

QUANDO ABBIAMO SMESSO DI CAPIRE IL MONDO – V PARTE

:«L'autenticità si rivela ostile alla società. Per via della sua natura narcisistica, essa opera contro la costruzione stessa della comunità. *Decisiva per il suo contenuto non è la relazione con la collettività o un altro ordine superiore, bensì il suo valore di mercato, che bypassa tutti gli altri valori*»

Byung-Chul Han *La scomparsa dei riti*

:«Lo spirito commerciale è dotato solo di intelletto calcolante, gli manca la ragione e, perciò, privo di ragione è lo stesso sistema, dominato esclusivamente dallo spirito commerciale e dalla potenza del denaro»

Byung-Chul Han *L'espulsione dell'Altro*

:«Nel principato come nelle repubbliche la libertà si perdette sempre, perché vi fu una minorità audace ed una maggioranza inerte»

Massimo D'Azeglio *Scritti politici*

Il teatro delle origini greche oltre a essere “luogo da cui si guarda”, era insieme rito e agone, festa e gioco. Si esercitava quindi lontano dalla ferialità del quotidiano. Erano presenti gli dei, le forze dirompenti che agivano sull'uomo, ma era anche una festa, un momento in cui il lavoro era sospeso e non si faceva nulla di utilitaristico. Anche nella rinascita medievale il teatro si era sviluppato nella dimensione del sacro e della festa, dal sagrato della chiesa ai carri della fiera. Vi partecipava non un pubblico ma una comunità, fosse quella della chiesa, del castello, del villaggio. E così nel Rinascimento, dove il teatro era festa, trionfo, rito, nelle piazze come nelle corti. E su fino al XVIII sec. dove cominciò, con la Rivoluzione a trasformarsi in festa e rito civile e non più religioso, ma sempre luogo di ritrovo di una comunità. Nei diari di Casanova si legge dell'intensa vita che fiorisce intorno al teatro: si gioca, si fa società, si cena, si fa politica e si intessono relazioni sentimentali. Lo spettacolo era il perno su cui ruotavano innumerevoli altre attività. Ancora nel Novecento il teatro aveva una centralità civile e rituale, dall'avanguardia alla tradizione e persino nei regimi totalitari, perfino nei campi di sterminio. Pensiamo a Marinetti dove la scena diventava agone di sfida al pubblico, o a Brecht e al suo teatro epico. Ma pensiamo anche a *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, dove Woland sceglie proprio il teatro per manifestare la sua potenza per poi partecipare alla festa nella Notte di Valpurga. A teatro si è inneggiato al potere così come si è resistito e combattuto il potere. In questo il pubblico è sempre stato un organismo comunitario, e il teatro il luogo dove palcoscenico e sala riunivano il mondo e il suo specchio, in un dialogo che proponeva e immaginava possibilità. In questi lunghi mesi di chiusura quello che è apparso purtroppo evidente è che il Teatro è mancato più a chi lo faceva che a chi lo vedeva. Perché questo? E forse perché l'agire dell'artista si è allontanato dalla società? O perché il teatro è diventata arte obsoleta non più capace di tenere il passo coi tempi e con il mondo digitale? Forse è giunto per quest'arte millenaria il tempo di diventare ancor più effimera e lasciar per sempre il mondo analogico?

Oggi l'andare a teatro non ha niente di festivo e certo non è più un rito. Tutto scorre. È la perenne danza di Siva che crea e distrugge i mondi. Niente dura in eterno, ma

dobbiamo pur rilevare che qualcosa è radicalmente cambiato, qualcosa che fino a oggi non era mai accaduto: viviamo un tempo e una civiltà basata su un sistema economico che vuole atomizzare la società più che riunirla. Ciò che conta è monetizzare qualsiasi azione, tutto deve diventare lavoro, in un flusso senza pausa alcuna, nell'indifferente presente del h24 sette giorni su sette.

