



Di quale teatro abbiamo bisogno oggi?

*Perché non prendersi il tempo per aprire il proprio laboratorio creativo e il proprio processo di pensiero allo sguardo di altri colleghi? Perché non affiancare ai molti spazi di discussione sulle politiche culturali, anche un confronto più strettamente artistico? Da queste suggestioni è nato “Lo stato dell’arte”, un progetto che Cresco ha avviato con l’obiettivo di illuminare non solo le dinamiche produttive in atto, ma anche la molteplicità delle poetiche che formano oggi la mappa del teatro italiano. **Quattro incontri nel 2018** per raccontare progetti aperti, condividere dubbi, ambizioni, affinità e divergenze: Kilowatt Festival (luglio, Sansepolcro), Troia Teatro (agosto, Troia), Contemporanea (settembre, Prato), Wonderland (Brescia, novembre). Per questi primi appuntamenti il format prevede quattro artisti coinvolti, un testimone interessato, una prima parte dei lavori a porte chiuse e un’apertura al pubblico.*

*Cresco ha invitato **Altre Velocità** con **Stratagemmi** e **Tamburo di Katrin** a svolgere un ruolo di osservazione e testimonianza dei lavori, nell’auspicio che lo spazio di pensiero inaugurato da “Lo stato dell’arte” possa aprire echi di riflessione ampi e condivisi.*

*Durante il Troia Teatro Festival, **Kinkaleri**, **Motus**, **Antonio Tagliarini** e **Michele Sinisi**, assieme a **Franco D’Ippolito** in qualità di “testimone interessato”, hanno dato vita alla seconda tappa del progetto. Un complesso magma di spunti e suggestioni, di cui proviamo parzialmente a render conto qua sotto.*

Nelle puntate precedenti: [Lo stato dell’arte](#), su Stratagemmi (con Simona Bertozzi, Marco Cavalcoli di Fanny & Alexander, Enrico Castellani di Babilonia Teatri).

Il crollo e la vertigine

Forse, la traiettoria che conduce dall’attentato alle Torri Gemelle del 2001 fino alla più recente elezione di Donald Trump alla presidenza americana è la traiettoria di una caduta. Un lunghissimo, quasi interminabile, salto nel vuoto, che solo ora inizia a mostrare le crepe prodotte dall’impatto al suolo. Il crollo non come deflagrazione, ma come apnea. La vertigine che non è più timore e insieme attrazione per la vetta, ma esperienza del suo improvviso annientamento.

Le immagini delle persone che si lanciano dai grattacieli newyorchesi hanno qualcosa di osceno, ancor prima che tragico. Chiamano in causa l’atteggiamento intrinsecamente morboso di chi le guarda, di chi anzi *si ritrova inchiodato a guardarle* eppure al sicuro, nel riparo di una casa e di un televisore. Disvelano il carattere perturbante di quella che è una necessità, quasi un dovere, ma allo stesso tempo un’ossessione perversa e ansiogena. Proprio come l’altra grande “video-immagine” della storia americana, quel filmato dell’assassinio di Kennedy che entrerà a far parte della mitologia letteraria con il capolavoro *Underworld* di Don DeLillo (autore che tra l’altro si occuperà anche dell’immaginario post-11 settembre nel suo *L’uomo che cade*, scegliendo proprio di congelare il movimento della caduta



elevando quest'ultima a simbolo astratto), in cui uno dei protagonisti non cessa di osservare, avanti e indietro, la pellicola catturata da Zapruder a Dallas. Ma a nulla serve analizzare le immagini, smontarle, demistificarle: esse avranno sempre un grado di finzionalità che ce le rende opache e che non ci permette di accedere al “reale” da cui provengono. Esse sono, precisamente, il segno di una tale impossibilità.

