

IL NUOVO TEATRO E L'AVANGUARDIA TEATRALE

INCONTRI E INFLUENZE
OLTRE I CONFINI (1948-1981)

a cura di
Simona Brunetti
Monica Cristini
Peter Eckersall

edizioni di pagina





visioni  teatrali / 21

collana diretta da Franco Perrelli

© 2024, Pagina soc. coop., Bari

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi di Verona – Dipartimento di Culture e Civiltà.

Questa pubblicazione è *output* del progetto
La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet,
finanziato dal programma per la ricerca e l'innovazione dell'Unione Europea
Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie. Grant agreement n. 840989.



*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

instagram account

https://www.instagram.com/edizioni_di_pagina/

Il Nuovo Teatro
e l'avanguardia teatrale
Incontri e influenze oltre i confini
(1948-1981)

Atti del convegno internazionale di studi
(Verona, 4-5/11-12 maggio 2022)

a cura di

Simona Brunetti, Monica Cristini, Peter Eckersall



edizioni di pagina

Finito di stampare
per conto di Pagina soc. coop.
nel mese di maggio 2024
da Services4Media s.r.l. - Bari

ISBN 979-12-5609-017-4
ISSN 2283-9089

Indice

Premessa di *Monica Cristini* 9

From and to New York City

Marvin Carlson
The Living Theatre and the Internationalization
of the American Avant-Garde 17

Fabrizio Deriu
Un crocevia di influenze. Appunti per un'esegesi delle collaborazioni
e delle influenze nel *Dionysus in 69* del Performance Group 31

Simone Dragone
Il Living Theatre nella provincia danese.
Il seminario del 1975 all'Odin Teatret 45

Cindy Rosenthal
La MaMa and La Malina: Forging Sixties Experimentation
and Global Connections 59

Carlo Vareschi
I'm an Englishman in New York 75

America ed Europa incontrano il Giappone

Samantha Marenzi
La danza come documento. I corpi del Butô giapponese
nella fotografia americana di William Klein 93

<i>Peter Eckersall</i>	
Remediating avantgarde performance – a comparison of butoh cine-dance (1960s) and the remediation of butoh in the 2010s	107
<i>Katja Centonze</i>	
Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality	117
<i>Matteo Casari</i>	
Bologna 1983: il Primo stage internazionale sul teatro <i>kabuki</i> condotto da Ichikawa Ennosuke III. Dalla periferia all'orizzonte interculturale del teatro	129

La storia, l'estetica e la critica

<i>Silvia Mei</i>	
Chi ha paura di Susan Sontag? La fortuna nel teatro italiano di una diva in maglione	145
<i>Lorenzo Mango</i>	
Il teatro dei pittori	159
<i>Mirella Schino</i>	
Fuori dall'Accademia: intellettuali e teatro di gruppo negli anni Settanta. Il caso di Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani	173
<i>Armando Petrini</i>	
Specificità italiane. La scena teatrale fra avanguardia e contraddizione	201

I maestri e i gruppi

<i>Arianna Frattali</i>	
Le esperienze salentine dell'Odin Teatret (1973-1975)	211
<i>Franco Perrelli</i>	
L'Odin Teatret negli USA	227
<i>Monica Cristini</i>	
The third journey: Peter Brook and the meeting with the American cultures	237

Marco De Marinis

Jerzy Grotowski: la doppia scoperta dell'America 251

Elena Randi

L'astrazione come spirito o come morte di Dio:
tra Nikolais e Cunningham 271

Cecilia Carponi

Between Copeau and Stanislavsky: Michel Saint-Denis
at the New York Juilliard School for the Drama Division Foundation 281

From and to Italy

Simona Brunetti

La drammaturgia europea nelle pagine
della "Tulane Drama Review" (1957-1967) 293

Matteo Boriassi

Il corpo e la lotta. L'incontro di Pasolini
con il Living Theatre tra cinema, teatro e contestazione 311

Francesca Cecconi

Influenze del teatro di figura internazionale nel Teatro Immagine
di Mario Ricci 325

Caterina Piccione

Divenire animale della danza. Corpi e politiche nel Sessantotto romano
di Simone Forti come ponte fra L'Attico e il Judson Group 341

