

Altre
visioni

84

*Publicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
e dell'Associazione Indisciplinarte*



Daniela Visone

La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967

*introduzione di
Lorenzo Mango*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-308-3

*A Nuccio, complice da sempre;
a Mattia, che a suo modo già lo è*

Ringraziamenti

Desidero ringraziare quanti hanno reso possibile la realizzazione di questo libro. In primo luogo, tutti gli artisti e i critici che nel corso delle ricerche hanno messo a mia disposizione la loro storia teatrale, condividendone anche gli aspetti più personali: Ulisse Benedetti, Paolo Bonacelli, Antonio Calenda, Pippo Di Marca, Edoardo Fadini, Franco Molè, Franco Quadri, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Mario Ricci, Giuliano Scabia. Un ringraziamento particolare all'Associazione Culturale Itàca (diretta da Alfredo Tradardi), che ha fornito le trascrizioni dei nastri originali del Convegno di Ivrea, e a Riccardo Orsini, autore della maggior parte delle foto che sono pubblicate nel libro.

Vorrei esprimere un ringraziamento affettuoso a coloro che in qualche modo hanno accompagnato il lavoro di ricerche durato anni, in particolare alla mia famiglia, all'Associazione Culturale Interno 5, a Paolo Coccheri.

Speciale riconoscenza va a Claudio Vicentini, per l'opportunità che mi ha dato di far crescere questo progetto, e a Lorenzo Mango, che mi ha affiancata e diretta lungo le strade impervie dell'avanguardia.

Indice

p. 9	L'invenzione del nuovo <i>di Lorenzo Mango</i>
19	Cap. 1. L'esordio di un Nuovo Teatro
19	1.1. 1959: una data di inizio
25	1.2. Il problema dell'allineamento culturale. Il teatro musicale e l'apparizione del Living Theatre
39	1.3. La neoavanguardia letteraria
42	1.4. Il nuovo spettacolo: un'organizzazione di segni "materiali"
54	1.5. L'ombra di Brecht
57	1.6. I modelli stranieri nel segno della crudeltà di Artaud. Il secondo passaggio del Living Theatre in Italia
64	1.7. I materiali di scena in funzione di un nuovo tipo di comunicazione
71	1.8. Festival di Prima Porta en plein air
77	1.9. 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
93	Cap. 2. Un processo di assestamento e trasformazione
93	2.1. Le evoluzioni del Nuovo Teatro italiano
97	2.2. L' "antipoetica" di Carmelo Bene e l'impatto con la critica: il rifacimento dell'Amleto e il Faust
116	2.3. L'evoluzione artistica di Carlo Quartucci dopo il 1965. La questione del pubblico
125	2.4. Mario Ricci: un altro modello del Nuovo Teatro
137	2.5. Le cantine storiche (1964-1968): la nascita di un sistema teatrale alternativo, i segni del nuovo e l'impatto con la critica.
144	• Il Teatro 101, il Teatro del Leopardò, Alla Ringhiera, il Porcospino, il Dioniso Club, il Beat 72
169	2.6. L'emersione del teatro sperimentale dallo stato di "marginalità". Preparazione al Convegno per un Nuovo Teatro: il programma manifesto e gli Elementi di discussione

182	Cap. 3. Il dibattito critico negli anni 1959-1967
182	3.1. <i>Il dibattito politico-culturale</i>
191	3.2. <i>Il cabaret: un veicolo per l'affermarsi di un nuovo linguaggio scenico</i>
194	3.3. <i>La tradizione del nuovo</i>
198	3.4. <i>Il dibattito brechtiano: dalla Francia all'Italia</i>
205	3.5. <i>L'impegno "politico" della neoavanguardia</i>
219	3.6. <i>Per una Nuova Critica</i>
227	Cap. 4. Il Convegno di Ivrea
228	4.1. <i>10 giugno</i>
228	a) <i>Il convegno</i>
232	b) <i>Le conferenze-spettacolo</i>
238	c) <i>Le proposte di spettacolo</i>
241	4.2. <i>11 giugno</i>
241	a) <i>Il convegno</i>
245	b) <i>Le conferenze spettacolo</i>
247	c) <i>Le proposte di spettacolo</i>
251	4.3. <i>12 giugno</i>
257	Illustrazioni
273	Appendice
275	<i>Teatrografia</i>
287	<i>Bibliografia</i>
307	<i>Materiali di archivio</i>
309	<i>Convegno di Ivrea</i>
310	<i>Indice delle illustrazioni</i>
312	<i>Indice dei nomi</i>

