

Lorenzo Mango*

Il movimento scenico nel teatro sperimentale degli anni Settanta

20 luglio 2023, pp. 11-18

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/17682>

Section: Studi



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Gli anni Settanta del teatro italiano sono caratterizzati da una forte tensione verso la performatività che mette in discussione il codice scenico rappresentativo. In tale contesto viene ridisegnata la funzione del corpo come presenza scenica. Centrale diventa, infatti, il movimento, inteso come azione del corpo nello spazio. Significativo, al riguardo, è quanto accade nella post-avanguardia e, in particolare, con il lavoro del Carrozzone di Federico Tiezzi e con la Gaia scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi. In questo caso si ha una azione non referenziale che si risolve in una vera e propria coreografia che da un lato tende all'astrazione, dall'altro alla soluta concretezza dell'atto scenico. Il movimento è trattato, infatti, come scrittura analitica di un'azione fisica, attraverso un sistema di gesti che mette in relazione corpo e spazio.

The 1970s in Italian theatre were characterised by a strong tension towards performativity, which challenged the representative stage code. In this context, the function of the body as a stage presence was redefined. Movement, understood as the action of the body in space, became central. Significant in this respect is what happened in the post-avant-garde and, in particular, in the work of Federico Tiezzi's Carrozzone and La Gaia scienza of Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari and Alessandra Vanzi. In this case, we have a non-referential action that dissolves into a real choreography that tends towards abstraction on the one hand and towards the solute concreteness of the stage act on the other. Movement is in fact treated as the analytical writing of a physical action, through a system of gestures that relate body and space.

* Università "L'Orientale" di Napoli.

Lorenzo Mango

Il movimento scenico nel teatro sperimentale degli anni Settanta

Gli anni Settanta sono caratterizzati, in Italia, da un processo di grande trasformazione del Nuovo Teatro, un processo che Franco Quadri, nel vivo ancora della fase di transizione, fa ruotare attorno a due date: il 1972 e il 1977. La prima rappresenta, nel suo discorso, una fase di assestamento, la seconda è la «conclusione documentata del periodo dell'improvvisazione e dell'alternativa» ma anche «l'occasione per una ulteriore *tabula rasa*»¹. Saremmo di fronte, insomma, a un primo momento di sedimentazione delle esperienze praticate e vissute negli anni Sessanta e un secondo in cui si determina da un lato la messa in mora di certe pratiche performative dall'altro, elemento a questo complementare, una nuova stagione di azzeramento del linguaggio.

Questa fase di transizione è spiegata da Quadri in questi termini:

Dopo il tempo del coinvolgimento, dopo il teatro totale del corpo protagonista, dopo la sollecitazione a una partecipazione diversa dello spettatore attraverso l'offerta di un gesto a tutto tondo, di una parola sonorizzata fino a conoscere le ragioni della visceralità, dopo gli anni del Living, l'Occhio torna padrone².

Dalla sua postazione di osservazione del 1977, Quadri mette in evidenza come la transizione riguardi il passaggio da un teatro concepito come coinvolgimento e vissuto, non a caso è citato il Living come fenomeno epocale, a uno in cui la visività diventa protagonista. Ciò a cui fa riferimento Quadri, per la scena italiana, è un fenomeno di visualizzazione del teatro che passa attraverso il teatro-immagine, prima, e la post-avanguardia, poi. Si tratta di un passaggio di identità, per restare ancora nella cornice del discorso di Quadri, che riguarda in primo luogo il ruolo del corpo, inteso come materia scenica. Quando parla, infatti, di «corpo protagonista» è evidente come Quadri abbia in mente tanto il Living, che nomina, quanto Grotowski e Barba, le cui visioni teatrali sono basate essenzialmente sulla presenza del corpo dell'attore come mezzo di espressione. Un corpo che si pone

1. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll., vol. I, p. 9.

2. *Ivi*, p. 31.

in una relazione particolare con lo spettatore: più che essere visto, infatti, esso deve essere partecipato. Diverso il discorso quando si parla di «Occhio protagonista», in tal caso, infatti, la presenza scenica dell'attore è risolta in immagine, così che il suo ruolo e la sua funzione, all'interno della scrittura dello spettacolo, risultano totalmente ridisegnati. Più che la dimensione organica e partecipata è la sua natura di forma in movimento nello spazio e di immagine a emergere. Una dimensione che possiamo riferire al concetto di corpo di scena, un concetto, in realtà, che riguarda tutto il teatro che si fonda sulla scrittura scenica, comprendendo, quindi, anche le esperienze degli anni Sessanta, ma che nei Settanta non solo si rafforza ma si assolutizza, diventando il parametro principale di riferimento. Cosa succede all'attore nel momento in cui si declina come corpo di scena? Che la sua azione si esprime attraverso la sua presenza scenica, la relazione con gli altri segni visivi dello spettacolo, l'azione materialmente agita del movimento, elementi, questi, che troviamo già a fondamento dell'invenzione teatrale primo novecentesca, da Craig a Mejerchol'd.