Angela Zinno

Berberian-Bussotti, filologia di una partitura:
La Passion selon Sade, 1965 357

Armando Petrini*

Specificità italiane. La scena teatrale fra avanguardia e contraddizione

I

Indicando una specificità italiana del teatro di ricerca degli anni Sessanta ci riferiamo a un tratto ormai sostanzialmente acquisito dalla riflessione storiografica. Per limitarci a due fra i più importanti studiosi di questi argomenti, Marco De Marinis e Lorenzo Mango, basterà ricordare che il primo scrive già nel 1987 di una «prima fase della neoavanguardia [...] del tutto autonoma e in anticipo rispetto al nuovo teatro americano»¹; mentre il secondo, più recentemente, ha richiamato la «seconda ‘anomalia italiana’» (dopo la prima, quella dell’avvento della regia) come elemento qualificante il teatro di ricerca degli anni Sessanta².

Ma in cosa consiste più precisamente questa anomalia, al di là delle posture dei singoli artisti e anche delle questioni cronologiche (pur assai significative)? Come leggere quel tratto che già nel 1981 Franco Cordelli indicava come “endogeno” della scena italiana?³

Mi fermerei, per aprire il discorso (e senza naturalmente avere la pretesa di chiuderlo), a due fra gli spunti principali e senz’altro decisivi: la questione della regia e il tema dell’avanguardia. E proverei a utilizzare lo sguardo di un critico che ha seguito in prima persona gli sviluppi di quel teatro, Edoardo Fadini, per indagare entrambi gli snodi.

* Università di Torino.

¹ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 161.

² L. Mango, *Mettere in storia il Nuovo Teatro*, in C. Tafuri, D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018, p. 54.

³ Citato in D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, ERI, Torino 1981, p. 292.

II

Gli esordi folgoranti fra il 1959 e il 1961 di Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Leo de Berardinis, Rino Sudano aprono una via del tutto originale alla sperimentazione teatrale italiana, che pur collocandosi nel solco della grande avanguardia primonovecentesca – e trovando qui i legami più forti con quanto accade pressoché contemporaneamente nel resto d'Europa e negli Stati Uniti – allude a un rapporto estremamente controverso con il concetto e la pratica dell'avanguardia stessa, fino a distaccarsene piuttosto nettamente. La scena della ricerca italiana infatti – in particolar modo nei suoi primi protagonisti – nasce come reazione radicale, per certi versi istintiva, al linguaggio della regia così come questo si afferma nell'immediato dopoguerra in Italia (il “Regno dell'Edonismo” di Visconti, la “Repubblica del Tedio” di Strehler, per dirla con un critico in sintonia con questi fermenti, Alberto Arbasino)⁴, proponendo per contrasto un teatro basato sulla centralità dell'attore-autore-artifex con evidenti richiami a una certa tradizione italiana e non solo (per esempio elisabettiana, come ripete spesso Bene)⁵.

Si tratta di elementi che emergono con una qualche evidenza sin da subito ma che non sempre vengono colti dalla critica, anche da quella più vicina, per interessi e sensibilità, agli ambiti della ricerca. Fa eccezione – fra gli altri – una figura in fin dei conti oggi poco presente agli studi, Edoardo Fadini, ricordato piuttosto per il suo importante ruolo di organizzatore e animatore della sperimentazione fra gli anni Settanta e gli anni Novanta. Fadini è stato però molto di più. Recensore per un decennio dell'“Unità” e di “Rinascita”, autore di diversi interventi su rivista (da “Sipario” a “Teatro”, di cui è fra i fondatori), egli segue e discute con passione e vigore, da critico teatrale, i fermenti più significativi negli anni cruciali fra il 1965 e il 1975. Un punto di vista ancora più interessante nell'ambito del nostro discorso perché espresso da un intellettuale particolarmente sensibile ed estremamente attento anche a quanto accade nello stesso periodo fuori d'Italia (basta ricordare i ripetuti interventi sul Living, su Schechner, su Grotowski, sul Bread and Puppet, eccetera)⁶. Proviamo a seguirne il filo argomentativo.

⁴ A. Arbasino, *La maleducazione teatrale. Strutturalismo e drammaturgia*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 66.

⁵ Vedi C. Bene, *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982.

⁶ È recentemente stata pubblicata un'ampia raccolta degli interventi critici di Fadini per l'editore Cue Press a cura mia e di Giuliana Pititu. Rimando a quel volume per un approfondimento dei temi qui accennati (E. Fadini, *Scritti sul teatro. Interventi, recensioni, saggi*, Cue Press, Imola 2023).

