

Altre
visioni

81

questo volume è stato realizzato anche grazie al contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI ASCOLI PICENO

Pierfrancesco Giannangeli

Invisibili realtà

*Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro
(1987-2009)*

*con i contributi critici di Antonio Audino, Massimo Marino,
Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci, i contributi artistici di Babilonia
Teatri, Ascanio Celestini, Paola Chiama, Sandro Cianci,
Piergiorgio Cini, Andrea Cosentino, Saverio La Ruina
e un intervento di Angelo Ferracuti*

*prefazione di
Marco De Marinis*

*postfazione di
Gino Troli*

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

ISBN: 978-88-7218-305-2


Titivillus

Indice

p. 9	Prefazione. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei <i>di Marco De Marinis</i>
	PRIMA PARTE. FACCIAMO LA STORIA <i>di Pierfrancesco Giannangeli</i>
33	Prologo
35	Atto Primo
53	Atto Secondo
69	Atto Terzo
91	Epilogo
	SECONDA PARTE. NOI CHE GUARDAVAMO
95	Tra visioni e apparizioni <i>di Antonio Audino</i>
100	Ancora invisibili? <i>di Massimo Marino</i>
104	Una questione di identità <i>di Paolo Ruffini</i>
109	Essere coro <i>di Cristina Ventrucci</i>
	TERZA PARTE. NOI CHE C'ERAVAMO
117	Per un teatro pop, per un teatro rock, per un teatro punk <i>di Babilonia Teatri</i>
122	Spazio proposte <i>di Ascanio Celestini</i>
125	E oggi dove siamo? <i>di Paola Chiama</i>

p. 128	Gente di confine <i>di Sandro Cianci</i>
160	Invisibili, appunti di viaggio <i>di Piergiorgio Cini</i>
132	After all these years <i>di Andrea Cosentino</i>
138	Stanze della memoria <i>di Saverio La Ruina</i>
140	Il mio teatro invisibile <i>di Angelo Ferracuti</i>
145	Postfazione. C'è un Berliner Ensemble a San Benedetto del Tronto <i>di Gino Troli</i>
	IMMAGINI DEL TEMPO
152	Senza titolo <i>di Riccardo Massacci</i>
153	Fotografie
185	Interpreti
189	Appendice
191	<i>Documento del convegno "Il Teatro Esploso"</i>
194	<i>Atto costitutivo dell'associazione "Teatri Invisibili"</i>
197	<i>Progetto Culturale per il 1° Incontro nazionale dei Teatri Invisibili</i>
200	<i>Incontri nazionali dei Teatri Invisibili, programmi 1995-2009</i>

Prefazione
APPUNTI PER UNA STORIA
DEI MOVIMENTI TEATRALI CONTEMPORANEI
di Marco De Marinis

Cosa c'è di più eretico e scandaloso, oggi, di qualcuno che è invisibile, e per giunta lo rivendica, in società come le nostre, i cui membri sono per lo più disposti a tutto, a sacrificare qualsiasi cosa, cominciando dalla propria dignità, in nome di un po' di visibilità?

Naturalmente parlo dell'invisibilità non come condizione subita, imposta, ma come scelta, condizione ricercata e tutelata, magari praticando l'arte antica e sofisticata del fare di necessità virtù.

Nel fenomeno dei Teatri Invisibili, di cui questo volume cerca di raccontare per voci e sguardi la storia, a essere onesti sono rintracciabili entrambe queste due invisibilità, mescolate fittamente fra loro, anche al di là della consapevolezza dei singoli. E forse è stato proprio il prevalere – ad un certo momento – dell'una, cioè dell'invisibilità come condizione subita, e alla quale ci si vorrebbe sottrarre ad ogni costo, sull'altra, l'invisibilità come scelta rivendicata e condizione felice, a costituire una delle ragioni profonde della crisi verso la quale questo fenomeno ha cominciato inesorabilmente, ma in fondo anche fisiologicamente, a scivolare.

