

**VUOTI DI MEMORIA E FILOLOGIA DEL QUASI.**

**A proposito di Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Roma, Bulzoni, 2015, 380 pagine.**

Notte dopo notte dopo notte [...] lavoro finché mi duole il cervello. Per arrivare all'esattezza perfetta. Per correggere il più infimo refuso in un testo che forse nessuno leggerà mai o che verrà mandato al macero il giorno dopo. L'esattezza. La santità dell'esattezza. Il rispetto di se stesso. [...] L'Utopia significa semplicemente l'esattezza!  
(George Steiner, *Il correttore* [1992], Garzanti, 1992, p. 68)<sup>1</sup>



**[Marco De Marinis]** Gli studi teatrali italiani non godono di buona salute, nonostante un'impressione di apparente floridezza quantitativa. Soprattutto quelli riguardanti la scena contemporanea, perché in questo caso emergono drammaticamente (è il caso di dirlo), molto più che per l'antico, tutti i limiti dovuti alla mancanza di rigore e di consapevolezza metodologica, cui si aggiungono spesso una conoscenza inadeguata dei fenomeni di cui ci si occupa e poca chiarezza nei criteri delle scelte operate.

Quando poi a questi limiti, quasi costitutivi per l'appunto, si sommano ancor più oscure volontà di rimozione, le scelte rispondono anche a spregevoli oltre che inspiegabili desideri di vendetta o rivalsa, e la mancanza di rigore diventa sciattezza sistematica, allora il risultato non può che essere davvero disastroso e da additare doverosamente alla pubblica disapprovazione.

Purtroppo questo è il caso del volume di cui ci tocca parlare oggi, e della sua autrice-curatrice Valentina Valentini (d'ora in poi V.V.), non nuova del resto a imprese del genere. Dal momento che è lei appunto la curatrice dell'opera, oltre che l'autrice di quasi i tre-quarti delle pagine, tralascierò in questa scheda le incolpevoli (?) compagne di strada, sui cui contributi ci sarà modo di tornare eventualmente in altra sede. Né mi occuperò del sito web, a cui pure il volume vistosamente rinvia. Apparirà chiaro nel corso della mia disamina che i pesantissimi limiti del cartaceo non possono essere ovviamente rimediati in alcun modo rimandando a integrazioni elettroniche: sarebbe una ben curiosa funzione del web quella di dover riparare agli svarioni e alle omissioni delle pagine a stampa!

Cominciamo dall'Indice dei nomi, anzi dal quasi Indice. Inspiegabilmente, esso

non comprende gli autori dei saggi citati nei riferimenti, né gli altri nomi indicati nelle note a piè di pagina, a meno che questi non siano già presenti nel corpo del testo (p. 367).

E perché mai? Forse perché l'editore non concedeva qualche pagina in più, per pura pigrizia o per che altro ancora? Si badi, non si tratta di una piccola omissione, dal momento che il volume contiene centinaia di note zeppe di indicazioni bibliografiche, in pratica la base documentaria dell'opera, la quale non nasconde del resto, fin dalla prima pagina, la sua natura di libro "collettivo",

perché vi sono confluiti gli studi, le iniziative, le analisi, le tesi di laurea, i seminari e gli incontri che in tanti anni di lavoro si sono stratificati, accumulati e dispersi in cartelle manoscritte, in fascicoli e schedari [...] (p. 13).

<sup>1</sup> Devo questa epigrafe a Fausto Sesso, che ringrazio.

Un lavoro siffatto, una specie di regesto di quaranta e più anni di esperienze e di studi prodotti sull'argomento, dovrebbe riconoscere ed anzi esibire questa ricchezza da cui dichiara di nascere, e invece no! Solo se si appartiene all'élite del "corpo del testo" si ha diritto a un posto nell'indice, sennò niente, cancellazione, *damnatio memoriae*, alla faccia dell'opera collettiva, dei fascicoli, degli schedari, della stratificazione, etc. etc. Ma se l'impresa di un indice completo, cioè di un vero indice, appariva superiore alle forze della curatrice (e delle sue coautrici), perché non eliminarlo del tutto allora, come purtroppo accade sempre più spesso, non di rado per decisione (discutibile) dell'editore? Le mezze misure, si sa, sono quasi sempre la scelta peggiore, pessima in questo caso. Anche perché, di fronte a una soluzione del genere, ci si sente autorizzati a pensar male e a immaginare chissà quali altre ragioni, magari ancor meno giustificabili della pigrizia. Avremo modo di tornarci, purtroppo.

Continuiamo per il momento a occuparci di paratesti, e veniamo al titolo: *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*. Debbo avvertire il lettore che adesso mi toccherà parlare anche per fatto personale. Lasciamo stare quella data di inizio, 1963, che mi pare debolmente giustificata nel volume<sup>2</sup> e potrebbe essere parecchio discussa: tutti sanno che il fenomeno in questione ha una data canonica di inizio, che è il 1959, anno del debutto sia di Carmelo Bene che di Carlo Quartucci, oltre che della prima esplosione internazionale del fenomeno.