Nuovo Teatro è una delle tante definizioni – accanto a teatro sperimentale, teatro d'avanguardia, teatro di ricerca – che è stata usata per definire cosa accadde in una zona particolare del teatro italiano a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Si tratta di quelle esperienze che hanno agito in una maniera "eccentrica" rispetto alle norme, ai codici, alle prassi e, nella gran parte dei casi, anche ai sistemi produttivi più istituzionali e ufficiali. Un teatro "diverso", come si è anche usi dire, che ha rimesso in gioco gli statuti stessi del linguaggio teatrale, sollevando questioni e riflessioni la cui importanza, profondità e vivacità sono ancora straordinariamente attuali. D'altronde se una data di nascita del Nuovo Teatro è possibile azzardarla, e noi l'abbiamo fatto collocandola al 1959, ipotizzare una data di "fine" del fenomeno è quantomeno dubbio, anche perché ci sono molte ragioni per dire che il Nuovo Teatro è un fenomeno tutt'altro che estinto ed anzi rappresenta, oggi come ieri, uno degli aspetti più interessanti e vivi della scena italiana. Questo libro affronta i primi momenti, la "nascita" appunto, del Nuovo Teatro, dai suoi esordi al 1967 quando il fenomeno comincia ad avere una sua prima sistematizzazione, a "nascere nuovamente", vale a dire a definirsi, in una qualche misura, come movimento culturale. È un lavoro che si inserisce in un più ampio progetto di ricerca avviato all'interno del Dottorato di ricerca in Storia del teatro moderno e contemporaneo dell'Università degli studi di Napoli "l'Orientale". Diretto e coordinato scientificamente da Lorenzo Mango, tale progetto si è riproposto lo studio del Nuovo Teatro dai suoi inizi (testimoniati in questo libro) fino al 1985, data che, pur se meno emblematica e certa di quelle cui si fa riferimento in questo volume, è sintomatica di un nuovo passaggio di svolta. La ricerca ha visto coinvolti, oltre a Daniela Visone, altri due ricercatori, Salvatore Margiotta e Mimma Valentino che hanno lavorato sui decenni successivi e può dirsi, per molti versi, un progetto aperto, in quanto prevede possibili e utili sviluppi verso territori cronologicamente più vicini a noi.

L'aspirazione del progetto è tracciare una storia del Nuovo Teatro nel senso più puntuale e "tecnico" del termine. Si è evitato, cioè, di associare in discorsi unitari l'attività dei singoli artisti, preferendo incontrarla di volta in volta nei modi e nelle forme che assumeva nei diversi momenti storici. Risulta così privilegiata la storia del Nuovo Teatro come fenomeno e come processo fluido e dinamico, anziché come somma, di necessità un po' rigida, di fenomeni distinti, ciascuno chiuso su se stesso.

Il racconto del processo storico, oltre alle vicende artistiche, prevede anche la ricostruzione del dibattito critico che le ha non solo accompagnate ma spesso sostenute e promosse, creando una dialettica tra riflessione teorica e pratica operativa, che rappresenta una delle caratteristiche più interessanti del Nuovo Teatro italiano. L'obiettivo è creare una sorta di analisi stratigrafica dei diversi periodi storici, verificando come in essi interagiscano le emergenze artistiche, le esperienze già più storicizzate, gli interventi dei critici, i libri dedicati al rinnovamento scenico del Novecento. Un modo per "mettere ordine" in un mondo complesso rendendolo fruibile nei suoi fatti.

