

Altre
visioni

114

*Il volume è stato finanziato col contributo
del Dipartimento di studi letterari, linguistici e comparati,
Università degli studi di Napoli "L'Orientale", fondo Prin 2009
"Teorie della recitazione e nascita della regia"
e dell'Associazione Indisciplinarte*



Salvatore Margiotta

Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975

Introduzione di Lorenzo Mango

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013
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: 978-88-7218-355-7



*Ad Ilaria,
mia «costante e ancora»
(Do you remember?)*

Indice

p. 9	Premessa
11	L'identità come moltiplicazione e differenza <i>di Lorenzo Mango</i>
19	Capitolo I. Dopo il Convegno d'Ivrea
19	1. <i>L'Associazione Nuovo Teatro</i>
21	2. <i>Carmelo Bene: Arden of Feversham, Spettacolo-Majakovskij, Don Chisciotte</i>
28	3. <i>Carlo Quartucci: Majakovskij & Co. alla rivoluzione d'ottobre, I Testimoni, Lavoro teatrale</i>
38	4. <i>Il teatro dell'errore di Leo e Perla</i>
49	5. <i>Gruppo Artaud-Teatro Bianco</i>
53	6. <i>La Compagnia della Loggetta di Brescia</i>
57	7. <i>Il Teatro Esse</i>
69	Capitolo II. Il Sessantotto teatrale
69	1.1 <i>Il Sessantotto teatrale</i>
75	1.2 <i>Nuovi modelli organizzativi</i>
79	1.3 <i>Il Gran Teatro</i>
90	1.4 <i>Gruppo di Teatro Sperimentale Vorlesungen/Compagnia del Teatro Alfred Jarry</i>
99	1.5 <i>Gruppoteatro</i>
105	1.6 <i>La Compagnia della Loggetta di Brescia: dal teatro-documento alla ripresa del testo</i>
110	1.7 <i>Teatro Esse: I Negri, Medea</i>
115	1.8 <i>Il Teatro alla Ringhiera di Franco Molé</i>
121	1.9 <i>Il Gruppo Space Re(v)-action di Nanni-Kustermann</i>
124	1.10 <i>Ouroboros</i>
126	1.11 <i>Il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 di Mario Ricci</i>
132	2.1 <i>Decentramento teatrale</i>
133	2.2 <i>Le azioni di decentramento teatrale nei quartieri operai di Torino</i>
138	2.3 <i>Camion di Carlo Quartucci</i>
142	2.4 <i>Spontaneismo e gruppi di base</i>
146	3.1 <i>Strategie per una diversa scrittura scenica: "il Teatro fuori dal teatro"</i>
154	3.2 <i>Lo Zoo</i>
156	3.3 <i>Gruppo Altro</i>
159	3.4 <i>Renato Mambor</i>
161	3.5 <i>Il "caso" Luca Ronconi</i>
165	Capitolo III. Il fenomeno del teatro sperimentale (1969-1973)
165	1. <i>Ascesa e successo del teatro di ricerca</i>
168	2. <i>Le cantine: un modello di 'nuova' scrittura teatrale</i>

Ringraziamenti

Per la disponibilità mostrata nel concedermi numerosi materiali di studio e la generosità con la quale hanno rievocato ricordi ed esperienze ringrazio il professor Giovanni Giosi, Mario Santella, Riccardo Caporossi e Claudio Remondi, Giancarlo Nanni, Carlo Cecchi, Gianfranco Mazzoni, Simone Carella, Giuliano Vasilicò, Giancarlo Sepe, Memè Perlini e Federico Tiezzi. Un ringraziamento particolare va a Mario Ricci e Pippo Di Marca che con sincera partecipazione ed affetto hanno seguito gli sviluppi di questo lavoro.

Non può non essere citato anche Fabio Donato che mi ha concesso libero e totale accesso al suo prezioso archivio fotografico.

Un 'grazie' va anche ad amici, colleghi e non che coinvolti in qualche modo nel teatro e negli studi teatrali hanno a loro modo contribuito a chiarirmi le idee su una stagione complessa della scena italiana.

