

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

---

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

## *Il Teatro di Tèchne.*

### *Contributo alla storiografia del Nuovo Teatro Italiano*

*Exploring Tèchne.*

*Contribution to the historiography of the New Italian Theater*

SIMONE MARSI

---

#### ABSTRACT

*Analizzando i lavori teatrali delle antologie Teatro 1 e Teatro 2 curate dall'artista fiorentino Eugenio Miccini, e scritte da Ketty La Rocca, Achille Bonito Oliva, Giuliano Scabia, Luciano Ori, Giusi Coppini e altri, lo scopo di questo articolo è quello di apportare nuove prospettive nella vasta ed eterogenea produzione del Nuovo teatro, il teatro sperimentale italiano degli anni Sessanta e Settanta, dimostrando così come ci siano ancora performance, esperimenti, e testi che possono essere studiati per illuminare pratiche e riflessioni di questo vibrante periodo.*

*The aim of this article is to supply other perspectives to the wide and heterogenous productions of Nuovo teatro, the experimental theater that took place in Italy in 1960s and 1970s, analyzing the theatrical works collected in the anthologies Teatro 1 and Teatro 2 edited by the Florentine artist Eugenio Miccini, and written by Ketty La Rocca, Achille Bonito Oliva, Giuliano Scabia, Luciano Ori, Giusi Coppini and others. This research demonstrates that there are still performances, experiments, and texts that can be studied to illustrate practices and reflections of this vibrant period.*

PAROLE CHIAVE: *Nuovo Teatro, Eugenio Miccini, Teatro sperimentale, Arte contemporanea, Tèchne*

KEYWORDS: *New Italian Theatre, Eugenio Miccini, experimental theater, Contemporary art, Tèchne*

---

#### AUTORE

*Simone Marsi è assegnista di ricerca presso l'Università di Parma dove sta portando avanti un progetto sul rapporto immagine-testo nelle opere di alcune fotografe italiane. Nella stessa Università ha conseguito un dottorato in scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche. Su riviste scientifiche nazionali e internazionali sono apparsi suoi saggi dedicati alla letteratura italiana contemporanea, alla storiografia letteraria e ai visual studies.*

*simone.marsi@unipr.it*

## Introduzione

La storiografia relativa al Nuovo Teatro italiano, nonostante una produzione vasta, eterogenea e spesso difficilmente classificabile, è riuscita, ad oggi, a tracciare un quadro esaustivo e chiaro del movimento di ricerca e avanguardia degli anni Sessanta e Settanta del Novecento<sup>1</sup>. Fin dal convegno di Ivrea (10-12 giugno 1967), quando «il Nuovo Teatro italiano si riunì una prima volta per guardarsi in faccia»<sup>2</sup>, ai magmatici sconfinamenti avanguardistici si è sempre accompagnata l'urgenza di una loro mappatura, redatta da un continuo e militante processo storiografico.<sup>3</sup> Si trattava, certo, di disegni programmaticamente parziali e orientati (da un punto di vista artistico, teorico, politico), che però ci testimoniano oggi le convulse ricerche di un composito gruppo di artisti, poeti, attori alla costante ricerca di nuovi e liberi mezzi espressivi. Tra questi vi è la rivista *Tèchne*, e in particolare i due numeri sul teatro curati da Eugenio Miccini.<sup>4</sup> I due volumi rappresentano un «disegno abbastanza sintomatico e articolato» delle «proposte più inquietanti e provvisorie ma anche le più suggestive dello sperimentalismo teatrale».<sup>5</sup> La raccolta di Miccini, dove i testi si succedono secondo l'ordine alfabetico dell'autore (o degli autori), senza introduzioni e senza alcun commento, può dunque essere considerata una antologia, una selezione di autori eterogenei ma accomunati dall'«esercizio di una attività espressiva o comunque di una forma di vita di relazione certamente sgradita al sistema».<sup>6</sup> Un canone, dunque, non normativo ma documentario,<sup>7</sup> un rappel au désordre in grado di fotografare e tramandare una selva e un sottobosco di proposte alle

<sup>1</sup> Si ricordano almeno L. MANGO, *Il Novecento del Teatro*, Carocci, Roma 2019, e M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Bompiani, Milano 2000 (prima edizione 1987). Mango è anche coordinatore di un progetto di ricerca presso l'Università di Napoli L'Orientale che ha portato alla pubblicazione dei volumi: D. VISONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010; S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013; M. VALENTINO, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015. Si ricorda anche il recente G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto: il Gruppo 63 e il teatro*, Prospero, Novate Milanese 2019.

<sup>2</sup> F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, vol. I, Einaudi, Torino 1977, p. 5.

<sup>3</sup> Una parziale rassegna in M. VALENTINO, *Il Nuovo teatro in Italia 1976-1985* cit, pp. 387-397.

<sup>4</sup> *Teatro 1*, a cura di E. Miccini, *Tèchne*, Firenze 1970, e *Teatro 2*, a cura di E. Miccini, *Tèchne*, Firenze 1970.

<sup>5</sup> *Teatro 1* cit, le pagine dei volumi non sono provviste di numerazione.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Un approccio che sembra comune a tutto il movimento, come ricorda Quadri a proposito del Convegno di Ivrea: «Nuovo Teatro ci si affrettò ad affermare che la stesura di un manifesto comune non voleva significare la costituzione di un altro gruppo di potere. Forse un movimento no, dato che le individualità erano troppo spiccate e le direttrici d'azione si divaricavano nettamente, ma qualcosa da Ivrea [...] sarebbe pur uscito: per esempio l'accoppiamento [...] dell'aggettivo "ufficiale" al sostantivo "teatro", a designare in modo non equivoco e con accezione non positiva tutta l'area degli stabili», F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)* cit, p. 6.

volte dimenticate o non sufficientemente valorizzate del teatro sperimentale italiano. Si tratta di aprire la storiografia ad altre fonti, arricchendo il quadro con proposte meno note. Per perseguire questo scopo, si è deciso di presentare una materia così variegata seguendo le poche ma decisive indicazioni riportate dallo stesso Miccini nelle due pagine che introducono, con le medesime parole, i due volumi.