Un'ultima considerazione sulla scelta terminologica. Nuovo Teatro ci è sembrata per alcuni versi espressione più storica (si pensi al "nuovo teatro" preconizzato da Gordon Craig), per altri più libera rispetto ad altre altrettanto frequentemente usate, come sperimentazione o teatro di ricerca, che hanno rappresentato una catalogazione di "genere" del fenomeno. Catalogazione che ha determinato (e determina spesso ancora oggi), la sua collocazione in una sorta di zona marginale del teatro italiano della seconda metà del Novecento, lì dove, invece, ne rappresenta uno degli elementi più vitali, se non addirittura quanto più e meglio lo caratterizza.

L'INVENZIONE DEL NUOVO di Lorenzo Mango

Che il 1959 fosse il cinquantesimo anniversario del Manifesto di fondazione del Futurismo fu un fatto di cui non si accorse praticamente nessuno. Diverse le ragioni di questa singolare amnesia storica a cominciare dall'interdetto ideologico che ancora gravava fortemente sulla figura di Marinetti, troppo compromessa col regime fascista per essere spendibile in termini d'arte. Ma, sicuramente, c'era anche dell'altro. L'idea di avanguardia e di innovazione di cui il Futurismo era stato portatore appariva distante, legata ad un'epoca storica non solo chiusa ma, per tanti versi, divenuta quasi incomprensibile. Mancava, insomma, quel substrato culturale di contesto che rendeva utile e leggibile l'esperienza marinettiana, ergendola a termine di riferimento per pratiche artistiche che tornassero a porsi l'invenzione del nuovo come fattore distintivo e caratterizzante. Nel giro di qualche anno le cose sarebbero cambiate, il Futurismo diventava oggetto di studio e di attenzione: nel 1968 curando l'edizione di *Teoria e invenzione futurista* di Marinetti, Luciano De Maria definiva i nuovi termini di riferimento – linguistici anziché ideologici – attraverso cui leggerlo¹. Occorreva, scriveva, liberarsi dei pregiudizi ideologici tanto quanto dell'apologia di maniera e considerare direttamente le opere e la poetica. Ma c'erano anche gli studi di Calvesi e Crispolti sulle arti visive e, nel 1967, la fondamentale monografia di Filiberto Menna su Enrico Prampolini, certo meno inquinato dal regime, ma ugualmente parte costitutiva fondamentale del movimento². Anche il

¹ Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

² Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art*, Roma, Lerici, 1966; Enrico Crispolti, *Il secondo futurismo: Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1961 e *Il mito della macchina e altri temi futuristi*, Celebes, Trapani, 1969; Filiberto Menna, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca, 1967.

teatro fece la sua parte in questo processo, con la pubblicazione de *Il gesto futurista* di Giuseppe Bartolucci nel 1969 e gli studi di Mario Verdone, in particolare *Teatro del tempo futurista*, dello stesso 1969 e *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste* dell'anno successivo³. Nel giro di un decennio, insomma, la rimozione sembrava risolta e il Futurismo veniva rimesso in gioco.

Ma c'è un aneddoto che, forse anche più della ricognizione critica, aiuta a capire modi e forme di questo processo culturale. Nel 1967, durante il Convegno di Ivrea, primo grande momento organizzativo delle tendenze sperimentali del teatro italiano, mentre il dibattito ferveva in sala, al bar un Carmelo Bene un po' ebbro scagliava contro il muro il suo bicchiere in un accesso d'ira in difesa del primato di Marinetti contro chi stava osando in sala sbeffeggiarlo. Il riferimento non è casuale. Potrebbe sembrare, infatti, che il recupero del Futurismo fosse un fatto prevalentemente di studi se non addirittura di un'accademia giovane, tesa a reinventare, se non proprio inventare, gli ambiti del proprio discorso. Fu in parte anche questo, ma l'immagine del "Bene furioso" in nome di Marinetti ci aiuta a capire che l'atteggiamento degli studi fu parte di un più complessivo riposizionamento della nozione di arte, coi suoi riferimenti, le sua fundamenta teoriche e la sua memoria.