Desidero, infine, esprimere particolare riconoscenza a Claudio Vicentini, per aver creduto nel progetto e per averlo sostenuto con convinzione ed interesse, e a Lorenzo Mango, salda guida che in questo ripido percorso ha saputo spingermi a vincere insicurezze e tentennamenti.

p. 195	3. <i>Il circuito del teatro alternativo: rassegne e festival</i>
200	3.1 <i>Compagnia Teatro La Fede di Nanni-Kustermann: A come Alice, Risveglio di primavera</i>
205	3.2 <i>Gruppo Teatro Vasilicò: Amleto</i>
208	3.3 <i>Ouroboros: La signorina Giulia</i>
210	3.4 <i>Il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 di Mario Ricci: Moby Dick, Il lungo viaggio di Ulisse, Le tre melarance</i>
214	4. <i>Dall'isolamento del Nuovo Teatro alla nascita delle tendenze</i>
219	Capitolo IV. Il Teatro Immagine (1973-1976)
219	1. <i>Nascita del Teatro Immagine</i>
235	1.2 <i>Altre esperienze di scrittura immagine: Patagrappo, I Segni, Gruppo di Sperimentazione Teatrale Aleph</i>
242	2. <i>Il teatro dell'ignoranza di Leo e Perla: 'O Zappatore, King Lacreme Lear Napulitano, Sudd, Chianto 'e risate e risate 'e chianto</i>
250	3. <i>Remondi e Caporossi: Tèrote, Sacco, Richiamo</i>
257	4. <i>Gran Teatro: Tamburi nella notte, Woyzeck, La cimice</i>
263	5. <i>Il Teatro dei Meta-Virtuali: Il Conte di Lautréamont rappresenta I Canti di Maldoror, Carmen, Notturmo fabulatorio</i>
270	6. <i>Teatro La Comunità: Scarrafonata, Mascheropoli</i>
276	7. <i>Il Carrozzone: Viaggio e morte per acqua oscura, Lo spirito del giardino delle erbacce, Il giardino dei sentieri che si biforcano</i>
284	8. <i>Gruppo Teatro Vasilicò: L'Uomo di Babilonia, Proust</i>
289	9. <i>Teatro La Maschera di Memè Perlini: Tarzan, Candore giallo (con suono di mare), Otello, Locus Solus</i>
299	10. <i>Nanni-Kustermann, dal Teatro Stabile di Roma alla "Fabbrica dell'Attore": Il diavolo bianco, Ondine, La principessa Brambilla</i>
307	11. <i>Carmelo Bene: La cena delle beffe, S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina, Amleto</i>
337	Capitolo V. Il dibattito critico
337	1. <i>Il dibattito critico tra il Convegno d'Ivrea e il Sessantotto teatrale</i>
339	2. <i>Il dibattito critico negli anni 1968-1972</i>
339	2.1 <i>Il teatro contestato</i>
354	2.2 <i>La teatralizzazione delle arti</i>
359	2.3 <i>Fuga dal "contenitore" teatrale</i>
368	2.4 <i>Riscoperta delle avanguardie storiche: il Futurismo</i>
372	3. <i>Il dibattito critico negli anni 1973-1976</i>
372	3.1 <i>La nascita delle tendenze: il Teatro Immagine</i>
374	3.2 <i>La scrittura-immagine come questione storico-critica</i>
382	3.3 <i>La scrittura-immagine come questione teorico-operativa</i>
391	Bibliografia
425	Teatrografia
444	Indice dei nomi

PREMESSA

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.

Di qui l'idea di tracciare una storia del Nuovo Teatro in Italia, nata all'interno di un progetto di ricerca coordinato e diretto da Lorenzo Mango presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Una storia di cui è già stato pubblicato nel 2010 il primo volume, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967* di Daniela Visone; di cui il libro di Salvatore Margiotta rappresenta la seconda tappa, quella che affronta il periodo centrale del fenomeno dal 1968 al 1975, e che verrà conclusa, almeno provvisoriamente, da un terzo volume di Mimma Valentino dedicato al periodo dal 1976 al 1985.

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'IDENTITÀ COME MOLTIPLICAZIONE E DIFFERENZA di Lorenzo Mango

Se il Convegno di Ivrea non può essere considerato, e tale in effetti non fu, il luogo di nascita del Nuovo Teatro, innegabilmente il suo ruolo ed il suo peso hanno un'importanza fondamentale nella sua storia. Per tanti versi occasione mancata, Ivrea è però un vero e proprio spartiacque. C'è un prima e c'è un dopo Ivrea e non tanto, come pure si è detto, perché lì si cercò di istituzionalizzare e definire quanto invece avrebbe dovuto procedere in maniera libera e incondizionata ma per due tipi di motivi che si possono riassumere come intrinseci al Convegno, gli uni, e come estrinseci, gli altri.

