



## Non Ã un paese per giovani

Bisognerebbe innanzitutto rompere o almeno incrinare la cappa che grava sui “giovani” del teatro italiano, ridiscutere dal principio una categoria astratta e ambigua, una vera e propria trappola che esalta l’anagrafe non per una reale emersione ma per una veloce e rapida consumazione. Il vocabolario del teatro, negli ultimi due anni, ha subito un inquietante impoverimento perché molto spesso ha girato intorno a due sole parole: “giovani” e “contemporaneo”. L’ossessiva domanda che operatori, critici, direttori artistici hanno rivolto al nostro contemporaneo è stata: chi sono i nuovi? Chi sono i giovani? La risposta paradossale è stata: i *giovani* sono il *contemporaneo*. Nell’area minoritaria dei festival e di alcuni luoghi di ricerca è come se si fosse sbandierato il motto: “l’Italia non è un paese per vecchi”, che però non significa affatto che sia un paese per giovani. E comunque nessuno ha poi completato lo slogan come sarebbe opportuno fare: “ma è comandato dai vecchi”.

Negli ultimi due anni si è riproposto dunque il solito meccanismo dell’industria culturale, vale a dire andare a pescare nomi nuovi, gonfiarli, sponsorizzarli, cercare etichette e slogan convincenti e poi lasciarli al loro destino. L’opportuno è stato spacciato per curiosità e la sostanziale conferma dello *status quo* per innovazione. I procedimenti che abbiamo vissuto in questi due anni presentano comunque una loro specificità, perché rispecchiano le “politiche giovanili” del precedente governo, perché sono stati di fatto innescati da qualche spicciolo stanziato appositamente per le nuove generazioni. Certe specificità sono anche legate al particolare momento che sta vivendo il teatro italiano, al susseguirsi di nomi che molto velocemente si sono dati il cambio dagli anni duemila in poi. Se dovessimo dunque osservare semplicemente la “politica-inculturale”, valutare il grado di visibilità che il mercato ha concesso alle diverse ondate, ai diversi fenomeni, verrebbe fuori un elenco piuttosto lungo, riassumibile almeno con: i gruppi romagnoli, i cosiddetti narratori (Celestini, Perrotta, Enia), i siciliani (in particolare Emma Dante), i nuovi registi (Latella, Civica, Cirillo), la nuova danza (Kinkaleri, Mk...). Perciò dopo il lancio di tanti nomi e tanti gruppi è come se il mercato si fosse scontrato con un *vuoto* generazionale, con l’assenza di nuove energie da spendere velocemente sul mercato. Improvvisamente è come se la disattenzione - per anni - verso i giovani, l’incuria nel creare reali contesti di nutrimento si fosse resa manifesta nell’assenza, secondo logiche di mercato, di novità convincenti sulle quali puntare. La risposta immediata è stata così di provare a riflettere sulla crescita, sulla relazione, sulla costruzione di luoghi di dialogo, ma le buone intenzioni si sono presto trasformate in pessime azioni, quando a tutto questo, si è cercato e si cerca di dare “visibilità”. Quando cioè tutti gli studi, le tappe intermedie, i processi, tutti quegli elementi fondamentali per un discorso critico e per un percorso di crescita si sono trasformati nei prodotti più adatti per un mercato bizzarro e imbizzarrito. In mancanza di un gruppo di “nuovi” da buttare nel mercato si è scelto tendenzialmente un’emersione di “massa”, invece di una qualità si è puntato il più delle volte alla quantità e invece dei prodotti finiti si è preferito “spettacularizzare” momenti che sarebbe stato meglio proteggere o mantenere a porte chiuse. I teatri e i festival hanno iniziato a utilizzare la categoria “giovani” in modo indiscriminato, come *passpartout* per accedere a finanziamenti, disinteressandosi quasi sempre (anche perché poco aggiornati e soprattutto poco appassionati) a rintracciare e a nutrire reali qualità. Operativamente festival e teatri si sono spesi per creare sezioni-gabbie dove “ammassare” il numero più alto possibile di gruppi giovani con l’intento o di mostrare una sorta di spaccato sull’esistente o di mettere in vetrina



una buona scelta di prodotti. Il fatto è che il “mercato dei giovani” ha pochi acquirenti che sono per lo più o “straccioni” o “taccagni” e si compra solo con buoni sconto o per pacchetti in offerta. In secondo luogo il panorama della scena emergente appare esplosivo e frantumato e dunque difficilmente – per fortuna – racchiudibile in un’etichetta o in uno slogan. Senza qualche scatto di tenacia o di talento, senza qualche opposizione feroce, ai giovani non rimarrà altro da fare che invecchiare.