Per capire le ragioni del recupero del Futurismo "ripescato" come fatto artistico prima e oltre che come fatto storico (si pensi, accanto al caso di Bene al memorabile *Il Futurismo rivisitato a colori* di Mario Schifano del 1965, tra gli esempi pittorici) bisogna spostare un poco lo sguardo. Non si tratta, cioè, di valutare quanto la censura ideologica, con il trascorrere degli anni, fosse andata scemando, né, in fondo, neanche chiedersi quanto e perché si cominciasse ad apprezzare certi artisti, con le loro opere e le loro produzioni teoriche; la questione mi sembra essere un'altra, più articolata e complessa. Nel decennio che inizia col 1959 – anno che chiude da un punto di vista cronologico ma che apre da uno concettuale – ed ancora più in dettaglio negli anni che stanno a cavallo della metà dei Sessanta la cultura e l'arte italiana subiscono una profonda trasformazione. Ad essere messi in gioco sono due termini guida che illustrano con grande precisione le dinamiche in atto: nuovo ed avanguardia. Visti nella prospettiva distan-

ziata di oggi sembrano termini e concetti patrimonio intrinseco della cultura novecentesca e così sicuramente è nel macrodiscorso della storia, ma se del percorso storico osserviamo in dettaglio i particolari, ci accorgeremo che il processo è assai più discontinuo e rapsodico. La linea di cesura è proprio quella da cui si origina, storicamente, il nostro discorso e non a caso, perché il teatro di quel processo di trasformazione, vissuto in nome del nuovo e dell'avanguardia (come dimostra il bicchiere di Carmelo Bene), fu parte integrante.

È, insomma, nei primi anni Sessanta che il "discorso dell'avanguardia" da fatto storico – fondamentalmente concluso negli anni trenta da quel *rap-pel à l'ordre*, come lo aveva chiamato Cocteau, e poi tragicamente rimosso a causa del trauma collettivo della Seconda Guerra Mondiale – torna ad essere elemento di attualità. Il dibattito aperto in letteratura dal Gruppo 63, le sperimentazioni dei gruppi e degli artisti che si richiamavano alla "musica concreta", l'esplosione della Scuola romana dei pittori o la fondamentale Biennale veneziana del 1964 che vide l'affermazione della Pop art americana sono tutti segnali non solo di una vitalità creativa rimessa energicamente in gioco, ma anche di una progettualità estetica che si rifletteva e si riconosceva nell'avanguardia e nei suoi valori. Quel termine, che ha finito (come spesso accade) per assumere un significato generico, alla metà degli anni Sessanta ha un valore preciso e, per molti versi, insurrezionale. Avanguardia è, infatti, innovazione che va oltre ogni mediazione, che sradica le certezze acquisite e le frulla in un'immaginazione in continua fibrillazione, è strategia di rifiuto drastico della tradizione e dei suoi valori istituzionali, è frattura degli specifici linguistici e, al tempo stesso, centralità del linguaggio come luogo di sperimentazione e come ambito di una comunicazione autoreferenziale, in cui, cioè, i significanti dominano sui significati. Il discorso sull'avanguardia che si apre in quegli anni, e non solo in Italia – basti pensare all'happening americano, a Fluxus, al Living Theatre, a Grotowski, a Brook, a Schechner – ha un'importanza capitale nel considerare la prospettiva storica del Novecento. Se quel secolo ci appare, perlomeno in una gran parte, caratterizzato dalla nozione e dalle pratiche dell'avanguardia è perché, certo, i suoi primi trent'anni sono stati la fucina indiscutibile di una concezione dell'arte totalmente nuova e totalmente "diversa", ma anche, perché, a partire dagli anni Sessanta, quelle premesse vengono nuovamente assunte e tessute dentro un discorso del fare che, molto spesso, diede corpo a idee che, decenni prima, erano state più pronunciate che praticate.

³ Giuseppe Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma, Bulzoni, 1969; Mario Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969 e *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, Roma, Oficina, 1970.