Lo spettatore (dal latino *spectare*, guardare, quindi egli è colui che guarda) in questo contesto e nella maggioranza dei casi è chiamato a teatro semplicemente per incrementare i parametri necessari all' algoritmo per determinare e confermare la crescita dell'attività proposta dall'ente richiedente i sostegni. L'algoritmo ministeriale misura solo per il 30% la qualità, per il restante è meramente quantitativo. Le presenze in sala, i biglietti venduti sono diventati quindi l'ossessione di ogni operatore che aspira ai fondi del FUS o delle fondazioni bancarie. Dietro l'ipocrisia dell'*Audience engagement*, ossia il coinvolgimento dei nuovi pubblici - e per farlo ovviamente si utilizza un termine di derivazione militare -, vi è soltanto un pensiero computazionale volto alla verifica della crescita. Nemmeno i festival oggi sono più una festa, ma per lo più vetrine commerciali dove si fanno sfilare i nuovi modelli davanti a operatori e critici e ovviamente al pubblico, ma più per incassi e borderò che per attuare insieme una vera festa o sviluppare un rapporto vero e duraturo.

L'unica dimensione in cui incontriamo davvero una reale comunità è nel piccolo, nelle periferie, nel provinciale, laddove la *community* degli habitués difficilmente si dirige e si incontra e stabilisce un rapporto con la cittadinanza. In questi luoghi i teatri sono generalmente luoghi frequentabili al di là dello spettacolo. Sono spazi dove i ragazzi, le categorie deboli, gli anziani vanno a fare delle altre cose insieme agli artisti, sono luoghi in cui si fa teatro ma esso è anche motore per altre attività e legami sociali, dove ci si riunisce e ci si incontra. L'abbiamo visto anche durante la pandemia laddove, in alcuni casi, i luoghi teatrali provinciali e di periferia sono diventati anche luogo di sostegno materiale oltre che spirituale, case dove scambiare storie (per esempio al Teatro Caverna di Bergamo dove sono state distribuite poesie e scorte alimentari, ma anche i vari casi, sparsi da Nord a Sud, di Teatro in delivery, dove la preoccupazione era tenere il filo con la società civile nonostante la pandemia). Ed è in queste realtà che le chiusure dovute al Covid faranno più danni, dallo sfilacciarsi dei rapporti umani ai danni economici che non verranno riparati da nessun fondo specifico. Non saranno i grandi teatri a chiudere, ma le piccole realtà e con loro il lavoro di tessitura sociale in ambienti difficili. Domandiamoci cosa è teatro e a cosa serve prima sia troppo tardi.

I grandi luoghi deputati al teatro, quelli che si stagliano solenni nei centri cittadini, sono, anche in tempi normali, per lo più chiusi al pubblico se non per la rappresentazione. I loro bar sono aperti giusto poco prima dell'inizio della rappresentazione e durante il quarto d'ora di intervallo. Non ci si può soffermare a fine spettacolo, non si può arrivare troppo presto. Si deve guardare e andare via. Non c'è proprio modo di fare comunità. Intorno allo spettacolo non c'è più molta vita. Milo Rau nel suo manifesto di Gent ha provato a riportare l'intero processo produttivo al centro di un vortice che coinvolge l'intera città. La cittadinanza può partecipare alle prove, perfino aspirare a far parte dello spettacolo, frequentando l'ambiente teatro in momenti diversi dalla performance. Gli spettacoli di Rau sono

anch'essi volti a ripristinare una ritualità civile dove lo spettatore si trasforma nuovamente in una piccola agorà (pensiamo ai “processi” ma anche al *La passione* di Matera). In Italia Virgilio Sieni, sia durante la sua direzione alla Biennale di Venezia, sia nei progetti come *Altissima Povertà*, ha cercato di far risorgere intorno al processo creativo e alla danza un nucleo volto a coinvolgere l'intera comunità, I questi casi citati a cui si potrebbero affiancarne molti altri (Cuocolo e Bosetti, Drama Teatro e Teatro dei Borgia per esempio) si sente ancora la volontà non di fare *engagement* ma di incontrare e costruire con l'occhio del pubblico un mondo a partire dal mondo. Ma siamo nella minorità.