Quali sono dunque le modalità attraverso cui si è cercato di desacralizzare «il Tempio»?<sup>8</sup>

### 1. *Il teatro fuori dal teatro*

La crisi, per dir così, del teatro si trasferisce dall'istituzione ad uno degli elementi, appunto, del rituale: il luogo. Una nuova topologia drammatica rifiuta il luogo deputato con tutti i suoi tradizionali privilegi. Il teatro "apre" verso spazi meno "teatrali".<sup>9</sup>

La prima desacralizzazione del teatro è topologica, e avviene portando la rappresentazione fuori dalle sacre mura del tempio. Una traslazione, però, che è anche una risemantizzazione: un «tipo di scrittura scenica che possa trovare una collocazione precisa anche al di fuori delle sale tradizionali», infatti, produce un teatro che interviene «nel corpo vivo della società»;<sup>10</sup> si tratta dunque di un nuovo spazio, di una nuova «continuità fisica in cui spettatori e attori si riconoscono sempre più complici».<sup>11</sup>

Un esempio di questa linea di ricerca è rappresentato dall'*Antitotem* del drammaturgo, poeta, e tra i fondatori del DAMS di Bologna, Giuliano Scabia, che a questa data aveva già presentato suoi lavori alla Biennale del Teatro di Venezia (1964) e a quella successiva (1965). In quest'ultima occasione, con regia di Quartucci, era stato presentato il lavoro *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Trip Scap Scrap & la Grande Mam*, il primo «testo italiano del nuovo teatro italiano».<sup>12</sup> *Antitotem* ha avuto luogo nella primavera del 1969 a Milano, nel quartiere Corvetti, Corso Lodi. I personaggi principali sono un Totem, i Mascheroni, che lo accompagnano, e dei bambini che giocano. Il Totem, per tutta la durata dell'opera, elenca i divieti cui i bambini devono sottostare, mentre questi, che nel frattempo hanno smesso di giocare, chiedono spiegazioni.

<sup>8</sup> *Teatro 1* cit.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)* cit, pp. 139-140.

<sup>11</sup> 'Per un teatro aperto', *Sipario*, n. 277, Maggio 1969, p. 4. cfr. L. Mango, *La scrittura scenica, un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 183-196.

<sup>12</sup> M. DE MARINI, *Il nuovo teatro (1947-1970)* cit, p. 162. Per una riflessione sull'opera si vedano pp. 162-167.

«Un Ragazzo: Ma allora che cosa è permesso? Totem: Nulla di ciò che si vuole, tutto ciò che si deve!».<sup>13</sup>

I mascheroni sostengono il totem, agitandosi, muovendosi, ripetendo i suoi ordinamenti; mentre i ragazzi, all'esposizione continua dei divieti, rispondono agitando, rumoreggiando, finché non assaltano il totem costringendo alla fuga lui e i mascheroni. Infine, avviene la svestizione: tutti tornano indietro, il totem e i mascheroni sono esibiti, tenuti in mano dagli stessi attori che li indossavano. Le ultime due righe recitano: «Inizio della discussione. Elenco delle richieste». <sup>14</sup>

Una città funzionale, performativa, che vuole inglobare e abbrancare anche lo spazio ludico dei più giovani, finisce per essere respinta, ricacciata. Il luogo di gioco diviene, sul finire, un'agorà. Il teatro, uscito dalle sue mura, incide il tessuto sociale della città; modula, col dialogo, la quotidianità dei cittadini. Il teatro interviene «in ogni luogo e in ogni comunità cercando di rispondere alle domande che quella comunità pone». <sup>15</sup>

In *Antitotem* sono presenti molte delle direttrici che caratterizzano e caratterizzeranno la produzione dell'autore. La prima è senz'altro la fuoriuscita dalle sale teatrali, che si concretizzerà, durante gli anni '70, nel Teatro Vagante. La seconda è la scelta di una figura archetipica centrale attorno a cui si raduna, anche fisicamente, l'azione (in questo caso il totem), basti pensare ai successivi *Marco Cavallo*, realizzato nel 1973 all'Ospedale psichiatrico di Trieste, allora diretto da Franco Basaglia,<sup>16</sup> e il *Gorilla Quadrumano* del 1974, che edificavano dei veri e propri rituali sociali attorno alla statua di un cavallo di cartapesta e a quella di un gorilla. E altrettanto fondamentali sono l'idea di un teatro laboratorio fondato sulla partecipazione e l'azione dei presenti; la tensione tra utopia e realtà; l'innescò del senso critico in grado di fomentare la scintilla dell'azione;<sup>17</sup> e la pedagogia, intesa come saper «guidare il bambino interiore prima di tutto, il nostro bambino, guidarlo a fiorire sempre nella conoscenza, in equilibrio col mondo». <sup>18</sup> La scrittura teatrale, fuori dalle vecchie mura, non riproduce il rapporto statico tra platea e palcoscenico, ma diviene scrittura sociale.

Consideriamo adesso la proposta drammaturgica di Giusi Coppini, artista e redattrice della rivista *Tèchne*, destinataria di un mandato di perquisizione ad opera

<sup>13</sup> *Teatro 2* cit.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Marco cavallo. Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, a cura di G. Scabia, Torino, Einaudi, 1976, p. xi.

<sup>16</sup> Cfr. *Marco cavallo* cit.

<sup>17</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, in «Culture Teatrali», v. 12, 2005, pp. 35-67.

<sup>18</sup> G. SCABIA, *Note intorno al teatro vagante*, in «Ricerche di Sconfine», Dossier 1, 2013, pp. 53.

del questore di Firenze, pubblicato nell'anno 1972 proprio sulla rivista. Il suo *Progetto per un'azione mitologica*, datato 1970 e realizzato a Firenze, presso il Forte Belvedere, non è un vero e proprio testo drammaturgico, quanto l'indicazione dell'allestimento, «grandi spazi pubblici con: prati, castelli, ruderi, colonne», affinché l'azione mitologico-teatrale possa accadere: un gomito di corda o di seta srotolato in un parco; cartelli recanti la scritta «ARIANNA, OVVERO PER USCIRE DAL LABIRINTO»; una buca, coperta da un telo azzurro cosparso di piume, e un cartello con scritto «ICARO, OVVERO UNA MANIERA DI USCIRE DAL LABIRINTO».<sup>19</sup> L'azione, accompagnata dal rumore di tempeste e temporali riprodotti da un nastro magnetico, deve avvenire con il cielo coperto, non col sole.

L'autrice non si occupa di personaggi, battute, pubblico, ma solo di allestire uno spazio aperto, un ambiente, affinché questo possa rendere possibile una potenziale azione teatrale-eroica. Se prima il testo era la matrice in grado di stimolare la performance teatrale, adesso quel ruolo è assunto dall'ambiente, che diviene l'unico testo redatto dall'autrice e fruito dal pubblico, che non necessita più dell'intermediazione di attori. Il risultato è un ibrido tra una scrittura drammaturgica, un happening, l'environmental theatre teorizzato da Richard Schechner, e un'opera di Land Art, che proprio tra il '67 e il '68 aveva lanciato la sua sfida al sistema istituzionale dell'arte contemporanea abbandonando i luoghi della sua produzione e fruizione (le gallerie) in favore di foreste, laghi, deserti.

Un altro esempio è offerto da Lino Centi, architetto, poi ricercatore presso l'università di Firenze, e dal suo testo programmaticamente intitolato *Perché un teatro urbano*. In questo manifesto, egli afferma che il «Teatro del Coinvolgimento», una forma d'arte che più che rappresentazione è vita, trova la sua naturale collocazione nella città, poiché essa è il luogo delle contraddizioni della società in cui viviamo: è assieme «espressione gelata della civiltà occidentale»,<sup>20</sup> ma anche il solo luogo dove può nascere la sua alternativa. La città è infatti specchio della società e delle tensioni che la animano, poiché come «la collettività è disomogenea e divisa in classi», così «la città restituisce in strade e piazze questa divisione».<sup>21</sup> Un teatro che voglia sconfinare oltre i paradigmi del vecchio tempo, non può che essere un teatro urbano.

