



Santarcangelo 2015. Fine della dialettica

Negli ultimi anni abbiamo osservato il Festival di Santarcangelo da molto vicino, prendendo parte nel 2008 a [Potere senza Potere](#) e successivamente coordinando l'osservatorio critico attraverso la produzione di fanzine scritte e disegnate, blog, pagine sul Corriere Romagna, radio dal vivo ecc. Abbiamo creduto molto, negli ultimi anni, all'idea di complessità che emergeva da Santarcangelo, luogo che per storia e tradizione ha avuto il compito di rispecchiare, sollecitare, modificare il panorama del teatro italiano nelle sue differenze, scommettendo sulla diversità e forse anche sulla dissonanza. Negli ultimi anni, vedere in piazza Danio Manfredini ma anche Mårten Spångberg ci pareva un importante segnale che andava in controtendenza rispetto a certe rassicuranti perimetrazioni disciplinari, e questo è solo un esempio di un disegno che sapeva tenere insieme teatro d'attore e performance, cinema di ricerca e radiofonia, arti per l'infanzia e musica, premi per i gruppi emergenti (Scenario) e premi per gli inquieti (Lo Straniero). Negli ultimi anni, dunque, in cui l'attuale direttrice artistica Silvia Bottioli ha lavorato collegialmente con altre figure, prima in un coordinamento che affiancava gli artisti-direttori (2009/2011) e poi con i critici e operatori Cristina Ventrucci e Rodolfo Sacchetti alla condirezione (2012/2014), è emerso un chiaro tentativo di coltivare la diversità, di scommettere sul faticoso incontro di visioni divergenti, o almeno dialettiche. In effetti, diremmo sia questa *unione delle differenze* una delle possibilità che hanno fra le mani i festival, a cominciare dal luogo storico della ricerca italiana e internazionale, quello che più di altri deve confrontarsi con un'aspettativa "pubblica".

Nell'ultima edizione, che ha inaugurato un nuovo triennio a firma Silvia Bottioli e Roberto Naccari (quest'ultimo passato, nel frattempo, dalla presidenza alla direzione generale) ci pare che si sia segnata un'inversione di tale tendenza, determinando su più livelli una frattura con quanto conquistato dal 2008 in poi, proponendo un nuovo inizio che non ci pare altrettanto convincente. Ci sembra di avere assistito alla fine di una molteplicità dei linguaggi nella programmazione, al mutamento di una certa idea di spazio pubblico, al cambio di passo di un generale discorso critico delle opere che non sembra avere prodotto nuovi slanci. Se dovessimo riassumere, ci pare che Santarcangelo 2015 abbia mostrato chiari segnali di una fine della dialettica: quello spazio di confronto fra proposizioni e divergenti, quel processo che permette una verifica condivisa di tesi ancora da dimostrare e l'inevitabile disvelamento che si accompagna all'emergere della diversità. Prima di provare a raccontare tale "fine" occorre una ulteriore premessa. Consapevoli di vivere una realtà complessa, il festival di Santarcangelo, almeno dal 2009, ha risposto mostrando i muscoli, rilanciando con proposte complesse attraverso un programma esplosivo, reticolare e non lineare. Crediamo ancora che un festival reticolare possa ben rispondere alla necessità di rispecchiare il tempo presente, ma a patto che nella proliferazione emergano chiavi di lettura supportate da discorsi altrettanto forti delle opere. Se manca questa corrispondenza si ha un po' la sensazione di intenzioni scarsamente verificate, di proposizioni apodittiche e non dialettiche. La direzione artistica partiva da due proposte, chiaramente espresse negli editoriali e nei discorsi di apertura: un'interrogazione sullo spazio di manovra concesso all'arte (nella società, nei contesti e nei discorsi pubblici) e una domanda rivolta, attraverso la danza, alla relazione fra gesto, storia e politica, usando come di consueto le piazze come risuonatori pubblici di domande e questioni. Queste le



intenzioni.