La maggioranza del mondo dello spettacolo italiano vive dipendendo dal computo dei biglietti e dei borderò. Nel numero non c'è nessuna comunità. L'annuario SIAE del 2019 riporta che nel settore teatrale si sono svolti **132201 spettacoli per 23.328.382 ingressi con 1.180.638 presenze e un volume d'affari di 499.935.318,98 €**. Ecco i numeri. Ovviamente non dicono nulla. Li possiamo leggere in svariate modalità, confrontarli con gli anni precedenti (con i successivi registreremmo solo l'enormità di un'assenza), vedere gli incrementi e i decrementi, ma i numeri non ci dicono nulla su quello che chiamiamo pubblico e nemmeno sul perché dovrebbe frequentare i teatri. Se il teatro infatti non è più rito e nemmeno festa e gioco, cos'è diventato? Ha una valenza nella vita delle persone? Gioca un ruolo oltre all'intrattenimento? Veramente come dice Binasco, e non Conte, il compito è non più politico ma limitato a far ridere e piangere? Sono domande che dobbiamo porci prima che riaprano i teatri perché non aver chiaro questo punto significherebbe una catastrofe ben maggiore delle chiusure attuali.

La cultura oggi è presa dalla bulimia e dall'obesità comune a tutti i settori della civiltà neocapitalista. Al supermercato si espone sugli scaffali ben più di quel che si consuma, si laureano più persone di quelle che effettivamente troveranno lavoro e così a teatro di produce più di quello che si può vedere. Le nostre pupille sono invase dal mattino alla sera di immagini, video, post e siti. Siamo in overdose visiva e stanno sorgendo vere e proprie malattie relative alla visione come il *binge watching*, la dipendenza da serie. Nel visualizzare (non vedere) noi produciamo lavoro e denaro. Paghiamo servizi per le piattaforme, facciamo guadagnare Youtube e chi posta i video alzando il numero di visualizzazioni e così su Facebook con i nostri like. La visione di oggi è un'attività ben lontana dalla sospensione della festa e da qualsiasi *otium* generante riflessione, siamo nel feriale, nel lavorativo, nel quotidiano agire/patire. Ora anche a teatro questo sta avvenendo appunto con i parametri di crescita: più produzione, più pubblico, più incassi, più fondi. Nessuno si fa una domanda sul perché? Nella società dei metadati e degli algoritmi si contano le teste, si vedono i flussi, ma le intelligenze artificiali non ci dicono mai il perché, ci dicono solo il come e il quando. Come dice Byung-Chul Han: «i numeri contano ma non raccontano». È dunque solo una questione commerciale e di quantità o intorno al teatro vogliamo costruire altri valori? L'occhio di chi guarda deve veramente essere ingozzato come l'oca da fois gras o possiamo immaginare una visione diversa in cui sia possibile anche chiudere gli occhi?

Georg Simmel, in un brillante libriccino scritto all'inizio dello scorso secolo, dal titolo *La tragedia della cultura*, affermava che quando gli oggetti dello spirito non

tornano al soggetto che li ha creati ma, in una sorta di ribellione, cominciano a generare in maniera indipendente altri oggetti che obbligano e legano il soggetto, ecco che ci troviamo in di fronte alla tragedia della cultura. Simmel sembra anticipare ciò che oggi avviene. Si è tranciato infatti il cordone ombelicale che legava l'opera a una necessità, e attraverso tale spinta tornava alla comunità che, grazie all'incontro con l'atto creativo, accresceva conoscenza e valori. Oggi come visto ogni anno si crea per necessità imposta, su argomenti e aree tematiche spesso ispirate dal sistema di finanziamento pubblico e privato. Il pubblico sembra assente da questa equazione. Vero è che spesso a teatro o in un festival ci troviamo davanti ad anonimi questionari in cui si chiede la nostra opinione per stabilire gli obiettivi per la prossima stagione o edizione. Ma le domande sono per lo più retoriche e statistiche. Non c'è modo veramente di confrontarsi su delle urgenze. Inoltre si lavora sul brevissimo periodo più che cercare di creare dei percorsi di lungo raggio e di ampie prospettive. In molti casi le direzioni artistiche sono in carica soli tre anni e neanche hanno il tempo di pensare di guardare lontano.