Mi interessa piuttosto la scelta della dicitura Nuovo Teatro, decisamente non nuova a chi scrive. Leggiamo in nota:

Adottiamo il termine "Nuovo Teatro" per la sua classicità; concordiamo in questo con Franco Quadri, che proponeva di continuare a utilizzare una etichetta ormai accettata in ambito internazionale, per denotare un nuovo assetto produttivo, estetico e organizzativo del teatro [...] (p. 17).

Dove avanzava questa proposta Quadri (autore – lo sappiamo tutti – di volumi fondamentali di documentazione e indagine critica sul Nuovo Teatro italiano e internazionale: da *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, in due tomi, del 1977, a *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, del 1982, e *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, del 1984, tutti per Einaudi)? La avanzava nella relazione introduttiva all'indimenticato convegno di Modena del maggio 1986, organizzato non da Antonio Attisani (come si sostiene qui, a p. 86) ma dal Centro Teatrale San Geminiano di Modena in collaborazione con Istmo-Teatro Settimo (Attisani curò la redazione degli atti, assieme a Cosetta Nicolini), col titolo *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*. La relazione di Quadri si intitolava in effetti *Avanguardia? Nuovo Teatro*.

Tutto bene dunque? Purtroppo per V.V. non proprio, perché omette di ricordare che, mentre il grande Quadri "proponeva" di adottare la dicitura in questione (cosa che non aveva fatto fino ad allora e che per la verità non farà neppure in seguito, per quel che ne so), c'era qualcun altro, diciamo il sottoscritto, che nel suo piccolo quella dicitura la *usava* già da anni in lavori storico-critici, avendola impiegata ad esempio in un volume del 1983, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, pubblicato da La casa Usher di Firenze (in tre parti, di cui la prima intitolata, appunto, "L'esperienza dei limiti: percorsi del Nuovo Teatro fra anni Sessanta e Settanta"), e soprattutto avendola messa in testa al volume commissionatogli da Umberto Eco alla metà di quel decennio e uscito nel febbraio 1987 per i tipi di Bompiani: *Il Nuovo Teatro 1947-1970*. Tanto per esser chiari, quando Quadri avanzava la sua *proposta* a Modena, il mio libro era già stato *consegnato* alla casa editrice, che lo farà uscire dieci mesi dopo; mentre il volume degli atti di Modena (Mucchi editore), con il succitato intervento del critico, reca nel finito di stampare la data "settembre 1987", apparendo quindi otto mesi *dopo* la pubblicazione del mio.

---

<sup>2</sup> In tal senso ho trovato solo un riferimento al Gruppo 63 (p. 18), che ad ogni buon conto – sia detto a beneficio di qualche ignaro giovane – non era una compagnia teatrale.

Perché tanta pignoleria, mi si potrebbe chiedere? Perché V.V., che pure sciorina (talvolta a sproposito) centinaia e centinaia di riferimenti, riesce nella non facile impresa di “dimenticarsi” completamente del primo contributo storico-critico dedicato *ex professo* al fenomeno in Italia e all'estero, un piccolo “classico” ormai, sia detto senza falsa modestia, che fra l'altro ebbe subito l'onore di una traduzione in spagnolo e, cosa ancor più importante per me, un lusinghiero riconoscimento privato da parte dello stesso Quadri (uno dei ricordi più cari che mi legano ancora a lui). Quando dico completamente, l'avverbio va preso alla lettera. Dal momento che, non figurando “nel corpo del testo”, non potevo essere registrato dall'Indice dei nomi (riservato evidentemente a studiosi più degni, come, che so, Toto Cutugno [p. 135] o Adolf Hitler [p. 162]), mi sono preso la briga di sfogliare TUTTE LE NOTE (fatica improba ma fruttuosa, come vedremo) e la bibliografia finale (anch'essa incomprensibilmente esclusa dall'Indice). Ebbene, il risultato è questo: il mio libro Bompiani (del 1987 e non del 1989, come indicato da Mimma Valentino)<sup>3</sup> non viene MAI menzionato!