È a partire da convinzioni simili, ancorando il proprio operare profondamente dentro l'humus sociale e culturale di inizio millennio, che è nato *Otto* della compagnia **Kinkaleri**. Lo spettacolo del 2003 andava appunto a esplorare, in senso sia concreto che metaforico (ma, verrebbe da dire, *concretamente metaforico*), il concetto di “caduta” e soprattutto tentava – usando le parole degli stessi autori - «di mettere in scena azioni che accadessero nella loro negazione». Come in un quadro di Pollock, dove linee e colori sulla tela non nascondono ma anzi in qualche modo amplificano il gesto che li ha prodotti, il collettivo toscano costruiva i vari “quadri” della performance come tante scene del crimine il cui oggetto diventava, attraverso un cortocircuito formale, il *crimine della scena*: trasfigurazione involontaria dei corpi, sottrazione del movimento, creazione di *suspence* per mezzo di sospensione (anti-)drammaturgica. Ora, Kinkaleri ritorna a questo spettacolo provando a “riportarlo in vita” in una doppia veste: curando una nuova messa in scena, che vedrà coinvolti danzatori e performer esterni alla compagnia quindi diversi dal sestetto originario (Massimo Conti, Gina Monaco, Marco Mazzoni, Cristina Rizzo, Matteo Bambi, Luca Camilletti), ed elaborando inoltre una sua versione installativa, che sfrutti la tensione interna congelata nelle singole disposizioni sceniche annullando però la durata spettacolare.

È chiaro che un'operazione di questo tipo pone numerose domande rispetto al processo creativo, al modo di intendere l'autorialità e il rapporto con una concezione, seppur sfumata, di “repertorio”. Coerentemente con la propria attitudine, Kinkaleri non cerca di approntare una “riedizione” o di aggiornare uno spettacolo che ha debuttato ormai più di 15 anni fa. Al contrario, si tratta di ristabilire una distanza e un margine di libertà nei confronti del materiale originario per capire quanto di *inattuale*, dunque di pulsante, vi è ancora in esso. Qualcosa che, ci sembra, non ha a che fare solo col teatro o con l'arte in generale ma che, in qualche modo, chiama in causa una condizione più collettiva delle nostre società in relazione al passato e alla “storia”.

In questo senso, è forse significativo rilevare le affinità dell'indagine retrospettiva condotta dalla compagnia con la parabola recente di alcune tendenze della letteratura italiana ed europea, vale a dire quelle che possono essere accomunate sotto la definizione di “letteratura dell'inesperienza”. Il romanziere e studioso Antonio Scurati nel suo articolo [Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria](#) definisce tali correnti come tentativi di assumere al fondo della propria scrittura la “condizione paradossale” del nostro tempo, ovvero la condizione di chi «viva in un'epoca in cui le rotture epocali non si manifestino più sotto forma di guerre e rivoluzioni» e per cui il mondo diventa «la sintesi disgiuntiva di mondi immaginari». In altre parole, prosegue sempre Scurati, «nella società dell'informazione, dello spettacolo, delle televisioni, dell'immagine elettronica, digitale, virtuale, a regredire è proprio la possibilità di conoscere il mondo in base alla nostra esperienza vissuta. L'arte del racconto tende, dunque, a scadere a intrattenimento, la vecchiaia dei superstiti a una fase terminale, inutile, imbarazzante dell'esistenza. Il mondo intanto si riduce in dimensioni, diventa a “portata di mano” ma perde consistenza, un'ombra di quel mondo solido, prevedibile, affidabile e terribile che un tempo era stato. Sotto lo “open sky delle telecomunicazioni in tempo reale”, la realtà non “si vive” e la sua conoscenza non riposa più sull'esperienza. Al contrario, l'inesperienza è la condizione



trascendentale dell'esperienza attuale».

L'attenzione per la ricerca formale che, attraverso ribaltamenti e raddoppiamenti, si pone come oggetto la forma stessa, l'algida costruzione di un meccanismo scenico rigido ma insieme aperto, la volontà di elevare a principio drammaturgico e coreografico ciò che a una prima occhiata sembra invece negare il dramma e il movimento, sono allora operazioni necessarie per esplorare la paradossalità in cui siamo immersi. Per fare, appunto, *esperienza dell'inesperienza*. È forse solo a queste condizioni che il teatro può permettersi di confrontarsi con la Storia, o meglio, con il suo dopo, con la sua apparente circolarità. Aggirandone gli ostacoli e le insidie, eppure affrontandola di petto. Procedendo per traslazioni e sovrapposizioni diacroniche, che si sviluppino in orizzontale, senza verticalità. Ma, proprio così, recuperando infine quella vertigine che si considerava perduta, la vertigine dell'autore verso l'opera, dell'io verso il noi.