Teatro di gruppo: il primo movimento teatrale

Pur con tutti i limiti e le contraddizioni del caso, i Teatri Invisibili sono stati molto di più di una pura e semplice (e per altro legittima) azione sindacal-corporativa di autopromozione, della mera richiesta (anch'essa per altro legittima) di un qualche accesso al sistema delle sovvenzioni pubbliche: essi sono stati un *vero movimento*, almeno nel quinquennio d'oro 1995-2000,

e hanno cercato di «produrre uno scossone nell'asfittico sistema del teatro italiano [...] lottando per dare voce alle periferie della nostra scena» (come scrive Pierfrancesco Giannangeli nel saggio introduttivo).

Era dagli anni Settanta che il nostro teatro non aveva più a che fare con un movimento teatrale. A ben guardare, neppure l'avanguardia teatrale degli anni Sessanta lo era stato: il mitico convegno del Nuovo Teatro a Ivrea nel 1967, con il suo sostanziale fallimento, non lascia dubbi al riguardo, e valgono comunque, in proposito, le riflessioni a distanza dei protagonisti della prima generazione: da Carmelo Bene a Carlo Cecchi, da Carlo Quartucci e Giuliano Scabia a Leo de Berardinis, da Franco Quadri a Beppe Bartolucci¹.

Prima degli Invisibili, l'unico movimento teatrale del nostro Paese nel secondo Novecento (per il primo, andrebbe ricordato il Futurismo, un movimento – se tale fu veramente – finito malissimo, comunque) è stato quello del Teatro di Gruppo, chiamato anche Teatro dei Gruppi di Base ma in realtà molto più noto, soprattutto fuori dai confini nazionali, con la denominazione tendenziosa di Terzo Teatro, dovuta – come si sa – a Eugenio Barba².

¹ Cfr., almeno, Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.; Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; Leo de Berardinis, *Da Shakespeare a Shakespeare: intorno al superamento del teatro mediante il teatro*, intervista a cura di Marco De Marinis, «Acquario», 8/9/10, 1986, pp. 55-71.

² Presentato come manifesto nel corso del BITEF di Belgrado del 1976, questo testo è stato pubblicato in molte lingue negli anni successivi. Cfr., per l'italiano, la versione raccolta in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 165-167. Per essere più precisi, teatro di gruppo, gruppi di base e terzo teatro non erano sinonimi in senso stretto perché non si riferivano a entità identiche, del tutto coestensive, o in ogni caso vi si riferivano da punti di vista diversi. La dicitura “gruppi di base” riguardava una diffusa realtà sommersa, in gran parte di tipo amatoriale e d'organizzazione filodrammatica, che alla metà degli anni Settanta cercò di emergere e di darsi -senza riuscirci quasi mai- una dimensione in qualche modo professionale nell'area del teatro di ricerca e sperimentazione. La dicitura “terzo teatro”, invece, da un lato – nel manifesto di Barba – rappresentava un altro modo, molto personale, di nominare la vasta area del teatro di gruppo, gruppi di base compresi, dall'altro, però, nei fatti essa andò a etichettare soltanto i gruppi “di impronta Odin”, come li ha chiamati Mirella Schino, cioè un ristretto sotto-insieme del teatro di gruppo, per altro quello che si dimostrò più attrezzato a resistere quando il vento cambiò, negli anni Ottanta. Va anche ricordato che il manifesto di Barba non mancò di suscitare vivaci reazioni e forti ostilità, non soltanto fuori dall'area del teatro di gruppo (e questo era comprensibile) ma anche al suo interno, dove fu vissuto come un tentativo, da parte del regista italo-scandinavo, di egemonizzare il movimento. La battaglia rivista «Scena», diretta da Antonio Attisani e in qualche modo organo del teatro di gruppo in quegli anni, fu la sede principale del dibattito. Cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 71-74.