Ad essere un po' paranoici, e conoscendo certi precedenti non proprio inappuntabili di V.V., verrebbe da sospettare che l'autrice-curatrice ce l'abbia con me. Anche perché, dopo questa rimozione clamorosa, essa si rende protagonista di almeno un'altra cancellazione quasi altrettanto sospetta (in realtà sono molte di più, ma non vorrei abusare della pazienza del lettore). A pagina 197 del libro inizia un capitolo intitolato “La drammaturgia dello spazio” e alla pagina successiva si rimanda a Lorenzo Mango, che nel suo bel lavoro del 2003, qui diffusamente citato, *La scrittura scenica* (Bulzoni), aveva intitolato un suo capitolo allo stesso modo. Tutto bene, quindi? Proprio no, ancora una volta. Per sfortuna di V.V., basta fare il piccolo sforzo di aprire il volume in questione per accorgersi che il suddetto capitolo inizia correttamente (Mango è uno studioso corretto, lui) a p. 171 con un doveroso riferimento all'omonimo capitolo I del mio libro *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, uscito presso lo stesso editore nel 2000. Anche in questo caso si tratta di una dicitura, che, per quel che vale, il sottoscritto è stato il primo a utilizzare in Italia, sulla scia del fondamentale volume di Fabrizio Cruciani *Lo spazio del teatro*, Laterza, 1992 (puntualmente ignorato dalla nostra autrice-curatrice), dove manca ancora la formula ma c'è già il concetto (del resto, quel capitolo di *In cerca dell'attore* era stato in origine una relazione a un convegno bolognese della metà degli anni Novanta, organizzato in ricordo del grande studioso e docente prematuramente scomparso). Anche in questo caso la consultazione delle note ha confermato l'esito negativo. *In cerca dell'attore*, con relativo capitolo omonimo del suo, risulta del tutto ignoto a V.V.! A questo punto, verrebbe davvero voglia di ficcare il naso in queste famose schede e negli altri materiali previi, dai quali si proclama discendere il presente contributo. Schede e fascicoli con sintomatiche lacune, piene di omissioni sospette e sviste ad hoc, parrebbe.

Ma dal momento che, lo si sarà capito ormai, quella di V.V. è la filologia del quasi e delle mezze misure, anche la *damnatio memoriae* inflittami non è totale, è una quasi-*damnatio*, una rimozione a metà, forse ancor più irridente e offensiva di una rimozione totale. Avendo il sottoscritto pubblicato non meno di una decina di volumi sul teatro contemporaneo, in toto o in parte dedicati ai fenomeni e alle esperienze del Nuovo Teatro, V.V. riporta in bibliografia il mio ultimo lavoro, *Il teatro dopo l'età d'oro* (Bulzoni, 2013), che in ogni caso si guarda bene dal citare nel corso del volume, non si dice nel “corpo del testo” ma nemmeno nelle note, dove invece appare il (derisorio) riferimento alle due paginette da me scritte per introdurre un numero doppio della mia rivista «Culture Teatrali», uscito nel 2000 e dedicato ai *Quarant'anni di Nuovo Teatro Italiano*. Due paginette vs alcune migliaia pubblicate in quasi quarant'anni d'impegno critico-storografico! Complimenti! C'è del metodo in questa amnesia selettiva, o del marcio?

Della rimozione di uno storico del calibro di Fabrizio Cruciani, bolognese d'adozione (“militante nella storia del teatro” lo definì giustamente Meldolesi), ho già fatto cenno: neppure in bibliografia si trova spazio per un altro suo libro innovativo e di grande spessore come *Registi*

---

3 Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015, p. 434.

*pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento* (1985/1995).

Un altro studioso che V.V. cancella completamente, note incluse, è, guarda caso, ancora una volta un anzi una bolognese, Cristina Valenti, di cui pure sono ben noti e apprezzati i contributi sul Nuovo Teatro, a cominciare dal libro-intervista con Judith Malina (*Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, [1995], Titivillus, 2008), uno dei riferimenti fondamentali della bibliografia non solo italiana sul leggendario gruppo americano (riferimento ignorato qui come purtroppo anche negli altri recenti volumi sullo stesso argomento), alla monografia (del 2004, Editore Zona) su Alfonso Santagata (del resto, anticipando una questione di cui tratteremo più avanti, in questa “mappa” del Nuovo Teatro italiano il duo Santagata-Morganti – che pure ha segnato la nostra scena negli anni Ottanta – risulta completamente omesso, come per altro l'attività dei due importanti artisti successiva alla loro separazione). E non va dimenticato che la Valenti è da anni l'animatrice dell'importante Premio Scenario, su cui ha pure scritto. Ad ogni buon conto, l'elenco degli studiosi cancellati o quasi sarebbe molto più lungo, andando da Franco Ruffini a Raimondo Guarino, ma anche in questo caso non voglio rischiare di annoiare.

Il volume vorrebbe segnalarsi per un'attenzione non superficiale al contesto culturale e financo scientifico della ricerca teatrale italiana. Purtroppo per V.V. queste annotazioni contestuali si rivelano spesso viziate da pressappochismi e gravi inesattezze.

