

**Lorenzo Mango**

Università degli Studi di Napoli L'Orientale  
lormango57@gmail.com

Italogramma N. 21. (2023)

<https://doi.org/10.58849/italog.2023.MAN>

## LA FINE DEL NOVECENTO TEATRALE TRA STORIA E STORIOGRAFIA

### *Abstract*

The first historiographical effort to build a history of 20th century theatre is to identify the chronological coordinates that circumscribe it. It is a problem that concerns more the historiographical approach to the subject than the search for a historical truth. The question of the beginning and the end of the century, in fact, mainly concerns the critical analysis and the point of view from which the phenomena are observed. The historiographical problem is not to establish a possible date to start or end the twentieth century, but to establish what meaning we attribute to these extremes. If for the beginning of the twentieth century the critical debate has come to some conclusions more or less shared, the question of the end of the twentieth century is still open.

The aim of the essay is to examine the subject through the analysis of some critical positions and some artistic experiences. Guccini, Schechner and De Marinis' studies pose the problem of how stage practice and the idea of theatre were transformed in the eighties identifying at that time a break in the process of twentieth-century innovation. In many ways the same happens in artistic production as evidenced by Federico Tiezzi. It is not a process of regression but a new approach to language that starts from the principle of modern as classicism and from the idea that research on language is transformed into the practice of the spoken language of the contemporary.

*Keywords:* Contemporary theatre, crisis of Avant-garde, theatre of the eighties, theatre language and langue.

Quando, ne *Il secolo breve*, Eric Hobsbawm si pone il problema di raccontare il Novecento, ciò che affronta, anzitutto, è la questione delle coordinate storiche che ne segnano l'inizio e la fine.<sup>1</sup> Se il suo obiettivo è "comprendere e spiegare *perché* le cose siano andate in un certo modo e come i fatti si colleghino tra loro",<sup>2</sup> se, in altri termini, ciò che gli interessa non è solo la ricostruzione degli eventi come successione ma la loro organizzazione come sistema ermeneutico, allora definire le coordinate di inizio e di fine diventa non solo fondamentale ma addirittura ineludibile. Diventa il paradigma della sua stessa esegesi storica. Il Novecento si identifica, è la sua tesi, in quell'arco temporale che va dalla prima guerra mondiale allo sfaldamento dell'Unione Sovietica ed il racconto storico parte da queste premesse. Lo stesso concetto chiave di secolo breve – con tutte le implicazioni che questo comporta sul piano della lettura storico critica degli eventi novecenteschi e del loro rapporto con quanto li precede (il lungo Ottocento di cui è lo stesso Hobsbawm a parlare) – discende direttamente dalla individuazione della cornice cronologica.

Pur senza farne il tema centrale del discorso, credo che la partizione storica che identifica inizio e fine del Novecento sia preziosa anche per gli studi storici teatrali. Noi abbiamo alle spalle, ma storiograficamente di fronte, un secolo teatrale rappresentato da tante varianti ma anche attraversato da delle costanti, parte delle quali sono di pertinenza specificamente teatrale, parte sono condivise con le altre arti. Il problema che dobbiamo affrontare, come storici del teatro, proprio come fa Hobsbawm, è cercare il racconto di una identità, non necessariamente univoca ma sicuramente ben caratterizzata, se non vogliamo limitarci a un regesto di avvenimenti e fatti che, presi di per sé, rischiano di risultare muti.

Una possibile identità del Novecento teatrale credo che possa essere ricondotta a due motivi chiave: un processo di continua trasformazione del concetto di teatro e l'istanza di un "nuovo" strategicamente inteso quale elemento programmatico. Se consideriamo, anche a volo d'uccello, i fenomeni teatrali che si sono succeduti nel Novecento e ne togliamo quel tanto, importante e fondamentale, di individuale e soggettivo, credo che i due elementi a cui ho fatto riferimento appaiano chiaramente come delle costanti, e delle costanti che hanno direzionato il discorso teatrale del secolo. D'altronde è innegabile che il teatro sia entrato nel Novecento in un modo e ne sia uscito in un altro. È un pro-

---

<sup>1</sup> Eric Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914–1991*, trad. it. Rizzoli, Milano 2007 [Age of Extremes. The short twentieth century 1914–1991, Joseph, London 1994].