Il teatro di gruppo, o terzo teatro, fu un movimento teatrale che in qualche misura si intrecciò con quello politico del '77, restandone distinto (qualcuno parlò di “ala creativa”) e condividendone per altro il rapido declino³. Esso emerge in Italia verso la metà di quel decennio, sulla spinta di neonate formazioni teatrali quali il Teatro Potlach di Fara Sabina, il Piccolo Teatro di Pontedera, il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro di Ventura di Treviglio (tutte di area grotowskiano-barbiana), esplose in alcuni affollatissimi raduni fra '76 e '77 (convegno *Per un teatro del Meridione* a Palmi nel giugno '76; il BITEF di Belgrado nel settembre '76; l'incontro di Casciana Terme dal 18 al 20 marzo '77 su *L'uso del teatro nel territorio*; l'Atelier internazionale del teatro di gruppo a Bergamo dal 28 agosto al 6 settembre '77)⁴, tenta velleitariamente di darsi un'organizzazione, ponendo una serie di problemi rispetto a un establishment teatrale che l'avanguardia di Bene e compagni non aveva sostanzialmente scalfito e, rapidamente come era emerso, si inabissa, lasciando quasi soltanto relitti e detriti sulla superficie schiumosa della nostra scena, ma anche qualche roccaforte conquistata.

La breve stagione del teatro di gruppo come movimento culmina nell'edizione 1978 del Festival di Santarcangelo (la prima ad essere diretta da Roberto Bacci, cofondatore del Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera e, di conseguenza, esponente di spicco del teatro di gruppo), che è rimasta come un unicum nella pluridecennale storia di questa manifestazione⁵.

Certo, alcuni gruppi continueranno ad agire, sostanzialmente i promotori storici citati in precedenza (esistono quasi tutti ancora oggi), il Centro di Pontedera diventerà in controtendenza una realtà forte, Santarcangelo continuerà per alcuni anni (almeno per tutto il periodo della gestione Bacci, fino al 1988) a dare l'illusione di una vivace realtà collettiva, ma il movimento in quanto tale scompare, almeno in Italia. Troverà invece in Sud-America un terreno più proficuo di diffusione e insediamento durevoli (al '78 risale il I Incontro del terzo teatro internazionale ad Ayacu-

³ Si veda il bel libro di Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴ Cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 70-72.

⁵ Cfr. *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna del teatro di piazza. Luglio 1978*, Bologna, Cappelli, 1979; ma soprattutto l'accurato studio di Enrica Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in *Teatri, luoghi, città*, a cura di Raimondo Guarino, Roma, Officina Edizioni, 2008, pp. 35-68.

cho in Perù, organizzato da alcuni gruppi latino-americani, in particolare i Cuatrotablas)⁶.

In poco tempo tutto sembra richiudersi in Italia, fino al punto che – agli occhi di qualche osservatore fin troppo partecipe, *quorum ego* – il panorama dei primi anni Ottanta poté apparire, con un indubbio eccesso di pessimismo, interamente all’insegna della restaurazione e si poté parlare del movimento o comunque del fermento degli anni Settanta come di qualcosa di definitivamente superato, archiviato.

Questo libro racconta di un teatro “che non c’è più”: in qualche modo – pur riferendosi a eventi, problemi, teorie e pratiche teatrali di pochi anni fa (grosso modo quelli che vanno dal 1968 al 1977, per scegliere due date tutt’altro che casuali) – è già quindi un libro di “storia”, che parla di “fatti storici”. [...] Oggi, gran parte delle tensioni ideative e delle speranze progettuali dei recenti (ma quanto già lontani!) anni settanta sembrano essersi spente, per lasciare il posto (salvo pochissime, rigorose eccezioni) a una pratica spettacolare svuotata e ripetitiva, stretta – a dispetto della proliferazione quantitativa e dei luccichii esteriori del “nuovo” divismo primattoriale – tra l’asfissia creativa, il chiacchiericcio pseudo-teorico e la comoda accettazione delle regole del mercato. Si avverte, irrimandabile, la necessità di un’interrogazione portata a fondo sulle ragioni di questa involuzione generalizzata, sulle sue cause, i suoi possibili sviluppi in senso non restaurativo: senza moralismi apocalittici ma anche senza l’interessata acquiescenza di molti cosiddetti “realisti”.