Un esempio. A pagina 95, dopo una vaga e tanto per cambiare imprecisa allusione alla semiotica (per gli anni Ottanta, si sancisce perentoriamente la fine dell'“entusiasmo per la semiotica (che di fatto in Italia è stato piuttosto debole)”, con buona pace di chi, come Franco Ruffini, Keir Elam, il sottoscritto e altri, ha speso anni di lavoro teorico in proposito, del tutto ignorato qui, ovviamente, nonostante il riconoscimento ottenuto a suo tempo dalla comunità scientifica internazionale), V.V. passa a parlare di Richard Schechner e in particolare di un suo celebre saggio, *Restoration of Behaviour*, dal regista-studioso americano più volte riscritto e ben noto ai teatologi di tutto il mondo, e si avventura in una reprimenda (da che pulpito!) consegnata a una nota, con tanto di autocitazione:

Questo saggio di Schechner seppur fondativo per i Performance Studies in quanto propone un modello di performance come macchina elettronica, computer che “ha memorizzato tutti i dati (*strip of behaviour*) per cui si offrono per essere estratti, ricombinati e risimbolizzati” [p. 38]) non è stato considerato dagli studiosi più giovani di Performance Studies. Manca, sia in ambito internazionale che italiano una analisi dei rapporti fra antropologia teatrale e Performance Studies, come anche una analisi sul ruolo e il contributo di questi rispetto alle Performing Arts.

Lasciamo stare la sintassi al solito tutt'altro che impeccabile e anche l'improprio riferimento alla “macchina elettronica” (che io sappia, la similitudine usata da Schechner in proposito è piuttosto quella del montaggio cinematografico, fin dal celebre incipit: “Comportamento restaurato è comportamento vivo trattato come un regista di cinema tratta una sequenza cinematografica”), e chiediamoci piuttosto: con chi ce l'ha qui V.V.? Difficile capirlo a prima vista.

Una cosa è certa: la sua smemoratezza selettiva sta colpendo ancora una volta perché, nel momento in cui avanza questo rilievo, le fa rimuovere completamente i contributi scientifici di colui che, viceversa, è da tempo il maggior specialista italiano di Performance Studies, e cioè Fabrizio Deriu (sicuramente molto più giovane dell'autrice e del sottoscritto, ahinoi coetanei: che si alluda a lui nella nota appena citata?), il quale da molti anni si dedica all'argomento, con pubblicazioni rigorose e originali: andando da *Il paradigma teatrale: teoria della performance e scienze sociali* (Bulzoni, 1988) a *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio* (Aracne, 2004); da *Performatico: teoria delle arti dinamiche* (Bulzoni, 2012) a *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale* (Le Lettere, 2013).

Quanto al dialogo interdisciplinare di cui V.V. lamenta la mancanza, posso rassicurarla: è cominciato, pur fra molte difficoltà, da parecchio tempo; almeno da quando Barba e Savarese hanno integrato, opportunamente scorciate, le pagine sul *Restored Behaviour* nel loro dizionario di

antropologia teatrale (ultima edizione: Bari, Edizioni di Pagina, 2011 [p. 211, per la citazione precedente]) e studiosi come Erika Fischer Lichte o il sottoscritto, fra gli altri, hanno cercato di confrontarsi, ciascuno a suo modo, con questa nuova tradizione di studi nord-americana. Anche se so che rischio di provocare reazioni allergiche nella mia simpatica cancellatrice, ci tengo ugualmente a informarla che Schechner ha anche ospitato qualche anno fa, in un numero della prestigiosa «TDR», un mio saggio dal titolo programmatico: *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue* («The Drama Review», Winter 2011, 55:4, T212). Ma in realtà è da molto prima che mi interessi “a un'analisi dei rapporti fra antropologia teatrale e Performance Studies”: almeno dai tempi di *Capire il teatro*, Bulzoni, 1988 (si veda in particolare il capitolo “Antropologia”, in cui Grotowski, Barba e Schechner dialogano insieme a molti altri), fino al recente *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, 2011, volume tanto per cambiare totalmente ignorato da V.V., nonostante proprio lei ne abbia organizzato una presentazione a Roma qualche anno fa. Ma le amnesie, si sa, colpiscono all'improvviso, quando meno te lo aspetti.

Passando agli artisti, bisognerà iniziare col dire che anch'essi purtroppo subiscono l'implacabile legge della filologia del quasi, ovvero della quasi filologia (nonostante il libro sia a loro dedicato e si fregi immeritadamente di una bellissima strofa poetica della mia amata Mariangela Gualtieri). A cominciare dall'ortografia dei nomi: se al buon leader del gruppo nanou di Ravenna il nome viene semplicemente pluralizzato, come in un incontrollato slancio affettivo (Amici invece di Amico [p. 129]), il povero, grande Leo de Berardinis se la cava decisamente peggio, con una n che ne arricchisce ogni tanto il cognome, trasformandolo in *de Bernardinis* (storpiatura grossolana che fino ad oggi avevo sentito commettere solo da politici! [pp. 59, 75, 341, quest'ultima occorrenza a carico ahimè della Grazioli; per imparzialità mi tocca registrare anche un *de Beradinis* nel contributo della Orecchia, p. 304). Non manca neppure lo scambio di opere, con Barba (autore prolificissimo in proprio, anche se poco letto o messo a frutto da V.V.) che si vede inopinatamente assegnare un libro celebre di Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, restituito poco più in là al giusto proprietario! Quando si dice la precisione!<sup>4</sup>

Adesso dovrei dire qualcosa sulle scelte critico-storiografiche operate nel volume, anche se, sinceramente, passerebbe la voglia, dopo quanto abbiamo visto sin qui. D'altronde, la musica resta sempre la stessa. Non è tanto – sia chiaro – una questione di omissioni o lacune (ogni opera può accusarne, ovviamente),<sup>5</sup> è soprattutto questione, ancora una volta, di approssimazioni e imprecisioni, che rasentano spesso la vera e propria disinformazione.