Da dove si entra, con uno sguardo generale al programma

I manifesti promozionali del festival, le cartoline, le shoppers, le t-shirt recavano scritte due frasi a firma di Romeo Castellucci: «Guardare non è più un atto innocente» e «Sarà come non poter distogliere gli occhi dallo sguardo di Medusa». Frutto di una relazione creativa antecedente, si tratta di affermazioni che hanno svolto il compito di porte di ingresso definitorie, difficilmente verificabili alla luce del programma. Dichiarazioni di appartenenza, dunque, necessarie per scontornare un discorso con il quale non è stata ricercata una relazione di approfondimento o di verifica sul campo, dal momento che il festival non ha offerto occasioni di riflessione su tali nodi, né insieme a Castellucci né altrove.

Il festival ci ha dunque invitati alla sua “festa” per prima cosa chiedendoci di sottoscrivere due *statement*. In seconda battuta, ci ha chiesto di fare nostra una domanda sugli spazi di manovra concessi all'arte, offrendoci però occasioni di partecipazione che invece di condividere lo spaesamento di domande in atto - aperte - sono sembrate farsi forti di risposte e asserzioni chiuse: attorno alla questione degli spazi concessi all'arte nello spazio pubblico ci è sembrato di potere enumerare moltissime azioni artistiche intime, molti formati di arte relazionale in un rapporto di 1:1 fra opera e spettatore, tanti percorsi “interni” in appartamenti, cortili di scuole, saloni istituzionali; sull'altro versante, l'interrogazione più direttamente “politica” ci pare sia rimasta inesplosa, vuoi per un contesto che ha negato la possibilità stessa di una relazione dialettica (dal fallimento del *Fondo di provvidenza* al chiasso del “caso Seghal”), vuoi per una proposizione difficile da sostenere, dal momento che alcuni dei suoi cardini artistici sono apparsi più come scelte “sicure” e non tanto come scommesse di una domanda in atto. Spettacoli come quelli del Teatro delle Albe, di Tagliarini/Deflorian, di Béla Pinter, di indubbio valore, sono sembrati più che altro funzionali alla creazione di un'aura di riconoscibilità nazionale e internazionale, essendo già stati ampiamente visti e dibattuti, alcuni addirittura per lunghe tenute a pochi chilometri di distanza. Diversa, ovviamente, sarebbe stata la scelta di aprire un discorso produttivo (o di studio, di site specific ecc) con queste stesse realtà e a partire dai temi evocati.

Mette Edvardsen *time has fallen asleep in the afternoon sunshine*

Il discorso generale del festival è stato declinato in una moltitudine di opere e progetti alcuni dei quali chi scrive non è riuscito a vedere (Amir Reza Koohestani, Christophe Meierhans, Milo Rau), ma l'impossibilità stessa di abbracciare il programma nella sua interezza ci è sembrato un altro indizio utile per corroborare la sensazione di un allontanamento dal desiderio dialettico; da un lato, infatti, *non potere vedere tutto* traduce la richiesta di assumersi le proprie responsabilità di spettatori, ma dall'altro obbliga a *scegliere di non vedere* certi spettacoli, a meno di non essere presente al festival tre giorni consecutivi. A cosa si viene invitati, dunque? A operare delle scelte o allo scacco derivante dall'impossibilità di operarle?

Seguendo questo ragionamento, viene naturale domandarsi quale immagine del teatro europeo sia stata scattata, e lo stessa questione potremmo porcela sul teatro italiano. La risposta sembra toccare trasversalmente molte, moltissime istanze: pensando all'Europa, si sono viste proposte legate alla



drammaturgia contemporanea, alla performance, alla danza, con nomi afferenti a un sicuro circuito dei festival e qualche nuova scoperta. Pensando all'Italia, dovremmo parlare di forme a metà fra arti performative e musicali, di coreografia, di scritture sceniche, di performance d'arte, con qualche presenza attoriale, in un panorama di gruppi in prevalenza già ampiamente affermati. In un procedere siffatto, una sorta di principio paratattico ha organizzato una sequenza cospicua ma in definitiva ordinata di proposizioni che davano l'idea di potere stare sullo stesso piano. Quasi che *tutto potesse tenersi*, annullando l'attrito prodotto dalla vicinanza di due corpi, dal momento che nel mezzo veniva sempre in soccorso una congiunzione. Così operando è emersa una complessità apparente, ma che in realtà ci pare abbia lavorato per attutire le occasioni di dialettica e conflitto, perché tutti apparivano come “principali” e nessuno come “subordinato”. Non sembrava subordinato il “teatro”, ma la presenza di discorsi registici, d'attore e la riflessione sull'essenza del personaggio erano relegati a ospitalità di spettacoli sviluppatasi altrove; non sembrava subordinata una funzione di incitamento e sprone produttivo del contesto artistico, come nei progetti *Azdora* e *Piattaforma della danza balinese*, quando in realtà mai come quest'anno si è trattato di azioni quasi interamente circostanziate nella breve durata del festival; non sembrava subordinata la necessità di fare il punto delle inquietudini della scena teatrale italiana più viva, quando in realtà dei discorsi incontrati questa estate, fra installazioni e piccoli progetti ad hoc, la sensazione è che fra le mani adesso rimanga qualcosa di eccessivamente gassoso.