La città, e in particolare la strada, è anche l'unico luogo adeguato per le *Situ/azioni* di Gianluigi Balsebre. L'autore infatti, nel suo manifesto, afferma la necessità di trasformare l'opera da prodotto finito ad azione collettiva, rifiutando il sistema di mercificazione dell'arte composto da musei, gallerie, mostre. Un'arte di

<sup>19</sup> E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

<sup>20</sup> Ivi.

<sup>21</sup> L. CENTI, *Città e comunicazione*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, vol. 34, Feltrinelli, Milano 1974, p. 44.

questo tipo non può che realizzarsi sulla strada. Balsebre sembra incamminarsi sulla via indicata da Miccini e dagli altri artisti del Gruppo 70 con il *Giornale parlato*, una serie di letture di poesie, reportage, audizioni, contro-pubblicità, azioni, happenings, portate direttamente in mezzo alla strada, lontane dai luoghi sacri della produzione artistica (gallerie, musei, biblioteche, accademie), per strappare l'anonimo uomo della strada dalla routine, dal suo camminare acritico e disattento per una città che ormai non sa più vivere, ma solo attraversare superficialmente diretto al lavoro.

## 2. Corpi estranei sulla scena

Già nel suo tempio avevano fatto il loro ingresso elementi eterogenei, corpi estranei, poco importa se evocati o allusi o fisicamente inseriti.<sup>22</sup>

La seconda strada per desacralizzare il tempio è pari e contraria alla precedente: se nella prima il palcoscenico era portato nel mondo, in questa è il mondo ad essere trascinato sul palco, attraverso «l'immissione di materiali "degradati" di vita».<sup>23</sup> Uno degli imbuti attraverso i quali la trita quotidianità è raccolta e riportata sul palco è l'altoparlante, che figura in molte opere di questa raccolta.

Un primo esempio è rappresentato da *Public Eden* di Achille Bonito Oliva. Si tratta dell'opera con la quale l'autore ha partecipato a *SpaSaMiòLiPi*, un collage dei testi di Spatola, Sanguineti, Miccini, Bonito Oliva, Pignotti, e messi in scena presso il Centro Teatro Esse da Gennario Vitiello nel 1967.<sup>24</sup> La composizione, i cui testi erano stati raccolti da Massimo Dursi (1966) per l'editore Sampietro,<sup>25</sup> aveva come tema comune lo spaesamento dell'uomo moderno in una società dominata da pubblicità e informazioni. L'opera di Oliva, infatti, mette in scena un uomo seminudo intento a compiere gesti quotidiani come radersi e rivestirsi, mentre un altoparlante, vero protagonista della performance, porta sul palco annunci pubblicitari, notizie economiche, letture di passi biblici. La desacralizzazione del tempio avviene portando tra le sue mura la trita quotidianità vissuta dall'uomo comune.

Lo stesso processo lo scopriamo in *La storia che ha commosso il mondo*, dell'artista fiorentina Ketty La Rocca. Il testo è strutturato come una drammaturgia convenzionale, che vede l'alternarsi di personaggi (indicati con A, B, C), e un coro, e uno speaker, dove si alternano voci maschili e femminili. In questo «dialogo ironico e

<sup>22</sup> Ivi.

<sup>23</sup> F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)* cit, pp. 139-140.

<sup>24</sup> Cfr. S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975* cit, pp.62-63.

<sup>25</sup> *Teatro italiano-A*, a cura di M. Dursi, Sampietro editore, Bologna 1966.

autistico fra diversi personaggi tipizzati»,<sup>26</sup> lo speaker irrorà la scena di fatti di cronaca e di riferimenti alla cultura del tempo, in una vera e propria architettura vuota: la costruzione di un periodo sintatticamente ineccepibile, ma dove le subordinate che si incastonano l'una nell'altra articolano significati differenti e distanti, portando il lettore/spettatore a perdersi nel continuo cambio di riferimenti. Non l'assedio dell'informazione, ma una lucida esposizione del caos mediatico. Sulla scena si accavallano rimandi alla guerra in Vietnam, alla mercificazione della donna, all'igiene intima, alla Fiat '600, al caso Kennedy, al Palazzo di Vetro; le mura del teatro, un tempo solide e in grado di isolare dall'esterno il rituale che al suo interno si compiva, sono adesso porose, e permettono allo spettatore di specchiarsi nella sua vita, perché *La storia che ha commosso il mondo* è la sua storia, ritagliata dalla quotidianità e ricolata, come in un collage, sul palcoscenico.<sup>27</sup> È il processo creativo della Poesia Visiva, cui l'artista ha partecipato assieme al Gruppo 70, che, come ha ben descritto Luciano Ori, uno dei suoi protagonisti, «ha realizzato un legame osmotico con i prodotti dei mass-media quale punto di partenza della sua creazione».<sup>28</sup> L'altoparlante, dunque, è il canale attuativo del processo osmotico tra teatro e quotidianità massmediale.

Esso compare anche in *Consiglio di amministrazione* di Luciano Ori, uno dei primi animatori del Gruppo 70. In quest'opera l'artista fiorentino mette in scena un consiglio di amministrazione di un'azienda impegnata nel settore degli armamenti. L'opera è un continuo susseguirsi di slogan che entusiasti cantano le lodi delle macchine da guerra e della loro efficienza assassina. Mentre l'altoparlante dialoga con i presenti (tre persone anonime, un coro e un esperto), la realtà fa breccia nella discussione attraverso alcuni rapidi squarci, come la diapositiva di una bambina vietnamita in braccio ad un militare americano, utilizzata per presentare l'invasione come missione di salvataggio di poveri bambini indifesi, o come i riferimenti al Chinook (Boeing CH-47) e allo Skyhawk (Douglas A-4, nel testo «Skyoawk»), rispettivamente un elicottero da trasporto e un aereo da attacco americani utilizzati durante la guerra del Vietnam (una tematica molto importante per il Gruppo 70 e per gli artisti che attorno ad esso orbitavano, basti ricordare il famoso *Bianco napalm* di Ketty La Rocca).

Un altro estremo tentativo di abbattere le mura e portare la realtà nel teatro è concretizzato da un'altra opera di Ori, *Quante volte una. Testo tecnologico*, un'opera costruita su un articolo di «Paese Sera» (25 giugno del 1963), dal quale sono stati

<sup>26</sup> R. MORATTO, *Note sulla produzione poetica di Ketty La Rocca*, a cura di L. Saccà, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pacini Editore, Pisa 2001, p. 178.

<sup>27</sup> Cfr. S. MARSI, *Perdersi dentro casa. La storia che ha commosso il mondo di Ketty La Rocca*, in «Arabeschi», n. 15, 2020, pp. 127-138.