È il caso di Artaud. I suoi scritti, e in particolare il suo straordinario *Il teatro e il suo doppio* pubblicato da Gallimard nel 1938, erano (formalmente) lì, a disposizione di tutti, eppure ci volle lo slancio inventivo delle nuove sperimentazioni per farne patrimonio condiviso della nostra cultura. Quando Julian Beck e Judith Malina si dicono folgorati dalla lettura della traduzione inglese (non ancora pubblicata) de *Il teatro e il suo doppio*, realizzata, non a caso, da Mary Caroline Richards (che era stata uno dei protagonisti di quell'evento unico e straordinario che fu l'azione di John Cage al Black Mountain College, in cui per la prima volta, si dava luogo ad un'azione fuori da ogni codice artistico, ordine drammatico e schema, modello per tante sperimentazioni future) perché trovano in quelle pagine il riscontro, espresso in un folgorante stile visionario, delle loro ricerche e delle loro tensioni artistiche e umane, stanno, di fatto, tessendo un ponte ideale col passato. Analogamente fanno sia Grotowski che Brook: anche per loro Artaud è lettura determinante avvenuta nel pieno di un cammino che avevano intrapreso partendo da motivazioni e ragioni tutte personali che, a un certo punto, si rispecchiano nella lettura de *Il teatro e il suo doppio*. Come a dire che non partono da Artaud ma incontrano Artaud. È una differenza significativa. Sta ad indicare che la “scoperta di Artaud” non è la premessa di una pratica operativa e teorica ma, per così dire, se non proprio una conseguenza, almeno una concausa delle nuove sperimentazioni. Il legame che si istituisce tra la prima e la seconda avanguardia rivela, dunque, una tramatura particolare. Nasce da intrecci di motivazioni e di necessità creative più che da un processo lineare di conoscenza.

Una cosa analoga avviene in Italia. Non che Artaud fosse ignoto, è ovvio, ma sono le prime traduzioni sulle pagine di «Sipario» nel 1965 (prima della pubblicazione integrale de *Il teatro e il suo doppio* nel 1968) a porlo al centro dell'attenzione in un contesto di riferimenti che l'accompagnano e, quasi, lo giustificano: il laboratorio di Peter Brook e Charles Marowitz alla Royal Shakespeare Company (significativamente intitolato al “teatro della crudeltà”), il Living Theatre, Genet ed altri che corrispondevano, così sembrava allora e non era scorretto, ad una stagione artaudiana del teatro moderno. Un Artaud dopo Artaud che faceva dello scrittore francese un autore degli anni Sessanta, tanto quanto (se non di più) degli anni trenta. C'è, dunque, una tessitura forte tra avanguardia primo novecentesca e sperimentazioni degli anni Sessanta che condusse anche a una invenzione terminologica per le ricerche contemporanee, neo-avanguardia, cui corrispose l'aggettivo “storica”, per qualificare la prima avanguardia. Fu, di

fatto, un primo tentativo di sistematizzazione storica in atto, vissuta dall'interno dei processi, cioè, e non determinata dallo sguardo distanziante e categorizzante degli studi. Un tentativo, continuiamo a chiamarlo così, che nasceva dall'intenzione – questa sì assolutamente dichiarata – di proporre non solo una linea di continuità diretta tra le due avanguardie (come brillantemente Maurizio Calvesi intitolò un suo libro⁴) ma anche una caratterizzazione avanguardista del Novecento, mentre questo era ancora nel pieno del suo corso.

