 settembre del 1965 a Venezia, non comprende la portata sperimentale del progetto e ne rifiuta sia i presupposti ideologici che il risultato. Il testo, in sé, è «un insieme di monologhi, filastrocche, brevi dialoghi e cori allusivi suonanti satira alla vita della società attuale»¹⁶; direttamente dal testo «in scena scaturiscono progressivamente persone e situazioni»¹⁷. Lo spettacolo è diviso in due atti e inizia con la fuoriuscita sul palcoscenico, da una specie di grande uovo

⁶ G. Scabia, raccolta di memorie inedita consultata presso l’archivio dell’autore, febbraio – marzo 1965.

⁷ Ivi, giugno – luglio 1965.

⁸ «Discutiamo lungamente su certi dialoghi e discutiamo insieme qualche frammento di scena. Luigi Castejon mi porta una serie di battute per il suo personaggio, Crep. Sono frammenti di frasi del linguaggio politico (Siate concreti, siate realisti; Critiche astratte, proposte inattuali, ecc.), per la quarta scena del secondo tempo, nello scontro con Lap. Con Castejon e Leo de Berardinis (Lap) precisiamo tutta una serie di battute», Giuliano Scabia, pagine inedite, datate 12 settembre 1965.

⁹ È emblematico il lavoro dell’autore sul personaggio Lap-Leo de Berardinis. «Scrivo alcune scene nuove. Ad esempio, la scena in cui Lap scrive sui muri, nel primo tempo. Una scena notturna. Ma la impostiamo male. Ci sembra che Lap debba essere un personaggio forte e vincente, ma non riusciamo a trovare il tono giusto. Lo stile di questo personaggio ci farà impazzire per quindici giorni. Alla fine ci accorgeremo che deve essere un personaggio debole, negativo. Preparo una serie di intermezzi per precisare meglio Lip e Lap nel primo tempo. Ma li accantoniamo», Giuliano Scabia, raccolta di memorie inedita, consultata presso l’archivio privato dell’autore, 10-11 settembre 1965.

¹⁰ M. Marino, *Sul teatro immaginario di un poeta*, in «Culture Teatrali», 12, primavera 2005, p. 7.

¹¹ G. Scabia, raccolta di memorie inedita, consultata presso l’archivio dell’autore, agosto 1965.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ U. Mosca, *La parola suono*, in «Corriere d’Informazione», Milano, 1 ottobre 1965.

¹⁷ A. Talamini, *Una commedia moderna con venti parole per titolo*, in «Il Tempo», 1 ottobre 1965.

Titolo || La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

originario, dei personaggi elencati nel titolo, completamente avvolti in carta da imballaggio. All’inizio sono soltanto dieci clown.

«Poi, a poco a poco, assumono la loro identità di personaggi-maschere alle prese con la società contemporanea: quelli che la controllano, o che almeno ne traggono i più vistosi profitti, quelli che la servono, o che comunque se ne lasciano assorbire senza opporre troppa resistenza, quelli infine che fanno sentire timida e sterile la loro protesta più, sembra, per mettersi in pace con la propria coscienza che perché effettivamente convinti di poter cambiare le cose»¹⁸.

