

QUALE RICERCA TEATRALE NELL'ERA DEL CAPITALISMO *TRIUMPHANS*?

Alessio Bergamo

*...tu vuo' ch'io rinnovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria che ne favelli!*
Dante, Inferno. Canto XXXIII

Cari Oliviero Ponte di Pino, Simone Faloppa, Raúl Iuiza,

il testo con cui chiamate alla riflessione cerca di essere ecumenico, nel senso di abbracciare tutte le varianti della questione. Io quindi, farò la parte della chiesa locale, ovviamente con le mie specificità, nella speranza che questo apporti qualche contributo alla riflessione, nella sicurezza che aumenterà il senso di indeterminatezza e confusione che ci ammantano e nel dubbio che io sia legittimato a far parte di questa comunità. Da questo dubbio mi pare sia necessario partire, perché poi, in realtà, per quello che riguarda il mio agire (e il mio pensare... è possibile sconnetterli [tanto più per teatranti quali siamo]?) la questione della ricerca teatrale manifesta la sua prima contraddizione proprio lì.

Agire e pensare

Ritorno incidentalmente sulla questione del rapporto tra agire e pensare. I grandi pensatori del teatro, in definitiva, sono stati i grandi maestri del teatro. Se è vero che sicuramente ci sono stati grandi teatrologi (nella storia patria e internazionale) il pensiero più pregnante sul teatro è sempre venuto dai Maestri. Non altrettanto succede in altre arti. Non così succede nelle arti figurative, in musica, addirittura in cinema (in maniera più equilibrata)... Solo nel teatro. Se vogliamo sapere qualcosa di teatro, del teatro degli ultimi 150 anni, dobbiamo studiare Appia, Craig, Artaud (che ancorché abbiano concluso poco, in termini pratici, si sono sempre posti sul campo come artisti e non come teorici), per non parlare di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov ecc. sino a Kantor, Grotowski, Barba, Vasil'ev.... (incidentalmente, ma ci torniamo sopra dopo: gli ultimi due, ancora in vita, hanno ben superato gli 80, peraltro, e soffrono di una comune condizione paradossale: considerati dei "guru", privi di ogni base lavorativa costante).

Perché dico questo? Per dire che la ricerca, la riflessione in teatro, è strettamente connessa all'attività. E questa attività è un'attività di immaginazione, prassi, verifica e poi, solo poi, esternazione del processo di riflessione. La ricerca, insomma, si esplica in teatro in termini assolutamente indissolubili dalla pratica. Con buona pace del mio essere docente di teorie del teatro, devo ammettere che la "ricerca scientifica" sul teatro è ampiamente esterna e influente rispetto al processo di nascita e crescita del fatto teatrale (ricerca inclusa). Insomma, se alcuni splendidi saggi ci hanno messo le ali (Ripellino, Ruffini, Taviani, De Marinis, Marotti, Guccini, e tanti altri), quando poi abbiamo voluto prendere nutrimento dai frutti

delle esperienze che raccontavano, abbiamo dovuto leggerci le fonti: Mejerchol'd, Stanislavskij, Barba, eccetera. Perché tutta questa disquisizione? Per dire una cosa semplice semplice: che se per ricerca noi intendiamo quello spazio che accresce i saperi del teatro, ecco: non si dà ricerca senza pratica. E se non c'è la pratica personale, quanto meno, ci dev'essere una pratica diffusa attorno. (In definitiva quando Artaud scriveva, diciamo così, da marziano, in Francia, attorno a lui, il teatro esprimeva parecchie personalità attive e interessanti – Jouvet, Lugné-Poe, Copeau, eccetera – e nel mondo pure non andava male).

Per fare ricerca in teatro, insomma, ci vuole la pratica. E ci vuole il tempo. Molto, ma molto semplice. E non solo ci vuole la pratica, ma ci vuole continuità nella pratica. La ricerca è parte essenziale del fare arte. A qualsiasi livello, in qualsiasi epoca. Però la ricerca non è solo quella che si fa nel frattempo, è anche quella che si evince nel dopo. Mi spiego.

Prendo un materiale, provo a lavorarci, la resistenza e le caratteristiche del materiale (connesse alle mie sapienze e alla mia inventiva) mi dettano la necessità di elaborare determinati approcci adatti, lo faccio, quest'esperienza è sufficientemente non episodica da permettermi una verifica, una valutazione dell'effetto di ciò che ho provato, tiro fuori una sapienza. Ecco: questa è ricerca. Sostengo che solo quando si sia concluso questo cerchio si possa chiamare ricerca, senza che dalla ricerca non si estragga una sapienza è altro, è esperimento, è tentativo.