Questa condizione particolare del corpo teatrale, che ribalta l'attitudine interpretativa, narrativa e rappresentativa dell'attore, è riconducibile a tre funzioni che la caratterizzano: l'iconica, la performativa e la coreografica, ciascuna delle quali va a illustrare un aspetto particolare della visualizzazione scenica dell'attore. Nel teatro-immagine dei primi anni Settanta il corpo di scena si esprime soprattutto nella dialettica tra dimensione iconica e dimensione coreografica. Prendiamo il caso del Carrozone ne *La donna stanca incontra il sole* che, nel 1972, sancisce assieme a *Le 120 giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò e *Pirandello chi?* di Memè Perlini la nascita del fenomeno (almeno in Italia, negli Stati Uniti c'era stato già il caso di Bob Wilson).

Gli elementi che caratterizzano lo spettacolo sono i costumi e il movimento nello spazio. A titolo d'esempio valga la scena iniziale. Ci sono un uomo e una donna vestiti di bianco, lei indossa un abito da sposa. «All'altezza del viso, portano un ombrello (lei) e un mazzo di fiori (lui)»³; accanto a loro una figura vestita di nero, doppio della sposa, e una figura di vecchia. Questi personaggi immagine, disegnati dal costume e dagli oggetti, agiscono attraverso gesti minimali e simbolici: la sposa tende in avanti l'ombrellino, la donna in nero prima prende una melagrana, poi porge del latte all'uomo, infine dà fuoco all'ombrellino. Il tutto con una grande lentezza che spiazza l'andamento naturale del gesto e lo pone in una situazione di teatralità simbolica. Situazione che risalta particolarmente quando la sposa, come vuole una sorta di racconto simbolico dello spettacolo in realtà più evocato mentalmente che percepibile scenicamente, si avvia nel suo viaggio iniziatico. Allora la dimensione narrativa è tutta risolta nel movimento: il viaggio è espresso dal lento ruotare della sposa su se stessa. Ciò che caratterizza la situazione scenica è un clima rituale e cerimoniale dato dai tempi e dai modi figurati dell'azione. In uno scritto che illustra la costruzione scenico-simbolica degli spettacoli di quegli anni,

3. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 223.

presentato, borghesianamente come un testo ritrovato, il Carrozzone, ma in realtà Federico Tiezzi (il gruppo tende, in quegli anni, a privilegiare la dimensione collettiva rispetto a quella individuale) chiarisce questo aspetto: «L'andamento ciclico ricorre anche nell'andare dei personaggi, che descrivono lo spazio sempre con moto ondulatorio da sinistra a destra, quasi la trascrizione di una spirale che rimanda al moto del serpente»⁴. Il movimento è scrittura dello spazio, sia su di un piano reale che su uno simbolico. Ma il movimento si risolve nel semplice atto, senza alcuna peculiarità specifica del gesto e della sua articolazione. Sono, ad un tempo, il rallentamento e la presa di distanze da ogni ricaduta realistica che pongono il movimento quale grammatica elementare di una costruzione che è riconducibile alla coreografia.