Si dovrebbe provare a far zampillare delle sorgenti che creino nel medio termine dei fiumi, generare un impatto a cascata sulla società, immaginando qualcosa da condividere con essa invece di volerla solo seduta, divertita e pagante. Ma le urgenze e le necessità si possono costruire con i minimi ministeriali, con la corsa alla produzione e alla novità? Si può conciliare produttività con necessità? Ananke si può accomodare sullo stesso divano con Capitalismo?

Nel mondo di coloro che osservano il teatro c'è infine la critica. Negli ultimi anni sembra aver perso non solo autorità e mordente, ma una vera e propria funzione all'interno del contesto teatrale. Vediamo di capire lo scenario in cui oggi operano la maggior parte dei critici. Innanzitutto c'è da rilevare che se nella quasi totalità dei casi un critico è anche un giornalista, le funzioni e gli obiettivi delle due professioni non sono perfettamente coincidenti, potremmo anche spingerci a dire che non hanno nemmeno gli stessi scopi. I due ambiti si incontrano spesso, diciamo persino che per molti decenni sono andati a braccetto, ma negli ultimi anni le due professioni si sono allontanate, tanto da dover porsi la questione se informazione e critica non siano proprio due ambiti diversi e oggi non conciliabili.

Tale distacco è senza dubbio dovuto alla crisi del mondo dell'editoria e del giornalismo dove, contrariamente ai decenni scorsi, oggi mancano gli investimenti, soprattutto in un settore minoritario come la critica. Quand'anche si scriva per una testata pagante, gli emolumenti al netto sono talmente risibili da non garantire un vero reddito. Coloro che provano a inserirsi in questo mondo, oltre a scrivere a volte in forma gratuita, si trovano a doversi pagare i contributi da soli per poter ambire all'agognato tesserino. La vecchia generazione poi, come in ogni altro settore, si è ben guardata da agevolare un ricambio generazionale. La via d'uscita a tale crisi della carta stampata è stata naturale: lo sbarco sulla rete. Le testate web però, nella quasi totalità, non hanno denari da investire in veri e propri stipendi. Al massimo si può aspirare a rimborsare spese. La maggior parte dei critici di arti performative fanno sempre, a parte rare e fortunate eccezioni, un altro lavoro necessario al mantenimento e l'attività critica diventa di necessità quasi un hobby, che esige però di studio

continuo, visioni e viaggi oltre alle alte e svariate competenze e conoscenze necessarie per aspirare a una qualsiasi autorevolezza. Visto lo stato di fatto economico non si può che certificare una costante deprofessionalizzazione del lavoro del critico, fenomeno che certo non aiuta a trovare una funzione e azione efficace all'interno della filiera.

Inoltre lo spostamento dalla carta stampata verso il web, se in un primo momento ha creato un fenomeno paragonabile alle radio libere degli anni '70, quindi spazi indipendenti e freschi occupati da una giovane generazione portatrice di nuove modalità meno giudicanti e aperte all'ascolto, nel giro di pochi anni il passaggio digitale ha invischiato la critica nella bulimia di informazioni propria della rete. Come distinguere le voci in mezzo al boato di una folla? L'abbondanza genera obesità e quest'ultima l'infarto: troppa informazione produce nessuna informazione. Il flusso costante e rapidissimo delle notizie genera poi inefficacia nel tempo. Tutto scompare rapidamente, rimpiazzato dall'ennesima novità, dal nuovo intervento, intervista, reportage. Non c'è spazio né tempo per leggere tutto. Inoltre come fa notare Vincenzo Del Gaudio, la pubblicazione degli articoli sui social fa nascere un brulichio di commenti e conversazioni che moltiplicano all'infinito i punti di vista e così ecco che si determina: «come ultima conseguenza una crisi della funzione classica della critica teatrale e, per reazione, implica un ripensamento di tali funzioni alla luce delle logiche dei *social media*». Seconda conseguenza dell'agire sui *social* e sulla rete è il rivolgersi non più a un pubblico, ma alle *communities* di appassionati (che non hanno nulla a che fare con una comunità), quindi paradossalmente a una cerchia ristretta formata da chi già fa parte del mondo del teatro, ossia le famose *echo chambers* impermeabili alle commistioni con un più ampio bacino di potenziali interessati.

