

Altre  
visioni

126

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



Mimma Valentino

# Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985

Introduzione di Lorenzo Mango

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2015  
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-392-2

  
Titivillus

*Ad Ape,  
Ad Armen ed Ercole*

## Indice

p. 9	<b>Premessa</b>
11	<b>La decostruzione del nuovo</b> <i>di Lorenzo Mango</i>
21	<b>Capitolo I. La nascita della Postavanguardia</b>
21	1.1 <i>La Postavanguardia ovvero il teatro analitico-esistenziale. Lo Stran'amore, il Carrozzone, la Gaia Scienza</i>
35	1.2 <i>Ascesa e "caduta" della Postavanguardia</i>
35	1.2.1 <i>1976-77. Viaggio sentimentale e oltre, Luci della città e Presagi del vampiro</i>
44	1.2.2 <i>"La nascita del teatro" e le "Iniziative di ii"</i>
54	1.2.3 <i>La crisi della Postavanguardia</i>
64	1.2.4 <i>Il "teatro della catastrofe"</i>
77	<b>Capitolo II. La Neoavanguardia nella seconda metà degli anni Settanta</b>
77	2.1 <i>Il 1976</i>
83	2.2 <i>Carmelo Bene: da Romeo e Giulietta a Manfred</i>
99	2.3 <i>Leo e Perla: da Assoli a De Berardinis-Peragallo</i>
103	2.4 <i>Il "gioco bello e terribile" di Carlo Cecchi.</i> <i>Da L'uomo, la bestia e la virtù a La mandragola</i>
110	2.5 <i>Remondi e Caporossi: da Rotòbolo a Ominide</i>
114	2.6 <i>Memè Perlini, Giuliano Vasilicò e Pippo Di Marca</i>
127	<b>Capitolo III. Il Terzo Teatro</b>
127	3.1 <i>L'arcipelago del "Terzo Teatro"</i>
127	3.1.1 <i>Barba e il Terzo Teatro</i>
140	3.2 <i>Il Convegno di Casciana Terme. Il Piccolo di Pontedera e il Teatro Tascabile di Bergamo</i>
152	3.3 <i>L'Atelier di Bergamo e il Festival di Santarcangelo</i>
163	<b>Capitolo IV. La Nuova Spettacolarità</b>
163	4.1 <i>La spettacolarità postmoderna. Morte funesta, Punto di rottura ed Ensemble</i>
174	4.2 <i>Il "teatro dopo". Da Crollo nervoso dei Magazzini Criminali a Iperurania di Simone Carella</i>
189	4.3 <i>"Paesaggio metropolitano"</i>

### Ringraziamenti

Desidero ringraziare quanti hanno reso possibile la realizzazione di questo libro. In primo luogo tutti gli artisti, i critici e le compagnie che, con entusiasmo ed interesse, hanno discusso con me, rievocando ricordi ed esperienze e fornendomi preziosi materiali di studio: Pierangela Allegri, Ulisse Benedetti, Simone Carella, Riccardo Caporossi, Giancarlo Cauteruccio, Giorgio Barberio Corsetti, Laura Curino, Pippo Di Marca, Paolo Liberati, Sandro Lombardi, Licia Maglietta, Mario Martone, Rossella Or, Claudio Remondi, Marcello Sambati, Marco Solari, Antonio Syxty, Andrea Taddei, Federico Tiezzi, Giuliano Vasilicò, Compagnia Lombardi-Tiezzi, Out Off, Parco Butterfly, Società Raffaele Sanzio, TAM di Padova, Teatro della Valdoca, Teatro delle Albe, Teatro Tascabile di Bergamo, Teatri Uniti, Roberto Fociani, Giulio De Martino, Nico Garrone, Renato Nicolini, Antonio Attisani.

Un ringraziamento particolare va, inoltre, a Cesare Accetta, Andrea Fiorentino e Fabio Donato che mi hanno concesso libero accesso al loro archivio fotografico.

Vorrei anche ringraziare la mia famiglia, gli amici e i 'colleghi' che mi hanno accompagnata in questo percorso di ricerca, offrendomi spesso spunti di riflessione.