Pur partendo da premesse analoghe, ciò che il movimento può essere come scrittura coreografica del corpo nello spazio, quanto accade con la post-avanguardia, cioè durante il secondo polo temporale individuato da Quadri, è profondamente diverso. Restiamo, per esemplificare il discorso, al caso di Tiezzi e del Carrozzone. Quanto Tiezzi si ripropone è di giungere a una disarticolazione analitica dei materiali linguistici del teatro, azzerando non solo la logica discorsiva della narrazione, come già faceva col teatro immagine, ma eliminando anche quella evocazione simbolica che aveva allora, viceversa, un così grande rilievo. Scrive: «È necessario prima azzerare il proprio linguaggio e ripartire con lo zero dai procedimenti elementari» specificando in questi termini il nuovo atteggiamento nei confronti del linguaggio, «è fondamentale, oggi, porsi di fronte al teatro come davanti a una tastiera: esplorare le possibilità, avventurarsi a conoscerne i mezzi»⁵. Questa aspirazione al grado zero ha una precisa intenzione fonemica, si tratta di individuare il nucleo germinale del linguaggio nelle sue funzioni primarie, non solo pre-rappresentative ma anche precedenti all'articolazione del segno. È un nucleo che si risolve, su di un piano operativo, nella costruzione di un'azione fisica concreta all'interno di uno spazio scenico altrettanto concreto. A definire l'azione sono il corpo dell'attore, come vettore del movimento, e la luce come scrittura immateriale di uno spazio pensato come *environment*, come *object trouvé*, oggetto reale privo di ogni sovrastruttura rappresentativa. Si viene così a determinare un rapporto tra il corpo, che assume una funzione attiva e lo spazio che ne ha una reattiva, in quanto accoglie il corpo e reagisce, visivamente, al suo intervento, secondo uno schema di discorso suggerito già da Adolphe Appia.

La dialettica corpo-spazio si traduce, nella visione di Tiezzi, in quelli che vengono definiti studi per ambiente. Si tratta di una via per decostruire la compattezza dello spettacolo, inteso come un tutto organico. Tiezzi immagina, invece, una serie di diversi ambienti teatralizzati che, giustapposti gli uni agli altri, definiscono i contorni di uno spettacolo che è entità mutevole in quanto frutto del

4. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., p. 507.

5. Federico Tiezzi, *L'avventura analitica*, in Giuseppe Bartolucci – Achille Mango – Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Studio Forma, Torino 1980, p. 83.

montaggio di sequenze indipendenti una dall'altra. Ogni studio corrisponde a una modalità di intervento dell'attore-corpo nello spazio per costruire, attraverso tale relazione, un'azione scenica compiuta e in sé risolta. Un'azione pre-semantica, in quanto non è portatrice di una ipotesi rappresentativa, anche solo a livello di suggestione, ma si risolve nel momento stesso del fare, senza altri riferimenti al di là della sua consistenza materiale. Non a caso, in quegli anni, scrive un testo dal titolo paradigmatico, *L'ipotesi materialista*, in cui sollecita proprio l'idea di una scrittura scenica che parta dai dati reali dello spazio e li ridisegni attraverso gesti, segni «che non sono niente di diverso da quello che sono, non rimandano a niente»⁶. Il corpo scenico è ridotto, così alla sua pura presenza, una presenza performativa per definire la quale può essere utile un termine coniato da Michel Kirby a proposito dell'*happening*: un'azione «senza matrice», nel senso che si risolve in quello che è senza rimandi esterni⁷. All'interno di una visione analitica e decostruttrice dello spazio, specifica Tiezzi, «il movimento è irragionevole, spazzato, non esiste niente al di fuori di quel movimento»⁸. L'ipotesi materialista consiste allora nel ricondurre il linguaggio a uno stadio primario in cui il teatro si risolve nel movimento spazializzato, dove sia il corpo che lo spazio vengono sezionati nei loro fattori primari, in quelli che potremmo definire dei fonemi scenici.

Il movimento, dunque, assolve, nella scrittura di Tiezzi, a una dimensione fondamentalmente coreografica. Scrive il corpo tanto quanto lo spazio evidenziando del primo le linee direttrici del gesto e del secondo le nervature energetiche, in uno scambio reciproco: il gesto scrive lo spazio tanto quanto lo spazio motiva il gesto. Il movimento è trattato, dunque, come scrittura analitica di un'azione fisica. Tiezzi non si limita, infatti, come già accadeva nell'*happening* e in tanto teatro performativo degli anni Sessanta e Settanta, compreso il suo teatro immagine, a pensare la scrittura teatrale come azione fisica dentro uno spazio e di uno spazio, basti pensare all'*environmental theatre* teorizzato da Richard Schechner⁹, ma vuole che lo spazio venga dissezionato nelle sue componenti costitutive e così il gesto. La vocazione analitica del suo teatro, sulla scia della teorizzazione nelle arti visive di Filiberto Menna¹⁰, consiste in questa scomposizione che viene esposta in quanto tale, nella flagranza del suo essere presente in scena.

A titolo d'esempio possiamo ricordare alcuni degli studi per ambiente che costituiscono *Vedute di Porto Said* del 1978. In uno un attore è seduto, in proscenio, su di una sedia, dietro e su di lui la proiezione di diapositive con una griglia bianca, così da rompere la distinzione tra sfondo e

6. *Ivi*, p. 87.