Da rilevare inoltre alcune conseguenze endemiche della filiera teatrale. L'iperproduzione conduce, come abbiamo visto, a una riduzione all'osso delle tenute in cartellone degli spettacoli, eccezion fatta per Teatri Nazionali e Tric, questo comporta la perdita per il critico della sua funzione di richiamo al pubblico. Il report di necessità è *post eventum*, racconta qualcosa che non si vedrà più su quella piazza. Alla critica resta solo lo spazio per documentare qualcosa tanto evanescente da sparire in una notte? Ma provando ad andare al di là dell'essere semplice relitto o rovina di qualcosa che è stato e si provi a sollevare domande e questioni che vadano oltre il mero atto performativo, queste rischiano di rimanere affare per addetti ai lavori non certo di interesse per un pubblico generico. E dunque in che direzione agire per poter essere, non dico ecumenici, ma utili a chi il teatro lo frequenta saltuariamente o per nulla? Si può andare oltre la semplice trasformazione in *influencer* o di “informatori” di ciò che avviene nel mondo teatrale?

Con il proliferare degli eventi, le redazioni per poter seguire quanto più eventi possibile, in molti casi sono costrette a reclutare giovani e giovanissimi a cui non si riesce a fornire un'adeguata formazione al fine di coltivare un modo di vedere, un personale approccio allo spettacolo e una solida competenza. Si rischia quindi una sorta di *trip advisor* teatrale, dove a prevalere è il gusto e non una visione realmente critica e interpretativa. Anche il critico esperto si trova, causa l'abbondanza, a non avere più una visione generale e un quadro esaustivo di quanto accade nell'intero

panorama nazionale. Chi scrive nel 2019 ha visto nel corso dell'anno 326 spettacoli e seguito 17 festival in 8 regioni italiane, e nonostante questo ha di necessità perso alcuni importanti spettacoli difficilmente recuperabili alla visione e oltretutto vincitori di importanti premi.

Ulteriore problematica provocata dalla perdita di una posizione chiara nel sistema teatrale è una certa ambiguità di funzioni. Si sta a cavallo tra giornalismo e ricerca, tra consulenti e produttori di documenti, a volte dramaturg, a volte tutor formatori, tutte attività che sovrapposte vengono a creare una sorta di inevitabile “conflitto di interessi” tra la recensione e la contestuale collaborazione. Bisognerebbe astenersi qualora i ruoli si sovrappongano ma non sempre è possibile e a volte nemmeno auspicabile, perché solo attraverso tale commistione è possibile ottenere la documentazione di un processo di lavoro altrimenti invisibile. Inoltre l'attività del critico, non economicamente autosufficiente e quindi portata di necessità alle collaborazioni pagate, è inoltre agevolata dagli investimenti compiuti da festival e teatri, i quali nell'invito a seguire la propria attività sostengono le spese di vitto, alloggio e viaggio. Questo genera un'inevitabile cortocircuito di intenzioni tra chi vorrebbe, oltre a una nutrita rassegna stampa da presentare ai finanziatori, la certificazione della bontà dell'azione e dell'offerta portata davanti al proprio pubblico, e chi necessiterebbe di una indipendenza di azione per formulare un pensiero critico libero da influenze e pressioni.

In questo contesto quali ruoli sono possibili alla critica? Si può ancora essere ponte tra artista, operatori e pubblico? È possibile un ruolo politico? Si possono immaginare dei nuovi scenari d'azione in concerto con gli artisti? Non è facile rispondere a nessuna di queste domande perché la situazione è fluida e magmatica, il futuro è quanto mai incerto, benché sia indiscutibile che ci troveremo ad agire in un panorama ancor più precario e feroce.