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

cesso di trasformazione profonda che tocca non solo l'atto di fare il teatro ma anche, e forse soprattutto, quello di concepirlo in quanto arte. Tocca la prassi tanto quanto il pensiero teatrale. Questo entrare e questo uscire riguardano la questione dell'inizio e della fine del secolo. Si tratta di termini che hanno senso non tanto, o almeno non solo, sul piano della storia (l'insieme dei fatti) quanto su quello della storiografia, come i fatti vengano disposti a formulare un discorso e a organizzare una tesi.

La questione dell'inizio, per quanto fondamentale e avvincente (si tratta di istituire l'incipit di un discorso) appare più semplice. Si tratta, infatti, di andare a individuare le linee di demarcazione rispetto alla concezione teatrale precedente e di cogliere i primi segnali di quella trasformazione che caratterizza il secolo e lo attraversa longitudinalmente. È possibile, in altri termini, parlare di inizio del Novecento per quei fenomeni che hanno rimesso in discussione il concetto di teatro, facendolo poggiare su altre fondamenta, ponendolo su altre basi. È il caso degli artisti che Umberto Artioli ha definito i riteatralizzatori, Craig e Appia sopra tutti.<sup>3</sup> A loro si deve l'apertura verso un certo tipo di discorso teatrale che ne ridisegna statuti e collocazione tassonomica, lì dove il teatro viene assimilato concettualmente alle arti della visione.

Quando si tratta di affrontare la questione della fine del Novecento teatrale le cose si fanno più delicate. Come dobbiamo intendere questa fine: è un compimento, un'apoteosi o all'inverso un fallimento delle premesse che ne hanno caratterizzato inizio e sviluppo? Non si tratta di una domanda peregrina perché il Novecento è stato caratterizzato dalla tensione a ipotizzare soluzioni palingenetiche che si basavano su un concetto quanto mai sdrucchiolo: la scoperta e l'affermazione del "vero teatro". Se ci si fissa su questo aspetto della concezione teatrale del ventesimo secolo, allora il Novecento o ha trionfato o ha fallito, o lo ha trovato il "vero teatro", e allora il progresso storico dovrebbe fermarsi, o non è riuscito in tale obiettivo, ma si tratta, evidentemente di una falsa pista, dal punto di vista storiografico, in quanto aderisce piattamente all'enunciazione teorica e non la rimette in discussione. Possiamo, anzi dobbiamo, invece porci l'interrogativo di cosa intendere come fine del Novecento da tutt'altra prospettiva, una prospettiva non ideologica, una prospettiva storica.

Quando affrontiamo le fasi storiche del passato, siamo abituati a legare la fine di un'epoca con l'affacciarsi della successiva. Per quanto riguarda il Nove-

---

<sup>3</sup> Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 249-329.