Un meticcio immanente

D'altronde, da parte di molte compagnie, sembra ora forte l'esigenza di esplorare non tanto degli estremi, quanto gli “infiniti andirivieni” che si strutturano fra i poli creativi del processo teatrale: fra l'attore e il personaggio, opera “aperta” e opera “chiusa”, fra decostruzione formale e narrazione compiuta. In *Panorama*, ultimo spettacolo dei **Motus**, aleggiava appunto questa dimensione fluttuante, un'atmosfera sospesa, quasi gelatinosa. Enrico Casagrande e Daniela Nicolò hanno lavorato con gli attori della celebre sala newyorkese La MaMa, in un periodo proprio a cavallo dell'elezione di Donald Trump cui accennavamo in apertura. Se i recenti avvenimenti politici - dalla rinascita su scala mondiale di nazionalismi dai tratti xenofobici all'importanza che il tema delle migrazioni e dei “rifugiati” gioca nella propaganda di tanti partiti - rendono sempre più centrali nel dibattito pubblico elementi quali la provenienza, l'identità, le “culture”, ecco che parallelamente, a livello teatrale, ritornano domande relative alla narrazione, alle storie, al racconto delle biografie. Nella preparazione di *Panorama*, complice anche il fatto che molti degli attori fossero immigrati di seconda o terza generazione, la rivendicazione di un diversità di origine unita al senso di appartenenza per un “meticcio” quanto mai inclusivo e indefinito sono emersi in maniera praticamente spontanea. Cosa che, a detta degli stessi Casagrande e Nicolò, si poneva peraltro parecchio in linea con i più recenti percorsi della compagnia romagnola: in questo senso, infatti, *MDLSX* si installava pienamente dentro un meccanismo narrativo, a metà strada fra il resoconto letterario e l'auto-esposizione biografica della performer Silvia Calderoni. Ora, una tale traiettoria di ricerca sembra allargarsi, assumendo tratti maggiormente diffusi ed “esplosi”, a inseguire anzi quasi a inventare una pluralità di tracce, stimoli, maschere sociali e individuali che riverberano gli uni con gli altri dentro una struttura drammaturgica che fa da cassa di risonanza. L'identità è sempre vista come un processo che coinvolge tante voci, mai riferita a una singola entità. Il personaggio, come fosse una superficie liscia e trasparente, lascia sempre intravedere le moltitudini che lo compongono. Tutto ciò perché è innanzitutto il nostro sguardo, ma in generale lo sguardo registico, lo sguardo di consapevolezza dell'attore su se stesso, etc., a essere frammentato, trasportato dentro una pluri-stratificazione di prospettive medialità (realtà, teatro, narrazione, video, cinema...). L'esigenza del racconto viene dunque messa in discussione già a livello di metodologia



creativa e di scelta delle fonti: al momento, Motus sta lavorando con gli allievi del Bachelor Théâtre La Manufacture – Haute école de théâtre de la Suisse Romande di Losanna, dove la compagnia è da qualche anno titolare di una docenza; agli studenti viene chiesto di creare un proprio alter-ego, una sorta di avatar fittizio che però viene messo alla prova del “mondo reale”: ciascuna di queste “identità” viene infatti fatta agire nel contesto della città, fra vie, piazze, locali pubblici; il tutto mentre un altro alunno osserva e annota tali interazioni da lontano; parallelamente, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò si stanno concentrando sulla figura di Sam Shepard, in particolare sulla produzione narrativa di quest'ultimo; una produzione che già a partire dai titoli (*The Motel Chronicles*, per esempio) si nutre di brevi istantanee, testimonianze spezzettate, impressioni fugaci rivolte verso l'interno e verso l'esterno. Forse, non c'è più nulla da de-costruire. La realtà con cui dobbiamo fare i conti, la “materia” da cui l'ispirazione teatrale e artistica prendono abbrivio, è qualcosa di sempre più vicino al turbine, ai detriti, a un flusso composito e incostante. Non si tratta dunque di alimentare una teatrale “cultura del sospetto”, che vada a scalfire certezze e identità granitiche scomponendole in tante piccole tessere, in tanti “micro-ritrovati” scenici. Al contrario, l'operazione sembrerebbe più quella di ri-comporre e ri-assemblare, nella consapevolezza però che quanto più complessa e articolata in aperti dettagli è la mise en espace del racconto e dei racconti, tanto maggiore sarà l'omogeneità del risultato finale. Perciò, come succede in *Panorama*, la rarefazione e l'impalpabilità ben si accordano con la coerenza, con la “tenuta” e la scorrevolezza narrative.