Speciale riconoscenza va a Claudio Vicentini, per aver creduto nel progetto, seguendolo costantemente 'da vicino e da lontano', e a Lorenzo Mango, per le mille domande che mi ha posto o a cui ha risposto con rigore e attenzione, per il fiducioso incoraggiamento con cui ha sciolto le mie 'silenti' incertezze.

p.	197	<b>Capitolo V. Verso una “nuova sensibilità” drammaturgica</b>
	197	5.1 <i>Sulla strada del “teatro di poesia”. I Magazzini Criminali-Magazzini</i>
	201	5.2 <i>La Gaia Scienza</i>
	218	5.3 <i>Il Teatro Studio di Caserta</i>
	228	5.4 <i>Falso Movimento</i>
	239	5.5 <i>Dai “marchingegni” di Cauteruccio alle Isole di Sambati</i>
	247	<b>Capitolo VI. La Neoavanguardia alle soglie degli anni Ottanta</b>
	247	6.1 <i>In cerca della parola. Ricci e Nanni. Perlini, Vasilicò e Di Marca</i>
	255	6.2 <i>Remondi e Caporossi: dal Progetto Branco a Spéra</i>
	263	6.3 <i>L’“ossimoro vivente” Leo de Berardinis</i>
	272	6.4 <i>L’“uomo-teatro” Carmelo Bene</i>
	287	<b>Immagini</b>
	305	<b>Capitolo VII. I “Nuovissimi”</b>
	305	7.1 <i>La ricerca del “nuovo”</i>
	310	7.2 <i>Il nuovo che avanza</i>
	314	7.3 <i>I “fiori del disordine”</i>
	314	7.3.1 <i>I nipoti di Pere Ubu: la Società Raffaello Sanzio</i>
	323	7.3.2 <i>Lo “spazio della quiete” del Teatro della Valdoca</i>
	330	7.3.3 <i>Tradimenti Incidentali, Padiglione Italia e Parco Butterfly</i>
	339	7.3.4 <i>Il Katzenmacher di Santagata e Morganti</i>
	346	7.3.5 <i>Il Laboratorio Teatro Settimo</i>
	350	7.3.6 <i>Il Teatro delle Albe e il TAM Teatromusica</i>
	356	7.4 <i>Da “Opera prima” alla “Cittadella della cultura teatrale” di Santarcangelo</i>
	364	<b>Capitolo VIII. Il dibattito critico negli anni 1976-1985</b>
	364	8.1 <i>Il dibattito critico tra il 1976 e il 1978/1979</i>
	367	8.2 <i>Il dibattito critico sul “secondo” e sul “terzo” teatro</i>
	387	8.3 <i>La storiografia “militante”</i>
	397	8.4 <i>Il palcoscenico e i suoi problemi: alcune questioni critico-operative della scena italiana tra il 1976 e il 1978</i>
	405	8.5 <i>Il dibattito critico tra il 1979 e il 1981/1982</i>
	408	8.6 <i>La “spettacolarità postmoderna”: questioni storico-critiche e teorico-operative</i>
	421	8.7 <i>Il dibattito critico tra il 1982 e il 1985</i>
	432	<b>Bibliografia</b>
	507	<b>Teatrografia</b>
	543	<b>Indice dei nomi e degli spettacoli</b>

## PREMESSA

Nuovo Teatro è una delle tante definizioni – accanto a teatro sperimentale, teatro d’avanguardia, teatro di ricerca – che è stata usata per definire cosa accade in una zona particolare del teatro italiano a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Si tratta di quelle esperienze che hanno agito in una maniera “eccentrica” rispetto alle norme, ai codici, alle prassi e, nella gran parte dei casi, anche ai sistemi produttivi più istituzionali e ufficiali. Un teatro “diverso”, come si è anche usi dire, che ha rimesso in gioco gli statuti stessi del linguaggio teatrale, sollevando questioni e riflessioni la cui importanza, profondità e vivacità sono ancora straordinariamente attuali. D’altronde se una data di nascita del Nuovo Teatro è possibile azzardarla, e noi l’abbiamo fatto collocandola al 1959, ipotizzare una data di “fine” del fenomeno è quantomeno dubbio, anche perché ci sono molte ragioni per dire che il Nuovo Teatro è un fenomeno tutt’altro che estinto ed anzi rappresenta, oggi come ieri, uno degli aspetti più interessanti e vivi della scena italiana.