<sup>28</sup> *Luciano Ori Visita al museo*, a cura di M. Bazzini, S. Pezzato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 2009, p. 6.

ritagliati alcuni brani, cancellate alcune parole, e riordinate le sequenze per creare un ibrido tra un'opera di poesia visiva (o meglio, tecnologica) e una sceneggiatura da recitare. Esempio di questa poetica è la sua raccolta di testi teatrali.<sup>29</sup>

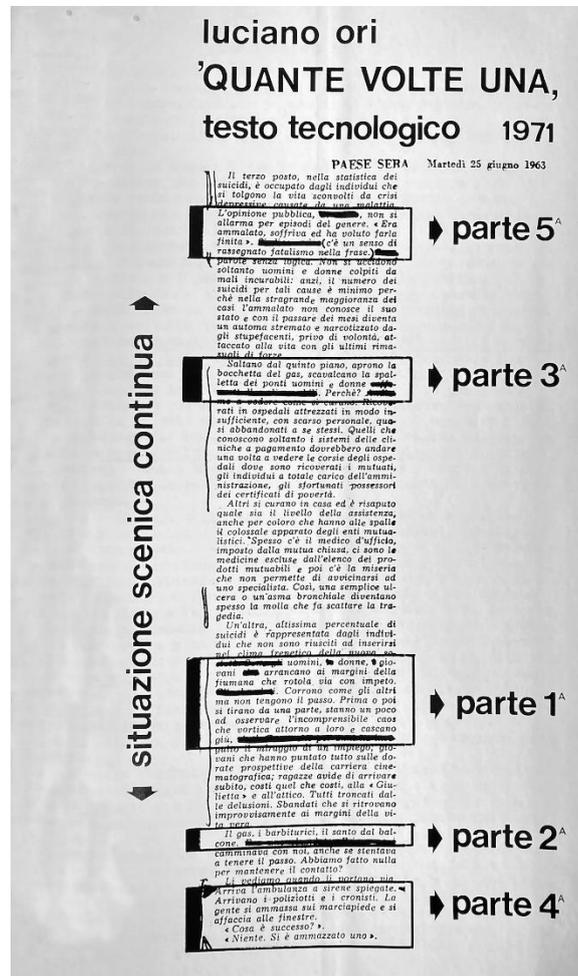


IMMAGINE1. L. ORI, *Quante volte una*, in E. MICCINI, *Teatro 2*, Tèchne, Firenze, 1970, per gentile concessione di Archivio Eugenio Miccini

Questa invasione di slogan, pubblicità e mercificazione nella scena va spesso di pari passo ad un'altra scelta artistica interessante, peraltro adottata da moltissimi testi della raccolta: l'anonimato dei parlanti. Molto spesso i personaggi sono semplicemente indicati con delle lettere (A, B, C), con dei numeri, oppure attraverso l'indicazione del mero apparato fonico «Bocca 1, Bocca 2», così come l'artista visivo Michele Perfetti chiama i protagonisti della pièce *Bocca a bocca*. L'anonimato degli interpreti sembra conseguenza della centralità assunta dall'analisi della società di

<sup>29</sup> L. ORI, *Teatro Collage*, Campanotto, Pasion di Prato 2003.

massa e dei suoi linguaggi. Come scrive Ori, «nel teatro il personaggio è scomparso o ridotto al minimo: al suo posto si sono sostituiti gli oggetti, le idee, le contestazioni, i sentimenti, le situazioni e altro ancora».<sup>30</sup>

### 3. Il Teatro del pubblico

Il diaframma [...] che separa l'azione dalla fruizione si rompe e i due termini entrano a costituire un rapporto e talvolta perfino a risolverlo in un'equazione. Il teatro, quindi, "apre" al pubblico e non più [...] mediante tecniche psicologiche, bensì postulando o sollecitando interlocutore attivo o protagonista, coinvolgendolo o comunque stimolandone una sua qualità di attore.<sup>31</sup>

Come già constatato al convegno di Ivrea, dove usando un medesimo termine ripreso da Miccini si era parlato di un «teatro senza pareti, nel quale deve essere eliminato qualsiasi diaframma tra palcoscenico e platea»;<sup>32</sup> il coinvolgimento diretto del pubblico diviene elemento strutturale, ontologico, a tal punto che si può parlare di «spettacoli aperti»<sup>33</sup> e di scrittura drammaturgica «di relazione»,<sup>34</sup> fondata cioè sull'imponderabile relazione col pubblico. E questa linea di ricerca non si realizza soltanto portando lo spettacolo direttamente per le strade e le piazze.

Gianni Toti, partigiano, poeta, giornalista, videoartista, ha scritto per il primo della rivista *Technites Miladue*. Si tratta di un'opera dove due voci, (chiamate semplicemente Uno e Due, e anche qui ritorna l'anonimato degli attori), instaurano un dialogo, anche se forse sarebbe meglio parlare di monologhi alternati e alle volte accordati, sulla mercificazione del teatro. Le battute sono connotate da una evidente ricerca linguistica, segnata dal gioco di parole, altre volte abbandonata ad un borbottio quasi nonsense (espediti tipici della sua produzione,<sup>35</sup> cfr. Lischi 2012). «Uno: Neppure un test-oscenico, un appeninghe, un e, un vento ... / Due: Insomma non everrai. Continui a steatrare l'inevento», si legge ad esempio all'inizio, prima che inizi la discussione sul prezzo del teatro venduto a pagina. E poi: «Uno: Feticciare,

<sup>30</sup> L. ORI, *Teatro alla ribalta*, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», anno XXXI – XV nuova serie, n. 88-90, luglio-dicembre 1967, p. 281.

<sup>31</sup> E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

<sup>32</sup> F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)* cit, p. 140.

<sup>33</sup> M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2002 (prima ed. 1982), p. 191, ma si veda la sezione pp. 179-212.

<sup>34</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica* cit, pp. 196-215.

<sup>35</sup> Cfr. S. LISCHI, *Poesia, cinema e oltre: le molte scritture di Gianni Toti*, in «Bianco e nero», 3, settembre-dicembre, 2012, pp. 61-67.

merciarteatro. Solo così ti smerci. / Due: Significat reificat smercificat. Stat duo milia denariis». <sup>36</sup>

Alla fine, quando cala il sipario, inizia l'asta del teatro: «gli attori vendono agli spettatori la libertà d'inteatrarsi, a cinquecento lire ogni sette righe di testo teatrale». <sup>37</sup> Gli spettatori, insomma, non solo partecipano con un ruolo attivo alla pièce avanzando offerte, ma scrivendo le proprie battute su dei foglietti e passandole agli attori si acquistano la possibilità di divenire autori, dissolvendo il teatro drammaturgico in favore di reazioni imponderabili.