In questo senso, una metodologia e una pratica teatrali che assumano la frammentazione drammaturgica come un dato di fatto potrebbero acquisire anche una precisa valenza politica. Nel porre la decostruzione come punto di partenza e non come punto di arrivo, infatti, esse ci restituiscono un'idea di meticcio più spontanea, più – per così dire – immanente all'agire scenico e sociale. Anzi, più immanente a un agire che non può che essere scenico e sociale insieme, cui fa da stampella, in maniera quasi naturale, una concezione radicalmente ibrida del personaggio: chiaro e verosimile, proprio perché multi-finzionale; unitario e coerente, in quanto pulviscolare nella sua struttura interna; intriso di carne e sangue, ma allo stesso tempo perfetto per la trasparenza della celluloido.

Le età della nevrosi

Nell'abbordare un approccio teatrale che riesca a tenere insieme le esigenze di apertura e multidisciplinarietà con la capacità di incidere e prendere posizione, manca però una dimensione della pratica scenica, spesso giustamente elusa da tante traiettorie contemporanee ma che sta forse tornando con sempre più forza. Durante l'ultima edizione di Santarcangelo, **Deflorian/Tagliarini** ha presentato *Scavi*, uno studio che testimonia l'attuale prossimità della compagnia con l'opera di Michelangelo Antonioni. In particolare, il duo recentemente insignito di un premio Ubu si sta concentrando sulle atmosfere di *Deserto Rosso*, film che segna tra l'altro il passaggio al colore del cineasta emiliano-romagnolo. Ciò che interessa a Deflorian/Tagliarini è soprattutto il rapporto, o per meglio dire la tensione, che intercorre fra figura e paesaggio, il modo in cui le qualità del secondo vanno a influire sulle connotazioni della prima. E, dunque, il modo con cui trasportare gli “spaesamenti”, i decentramenti dello sguardo tipici di Antonioni a teatro, in uno spazio dove si verifica una certa



frontalità di osservazione, per andare a mettere in crisi e rompere tale frontalità.

Ma, più nello specifico, la dimensione che i due attori intendono esplorare – e che costituisce una delle cifre caratteristiche dei loro precedenti lavori – è la dimensione psichica, a volte addirittura psicologica, dei personaggi e del contesto in cui questi ultimi sono immersi.

Il cinema di Antonioni faceva riferimento a tutt'altro periodo storico, quello di poco successivo al “boom economico”, quando iniziava a venire meno il mito del progresso. Un periodo di cui forse come nessun altro ha saputo descrivere e tratteggiare con levità i traumi nascosti, le inquietudini, la “perturbante anomalia della normalità” di tanta borghesia imprenditoriale che stava perdendo i propri punti di riferimento. Gli scarti, le piccole ma potenti disarmonie registiche erano innanzitutto metafora delle crepe invisibili di una società che dall'esterno sembrava invece perfettamente coesa e funzionante, o che perlomeno si era creduta tale fino a pochi anni prima. Da questo punto di vista, è allora assolutamente naturale che il percorso artistico di Deflorian/Tagliarini incroci l'eredità visiva di Antonioni: entrambi hanno per oggetto due differenti ma omologhe “età della nevrosi”, ove la nevrosi è appunto il disagio tipico della repressione interiorizzata, di una normalità che è in fin dei conti *normalizzazione* auto-imposta.