Anche in questo caso, però, pensare a un processo lineare, coerente e uniformemente condiviso non è corretto e l'esperienza del teatro lo dimostra pienamente. Il dibattito sull'avanguardia come “sistema di linguaggio” ha origine, in Italia, nel contesto letterario, grazie soprattutto al Gruppo 63. Non fu, anche in quell'ambito, una acquisizione facile, tanto meno, per molti versi, lo fu per il teatro. Anzitutto perché, come dimostra molto bene Daniela Visone, la nozione letteraria di avanguardia sembrava a molti dei teatranti viziata di un eccesso di formalismo (in sintonia con obiezioni che al Gruppo 63 venivano fatte anche nell'ambiente letterario) ma soprattutto perché non era chiaro, ancora, cosa il termine avanguardia stesse a significare (poteva apparire oltre che un gioco troppo autoreferenziale sul linguaggio anche un appiattirsi sulla memoria del primo Novecento) e mancavano le condizioni – operative direi – perché ci si potesse riconoscere in qualcosa che aveva i tratti, nella sua configurazione “ortodossa”, del movimento artistico. Contrariamente a quanto avveniva col Gruppo 63 o con la Scuola romana degli Schifano, Angeli, ecc., il movimento di innovazione del teatro italiano (perché questo è stato a tutti gli effetti: un movimento) nasce grazie ad esperienze individuali, a schegge di invenzione, a frammenti che non hanno, se osservati col microscopio della cronaca, un motivo comune. Per meglio dire tale motivo ci fu, ma era un motivo più che altro di intenzione, vale a dire determinato dalla stanchezza per un contesto ingessato, per una idea conformista e borghese del teatro che, dopo i primi slanci del dopoguerra che avevano portato all'affermazione anche in Italia del teatro di regia come “arte nuova” e attraverso il Piccolo di Strehler e Grassi all'idea di una progettualità stabile e pubblica opposta al meccanismo itinerante del teatro di consumo, aveva bruscamente cambiato strada, trasformando le iniziali tensioni innovatrici in istituzione; non solo sul piano organizzativo ma, ed è ciò che più conta, su quello del

⁴ Il già citato *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art*, Milano, Lerici, 1966.

linguaggio. La dialettica testo drammatico regia, in nome di una messa in scena che agisse interpretativamente e criticamente (come opportunamente segnalato da Meldolesi⁵) sulla parola trovandole una ragione scenica che la accentuasse, leggesse, verificasse senza mai, però, metterne in discussione l'autorità, fu il primo, vero obiettivo polemico della seconda avanguardia italiana. Un obiettivo, se si vuole, prossimo, cui mancava ancora un'ipotesi più ampia e complessiva sulla concezione artistica del teatro. Quando Gigi Livio ha parlato di questa prima stagione del Nuovo Teatro italiano come di un "teatro di contraddizione", il suo giudizio appare non solo corretto ma anche adeguatamente motivato. Più debole, e probabilmente non più condivisibile, la sua posizione quando l'elemento della contraddizione appare, per molti tratti, l'unico valore di cui quel teatro era in grado di farsi portatore (non solo in quei primissimi anni ma anche in seguito con figure come Cecchi e de Berardinis). Un valore che sarebbe andato perduto – e qui le cose tornano almeno dal punto di vista della ricostruzione storica degli avvenimenti – quando i fermenti della sperimentazione si organizzarono, concettualmente, attorno alla nozione di Nuovo Teatro e di avanguardia, cominciando a delinearci come "movimento", come risultò chiarissimo a partire dagli anni Settanta con l'affermarsi delle "tendenze" (teatro immagine, terzo teatro, postavanguardia) che rappresentarono proprio lo sforzo di trovare una identità comune alle linee sparse della ricerca, obiettivo sano, a mio avviso, e utile a che la sperimentazione teatrale italiana riuscisse a individuare il suo corso e ad affermarsi. Culturalmente non produttivamente perché fu condannata ad agire quasi sempre lungo sentieri marginali o eccentrici.

Quando, dunque, proprio nel 1959 e subito dopo, Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Claudio Remondi e Mario Ricci avviano le loro sperimentazioni non solo non sono consapevoli di segnare la nascita del Nuovo Teatro ma, per molti versi, hanno una consapevolezza solo parziale della forza innovativa che hanno messo in gioco. Non che fossero poco consapevoli di quanto facevano, tutt'altro, ma se andiamo a osservare da vicino le loro motivazioni oltre a trovarle diverse (a parte l'insoddisfazione verso lo status quo) le troviamo causate dall'esigenza di muoversi verso un "qualcosa di diverso" di cui ancora non si percepisce pienamente lo statuto linguistico. Provo a spiegarvi. Prendiamo il caso di Quartucci, che fra tutti può apparire il più emblematico. Le ragioni inaugurali del suo percorso di grande