Anche quando le intenzioni sono delle migliori si è creato una sorta di limbo-parcheggio dove far stanziare un numero eccessivo di gruppi, senza fornire un reale appoggio, senza rintracciare – anche con ferocia – i talenti più forti e soprattutto senza pensare a creare contesti fecondi di nutrimento e relazione. Un numero spropositato di gruppi, una condizione caotica e confusa potrebbe avere senso solo se i contesti fossero completamente *altri*, solo se il sottobosco abitasse anche in luoghi *diversi* che in Italia sono sempre più rari. Le logiche istituzionali sono entrate dentro ogni discorso sui giovani e ciò che dovrebbe apparire “incolto”, “caotico” e per questo anche “fecondo” e “destabilizzante”, di fatto è già irreggimentato in una serra ben limitata, seppur di fatto poco curata. Le logiche istituzionali si sono infiltrate alle radici e compito degli operatori culturali dovrebbe essere proprio alzare qualche muro, salvaguardare il non-fare, il caos, e non abbagliare con il luccichio di qualche soldo o con un briciolo di visibilità. Il fattore più angosciante è che nella maggior parte dei casi, non in tutti per fortuna, si è percorsa, senza alcun senso di colpa e con tante belle parole, la strada più facile, quella che pensa al “nuovo” ma si disinteressa del “futuro”, quella che sbandiera il presente ghettizzando i giovani e infine omologandosi al modo di procedere più diffuso. E tutti quanti hanno, in fin dei conti, vita facile perché i gruppi sono facilmente “ricattabili” e la critica pare aver rinunciato a mettere e a mettersi in crisi. Sembra sia diventato impossibile per tutti dire di “no”, “non collaboro”, “non partecipo” un po’ per opportunismo e un po’ perché mollare anche gli esili fili, significa lasciare il campo, darla vinta. Sarebbe forse il momento di riflettere allora seriamente sulle committenze, sulle produzioni, sulle residenze e capire realmente le diverse implicazioni, i limiti, come fare i conti, come difendersi.

Nonostante tutto questo, nonostante insomma le ambiguità e tutti i fallimenti che saranno evidenti a partire già dall’anno prossimo, quando gli spiccioli saranno finiti e si tornerà a una situazione cinicamente selvaggia, in alcune situazioni è stato possibile creare un certo tessuto di dialogo, un fragile ma importante tessuto relazionale che ha permesso di innescare qualche rete sotterranea, qualche ambiente meno arido. L’orizzonte adesso è quello di un brulichio ancora poco definibile, di una scena in movimento, di un numero molto alto di gruppi e di esperienze che si incrociano. Scorre della “vita”, molta più vita di quello che potrebbe apparire da fuori. In negativo si può leggere anche una realtà in parte illusa da false promesse e da una situazione di “galleggiamento collettivo” e in parte consapevole di dover cavalcare l’onda e dunque tendenzialmente incline a promuovere politicamente una solidarietà anagrafica, opponendosi alle realtà precedenti, col rischio di perdere in qualità e rigore. La situazione non è per nulla facile, perché gli spazi d’azione sono pochi e ristretti, perché “atteggiamenti” consumistici si infiltrano velocemente anche negli spazi protetti, perché è difficile negare che una certa solidarietà generazionale è francamente giustificata di fronte a un potere gerontocratico, eppure costruire piccole lobby porta poco lontano.

Se oggi è davvero assai arduo parlare di teatro senza riferirsi continuamente a un quadro di politica culturale, è ancor più vero che parlare unicamente di politica culturale, dimenticandosi di affrontare le