7. Michael Kirby, *Happenings*, De Donato, Bari 1968, pp. 18-23 (I ed. *Happenings*, E. P. Dutton & Co., New York 1965).

8. Federico Tiezzi, *L'ipotesi materialista*, in Giuseppe Bartolucci – Achille Mango – Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 87.

9. Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968 (I ed. *6 Axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 3, Spring 1968, pp. 41-64).

10. Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.

primo piano e creare una sorta di superficie unica. L'azione consiste nel semplice alzarsi dalla sedia protendendosi in avanti, ma il gesto è scomposto in tanti tasselli in cui i diversi piccoli movimenti che compongono l'azione sono presentati separati così che noi vediamo il corpo alzarsi man mano e dopo ogni piccolo sforzo tornare al punto di partenza per ripartire daccapo e andare un po' più lontano fino al compimento nella stazione verticale. In un altro studio due donne sono sedute di profilo alle estremità di una panca, una è nuda e una è vestita. Sono collegate tra loro da un elastico che stringono tra i denti. La tensione elastica trapassa dall'oggetto ai corpi che cominciano ad oscillare alternatamente avanti e indietro, in un parossismo crescente fino a che l'elastico schizza via e il buio sancisce la fine della scena. In un terzo studio un attore è seduto su una poltrona, indossa una giacca con una corda che lega assieme l'oggetto e una manica. A intervalli regolari si alza repentinamente, schizza in avanti fino a che la corda raggiunge la tensione massima e la giacca si sfilta da una spalla. Buio e tutto torna nella situazione di partenza pronto a ripetersi.

Potremmo proseguire con gli esempi ma già questi suggeriscono a sufficienza le modalità costitutive dell'azione scenica. Il gesto può assolvere a una funzione di misurazione dello spazio, come nel caso della poltrona, di relazione ritmica tra i corpi, la scena dell'elastico, o tra il corpo e lo spazio, l'uomo che si alza dalla sedia. Protagonista è evidentemente il movimento, ma un movimento segmentato, sezionato nelle sue componenti primarie a dimostrare, sulla scia dell'insegnamento meyerholdiano, un andamento decostruito e ritmico al tempo stesso. I principi compositivi che sottendono questa particolare scrittura coreografata sono la scomposizione nei fattori primari, la ripetizione ritmica e ossessiva dello stesso gesto, una struttura per addizione o sottrazione dei frammenti fonemati che compongono il gesto, una prossemica spazializzata, in cui ogni gesto è posto in relazione con una dimensione precisa dello spazio e in essa si rispecchia. Il risultato è una partitura minimalmente strutturalmente fredda e mentale che si surriscalda, però, di temperature emozionali che discendono dalla qualità del gesto, dal suo porsi sì come fattore analitico ma anche come elemento di disordine in cui si parte da una situazione di stasi, si procede attraverso momenti in cui l'evidenza ritmica si carica di un livello di tensione che giunge fin quasi al punto di rottura, per poi ritornare a una situazione di entropia in cui tutte le forze si bilanciano e collassano.

Questa partitura coreografata è accompagnata e sostenuta da una trama musicale che attraversa tutto lo spettacolo. Ogni studio per ambiente avviene dentro la cornice sonora di un brano musicale così che la tessitura sonora diventa un dato di struttura compositiva, rappresentando il tempo complessivo dell'azione a cui corrisponde il tempo interno della partitura coreografata del gesto. L'effetto strutturale è generato anche dal tipo di musica che viene utilizzato. Si tratta di brani di Philip Glass o Steve Reich la cui caratteristica è l'iterazione che determina un riverbero basato su una traccia sonora costituita di suoni ribaditi che agiscono in uno stadio che precede la melodia. L'iterazione sonora corrisponde all'iterazione gestuale. Sostenuta dalla partitura musicale, come scrive

Silvana Sinisi, «l'iterazione ossessiva dei gesti e delle situazioni [...] tende a creare una progressione senza esito e senza ritorni, potenzialmente prolungabile all'infinito»¹¹. Tra gesto e suono non vi è un rapporto diretto, l'azione, cioè, è costruita in maniera indipendente dalla musica ma tra questa e quella si determina uno scambio di intensità ritmiche che diventano intensità emozionali. La tensione analitica che è alla base della costruzione scenica diventa anche tensione emotiva.