cento le cose sembrano disporsi in una maniera diversa. Se dovessimo, infatti, formulare l'ipotesi di una nuova fase che si apre con il nuovo secolo avremmo, probabilmente, più di una difficoltà. Non perché manchino elementi di novità ma perché il concetto di nuovo che ha informato il Novecento non presenta più quei tratti strategici tipici di una stagione di rinnovamento o addirittura di ribaltamento dei codici. In un saggio del duemila, fondamentale per questo argomento, Gerardo Guccini scrive: "l'esistenza di fitti intrecci fra i diversi ambiti operativi e istituzionali, e l'indistinto fermentare di tradizioni antiche e recenti, fanno sì che la realizzazione di un «nuovo» oggettivo e contrapposto al mondo ufficiale sia pressoché impossibile" e aggiunge "il nuovo a cui ora, come nei bi-strattati anni '80, si può fare riferimento è un nuovo relativo agli artisti che lo producono; è un nuovo, insomma, che non si desume dal raffronto con i modelli storici e ufficiali".<sup>4</sup> Guccini sta parlando del Nuovo Teatro italiano e di come gli anni ottanta siano stati, in una qualche misura, eclissati dal discorso storico, lì dove, viceversa, rappresentano, per lui, un importante momento di sviluppo di quel fenomeno. Le ragioni che sono addotte a motivare e spiegare tale rimozione fanno capo, soprattutto, al venir meno di certe condizioni operative, prime fra tutte quella del nuovo strategico, che determina quello che Guccini definisce un "nuovo teatro post-novecentesco", ponendo l'accento sulla fine di una grande stagione storica e l'affacciarsi di un momento di transizione che si qualifica in relazione più con quanto lo precede che con quanto gli si schiude davanti. Quella di post-novecento è una nozione storiografica importante che, se da un lato ribadisce i tanti "post" entrati nel discorso critico, da un altro mette in gioco non tanto una questione estetica quanto una condizione epocale. Saremmo di fronte a una soglia in cui il Nuovo Teatro italiano non solo si trasforma, come d'altronde ha sempre fatto nei decenni precedenti, ma si appresta ad abbandonare i suoi presupposti e la sua natura novecentesca, identificabile nei due tratti che, come detto in precedenza, la caratterizzano, e a situarsi in una situazione di transito.

Un problema non dissimile se lo era posto, un ventennio prima, Richard Schechner in *The Decline and Fall of the (American) Avant-garde*.<sup>5</sup> Obiettivo e materia del saggio è una riflessione sullo stato dell'avanguardia americana all'inizio degli anni ottanta, ma la parentesi del titolo lascia intendere che, dietro lo

---

<sup>4</sup> Gerardo Guccini, *Teatri verso il nuovo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», n. 2/3, autunno 2000, p. 21.

<sup>5</sup> Richard Schechner, *The Decline and Fall of the (American) Avant-garde*, in «Performing Arts Journal», nn. 14 e 15, 1981.

specifico storico, il discorso possa estendersi all'avanguardia tutta, presa come concetto prima ancora che come fenomeno. La linea del suo discorso parte dalla constatazione che dopo la stagione di quello che lui chiama il big-bang si è giunti a una condizione di entropia.<sup>6</sup> Ci sarebbe stata negli anni sessanta, in altri termini, un'epoca non solo di straordinaria vivacità creativa, ma una vera e propria esplosione del codice teatrale che si è espanso in tutte le direzioni dando vita a un teatro in grado di mettere in gioco se stesso e di aprire la via a tutti i suoi possibili. A questa stagione sarebbe seguita, per moto opposto, l'entropia, un punto di equilibrio statico cui si è giunti inibendo il processo vivificante iniziale (e per molti versi iniziatico) e limitandosi a una formalizzazione di tipo estetico. Si sarebbe determinata, così, una frattura che ha spento la carica innovativa dell'avanguardia, una frattura per la quale Schechner non cerca responsabilità esterne, individuando, viceversa, negli stessi processi che hanno caratterizzato il momento del big bang le ragioni dell'entropia successiva. "Il più grande fallimento della mia generazione – scrive – è il nostro fallimento nel trovare una via per trasmettere la nostra conoscenza performativa".<sup>7</sup> L'avanguardia, in altri termini, non ha saputo creare le condizioni della trasmissione della sua istanza innovatrice, lasciando che i mutamenti del contesto sociale e di quello artistico ne determinassero il collasso come fenomeno rivoluzionario.

La differenza di mondi, tra l'avanguardia e il suo dopo, è esemplificata da Schechner dai monologhi d'artista (primi fra tutti quelli di Spalding Gray) che caratterizzano i primissimi anni ottanta della scena newyorkese, senza lasciare, a onor del vero, una grande traccia dietro di sé. Ma quando scrive il suo saggio è questo lo scenario da cui Schechner si sente circondato e che guarda con sospetto perché ha ridotto le molteplici manifestazioni della scrittura scenica a un solo segno comunicativo. Quanto fa Schechner, dunque, è segnalare la stagione di una fine, che considera come una mutazione drastica rispetto non solo all'avanguardia recente ma al movimento lungo dell'avanguardia novecentesca, individuando significativamente tale momento anche lui negli inizi degli anni ottanta.