necessità e le forme di fare teatro, significa adeguarsi all'attuale e inutile chiacchiericcio recriminatorio. E quindi, malgrado tutti i rischi che si corrono guardando qualcosa che è allo stato nascente, si possono forse riscontrare alcune note comuni in un'area di per sé piuttosto ampia di gruppi che girano in un circuito più o meno simile, che vengono ospitati per residenze creative negli stessi luoghi, che si possono vedere più o meno negli stessi festival o nelle stesse piccole stagioni. Ma è molto difficile individuare qualche criterio per dar conto delle differenze cadere in categorie fittizie: il rischio è quello di classificare una varietà e in fin dei conti immobilizzare ciò che è vivo e in movimento. Eppure è fondamentale sforzarsi di rintracciare le piste e le direzioni più evidenti, i diversi tipi di relazione che si provano a instaurare tra pubblico e scena, i progetti e i miraggi a cui si aspira. Come atteggiamento comune trapela un certo desiderio di rendersi immediatamente *irriconosibili* rispetto ai canoni del teatro, di cercare a ogni costo una propria autorialità che vada fuori dagli schemi, di inventarsi cioè un nuovo linguaggio della scena, senza cogliere però che è un'arma a doppio taglio, perché un'originalità formale a tutti i costi non equivale a un certo tipo di omologazione? In molti casi verrebbe quasi voglia di fare un appello al "cosa" più che al "come", perché l'anelito a un nuovo linguaggio rischia di essere solo la ricerca di una patina di stilismo, un contorcersi dentro un'ossessionante indagine delle strutture che sono limiti però artificiosi e paradossalmente consolatori e non gabbie dentro cui rivendicare sì un proprio spazio di libertà, ma solo a patto di volerne uscire fuori. I percorsi e gli entusiasmi appena accesi, facendo i conti fin da subito con contesti ambigui, se non marci, paiono esser mossi da un'*inquietudine* che è spesso alimentata da un'*ansia* malata. Dall'*ansia* cioè di essere sopraffatti, cancellati, emarginati (e come potrebbe essere altrimenti?!). Ma le prime difficoltà si prestano pure a trasformarsi in odiosi alibi per rivendicare diritti d'esistenza e recriminare delle ingiustizie (quelle reali, ma anche quelle inventate). Si avverte poi una diffusa e spasmodica *diffidenza*. Diffidenza al confronto e al dialogo, diffidenza a uscir fuori dai propri selciati, diffidenza (per altro assai giustificata) verso gli "adulti", diffidenza che è anche confusione rispetto a quali interlocutori scegliere, alle relazioni da innescare. Quando, grazie magari a un contesto costruito con cura o perché il caos fuoriesce dalle gabbiette istituzionali, si innescano relazioni vere, allora queste vengono accolte come fatti miracolosi e se ne sente tutta la necessità. C'è poca consuetudine al dialogo e al confronto con qualcosa di "diverso", eppure la fame di uscire fuori dalle proprie solitudini a volte si fa sentire ed è forte tanto quanto la tendenza a isolarsi o a condurre dialoghi solo all'interno della medesima area generazionale o con qualche rara figura di riferimento. Proprio in questi momenti di apertura è del tutto fondamentale curare i contesti, preoccuparsi delle reali domande, coinvolgere le persone giuste ed evitare in ogni modo che tutto si trasformi in chiacchiera a vuoto. Perché progetti di dialogo ce ne sono molti e il teatro di per sé trova ancora dei margini di accoglienza per nulla scontati, tentativi di relazione anche spericolati e avventurosi, ma reali.

Per comprendere alcuni dei gruppi emergenti potrebbe essere utile fare un passo indietro e ricondurre il problema all'atteggiamento di fronte al teatro e allo spettacolo dal vivo. Cioè indagare il rapporto con la scena e con la rappresentazione non tanto per distinguere le forme ma per dar conto dei posizionamenti etici-estetici rispetto al proprio fare, rispetto al pubblico e al contesto nel quale viviamo. Il problema di "come" fare teatro è del tutto fondamentale ed è la domanda ossessiva sulla quale ruotano tanti lavori, ma è essenziale solo se riportata a un contesto "aperto", a una riflessione chiara sul proprio posizionamento. In questo senso si potrebbe disegnare un arco che dal *mito* arriva all'*astratto*, cioè dall'utilizzo di un forte archetipo che garantisce l'utilizzo immediato dei meccanismi della