Spazio pubblico interno

Al “Festival internazionale del teatro in piazza”, dicitura delle origini e recuperata dal 2009 in avanti, non possiamo che porre una domanda sullo spazio pubblico e sul suo utilizzo. Ricordiamo la Piazza Ganganelli e gli altri spazi all'aperto utilizzati negli anni passati: gli incontri sotto il sole, le librerie, le puntate di radio dal vivo, le ciclofficine. La riconfigurazione temporanea degli spazi grazie a sedie e sedute di legno. Gli spettacoli disseminati anche nei crocicchi, non solo nel luogo deputato dell'arena serale della Piazza. Poi pensiamo al segno che si è voluto dare quest'anno: per assistere agli incontri occorreva entrare nel cortile della scuola elementare; per il dopofestival occorreva varcare la stessa soglia, così come per seguire l'andamento in diretta del *Fondo Speculativo di Provvidenza*, atto comunitario per eccellenza, riguardante la comunità stessa del festival, collocato in un interno. Il luogo per eccellenza della discussione, della dialettica, dell'incontro, dei dibattiti non è stata la piazza ma un cortile interno, decisione simbolicamente rilevante che delimita un ambiente protetto. Dentro al cortile, a ulteriore riprova di una demarcazione, il progetto *Political Party* di **Michiel Vandeveld** era un furgone abitato da un artista con un manifesto fitto di domande sul senso di concetti quali redistribuzione, superdiversità, agro-ecologia. Sono stati ovviamente utilizzati anche luoghi aperti importanti, come la Piazzetta delle Monache per i live musicali (ma se tanto si fa per aprire, altrettanto si deve fare per chiudere, inventando un nome che a dir poco disorienta per una rassegna di concerti: *Chiamatemi Ismaele. Suoni in cerca di ascolto*, e affiancando a un festival di ricerca nell'arte performativa una rassegna musicale genericamente “indie”, nella quale la “ricerca” sembrava essere più che altro un discorso produttivo e non di linguaggi). Sono rimaste, nel fluire del programma, azioni pensate per gli spazi pubblici, come il formato giocoso di **Francesca Pennini** *Cinetico 4x4*, le azioni “gassose”, praticamente invisibili di **Strasse**, la parata di **Andreco** e **Motus**, che purtroppo non siamo riusciti a vedere. È rimasta la bellissima iniziativa *Burning Books* organizzata dall'**Associazione Ubu**



per **Franco Quadri**, la quale, dovendo svuotare i magazzini, è stata in grado di trasformare Piazza Ganganelli in una libreria specializzata a cielo aperto, dimostrando che è ancora possibile avvicinare la pubblicitaria teatrale a un pubblico generalista. La sensazione generale, però è che l'eccezione che si proclamava anche nel titolo della **School of Exceptions** e che ha accompagnato il festival - il cui esito sarà la produzione di un libro frutto del lavoro dei partecipanti radunati in Romagna - sia stata applicata proprio all'arte negli spazi pubblici, attraverso interventi nascosti o al contrario molto visibili e dunque extra-ordinari: sovvertimenti momentanei etichettabili come inciampi nella tranquilla quotidianità del paese. È chiaro che è il festival stesso a correre per intero tale rischio, ma allora perché assecondarlo? Perché non mandare segnali in senso contrario?