III

Nel 1973, quando secondo Fadini la prima gloriosa fase del nuovo teatro si è ormai chiusa⁷, il critico propone su “Fuoricampo” – un’altra rivista da lui fondata e diretta, pubblicata per cinque numeri nel 1973 – uno sguardo riassuntivo delle tendenze in atto nell’ambito di un ragionamento sul teatro politico (il cui grado di problematicità è indicato sin dal punto interrogativo del titolo: *Teatro politico?*).

Dopo aver esaminato il percorso di Schechner, del Living e di Grotowski – di cui Fadini accanto agli elementi di indubbio interesse sembra voler mostrare anche alcuni limiti: l’«ingenua e anche un po’ grottesca» schematizzazione e le «banali semplificazioni» del primo⁸, le possibili «degenerazioni ritualistiche» del secondo e del terzo⁹ – procede a evidenziare un tratto peculiare della ricerca italiana, il suo caratterizzarsi come *teatro della negazione*: un «fatto di estrema importanza sul quale raramente la critica si è soffermata»¹⁰. I nomi indicati esplicitamente sono quelli di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Aldo Trionfo, mentre nell’intervento già citato di pochi mesi prima, sempre su “Fuoricampo” (*Il teatro degli equivoci*), compare naturalmente anche quello di Carlo Quartucci¹¹. Si tratta di figure molto presenti nel percorso critico di Fadini di questo periodo, con le quali egli intreccia rapporti anche sul piano organizzativo, sin dai tempi dell’*Unione culturale* di Torino nella seconda metà degli anni Sessanta. Non a caso progetterà alcuni volumi insieme a loro, uno solo dei quali vedrà la luce, *Viaggio del Camion dentro l’avanguardia* pubblicato con Quartucci nel 1976 per Studio Forma.

Il teatro della negazione, scrive Fadini, peculiare della scena italiana, è un teatro «la cui cifra assoluta è quella della totale estraneità nei confronti dei codici tradizionali di comunicazione»¹², in grado di portare al proprio interno – anziché mantenerle esterne – le contraddizioni laceranti della società contemporanea. Un teatro vissuto dagli stessi teatranti «come errore», secondo quanto sostengono in questi anni Leo de Berardinis e Perla Peragallo, le cui parole Fadini cita per esteso: «Per dare il massimo di carica all’interruzione di un fatto teatrale bisogna che il flusso sia completamente ‘auto’: deve essere suicidio fino in fondo (con funzione di omicidio) e non metà omicidio e metà suicidio»¹³. Si tratta,

⁷ E. Fadini, *Il teatro degli equivoci*, in “Fuoricampo”, 2, 1973, p. 63.

⁸ E. Fadini, *Teatro politico? Il problema della mercificazione totalitaria del teatro politico*, in “Fuoricampo”, 5, 1973, p. 39.

⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Fadini, *Il teatro degli equivoci*, cit., p. 62.

¹² Fadini, *Teatro politico?*, cit., p. 40.

¹³ Ivi, pp. 40-41.

conclude efficacemente Fadini, di «un fenomeno che nega la sua riproduzione nel momento stesso in cui esso si produce» e perciò «l'impossibilità di riprodursi è la radice stessa della sua esteticità, come termine di conoscenza»¹⁴.

IV

È, prima di tutto, un teatro costruito intorno alla figura dell'attore inteso come creatore, che mette fra parentesi il regista in nome di un'autorialità attribuita per intero a chi agisce di fronte agli spettatori nel tempo concreto della rappresentazione. L'"attore-artifex" di Carmelo Bene, l'"attore jazz" di Leo de Berardinis; ma anche il "regista-attore" di un artista come Carlo Quartucci, che trasforma la figura del regista in "servo di scena", come egli stesso ama ripetere¹⁵.

Ritroviamo qui una tra le più forti specificità della ricerca teatrale italiana. Non è solo il fatto, pur decisivo, della messa a punto della figura dell'artifex – regista *sui generis* egli stesso – come elemento centrale e fulcro del fatto artistico. Si tratta, più precisamente e più a fondo, di un vero e proprio modo di concepire il linguaggio teatrale, diverso e singolare rispetto ad altri. Fadini, declinando a proprio modo l'idea della «scrittura scenica» in riferimento agli artisti di cui stiamo parlando, la chiama piuttosto «scrittura scenica diretta», volendo sottolineare il carattere di linguaggio elaborato direttamente in scena, nel momento in cui il teatro accade¹⁶. Qualcosa, sempre secondo Fadini, che la ricerca italiana mette a fuoco con particolare frutto. Scrive il critico nel 1968 che Leo de Berardinis e Perla Peragallo praticano «un tipo ancora inedito di fusione totale nel campo della scrittura scenica diretta»; nel loro caso «la scrittura scenica è trasposta direttamente al modo e al momento dell'espressione», aggiungendo: «qualcosa del genere c'è già in Grotowski, ma la sua intenzionalità unificatrice costituisce un processo di correzione che possiamo considerare arretrato rispetto a quello praticato da Leo»¹⁷.