Tornando trent'anni dopo, nel 2010, sull'argomento, Schechner riflette sul problema della trasformazione dell'avanguardia con maggiore distacco e migliore rielaborazione teorica. Scrive che l'avanguardia, tra la fine del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo, ha cambiato completamente di statuto

---

<sup>6</sup> Ivi, (n. 14), p. 49.

<sup>7</sup> Ivi, (n. 14), p. 52.

perché “ciò che è etichettato (branded) come avanguardia non è «avanti» o «in anticipo» di un bel nulla” e che “al contrario è emersa una tradizione dell’avanguardia, che ha messo radici e guida il processo di sviluppo”.<sup>8</sup> In altri termini è venuto meno quel nuovo strategico, esemplificato nello scritto precedente col termine big bang, che ha caratterizzato nel profondo l’avanguardia novecentesca. Questa, però, non si è estinta, trasformandosi piuttosto in una tradizione, assumendo, così, la dimensione di una forma stabile e non perturbante. A illustrare questo processo Schechner usa un’immagine che è un ossimoro, avanguardia conservatrice, utilizzando il termine, è lui stesso a esprimersi in questa direzione, in un’accezione ecologica, come capacità, cioè, di fare sistema, anzi di creare un ecosistema artistico e culturale, in cui vige il principio della conservazione degli elementi linguistici attraverso processi di riciclo e riutilizzo. L’avanguardia conservatrice è quella che nega il principio di insubordinazione e lo sostituisce con un elemento di stile, con una modalità operativa che si basa su punti fermi e ricorrenze che, in quanto tali, definiscono una tradizione. Di fatto Schechner nota come si assista a un processo di ibernazione dei concetti di nuovo strategico e di essere nella trasformazione che hanno caratterizzato il Novecento. Nell’avanguardia conservatrice, come trent’anni prima nel declino e la caduta dell’avanguardia americana, legge, anche se non si esprime esplicitamente in questi termini, la fine del Novecento teatrale.

C’è un terzo caso, che mette in gioco la questione della fine del Novecento, su cui vale la pena soffermarsi, anche perché in esso il tema è dato proprio per quello che è. Si trova in *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, libro pubblicato nel 2000 da Marco De Marinis. Nella fase introduttiva del suo discorso, quando si pone il problema delle coordinate storiche di riferimento, De Marinis riprende la partizione cronologica di Hobsbawm ma la modifica e adatta alle esigenze del teatro. Mentre per quanto riguarda l’inizio gli sembra necessaria una decisa anticipazione della data di riferimento, perché i processi di innovazione teatrale sono, nel 1914, già pienamente avviati, per quanto riguarda la fine, invece, gli sembra che si possa immaginare una qualche coincidenza di date, non perché legghi il fatto teatrale al collasso dell’URSS e al crollo del blocco comunista, ma perché trova nella metà degli anni ottanta degli avvenimenti che rappresentano, simbolicamente, una cesura e la conclusione di un’epoca: la chiusura del Teatr Laboratorium di Grotowski nel 1984 e la morte di Julian Beck nel

---

<sup>8</sup> Richard Schechner, *L’avanguardia conservatrice*, in Idem, *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni, Roma 2017, p. 115.