Il duo teatrale ha ben presente tale orizzonte critico: fra i loro autori di riferimento ci sono Mark Fisher e Byung-Chul Han. Sia il primo - incarnando fino a un epilogo tragico la consapevolezza del disagio contemporaneo - che il secondo - dando corpo a numerosi phamplet filosofici brevi ma molto centrati - hanno descritto e analizzato lo slittamento sperimentato dalla nostra epoca. Se fino a un paio di decenni fa il potere era sì qualcosa di parcellizzato e diffuso all'interno dei rapporti di forza sociali ma che comunque agiva sui corpi e sui discorsi, ora le strategie di sorveglianza e controllo stanno iniziando a “colonizzare” il territorio delle emozioni, della psiche, delle reazioni inconsce. La “repressione” assume la forma di un *continuo addestramento*: risposta a stimoli immateriali, omologazione degli input sensoriali. Per utilizzare appunto le parole di Byung-Chul Han, dalla *biopolitica* si è passati alla *psicopolitica*, un regime della trasparenza in cui la sottomissione ai dettami dominanti avviene per via indiretta e, paradossalmente, attraverso la libera scelta dei “sottomessi”. Si legge in *Psicopolitica*: «Da un certo livello di produzione, la *razionalità* – che rappresenta il medium della società disciplinare – si scontra con i propri limiti. Essa è avvertita come costrizione, come impedimento; all'improvviso, diventa rigida e inflessibile. Al suo posto subentra ora l'*emotività*, che si accompagna al sentimento della libertà, al libero sviluppo della persona. Essere libero significa dare libero sfogo alle emozioni. Il capitalismo dell'emozione utilizza la libertà: l'emozione è salutata come espressione di una libera soggettività. La tecnica di potere neoliberale sfrutta proprio questa libera soggettività».

Spostandoci su un terreno maggiormente teatrale, è chiaro come dentro a un contesto siffatto possa ancorarsi quel recupero della dimensione psicologica che evocavamo in precedenza. Deflorian/Tagliarini partono dalla normalità, dalla loro propria normalità come persone ma anche da una supposta normalità della *rappresentazione* del personaggio sul palco, per smontarla pezzo dopo pezzo, per individuare le leve di debolezza che la mettono in crisi e potrebbero farla esplodere. La stessa metodologia creativa riflette questo intento: un attore improvvisa sul palco, anche a partire da episodi in cui è coinvolto nella sua vita quotidiana, mentre un altro “registra”, scrivendo, tutto quello che viene fuori dalla pratica; dopodiché sarà proprio quest'ultimo a ri-mettere in scena quello che si è annotato, da una prospettiva forse più “oggettiva” e meno implicata. Deflorian/Tagliarini cercano dunque una zona di intersezione fra attore e personaggio, fra quotidianità individuale e inconscio collettivo, fra percezione e sensazione. Una zona d'intersezione fra l'io teatrale – un io legato alla finzione come da un



elastico, che quindi la lambisce e le si allontana in continuazione senza però mai perdere il contatto – e il pubblico, un pubblico che si suppone “normalmente borghese” e che perciò condivide con gli attori zone d'ombra, tic gestuali e dubbi di comportamento.

A sorreggere tale metodologia, la convinzione che nevrosi e “problemi” individuali non siano che l'espressione inconscia di un disagio più generale, di un disagio per così dire “dell'epoca”. Ma soprattutto – e sta forse qui la maggiore coerenza e attualità del teatro di Deflorian/Tagliarini, così come del pensiero di Byung-Chul Han e di Fisher o del cinema di Antonioni – che i grandi problemi dell'economia, della politica, etc. non si possono cogliere del tutto se non si indagano i loro risvolti interpersonali e intrapsichici, poiché è proprio da tali risvolti che essi prendono forza e si sostengono. Se, come dicevamo prima, dalla biopolitica si è passati alla psicopolitica, ecco che anche a livello teatrale e attoriale si intravede un movimento che vada dall'attenzione per le biografie alla rappresentazione, pur sempre obliqua e indiretta, di *psicografie*. Il corpo, “campo di battaglia” che sul palco rivendica libertà e concretezza, si rivolge ora alla propria componente più immateriale, a una “fisica mentalità”, i cui disturbi sembrano riguardarci tutti da vicino.