rappresentazione arriva al tentativo opposto di rendere evanescente la scena, di guardare a una forma che può dirsi appunto astratta, secondo una auto-indicazione proposta in occasione di una piccola rassegna (*Astratto*) a Cesena organizzata dalla Società Raffaello Sanzio. L'utilizzo del mito o di un archetipo o di un forte filtro letterario permette di dare ossigeno alla scena. Il patto con il pubblico è certamente basato su un artificio, ma questo può dare sfogo all'immaginazione, elevarsi dalla mera fiction e proporre una visione del mondo. Può sussistere anche un certo tipo di "realismo" perché questo è subito trasfigurato dal contesto e viene ad assumere un margine di simbolismo. Il gruppo romano Muta Imago che attraverso il mito del fondativo della pittura racconta la questione privata e pubblica della coppia e della guerra e costruisce un'immagine – fatta soprattutto di ombre - per poi "drammatizzarla", darle movimento e metterla in discussione. I Menoventi (Faenza), impegnati adesso su un progetto dedicato alla figura di Semiramide, hanno lavorato invece con *In festa* su una precisa condizione di disagio e solitudine attraverso i filtri di Ionesco e De Chirico, dando un rilievo per nulla marginale al lavoro sull'attore. È possibile aggiungere anche i Santasangre (Roma) che almeno fino a *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale* hanno lavorato principalmente sulle contrapposizioni tra reale e virtuale, attraverso un complesso e raffinato utilizzo dell'ologramma e riferendosi a un immaginario tutto fantascientifico e in particolare a *Mondo nuovo* di A. Huxley. Sono tre casi in cui, anche se l'aspetto visivo è senz'altro prevalente e la parola molto ridotta, il centro guarda a un'attenta costruzione drammaturgica che non nega affatto la narrazione, ma cerca anzi di riformularla secondo nuove suggestioni e nuovi procedimenti. Sono tentativi di proporsi anche *in positivo*, di trovare nuovi moduli alla rappresentazione e nuove forme all'immaginazione. È dunque, in fin dei conti, una via affermativa che *prova a credere in qualcosa*, che adopera un meccanismo di rappresentazione ma per farne "un'esperienza di morale".

Quando invece il problema è la messa in discussione della stessa rappresentazione, questa avviene solitamente attraverso l'utilizzo di un procedimento: una feroce ironia. Ogni oggetto, ogni gesto, ogni azione perde di senso o almeno, il senso scivola continuamente. Non pochi gruppi iniziano dichiarando di non avere nulla da dire, iniziano confrontandosi con un'idea di *fine* declinata poi su sentimenti e identità e, soprattutto, sul teatro stesso. Il linguaggio della dissoluzione, coniato dai Kinkaleri negli ultimi anni, viene così recuperato almeno come orizzonte, come aria respirata, anche se cambiato sostanzialmente di segno. Quello che importa è il procedimento di montaggio e smontaggio della scena che viene portato avanti ad esempio da Teatro Sotterraneo (Firenze) e Cosmesi (Bologna). Sono percorsi questi, che intraprendono una strada estremamente difficile perché fin da subito si posizionano su un limite: una disperazione ai limiti del tic e della nevrosi, un'ironia che può cedere al cinismo, un gioco che quando perde di carica utopica si fa scherzo. In questo caso la rappresentazione è negata ma è l'oggetto con cui fare continuamente i conti, e il coraggio risiede proprio nello sporcarsi le mani con le cose del mondo, nel provare a ritrovare un'intelligente comunicatività con il pubblico, anche utilizzando un immaginario quotidiano certo da criticare, ma non da rimuovere. Nel *La Cosa 1* di Teatro Sotterraneo si parla proprio



della condizione dei giovani e di una crescita assurda. Si tratta di uno spettacolo tutto in movimento, perché quattro ragazzi sulla scena, come alle prese con una gara senza traguardo e senza mèta, corrono come matti nella perenne ambiguità che si tratti di una fuga o di un arrivo, di un gesto volontario o eterodiretto. Dal nord-est, da Verona, vincitori dell'ultima edizione del Premio Scenario, i Babilonia Teatro con *Made in Italy* danno vita invece quasi a una sorta di concerto rock, con violenti duetti fatti da lunghi elenchi di bestemmie e stupidità. Con decisa rabbia e grande comicità i luoghi comuni del conversare quotidiano si trasformano in insulti e l'umanità appare sulla via del tramonto raffigurata da tanti nani e tante Biancaneve.