1985. Il Novecento, sostiene De Marinis, può dirsi terminato in quel momento. Si tratta, per molti versi, di una forzatura e di una cadenza del tempo che ha una valenza più simbolica che reale. Cosa succede, infatti, se assumiamo questa indicazione, al Grotowski uscito dalla cornice dello spettacolo, o ai grandi spettacoli di Brook o Wilson o alla ricerca antropologica di Barba? Quella di De Marinis non vuole essere un'affermazione *tranchant*, né, tanto meno, sancire chi è dentro e chi è fuori dal Novecento, adducendo, magari, giudizi di valore. È, piuttosto, il modo di porsi, anche se solo in una dimensione preliminare perché nel suo libro il discorso, nello specifico, non ha un suo sviluppo ulteriore, la questione della fine del Novecento, che viene significativamente individuata da un lato nella chiusura delle attività di uno dei luoghi simbolo del secolo, lì dove si è sviluppata una della frontiere più estreme della ricerca teatrale, dall'altro nella morte di una delle figure chiave del movimento di rigenerazione dei codici linguistici e della pratica estetica del teatro a partire dagli anni sessanta. In sostanza, eleggendo quelle date a termine di riferimento, De Marinis vuole indicare un contesto che vede in quella che è stata definita la "seconda riforma" la parabola conclusiva del Novecento. E dopo? In un libro più recente, *Il teatro dopo l'età d'oro*, del 2013, De Marinis interviene nuovamente, e in una maniera più specifica e peculiare, sul tema aderendo concettualmente alla nozione di post-novecento e facendone la bandiera ermeneutica per leggere i fenomeni che si dispiegano a partire dagli anni ottanta e nel primo decennio del secolo nuovo. Il problema, per lui, è distinguere tra un'operatività che viene semplicemente dopo e una che viene oltre il Novecento. Se nella prima parla il semplice dato di fatto, nella seconda, viceversa, è possibile leggere una tensione dialettica che lega la fine del Novecento al suo superamento in termini di relazione e di sviluppo. Oltre, nel discorso di De Marinis, non vuol dire più avanti. Anche nelle sue parole si riscontra quell'esaurirsi della spinta del nuovo strategico che abbiamo già incontrato su più piani e in forme diverse, che appare, nel suo discorso, come un vero e proprio tratto distintivo della stagione storica che stiamo affrontando. Oltre significa muoversi lungo l'asse di discorso aperto dal Nuovo Teatro novecentesco senza riprodurre epigonicamente gli assunti, ma senza neanche tradirne la memoria linguistica.

Mettendo a confronto le affermazioni di Guccini, Schechner e De Marinis emerge un concetto di fine del Novecento che si manifesta in ciò che accade nell'ultimo ventennio del secolo come esaurirsi della sua spinta propulsiva per trasformarsi in altro. Guccini enfatizza, col post-novecento, la dimensione di transizione. Non una transizione verso qualche cosa ma in quanto luogo strategico di mezzo, condizione di un passaggio tra le epoche che conta in quanto tale

e non in quanto ponte tra un mondo e un altro. Schechner, viceversa, individua nella condizione tardo novecentesca quella natura di marchio, di brand, che fa del dinamismo tipico delle avanguardie un segno distintivo, formalmente riconoscibile e quindi istituzionalizzato. L'oltre a cui ci rimanda De Marinis mette in gioco, nuovamente, la dimensione di transizione, ma stavolta l'accento è posto sull'analisi del rapporto tra i fenomeni già ampiamente post-novecenteschi e le matrici artistiche del secolo nuovo. In tutti e tre i casi il problema storiografico che emerge è che esiste, e va storicamente valorizzata, la questione della fine del novecento, che potremmo arrivare a scrivere come un termine concetto in cui le sue tre componenti sono tra loro legate: fine-del-Novecento. È un passaggio cruciale per comprendere le dinamiche teatrali più recenti, interrogandosi sul sistema di relazioni che esse istituiscono col regime linguistico istituito nel Novecento. L'approccio storiografico funziona, così, come strumento imprescindibile per una più precisa analisi della dimensione storica. È un'incidenza storiografica che può assumere i toni ideologici di Schechner ma anche un approccio di natura più analitica, che tende alla salvaguardia della realtà diacronica in nome della costruzione concettuale di un'idea di Novecento. La fine qualifica tanto quanto l'inizio la caratterizzazione storica che noi diamo del secolo ed è, quindi, uno strumento di comprensione prezioso se non si vuole leggere quanto ci circonda semplicemente come un prosieguo, più o meno organizzato o, viceversa, più o meno disordinato, di episodi e fatti dei decenni e delle stagioni precedenti. O, ancora, come un'esigenza di restaurazione dopo l'esplosione del big bang.