Sulle opere: intimismo autoriflessivo

In un quadro siffatto, il segno di molte proposte ha manifestato un disegno autoriflessivo che è parso come un ripiegamento, un arretramento che si rivolgeva a pochi o “pochissimi”; spettacoli da percepire in solitudine, con le cuffie, entrando in appartamenti privati, o che ricreavano le sensazioni di una piazza piena di fantasmi. **Christian Chironi** in *Audio Guide* tratta il mercato e le sue voci come una specie in via di estinzione, producendo una guida audio con frammenti di interviste e suoni catturati dal vivo. Indossando le cuffie e seguendo la mappa viene tratteggiato un ritratto di un rito di un paese, ma ci si chiede quanto questa forma riesca a creare ponti fra cittadini, spettatori appassionati, addetti ai lavori. Viene in mente Pratolini e il suo radiodramma *La domenica della buona gente*, senza però quell'afflato rivolto verso “il prossimo” (creato dalla tensione narrativa e dal medium radiofonico), bensì richiudendosi in un'osservazione dal taglio sociologico; col rischio di essere noi a passare come “alieni”, come stranieri incapaci di comprendere l'andamento più spicciolo del quotidiano.

Riccardo Fazi di **muta imago** parte dal privatissimo, mettendo in comune la ricerca di una ragazza conosciuta un'estate in riviera negli anni '80. Fazi cerca di rintracciarla attraverso una voce rimasta impressa in un'audiocassetta, intervistando i santarcangiolesi e depositando le conversazioni in un archivio sonoro su nastro magnetico da spulciare “in absentia”. Si entra in una casa affacciata sulla Piazza e si cercano tracce, seguendo una operazione di scavo già terminata alla quale non ci pare fosse possibile aggiungere alcunché (durante il festival l'artista non era presente, il suo lavoro era finito). Non dialettica, dunque, ma interpretazione di una interpretazione al cospetto di una ricerca chiusa. Una sensazione “finale” condivisa anche nel pur bel progetto di **Mette Edvardsen**, *Time has fallen asleep in the afternoon*, nel quale si entrava in biblioteca e una “lettrice” ci raccontava un frammento di libro che aveva imparato a memoria, in una letterale interpretazione di *Fahrenheit 451*.

Sulle opere: Azdore balinesi

Fra le proposte più attese c'erano senza dubbio le due produzioni, progetti che hanno abitato il festival per tutta la sua durata, una continuità che si è stati inevitabilmente portati a leggere come una dichiarazione, se non *La* dichiarazione, *Il* discorso del festival. Si è dunque scelto di costruire occasioni di coabitazione, residenza, e partecipazione “istantanee”, che chiedevano di essere fruite solo in quei giorni e luoghi e che non hanno lasciato “opere” in grado di circuitare ed essere viste altrove. Una scelta



precisa, anche in questo caso atta a marcare una discontinuità con il passato anche recente (si pensi allo spettacolo *War Now!* di Valters S?lis e Teatro Sotterraneo, produzione del 2013 e che si appresta a una nuova stagione di turnè). Se tutto va consumato nell'atto, se si punta a costruire accensioni che debbono bruciarsi in dieci giorni, vengono spontanee alcune questioni: che cosa si sta mettendo in discussione? Che cosa, o chi, si sta "provocando"? Si tratta di domande che lambiscono il senso stesso che orienta la costruzione di un festival, e che pensiamo debbano essere seguite da qualche tentativo di risposta, se una siffatta densità temporale vuole lasciare segni duraturi e non solo favorire effimeri raduni.

Azdora di **Markus Öhrn**, realizzato insieme alla musicista e performer **Alos**, in soli dieci giorni è riuscito nell'intento non scontato di creare un meccanismo di *fandom*, un passaparola che ha gradualmente avvicinato un pubblico di fedelissimi. Il presupposto era immediato: prendere un totem dell'immaginario tradizionale romagnolo, ormai cristallizzato e diventato tradizionalistico, e cambiargli di segno. Così le signore, le massaie le casalinghe le madri diventavano protagoniste di una narrazione death metal, vestivano di nero e avevano il viso dipinto di bianco, accoglievano il pubblico smontando pezzi meccanici, battendo martelli, eseguendo rituali di confessione e tatuaggi. Non potendo analizzare lo svolgersi del progetto nella sua interezza (le *azdore* accoglievano gli spettatori tutti i giorni, per dieci giorni), e dopo qualche mese, viene da domandarsi quale fosse l'aspettativa che si è stati in grado di intercettare, se tale meccanismo di *detournement* ha riscosso tanta attenzione in un festival di teatro. Nel progetto, non siamo infatti riusciti a rintracciare un chiaro intento di costruzione in grado di andare oltre la pur riuscita messa in discussione dell'immaginetta delle nostre nonne che tirano la sfoglia di domenica mattina. Cosa viene, dopo?