inventore della scena italiana hanno la loro origine in una sorta di generico bisogno di modernizzazione. Percepisce Quartucci, con grande lucidità, che le ragioni dell'ingessamento del teatro italiano consistono, fondamentalmente, nella difficoltà ad aprirsi alla drammaturgia sperimentale europea, in una concezione della regia tutta bloccata nell'interpretazione e incapace di creare in proprio, nella chiusura del teatro dentro i suoi ambiti linguistici. Il suo teatro "altro" è una risposta a queste tre difficoltà: Beckett, una grande libertà di scrittura registica, l'osservazione delle arti visive che hanno avviato con uno slancio più vivace e innovativo il loro percorso, restando almeno fino agli anni Ottanta un determinante punto di riferimento. I primi spettacoli di Quartucci sono dunque un'ipotesi del nuovo inteso come pratica operativa, non ancora un'ipotesi del nuovo come modello alternativo di teatro.

Analogamente accade nel caso di Carmelo Bene, i cui esordi più burrascosi anche sul piano della ricezione di pubblico e critica ne fecero fin da subito il "fenomeno" di un certo teatro. In Bene sono più chiaramente leggibili i germi di una consapevole scrittura d'avanguardia, intesa in questa prima fase, soprattutto come provocazione e sberleffo al linguaggio in nome di spettacoli che sapessero far esplodere dall'interno le drammaturgie con cui si confrontavano o che di una drammaturgia vera e propria facessero a meno affidandosi a scritture di eventi principalmente, se non proprio esclusivamente, scenici.

Quello di Remondi, poi, è un esempio addirittura ancora più tipico, vista la sua formazione tutta personale e "popolare", esperita non solo fuori dalle scuole (come tutti d'altronde, basti pensare all'Accademia d'arte drammatica "ripudiata" da Bene) ma anche al di fuori di paradigmi culturali certi. La motivazione degli esordi di Remondi è una curiosità artistica e umana, che conduce anche lui dalle parti di un Beckett mai realizzato e all'incontro con Quartucci.

Infine c'è Ricci, il cui debutto è di poco successivo, i cui primi spettacoli astratti di marionette appaiono come l'apertura verso un teatro veramente e assolutamente altro, perché affidato a un'idea craighiana della scena come scrittura che non era assolutamente patrimonio della nostra cultura teatrale (a testimoniare di come i processi artistici e quelli culturali vadano in parallelo, in questi anni, va ricordato che nel 1961 Ferruccio Marotti pubblica per Cappelli la sua monografia su Gordon Craig).

Insomma sembra di poter dire che i debutti di Bene, Quartucci, Remondi e Ricci non rappresentino, in sé, la nascita del Nuovo Teatro. Non perché

⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano: la stagione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

non ne contengano già tutte le premesse ma perché manca ancora quel “fare sistema” sul piano del linguaggio, della enunciazione teorica e della lettura critica che fa del Nuovo Teatro non solo una sigla storiografica di comodo, per catalogare tutte le eccezionalità e le eccedenze del teatro italiano, ma un fenomeno con una identità sua propria e specifica. Una identità, come è di tutti i movimenti culturali, diversificata e contraddittoria che non va assunta in termini rigidi ma come un sistema complesso, vale a dire come una organizzazione di valori, di codici linguistici e di modelli operativi che fanno da sfondo comune, ma anche e soprattutto da fondamento (identitario appunto) delle diverse pratiche artistiche.