Questi due brani appartengono alla Premessa (datata febbraio-aprile 1982) che apre un volume pubblicato dallo scrivente nel 1983 con il titolo *Al limite del teatro*⁷. Curioso, il destino di questo libro. Pensato in origine quasi come un *instant book*, che avrebbe dovuto rendere conto a caldo, in diretta, delle esperienze del movimento teatrale degli anni Settanta,

⁶ Cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d’Era*, cit., p. 327. La stessa studiosa ricorda che “nel 1979, dal 29 ottobre al 4 novembre, si svolse, in due tappe, a Madrid e a Lekeitio, quello che fu forse l’ultimo tra i grandi incontri tra gruppi di questa stagione” (p. 328). Sulla diffusione internazionale, e in particolare in America Latina, del terzo teatro, cfr. Jean-Jacques Daetwyler, *L’Odin Teatret et la naissance du tiers théâtre*, Berne, Palindrome, 1980; Ian Watson, *Towards a Third Theatre*, London-New York, Routledge, 1993; *Negotiating cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, a cura di Ian Watson, Manchester and New York, Manchester University Press, 2002; Eugenio Barba, *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, a cura di Lluís Masgrau, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

⁷ Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983, pp. 11-13.

uscendo per varie ragioni solo pochi anni dopo, si ritrovò suo malgrado ad essere un libro di memorie e testimonianze su di un teatro “sparito”: feste giovanili, animazione, teatro politico, decentramento, gruppi di base, teatro a partecipazione, training, baratti...

Comunque, quella mia voce che oggi suona troppo allarmistica era tutt’altro che isolata in quegli anni. Negli stessi mesi, anzi nelle stesse settimane della Premessa ad *Al limite del teatro*, Claudio Meldolesi se la prendeva anche lui con il fenomeno del ritorno del primattore, per stigmatizzare senza mezzi termini «l’involuzione scenica in atto», pur respingendo l’idea che si stesse compiendo una vera e propria restaurazione:

Non c’è stata una restaurazione del teatro pre-sessantottesco: non si danno restaurazioni senza progetti. [...] C’è stato, invece, ed è ancora in corso, un arretramento filosofico, operativo o di consumo teatrale. È tornata a piacere la rappresentazione dei sentimenti in cui riconoscersi; i generi sono tornati a imporre le loro codificazioni all’ombra dei classici [...], il pubblico ha preso a rifiutare gli spettacoli “difficili” [...]. Da questo punto di vista, l’involuzione scenica in atto potrebbe essere letta come un riavvicinamento ai caratteri fondamentali della nostra epoca teatrale, essendosi indebolite le resistenze dei dissenzienti. [...] è allarmante – a mio giudizio – che una tale rivalsa venga imposta a sorpresa da soggetti che non eravamo abituati a considerare nemici: i primattori⁸.

Pochi anni dopo, tornando dal convegno di Ivrea del 1987, Ivrea «vent’anni dopo», Meldolesi avrebbe parlato – privatamente, in un documento a uso interno rivelato da Mirella Schino – della «fine dei movimenti» come di «una sconfitta per tutti» («A Ivrea è finito il movimento del nuovo teatro»)⁹, anche se ufficialmente la sua posizione si espresse allora in termini più possibilistici, che si sforzavano di scommettere in positivo su di una *riunificazione* dei teatri (fenomeno indubbiamente in atto) nella quale «l’uno non [fosse] una cosa sola», che cioè salvaguardasse la molteplicità, il «politeismo»¹⁰.

⁸ Claudio Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, «Scena», 2, febbraio 1982. Una citazione più ampia di questo intervento non casualmente chiude *Al limite del teatro*, cit., p. 264. Ma dello stesso autore si legga – in proposito – anche il meditato capitolo conclusivo dell’importantissimo volume coevo *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 [nuova ed.: Roma, Bulzoni, 2008] in particolare, pp. 552-554.