Di qui l’idea di tracciare una storia del Nuovo Teatro in Italia, nata all’interno di un progetto di ricerca coordinato e diretto da Lorenzo Mango presso l’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”. Una storia di cui sono già stati pubblicati i primi due volumi: *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967* di Daniela Visone e *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975* di Salvatore Margiotta e di cui il volume di Mimma Valentino, dedicato al periodo dal 1976 al 1985, rappresenta la terza e per il momento conclusiva tappa. Il lavoro di ricostruzione storica si ferma, infatti, al 1985, non perché quell’anno rappresenti una “fine” ma perché segna in una maniera forte un ulteriore passaggio epocale all’interno del Nuovo Teatro, distinguendo un prima e un dopo e dandosi, così, come punto fermo di riferimento importante per la comprensione delle dinamiche interne del fenomeno.

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

Il racconto del processo storico, oltre alle vicende artistiche, prevede anche la ricostruzione del dibattito critico che le ha non solo accompagnate ma spesso sostenute e promosse, creando una dialettica tra riflessione teorica e pratica operativa, che rappresenta una delle caratteristiche più interessanti del Nuovo Teatro italiano. L'obiettivo è creare una sorta di analisi stratigrafica dei diversi periodi storici, verificando come in essi interagiscano le emergenze artistiche, le esperienze già più storicizzate, gli interventi dei critici, i libri dedicati al rinnovamento scenico del Novecento. Un modo per "mettere ordine" in un mondo complesso rendendolo fruibile nei suoi fatti. Un'ultima considerazione sulla scelta terminologica. Nuovo Teatro ci è sembrata per alcuni versi espressione più storica (si pensi al "nuovo teatro" preconizzato da Gordon Craig), per altri più libera rispetto ad altre altrettanto frequentemente usate, come sperimentazione o teatro di ricerca, che hanno rappresentato una catalogazione di "genere" del fenomeno. Catalogazione che ha determinato (e determina spesso ancora oggi), la sua collocazione in una sorta di zona marginale del teatro italiano della seconda metà del Novecento, lì dove, invece, ne rappresenta uno degli elementi più vitali, se non addirittura quanto più e meglio lo caratterizza.

## LA DECOSTRUZIONE DEL NUOVO di Lorenzo Mango

«Dove va l'avanguardia. In un certo senso va verso la sua fine, verso il suo tramonto. In un altro senso va verso la sua ridefinizione, va verso la sua rifondazione»<sup>1</sup>, con questa affermazione Giuseppe Bartolucci introduceva un numero di «Teatrotre», la sua rivista nata all'inizio degli anni Settanta come «La scrittura scenica», dedicato alla Postavanguardia, in cui venivano raccolti gli interventi critici prodotti in occasione della rassegna che lo stesso Bartolucci assieme a Franco Cordelli aveva organizzato a Cosenza nel novembre del 1976. L'incipit di Bartolucci, così apodittico – come d'altronde era nel suo stile – prosegue in questi termini: «C'è stato un amore del prodotto, della spettacolarità negli ultimi anni, che ha preso la mano ai gruppi cosiddetti sperimentali; c'è stata anche una tentazione della comunicatività, della popolarità che ha indotto alcuni di questi gruppi ad errori vistosi». Bartolucci non dichiara nomi ma quello che intende stigmatizzare è, più genericamente, un certo atteggiamento estetizzante e/o formalizzante che entra in maniera strisciante all'interno delle pratiche d'avanguardia (il termine è ancora esplicitamente utilizzato ad indicare una certa prassi operativa) snaturandone quella tensione eversiva che, viceversa, ne aveva rappresentato negli anni Sessanta le premesse.