Considerate le cose in questi termini, è evidente che nell'ipotesi materialista di Tiezzi il movimento si dia come scrittura analitica, segno autoreferenziale, segnale performativo e, in ultima istanza, coreografico, in quanto vera e propria scrittura del gesto nello spazio. Una simile modalità compositiva e un simile livello di ideazione crea un naturale ponte semantico con una danza contemporanea che sta ridisegnando i suoi statuti partendo proprio dalla minimalità del gesto e dalla sua natura prossemica. C'è, però, un elemento di distinzione forte che è rappresentato dalla tecnica. Agli attori del Carrozzone non è richiesta una tecnica particolare, né una di ascendenza grotowskiana, come consapevolezza del sé attraverso il corpo, né una coreutica come gestione espressiva del controllo del gesto. Manca, in altri termini, all'uso del corpo presente nel teatro analitico di Tiezzi la ricerca di un sapere specifico. Si potrebbe dire che siamo di fronte a un corpo qualsiasi, privo di competenze particolari e di un addestramento. Ciò che conta sono solo la concentrazione e la motivazione in un atto di presenza performativa pura.

Una seconda esperienza sul corpo come scrittura coreografata del movimento, nell'ambito della post-avanguardia, è rappresentata dalla Gaia scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzì e Marco Solari. Rispetto alla nettezza analitica e al nitore di contorni del Carrozzone, il processo di gesto e movimento della Gaia scienza ha una patina esistenziale, porta in sé la visualizzazione di un vissuto. Anche per loro il punto di partenza è la presa alla lettera del linguaggio. «Si partiva dalla concretezza: – scrive Barberio Corsetti – il pavimento è il pavimento, il muro è il muro e io sono io»¹². La prima parte dell'affermazione ricorda lo schema tipico del teatro analitico, il lavoro sulla presenza fisica ed “enviromentale” dello spazio senza rimandi di natura referenziale. L'elemento di peculiarità è quell'io introdotto in conclusione. Si tratta certo di un modo per sottolineare che l'attore in scena è se stesso, senza il filtro del personaggio, ma è anche un modo per evidenziare una qualità esistenziale ed emozionale legata alla presenza. «Il movimento alla base di quegli spettacoli – specifica Barberio Corsetti in un'altra occasione – era il risultato di tutte le esperienze che venivano giornalmente registrate nel nostro vissuto. Un movimento che, nelle sue espressioni minime, aveva a che fare col nostro quotidiano»¹³. Continuando nel montaggio di questi due scritti veniamo alle conclusioni che Barberio

11. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983, p. 139.

12. Giorgio Barberio Corsetti, *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al "Legno dei violini"*, Ubulibri, Milano 1992, p. 87.

13. Lorenzo Mango, *Pensare col corpo abbandonando il pensiero. Intervista a Giorgio Barberio Corsetti*, in «Acting Archives

Corsetti trae da questa ipotesi di partenza: «Da questa pratica deriva un certo modo di sentire il corpo, di buttarlo nello spazio, di inventare, anche con gli oggetti, in maniera completamente libera, in un processo basato sull'intuizione»¹⁴. Il rapporto tra corpo e spazio che è alla radice della scrittura scenica della Gaia scienza è mediato, dunque, da un fattore esperienziale.

Il risultato è un particolare tipo di minimalismo in cui l'atto di riconduzione al momento germinale, pre-rappresentativo e pre-semanticamente del gesto non si indirizza a una scomposizione fonemica ma a una pura presenza performativa dell'*esserci* nello spazio. Scrive ancora Barberio Corsetti: «Si diceva che camminavamo in continuazione: per noi questo camminare era un modo di tracciare dei segni nello spazio. [...] Al camminare succedeva lo scontrarsi, che determinava un conflitto elementare primario, oppure il rapporto col pavimento, il correre»¹⁵. Il concetto di minimalità può essere ricondotto, così, a un elemento di semplicità naturale. Nel momento in cui l'atto di tracciare segni nello spazio diventa camminare è evidente come perda di astrazione mentale e si carichi di un'accezione quotidiana. È un gesto riconoscibile, qualcosa che appartiene alla sfera della nostra percezione abituale. L'effetto di straniamento non è ottenuto grazie a un intervento di disarticolazione del gesto ma grazie a una sua disposizione decontestualizzata. In *Cronache marziane* del 1977 gli attori correvano avanti e indietro per lo spazio del Beat 72 in un parossismo senza scopo. Nata come semplice movimento nello spazio quell'azione si caricava progressivamente di una temperatura emotiva, diventava una fuga senza meta e senza ragione in cui i corpi apparivano progressivamente più stanchi e sudati e, soprattutto, più instabili. È come se il movimento minimale nello spazio non conoscesse la certezza perentoria della linea retta ma fosse continuamente animato da oscillazioni e incertezze, in una costante perdita di equilibrio. D'altro canto la situazione di precarietà del corpo nello spazio era prepotentemente presente sin dal primo spettacolo del gruppo, *La rivolta degli oggetti* (1976), liberamente ispirato al testo di Majakovskij. Lo spazio era attraversato da una serie di corde che disegnavano un diagramma spaziale astratto, introducendo nello spettacolo la terza dimensione come luogo praticabile dall'azione. Gli attori, per buona parte del tempo, agivano in sospensione sulle corde in una situazione di equilibrio instabile, di ricerca di una forma che continuamente sfuggiva loro.