⁹ Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d’Era*, cit., p. 132.

¹⁰ Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno, Modena, 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, s.a. [ma 1987], pp. 35-37.

In un intervento del 1984, intitolato *Inverno italiano* (titolo di per sé significativo, tuttavia spiegabile almeno nell'aggettivo con la sua destinazione internazionale), Ferdinando Taviani, pur prendendo le distanze dal partito preso degli apocalittici, non può fare a meno di notare come, in pochi anni, il panorama da noi sia talmente cambiato che il teatro si è trasformato da «luogo della differenza a luogo solenne», insomma in «Teatro consacrato»¹¹. E la responsabilità di questa repentina involuzione andava cercata -a suo parere- proprio nel processo di riunificazione di cui parlava prima Meldolesi, cioè nel superamento di «quel fenomeno nuovo e gravido di conseguenze culturali» prodotto dal movimento dei gruppi negli anni Settanta: «la spaccatura prima pratica e poi teorica dell'unità del teatro»¹². Nonostante i continui inviti (anche a se stesso?) a non «guardare le cose nuove alla vecchia maniera»¹³, e a non accontentarsi di slogan come «riflusso», la messa in guardia di Taviani dai rischi che si stavano correndo è impietosa e anche – oggi, a distanza di tanto tempo, possiamo dirlo – abbastanza chiaroveggente:

È evidente, infatti, che il processo di riunificazione del teatro reagendo alle forze centrifughe che caratterizzarono i fenomeni nuovi del decennio scorso, può riportare il centro di gravità nel teatro “normale”, il più forte: non solo economicamente, ma anche per la forza dell'abitudine, degli usi e costumi culturali, quelli di cui si occupano i giornali con assiduità e che sembra non aver bisogno di giustificazioni per esistere. Ma una cosa è la *forza* del teatro “normale”, altra cosa il suo *valore*, cioè la sua capacità d'incidere nell'esperienza, d'essere culturalmente fecondo. Se al “disordine” degli anni Settanta, si sostituisce un ordine che è, in realtà, una normalizzazione, essa sarà tanto più grigia e vuota quanto più il teatro, tutto il teatro, preso nel suo complesso, non può non essere marginale nel panorama dello spettacolo contemporaneo. [...] Inoltre, se riunificazione del teatro vorrà dire – per i teatri di gruppo, per i teatri differenti e anormali – continuo

¹¹ Ferdinando Taviani, *Inverno italiano*, in *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1977, pp. 97, 94. Nel volume questo scritto viene presentato come “Corrispondenza da Roma per la rivista «Quehacer Teatral» di Bogotà” (p. 90). *Teatro come differenza* è il titolo di un denso libretto-pamphlet pubblicato da Antonio Attisani nel 1978 per Feltrinelli, che non a caso si chiudeva con un capitolo sui gruppi di base. Per altro, questo capitolo cadrà, assieme ad altri, nella riedizione di dieci anni dopo (Ravenna, Edizioni Essegì, 1988): segno dei tempi profondamente cambiati ma anche piccolo esempio della *damnatio memoriae* che sta colpendo il teatro di gruppo e di cui parlerò più avanti.

¹² Ivi, p. 96.

¹³ Ivi, p. 99.

confronto col teatro “normale” e più forte, e quindi – fatalmente – una forma più o meno mascherata di soggezione pratica e culturale ad esso, essi finiranno per illanguidirsi in nuove forme di teatro amatoriale e minore. In questo caso non si potrà più parlare neppure di riflusso, ma solo di un'irresponsabile dissipazione¹⁴.

Non è che poi la pensassero tanto diversamente Meldolesi e Taviani a proposito di ciò che stava accadendo in quegli anni Ottanta e dei rischi che si stavano correndo. La sola differenza, per altro non piccola, stava nel fatto che il primo, sostenitore dell'unità sostanziale del teatro, aveva sempre visto come negativa la totale spaccatura teorico-pratica prodottasi nel corso del decennio precedente fra teatro “normale” e teatro di ricerca¹⁵ e quindi, di fronte alla riunificazione in atto, pur cogliendo lucidamente anche lui tutte le difficoltà (e lo abbiamo rilevato), preferiva puntare sulle potenzialità positive.