Qualche mese dopo Franco Quadri (lui e Bartolucci sono rimasti dei quattro dioscuri di Ivrea i testimoni più attenti, partecipi e collaborativi delle nuove dinamiche del nuovo) si esprimerà in termini, per così dire, complementari: «Il '77 – scrive – il 24 del mese di gennaio, non corrisponderà solo all'inizio di questa stesura materiale, ma alla conclusione documentata del periodo dell'improvvisazione e dell'alternativa: i *tempi eroici* si sono spenti

<sup>1</sup> Giuseppe Bartolucci, *Dove va l'avanguardia*, «La scrittura scenica», n. 14, 1976, p. 87.

da un pezzo, e “teatro” ridiventa parola unificante, sia ormai il nuovo linguaggio giunto a un grado di acquisizione indiscriminata, o sia approdato al logoramento del compromesso; per qualcuno infatti è l’occasione per una ulteriore *tabula rasa*, che riconsenta di partire da una situazione azzerata, data e conosciuta come tale»<sup>2</sup>. La “stesura” di cui parla Quadri è il suo volume antologico sulla prima decade e mezzo di Nuovo Teatro italiano e, pur se con modi argomentativi ovviamente diversi da quelli utilizzati da Bartolucci, l’approdo del ragionamento è il medesimo: l’avanguardia (anche Quadri usa questa parola ed è interessante notare quanto fosse pregnante allora e quanto, viceversa, oggi, forse troppo timidamente, siamo restii ad utilizzarla considerandola forse limitante se non addirittura ghetizzante), l’avanguardia, dunque, sembra entrata in un circuito entropico da cui può uscire solo attraverso un processo di rifondazione.

Perché, viene da chiedersi, alla metà degli anni Settanta si affacciano nella penna di personaggi così autorevoli e così coinvolti nei processi generativi del nuovo, interrogativi ed affermazioni tanto radicali attorno alla tenuta, per così dire, insurrezionale dell’avanguardia teatrale? Osservando con uno sguardo sinottico e come tale un po’ sommario lo scenario italiano, quanto emerge è da un lato una indiscutibile perdita ideologica del Nuovo Teatro, dall’altro l’affermarsi di un atteggiamento di tipo formalizzante. Si tratta, ovviamente, di due elementi strettamente correlati e complementari. Il Nuovo Teatro era nato, e forse si era andato ancor più caricando nei suoi primi anni, di una valenza profondamente ideologica. La tensione oppositiva al sistema di potere – tanto linguistico quanto economico e produttivo – del mondo teatrale “ufficiale” era di per se stessa ideologicamente motivata. Non si trattava di fare un teatro diverso ma di attaccare frontalmente la cittadella fortificata della istituzione per farla saltare e, sulle sue rovine, costruire una pratica diversa ed alternativa che alla dimensione della forma linguistica associava in modo inscindibile una tensione politica vera e propria. Il sessantotto del Nuovo Teatro era stato parte di un processo più complessivo in cui dimensione estetica e dimensione politica si incrociavano, si sovrapponevano e spesso addirittura si sostituivano l’una all’altra<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Franco Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in Id. *L’avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1977, p. 9. I quattro dioscuri di Ivrea, assieme a Bartolucci e Quadri, erano Capriolo e Fadini. Sul Convegno di Ivrea si rimanda al primo volume di questa storia: Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2010.

<sup>3</sup> Al proposito si veda il secondo volume di questa storia: Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2013.

Nei primi anni Settanta tale simbiosi si era sciolta e la pratica sperimentale era diventata obiettivo oltre che mezzo di se stessa. Non che questo, nella lettura storica più complessiva che siamo in grado di fare oggi, debba significare necessariamente arretramento nei processi di innovazione, ma sicuramente aveva introdotto un elemento problematico rispetto ai parametri di valutazione del tempo. Oltretutto, e questo non è un dato insignificante, la generazione del Teatro Immagine aveva bruciato in un lasso di pochissimi anni e di pochissimi spettacoli la sua tensione innovativa, trovandosi indiscutibilmente, in quel faticoso crinale della metà del decennio, in una situazione di stallo. La formalizzazione, vale a dire la produzione di un codice visivo in sé risolto e, in una qualche misura, di sé compiaciuto, sembrava, al momento, un limite. Molto probabilmente lo era ma aveva anche significato l’apertura della innovazione ad una nuova dimensione linguistica che non si valutava solo in termini di opposizione o di frattura ma, come segnala giustamente Quadri, in termini di «acquisizione indiscriminata», espressione che potremmo tradurre come istituzionalizzazione di un codice linguistico. La scrittura scenica, perché è di questo che Quadri e Bartolucci stanno parlando, si sta definendo come una nuova forma di drammaturgia visuale, dotata di sue “regole”, di suoi postulati comunicativi, di sue strutture espressive. Più che un grimaldello per far saltare forma e sostanza del teatro e della istituzione teatrale, sta diventando una nuova forma (irrequieta, irregolare, marginale e per tanti versi insubordinata) di quella stessa istituzione linguistica. Espressione di una nuova sensibilità contemporanea che più che fare i conti col modello teatrale del consumo culturale, preferisce agire altrove, più *fuori* che *contro*. Questo aspetto, che al momento prospettava agli occhi dei nostri due osservatori un dato molto probabilmente frenante o limitante, visto oggi rappresenta un elemento strutturalmente importante nei processi di trasformazione del Nuovo Teatro. D’altronde va anche considerato l’atteggiamento critico sia di Quadri che di Bartolucci. Entrambi, ma quest’ultimo in un modo programmatico e fin quasi parossistico, pongono la propria funzione critica come apertura e sostegno strategico verso le nuove emergenze, piuttosto che verso i progressi e i processi di quanto è già emerso. Per Bartolucci, gli anni che ha di fronte per un decennio e passa a venire saranno dedicati alla ricerca, alla scoperta, alla valorizzazione di nuovi fenomeni e nuove forme, in chiave di continuità ma anche di distacco rispetto a quanto fatto anche solo in un passato prossimo. Non che nuovo significhi migliore, non che nuovo significhi necessariamente avanzamento, ma significa sicuramente mantenere libero e aperto il flusso