Una arretratezza che è prima di tutto una diversità. Peculiare di Leo e Perla (come di Bene) non è tanto (o non è solo) il ricorso alla modalità della «scrittura scenica», piuttosto la capacità di trasportarla «al modo e al momento dell'e-

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ Donatella Orecchia ha scritto che proprio nel delineare «una via differente per la regia, lontana da quella demiurgica, ma anche diversa da quella capocomicale» si trova «una delle più significative lezioni che Carlo Quartucci abbia dato al teatro italiano» (D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis, Milano 2020, p. 234).

¹⁶ E. Fadini, *La scrittura diretta*, in C. Bene, L. De Berardinis, E. Fadini, *La crisi di chi guarda*, in "Sipario", 271, 1968, pp. 13-15.

¹⁷ E. Fadini, *Al di là della critica formale*, in "Teatro", 3-4, 1968, p. 43.

spressione», di realizzarla cioè direttamente in scena, nel momento della rappresentazione, diventando per questa via artefici completi del fatto teatrale. Per parte loro, tanto Leo de Berardinis quanto Carmelo Bene tengono essi stessi a sottolineare la propria distanza tanto da Grotowski quanto dal Living. Ancora nel 1968, e proprio in un intervento su “Sipario” orchestrato insieme a Fadini nel periodo della massima collaborazione fra i tre, Bene e Leo si esprimono in modo piuttosto *tranchant*, com'è peraltro loro abitudine:

Qual è l'ultima (o penultima) conquista del teatro contemporaneo internazionale? – Soltanto una lettura mnemonica del testo scritto o, nel meno banale dei casi, trasposizione fisica (vocale e visuale) del testo scritto (paziente e paternalistica traduzione al pubblico per appuntamento diurno o serale, come nel Living Theatre, per tacere Grotowski)¹⁸.

Molti anni più tardi, pensando e scrivendo su Carmelo Bene subito dopo la sua morte, nel 2002, Fadini indicherà nella figura dell'artifex non soltanto una specificità della ricerca teatrale ma anche una delle sue grandi eredità, cogliendo nuovamente un punto cruciale: «azzardo a dire che tutto il teatro avanzato dei nostri giorni è realizzato da attori-artisti»¹⁹.

Va notato – per aggiungere un tassello al nostro discorso – che la complessa questione del rapporto fra attore e regista si pone spesso in modi significativamente diversi nel Nuovo Teatro europeo e americano. Una spia di questa diversità la si può rilevare in alcuni spunti presenti nella riflessione di uno dei massimi esponenti della scena sperimentale nordamericana, Richard Schechner. Limitiamoci a un frammento, come ci impone la brevità del nostro intervento.

Schechner, nel suo importante *Declino e caduta dell'avanguardia americana* del 1980, descrive il passaggio dalla centralità del regista alla centralità del performer come una delle cause o meglio uno dei segnali della crisi dell'avanguardia:

durante tutti gli anni Sessanta e fino ai Settanta i registi sostennero che i performer dovevano avere diretto accesso creativo al pubblico [...]. Parlavamo a nome dei performer, usandoli come uomini di punta contro l'egemonia degli scrittori, mentre ciò che volevamo era ritagliarci uno spazio. Qualunque cosa i registi intendessero, i performer si liberarono di noi allo stesso modo in cui noi ci eravamo liberati degli scrittori²⁰.

¹⁸ Bene, De Berardinis, Fadini, *La crisi di chi guarda*, cit., p. 12.

¹⁹ E. Fadini, *Dal nulla al nulla*, in R. Maenza (a cura di), *Il sommo Bene*, Kurumuny, Calimera 2019.

²⁰ R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in "Il Patalogo", 3, 1981, 177-186.