Si tratta, dunque, di maschere-personaggio che, una volta nate, prendono contatto conoscitivo con il mondo fisico, con i loro simili e, gradualmente, «vengono assorbite da una società che è interamente dominata dalla religione dei consumi»¹⁹, ipostatizzata in scena dalla Grande Mam, una sorta di robot costruito con materiale di scarto. Lo spazio scenico è prolungato fino a metà platea con un sistema di passerelle praticabili, «come per sottolineare che nella società contemporanea insieme con Zip e gli altri ci sono anche gli spettatori»²⁰. Gli attori, così, invadono completamente la sala, spostandosi in continuazione, accanto, dietro e sopra il pubblico. I costumi e la scena «tra dadà e futurista, messa insieme con collages e montaggio di oggetti vari»²¹ (ammassi di carta velina bianca sul fondale e sulle pareti laterali della scena, su cui sono attaccati dei tubi metallici e manifesti illeggibili), sono di Emanuele Luzzati. Solo dopo aver preso dimestichezza con lo spazio, le maschere cominciano ad usare il linguaggio: nella prima parte dello spettacolo, si tratta di semplici fonemi privi di connessioni logiche («voci monche e assurdamente straziate, sghignazzi, *litanie*»²²), poi i suoni si fanno sempre più articolati fino alla scoperta della parola, nella seconda parte. Inizialmente, gli attori «mimano, urlano, saltano, per dar vita ad una rarefatta *clowneries* (movenze, trucco, gesti di scena richiamano con insistenza il mondo clownesco) nella quale si cerca di esprimere la rivolta, il rifiuto e l’ironia opposti al mondo delle violenze, del conformismo, delle crudeltà del falso benessere»²³. Nella seconda parte dello spettacolo, la ricchezza di invenzioni mimiche e foniche si stempera in elementi gestuali e linguistici di stampo più realistico. Questo progressivo appiattimento del linguaggio, come vedremo, verrà poi considerato un elemento di debolezza dello spettacolo. Lo spettacolo viene criticato soprattutto per quello che in ambito progettuale e teorico avrebbe dovuto costituire il suo maggiore punto di forza, ovvero l’uso di una scrittura “acentrica”. Guglielmino, ad esempio, denuncia come limite l’assenza di un testo scritto²⁴ e De Monticelli, invece, lo considera un banale «intrattenimento in due tempi», una sorta di «elefantico testo per cabaret»²⁵ per niente innovativo. La critica respinge anche gli altri due elementi fondamentali su cui si basa lo spettacolo, ovvero la ricerca di uno spazio “acentrico” e un tipo di recitazione totale. Bertani ritiene che «lo spettacolo gremito di cose, di voci stereofoniche, di salti, di giochi, di luce, di alterazioni vocali, di gesti allusivi» non diverte e «fa esaurire in breve la carica dell’interesse, per la dispersività e oscurità delle sue molteplici proposizioni»²⁶. Raul Radice, invece, che la molteplicità dei punti di osservazione in platea anziché attivare lo spettatore, lo rende passivo o addirittura lo fa sentire a disagio²⁷. Pertanto, sostiene Damerini, lo spettacolo potrà essere ricordato soltanto «per la sua coreografia tempestosa e confusionaria»²⁸. Vi sono, però, alcuni critici che evidenziano l’importanza dello spettacolo. Sembra, infatti, che Antonio Talamini colga pienamente il senso del progetto, quando afferma che si tratta di «un teatro di ricerca che espone incisivamente più che un problema una situazione facendola scaturire dalla scena e consegnandola per la soluzione alle riflessioni dello spettatore»²⁹. Egli, poi, coglie l’importanza della nuova strutturazione spaziale “acentrica”, che, rompendo un dogma fondamentale della scena tradizionale — il punto di vista unico e la frontalità —, tende ad inglobare tra le sue maglie anche lo spettatore, circondandolo e sollecitandolo da ogni lato. Capriolo ricorda che all’inizio «sono soltanto dieci clown che sembrano usciti dalle pagine di uno di quei suggestivi libri di Ripellino sul teatro russo della grande epoca. Poi, a poco a poco, assumono la loro identità di personaggi-maschere alle prese con la società contemporanea»³⁰. Una società contemporanea che presenta dei connotati ben conosciuti: «la religione dei

¹⁸ E. Capriolo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Sipario», novembre 1965, n. 235, p. 10. I “finti” ribelli sono: la coppia Lip-Lap che decide di fuggire, ma è destinata a soccombere, e il solitario Zip che dice inutilmente di no.

¹⁹ C. Augias, *Madre consumo e i suoi figli*, in «Avanti!», 1.10.1965.

²⁰ E. Capriolo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e La Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Sipario», cit.

²¹ G. Nogara, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e La Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Humanitas», Brescia, ottobre 1965.

²² A. Orecchio, *I robot del consumo alle prese col mondo*, in «Paese Sera», 1 ottobre 1965.

²³ R. Tian, *Giovanile tentativo di avanguardia nello spettacolo del Teatro-Studio genovese*, in «Il Messaggero», 1 ottobre 1965.

²⁴ G. M. Guglielmino, *Dieci maschere e la “Grande Mam” alle prese con la società del benessere*, «Gazzetta del Popolo», 1 ottobre 1965.