Se invece si cerca fin da subito di liquidare la rappresentazione, allora la scena ricerca una dimensione *astratta* nel senso che tenta di fare a meno non tanto di un umano "figurativo", quanto della presenza stessa del corpo dell'attore. Il corpo scompare e dell'uomo rimane solo l'ombra, una traccia, un'emanazione (Pathosformel, Ortographe). La riflessione è tutta dentro alla costruzione di un proprio linguaggio, alla costruzione di "macchine", di dispositivi ottici e alla realizzazione di un'immagine in fuga e fantasmatica. In questo senso la tendenza verso l'astratto contempla anche una strada apparentemente opposta, cioè l'esposizione del corpo in quanto tale, di un corpo che non vuol rimandare più a nulla se non alla propria presenza, alle proprie forme, ai propri gesti (Sonia Brunelli). È un teatro "del pensiero" che può sorprendere a volte per intuizioni spiazzanti, per un notevole impatto visivo, ma che corre sempre di più il rischio di adagiarsi dentro una stanza chiusa, di respirare sempre le stesse parole e gli stessi riferimenti. È un atteggiamento di forte rifiuto per le "cose del mondo", è in definitiva la posizione di chi sembra *non credere più a nulla* se non al valore dell'*intelligenza*. Ma in alcuni casi l'assenza di ossigeno nuovo fa sì che l'intelligenza si tramuti in un cerebralismo presuntuoso e ripetitivo, nutrito e un po' inaridito da letture esclusivamente filosofiche. In questo atteggiamento l'esperienza a cui si guarda è sicuramente la Società Raffaello Sanzio che è il principale riferimento per molti gruppi, anche perché ne segue e ne sostiene alcuni da vicino. Il rapporto non è mai di proclamata *paternità*, anche se le influenze vanno ben al di là di una semplice consonanza e ambiguamente sembrano slittare tra l'*adesione* e la totale *formazione* di un modo di pensare e fare teatro. Si tratta in questi casi di capire allora se sia possibile distaccarsi veramente da un modello che non vuole porsi come tale e che pure sembra funzionare proprio così, dal momento che quando si tenta dall'esterno di oggettivare certi meccanismi, procedimenti e atmosfere si rischia soltanto di replicarli. È possibile codificare un linguaggio dall'esterno e poi riprodurlo in scena, ma allora è facile che stia diventando "solo" una questione di stile, con l'ingresso di un evidente manierismo.

Le differenze e le specificità di percorso sono comunque tante, le carte si stanno rimescolando anche se tutto appare sempre di più sospeso e in bilico. Per operare in maniera sensata è forse necessario assumere un atteggiamento di *attesa e attenzione* ("attesa e attenzione sono parole sorelle", come dice Mariangela Gualtieri), anche se non è per nulla un momento facile, dato che le persone che discutono e si confrontano realmente sono molto poche. La critica non è nella maggior parte dei casi una sponda di pensiero ma solo una - ormai debole - frangia di visibilità. Ci sono per fortuna ancora persone che provano a mettersi in gioco, inventandosi nuovi modi di azione, pur rimanendo sostanzialmente sotterranee e ai margini del sistema. Si tenta dunque un dialogo diretto con gli artisti, si cerca di dare continuità a uno sguardo altrimenti preda di impressioni fugaci. Molti sono ad esempio i progetti di affiancamento, di discussione, di occhi esterni invitati a riflettere su lavori nuovi anche in fase



progettuale. Qualcosa accade realmente, soprattutto quando le situazioni sono protette e curate, anche se il rischio che si corre è sempre quello di entrare, senza accorgersene, in un meccanismo di (auto)-legittimazione, di contribuire a un modello “scolastico” invasivo e di poca utilità. La sfida è sempre più difficile anche perché tra i gruppi con alle spalle appena un paio di spettacoli, le istituzioni sono entrate di prepotenza con l’intenzione di affiancare, sostenere, seguire. Ma il vocabolario andrebbe decifrato a dovere e in qualche caso ci sarebbe piuttosto da dire che vi è un’insinuante propensione a *omologare*, *sfruttare*, *controllare*. Le iniziative meritevoli portate seriamente a compimento rischiano, in un contesto di questo genere, di vedere drasticamente diminuito il proprio effetto, se non addirittura di risultare di valore opposto: buone pratiche che si risolvono infine in pessime azioni. Ma dentro la “macchina” del teatro c’è ancora qualche margine di movimento e immaginazione, si tratta ora, con tutti i drastici cambiamenti alle porte, con la probabile fine o riduzione di tanti di questi progetti, di riflettere sulle occasioni perse, di riflettere sui mezzi e sui fini e soprattutto di far circolare aria, di cercare nutrimento fuori e dentro il teatro, di non essere ambigui e difendere, con le “armi” giuste, le poche cose che ci sono da difendere.

*\*Articolo già pubblicato su "Lo Straniero", agosto/settembre 2008, 98/99*