

Titolo || Il caso “Zip”

Autore || Marco De Marinis

Pubblicato || Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947 – 1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 162-167

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il caso “Zip”

di Marco De Marinis

Il 30 settembre 1965 andò in scena a Venezia, nell’ambito del XXIV Festival Internazionale della Prosa, *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Scrip & la grande Mam* alle prese con società contemporanea di Giuliano Scabia con la regia di Carlo Quartucci e le scene di Emanuele Luzzati (fra gli attori figuravano Leo De Berardinis, Claudio Remondi e Cosimo Cinieri). Grosse polemiche avevano preceduto e seguito questa “prima” veneziana (patrocinata dallo Stabile di Genova al quale era legato in quel momento il Teatro Studio di Quartucci). Il “caso” che ne seguì contribuì ad agitare le acque da qualche tempo non più tranquille della scena italiana¹. Anche guardandolo a distanza di tempo, l’importanza di questo “caso” resta, anzi direi che aumenta, se possibile: si potrebbe infatti assumerlo, addirittura, come vicenda emblematica, o almeno sintomatica, della situazione teatrale di quegli anni, nel nostro paese, e anticipatrice, per più versi, di gran parte di ciò che vi accadrà di lì a poco. Proviamo a elencare i principali elementi di importanza del piccolo *affaire*: innanzitutto *Zip* era, ed è, il primo *testo italiano* del nuovo teatro italiano (e uno dei pochissimi che questo riuscirà a esprimere nell’intero arco della sua breve stagione); l’allestimento di *Zip* costituì, inoltre, il primo esempio di grossa collaborazione fra un Teatro Stabile (e quindi il Teatro Ufficiale, come si comincia allora a chiamarlo con insistenza) e un gruppo d’avanguardia (vale la pena di aggiungere subito che, in tal senso, esso sancì anche il primo di una lunga serie di fallimenti cui queste collaborazioni, per altro sempre sporadiche, avrebbero portato negli anni a venire); l’andata in scena di *Zip* a Venezia offrì anche l’occasione per il duro confronto in campo aperto tra i fautori del vecchio (i più, naturalmente, fra critici e operatori vari del settore) e sostenitori del nuovo, pochi e ancora con poco potere a disposizione; infine, ma certo non da ultimo, l’allestimento di *Zip* da parte del Teatro-Studio rappresentò il primo esempio di una collaborazione organica fra autore-regista-scenografo-attori, mirante a ridurre il vistoso divario fra scrittura (drammatica) e *scena* (e qui è bene anticipare fin d’ora che il non pieno successo dell’esperimento rappresentò anche, fra le altre cose, una vistosa spia delle contraddizioni che stavano già minando il nascente teatro d’avanguardia e che gli impedivano, come si vedrà in occasione del convegno di Ivrea del 1967, di dare vita a un movimento capace di candidarsi per una valida alternativa al modo di produzione teatrale non dominante.