Vorrei provare, adesso, a fare una verifica all'inverso, partendo anziché dai sistemi di lettura critica e storiografica da alcuni dati di fatto, due in particolare, la regia e il teatro performativo, per vedere se e come si inseriscono nel quadro che stiamo tratteggiando.

Nel caso della regia assumerei, a titolo di esempio, il lavoro di Federico Tiezzi, ad oggi molto probabilmente il regista più rappresentativo della scena italiana. La sua vicenda artistica è emblematica perché parte nel vivo di quello che è stato il promontorio estremo dell'avanguardia italiana, la Postavanguardia. In quel contesto Tiezzi si faceva propugnatore di una sperimentazione che ambisse al grado zero del linguaggio, annullando ogni possibilità rappresentativa, ogni suggestione simbolica, ogni vocazione narrativa. Il teatro era ridotto all'atto di una manipolazione analitica, cioè fortemente mentale pur se con forti connotazioni esistenziali, di uno spazio dato, nei suoi elementi strutturali, attraverso il corpo performativo dell'attore, che si limitava ad azioni senza referente. Questa stagione artistica non è vissuta da Tiezzi come qualcosa da

rinnegare in nome del recupero di un rapporto più tradizionale col linguaggio, ma come un fondamento, al di fuori del perimetro istituzionale, per sviluppare poi un discorso all'interno di tale perimetro ma con una connotazione, chiamiamola così, grammaticale, che si è formata negli anni settanta e ancora oggi determina certi atti linguistici. È interessante leggere, da questo punto di vista, una serie di affermazioni fatte in un testo del 2016<sup>9</sup> che, rimontate insieme individuano un percorso e consentono una chiara lettura del passaggio tra il Novecento e la sua fine. Scrive Tiezzi: "All'inizio degli anni ottanta il mondo di immagini che sosteneva gli spettacoli degli anni settanta rovinò e naufragò in ripetizione e manierismo. [...] Sentivo il bisogno di trasformare l'idioletto figurale degli anni settanta in dialetto".<sup>10</sup> Ciò che evidenzia è proprio il problema della conservatività dell'avanguardia, nell'accezione che ne dà Schechner, la sua formalizzazione, che lo obbliga a muoversi in un territorio nuovo. Questo territorio è la fine del Novecento. Lasciamo ancora la parola a lui nel medesimo testo: "Il testo drammatico, in qualche modo, mi salvò. Rientro «nella cornice» con un senso di liberazione", specificando il processo che lega la sperimentazione sul linguaggio al suo superamento, in questi termini: "Non mi basta più il dire – scrive – Voglio comunicare".<sup>11</sup> Ciò che ci dice Tiezzi, con questa suggestiva immagine della cornice, è che una sorta di grande cerchio, aperto a inizio Novecento, dai primi grandi riformatori, Craig in testa, che forzavano i limiti della cornice giungendo, con Artaud prima e con Grotowski o il Living poi, a infrangerla, in una sorta di fuga dalla casa teatrale, si chiude. La regia praticata e propugnata da Tiezzi è una regia che viene dopo la scrittura scenica assoluta e autoreferente, oltre direbbe De Marinis, avendone metabolizzato pratiche e modi ma sperimentandoli, adesso, all'interno della cornice, nel rapporto con testo e personaggio. C'è chi potrebbe essere portato a leggere questo come un processo restaurativo, a me appare, piuttosto, come una ricomposizione che porta in sé le tante fratture sperimentate ma dà loro un nuovo ordine. Non è un caso che, se ci limitiamo ai soli enunciati teorici, le tesi di un Craig sulla regia come equivalente visivo del testo corrispondano in buona parte con quelle di Tiezzi, disegnando, torno a dirlo, un cerchio storico. Da un punto di vista, dunque, possiamo parlare della fine del Novecento come di un processo che rimet-

---

<sup>9</sup> *Dossier intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, a cura di Claudio Longhi, in «Culture teatrali», n. 25, Annale 2016.