della creatività e delle idee, conservare il linguaggio del nuovo in uno stato di fluido trascorrimento, al cui interno apprezzare le sedimentazioni che man mano si vanno producendo senza però mai aderirvi in maniera definitiva, perché c'è e ci deve essere sempre dell'altro e dell'oltre, anche rispetto ai nuovi piccoli e grandi maestri che si vanno affermando.

Ora occorre dire che le valutazioni critiche da cui siamo partiti non nascono tanto, o almeno non solo, da considerazioni in negativo quanto dai primi riscontri di qualcosa che va emergendo come un salto ed uno scarto nei processi del Nuovo Teatro. Una svolta, quella della metà degli anni Settanta, caratterizzata dalla messa in discussione profonda degli assetti e della tenuta rappresentativa non solo di un "certo" teatro (dove per "certo" va inteso il modello drammaturgico rappresentativo) ma del codice teatrale in quanto tale, quello sperimentale e d'avanguardia compreso. La pretesa – una pretesa motivata teoricamente e operativamente sostenuta – è di operare una frattura assoluta. Federico Tiezzi – che di questa nuova stagione è uno dei protagonisti dopo esserlo stato, col suo *Carrozone*, anche del Teatro Immagine – in uno dei tanti enunciati teorici prodotti in quegli anni parla di una emblematica quanto romantica distruzione dei padri. Di tutti i padri, i più recenti e i più remoti, in nome di un grado zero che vuole produrre un azzeramento fonemico del linguaggio, decostruttivo e ricostruttivo ad un tempo e su questo Mimma Valentino si sofferma opportunamente nella sua trattazione valutando un simile atteggiamento linguistico come fatto epocale oltre che scelta di poetica individuale. Simili affermazioni sono quanto corrisponde alla «rifondazione» di cui parla Bartolucci e alla «situazione azzerata» individuata da Quadri.

Dunque il processo linguistico del Nuovo Teatro si rimette in moto, prima di finire dentro un circolo entropico, in nome della assolutizzazione di quei processi di decostruzione che erano nelle corde della sua stessa generazione ma che, adesso, paiono farsi materiale di radicale rifondazione del linguaggio teatrale e delle sue logiche (tutte, come abbiamo appena detto, quelle sperimentali comprese). Questa radicalità trova nella Postavanguardia il suo termine di riferimento più chiaro, palese e programmatico e non è un caso che il saggio di Bartolucci sia posto ad introduzione di una raccolta di materiali prodotti attorno ad uno dei primi appuntamenti dedicati alla Postavanguardia<sup>4</sup>. È con

<sup>4</sup> Vale la pena di notare come sempre di più a partire da questa data Bartolucci cominci ad utilizzare le "rassegne" (termine utilizzato in maniera antagonista a festival) come contenitori di tendenza in cui spettacoli, discussioni critiche, produzioni di materiali si sovrappongono in modo da diventare una sorta di critica in atto operativa.