I primi rimandano al modo in cui, in quella sede, si confrontarono visioni diverse, addirittura a volte contrapposte, del nuovo. L'esigenza di innovazione e cambiamento che aveva spinto critici e artisti a riunirsi attorno all'idea di un Nuovo Teatro che era entrata nelle giornate del giugno 1967 con una fisionomia sfumata se non addirittura indistinta, ne uscì con una caratterizzazione assai più marcata, grazie all'aggregazione che si determinò attorno alla scrittura scenica che divenne un vero e proprio discrimine linguistico ed ideologico. Il problema dell'innovazione del teatro italiano si qualificò in maniera chiara e decisa in termini di "nuovo", vale a dire frattura radicale, negazione della forma stessa del teatro ed apertura a procedimenti di scrittura "altri" che venivano definiti come procedimenti formali e linguistici. Il "nuovo" del post-Ivrea è decisamente un nuovo del linguaggio, con la scrittura scenica che diventa un manifesto ideologico, e non una semplice ricerca di innovazione.

All'ideologia, ma in tutt'altra prospettiva, rimandano i motivi che ho definito estrinseci al convegno. Nei mesi successivi alla sua celebrazione, difatti, si accesero quei fermenti politici di contestazione globale

del modello sociale e culturale che caratterizzano in maniera diffusa gli scampoli finali degli anni Sessanta. Quei fermenti, tesi a proporre una visione alternativa del mondo, determinarono un atteggiamento naturalmente disposto a confrontarsi con nuove dinamiche artistiche (le quali a loro volta come alternative si presentavano) di cui, a tutti gli effetti, diventarono una sorta di humus. Le nuove pratiche sceniche cominciavano ad avere un loro pubblico – nel senso più vasto dell'accorta élite intellettuale che ne aveva accolto la nascita – o almeno un terreno ideologico (nel senso della ideologia culturale) di riferimento.

Il '68 teatrale, perché è di questo che stiamo parlando, è un fenomeno complesso che tocca tutti gli aspetti e gli stessi assetti del teatro italiano. È un fenomeno di contestazione del modello culturale, produttivo e distributivo. Nel Nuovo Teatro, che a quel modello istituzionale era fisiologicamente estraneo, corrisponde ad una improvvisa gemmazione di esperienze diverse. Quanto nel gruppo di Ivrea era legato a poche figure isolate (Bene, Ricci, Quartucci soprattutto) cominciò ad essere oggetto di interesse per gruppi di giovani artisti sempre più vasti, di provenienza geografica ed artistica diversa ma intenzionati tutti, chi in un modo chi in un altro, a lanciare la sfida di un nuovo modello linguistico. Nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo il termine Nuovo Teatro va ad indicare una pratica sperimentale diffusa e, sul piano di una verifica sociologica, a delineare i tratti di un fenomeno culturale.

Pratica sperimentale è, forse, il termine che meglio chiarisce la specificità del momento storico. Si diffonde, infatti, l'esigenza di sondare e forzare la tenuta linguistica del linguaggio teatrale. È un processo che si svolge a 360 gradi, nel senso che affronta tale tenuta da tutte le angolazioni possibili e che si concretizza attorno a tre motivi centrali: la negazione della centralità letteraria; l'attenzione verso lo spettacolo come evento performativo; la centralità del corpo. Pur senza proporsi come un manifesto condiviso ed assertivo di poetica (per quanto queste ipotesi siano le stesse alla base delle tesi di Ivrea) questo triplice motivo di costruzione linguistica definisce le coordinate al cui interno si muove il complesso dello sperimentalismo linguistico. Ma se una logica sperimentale è il dato distintivo epocale, nel senso quasi laboratoriale di mettere alla prova l'identità del teatro, c'è un altro termine che va opportunamente considerato: avanguardia. C'è una motivazione storica nel proporre di fermare l'attenzione su questo termine, oggi molto poco utilizzato per parlare di quegli anni, ed è la volontà di tessere un discorso con le esperienze delle avanguardie storiche primo-

novacentesche. Discorso che, alla fine degli anni Trenta, sembrava essersi interrotto. Introducendo il primo volume di questa nostra storia ricordavo il caso di Artaud e della sua ricezione. Il 1968 è l'anno, non a caso, della pubblicazione integrale per Einaudi de *Il teatro e il suo doppio*. L'impatto, che pure c'era stato, dei saggi accolti in "Sipario" si amplifica e soprattutto si universalizza. Se, come è stato detto, il Novecento teatrale può anche essere definito come il "secolo Artaud", bene questo è possibile affermarlo proprio grazie a quanto accade in questi anni.