Il piacere della creazione, o la creazione del piacere

Sullo sfondo, l'impressione che disagio e nevrosi, nonché lo “scandalo” che da essi deriva, abbiano anche una componente che rimanda, come detto prima, alla finzione, al nostro rapporto con le immagini, o meglio, al modo in cui immagini e visioni vengono concretizzate in un gesto artistico. **Michele Sinisi**, su commissione del Teatro dell'Elfo, sta lavorando ora ai *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Un titolo fra i più “classici” delle stagioni teatrali, una scelta che è potenzialmente fra le più rassicuranti.

Eppure, ricorda l'attore e regista pugliese, fondatore di Teatro Minimo, si tratta anche di una delle opere che più ha destato clamore e indignazione durante la sua prima rappresentazione. Dalla quale, ricordano le cronache, il pubblico se ne uscì al celebre grido di «Manicomio!manicomio!». Come recuperare quell'effetto di scandalo? Dove si annida la sua dimensione più originaria, al di là delle differenze di costume e morale che certamente intercorrono fra l'epoca in cui operò il drammaturgo siciliano e la nostra?

Secondo Michele Sinisi, l'episodio dell'incesto cui allude il testo pirandelliano non è dirimente. Gioca certo un ruolo nell'aver scatenato reazioni così forti e scomposte, ma non basta da sola a giustificare lo “scandalo”. La risposta si trova forse su un piano più prettamente formale: a suscitare il rifiuto dello spettatore era anche e soprattutto il meccanismo meta-teatrale, il modo appunto in cui una tematica magari già di per sé scabrosa veniva rappresentata all'interno dell'impianto drammaturgico. Qualcosa di simile, se vogliamo, a *L'origine del mondo* di Courbet, dove il soggetto-oggetto del quadro, di per sé osceno, si unisce a un realismo estremo ed estremamente modulato nei particolari che rende ancor più insostenibile la prossimità della vista. È come se ogni epoca, ogni contesto posseggano un certo “grado di finzionalità” che possono tollerare, o comunque posseggano diversi modi di articolare il rapporto fra realtà e irrealtà, al di fuori dei quali la seconda svela forse troppo delle strutture inconscie che sorreggono la prima. Ecco che, allora, le condizioni dello scandalo possono magari essere recuperate



proprio provando ad andare a fondo di questo rapporto, mostrandolo nella sua “nudità” di processo in fieri e artisticamente arbitrario. Chi sono oggi i sei personaggi, si chiede Sinisi, se non gli stessi autori e compagnie teatrali con le loro poetiche, il teatro (italiano?) nella contemporaneità delle sue differenze? La rivisitazione del dramma pirandelliano potrebbe essere un vero e proprio dialogo a scena aperta fra i protagonisti dell’attuale panorama teatrale, per provare a ragionare “dal vivo” e insieme di creazione e finzione, andando a rompere ulteriormente il patto con il pubblico per poi magari ricomporlo in forma precaria e ipotetica.

Quasi a dire che, infine (ma è una conclusione che ha la forma di domanda aperta), sia la stessa dimensione creativa ad assumere un carattere scandaloso. Come se la scoperta di nuovi livelli di finzione porti con sé anche la liberazione di energie sotterranee che non sempre si è pronti a rielaborare in maniera pacifica. Cosa spinge gli artisti, prosegue ancora Sinisi, a ricercare comunque il “nuovo”, la prospettiva inaspettata? Cosa spinge a dirigersi verso il rischio, anche quando sussistono (come nel caso dei Sei personaggi in cerca d’autore) tutte le condizioni per evitarlo? E, dal lato opposto, quale motivazione guida lo spettatore nel confrontarsi con una “intrigante paura” che, se da una parte preme per allontanarsi dall’oggetto che si ha di fronte, dall’altra chiama a inabissarsi in esso, senza filtri e remore? L’ipotesi è che, forse, l’esperienza teatrale in quanto tale ha a che fare con aspetti che rimandano a un effetto “taumaturgico” nonché a una sensazione di “piacere”, certo mentale ma allo stesso tempo affatto fisica.