la Postavanguardia, infatti, che la decostruzione si tematizza e quindi da fattore che accompagna le scelte di poetica e di linguaggio diventa essa stessa scelta di poetica e di linguaggio. Un simile programma teorico (uso volutamente un termine legato alla storia delle avanguardie novecentesche di cui la Postavanguardia rappresenta per molti aspetti la propaggine ultima ed estrema) si basava da un lato su una tendenza di tipo fonemico, dall'altro su un atteggiamento di natura metalinguistica. Vale a dire che nel codice della Postavanguardia la ricerca è diretta ai nuclei strutturali primari, quelli che emergono una volta che il codice rappresentativo è decostruito fino alle sue unità primarie pre-semantiche e che tale indagine si prospetta come messa in gioco, in evidenza ed in discussione degli statuti costitutivi del linguaggio teatrale in quanto arte specifica e settoriale. Non è un caso che si affermi, all'interno di tale contesto, una logica performativa che scuote dalle fondamenta la distinzione tra le arti, giocando a cavallo tra pratica scenica ed evento visuale e utilizzando tale gioco come elemento destrutturante del codice teatrale in grado di produrre interrogativi sostanziali e strutturali sulla sua identità e struttura. Non a caso il "contenuto" linguistico della Postavanguardia è riconducibile (e come tale fu ricondotto) al teatro concettuale, un teatro concettuale, vale a dire tutto mentale, antirappresentativo e minimalista contaminato, però, di una dimensione di espressività corporea di natura esistenziale, romantica e deviante<sup>5</sup>. Alla radice di una simile scelta linguistica vi era indiscutibilmente lo sguardo rivolto con sempre maggior consapevolezza al mondo delle arti visive ed alla sua critica<sup>6</sup>. Nel 1975 Filiberto Menna, critico e storico dell'arte contemporanea dotato di una straordinaria visione interpretativa delle dinamiche linguistiche del contemporaneo, pubblica un libro chiave non solo nell'ambito degli studi storico artistici ma anche per il Nuovo Teatro italiano. Il libro è *La linea analitica dell'arte moderna*, una folgorante lettura dei processi linguistici che, iniziati con Seurat e culminati con Kosuth e l'arte concettuale, caratterizzano la qualità specifica del Novecento in termini di metariflessività analitica, come decostruzione e ricostruzione del modello rappresentativo in termini di destrutturazione

<sup>5</sup> Quando, nel 1980, pubblicammo con Bartolucci e Achille Mango una raccolta antologica dei materiali prodotti nel quinquennio precedente la intitolammo *Per un teatro analitico esistenziale* (Studio Forma, Torino).

<sup>6</sup> Non a caso qualche anno dopo Silvana Sinisi intitolerà la sua ricostruzione del flusso linguistico che trascorre da Nanni e Ricci e giunge, passando per il Teatro Immagine, alla Postavanguardia *Dalla parte dell'occhio*, a segnalare una specifica qualità visuale dell'avanguardia teatrale italiana.

fonematica del codice visivo. *La linea analitica* è stato sempre dichiarato come una lettura fondamentale da Tiezzi, che della Postavanguardia fu tra i fondatori, ma indiscutibilmente le scelte azzeratrici di Simone Carella e anche quelle della Gaia Scienza, apparentemente più liriche queste ultime, sono quanto meno in sintonia con l'impostazione della visione critica di Menna che ebbe, oltretutto, con il Nuovo Teatro italiano una familiarità, una vicinanza ed una contaminazione notevolissime, segnalando di un humus culturale in cui elementi del teatro, elementi delle arti visive, elementi della letteratura (valga il caso di Cordelli almeno) determinano un tessuto culturale di più ampio e significativo respiro rispetto a quello più ristretto dello specifico teatrale inteso in quanto tale.