²⁵ R. De Monticelli, *L’avanguardia gioca le sue carte in un enorme cabaret*, in «Il Giorno», 1 ottobre 1965.

²⁶ O. Bertani, *Avanguardia superficiale sotto un titolo impossibile*, in «Avvenire d’Italia», 1 ottobre 1965.

²⁷ R. Radice, *Uno spettacolo “sperimentale”*, in «Corriere della sera», 1 ottobre 1965.

²⁸ G. Damerini, *La proposta teatrale di Scabia e Quartucci*, in «Il Gazzettino», 1 ottobre 1965.

²⁹ A. Talamini, *Una commedia moderna con venti parole per titolo*, in «Il Tempo», cit.

³⁰ E. Capriolo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e La Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Sipario», cit.

Titolo || La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

consumi, l’azione dei potenti contro chi non si conforma, l’opera di deformazione e di sterilizzazione condotta sulla natura, l’incubo della bomba e la realtà, concreta attualissima, di altri ordigni di distruzione quotidianamente impiegati»³¹. La situazione drammatica rappresenta, quindi, un presupposto fondamentale anche dell’esperienza dello spettatore, per cui «il palcoscenico non si propone di esporla ma di evocarla nei suoi diversi aspetti, in brevi sintesi penetranti e frenetiche dove allo sberleffo irrispettoso del clown s’accompagna il delirio allucinante dei fonemi infantili, la riduzione della parola a suoni di puro riferimento, il dialogo intessuto coi fili del luogo comune a tutti i livelli»³². A questo si aggiunge una sorta di aggressività recitativa che tende a colpire fisicamente lo spettatore e a farlo uscire dal suo solipsismo. Nella seconda parte, invece, pur conservando la propria aggressività, lo spettacolo «perde quel carattere di gioco beffardo che contrappuntava brillantemente la sostanza tragica dell’enunciato»³³, anche perché «la polemica contro i potenti diventa più diretta e provocatoria»³⁴ e i discorsi si fanno più espliciti. Evidentemente, Capriolo, come già aveva notato Scabia durante le prove, intende dire che, a causa di alcune “resistenze”, gli attori nella seconda parte smettono le maschere e si chiudono in un personaggio più naturalistico. Di fatto, quindi, lo spettacolo risulta incompiuto, ma questa incompiutezza sembra che sia dovuta per lo più, come dice Augias, a una «difficoltà di iniziare, su un terreno praticamente vergine, un discorso teatrale affatto nuovo»³⁵. Il termine di riferimento che la critica ha, nel valutare l’operazione, è quello delle neoavanguardie letterarie, riconoscendo, però, le distinzioni che rendono incompatibili i due fenomeni. Bruno Schacherl, ad esempio, scrive che lo spettacolo «ha il merito di non rappresentare un’avanguardia velleitaria, una curiosità marginale per il teatro», ma di essere nato come un «fatto di palcoscenico tendenzialmente totale»³⁶. Nota, dunque, che a differenza di una sperimentazione di tipo «irrazionale» come quella proposta dalla neoavanguardia letteraria, questo spettacolo inaugura una nuova linea di ricerca improntata sulla «razionalità»³⁷ di una concreta esperienza italiana. Sulla scorta dello studio condotto sul suono insieme a Nono, continua Schacherl, Scabia tenta abilmente l’espressività delle sillabe, dei suoni non significanti, delle enumerazioni assonanti, però, mentre la neoavanguardia letteraria persegue una sperimentazione velleitaria e alla moda, il testo di Scabia si pone concretamente come un punto di partenza per la creazione di un nuovo linguaggio scenico e gli errori che emergono dallo spettacolo sono dovuti per lo più all’approssimazione e all’immaturità. Lo spettacolo pone sul tappeto con forza la questione dell’avanguardia. Secondo De Marinis, questo spettacolo «fu l’occasione che molti misonetisti colsero al volo per serrare i ranghi e passare a un primo regolamento di conti con la nascente avanguardia»³⁸. La maggior parte della critica ritiene che *Zip* non nasce da una ricerca nuova, bensì – come dice Tian – da un recupero di vecchi «miti del teatro totale intesi alla maniera di Evreinov»³⁹, che presentano, quindi, le caratteristiche di un’esercitazione tecnica priva di conseguenze di valore, «perché con un piede nella pantomima, uno nel balletto, e un altro nel cabaret, si rischia di non far riuscire nessuna delle tre cose, e di lasciare le cose al punto di prima, in cui si sono trovate»⁴⁰. Anche Ascarelli Luzzato fa riferimento all’avanguardia primo novecentesca russa quando parla di *Zip*, che, per l’appunto, considera «una delle ormai solite *clowneries* imbottite di conati alla Evreinov, di ricalchi di questo o di quell’altro estremismo teatrale, di imitazioni potentissime ma non prive di qualche ingegnosità formale»⁴¹. Pertanto, secondo Mosca, il lavoro di Giuliano Scabia «presume di essere avanguardia», ma si rivela un «preoccupante esempio di retroguardia che non ha assolutamente nulla di interessante»⁴². In pratica, come sostiene Poesio, è negata da una parte consistente della critica l’esistenza «di un teatro di avanguardia in Italia autonomo, ovvero non ricalcato su modelli stranieri»⁴³.