Ad esempio, è (forse) legittimo, anche se personalmente sono di ben diverso avviso, ritenere non particolarmente avanzato il fenomeno per altro rigogliosissimo in Italia del teatro di narrazione (che in ogni caso ci ha regalato alcuni autentici capolavori: da *Kohlhaas* a *Racconto del Vajont*, a *Radio clandestina*, e altri ancora). Molto meno legittimo è, a mio parere, nel momento in cui se ne parla, ignorare ad esempio il peso che sulla sua nascita ha avuto una delle poche, vere eminenze grigie della nostra scena recente, Gabriele Vacis, e i contributi decisivi resi al riguardo da Gerardo

---

4 In compenso, verrebbe da dire per una sorta di *par condicio* della quasi filologia, a p. 139 Barba viene declassato a semplice collaboratore di Savarese per *L'arte segreta dell'attore!* Debbo aggiungere che purtroppo non è la prima volta che la nostra autrice-curatrice incappa in un infortunio del genere. In un articolo di qualche anno fa, compreso nel bel numero monografico di «Biblioteca Teatrale» (91-92, 2009 [ma 2012]) su *I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di Aleksandra Jovičević e Annalisa Sacchi, V.V. attribuisce a Walter Benjamin (*Che cos'è il teatro epico*) una frase che di fatto appartiene a uno scritto di Brecht, fra l'altro di molto posteriore agli anni del sodalizio con il grande critico (*Come valersi non servilmente di un modello di regia. Prefazione al “Modello per l'Antigone 1948”*)! Ringrazio Claudio Longhi per la segnalazione.

5 E tuttavia, in un volume di intento panoramico su cinquant'anni di nuovo teatro nel nostro Paese, colpiscono certe assenze totali: dai già citati Santagata-Morganti a Moni Ovadia, dai messinesi Scimone e Sframeli ai torinesi di Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, dal bolognese Andrea Adriatico alla coppia Elena Bucci e Marco Sgrosso, tanto per restare in Emilia-Romagna, oltre alle molte altre di cui si parla nelle pagine che seguono.

Guccini, citato sempre (anche troppo) per il noto articolo sulla rimozione storiografica degli anni Ottanta (uscito, per altro, sulla mia rivista) e ignorato per lavori fondamentali come *La bottega dei narratori* (Dino Audino Editore, 2005)!

Ancora: è (forse) legittimo, purché fondato criticamente, considerare di non grande rilievo il fenomeno italiano del teatro-carcere; molto meno lo è – a mio avviso – liquidare l'intera attività artistica di uno dei nostri maggiori registi, Armando Punzo, che con la Compagnia della Fortezza ha creato alcuni degli spettacoli più belli in assoluto degli ultimi trent'anni, con una paginetta dedicata unicamente a un solo, vecchio spettacolo (*I negri*, 1996), e recuperata da chissà quale file.

Ancora: è (forse) legittimo, purché motivato criticamente, emettere un giudizio storico complessivamente negativo sul fenomeno del Teatro di gruppo, o Terzo teatro, molto meno legittimo, anzi decisamente scorretto è, secondo me, liquidarlo con poche righe frettolose, che spiccano persino in un volume di quasi filologia come questo per il micidiale mix di supponenza, malignità e disinformazione. Lo so bene: è purtroppo un vizio condiviso da pressoché tutta la storiografia italiana recente e meno recente sul Nuovo Teatro, quello della rimozione di un'intera zona del lavoro teatrale contemporaneo, impropriamente chiamata Terzo teatro, che fra le sue tante colpe sconta evidentemente anche il fatto di aver avuto come riferimenti forti l'Odin Teatret e Grotowski, non più di moda oggi – così si è deciso, anche se non si capisce bene da chi e perché. Ma V.V. riesce a metterci del suo, leggere per credere. Appoggiandosi a una citazione estratta dalla già ricordata relazione modenese di Quadri, essa aggiunge, con il solito italiano incerto:

Consumata la fase espansiva del fenomeno [il soggetto – si badi – è il Terzo teatro], queste esperienze sono state integrate nelle funzioni pubbliche e strutture socio-sanitarie, trasformandosi in un genere: il teatro-sociale, servizio ausiliario agli interventi di assistenza sociale per anziani, bambini, portatori di handicap, extracomunitari e rom (p. 84).