Scegliere Artaud come punto di riferimento significa scegliere l'avanguardia, e non solo la sperimentazione, come orizzonte mentale. Basti leggere, al proposito, il manifesto che accompagna – siamo qualche anno prima, il 1964 – quanto scrivono Brook e Marowitz a proposito della loro esperienza laboratoriale londinese non a caso battezzata "Teatro della crudeltà"¹. L'avanguardia è un valore. Anzi è il valore di quegli anni. La sperimentazione lo strumento per inverarlo. Scordare, come troppo spesso si tende a fare, questo piccolo teorema concettuale impedisce di comprendere appieno la trasformazione del Nuovo Teatro da ipotesi di rinnovamento della scena in apertura verso un nuovo modo di concepire l'arte e, appresso lei, la vita. Gli assiomi del Nuovo Teatro italiano corrispondono, in questo, a quanto accade nella scena internazionale che guarda al Living Theatre da un lato e a Grotowski dall'altro come ai due pilastri di riferimento che istituiscono una vera e propria cornice concettuale entro cui pensare il nuovo. L'uno e gli altri sono presentissimi in Italia dove, in forme e tempi diversi, troveranno una casa più o meno stabile, concorrendo in modo significativo a istituire il perimetro estetico del nuovo, anche se è assolutamente riduttivo pensare ad un loro primato rispetto alle pratiche nazionali che nascono con presupposti e modalità del tutto autonome.

Ad identificare questo importante momento di passaggio e di sviluppo del Nuovo Teatro è stata spesso utilizzata, ed a ragione, l'espressione "teatro del corpo". Lo fa Bartolucci, nel vivo della discussione, coniando il termine teatro-corpo da giustapporre a quello di teatro-immagine per specificare la qualità linguistica di una scrittura scenica al grado zero del suo inizio, vale a dire radicalmente e spietatamente decostruttiva²; lo fa Franco Quadri, qualche anno dopo, in un primo fondamentale tentativo di storicizzazione del nuovo quando individua la transizione di modi e di stili sperimen-

¹ Peter Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 54

² Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo. Teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970.

tali che ha luogo attorno al 1972 come passaggio da un “teatro totale del corpo protagonista” ad uno basato sulla visione e sul ritorno del “regista demiurgo ritrovato”³. Non è questo il momento per entrare più in dettaglio in simili definizioni e, soprattutto, di comprendere la diversa articolazione del rapporto corpo-immagine proposta dai due autori, ciò che preme sottolineare è la presenza del corpo a definire in modo assoluto la qualità di una scrittura teatrale.

Il corpo di cui si parla non è tanto, o perlomeno non solo, una istanza linguistica o tecnica della recitazione, quanto un vero e proprio modello ideologico. Il corpo indica – e in questo la matrice artaudiana è evidentissima – un modo di intendere l'identità che si oppone radicalmente alla polarizzazione razionale/mentale. Il corpo di cui il teatro si fa latore è la forma sensibile dell'altro e in quanto tale agisce come perturbante sul piano linguistico della scena ma anche, se non di più, su quello della convenzione culturale, comportamentale ed etica. Quella degli anni Sessanta – e non solo nel teatro – è una cultura del corpo, inteso come soggetto che esalta la sua fisiologia e ne fa un linguaggio incontenibile e irriducibile dentro i confini del perbenismo culturale, quella “cultura” contro cui si scaglia Artaud nel saggio/prefazione a *Il teatro e il suo doppio* opponendovi, con grandissima efficacia metaforica, la fame quale percezione di un sentire tutto e integralmente del corpo⁴.

È dunque legittimo, su di un certo piano, parlare del teatro d'avanguardia a cavallo tra i Sessanta ed i Settanta come di un teatro del corpo, lì dove appunto è la fisicità scenica della presenza fisica, del movimento e dell'ostensione provocatoria dell'evento fisiologico a contenere il senso stesso del linguaggio. Si pensi all'uso del nudo, per fare il caso dello scandalo, ma anche a come questo teatro del corpo corrisponda alle tante pratiche performative che proprio in quegli stessi anni mettono in gioco corpo, fisicità, nudità, ferita nel campo delle arti visive, Hermann Nitsch e Marina Abramovich in testa. Ma teatro del corpo non significa una polarizzazione assoluta sull'attore. Ci sono altri piani del discorso che hanno ciascuno la sua forza e la sua evidenza linguistica. La decostruzione narrativa, su di un piano drammaturgico, fino al grado zero del racconto. Un uso dello spazio che si carica sempre di più di una volontà drammaturgica. La