Non è ricerca soprattutto quando le cose si svolgono in quest'altra maniera: prendo un materiale, decido di lavorarci e avvio un'esperienza, interrompo il lavoro dopo una settimana, non ritorno più sull'esperienza e sul materiale (o non ci ritorno per n. anni), non riesco a tirarne fuori una beneamata. E non è ricerca non perché il tentativo sia fallito, ma perché non c'erano premesse perché questo tentativo avesse luogo.

Torno quindi ai miei dubbi sulla liceità del mio trovarmi qui.

Un collettivo teatrale indipendente

Primo dubbio. Scrivete: "ci rivolgiamo ai gruppi, compagnie, collettivi teatrali indipendenti"... E chi è mai riuscito ad avere un "collettivo teatrale indipendente"? Ho visto, vissuto solo raggruppamenti temporanei. Va bene che in teatro tutto è temporaneo, ma c'è misura e misura. Il problema è che con il collettivo con cui ho lavorato più a lungo (lavorando sui racconti di Gogol e producendo due spettacoli), se conto *tutto* il lavoro svoltosi dal capodanno del 2016 a gennaio 2024, cioè 8 anni!!!, abbiamo fatto 24 repliche e provato 3 mesi e mezzo, in sessioni di 10 giorni. Cioè una media di 13,2 giorni di prove e 3 incontri con il pubblico l'anno.

Questo il più continuativo, se vogliamo parlare non solo di esperienze personali, ma di gruppi.

Un altro progetto, sulla *Passione secondo Matteo* di Bach, basato sulle azioni fisiche e, ovviamente, sul rapporto con il materiale musicale e testuale. 6 anni. 6 sessioni di dieci giorni l'una. Sempre con persone differenti. Tre presentazioni pubbliche. Relativa, e sottolineo relativa, continuità di gruppo solo su due di queste 6 sessioni. Ce ne sono stati anche altri, ma la continuità, qui, è stata soprattutto a livello personale, nel senso che io ho dovuto cercare di cucire esperienze diverse con

gruppi sempre nuovi.

Non tedio oltre raccontando altri percorsi più o meno affini. Se i due illustrati sopra sono stati i più continuativi, è facile immaginarsi il resto.

D'altronde per tutti questi lavori gli attori hanno ricevuto o zero soldi o soldi ridicoli. Io ce li ho rimessi. Per me non è un problema non guadagnarli, perché ho uno stipendio da docente di Accademia, ma gli attori devono campare del loro lavoro.

Conclusione: si sarebbe potuto lavorare con continuità solo nella misura in cui ci fossero state condizioni di copertura finanziaria, cioè, nel contesto impossibilitante del teatro professionistico attuale, solo se nel lavoro si fosse stati tutti amatori (cioè gente che lavora in maniera professionale, ma non come professionista, che non campa l'esistenza sul lavoro teatrale). Convergenza astrale praticamente impossibile per il tipo di lavoro in cui mi sono addentrato... Risultato: la continuità è stata ridottissima.

Capire “dopo”

Comunque da questi e da altri progetti posso dire di aver capito qualcosa, cioè c'è stato uno spazio di ricerca che ha portato all'acquisizione e allo sviluppo di un'ulteriore sapienza... (Il passato prossimo è d'obbligo perché, come scrivevo sopra, la ricerca la si capisce dal “poi”, dal “dopo”. Senza il “poi” e il “dopo” – anche se sono indivisibili, inesplicabili – la ricerca non è tale). Ma che ricerca è stata? Cioè: quali spazi di formulazione ha avuto? Soprattutto: che spazio di condivisione ha avuto? Altrimenti detto: chi ci si è confrontato, a chi ha lasciato qualcosa, in che sistema di relazioni si è infiltrata, innestata?

Questo è un problema.

A livello di “pubblico”, di “teorici”, di “studiosi”, insomma di “esterni”, posso dire senza eccessiva tema di smentita che il risultato è stato ZERO. D'altronde, non avendo “girato” i prodotti del nostro ricercare, pochi assai li hanno visti. Ancorché mi pare ci fosse di che parlare, non hanno fatto tendenza, non hanno avuto successo e quindi non hanno attratto gente che volesse rifletterci, che volesse confrontarsi. E per questo, se volessi scriverne e condividere, si tratterebbe di materiali difficilmente editabili: dovrei pagarmi un'edizione, ché certo nessun editore verrebbe a chiedermi conto di quello che ho fatto, dato il mio livello di visibilità (comunque, in realtà, appena posso ne scrivo e pubblico.)