È questa una delle caratteristiche dell'impianto coreografico dato al lavoro sul corpo. Il rapporto tra corpo performativo e corpo danzante è, nel caso della Gaia scienza, diretto. Uno dei loro riferimenti è Steve Paxton ma il gioco dei pesi conduce, nel coreografo americano, a un disequilibrio controllato, equilibrato, mentre quello della Gaia scienza è più estremo, sempre sul punto di rompere

Review», vol. III, n. 5, 2013, pp. 126-142: p. 127, online: <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/13-anno-iii-numero-5-maggio-2013/43-giorgio-barberio-corsetti-pensare-col-corpo-abbandonando-il-pensiero.html> (u.v. 3/2/2023).

14. Giorgio Barberio Corsetti, *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al "Legno dei violini"*, cit. p. 87.

15. *Ibidem*.

il gioco scenico, vagamente a volte fortemente in altre nevrotico. Un secondo elemento di raccordo è legato alla questione della coreografia. Negli spettacoli della Gaia scienza, come d'altronde accadrà in anni successivi quando Barberio Corsetti lavorerà come regista da solo (penso ad esempio al caso del *Processo* tratto da Kafka del 1998) ci sono movimenti di gruppo coordinati tra di loro ma vi è sempre introdotto qualche elemento di disordine. La compattezza e la coerenza del movimento corale non tiene, è disturbata da un ritardo, un'accelerazione, un'incertezza, qualcosa, insomma, che segnali un disagio del corpo a restare dentro un ordine stabile, dentro una forma definita. Scrive Barberio Corsetti:

Perdita di equilibrio significa caduta: è estremamente interessante vedere il corpo nel momento in cui, da varie posizioni, si sbilancia. [...] Per esempio ci sono vari modi di saltare: il salto del danzatore conosce il punto di partenza e il punto di arrivo; si prefigura una meta. La caduta no [...] cadere è una perdita¹⁶.

Se prendiamo questa affermazione più come una metafora che come una descrizione scientifica – ci sarebbe molto da contraddire, probabilmente, su questa idea così centrata e configurata della danza – quanto ne emerge è significativo. Il corpo, per essere quello che Appia definiva un corpo vivente, deve essere attraversato dalla sua fragilità umana che lo mette in una contraddizione profonda dall'interno fino a fargli perdere l'equilibrio. L'instabilità, come avveniva fin dai primissimi anni con le corse, è il motore coreografico del movimento. Il luogo in cui si incontrano la riconduzione dell'azione alla sua consistenza di cosa materiale concreta (un muro è un muro) e la vibrazione tattile dell'essere persona dentro quel momento così primario e minimale.

Se proviamo, in conclusione del discorso, a considerare in una prospettiva più generale uso e significato del movimento nella post-avanguardia degli anni Settanta troveremo un terreno comune che è dato dalla decostruzione del gesto e del suo linguaggio espressivo in unità minimali, siano esse frutto di una scomposizione analitica siano esse segno di una presenza, sempre analitica cioè primaria e pre-rappresentativa, a carattere esistenziale. I due elementi hanno sicuramente un peso diverso, a quell'altezza cronologica, per Tiezzi e Barberio Corsetti ma si trovano sempre presenti entrambi, anche se con intonazioni e modi diversi. Il movimento è il risultato della tensione dialettica fra questi due polarità che definisce un certo modo di stare in scena e di concepire l'attore: un segno dinamico, un segno emotivo, un segno spaziale. Si istituisce, così, una vera e propria grammatica del movimento che, anche quando la radicalità di quegli anni sarà trascorsa, determinerà nei due registi una modalità di approccio al lavoro attorico che trova nella scrittura della presenza, come motivo coreografico del rapporto corpo-spazio, il suo motore primo.

16. *Ivi*, p. 100.