Il fatto di ritrovarsi a uno spettacolo o a un festival teatrale (quale quello di Troia Teatro Festival dal quale scriviamo), come comunità per la maggior parte casuali ma in fin dei conti riconoscibili, non dovrebbe mai essere dato per scontato. Indica la condivisione spontanea di un interesse, di una curiosità e soprattutto di un tempo che, nel migliore dei casi, è altro rispetto al ritmo della quotidianità e dell’adeguamento a certe norme esistenziali. Ed è da questo tempo, da questa improvvisa ma voluta dilatazione percettiva, che ha origine la creazione teatrale. Una dilatazione che lascia intravedere i meccanismi e le congiunture proprie della catena di conoscenze, concetti e ritrovati con cui si elaborano continuamente pratiche comuni, che allo stesso tempo vagliano e rinnovano il rapporto scena-spettatore. A suggerire come il teatro - di contro ai grandi e piccoli poteri che influiscono l’agire di tutti i giorni - sia dunque uno strano ma efficace dispositivo di sapere-piacere, di cui gli spettacoli dell’oggi hanno forse il compito di svelare sempre più le logiche interne.

PS. A proposito del “teatro italiano nella contemporaneità delle sue differenze”, **Franco D’Ippolito** – testimone interessato di questa tappa di *Cresco-Lo stato dell’arte* - ha fatto lucidamente notare in coda alla discussione come il nostro sia forse l’unico paese d’Europa in cui il contemporaneo non è (come invece dovrebbe) un dato di fatto, bensì una connotazione divisoria a volte utilizzata in senso escludente, altre rivendicata in quanto segno di distinzione. Vale a dire, in Francia e in Germania il teatro è considerato “semplicemente” teatro, un fenomeno culturale che reca costitutivamente con sé il suo essere di ricerca (al di là ovviamente della qualità o meno dei singoli spettacoli). Esistono chiaramente numerose ragioni di natura politica, sociale e artistica che hanno portato a una condizione siffatta, e che non si ha lo spazio qui di ripercorrere nel dettaglio.

Tuttavia, si potrebbe comunque provare a estrapolare da questa constatazione qualche “suggerimento operativo”. Innanzitutto, tenendo presente come – allo stato di cose attuale – etichette quali “contemporaneo” o “di ricerca” non sono descrizioni neutre o a posteriori, ma sembrano sempre più



influenzare lo stesso processo creativo nel suo farsi. Non è un mistero quanto le condizioni produttive (ma non tanto le condizioni, piuttosto diciamo gli “orientamenti di categoria”) vadano spesso a determinare alcuni toni, certi “colori” e posture dell’esito spettacolare. Il che, se prendiamo a domanda «di quale teatro *abbiamo bisogno oggi?*», ci conduce ad affermare che sarebbero forse auspicabili pratiche sceniche sempre più capaci di inglobare nelle proprie urgenze e questioni più intime anche domande relative al processo produttivo, relative in qualche modo proprio al *sistema-teatro* nella sua specificità nazionale e, perché no?, magari anche regionale. O che comunque dovrebbe farlo in misura maggiore il dibattito pubblico sul teatro (e qui ci si riferisce, in maniera autocritica, soprattutto alla critica!): racconti, recensioni, riflessioni che considerino gli spettacoli come “insieme di segni” senza presupporre un posizionamento sulla loro genesi produttiva dovrebbero forse risultare sempre più sospetti.

Il compito per il futuro potrebbe essere allora quello di provare a formulare discorsi e stimolare discussioni che, al netto della doverosa rilevazione di differenze e diversità, esprimano in particolare una (ipotetica, precaria, “sporca” e costitutivamente insoddisfatta) *tensione alla convergenza*. Convergenza di narrazioni, prospettive e poetiche, tesa a indagare la “sincronicità tendenziale”, nel nostro panorama, di tradizioni e avanguardie, di teorie e pratiche. E che dunque possa suonare infine come una richiesta, come (si sta prendendo a prestito una formula di Franco Fortini) *la rivendicazione della contemporaneità di tutti i teatri*, delle comunità di autori e spettatori, «la contemporaneità di tutti i viventi».