logica di gruppo come istanza di una creazione collettiva. La costruzione di spazi alternativi, le cantine, che si offrono come casa del nuovo e come luogo culturale dell'altro. Sono tanti diversi piani del discorso, ed altri se ne potrebbero elencare ancora, che evidenziano la modalità di funzionamento linguistico del fenomeno del Nuovo Teatro, che ha un andamento quasi corpuscolare per come si dissemina sul territorio e permea il discorso teatrale. Così la storia che Salvatore Margiotta ha ricostruito non poteva essere solo la storia di singole personalità ma è dovuta diventare di necessità il racconto di un fenomeno fatto di eventi, luoghi, contesti, festival.

Quanto caratterizza questa prima fase del Nuovo Teatro, subito a ridosso degli anni che ne hanno sancito la nascita, è dunque la moltiplicazione. Una moltiplicazione quantitativa, nel senso che il numero degli artisti, dei gruppi e degli spettacoli cresce esponenzialmente, ma anche una moltiplicazione qualitativa, nel senso che, pur all'interno di una direzione linguistica coerente, le linee di lavoro appaiono diverse ed estremamente soggettive, difficili, se non impossibili, da organizzare dentro un andamento omogeneo. Verrebbe da parlare di un'esplosione del fenomeno, un'immagine che, forse, solo metaforica non è. Non è un caso se, proprio a cavallo del decennio, due dei padri fondatori del Nuovo Teatro, Bene e Quartucci, abbandonano il teatro. È un abbandono momentaneo e, soprattutto, si tratta per entrambi di sottrarsi alla saturazione della convenzione, quella accademica in primo luogo, certo, ma anche quella di un nuovo stile sperimentale. Non un modo di smettere di fare teatro ma di andarsi a cercare il teatro altrove rispetto a dove ci si aspetterebbe di trovarlo. Per Carmelo Bene si aprirà la parentesi del cinema; Carlo Quartucci si avvierà, con Camion, verso un nuovo territorio di operatività scenica come scambio culturale ad un livello primario del vissuto sociale. Anche in questo caso la corrispondenza con il contesto internazionale è significativa. Il 1970 è l'anno in cui il Living interrompe la sua pratica spettacolare e si disperde nell'esperienza diretta di contatto col vissuto. Parte del gruppo andrà in India, l'altra con Beck e la Malina affronterà l'esperienza durissima delle favelas brasiliane. Ma è anche l'anno in cui Grotowski chiude la sua fase del “teatro come presentazione” per aprirsi alle pratiche nuove e sconosciute del parateatro.

La moltiplicazione, dunque, appare come un fenomeno di dilatazione estrema del possibile teatrale che giunge fino a forzare i limiti della convenzione che è alla base dell'atto stesso di fare teatro: lo spettacolo. Possiamo parlare per l'avanguardia che succede al '68 di un momento di vitale

³ Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1977)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 31.

⁴ Antonin Artaud, *Il teatro e la cultura*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968.

parcellizzazione delle esperienze e di un'accelerazione e al tempo stesso di socializzazione del nuovo. Significativo che capitò di incontrare, in quel contesto, l'accostamento di due termini apparentemente antagonisti: avanguardia e popolare. Cosa sta a significare questo ossimoro? Che le pratiche linguistiche dell'avanguardia non sono intese come un gioco elitario ed intellettuale sul e dentro il linguaggio ma come la forma espressiva di un sentire antagonista che si vuole popolare in quanto tradisce la natura borghese dell'arte. Popolare è l'avanguardia in quanto è parte di quella rifondazione culturale, sociale e politica che appartiene al movimentismo sessantottesco e post-sessantottesco.