Un processo, secondo Schechner, involutivo: «Quando i performer spinsero da parte i registi [...] il teatro scivolò indietro verso soluzioni ortodosse. Palcoscenico frontale, pubblico passivo, testi sentimentali e apolitici»²¹.

Comunque si vogliano interpretare e articolare le osservazioni di Schechner – e non abbiamo qui lo spazio per farlo – si tratta di un quadro estremamente diverso da quello italiano. La ricerca in Italia nasce in buona misura (e nei suoi esempi più importanti) come emanazione dell'artefex distinto e contrapposto al regista, laddove l'attore si fa poi regista egli stesso, dando vita alla figura dell'attore-artista (come la chiama Fadini sulla scorta di Meldolesi, il quale la mutua a propria volta da Apollonio).

V

Il *teatro della negazione*, «così come si è sviluppato in Italia», rappresenta secondo Fadini «una fase di sviluppo ben distinta [...] da quella che caratterizzava l'epoca dada e futurista»²². La considerazione non è né ovvia, né tanto meno casuale. Il critico punta infatti a evidenziare la distanza di questo tipo di teatro dalla sensibilità tipica dell'avanguardia. «Avanguardia e neoavanguardia sono termini ormai privi di senso», afferma Fadini all'indomani del Convegno di Ivrea²³. Già in *Ragioni di un convegno*, del 1967, il critico osservava che la ricerca teatrale più interessante «non è chiusa in un puro ambito di avanguardismo ad oltranza»²⁴; e ancora nel 1972 nel scrive su “Rinascita” che la sperimentazione italiana viene chiamata avanguardia «del tutto impropriamente»²⁵.

In questo ambito, chiarisce Fadini, «l'avanguardia cessa la sua funzione», «muore finalmente»²⁶ e matura un tipo di proposta definibile piuttosto nei termini di un *teatro della contraddizione*²⁷. Una prassi scenica che prova a lasciarsi

²¹ Ivi, pp. 344-345.

²² Fadini, *Teatro politico?*, cit., p. 40.

²³ E. Fadini, *Teatro della contraddizione, teatro dialettico, teatro della corruzione, teatro della distruzione*, in “Teatro”, 1, 1969 (n.s.), p. 83.

²⁴ E. Fadini, *Ragioni di un convegno*, in “Teatro”, 2, 1967-1968, p. 17. Non è forse senza significato che nel ripubblicare questo testo nel volume *La scrittura scenica* Giuseppe Bartolucci tagli le righe conclusive di Fadini, che comprendono le parole citate (G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, pp. 256-262). Il rapporto Fadini – Bartolucci merita senz'altro un approfondimento: proprio sulla questione dell'avanguardia e sul lavoro sulla forma si consuma fra i due critici in questi anni una divaricazione significativa.

²⁵ E. Fadini, *Fantasia materica di Giancarlo Nanni*, in “Rinascita”, 25, 3 giugno 72.

²⁶ E. Fadini, *Motivi delle avanguardie*, in “Rinascita”, 24, 12 giugno 1970.

²⁷ Fadini, *Teatro della contraddizione*, cit., *passim*.

alle spalle le questioni formali e formalistiche dell'avanguardia, guardando con sospetto a quei processi di «autonomia» che secondo il critico finiscono per trasformarsi in «isolamento».

Sul punto Fadini sottolinea la propria distanza da Bartolucci. Scrive per esempio nel 1973 in *Il teatro degli equivoci*:

All'autonomia formale si è sostituito l'*isolamento* della ricerca, riconosciuto "ufficialmente" a Venezia nel '71 [...] da un critico come Giuseppe Bartolucci, che "congelava" la "negatività" delle posizioni neoavanguardistiche nei confronti delle strutture borghesi come un "modo" tecnico-formale fine a se stesso su un piano di pura ricerca linguistica ed espressiva²⁸.

Come si è visto, il teatro che interessa Fadini è al contrario quello che nega radicalmente se stesso nel momento in cui si realizza, e che porta dunque al proprio interno – anziché lasciarle all'esterno – le contraddizioni con cui si misura. Qui è davvero il punto nevralgico. Il gesto che mantiene la propria opera impermeabile alle contraddizioni in cui, volente o nolente, è immersa, rischia di percorrere il terreno della banale rivendicazione politica o di una certa "degenerazione ritualistica"²⁹. Il teatro che invece assume su di sé le contraddizioni, facendosene carico – a partire dalla concezione dell'opera e fino alla sua realizzazione – è «Il teatro della negazione, il teatro che si pone *all'interno* di questa società come *teatro dell'errore*, come antiteatro, come specchio di un rapporto storico e sociale mistificato e negato»³⁰.