<sup>10</sup> Ivi, p. 216.

<sup>11</sup> Ibidem.

te in gioco la forma teatro assumendo al suo interno la tensione alla modernità sperimentata nel secolo, senza più l'esigenza di agire al di fuori o contro tale forma. Quello di Tiezzi è un teatro espressione di una classicità del moderno.

Per quanto possa apparire paradossale a una soluzione argomentativa analoga possiamo giungere anche per quelle forme di teatro che insistono nella performatività, che cioè non accettano la ricomposizione testo personaggio. È il caso, sempre per restare in Italia, di Romeo Castellucci, considerato, a ragione, uno dei grandi maestri europei di una regia creativa e manipolatrice. Siamo di fronte, in casi come il suo, a un permanere della forzatura del limite, attraverso una scrittura che è integralmente scenica e, al tempo stesso, destrutturata rispetto al regime del senso. Al di là di un sempre più alto livello di elaborazione formale, e qui Schechner tornerebbe ad avere ragione, ciò che caratterizza questo tipo di sperimentazione teatrale non è tanto l'assunzione del modello decostruttivo del linguaggio, quanto il fatto che viene meno la tensione ideologica che ha animato il Novecento. Non si tratta di agire contro il sistema teatrale, sia linguistico che organizzativo, e non si tratta soprattutto di proporre un modello radicalmente alternativo di teatro con l'ambizione di arrivare a un sovvertimento definitivo dei suoi assetti istituzionali, quelli che Tiezzi chiama la cornice. Si viene a determinare, invece, alla fine del Novecento, una trasformazione strategica di questo tipo di esperienze. Esse diventano, infatti, un nuovo genere, linguisticamente inteso, che si dispone accanto e non più contro gli altri. Su un fronte opposto, per tanti versi, a quello che abbiamo individuato per Tiezzi, siamo anche in questo caso in presenza di un segno moderno che ha acquisito la sua classicità, il suo stile. Senza nulla perdere della sua forza ma rinunciando alla dimensione del nuovo strategico.

Viene da dire, in conclusione, che la fine del Novecento si manifesta da un lato come classicità del moderno, dall'altra come messa in mora del concetto di nuovo strategico. Coglie nel segno Guccini, allora, quando parla di un altro registro del nuovo, legato alla propensione artistica, alla idealità estetica del singolo soggetto creatore, che sposta gli equilibri, certo, ma non lo fa in una proiezione palinogenetica. Alla fine del Novecento non c'è nessun teatro da inventare daccapo, nessun linguaggio da scandagliare nelle sue pieghe fonematiche, c'è invece una lingua, quella della modernità del teatro, da parlare in maniera personale, anche rivoluzionaria, ma sempre ricondotta, anche nel caso del teatro performativo, all'interno di una cornice che si è, durante il Novecento, dilatata, assumendo al suo interno modelli che non sono quelli tipici della tradizione, come permanenza del passato, quanto quelli di un moderno che si fa tradizione esso stesso.

## BIBLIOGRAFIA

- Artioli, Umberto, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo I – Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze 1972.
- Dossier intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio, a cura di Claudio Longhi, in «Culture teatrali», n. 25, Annale 2016.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.
- Guccini, Gerardo, *Teatri verso il nuovo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», n.2/3, autunno 2000.
- Hobsbawm, Eric J., *Il secolo breve, 1914-1991*, trad. it. Rizzoli, Milano 2007 [The Age of Extremes. The short twentieth century 1914–1991, Joseph, London 1994].
- Schechner, Richard, *The Decline and Fall of the (American) Avant-garde*, in «Performing Arts Journal», nn. 14 e 15, 1981.
- Schechner, Richard, *L'avanguardia conservatrice*, in Idem, *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni, Roma 2017.