È un momento di particolare fibrillazione culturale che stenta, per tanti versi a sedimentare, pur sentendo una forte esigenza interna di identità. Ma forse la stessa identità sarebbe vissuta come sistema e quindi come tale è negata, o almeno, per tanti versi, taciuta. Un ruolo cruciale, allora, nel giocare il senso del Nuovo Teatro, lo assolve la critica. Il gruppo di Ivrea (Bartolucci, Quadri, Fadini e Capriolo) è il motore di una Nuova Critica che si esprime parte su «Sipario» parte su «Teatro», la rivista fondata proprio da Bartolucci, Fadini e Capriolo. La Nuova Critica, però, non si risolve solo in loro e non discende direttamente da loro. È un fenomeno ricco e articolato che corrisponde, simmetricamente, al Nuovo Teatro ed è un fenomeno squisitamente italiano, come d'altronde italiana è l'attenzione così specifica per il nuovo come motore di un movimento artistico. Si tratta di qualcosa la cui importanza ed il cui ruolo, nelle dinamiche dell'avanguardia, è stato in genere poco considerato e talvolta anche mal valutato, quasi che si trattasse di una mera pretesa egemonica. È, invece, e Margiotta lo ricostruisce opportunamente, un fattore di grande importanza. La sua moltiplicazione – perché si tratta di questo anche sul versante della critica – gioca un ruolo chiave nella definizione del contesto al cui interno si svolgono le pratiche spettacolari. La Nuova Critica agisce come qualcosa di più e di diverso di un gruppo di recensori accorti e convinti delle nuove pratiche linguistiche. Si tratta, invece, di figure interessate ad intessere un discorso del nuovo in rapporto diretto e “contaminato” con gli artisti. La definizione di critica militante, che spesso viene utilizzata per definirla, va proprio a specificare il valore di compromissione con l'operatività. Attenzione, però, a non confondere tale compromissione con il semplice sostegno, magari per ragioni di mercato o di potere personale: si tratta, viceversa, del gioco dell'interpretazione che, in tempo reale, accetta la sfida del teatro e la rilancia. Lì dove le pratiche artistiche costruiscono

ipotesi di identità possibili nel fare, la Nuova Critica cerca di modellizzare il possibile dei linguaggi dentro la forma di una idea di teatro⁵.

In questo contesto un peso importantissimo lo ha Giuseppe Bartolucci. È lui, più di tutti, a cimentarsi col problema di una possibile dimensione identitaria del nuovo. Lo fa anzitutto polarizzando il discorso linguistico sulla scrittura scenica in una direzione ideologicamente mirata, trasformando un postulato analitico, quale si presenta nelle prime declinazioni dell'uso del termine, in uno strumento di contestazione linguistica e quindi di definizione del nuovo. E continua a farlo non solo seguendo da vicino sviluppi e processi del Nuovo Teatro ma cominciando fin da subito a cercare all'interno della moltiplicazione di cui si è parlato possibili linee di sviluppo. Se la prima è proprio la scrittura scenica, cui intitola nel 1968 un libro che raccoglie ed indirizza fenomeni diversi dell'emergenza del nuovo⁶, è a partire dai primissimi anni Settanta che la tentazione catalogatrice ed indirizzatrice si esprime con più chiara evidenza. In occasione della Rassegna Nuove Tendenze del 1973 che dirige a Salerno assieme a Filiberto Menna, Bartolucci conia la definizione Teatro Immagine. Non si tratta solo di una categoria interpretativa quanto dell'ipotesi di tratteggiare la fisionomia di qualcosa che assomiglia ad un movimento artistico, per quanto sfumato e non partecipato direttamente dagli artisti in forma di sodalizio alla stregua dei tanti del primo Novecento. Una tendenza piuttosto. Termine per un verso meno condizionante di movimento, per altri vincolante. Di immagine Bartolucci parla fin dai primi momenti in cui si cimenta con la qualità linguistica del Nuovo Teatro. È, ad esempio, uno dei termini guida nella sua lettura del Living Theatre; lo usa, in quel contesto, per illustrare una pratica linguistica di cui, viceversa, viene evidenziata la preminenza del corpo⁷. Quando parla di immagine, allora, Bartolucci intende la peculiarità inevitabilmente visiva di una drammaturgia dell'evento basata sulla scrittura scenica. Quando, invece, utilizza il termine a chiosare, come un'apposizione concettuale, una definizione di teatro, in Teatro Immagine, c'è un passaggio concettuale piccolo, forse, ma strategicamente determinante. Immagine, allora, non starà a significare un fattore linguistico che ingloba quanto un andamento di poetica che distin-

⁵ Si vedano, al proposito, la serie di articoli mio, di Salvatore Margiotta, di Daniela Visone e di Mimma Valentino sul numero 3 di «Acting Archives Review», maggio 2012 (www.actingarchives.it).

⁶ Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lericci, 1968.

⁷ Giuseppe Bartolucci, *The Living Theatre. Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia*, Roma, Samonà e Savelli, 1970.