Si tratta non soltanto del gesto artisticamente più autentico ma anche della forma più profonda e vera di teatro politico: «la tendenza distruttiva mi pare, infine, quella linguisticamente e sociopoliticamente più notevole e precisa»³¹. Infatti, sempre secondo Fadini, «non è sufficiente la semplice *enunciazione* (di principi o di fatti) o la celebrazione (di lotte o di personaggi della classe sfruttata)»³².

E ancora, con estrema lucidità:

²⁸ Fadini, *Il teatro degli equivoci*, cit., p. 63. È da notare fra l'altro che qui come altrove Fadini anticipa alcuni temi e problemi che troveremo focalizzati diversi anni più tardi da Richard Schechner in *L'avanguardia conservatrice* (traduzione italiana ora in "Biblioteca teatrale", n. 95-96, 2010).

²⁹ Fadini, *Teatro politico?*, cit., p. 40.

³⁰ E. Fadini, *Intervento al Convegno Situazione e funzione della critica teatrale*, in D. De Adamich, G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, Atti del convegno "Situazione e funzione della critica teatrale" indetto dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Venezia, 28-30 settembre 1969), Roma 1971, pp. 76-77.

³¹ Fadini, *Teatro della contraddizione*, cit., p. 91.

³² E. Fadini, *Teatro come errore*, in "Teatro", 2, 1969 (n.s.), p. 68.

Le cose *dette*, riferite *come sono fuori* del teatro, cioè del linguaggio e del sistema di segni usato (la bomba è una cosa cattiva, non è bene ammazzare gli ebrei, i capitalisti sono il male sociale del mondo, l'elettrodomestico mi condiziona persino quando faccio l'amore ecc.) *fanno il gioco del potere, il gioco della classe al potere*. Sono, invece, *contro* il potere di questa classe la frantumazione del linguaggio, la contestazione della unicità della persona, lo svilimento dei rapporti interpersonali, la violenza sociale, ecc. In altre parole è contro il potere l'accettazione della *frattura* e la negazione della allusività. Quell'allusività pacificatrice nel seno della quale io *riconosco* il male (e non lo conosco). Ecco la vigliaccheria di un teatro "politico" ruffiano e ammiccante³³.

Tanto Bene quanto Quartucci, o Leo e Perla – per non fare che gli esempi più significativi – frequentano secondo Fadini una forma autentica di teatro politico e non la sua declinazione *ruffiana* e *ammiccante*. Ecco quanto scrive il critico su Leo e Perla: «Il rischio autodistruttivo che [...] corrono con feroce determinazione [...] può essere un metro di misurazione per valutare la reale carica eversiva e rivoluzionaria di molti esperimenti "tipo Living". Lo stesso discorso formale e concettuale ne è coinvolto»³⁴.

A riassumere efficacemente questi snodi possiamo richiamare l'incipit dell'intervento già più volte citato del 1969 pubblicato su "Teatro": un intervento, fra l'altro, il cui titolo (*Teatro della contraddizione, teatro dialettico, teatro della corruzione, teatro della distruzione*) pur indicando un preciso ambito di indagine segnala allo stesso tempo – attraverso la moltiplicazione dei termini – il disinteresse per la semplice etichetta. Ecco Fadini:

Il teatro nuovo, degli anni settanta, non è avanguardia perché, in primo luogo, non si oppone a una tradizione, in secondo luogo perché esso ricerca e si muove già in una precisa struttura linguistica e semantica. Il nuovo teatro può essere marginale o profondo, riuscito e completo oppure frammentario e inutile. È tuttavia, sempre, un esatto insieme di mondo, di corporeità, di mente, di emozione, di idea. Le contraddizioni gli stanno all'interno, non più fuori. L'opera è comprensiva delle contraddizioni che produce. Che essa stessa produce³⁵.

È forse proprio qui, in questo ragionamento e nella sensibilità artistica a cui allude, la radice di una delle più significative peculiarità della scena della ricerca italiana degli anni Sessanta.

³³ Fadini, *Teatro della contraddizione*, cit., p. 86.

³⁴ Fadini, *Teatro come errore*, cit., p. 68.

³⁵ Ivi, p. 83.