Ho dovuto ripercorrere due-tre volte questo brano perché non credevo a quello che leggevo. Il Terzo teatro in Italia significava, e significa, realtà come il Teatro Potlach di Fara Sabina, fondato da Pino Di Buduo, il Teatro Tascabile di Bergamo fondato e guidato fino alla scomparsa da Renzo Vescovi, il Piccolo Teatro di Pontedera di Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e Luca Dini (oggi parte del Teatro Nazionale Toscano), il Teatro di Ventura di Ferruccio Merisi, poi trasmigrato con altro nome a Pordenone, dove opera proficuamente da molti anni assieme a Claudia Contin, il Teatro Nucleo di Ferrara, fondato da Horacio Czertok, e altre ancora. Si può non apprezzare particolarmente il lavoro di questi teatri (per altro molto diversi fra loro), si può anche sostenere che essi abbiano perso spesso la spinta propulsiva degli anni Settanta-Ottanta. Si potrebbe, ancor meglio, rivisitare criticamente l'intero fenomeno del cosiddetto Terzo teatro, che in ogni caso rappresentò un vero *movimento* teatrale, con caratteri socio-antropologici peculiari e inediti, non solo una *tendenza* artistica, negli anni, pochi, in cui fiorì. Io stesso mi ci sono provato qualche anno fa in un intervento poi raccolto ne *Il teatro dopo l'età d'oro*. (Quasi) tutto si può dire – ripeto – tranne che parlarne con intenzione offensiva, e per giunta senza fare nomi, come di un “servizio ausiliario agli interventi di assistenza sociale”! Qui snobismo e sciattezza si alleano per produrre i guasti peggiori. Evidentemente V.V. non conosce queste realtà (forse non erano abbastanza *cool* per essere frequentate, anche ai bei dì) e allora ne parla di seconda/terza mano, coinvolgendo i malcapitati ma incolpevoli (almeno in questo caso) Margiotta e Valentino. Rispetto al primo, V.V. scrive:

Salvatore Margiotta fra i gruppi del Terzo Teatro cita Teatro Evento a Bologna, Teatro della Convenzione a Firenze, Teatro Artigiano di Cantù (p. 54).

Ma il buon Margiotta non parla affatto di Terzo teatro, non sarebbero ovviamente questi i nomi!<sup>6</sup> Egli parla di un fenomeno antecedente e ben distinto dal Teatro di gruppo, o Terzo teatro,

6 Cfr. Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, pp. 142-146.

quale quello dei Gruppi di base, e della scelta che alcuni di essi fecero nei primi anni Settanta di passare al professionismo (in genere senza esiti degni di nota nel medio periodo, aggiungerei). Il fatto che qualche testimone all'epoca si sia eccessivamente entusiasmato per quel fenomeno (Attisani, Taviani e anche il sottoscritto, ad esempio), arrivando a confondere realtà ben diverse, come si sarebbe visto chiaramente in seguito, non autorizza nessuno *quarant'anni dopo* a non ristabilire le giuste prospettive e le evidenti differenze!

Quanto a Mimma Valentino, alla quale del resto compete di parlare del Terzo teatro per ragioni cronologiche, visto che il 1975 segna il limite temporale del volume di Margiotta, il suo capitolo in proposito risulta corretto e ben informato;<sup>7</sup> in ogni caso non ha nulla a che vedere con la confusa e supponente sintesi critica (?) riportata sopra. E infatti nel volume della Valentino trovano spazio adeguato anche quei nomi sui quali V.V. fa cadere la sua censura, dal Teatro Potlach al TTB di Bergamo, dal Piccolo Teatro di Pontedera (presente per altro nella citazione di Quadri riportata alla famigerata p. 84, senza che questo gli consenta, chissà perché, di meritarsi un posto nell'Indice dei nomi...)<sup>8</sup> al Teatro di Ventura, al Festival di Santarcangelo, diretto da Roberto Bacci a partire dal 1978, etc. etc.

A proposito del “genere” in cui a suo dire sarebbero confluite le esperienze del Terzo teatro, consiglio V.V. di andarsi a leggere due libri curati, da vera storica, da Mirella Schino, su Pontedera l'uno (inutilmente presente nella bibliografia finale: *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale*, Bulzoni, 1996 [non 1998, come indicato a p. 363]) e su Vescovi e il TTB, l'altro (in questo secondo caso, si tratta in realtà di una raccolta, adeguatamente introdotta, di scritti dedicati per lo più all'India dal regista e studioso, prematuramente scomparso nel 2005 [*Scritti dal Teatro Tascabile*, Bulzoni, 2007]). Non potrebbero darsi due percorsi artistici più diversi, pur nella comune matrice. Se questo è un “genere”, allora...