Su questa linea di ricerca si inserisce anche il poeta, traduttore, e critico Tommaso Kemeny, animatore dalla scena artistica milanese, dove si è trasferito in giovane età, instaurando legami anche con il genovese Carrega, che qui operava. Poeta che «trae lampi e colori inquietanti dall'intreccio di oscure trame linguistiche», <sup>38</sup> partecipa alla raccolta con l'opera *Caino, un Canovaccio*, scritto nel dicembre 1968 e messo in scena l'anno seguente dal gruppo Periplo, che ha come esplicita finalità il coinvolgimento degli attori e del pubblico. Il pubblico, infatti, è considerato un vero e proprio protagonista della pièce, figurando anche tra le *dramatis personae*, e partecipa alla scena urlando cori e slogan, danzando, invadendo la scena e venendo totalmente inglobato nella rappresentazione. Il pubblico, pur partendo da una iniziale separazione spaziale tra palco (dove si muovono gli attori) e platea (dove siedono i fruitori), anche in questo caso determina lo sviluppo dell'opera, che anzi è fondata su questa variabile.

L'abbattimento del diaframma permette di incamerare la forza creativa degli spettatori all'interno della rappresentazione, portando all'interno della pièce una certa imponderabilità data dall'impossibilità di prevedere totalmente l'azione di una massa anonima di individui.

#### 4. Il teatro e nuovi linguaggi

Altri elementi drammatici, come il linguaggio, il movimento, le immagini, ecc. diventavano, da strumenti o quozienti estetici, protagonisti anch'essi. [...] Il teatro cerca così, nella regressione del suo linguaggio verso possibili significati posti in altre fondazioni fonetiche e morfologiche, altri alleati. Certamente, non un matrimonio, ma una coesistenza feroce. <sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1991, p. 721.

<sup>39</sup> E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

Come ha sottolineato Mango, «La scrittura scenica, nel secondo Novecento, sembra potersi ricondurre alla condizione di un codice la cui caratteristica è da un lato quella di stabilire nuovi principi compositivi, [...] e, dall'altro, quella di tenere il linguaggio in uno stato di tensione permanente, ridisegnandone di continuo i confini». <sup>40</sup> Questi continui tentativi di sconfinamento non solo trasformano il linguaggio nel vero soggetto della scrittura scenica, ma ne ibridano la natura attraverso «apporti sostanziali e sorprendenti di altre sperimentazioni dalla pittura, dalla poesia, dal romanzo, dalla musica, dalla danza, dal cinema». <sup>41</sup>

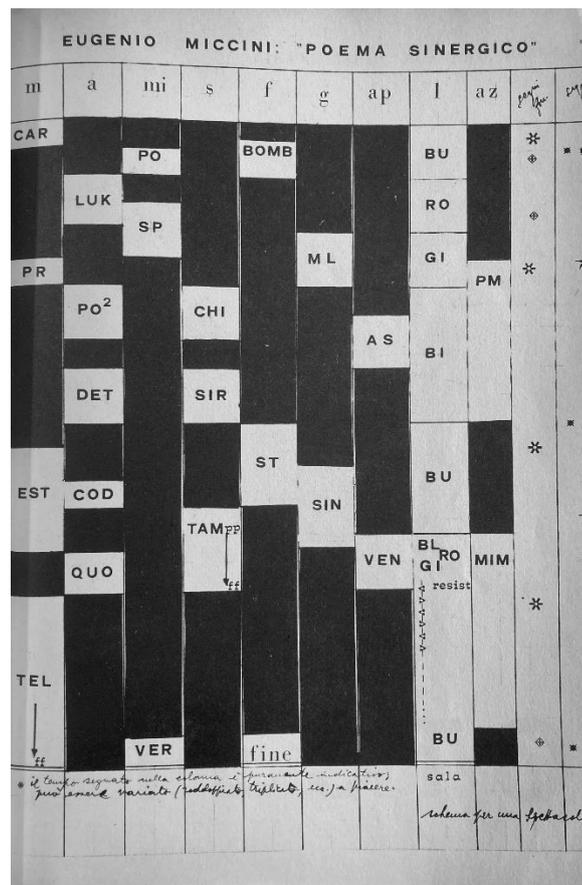


IMMAGINE 2. E. MICCINI, *Poema sinergico*, in E. MICCINI, *Teatro 1*, Tèchne, Firenze 1970, per gentile concessione di Archivio Eugenio Miccini

Un esempio di queste ibridazioni lo fornisce lo stesso Eugenio Miccini col suo *Poema sinergico*. Si tratta di un'opera molto particolare che si presenta come una

<sup>40</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica* cit, p. 73.

<sup>41</sup> G. BARTOLUCCI, *Preistoria e appunti di riferimento per un rinnovamento del teatro italiano*, p. 95, in «Teatro», anno II, n. 2, autunno-inverno, 1967-1968, pp. 91-97.

sorta di spartito, costituito come una tabella composta da dieci colonne. Nella prima colonna, dall'alto verso il basso, sono indicati degli intervalli di tempo non regolari che scandiscono lo scorrere della performance. Nelle altre colonne, alternati in un ordine prestabilito, sono riportati gli altri elementi che compongono la pièce: il magnetofono, che interviene con la sigla di Carosello, rumori stradali, la sigla di un telegiornale; gli attori (tre), che leggono un passo di G. Lukàcs sui giovani, aspergono il pubblico con detersivo in polvere, leggono titoli e sottotitoli di un quotidiano diffuso nel luogo della rappresentazione; una voce al microfono che legge poesie dello stesso autore, un editoriale politico; strumenti musicali come una chitarra elettrica, un tamburo e una sirena; un film con le scene di un bombardamento, uno *stip-tease* e il finale *the end*; un giradischi con musica leggera e uno di musica sinfonica; aspirapolvere e ventilatore; luci colorate; azioni come il lancio di coriandoli verso la platea; il tutto per una durata consigliata di 45 minuti, ma che può essere ampliata lasciando invariato lo spartito. Come si può ben comprendere l'opera è un caleidoscopio che cerca di coinvolgere tutti i sensi, e che opera una profonda commistione del linguaggio testuale con quello musicale e visivo.

Altrettanto sistematica è l'opera dell'artista Ugo Carrega, che nelle pagine di *Tèchne* tenta di descrivere uno dei frutti più elaborati della sua ricerca: la comunicazione simbiotica. Si tratta di un passo successivo alla scrittura simbiotica, cui già l'autore aveva dedicato molte energie.<sup>42</sup> Mentre in questa, infatti, egli aveva tentato di stimolare una riflessione sugli elementi della pagina scritta, adesso, con la comunicazione simbiotica, Carrega vuole allargare la sperimentazione considerando come supporto non più la pagina, ma lo spazio. Il funzionamento della comunicazione simbiotica è piuttosto complesso. Le componenti della comunicazione sono suddivise in categorie e numerati:

- a) elementi: proposizionale, fonetico, lettering, forma, colore, segno
- b) collocazione degli elementi: nello spazio limitato, nello spazio e nel tempo limitati, nello spazio e nel tempo non limitati
- c) uso singolo degli elementi: denotato, non denotante
- d) uso interattivo degli elementi: denotante + denotato, denotante + denotante, denotato + denotato
- e) condizione dell'utilizzo degli elementi: sovvenzionato, non sovvenzionato.