Il capitalismo neoliberista come abbiamo visto in questa serie di articoli si è infiltrato in ogni angolo dell'edificio teatrale, contaminando con le sue logiche non solo l'intera filiera produttiva, ma ha trasformato il pubblico in uno sciame di teste paganti e neutralizzato il pensiero critico deprofessionalizzandolo e moltiplicando all'infinito i canali di informazione annegando le singole voci in un oceano sterminato, condannandole a una costante promozione di sé in forsennata rincorsa dell'evento e della notizia.

Cosa avverrà alla riapertura? È difficile rispondere a questa domanda. Non è mai facile indagare le nebbie del futuro, e ancora di più lo è in questa situazione del tutto nuova per il XXI secolo, ma è senz'altro probabile che alcuni degli effetti di questa pandemia estremizzeranno le pratiche descritte. Aumenterà il divario tra Teatri Nazionali e Tric da un lato e le piccole realtà dall'altro. Almeno quelle che riusciranno a sopravvivere. L'iperproduzione di certo non si arresterà visto che non si è placata nemmeno durante le chiusure (alcuni teatri hanno “in congelatore” più di una produzione), quindi è facile prevedere fin dall'estate un eccesso di eventi e prime. Per i giovani resterà un contesto di concorrenza feroce ed estrema dove le occasioni al ribasso saranno per molti l'unico orizzonte. La digitalizzazione porterà nuove sperimentazioni ma allontanerà ancor di più il pubblico dai palcoscenici, non in

termini numerici, ma in termini di qualità del rapporto. Infine Il distanziamento necessario ad arginare la pandemia unita alle strategie di atomizzazione della società messe in atto da capitalismo, rendono il panorama sociale ancor più difficile per chi vede il teatro come luogo di incontro di un corpo comunitario. Come reagirà il pubblico è senz'altro una delle maggiori incognite. Come cantava la canzone, scopriremo queste cose solo vivendole. Vero è che tutti questi mali sono opportunità per ripensare il sistema, per immaginare e provare a implementare strategie diverse, ardite, persino utopistiche. Molti tavoli di discussioni si sono aperti in questo disgraziato paese, ma si sta replicando la parcellizzazione dei punti di vista, e il comparto non è stato in grado di agire di concerto. Si è persa forse l'occasione di fermarsi e di riflettere con attenzione su dove la sfrenata corsa al produrre ci stava portando. La speranza è riposta nei giovani, nella loro capacità di ribellione, nelle loro energie capaci di smuovere la massa adiposa e inerte che grava sull'edificio antico del teatro. Solo loro potranno essere capaci di riallacciare i rapporti col mondo e perfino, speriamo, di inventarne uno diverso.

Ringraziamenti

Per questi articoli numerosi e doverosi sono i ringraziamenti. Solo grazie al confronto e al dialogo, informale e amichevole, è stato possibile cercare di analizzare, seppur a volo d'uccello, l'intera filiera teatrale.

Un grazie sentito ai colleghi Walter Porcedda, Elena Scolari, Alessandro Toppi e Michele Di Donato per le lunghe chiacchierate e il fruttuoso scambio di punti di vista. Riconoscenza e gratitudine vanno agli operatori che mi hanno indicato le anomalie sistemiche: Danila Blasi, Magda Siti, Lorenzo Vercelli, Mimmo Conte, Carlotta Vitale, Simonetta Pusceddu, Girolamo Lucania, Damiano Grasselli, Matteo Negrin, Valentina Tibaldi. E ultimi ma non ultimi gli artisti senza i quali non ci sarebbe teatro: Marco Chenevier, Marco Lorenzi e il Mulino di Amleto, Massimo Sgorbani, Gli Instabili Vaganti, La Piccola Compagnia della Magnolia, Liv Ferracchiati, Silvia Battaglio, Erika Di Crescenzo, Nicola Di Chio, Alba Porto, Thea Dellavalle e Irene Petris. Spero di non aver dimenticato nessuno.