Sul fronte opposto, invece, vi è chi considera *Zip* «una tappa importante nel cammino del nostro teatro: un primo capitolo, o se si preferisce un’introduzione, di un discorso serio sull’avanguardia»⁴⁴. Secondo Orecchio, «l’ardita clownerie con cui si è aperta l’ultima settimana del Festival, dedicata quasi esclusivamente al confronto delle avanguardie, segna una data importante nel calendario delle nostre scene di prosa: una data in rosso»⁴⁵. *Zip* diventa così un caso, che solleva polemiche e discussioni soprattutto riguardo al concetto di avanguardia. A queste prendono parte gli stessi Quartucci e Scabia che redigono un Manifesto,

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ C. Augias, *Madre consumo e i suoi figli*, in «Avanti!», 1 Ottobre 1965.

³⁶ B. Schacherl, *La favola di Zip*, in «Rinascita», 9.10.1965

³⁷ Ibidem.

³⁸ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., p. 167.

³⁹ R. Tian, *Giovanile tentativo di avanguardia nello spettacolo del Teatro-Studio genovese*, in «Il Messaggero», cit.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. Ascarelli Luzzato, *Zip-Lap-Lip-Vtip-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Arcoscenico», ottobre 1965.

⁴² U. Mosca, *La parola suono*, in «Corriere d’informazione», cit.

⁴³ P. Emilio Poesio, *Zip e i suoi compagni*, in «La Nazione», 1.10.1965.

⁴⁴ E. Capriolo, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e La Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, in «Sipario», cit.

⁴⁵ A. Orecchio, *I robot del consumo alle prese col mondo*, in «Paese Sera», 1.10.1965.

Titolo || La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

intitolato *Per un'avanguardia italiana*⁴⁶, in cui tracciano una breve storia della nascita di *Zip* e chiariscono i rapporti tra la nuova avanguardia e l'avanguardia storica. Nel *Manifesto*, gli autori pongono *Zip* come un esperimento in continuità con l'avanguardia storica per la concezione di uno spazio totale – si fa riferimento ad Artaud a Mejerchol'd e ad altre esperienze più recenti del Novecento – e allo stesso tempo come il prototipo di una nuova avanguardia, al passo con la realtà contemporanea grazie alla costruzione di uno spazio scenico che riproduce la griglia della città contemporanea. Modello di questa configurazione spaziale sono, allora, da un lato, la realtà contemporanea e, dall'altro, la pittura di Pollock, cioè una forma estetica in cui muta radicalmente la posizione dell'artista nei confronti dell'opera, intesa come “campo d'azione”, aperta e non definita da limiti materiali.