A questo punto, per una comunicazione simbiotica, è necessario selezionare, anche casualmente, una componente per ogni categoria. La stringa così composta, sarà un esempio di comunicazione simbiotica. Ad esempio, come suggerisce Carrega, la scelta di un elemento fonetico potrebbe essere rappresentato nell'atto comunicativo

---

<sup>42</sup> Cfr. «Ana Etcetera», n. 7.

come un urlo; un elemento fonetico in uno spazio delimitato potrebbe essere rappresentato da un urlo in una stanza vuota; e così via.

Ma a quale scopo questa complessa categorizzazione delle componenti della comunicazione? Per Carrega il simbiotismo «permette il superamento dell'io mondano mediante l'uso di tecniche impersonali atte a non sviluppare egotismi nella produzione artistica».43

Quello dell'artista è il tentativo di definire uno strumento asettico per poter non solo creare in modo impersonale una immensa quantità di situazioni comunicative, ma anche per poter interrogare lucidamente l'atto comunicativo stesso, offrendo un punto di vista nuovo e non corrotto da egotismi parziali.

Un'altra opera interessante è il *Teatro K*, di William Guerrieri, Angelo Boni, Bruno Damini, e Renzo Gallingani.

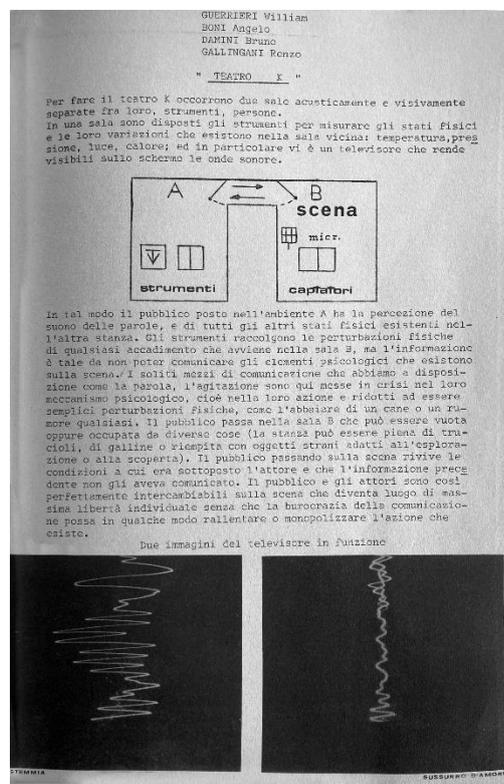


Immagine 3. GUERRIERI WILLIAM, BONI ANGELO, DAMINI BRUNO, GALLINGANI RENZO, *Teatro K*, in E. MICCINI, *Teatro 1*, Tèchne, Firenze, 1970, per gentile concessione di Archivio Eugenio Miccini

43 In E. MICCINI, *Teatro 2* cit.

Il teatro K è composto da due aree (e anche qui è ravvisabile la ricerca di spazialità differenti dal classico teatro italiano) acusticamente e visivamente separate. In una sala (A) sono posti degli strumenti che misurano la variazione degli stati fisici nell'altra stanza (temperatura, luce, pressione, calore, suoni), i cui risultati sono proiettati su uno schermo. Nella seconda stanza (B), invece, sono presenti i captatori che inviano le informazioni agli strumenti nella prima (A). In questo modo, le persone presenti in A percepiscono tutte le perturbazioni fisiche che avvengono nell'altra sala, «ma l'informazione è tale da non poter comunicare gli elementi psicologici che esistono sulla scena»;<sup>44</sup> chi osserva vedrà, ad esempio, delle linee che indicano delle perturbazioni sonore, ma non saprà se si sia trattato dell'abbaio di un cane o di una poesia d'amore. Il teatro diviene dunque un esperimento che scandaglia il funzionamento del linguaggio. Grazie a questa spazialità, inoltre, il *Teatro K* elimina la differenza tra attore e spettatore: chi si trovava nella stanza A può scambiarsi con chi era nella B, ribaltando il nesso attori-fruitori.

Accanto a queste esperienze, si ricorda almeno il teatro visivo del Carrozzone, che partecipa all'antologia col testo *Morte di Francesco*, e la ricerca di quegli artisti che propongono un testo drammaturgico che è in sé opera d'arte figurativa e sperimentazione verbo-visuale, come Giuseppe Manigrasso con le sue *Tre azioni*, Jean Claude Moineau con *Piano 1-2-3-4*, e Franco Vaccari con *Teatro buio*, per i quali si potrebbe addirittura parlare di «pittura verbale».<sup>45</sup>

Come è evidente da questa breve esposizione, per il teatro di *Tèchne* vale la riflessione dedicata ad una dei suoi protagonisti: «Il grande inquisito è sempre il linguaggio».<sup>46</sup> Il linguaggio, cioè, diviene «oggetto stesso della operatività artistica».<sup>47</sup> Ogni opera teatrale è una messa in scena del linguaggio e delle sue possibilità.

### 5. Teatro come rituale antico

Anche il suo rituale – a prescindere dalla dimensione spaziale – si accresce, tornando (ma lo dico con un pizzico di paradosso) all'antico, o meglio, ritornando criticamente sopra l'antico: le dimensioni fonetiche logiche e gestuali si riapprossimano tra loro. Le tre muse della musica, della poesia e della danza, sono di nuove riunite?<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> In E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

<sup>45</sup> L. PIGNOTTI, *Fra parola e immagine: arte e comunicazione nella società di massa*, Marsilio, Padova 1972, p. 73.

<sup>46</sup> L. SACCÀ, *La vita è un'altra cosa*, in *Omaggio a Ketty La Rocca*, a cura di L. Saccà, Pacini Editore, Pisa 2001, p. 21.

<sup>47</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica, un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* cit, p. 111.

<sup>48</sup> E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

Paradigmatico di questa linea di ricerca è la *Proposta per uno spettacolo in piazza* dell'artista tedesco Fried Rosenstock. Quest'opera si presenta come una descrizione di un'azione scenica da svolgersi in città, dove un nutrito gruppo di attori si cimenta in una lunga pièce, che ha luogo dalle 12 della mattina fino a notte, ripetendosi ogni giorno con una compagnia sempre diversa. Rosenstock, rifacendosi direttamente all'idea di Agorà greca e immaginando un'azione di canti, danze, pasti e litanie latine, tenta di ricreare direttamente nelle piazze della città un rituale alternativo a quello del vecchio Tempio.

Questo ritorno al passato non è limitato alla commistione tra le arti di ascendenza ellenica; ma è esteso ad una frequente tematizzazione dell'antico. E il racconto che più si offre ad un processo di desacralizzazione è certamente quello biblico, che compare come tema in molte opere della raccolta.