Un'altro punto va chiarito ma del resto apparve chiaro fin da allora (sia *Al limite del teatro* che gli interventi appena citati di Meldolesi e Taviani non consentono dubbi al riguardo): se il teatro di gruppo andò rapidamente in crisi, sia come movimento sia, più semplicemente, come fenomeno, molte delle responsabilità vanno addebitate, in primo luogo, proprio ai gruppi. Si legga, in proposito, la riflessione sconsolata e spietata che Barba inserì, nel 1981, nella prefazione a *Il Brecht dell'Odin*:

Il Teatro di gruppo viene spesso idealizzato. Ma i gruppi muoiono giovani. I gruppi teatrali sorti in Europa e in altri paesi negli ultimi anni sono stati numerosissimi. Quasi tutti sono scomparsi, decimati dalla penuria dei mezzi, dalla mancanza di una strategia, dalla rivalità, dalle guerre fra poveri, dalla disunione. Volevano salvaguardare la propria differenza e la propria identità. Hanno spesso lasciato che questa differenza e identità diventasse uno dei “generi” dell'establishment teatrale. Volevano disubbidire a determinate norme sociali e culturali. Si sono spesso lasciati normalizzare¹⁶.

Si potrebbe chiosare osservando che la “cultura di gruppo”, invenzione e punto di forza di questo movimento, divenne molto presto anche la sua principale ragione di debolezza. L'aver spostato troppo l'accento dal pro-

¹⁴ Ivi, p. 102.

¹⁵ Cfr., in particolare, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 548 sgg.

¹⁶ Eugenio Barba, *Prefazione al libro su uno spettacolo segreto*, in *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubu-libri, 1981, pp. 7-8.

dotto ai processi, e all'operatività culturale, lasciò quasi tutti i gruppi disarmati, incapaci di competere, quando la riunificazione riportò in primo piano le opere. In questo "errore" strategico ebbero il loro peso la lezione, fraintesa certamente, dei maestri (Grotowski e Barba *in primis*) e l'eccessiva indulgenza degli intellettuali affiancatori¹⁷.

Intermezzo: a proposito della "rimozione storiografica degli anni Ottanta"

Alla fine degli anni Novanta, un importante contributo di Gerardo Guccini, ormai un piccolo classico nel suo genere, ha cercato di fare giustizia di una serie di luoghi comuni o, comunque, di pregiudizi sui "famigerati" anni Ottanta, parlando di una vera e propria "rimozione storiografica" che quel decennio avrebbe subito, per quanto riguarda il teatro, e che avrebbe continuato a far sentire i suoi effetti anche a distanza di molto tempo.

La conoscenza di quanto sta attualmente avvenendo nell'area del nuovo teatro italiano è ostacolata da un fenomeno che possiamo definire come "rimozione storiografica degli anni '80". Anni tacciati di essere "micidiali", "di omologazione", "di restaurazione", "di stagnazione". A seconda delle espressioni, "un buco nero" o "una parentesi", che sarebbe stata chiusa soltanto dalle affermazioni generazionali e artistiche del decennio seguente. [...] Le realtà teatrali "rimosse" non si sono ovviamente dissolte, ma hanno lasciato in eredità – oltre al pulviscolo di invenzioni e possibilità, che costituisce in modo ormai stabile l'atmosfera del nuovo teatro italiano – anche il velo che le ha coperte e, con esso, un senso di vacuità, di dubbio e confusione; l'impressione che si sia prodotto un vuoto tanto più palpabile e drammatico, quanto più determinanti e attive si fanno le sue conseguenze artistiche e materiali. Anche per questo, gli effetti della "rimozione storiografica degli anni '80" si prolungano nel presente, dove, di fatto, invalidano e rendono quasi impraticabili le letture fondate sullo studio degli antecedenti, delle fonti, delle modalità di attuazione e degli sviluppi. E cioè, in una sola espressione, delle letture di carattere "storico"¹⁸.