Nella sezione del *Manifesto*, intitolata *Tradizione e partenza da zero*, gli autori vanno al cuore della questione, sottolineando che, a differenza dell'avanguardia storica, la nuova avanguardia intende realizzare un «teatro di costruzione, non di distruzione»⁴⁷. L'avanguardia storica costituisce, comunque, un'immensa riserva di soluzioni, di tecniche, di sperimentazioni, di risultati meravigliosi e di fallimenti desolanti: un patrimonio, da cui bisogna attingere, di cui bisogna servirsi, da cui non si può prescindere, ma naturalmente servirsi «di una tradizione non vuol dire ripeterla»⁴⁸. In altre parole, il *Manifesto* mette in chiaro che anche se l'avanguardia storica ha perseguito dei fini completamente diversi, perché la sua ricerca si fonda su una «contestazione puramente grammaticale»⁴⁹, può essere comunque considerata un grande «serbatoio di possibilità linguistiche»⁵⁰. È necessario, allora, considerare l'avanguardia storica come un punto di partenza necessario, per superarne poi i presupposti e dare vita a un Nuovo Teatro; un teatro, cioè, «pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate e di gesti contemporanei, che metta dubbi, rompa le prospettive, tolga le maschere, metta in moto qualche pensiero»⁵¹. Così la nuova avanguardia, pur ponendosi sul piano della continuità con il passato, traccia una linea ben definita di demarcazione tra la propria finalità comunicativa contemporanea – da leggersi sia sul piano degli elementi linguistici, sia della strutturazione dello spazio al fine di un coinvolgimento totale degli spettatori, sia della recitazione — e la volontà di rinnovamento puramente “grammaticale” di quella storica. L'invenzione di una scrittura scenica paritetica, in cui testo, spazio, oggetti, suoni, parole e attori sono sullo stesso piano (un po' come stava avvenendo anche al di là dell'Atlantico, grazie a gruppi come il Living Theatre, o al lavoro di John Cage e all'Happening) è il grande merito di *Zip* e il motivo per cui esso segna una data importante nella storia della nascita della nuova avanguardia teatrale italiana.

«Alcuni hanno preferito scaricare addosso a *Zip* le loro personali polemiche sull'avanguardia, sotto e sopra l'avanguardia, preferendo destreggiarsi attorno a una definizione, per ognuno diversa, piuttosto che cercare di “leggere” lo spettacolo»⁵². In primo luogo, dunque, *Zip* rivoluziona la struttura tipica dello spazio teatrale perché è uno spettacolo da recitare in un teatro trasformato tutto in palcoscenico; è concepito, cioè, per realizzare in scena uno spazio organica-mente “acentrico”, che evochi lo spazio della città contemporanea, «griglia di maglie uguali, luogo di apparenti pari diritti»⁵³. Anche la sua scrittura è “acentrica”, in quanto il testo cresce con la scena, anzi la inventa, entrando in contatto con gli altri elementi in maniera assolutamente paritaria: proprio questa struttura aperta — sostiene Bartolucci⁵⁴ — fa di *Zip* un'opera contemporanea. Tuttavia, secondo De Marinis, le premesse di un tale progetto in progress non sono realizzate fino in fondo, perché non avviene il dissolvimento dell'opera scritta in quella scenica, ma al contrario la pagina scritta sembra inglobare in sé l'intera dimensione della scena⁵⁵. In effetti, è vero che la scrittura tende a dare una propria linea registica, una sua propria idea di spazio scenico, ma questa proposta di regia, di spazio scenico come sostiene Bartolucci, appartiene alla «tensione formale di cui Quartucci aveva

⁴⁶ C. Quartucci, G. Scabia, *Per un'avanguardia italiana*, in «Sipario», n. 235, novembre 1965, pp. 11-12.

⁴⁷ Ivi, p. 15.

⁴⁸ «Oggi non crediamo né utile né necessario partire da zero, perché nella situazione in cui ci troviamo è possibile essere tanto più precisi quanto più si è coscienti delle esperienze che sono già state iniziate e portate avanti». Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² C. Quartucci, G. Scabia, *Per un'avanguardia teatrale*, cit., p. 11.