La piattaforma della danza balinese è un progetto nato nel 2014 e che non a caso abitava lo stesso spazio Saigi quest'anno usato da Öhrn. Nasceva come gesto punk, la piattaforma, come rifiuto al quale subito si associava la proposta di una coabitazione, nel desiderio di creare uno spazio di lavoro collettivo abitato da alcune delle voci più autorevoli della danza italiana (Fabrizio Favale, Cristina Rizzo, Michele Di Stefano). Non aveva una direzione definita in partenza perché il dialogo stesso fra diversi creava un andamento da costruire giorno per giorno, nella pratica quotidiana. Nel 2014 fu una ventata di aria fresca che abbattava etichette e confondeva i piani, manifestando davvero la possibilità che un festival coltivasse al suo interno spazi dello stracitato incolto. Quest'anno la piattaforma è stata "trasportata" al centro del paese, nella sala del consiglio comunale, una simbolica *presa della Bastiglia* dalla quale ci saremmo aspettati un passo avanti nel discorso. All'incontro durante la scuola delle eccezioni, invece, si è ripetuto che la piattaforma è un progetto del quale non si conosce il futuro, raccontando come quest'anno abbia intercettato una richiesta quantitativamente importante, ospitando 15 artisti al giorno. Di Stefano, Rizzo e Favale notavano come la danza italiana abbia "chiesto" molto alla Piattaforma, in termini di visibilità, confronto, discussione. E rivendicavano la scelta di non avere voluto operare come dei curatori. Nella giornata alla quale abbiamo assistito, folgoranti sgretolamenti ritmici fungevano da incipit per una sequenza di "numeri" brevi, brevissimi o più corposi: canzoni cantate in playback, duetti di sguardi commossi, divertissement eseguiti da performer vestiti in pelliccia, azioni dimostrative che guardavano alla «controcultura ultras». A noi sarebbe piaciuto, ma ci rendiamo conto di parlare da una prospettiva solo parzialmente sovrapponibile a quella artistica, che la Piattaforma si fosse assunta il rischio dell'asserzione, della dichiarazione di poetica, certamente



polifonica e dissonante ma chiaramente definibile, così da poter sostenere un ragionamento nel tempo. Perché, dopo un primo anno di costruzione ed esperienza, non ci si è presi una maggiore responsabilità di affermazione e di creazione? Perché non si è tentato un discorso più generale sui linguaggi e sulle danze diffusi oggi in Italia? Perché non si è provato, o non si prova in futuro, a ragionare sull'immaginario in maniera diretta, magari didattica, se vogliamo provocatoriamente chiara? Perché ogni volta che emerge la tensione a progettare un programma si rischia di rifugiare nel minimalismo?

Comunicazione, critica

Programmi generalissimi, a dire il vero, sembravano essere in atto nell'orizzonte che più difficilmente invitava a discutere, perché il suo scopo è strutturalmente differente. In tutte le azioni legate alla comunicazione, infatti, è stata messa in atto una strategia che è sembrata volere espungere il contesto, utilizzando forme epurate dai contenuti o ai quali sono stati "appiccicati" retroterra non pertinenti. Con un abilissimo *coup de théâtre*, si sono mischiati gli orizzonti e confusi i piani. È stato così possibile trasportare di peso delle dichiarazioni di poetica nel dominio della comunicazione, come se le affermazioni dell'arte perdessero la loro naturale "opacità", come se potessero assumere la trasparenza dell'advertising. Non a caso la scelta aniconica del festival è stata indossata in magliette e trasportata in borsine diventando molto più eloquente delle perturbanti tigri del 2014. In modo speculare, il catalogo è stato impaginato *à la* fanzine. Un segno grafico veloce, che scimmiettava il "fatto a mano", strizzava l'occhio alla sintassi da social media con loghetti che segnalavano le tipologie di eventi, smarginava su tutta la pagina, alternando **bold** e normal e impaginando i testi secondo traiettorie oblique che stavano a dirci: «Sto seguendo l'ordine dei miei pensieri». Dietro, in realtà, c'era una rigorosa cura del dettaglio e un pensiero organizzato e ordinato (si trattava del programma, strumento che più degli altri serve a ordinare e orientare!). Nemmeno impaginare un programma, sarà più un atto innocente.