A livello di contatto diretto, di condivisione diretta, con attori e registi che avevano lavorato nei progetti, direi molto pochi: per la buona ragione che cambiavano di continuo. Quindi forse solo con quelli che hanno attraversato diversi lavori. E anche lì: chi di loro, e forse anche io, è stato in grado di pensare queste esperienze in termini di ricerca? Chi si è voluto mettere nell'ottica che il lavoro, le sperimentazioni che facevamo per fare nostro il materiale, non avessero a che fare solo con la produzione, il superamento delle difficoltà che opponeva il materiale al fine di metterlo in scena e, invece, avessero un valore di per sé, oltre quella necessità? Quale circostanza o condizione produttiva ci ha sollecitato farlo? Nessuna.

L'eccezione pedagogica

Eccezion fatta per la pedagogia. E altrimenti, per quello che mi riguarda, l'essere un po' autocentrati ed egotici (come d'altronde, almeno in parte, credo l'artista non possa fare a meno di essere). Sicché quando questo è successo è stato perché la continuità me la sono sviluppata personalmente, utilizzando gli spazi pedagogici o, appunto, laboratori occasionali.

Ma è necessario che io mi fustighi, a questo punto.

Perché se queste sono le condizioni discontinue, frammentate e labili di lavoro, è da stupidi fare un tipo di ricerca imperniata sul processo dell'attore.

Alla fine è più intelligente l'approccio di ricerca, diciamo così, di Castellucci, che lavora sulle immagini e sul *tipaž*, dove gli attori non necessitano di una sapienza particolare e sono invece presenti in forza del contesto di immaginario in cui è innestato il loro agire.

Insomma, di nuovo, e lo so che dopo due pagine e passa di lettura questa domanda potrebbe irritare, ma la questione è: ha senso che *io* parli di ricerca teatrale?

Partendo da questa storia personale, faccio alcune riflessioni generali.

Il testo che mi avete mandato dice tante cose. L'ho copiato in Word e ho scritto, accanto a varie affermazioni, frasi di obiezione o di condivisione del punto di vista.

Ma appunto si tratta di *tante* cose e questo mio testo è già abbastanza farraginoso.

Di quelle tante cose, magari, un giorno parleremo a voce. Detto però che da quanto ho scritto si possono già evincere diverse mie posizioni su cosa sia e come viva, come si sviluppi la ricerca teatrale, vorrei soffermarmi ancora su due aspetti.

Il primo è relativo ad alcune funzioni nuove del teatro al giorno d'oggi e su quale tipo di praticabilità queste comportino. L'altro è connesso a una valutazione più generalista di alcuni funzionamenti della società che incidono su tutti gli aspetti della nostra vita e, concretamente, anche sull'attività teatrale.

Comincio da questi ultimi.

Il teatro nell'era del *capitalismo triumphans*

1. Mi ha colpito la vostra frase: "il pericolo è quello di proporre aspiranti poeti attrezzati in sostanza solo a un giornalismo di qualità. E però praticamente senza lavoro all'orizzonte." Questo accenno al giornalismo è, credo involontariamente, illuminante. Il problema è che anche per i giornalisti non c'è lavoro all'orizzonte. Anche per i giornalisti formati da giornalisti, intendo. E anche per i ricercatori, dico quelli universitari, formati da ricercatori. E per gli avvocati... eccetera. (Così come per gli attori-da-fiction formati per attori-da-fiction). L'instabilità (precarietà) e l'iperproduttività (due aspetti che vanno sempre insieme) fanno parte di uno stesso orizzonte esistenziale, e sono principi assolutamente ideologici e sistemici che valgono per *tutti* i settori della società del *capitalismo triumphans*.

Insomma la dissonanza tra il tendere a formare poeti e il finire per formare giornalisti non si pone, perché comunque quello che succederà loro dopo la formazione ha *poco* a che fare con la formazione che gli diamo. La dissonanza principale è nel fatto che per la stragrande maggioranza di loro l'unico momento in cui lavoreranno per davvero in maniera continuativa, seria e pienamente, sensatamente produttiva, nella loro vita, nel teatro, sarà quello in cui studieranno