La collaborazione con lo stabile di Genova. Si tratta dunque della prima importante collaborazione fra teatro ufficiale e sperimentazione: una storia esemplare e istruttiva, per più versi. Da una parte ci sono un gruppo sperimentale e il suo regista, Quartucci, fiduciosi nella possibilità di trovare, attraverso un collegamento con il teatro pubblico, i mezzi (non soltanto finanziari) per approfondire e al tempo stesso verificare la propria linea di ricerca; dall’altra parte c’è un’istituzione che apre strumentalmente al nuovo, all’interno di una strategia più ampia tesa a superare, o quanto meno arginare, la crisi che travaglia da alcuni anni il teatro di prosa, e che è crisi di pubblico e di idee nello stesso tempo: la sua intenzione (magari perseguita, almeno all’inizio, in perfetta buona fede) è dunque quella di dar vita a un teatro-studio che funzioni come luogo di sperimentazione di ipotesi e di soluzioni, alle quali la compagnia principale potrà eventualmente e liberamente attingere per i propri spettacoli. Che questo fosse, nella sostanza, il punto di vista dei responsabili dello Stabile genovese, e cioè che essi concepissero il Teatro-Studio di Quartucci e compagni più come un subalterno “serbatoio di rifornimento” creativo che non come un secondo centro produttivo, autonomo e di pari dignità², lo dimostra fra l’altro lo scarso spazio e l’esigua disponibilità finanziaria che essi concedono al gruppo di Quartucci: solo *Aspettando Godot* trova un posto solo a fine stagione e solo per poche repliche; e lo stesso accadrà per *La fantesca* di Della Porta, spettacolo che nel 1966 segnerà la rottura definitiva della collaborazione. Nel frattempo c’era stata la delusione di *Emmeti* (1965-66), che Quartucci aveva sperato diventasse «l’occasione di fondere il nostro lavoro di ricerca con quello “ufficiale” dell’organismo stabile», e durante il cui allestimento gli attori del Teatro-Studio si ritrovarono invece del tutto emarginati, costretti a preparare «una scena completamente isolata dall’impianto generale del lavoro», senza alcun rapporto con la compagnia principale. Ma in mezzo c’era stato, soprattutto, il lavoro per *Zip*.

Il testo di Scabia e il lavoro “in collettivo” con Quartucci. Insieme con *All’improvviso* (composto nei primi mesi dello stesso 1965), *Zip* rappresenta l’esordio di Giuliano Scabia quale scrittore di teatro (ma aveva già debuttato come poeta e aveva preparato il testo per *La fabbrica illuminata* del musicista Luigi Nono, nel 1964). Al di là dell’indubbia felicità del risultato poetico, la ricerca che Scabia persegue attraverso queste sue prime prove (e che svilupperà e radicalizzerà nelle successive) è quella di una riformulazione della scrittura drammatica nella «dimensione generale dello spazio inventato»³, lavorando quindi

¹ In quello stesso anno il mondo teatrale era stato messo a rumore dalla polemica fra intellettuali e teatranti originata da un’inchiesta di Sipario (229, Maggio 1965), il quale aveva chiamato un certo numero di scrittori italiani, fra cui Arbasino, Buzzati, Flaiano, Moravia, Pasolini, Piovone e Sciascia) a dire la loro sulle cause della «frattura che esiste [...] in Italia fra gli intellettuali e la scena». Le risposte furono pubblicate sui nn. 231 e 232-3 e videro la presenza, fra gli altri, di De Bosio, Diego Fabbri; Fersen, Fo, Pandolfi, Valli e Visconti. Ma intanto il dibattito si era allargato coinvolgendo la stampa quotidiana e periodica.

² Questa posizione emerge abbastanza nettamente, ad esempio, dalla relazione che Squarzina pronuncia al Convegno dei Teatri Stabili a Firenze nell’ottobre 1966, e che viene pubblicata su Sipario (n.250, febbraio 1967), con il titolo *il repertorio contemporaneo e i teatri stabili*. Non a caso se ne accorse subito Quartucci che rispose polemicamente dalle stesse colonne.

³ G. Scabia, *All’improvviso e Zip*, Einaudi, Torino, 1967, p. 2.

Titolo || Il caso “Zip”

Autore || Marco De Marinis

Pubblicato || Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947 – 1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 162-167

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

a un collegamento sempre più stretto fra testo e scena, fra scrittura e spazio, nella direzione di un'«identificazione di linguaggio teatrale con spazio teatrale»⁴. È necessario – sostiene Scabia in quegli anni – un rivoluzionamento dello spazio scenico che rompa il rapporto prospettico classico fra palcoscenico e platea, creando una situazione percettivo-fruttiva a prospettiva plurima, la quale, a sua volta, renda possibile un ravvicinamento dello spettatore all'evento teatrale e addirittura una sua immersione anche fisica, materiale, in esso. Di un tale rivoluzionamento dello spazio scenico la scrittura drammatica dovrebbe costituire parte integrante, e anzi momento decisivo, trasformandosi in una scrittura acentrica e completa.