Vorrei precisare, a scanso di equivoci. Al di là del fatto che si tratta di un riferimento del tutto improprio nella fattispecie, come credo di aver chiarito, non è che io ritenga insultante di per sé l'accostamento al teatro sociale; anche se lo è, chiaramente, nelle intenzioni di V.V. Per quanto mi riguarda, teatro sociale non è affatto una parolaccia, anche se personalmente preferisco la formula meldolesiana di “teatro delle interazioni sociali”. Com'è noto, a Claudio Meldolesi, uno dei nostri maggiori storici, fervente sostenitore del teatro dell'attore artista, non dispiacque affatto interessarsi al fenomeno del teatro in carcere. Anzi, lo fece tra i primi e anche su queste esperienze riuscì a scrivere pagine di memorabile acutezza (le ha raccolte qualche anno fa la rivista «Teatro e Storia» ma si attende un volume in proposito per le cure di Laura Mariani). La sua allieva Cristina Valenti ne ha rilevato il testimone in proposito e oggi – fra l'altro – dirige l'unica pubblicazione periodica («Quaderni di Teatro Carcere», Titivillus) dedicata a questo settore teatrale importante e vitale, checché ne pensi qualche snob disinformato, anche se ovviamente non tutto ciò che si fa nel suo ambito risulta di alto livello. Ma – ad esempio – la Fortezza, già ricordata, il Tam Teatromusica di Padova, e ora il Teatro dei Venti di Modena, operano con grande rigore e risultati di elevata qualità artistica.

Per non parlare di *teatro e handicap*, area che dopo i pionieristici interventi, negli anni Settanta, di Scabia e del Living Theatre è diventata un altro settore di punta del lavoro teatrale contemporaneo, non soltanto in Italia del resto. Basterebbe citare Enzo Toma o Pippo Delbono o il Lenz di Parma per averne una conferma.

Naturalmente il Lenz è completamente ignorato da V.V., così come Toma e il Kismet di Bari (al massimo avrà riservato loro uno strapuntino digitale, ma sinceramente non ho né tempo né voglia di verificare). Quanto a Pippo Delbono, uno dei fenomeni teatrali più travolgenti degli ultimi vent'anni e non soltanto da noi, V.V., che non può proprio ignorarlo, se non altro perché sta fra gli italiani impostisi “sulla scena internazionale” nel nuovo millennio (p. 17), mostra tuttavia di

7 Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, cit., pp. 127 sgg.

8 Reciprocamente, la quasi filologia della nostra autrice-curatrice consente che, contraddittoriamente rispetto al (discutibile) criterio enunciato, molti nomi figurino nell'indice pur senza far parte del “corpo del testo”. Per esempio, e me rallegra sinceramente con lui, l'amico e collega Guccini.

fraintenderne completamente l'operazione estetica (e politica) quando – parlando dello spettacolo *Barboni*, del 1997, che lo lanciò – accenna al “sapore della pubblicità televisiva” (?!!) (p. 133) e qualche pagina prima, accomunandolo a Emma Dante (?!!), sentenza:

Ciò che è contro l'apparato dominante non è più in grado di imporsi: ha successo una denuncia che pacifica gli animi, diretta, sentimentale, emotiva, sul modello televisivo e in opera per esempio negli spettacoli di Pippo Delbono ed Emma Dante (p. 106).

Insomma, siamo qui in presenza di una V.V. barricadera, pasionaria agit-prop che non fa sconti, una specie di Goffredo Fofi al femminile! Peccato che, tanto per cambiare, sbagli completamente bersaglio. Anche qui, due modesti suggerimenti: legga gli scritti di Pippo Delbono, raccolti in *Dopo la battaglia: scritti poetico-politici*, con l'introduzione di Leonetta Bentivoglio (Barbès, 2011), e vada a vedere *Vangelo. Opera contemporanea* (2016), uno degli spettacoli più belli degli ultimi dieci anni.

Naturalmente si cercherà invano in questo volume un sia pur fuggevole accenno al lavoro di quello che invece rappresenta oggi uno dei principali centri di ricerca teatrale in Italia e in Europa: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, fondato dal maestro polacco nel 1986, a Pontedera, grazie al generoso e lungimirante appoggio di Roberto Bacci. Forse perché non è composto da italiani? Ma opera in Italia da trent'anni e italianissimo è uno dei due leader attuali, Mario Biagini. Forse perché il Workcenter non produce spettacoli? Ma questo non è più vero perché da anni, dopo uno straordinario viaggio alle origini (fondamenti) delle *performing arts* (con le varie *Action*), Richards e Biagini sono tornati a produrre veri e propri lavori teatrali, anche per normali pubblici paganti: da *Dies Irae* (2005) al ciclo su Allen Ginsberg dell'Open Program di Mario Biagini (*I Am America, Electric Party, Not History's Bones - A Poetry Concert* [2009]), da *The Hidding Sayings* (2014), ancora dell'équipe di Biagini, a *L'heure fugitive* (2015), di Thomas Richards e Cécile Berthe. Oltre tutto, è grazie all'appoggio del Workcenter che Carla Pollastrelli sta portando a termine una delle imprese più importanti della cultura teatrale italiana di questi nostri anni, con la pubblicazione in quattro volumi di un'amplessissima scelta degli scritti di Jerzy Grotowski (*Testi 1954-1998*, La Casa Usher, 2014-2016).