Un esempio è *Public Eden* di Bonito Oliva. Il registratore, l'unica voce parlante della pièce, apre lo spettacolo dicendo:

In principio erano le tenebre e il verbo-pubblicità era presso di lui. Egli era in principio presso di lui. In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini. Venne come testimone per attestare la luce. Non era la luce, ma venne per rendere testimonianza della luce.<sup>49</sup>

Questa riscrittura della creazione, in questo caso *Vangelo di Giovanni 1-5*, in chiave tecnologica-capitalistica è presente, in modo più allusivo, ne *La storia che ha commosso il mondo* di Ketty La Rocca, dove il passaggio dalle tenebre alla luce avviene dopo che la voce di uno speaker anonimo ha recitato una frase di Merleau-Ponty: «Esiste uno pseudo marxismo secondo il quale tutto è falso tranne che la fase finale della storia».<sup>50</sup> Quello del sacro è un tema centrale nella produzione dell'artista fiorentina, dove compare sia come terreno per la rifondazione del linguaggio, come nel caso di *In principio erat*, che riscopre forme di comunicazione «che nessuno ha insegnato all'uomo, del gesto che ognuno acquista per tradizione, per ereditarietà, per istinto»;<sup>51</sup> sia come oggetto di riscritture aspramente critiche e parodistiche, come nei collage *Bianco Napalm*, dove è messa a nudo il silenzio della Chiesa sulla guerra in Vietnam, o *Sana come il pane quotidiano*, che riprende il *Panem nostrum* per mostrare l'immagine mercificata della donna nella società dei consumi.

Ma ci sono anche tentativi di portare direttamente Dio sulla scena. Un esempio è l'opera di Sarenco, collaboratore di *Tèchne*, con la quale pubblica *Teatro pubblico* nel '72, e co-direttore di *Lotta poetica: Progetto per un Happening*, Théâtre de poche

<sup>49</sup> *ivi*.

<sup>50</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, traduzione di P. Caruso, Il saggiatore, Milano 2016, p. 151.

<sup>51</sup> G. DORFLES, *Introduzione*, in K. LA ROCCA, *In principio erat*, Centro Di, Firenze 1971.

bienne, Svizzera, 11 aprile 1970. L'azione collettiva consiste nel gonfiare un poema in pvc della lunghezza di un chilometro recante la scritta «mon dieu mein gott», portarlo tra gli spettatori, fuori dal teatro, nei prati, nei supermercati, e infine distruggerlo, tagliarlo a pezzi e distribuirlo. Alla messa in scena dell'uccisione di Dio, segue la sua appropriazione da parte dei presenti.

Al tema del sacro è legata una libera reinterpretazione dell'Apocalisse di Giovanni, *La grande meretrice* del poeta Aldo Frandi, che ha pubblicato alcuni suoi lavori con la rivista (*Lunghissima cadendo, Poesia, ABCDE (...) XYZ*). Lo spazio scenico è quello di un cabaret; il pubblico prende posto nei tavoli, in mezzo ad alcuni dei personaggi più importanti della cultura sacra: Mosè, Abramo con la moglie Sara, alcuni profeti, gli evangelisti, San Tommaso d'Acquino, Sant'Agostino, San Paolo, Dante, ed altri. Dopo una breve presentazione, sul piccolo palco ha inizio un dialogo tra una donna, la grande meretrice appunto, seduta su una bestia scarlatta, e tre angeli. Al termine della rappresentazione, che la donna porta avanti lanciando offese in romano, gli altri personaggi presenti prendono la parola e discutono della pièce, tra l'attualizzazione politica e la dissacrazione del racconto biblico.

Il tema del sacro è centrale in questa antologia *Tèchne*. Si può ricondurre, certo, al tentativo di ricercare negli archetipi culturali della comunità, e dunque nelle storie che ne fondano il patrimonio, un nucleo attorno a cui costruire un'azione teatrale collettiva. Ma, oltre a ciò, è come se alcuni autori, al momento di desacralizzare il tempio attraverso sconvolgimenti drammaturgici, scorribande e infrazioni in altri codici comunicativi, prediligessero anche una desacralizzazione tematica e sostanziale, risemantizzando e infrangendo i canoni culturali. Il problema è quello di «stare dentro il teatro, stando contro il teatro»;<sup>52</sup> di stare dentro una cultura e contro di essa. In questo feroce matrimonio possiamo allora inquadrare il recupero della Genesi, come se il rinnovamento non possa che giungere attraverso la ripresa del primo atto creativo: ogni fondazione è una rifondazione.

### *Conclusioni*

Le direttrici di ricerca esposte sono, come è evidente, tutt'altro che rigide, ed anzi molti testi potrebbero essere ascritti in più di una categoria. È però interessante sottolineare come Miccini abbia riunito le *disiecta membra* della sperimentazione teatrale italiana convogliandole in un canone che oggi ci testimonia il grande periodo di sperimentazione del teatro italiano e dell'esperienza artistica che orbitava attorno a *Tèchne*. Ipotesi di teatro anche estreme, che portano al limite di rottura il

---

<sup>52</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica* cit, p. 89.

concetto stesso di scrittura drammatica e di esperienza scenica. Come non pensare al *Teatro infinito* di Pignotti, un atto unico dove «la scena mostra un teatro vuoto la cui scena mostra un teatro vuoto la cui scena ...»,<sup>53</sup> che svuota completamente il teatro trasformandolo in un'opera d'arte concettuale? O al *Versetto d'Amore* di Giusi Coppini, dove l'artista si taglia con un rasoio e scrive lettere col sangue sui volti degli spettatori, creando una performance che ricorda per misteriosa ritualità l'*Orgien Mysterien Theater* di Nitsch, e per la centralità del corpo e dei suoi limiti la body art di Gina Pane?