⁵³ «La Città: la costruzione della città deve concludere il primo tempo. Dovrà essere costruita in tutta la sala, con tubi di plastica, sopra la testa degli spettatori. Una gabbia dentro cui anche lo spettatore viene coinvolto. Il corrispondente pratico della recitazione totale. La città deve essere dentro di noi spettatori», Giuliano Scabia, raccolta di memorie inedite consultata presso l'archivio privato dell'autore, 10-11 settembre 1965. Riportiamo le sottolineature autografe di Scabia. Scabia teorizzerà, poi, un “teatro di avvenimenti” inteso come «struttura capace di portarsi al centro di una comunità e di coinvolgerla in modo analogo a quello in cui nel medioevo la coinvolgeva una sacra rappresentazione o come oggi la può coinvolgere uno sciopero generale». Si tratta di un teatro di avvenimenti che riguarda la comunità ed è capace di farla partecipe in tutti i sensi. cfr. G. Scabia, *Teatro di avvenimenti*, in «Sipario», n. 255, luglio 1967, pp. 2ss.

⁵⁴ «L'incontro decisivo che Quartucci ha avuto con una certa “contemporaneità”, al di là dell'uso fonetico visivo beckettiano e al di là di un certo linguaggio drammaturgico innovatore ma concluso qual è appunto il mondo di Beckett, è stato quello che l'ha posto di fronte ad un materiale drammaturgico strutturalmente aperto, lo “Zip” di Scabia, e al tempo stesso scientificamente esatto nei suoi momenti gestico-fonetici, su una direzione scenica sostanzialmente fuori di ogni schema di azione drammatica tradizionale». Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 30.

⁵⁵ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., p. 165.

Titolo | La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore | Daniela Visone

Pubblicato | Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 6 di 7

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

già in Beckett formulato gli elementi; e questo adesso in *Zip* gli diventano occasione non soltanto di riscontro registico, di spazio registico, ma anche occasione di ampliamento di regia, di spazio scenico»⁵⁶. Dunque, la regia implicita nella scrittura drammatica non fagocita la regia di scena, ma le conferisce possibilità nuove di sperimentazione. Anche l’attore che recita in questo tipo di spettacolo deve essere “acentrico”, cioè «attivo e passivo, capace di spostarsi ovunque, organico al nuovo spazio teatrale, alla nuova prospettiva interiore ed esteriore, continuamente cosciente di tutti gli elementi mediante cui agisce»⁵⁷. È un tipo di attore capace di essere il personaggio e la maschera, attraverso un tipo di recitazione «analizzata, cosciente di sé, che tiene a distanza la maschera e lo spettatore, pur coinvolgendolo fisicamente e intellettualmente»⁵⁸. L’ipotesi iniziale di *Zip* consiste proprio nel creare «maschere in evoluzione, persone con molti tipi dentro»⁵⁹. L’unica scena “mobile” prevista nello spettacolo, però, è quella della lettura dei quotidiani, che dovrebbe portare gli attori a esprimere la loro opinione differente di sera in sera a seconda dell’avvenimento di cui si discute. Nella versione finale dello spettacolo, quindi, l’intervento diretto e improvvisato degli attori è del tutto calibrato⁶⁰. Accade, così, che gli attori, nel corso delle prove, invece di creare una continua distanza dalle maschere, finiscono per immedesimarsi e si chiudono ciascuno nel proprio personaggio – a differenza degli attori-studenti di *Cartoteca* che, non avendo alcun metodo predefinito, riescono ad essere liberi da ogni regola scenica. La messinscena collettiva, dunque, non risolve appieno i problemi relativi all’integrazione della scrittura e degli attori con la scena. E questo succede, probabilmente perché, come dice De Marinis, si vengono a creare delle “contraddizioni” determinate in primo luogo dalle difficoltà di un così ambizioso progetto di drammaturgia collettiva in progress – esperimento mai tentato prima in Italia – in appena ventitré giorni; in secondo luogo, dalle insicurezze che la mancanza di un testo bell’e pronto suscita in molti attori – nonostante fossero tutti di provenienza non tradizionale –, accentuando tensioni e contrasti già latenti all’interno del gruppo⁶¹.