Finché non si smetterà di pensare che il compito del teatrologo o dello storico del teatro sia sostanzialmente quello di emettere giudizi di valore estetico, “assegnare i voti” insomma, mentre consisterebbe innanzitutto in quello di cercare di capire e di spiegare, aiutando così il lettore a capire a sua volta o almeno a farsi un'idea, non andremo mai oltre delle *hit parades* impressionistiche e personali (com'è inevitabile e giusto che siano), insomma resteremo sempre all'“acritica del giudizio” (per mettere insieme i brillanti titoli dei contributi di Ferdinando Taviani e Ugo Volli in un bel numero di «Quaderni di Teatro» degli anni Settanta [II, 5, agosto 1979] dedicato alla critica) e non accederemo mai ad un autentico lavoro storico-critico, che non dovrebbe certo mirare all'oggettività o tantomeno alla verità, ci mancherebbe, ma a una soggettività fondata, documentata e intersoggettivamente condivisibile.

Ragionare da storici sul contemporaneo significherebbe, fra l'altro, andare al di là delle tendenze, delle poetiche, delle linee estetiche, dei generi; come a parole dice di voler fare anche V.V., quando nella Premessa afferma che

si tratta di riconsiderare il fenomeno traendolo fuori dalla sua attualità di processo in atto (con le sue attitudini militanti, gli schieramenti, i conflitti, gli ideologismi) ma anche da quella inclinazione catalografica e ideologizzata che ha distinto per molti versi la storiografia sul Nuovo Teatro italiano (p. 18);

e in una nota della stessa pagina – sempre alludendo velenosamente, senza mai esplicitare i suoi bersagli – aggiunge che i volumi di Visone-Margiotta-Valentino, gli allievi di Mango,



permetterebbero di “leggere il Nuovo Teatro al riparo da deformazioni ideologiche quanto da catalogazioni di tendenze”.

Purtroppo, insinuazioni a parte, si tratta di buoni propositi assolutamente non messi in pratica, almeno non da lei. Questo volume infatti, al netto della quasi filologia tipica dell'autrice-curatrice, è la conferma dei limiti invalicabili di atteggiamenti scientifici (?) viziati da partigianeria geopolitica, pregiudizi ideologici e soprattutto da una miope visione del lavoro artistico diviso rigidamente in correnti e filoni, per giunta spesso inappropriatamente definiti (come nel caso del Terzo teatro, esaminato in precedenza).

Non sembra sfiorare V.V. l'idea che a volte, al di là delle estetiche e delle tendenze, si verificano anche in teatro dei fenomeni collettivi diversi, che sono appunto i movimenti: come il Teatro di gruppo degli anni Settanta, impropriamente chiamato Terzo teatro, o come i Teatri invisibili di vent'anni più tardi, alla metà dei Novanta. Naturalmente, in questo volume del Terzo teatro si parla nel modo che si è visto e gli Invisibili non compaiono neppure di sfuggita, restano insomma tali per la nostra autrice-curatrice. Eppure a questo fenomeno, durato lo spazio di pochi anni, com'è fisiologico per ogni movimento, sono stati dedicati almeno due volumi, editi entrambi da Titivillus, il secondo purtroppo (per lei) con una mia prefazione (poi ripresa ne *Il teatro dopo l'età d'oro*).

Ma continuare con questi rilievi critici (e altri che si potrebbero facilmente aggiungere) significa rischiare di prendere sul serio, nonostante tutto, un lavoro che – a questo punto ne dovrebbe convenire anche il lettore più bendisposto – non fa proprio nulla per meritarselo. Quindi fermiamoci qui. Ma non prima di aver regalato, a chi avrà avuto la pazienza di seguirci fino in fondo, un'ultima perla di V.V. Sarà anche un modo per alleggerire nell'*explicit* il tono troppo impegnato, e quindi del tutto sproporzionato rispetto all'oggetto in questione, che il mio discorso ha rischiato di assumere strada facendo.

La svista più bella, provvista anche di un suo valore riparatorio, è quella che si trova a p. 42. Qui la rivista fondata e diretta da Gigi Livio, «L'Asino di B», dove B sta, come sappiamo, per Brecht (ma potrebbe stare anche per Buridano, o, se si fosse inguaribili patiti del Teatro delle Albe, per Bruno) diventa inopinatamente «L'asino di Buduo!» Ecco perché dico svista riparatoria: quel Di Buduo, noto esponente dell'inviso Terzo teatro, che V.V. ha accuratamente evitato di citare (almeno nel cartaceo), si prende in qualche modo la sua rivincita grazie a un refuso! Vendetta del correttore automatico, ritorno del rimosso, lapsus freudiano, *Verneinung* all'amatriciana (Di Buduo è un asino!)? Al lettore la spiegazione che gli è più congeniale.