«Oggi, mutata l'idea dello spazio teatrale, bisogna andare verso una scrittura completa e alla scrittura prospettica (la parola come punto focale dello spettacolo) va sostituita una scrittura acentrica in cui non ci sia un elemento privilegiato. In un certo senso si tratta di approntare delle partiture teatrali non limitate alla scrittura del dialogo, inventando lo spazio già in sede del testo. In tal modo non ci saranno didascalie [...] ma tutto: dialoghi, descrizione di luce, di tono, di gesti, di movimenti, farà parte del testo e della scena»⁵.

Tralasciamo per ora di notare come, perseguendo questo progetto (utopico) di massimo avvicinamento, e di tendenziale fra scrittura e scena, la drammaturgia di Scabia pervenga in breve tempo (si vedano in tal senso, oltre allo stesso *Zip*, *Scontri Generali*, del 1969, e *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno*, del 1971), e un poco paradossalmente, non al dissolvimento della scrittura letteraria in quella scenica ma al risultato opposto (almeno in apparenza) di affermare la piena autosufficienza della pagina drammatica scritta, la quale cerca progressivamente di inglobare in sé, per quanto possibile, l'intera dimensione della scena. Per ora, invece, interessa soltanto far rilevare che questa ricerca di Scabia su linguaggio-spazio-spettatore, visti come i tre inseparabili elementi fondativi del fatto teatrale, mostra evidenti affinità con la direzione degli esperimenti intrapresi da Quartucci già dalla fine degli anni Cinquanta. L'incontro fra i due sembrava inevitabile e infatti avvenne, grazie a *Zip*. Ma in che modo? E con quali risultati?

La messa in scena di Zip a Venezia. Le intenzioni iniziali erano – come si è già anticipato – quelle di «realizzare una messinscena in “collettivo” [...] estendendo la collaborazione all'autore, allo scenografo, al musicista e ai tecnici, oltre che agli attori, anche in fase di stesura del testo»⁶. Il testo è per l'appunto quello di *Zip*, che Scabia propone allo Stabile di Genova quando si trova ancora allo stadio di abbozzo. Si trattava di completarne la stesura insieme alla compagnia durante il lavoro di allestimento.

Se risultati dell'operazione restarono, nel complesso, al di sotto delle aspettative dei suoi stessi promotori, questo avvenne a causa di una serie di contraddizioni che complicarono l'esperienza fin quasi a farla abortire: in primo luogo la contraddizione fra le difficoltà di un così ambizioso progetto di drammaturgia collettiva in progress (esperimento mai tentato prima in Italia) e il tempo ridottissimo (appena ventitré giorni; quando Strehler, nel 1963, si era potuto concedere il lusso di sei mesi di prove per *Vita di Galileo!*) di cui poi, a conti fatti, la compagnia si trovò a disporre, per l'assunzione all'ultimo momento di un altro impegno quasi concomitante⁷ in secondo luogo, le contraddizioni provocate dalle insicurezze che la mancanza di un testo bell'e pronto suscitò in molti attori (nonostante fossero tutti di provenienza non tradizionale), accentuando tensioni e contrasti già latenti all'interno del gruppo. Annota al riguardo nel suo taccuino uno degli attori, Luigi Castejon: «Il confronto non avviene, la necessaria fase preparatoria su *Zip*, viene sommersa dallo scoraggiante impegno palermitano. Mi brucia il sospetto che ognuno di noi si covi personali piani registico-interpretativi, arrivando per vie diverse a diversissime soluzioni»⁸.