Quando Franco Quadri parla del Convegno di Ivrea (su cui opportunamente Daniela Visone si sofferma a lungo ricostruendone il lato teorico ma anche la effettiva realizzazione, fin qui rimasta sostanzialmente nell'ombra) come di una sorta di atto di nascita del Nuovo Teatro in Italia, al di là del motivo d'affezione, perché di quella riunione fu uno dei promotori, evidenziando in essa un segnale di svolta in quel che stava accadendo, coglie un aspetto fondamentale del problema⁶. Gli spettacoli degli artisti che ispirarono Ivrea erano già iniziati otto anni prima ma è solo con quel convegno che accade qualcosa di nuovo e fondamentale. Ivrea rappresenta, come vedrà in dettaglio il lettore nel testo di Daniela Visone, un momento storico veramente particolare. È in quell'occasione, anzitutto, che lo stesso termine Nuovo Teatro, che già cominciava a circolare, ottenne la sua formale codificazione, venendo usato non tanto per identificare generici fenomeni eccentrici rispetto al sistema, quanto, caricato com'era di una precisa valenza ideologica e linguistica, l'opposizione frontale al sistema in nome di una diversità che lo rendeva ad esso irriducibile. Nuovo Teatro significava, prima di ogni altra cosa, un nuovo sistema linguistico che si basava su un nuovo concetto del teatro, la scrittura scenica, vale a dire una pratica del linguaggio che eleggeva la scena a scrittura unica del teatro, al cui interno (con uno scambio di pesi gerarchici rispetto a quanto avveniva nel teatro di regia) dialogavano e si scontravano i segni fisici del corpo, quelli visivi delle immagini, quelli narrativi della parola⁷.

Nuovo Teatro, a partire da Ivrea, cominciò a significare questa posizione nei confronti del linguaggio, formulando un'ipotesi di nuovo come valore

antagonista, ben distante da ogni ipotesi di pura, e moderata, riforma e rigenerazione dello stato di salute del teatro italiano. Il problema era quello del “nuovo tematizzato” tipico delle avanguardie storiche e i riferimenti – a parte il Marinetti futurista da cui siamo partiti – diventarono Artaud, soprattutto, ma anche Craig, Majakovskij, Mejerchol'd e, più in generale, tutti quei fermenti di innovazione, fin lì un po' spersi nella memoria incompiuta degli avvenimenti primo novecenteschi, che cominciarono ad apparire per quello che erano: l'introduzione teorica e operativa di un'altra storia del teatro del Novecento. Il Nuovo Teatro lungo quella strada decise di muoversi, determinando quella tessitura di modi artistici e di idee tra le due metà del secolo di cui s'è già avuto modo di parlare.

Tutto questo avvenne ad Ivrea e solo dopo Ivrea? Ovviamente no. Possiamo accettare l'idea che Ivrea sia un inizio, una nascita, solo se pensiamo questa nascita come un processo fluido. Il Nuovo Teatro nasce tante volte tra il 1959 e il 1967, nel senso che ci sono, in quell'arco di tempo, una serie di eventi, di situazioni e di fenomeni che ne definiscono i tratti con cui, possiamo dire per convenzione, uscirà da Ivrea. I debutti, anzitutto, cui prima, un po' provocatoriamente, abbiamo sottratto il ruolo di matrice iniziale di tutto il processo. Se, come ci è sembrato, non assolvono del tutto alla funzione inaugurale del Nuovo Teatro, è altrettanto evidente che rappresentano la condizione prima di ogni cosa, non solo perché li iniziano i suoi primi protagonisti, ma perché quelle prime sperimentazioni portano in sé le condizioni che troveremo sviluppate in seguito. Sviluppate non nel senso che gli spettacoli successivi furono più sperimentali di quei primi, ma perché se ne andò progressivamente chiarificando e focalizzando l'intenzione drammatica. Cosa che avvenne su tanti piani, e non solo su quelli artistici ma anche su quelli più generalmente culturali, negli anni immediatamente successivi. Probabilmente, a voler cercare una data, è nel 1965 che ha luogo questo passaggio. L'anno di *Zip* di Quartucci e Scabia, che, come vedrà il lettore, sollevò un gran dibattito proprio sui temi dell'avanguardia e del nuovo, ma anno di svolta anche sul piano della riflessione e della categorizzazione critica perché è proprio attorno alla metà del decennio che Bartolucci comincia a mettere a fuoco la nozione di scrittura scenica che determinerà in maniera strutturale le sorti non solo immediate ma anche quelle future del Nuovo Teatro, diventando proprio quel principio identitario che fa del Nuovo Teatro un fenomeno e non solo una categoria storica. D'altronde, a voler entrare nei dettagli, il 1965 è anche l'anno delle prime traduzioni di Artaud. Ci troveremmo, insomma, a schematizzare

⁶ Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

⁷ Sulla scrittura scenica rimando al mio *La scrittura scenica, un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.