Anche sul versante della critica abbiamo assistito a un mutamento di segno, in discontinuità con il passato. Come sappiamo, è a Santarcangelo che nasce l'idea di una collaborazione, di un'alleanza fra sguardo critico e direzione artistica, che negli anni è passato anche attraverso momenti di scontro e di tensione ma sempre avendo in mente un'idea di crescita del terreno culturale teatrale nel suo complesso. Quest'anno il pensiero critico è stato assunto dalla direzione artistica nella forma di tre quaderni di approfondimento, *How to build a manifesto for the future of the festival*, già nel titolo uno *statement* senza punti interrogativi, quaderni che presentano lunghe conversazioni sul senso dei festival, materiali saggistici tradotti e altri interventi che diramano diverse linee teoriche consegnandole a chi legge come dati di fatto dei quali prendere atto. Un "manifesto", infatti, è una forma che solo attraverso l'adesione si dinamizza e si attiva, dando la possibilità a chi concorda di entrare a fare parte di una cerchia di sottoscrittori, di una scuola, di un movimento ecc. In caso contrario, resta la possibilità di una lettura certamente "interessata" ma che produce la sensazione di stare entrando in casa d'altri. La seconda forma della critica, meno statutaria ma comunque interna, è stata la scuola "delle eccezioni" a cura di



Aleppo, un progetto di stanza a Bruxelles che sperimenta su politica e arte. Sarebbe qui impossibile e scorretto entrare nel merito di un lavoro che è rimasto per lo più privato, solo ci preme rimarcare, appunto, la vocazione di ripiegamento autoriflessivo che ha assunto tale azione, riflettendo sull'idea stessa di eccezione a vantaggio di studenti e addetti ai lavori. La "scuola" ospitava anche alcuni incontri pubblici, ma per accedere ai quali era necessario entrare nella "vera" Scuola elementare di Piazza Ganganelli e prendere posto in un consesso di "discenti" impegnati nel loro programma di lavoro. Per chi scrive, non si dà critica, oggi, che non pratici tentativi di condivisione, allargamento, contagio, rispecchiandosi nelle forme che si scelgono. Non era questo il caso, e dunque forse non è più nemmeno il caso di chiamarla critica. Aleppo ha curato alcuni fogli ripiegati apposti in coda ai quaderni di approfondimento. In uno di questi si racconta di un sasso gettato in uno stagno, e si dice: «Forse siamo le onde». Quel noi guarda a tutti coloro che abitano un festival, è una postura precisa che invita a non sentirsi mai nel luogo di chi osserva, chiede di abbattere le barriere, invita a entrare, dismette il "semplice" osservare. Ma se si dismette l'alterità, possiamo ancora pensarci, discuterci? Possiamo ancora sperare che anche altri, come noi, vogliano davvero *emanciparsi*?