all'Accademia, cioè quello in cui, teoricamente, si formeranno per un futuro lavoro. E non solo perché non tutti "vinceranno" nella corsa per essere più "gettonati". Ma perché la maggior parte delle produzioni a cui parteciperanno, quei pochi che riusciranno a farlo, con maggiore frequenza saranno appunto un mestiere da giornalista... e per di più da giornalista precario. Cioè per buona parte saranno marchette, concepite in base a criteri produttivi che non possono che produrre marchette, perché bisogna iperprodurre. Questi i più fortunati. Gli altri, una volta usciti, solo dio sa quello di cui si occuperanno e come e in che termini se ne occuperanno. Basandomi sulla mia esperienza posso dire che nella maggioranza dei casi lavoreranno per davvero di nuovo solo quando insegneranno a qualcun altro. A tutti i livelli, però, il lavoro a cui saranno convocati (con eccezioni davvero eccezionali) sarà determinato da parametri di finanziamento legati all'iperproduttività e, ancor più, alla dimostrazione di un'iperproduttività e di un'iperdimostratività della propria produttività (una quantità assurda di report, pubblicazioni, pagine web e minchiare simili che vanno a ingrossare l'infodemia). E questo è indicativo di un fatto particolare: e cioè che noi si viva in un sistema interamente ideologico.

Infatti l'iperproduzione è in definitiva un'esigenza di tipo ideologico e la necessità di dimostrarla per ricevere finanziamenti è l'effetto dell'incrocio tra questa ideologia e le possibilità di verifica che offre la "nuova" tecnologia informatica. L'ideologia, ovviamente, è quella filocapitalista in cui ha dignità di esistere solo chi contribuisce a produrre profitto.

Alla produzione di maggior profitto è necessario un lavoratore con meno garanzie, più pepe sotto al culo, che lavora, lavora, lavora e di cui all'occasione ci si possa liberare facilmente. Il precariato, l'instabilità è il carattere distintivo del buon cittadino-produttore. Peccato che buona parte della società svolga funzioni di servizio e non produca merce. Il settore pubblico soprattutto. L'esistenza di un mondo che esiste al di fuori dei parametri dell'utile di tipo capitalistico, di gente che lavora con calma, avendo tempo davanti, senza essere oppressa dall'angoscia della produttività, in un lavoro che è solo cura e servizio agli altri, è un obiettivo da poligono: va colpita, bisogna ridurne centralità e dignità. Lo Stato deve essere amministrato secondo criteri aziendalisti, simili a quelli che le imprese elaborano per la produzione. Il lavoratore statale deve essere criminalizzato in quanto fannullone. Se possibile precarizzato anche lui. Perché questo esige l'ideologia dominante. E l'incultura che le è connessa.

Se si può si privatizza e si esternalizza, eccetera. Si crea così lavoro (beninteso iperproduttivo e precario). Lavoro che in teoria è un lavoro di servizi, quindi non produce beni, ma può essere regolato in base alle leggi di impresa e di profitto. Il costo di questo lavoro e dei profitti che produce ai titolari di impresa è come sempre, a cascata, a carico dei singoli cittadini, ma invece di passare attraverso lo Stato e la tassazione, passa attraverso la gestione diretta delle imprese e il pagamento a compenso del servizio erogato. Di qui il proliferare di tutte quelle funzioni che servono ad aiutare i cittadini a entrare in collegamento con i servizi, anche quelli indispensabili, con la complessità degli espletamenti burocratici che è sempre crescente. Prolifera che è anch'essa funzionale sia ad uno spostamento dei lavoratori da dentro l'apparato statale all'apparato privato sussidiario (cfr. commercialisti, caf, agenzie che fanno bandi europei, assicuratori sanitari,

eccetera), sia alla funzione ideologica di dimostrare che si può essere finanziati solo se iperperformanti come può esserlo un lavoratore sfruttato e si ha diritto a prendere i soldi dei cittadini per fare attività di servizi, solo se però ci si comporta con la stessa efficienza produttiva di un'industria privata, e anche più.

I criteri di valutazione di questa attività devono essere oggettivabili, perché oggettivi sono i criteri in base ai quali funziona una ditta privata (produttività del lavoro, redditività degli investimenti, eccetera). Si tratta quindi sempre di una questione di ideologia perché ci sono lavori che non sono oggettivabili (tipo quelli di chi cura, di chi crea uno spettacolo, di chi insegna, eccetera). Ciò che è oggettivabile deve essere quantitativo, deve essere quantificato per pesarlo. Di qui aspetti grotteschi di iperproduttività farlocca nei servizi, tesa solo a raggiungere gli obiettivi prefissi, a superare le asticelle messe a dimostrare, in definitiva, che si è iperproduttivi. Lo si osserva con particolare evidenza in quello che succede nell'università e nella scuola, dove i criteri per l'abilitazione all'insegnamento o all'inserimento inducono a storture incredibili (professionisti dei convegni, maniaci dei master, accumulatori di posti in redazioni di riviste scientifiche, produzione maniacale di testi e scritti – spesso gli stessi rimaneggiati in molte maniere diverse – che pochissimi colleghi – o forse neanche uno – leggeranno, iperspecializzazione nelle procedure, eccetera).