La Postavanguardia, dunque, rappresenta il segnale più dichiarato dell'atteggiamento decostruttivo che sembra caratterizzare la metà degli anni Settanta, ma non è sicuramente il solo. Pur se in termini decisamente diversi il rifiuto del teatro come presentazione operato da Grotowski a partire dal 1970, la fuga a Marigliano di Leo de Berardinis, la dissoluzione dell'oggetto teatrale in una pratica operativa diffusa del Living dopo *Paradise now* sono già segnali precisi di una tensione forte a dissolvere il codice teatrale inteso come sistema di produzione di oggetti estetici. Ma c'è anche dell'altro, specificamente riferibile al momento storico di cui tratta questo volume. Nel 1976 a Belgrado nel corso del Bitef/Teatro delle Nazioni prende corpo e fisionomia, sulla spinta di Eugenio Barba, il Terzo Teatro. Il fenomeno, come la sua stessa denominazione lascia intendere, è di terzietà rispetto sia al modello della tradizione che a quello dell'avanguardia, identificando tutte quelle realtà teatrali che operano in situazioni di marginalità, con implicazioni di natura culturale antropologica piuttosto che estetica. Le implicazioni che caratterizzarono il Terzo Teatro sono tante, a cominciare dal complesso rapporto con la visione teatrale di Barba che, se non voleva essere la sigla estetica del fenomeno, di certo ne diresse e caratterizzò moltissimo identità e sviluppi; dalla trattazione di Mimma Valentino ne emerge una in generale ad oggi non sufficientemente evidenziata collocazione storica. La declinazione antropologica del Terzo Teatro viene letta all'interno dei processi del Nuovo Teatro e non come una entità a sé stante. La Valentino non ipotizza certo facili sovrapposizioni ma da un lato entra nella tensione dialettica di un dibattito che fu fortissimo ed anche acceso tra Postavanguardia e Terzo Teatro, da un altro contestualizza tale dibattito all'interno di un flusso culturale, se così si può dire, omogeneo. Se è indubitabile che su tutti i piani – tanto quelli formali quanto quelli

teorici – i due fenomeni hanno basi e articolazioni diverse è altrettanto vero che una indagine storica oggi possa e debba leggere nella loro dialettica il segnale di un momento storico preciso. Ebbene, pur senza voler forzare i termini della questione, mi sembra che anche nel caso del Terzo Teatro si possa parlare di un'azione di natura decostruttiva, che anziché mirare alla dimensione fonematica del linguaggio agisce sulla sua configurazione di evento culturale, destrutturandone, decostruendone appunto, i presupposti sia linguistici che, soprattutto, comportamentali.

Per molti versi, dunque, sembra possibile parlare di un processo di decostruzione del nuovo che caratterizza in modi e forme diverse il processo di "rifondazione" della metà degli anni Settanta, sia quello cui guardano Bartolucci e Quadri, che riguarda fondamentalmente la Postavanguardia, sia più in generale, il momento epocale nel suo complesso. Gli sviluppi del decennio di cui si occupa il volume di Mimma Valentino presentano elementi di continuità con tale atteggiamento ma anche di diversità. L'inizio degli anni Ottanta segna, infatti, un processo di trasformazione dei codici sperimentali nella direzione di un recupero anche del prodotto teatrale e di una dichiarazione visiva e drammaturgica che, pur basandosi sul lessico decostruttivo della Postavanguardia, lo contamina di segni iconici che provengono, in presa diretta verrebbe da dire come una sorta di citazione decontestualizzata, dal contemporaneo. Attorno a queste nuove trasformazioni fu tentato, al momento, un gioco piuttosto complesso e variegato di definizioni, tese a marcare in chiave di "tendenza" tutto quanto si stesse configurando come "diverso" rispetto al momento precedente. Anche in questo caso la scelta della Valentino è significativa sul piano storiografico: utilizzare le tante definizioni emerse al momento, tra cui quella di nuova spettacolarità fu sicuramente la più diffusa ed efficace, come segnali fenomenologici transitori e non come categorie storiche, ritenendo viceversa che, perlomeno in linea di orientamento generale, possa funzionare parlare di una evoluzione interna della Postavanguardia, attribuendo a tale categoria un significato un po' più ampio e dilatato rispetto a quello più tecnicamente pertinente.

La prima metà degli anni Ottanta, dunque, si caratterizza come un processo di nuove costruzioni formali a partire da un atteggiamento di natura decostruttiva. L'evoluzione dei gruppi e degli autori della Postavanguardia e l'affacciarsi sulla scena di una nuova generazione significano fondamentalmente questo. Si tratta di un fattore storico decisivo nella vicenda del Nuovo Teatro. La spettacolarizzazione dei codici decostruttivi all'insegna