Nonostante i suoi limiti, comunque, per l’innovazione che presenta a livello teorico-progettuale riguardo allo spazio, alla scrittura e alla recitazione, per il dibattito che suscita riguardo alla possibilità di una nuova avanguardia italiana, *Zip* segna un’epoca. La sua unicità è testimoniata anche da un fatto curioso, quanto marginale, eppure rivelatore dello stato in cui si trova una certa cultura teatrale italiana. Registrare il testo alla SIAE come opera teatrale italiana regolare è impossibile, in quanto non presenta le caratteristiche tradizionali di una “commedia”. Si crea così una situazione paradossale sul piano amministrativo che rivela platealmente le difficoltà delle istituzioni politiche e culturali a confrontarsi con un oggetto estetico la cui novità lo rende irriducibile ai modelli codificati. Il Ministero delle Finanze predispose, allora, per la messinscena una tassazione secondo le percentuali previste per un’opera straniera, non riconoscendo nel testo quelli che sono i tratti distintivi della forma drammatica “ufficiale”. Non potendo, insomma, essere riconoscibile come testo drammatico, secondo i parametri cui si riconduce la produzione nazionale, allora la soluzione più semplice è catalogare *Zip* come un’opera estranea a quei codici e l’unica, paradossale, categoria a disposizione è quella dell’opera straniera. Il che, al di là dell’evidente assurdità, ben si presta ad una suggestione metaforica, essendo *Zip* effettivamente “straniera” rispetto alla convenzione teatrale dominante in Italia. Il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, invece, non trovando per *Zip* un’adeguata collocazione burocratica sceglie di non ascriverla né tra le opere straniere né tra quelle italiane.

La Società Italiana degli Autori e Editori ha informato Giuliano Scabia che *Zip* non presenta «le caratteristiche tradizionali di una commedia e non può trovare una classificazione fra diversi generi previsti dall’articolo 73 del regolamento della SIAE»; e si rivela perciò impossibilitata ad assumerne la tutela. A sua volta il Ministero delle Finanze (al quale spetta di decidere sulla misura della tassazione, che è del 5% per le opere italiane e del 15 % per le opere straniere) informa il teatro stabile di Genova che *Zip* «ha motivi ispiratori diversi da quelli di un’opera di prosa vera e propria, essendo condotta con mezzi espressivi e musicali che non si riscontrano, di norma, nelle opere di prosa», e che perciò dovrà essere tassata come un’opera di autore straniero.

«Il Ministero per il Turismo e lo Spettacolo – al quale il teatro stabile di Genova deve render conto di un’aliquota di almeno il 51% di recite di autore italiano – è materialmente impossibilitato, dopo le dichiarazioni della SIAE e del Ministero delle Finanze, a considerare italiane le recite di *Zip*. Non può neppure, ovvia-mente, considerarle straniere. A oggi, quindi, *Zip* è commedia che non può essere considerata né italiana né straniera; e che non può essere tutelata

⁵⁶ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 30.

⁵⁷ G. Scabia, *Nello spazio del teatro*, cit. p. 36.

⁵⁸ C. Quartucci, G. Scabia, *Per un’avanguardia teatrale*, cit., p. 12. È la cosiddetta terza via della recitazione, che va oltre l’immedesimazione e lo straniamento – tecniche entrambe che portano, secondo Scabia e Quartucci, alla catarsi dell’attore e dello spettatore.

⁵⁹ I personaggi non dovevano essere definiti, ma rappresentare «maschere mobili aperte sulla realtà contemporanea», Ibidem.

⁶⁰ «Gli attori devono interrompere l’azione, togliere parte della maschera, distribuirsi i giornali, leggere le notizie. Per me, questa scena deve semplicemente far entrare, nel cuore dello spettacolo, le notizie del giorno. È una scena che cambia ogni sera. Qualcuno propone di approfittare di questa scena per dire direttamente la propria opinione, una specie di manifesto politico-letterario. Alla fine decidiamo per la scena puramente informativa, senza prese di posizione. Un contatto diretto con gli avvenimenti esterni», Ibidem.

⁶¹ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., p. 166.

Titolo || La messinscena “acentrica” di Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea: la questione dell’avanguardia divide la critica

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2010, pp. 77-92

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

né dalla SIAE né da altri»⁶².