E lo stesso lamenta più avanti che, per mancanza di tempo, non si sia riusciti a conquistare «una coscienza comune, unitaria» del lavoro da fare. In definitiva, il gruppo non sembrò cogliere sino in fondo l'importanza e la novità del progetto (della scommessa) che stava alla base di quello spettacolo. Interrogato recentemente in proposito, un altro degli attori, Leo De Berardinis, ha così risposto: «Credo che in Carlo e Giuliano ci fosse effettivamente questa esigenza di fare nascere un testo in un modo nuovo, vivo. Però per quanto mi ricordo io, alla fin fine ci diedero un copione da studiare [...] e così andammo in scena. Voglio dire che per me questo inserimento dell'autore non cambiò nulla. Per me l'unico rapporto che contava era quello con Carlo»⁹.

A questi problemi interni vennero poi ad aggiungersi, inopinatamente, le difficoltà esterne. Il giorno precedente la prova generale, il Teatro Stabile di Genova, nelle persone dei suoi direttori, Luigi Squarzina e Ivo Chiesa, invia a Scabia e Quartucci un telegramma nel quale minaccia (su direttore del Festival Wladimiro Dorigo) di «togliere sua egida allo spettacolo», perché sia il testo che la messa in scena erano stati profondamente, e inaccettabilmente, modificati rispetto all'inizio¹⁰.

Il primo “regolamento di conti” con l'avanguardia. Date queste premesse, non stupisce affatto l'accoglienza largamente e duramente negativa che la critica riservò allo spettacolo. *Zip*, come ho già detto, fu l'occasione che molti misonetisti colsero al

⁴ Ivi.

⁵ G. Scabia, nello spazio del teatro II, 2, 1967-68, p. 41.

⁶ C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, relazione al Convegno per un Nuovo Teatro, p. 156.

⁷ Si trattava dell'allestimento di tre brevi testi di Filippini, Lombardi e Testa per la VI Settimana della Nuova Musica a Palermo, ai primi di settembre.

⁸ Diario inedito, alcuni brani dattiloscritti messi a disposizione da Scabia.

⁹ Conversazione con L. De Berardinis in M. De Marinis, *Da Shakespeare a Shakespeare: intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, «Acquario», n. 8,9,10, 1986.

¹⁰ Il telegramma è stato messo a disposizione da Scabia.

Titolo || Il caso “Zip”

Autore || Marco De Marinis

Pubblicato || Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947 – 1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 162-167

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

volò per serrare i ranghi e passare a un primo “regolamento di conti” con la nascente avanguardia (fra l’altro, lo spettacolo ne riuniva, a vario titolo, diversi esponenti di spicco). E quanto osservarono infatti, a botta “ calda, ma del resto pacatamente, gli stessi Quartucci e Scabia in un articolo pubblicato su *Sipario* due mesi dopo la “prima” veneziana: Alcuni poi hanno preferito scaricare addosso a *Zip* le loro personali polemiche sull’avanguardia, contro l’avanguardia, sotto e sopra l’avanguardia, preferendo destreggiarsi attorno a una definizione, per ognuno diversa, piuttosto che cercare di “leggere” lo spettacolo¹¹. Ma ci fu anche chi difese lo spettacolo. La spaccatura tra vecchio e nuovo era ormai verticale e toccava anche la critica, un settore della quale, nettamente minoritario ma sempre più agguerrito, aveva già deciso di schierarsi dalla parte degli “irregolari”. Accanto a un nuovo teatro, stava facendo le sue prime prove anche una nuova critica¹².

¹¹ Cfr. Quartucci-Scabia, *Per un’avanguardia italiana*, in «*Sipario*», n. 235, 1965, p. 170.

¹² Che poi questa nuova critica non fosse fatta solo da giovani lo provano, ad esempio, la simpatia e l’apertura di credito riservate allo spettacolo da parte di Massimo Dursi, in netto contrasto con l’irritata incomprensione di Raul Radice o di Roberto De Monticelli. Apprezzamenti per *Zip* vennero, sia pure in misura diversa, anche da Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo e Bruno Schacherl.