La fine del contesto

Torniamo, per concludere, al 2008. Dopo un biennio in cui il festival aveva quasi completamente perso il contatto con la cittadinanza, certamente frutto di una generale tendenza delle arti nella società e della storia recente della rassegna stessa, un gruppo di artisti rimise in profonda discussione l'idea alla base del festival di Santarcangelo portandolo nelle strade, chiedendo agli altri artisti di ospitare incontri pubblici dentro ai propri spazi, domandando ad addetti ai lavori dei brevi interventi col megafono che si interrogassero sul senso stesso della rassegna. Si ripartì con il "triennio degli artisti", dimostrazione di come una certa visione dell'arte sia in grado di divenire anche proposta curatoriale e visione critica, se è disposta ad allearsi con figure organizzative e di approfondimento portatrici di visioni autonome (il "coordinamento critico-organizzativo"). Una polifonia sostenuta da una altrettanto molteplice struttura di governance, e che è riuscita negli anni a fare quello che il nuovo corso ci sembra stia dimenticando: la creazione di un contesto capace di non lasciare "da sole" le opere, permettendo a queste di diventare leve per una discussione, per tensioni dialettiche anche a livello cittadino (gli abitanti del paese dentro agli spettacoli: Maxwell, Sieni, *Art You Lost?*). Se si sfronda il contesto, se non si fa di tutto per alimentarlo, rinforzarlo, rinnovarlo di anno in anno (ben sapendo della fatica necessaria per questo percorso, ma si tratta di scelte) rischiano di imporsi le "pose", e queste difficilmente vengono capite, quasi sicuramente verranno usate contro di noi. Così è accaduto per (*untitled*) (2000) di **Tino Sehgal**, spettacolo che cataloga le forme della danza moderna e contemporanea strizzando l'occhio agli "esperti" ma sostanzialmente rinunciando a scoprire e proporre, situandosi quel limbo da mixer che produce l'ennesimo commento del commento (del commento). Senza contesto non si dà dialettica e tutto evapora, i gesti vengono presi nella loro crudezza e lo "scandalo" teorizzato diventa un boomerang: come non accorgersene? Perché cadere nell'ennesima trappola, nell'ennesima fatica, nell'ennesima complicatissima autodifesa? Ci si chiede: davvero era così complicato evitare che questa polemica scoppiasse, nonostante il suo andamento assomigli a un copione? Da un lato la risposta è no, non si è fatto abbastanza, tante azioni potevano sostenere la semplice presentazione pubblica della performance. Dall'altro la risposta è sì, è stato fatto quanto era necessario, dal momento che si è scelta la



logica del re-enactement, della ricostruzione senza contesto, dal momento che la dialettica e lo sguardo critico non sono parsi obiettivi prioritari, dal momento che si è evocato un teatro “politico” in un festival che è sembrato essersi posto il problema della propria rilevanza culturale solo a livello di slogan. Così operando è con tale magma che si deve fare i conti, allontanando ancora di più il “paese reale”. L'esito del *Fondo Speculativo di provvidenza*, progetto che imponeva unilateralmente la maggiorazione del prezzo di ogni biglietto di un euro, ne è stata ulteriore testimonianza. Si è venuta così a creare una quota il cui utilizzo doveva essere deciso dalla comunità per eccellenza del festival, i suoi spettatori. A una sola condizione: che la maggioranza degli spettatori esercitasse il diritto di voto, recandosi nei corridoi della Scuola ed esprimendo una preferenza rispetto al proprio euro. Il meccanismo è intelligente e potenzialmente gravido di spunti su cui interrogarsi. Inventato da **Christophe Meierhans** e **Luigi Coppola**, prevedeva che in caso di non raggiungimento del quorum il fondo dovesse essere disperso. Difficilmente, però, una tale “illusione di democrazia” può essere presa sul serio, quando troike ed eurogruppi, senza essere stati mai eletti, stabiliscono in riunioni segrete che interi stati dovranno avere i loro beni pubblici privatizzati. Il fallimento è stato completo. Da un punto di vista concreto, dal momento che il quorum non è stato raggiunto di molto (astensione al 68%!), dimostrando ancora una volta gli esiti dell'assenza della creazione di un contesto, misurati però su un campione un po' più credibile e veritiero, vale a dire l'intero pubblico del festival; il fallimento, però, è avvenuto anche su un piano simbolico, ed è forse quello che pesa di più. Il Cda del festival, dunque “la politica” (parola così tante volte evocata), è infatti intervenuto ristabilendo l'ordine fra piano immaginario e piano della realtà, proprio nel progetto che più di altri si era proclamato autonomo nell'avanzare pretese di creazione di mondi. No, ha detto la politica, il fondo resta al festival e non può essere disperso, l'arte se ne resti nei suoi confini, non sono più i tempi della *cittadella del teatro*. Come ha reagito la comunità del festival a tale smacco? In che modo la direzione, le persone coinvolte a vario titolo nell'organizzazione, gli spettatori, gli altri addetti ai lavori hanno preso spunto da questo accadimento per mettere in discussione il festival, il teatro, l'arte? Oltre a un incontro serale in piazza, già previsto dal progetto, non ci risultano altre reazioni e riflessioni. Un fallimento, dunque, che poteva divenire preludio per una nuova messa in discussione, ma in realtà ulteriore indizio di una fine della dialettica.