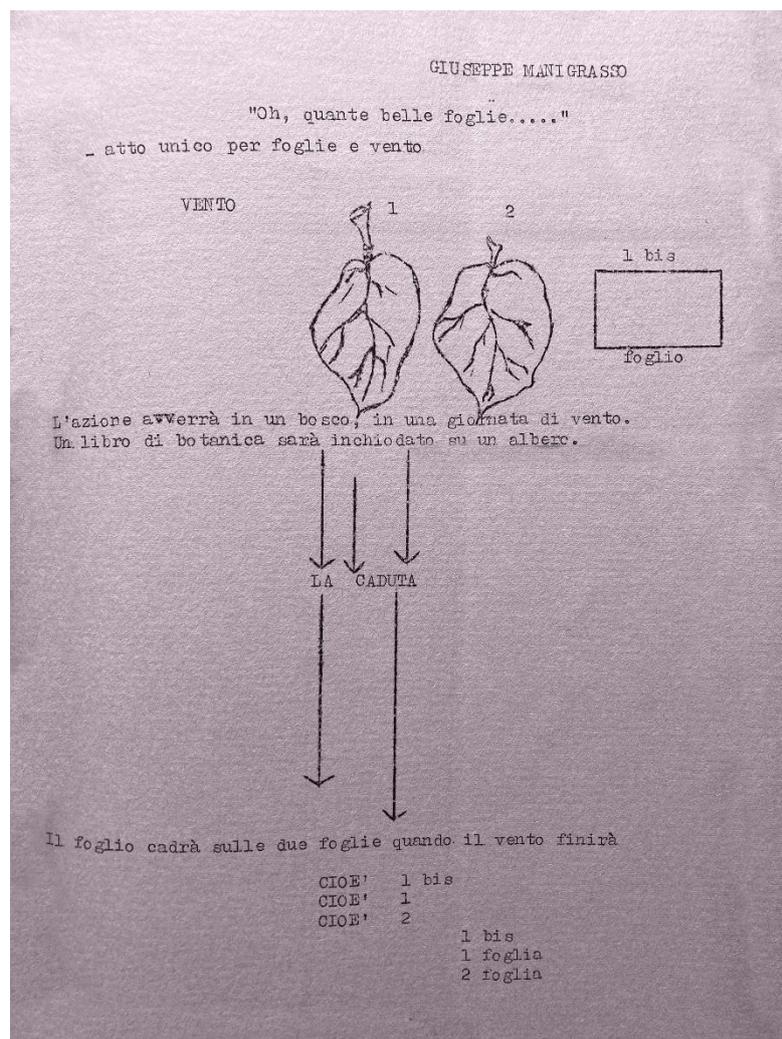


IMMAGINE 4. GIUSEPPE MANIGRASSO, *Tre azioni*, in E. MICCINI, *Teatro 1*, Tèchne, Firenze, 1970, per gentile concessione di Archivio Eugenio Miccini.

<sup>53</sup> In E. MICCINI, *Teatro 1* cit.

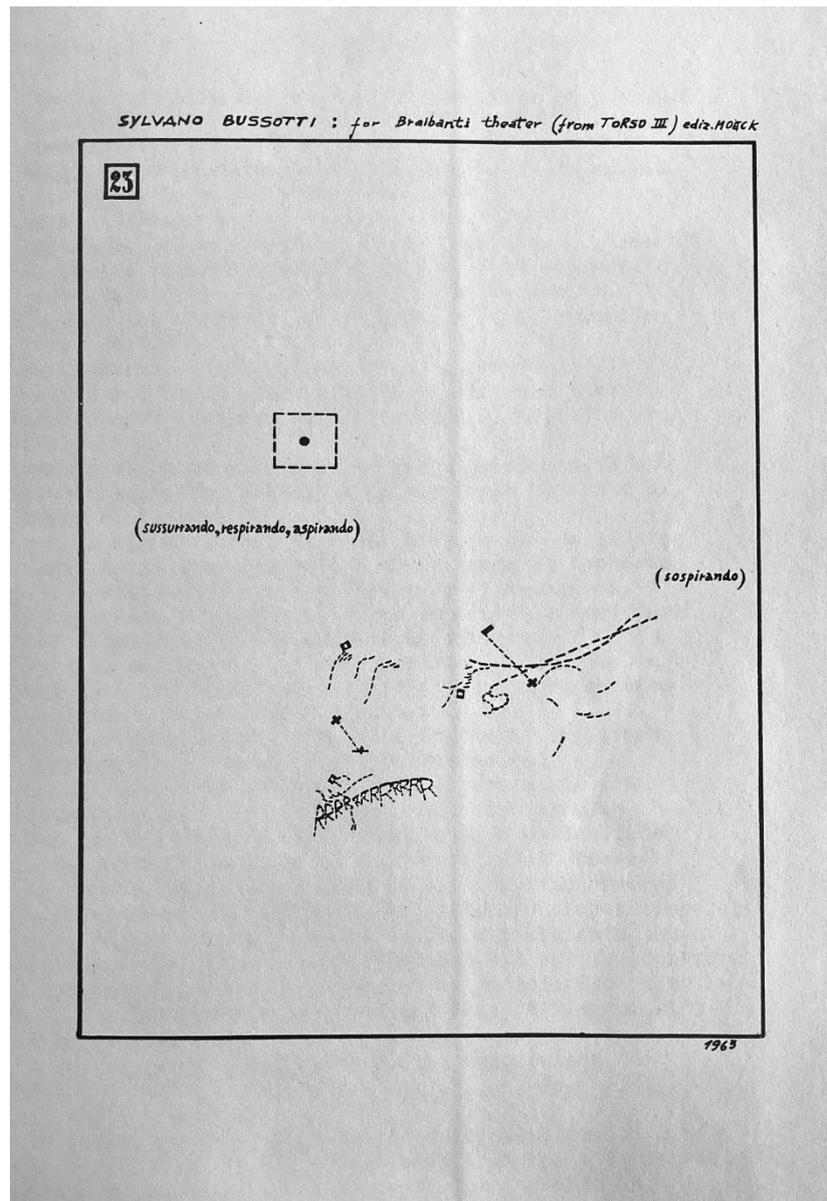


IMMAGINE 5. SYLVANO BUSSOTTI, *For Braibanti Theater*, in E. MICCINI, *Teatro 2, Tèchne*, Firenze, 1970, per gentile concessione di Archivio Eugenio Miccini.

Sperimentazione del teatro che diviene anche sperimentazione drammaturgica. Il nuovo teatro ha portato alle estreme conseguenze il concetto stesso di testo drammaturgico. Esso, infatti, diviene un «principio di costruzione che gioca al limite tra azione scenica e azione narrativa», una sorta di «ibridazione tra piano dell'evento [...] e piano del racconto».<sup>54</sup> Il teatro di *Tèchne*, fucina della poesia visiva, porta la

<sup>54</sup> L. MANGO, *La scrittura scenica* cit, p. 111.

scrittura drammaturgica a opera d'arte figurativa. Come dimostrano gli esempi di Miccini, Ori, Giuseppe Manigrasso, solo per citarne alcuni, il testo drammaturgico diviene uno spazio di ibridazione di azione scenica, azione narrativa, azione visiva. Il testo è traccia e progettazione, documento e opera d'arte.

Da questa raccolta emerge anche la fitta rete di contatti europei che Miccini è riuscito a stringere nel tempo, riuscendo a connotare la sua ricerca artistica in una dimensione che potremmo definire globale, cioè profondamente infissa nel tessuto sociale fiorentino ma estremamente recettiva agli stimoli provenienti dall'estero, evidenti nella rivista *Tèchne*, che presenta spesso i medesimi articoli tradotti in inglese e tedesco. I due volumi raccolgono infatti contributi di Timm Ulrichs, Jean-Claude Moineau, Fried Rosenstock (che aveva vissuto e operato in Italia), Ben Vautier, Algol Theatre, André Croquelois e Alexandre Feu, Jochen Gerz, Serge Oldembourg, Clemente Padìn e Antonio Vigo, André Morlain Vandegerde, Pierre Vandrepote.

Nel 1967 Luciano Ori scriveva a proposito del teatro sperimentale italiano: «sarebbe perciò utile intanto fare un censimento, sapere dove esiste, come vive, di che qualità è, quali sono i suoi intenti, le sue novità, come si manifesta e si configura».<sup>55</sup> A questa esigenza rispondono *Teatro 1 e 2* curate da Miccini. Una rivista d'artista che nasconde, tra le sue pagine spieghettate, colorate, dai tagli diversi, piccole gemme o curiosità, stravaganze e manifesti teorici, testimoni di periodo di freme dissenso e inesausta ricerca.

---

<sup>55</sup> L. ORI, *Teatro alla ribalta* cit, p. 282.