¹⁷ Su entrambi i punti, e in particolare sul secondo, riguardante il peso degli intellettuali nel movimento teatrale degli anni Settanta, trovo dati e riflessioni importanti in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 316-318, 342-344.

¹⁸ Gerardo Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», 2/3, primavera-autunno 2000 (numero monografico dedicato a *Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*), p. 11.

In effetti, se pensiamo che gli anni Ottanta sono il decennio durante il quale, fra l'altro, emergono e/o si consolidano realtà teatrali come Falso Movimento (poi Teatri Uniti), Società Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Teatro delle Albe/Ravenna Teatro, Teatro Settimo Torinese, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa; nascono i Centri di ricerca e di produzione teatrale; Leo de Berardinis inizia la sua "terza vita" a Bologna e si pongono le premesse per il boom del teatro di narrazione dei vari Paolini, Baliani etc. – beh, certamente non si può non essere d'accordo nella rivalutazione di quel periodo troppo spesso bistrattato a causa di concomitanze epocali: il disimpegno (o, appunto, riflusso), lo yuppismo, l'"edonismo reaganiano" (Roberto D'Agostino) e soprattutto – specialità tutta nostrana – il craxismo.

E tuttavia, una volta fatta ammenda per l'indubbia faziosità partecipe che mi fece vedere tutto nero nel libro "movimentista" dell'83¹⁹, anche oggi – a tanto tempo di distanza – continuo a pensare che, se non una vera e propria restaurazione, almeno un *rappel à l'ordre* ci fu allora, che si tradusse fra l'altro nell'invito, piuttosto pressante, a recuperare la parola e i testi²⁰, e sul quale alcuni gruppi guida si spaccarono o subirono irreversibili involuzioni: il primo è il caso, in particolare, de La Gaia Scienza, che nell'85 si divise in due formazioni, La Compagnia Barberio Corsetti e la Compagnia Solari-Vanzi; il secondo è quello, in primo luogo, dei Magazzini Criminali di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, i quali, nel giro di pochi anni, sostituirono l'aggettivo, ormai pericoloso, con un più innocuo sostantivo (Produzioni)²¹, passando intanto dalle sperimentazioni visual-concettuali

¹⁹ Ma il pessimismo sul momento presente pervade, evidentemente, anche il mio successivo libro sul Nuovo Teatro uscito nell'87, lavoro che aveva per altro ben precisi limiti cronologici (*Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, cit.). Infatti è con questo, e non con il precedente, che se la prende garbatamente, ma con grande vigore argomentativo, Guccini nel contributo di cui sto parlando.

²⁰ Ne serba precisa memoria anche un panorama veloce ma ben informato come quello tracciato da Stefania Chinzari e Paolo Ruffini in *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 16: «D'altronde, proprio in quegli anni, da un'istituzione fondamentale alla combinazione dei linguaggi scenici e all'esposizione di artisti internazionali come la Biennale Teatro, arriva un'indicazione non secondaria rispetto a quelle che saranno l'evoluzione dei gruppi e le loro scelte. Era nelle dichiarazioni di Franco Quadri, critico teatrale e direttore della rassegna nel triennio 1985-'87, quando annunciava che il tema conduttore del suo ciclo dedicato allo "spettacolo degli anni Ottanta" sarebbe stato il recupero del linguaggio come 'codice di comunicazione', il ritorno della parola e della "convenzione di scrittura».

²¹ L'aggettivo era diventato sconveniente in particolare dopo l'incredibile "episodio del cavallo", cioè dopo il vero e proprio regolamento di conti che critica e istituzioni teatrali attuarono nei confronti del gruppo fiorentino, prendendo a pretesto una sua performance (versione ridotta dello spettacolo *Genet a Tangeri*) ambientata per una volta nel mattatoio comunale a Riccione, il 19 luglio