Questa polemica sulla natura di *Zip* sorge mentre in Italia, da anni ormai, discute sulla figura del drammaturgo e sulle sue difficoltà di entrare in nazione diretta con la scena, e mentre sulle pagine di «Sipario» comincia (nel maggio del 1965) il dibattito “Scrittori e Teatro”, che coinvolge la quasi totalità delle grandi firme contemporanee: da Flaiano ad Arbasino, da Quasimodo a Sciascia, da Bianciardi a Moravia⁶³. Agli scrittori viene chiesto di spiegare perché in Italia, a differenza degli altri paesi europei, si sia venuta a creare una frattura tra gli intellettuali e la scena, cioè perché non esista un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Il dato più evidente che emerge è la mancanza di entusiasmo da parte degli scrittori sia nei confronti della drammaturgia, fatta eccezione per quella di Eduardo De Filippo, che nei confronti degli spettacoli. Fu un vero scandalo, forse «l’improvviso risveglio alla realtà»⁶⁴, come ricorda Franco Quadri, perché si scoprì che gli intellettuali non erano minimamente interessati al teatro, che non lo frequentavano, né erano intenzionati a scrivere per la scena. Nel contempo, emerge anche il problema della lingua grazie soprattutto all’intervento di Pier Paolo Pasolini, che nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* porrà di lì a poco al centro della questione l’«irrealtà accademica dell’italiano parlato»⁶⁵.

Questa inchiesta stimolerà, poi, alcuni intellettuali a scrivere per il teatro⁶⁶, anche se la rivolta in nome del teatro letterario, secondo Quadri, non condusse a rinnovamenti di sorta, perché «rimase davanti allo spettacolo di prosa una certa aria di fronda, una scontentezza che predisponesse alla polemica. Di “livello europeo” si parlò un po’ meno, perché era sorto il dubbio che sotto tutto quell’oro ci fosse in realtà qualcosa che molto non riluceva»⁶⁷. Questo dubbio, probabilmente, si era insinuato grazie ai nuovi segni gestuali-fonici-visivi che stavano invadendo la scena attraverso il lavoro del Living Theatre – che spesso veniva assunto come termine di riferimento alternativo – e la sperimentazione degli artisti della nuova avanguardia italiana.

⁶² Comunicato diffuso dal Teatro Stabile di Genova, reperito presso l’Archivio Privato di Giuliano Scabia.

⁶³ Inchiesta (a cura di Marisa Rusconi e della redazione), *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», n.229, maggio 1965, pp. 2-14 e 35. L’indagine segue, nei numeri successivi, aprendosi alle risposte dei teatranti: Inchiesta *Gli Scrittori e il teatro*. Rispondono i teatranti, in «Sipario», n. 231, luglio 1965, pp. 2-10 e 31; e si conclude con l’articolo di Roberto Rebora, *Contributo alla confusione*, in «Sipario», nn. 232-233, agosto-settembre 1965, pp. 2-4.

⁶⁴ F. Quadri, *Il rito perduto*. Luca Ronconi, cit, p. 35.

⁶⁵ Pasolini espone la sua concezione sul teatro nel *Manifesto per un nuovo teatro*, apparso nel n. 9 li I 968 di «Nuovi Argomenti», rivista che codirige insieme ad Alberto Moravia e Alberto Carocci a partire dal 1966. Nel *Manifesto*, problema fondamentale rimane quello relativo alla lingua, perché I 11.111.11m, secondo Pasolini, è una lingua convenzionale, nata in un determinato periodo storico, il 1870, e decisa dall’alto. Quest’operazione, inevitabile ed efficace sul piano della lingua scritta, non lo è invece su quello della lingua orale, laddove esiste un variegato uso di dialetti. La grave pecca de teatro tradizionale consiste nell’aver accettato questa convenzionalità dell’italiano orale, su cui h fondato la convenzionalità della dizione. Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1999 pp. 713-732.

⁶⁶ Natalia Ginzburg in quell’anno scrive *Ti ho sposato per allegria*; Alberto Moravia nel 1966 *Il mondo è quello che è*; lo stesso Pier Paolo Pasolini – che nel 1963 aveva già cominciato a scrivere *Calderon* pubblicato solo nel 1973 – nel 1966 scrive *Affabulazione* e *Pilade*, nel 1968 una parte di *Orgia* poi pubblicata per intero nel 1977 insieme a *Porcile*; egli, inoltre, tra il 1965 e il 1974, scrive senza interruzioni, rielaborandolo continuamente *Bestia da stile*.

⁶⁷ F. Quadri, *Il rito perduto*. Luca Ronconi, cit., p. 35.