Il sistema di finanziamento teatrale non sfugge agli effetti che l'ideologia filocapitalistica ha sulla gestione della cosa pubblica. Anche qui abbondano imprese sussidiarie allo svolgimento dell'attività organizzativa e di *fund raising*, anche qui i criteri sono quantitativi, anche qui i finanziamenti sono precari e controllati in base a verifiche di funzionalità economica e produttiva, anche qui si produce un sacco di materiale inutile, di lavoro inutile (soprattutto di pubblicità, comunicazione e documentazione che contribuisce a ingolfare l'infodemia), anche qui si fanno molte cose che sono pensate esclusivamente in funzione della loro utilità all'adempimento dei criteri proposti (l'algoritmo) e spesso sono farlocche, fuffa, non hanno necessità né artistiche, né sociali. Una quantità di diverse operazioni, nominalmente dignitose, di fatto caratterizzate dal loro essere "pseudo".

Lecture che verranno presentate come spettacoli. Spettacoli che verranno prodotti con tempi e finanze con cui si producono lecture. Spettacoli di Accademia che verranno presentati come spettacoli professionistici. Numeri di ore di insegnamento che saranno pompati. Soldi ricevuti dagli incassi delle vendite degli spettacoli che saranno fittizi, in certi casi, ad esempio, frutto di autoinvestimenti degli attori che devono dimostrare una certa quantità di entrate, eccetera. Un gran lavoro per far stare in piedi questa baracca (fatta comunque di quattro assi) per dimostrare un'intensa produttività e una dignitosa redditività che in base ai criteri per l'erogazione di finanziamenti pubblici giustifichino il finanziamento delle attività così da avere altre occasioni di lavoro per continuare a esistere nel teatro. E tutto questo a detrimento di una sola cosa: un lavoro normale, profondo, serio, continuativo.

Insomma, io ho la sensazione che, per quello che riguarda i servizi, si sia in una situazione pienamente brežneviana (si producono dimostrazioni di produzione, o produzioni scamuffe spacciate per produzioni... ma di fatto non si produce e, ancor meno, si lavora produttivamente) e che il *capitalismo triumphans* abbia creato una società sostanzialmente ideologica. E che tendenzialmente, come ci trovassimo in una distopia, in questa società ideologica che prende a dogma modellante il ciclo

capitalistico di produzione e smercio, assistiamo a un paradosso. E cioè che la produzione di beni concreti, quelli che vanno sul mercato, per capirci, costa sempre meno perché si basa o sul lavoro schiavile o sull'automazione; mentre i servizi alla produzione e al commercio si gonfiano a dismisura, impiegando una massa di lavoro e di risorse utilizzate per compiti per lo più autoreferenziali e inutili e, paradossalmente, depotenziando l'efficacia della loro eventuale funzione sociale. Ovviamente forse da qualche altra parte il *capitalismo triumphans* ha trovato delle compensazioni e funziona meglio. L'Italia – si sa – è il buco di culo del mondo economicamente avanzato. Ma quello che mi sembra è che questo accada solo in Germania o nei paesi dell'Est, dove l'eredità della struttura del sistema socialista ha fatto resistenza alla trasformazione.... Ma purtroppo sono un provinciale, nel senso che anche se conosco realtà estere, il mio lavoro è saldamente limitato all'Italia. Conclusione, semplice: siamo in uno spazio economico che tende a non permettere al teatro spazi di lavoro congrui alle sue necessità minime e intrinseche di ricerca teatrale, cioè la serietà minima e approfondita del lavoro.

Il teatro come forma di resistenza

2. Ora di fronte a un quadro che disegno in termini apocalittici, in una società che surroga realtà fattive (realmente produttive) con servizi inutili, veicolati tutti attraverso il sistema informatico c'è, tra le altre, una realtà che teoricamente *per la sua prassi* gli si oppone.

Il teatro.

Per due ragioni. Innanzitutto il teatro è una realtà del corpo. Il teatro è fatto di anime dentro corpi. In compresenza. Cioè il teatro è anti-informatico. È fattuale. È fisicamente relazionale. E poi per la ragione che la sua produzione è meno dimostrabile di altre: è solo parzialmente documentabile, buona parte della sua quantità è sotterranea, è sostanzialmente solo esperibile per via diretta ed essenzialmente e immediatamente caduca. Questo *essere altro* del teatro orienta una grandissima quantità di gente a fare teatro, a viverlo nella maniera più esperienziale possibile. Cioè il corto circuito che denunciate tra pedagogia e ricerca io lo ridefinirei. Il corto circuito tra chi decide di dedicare la propria vita al teatro in forza della potenza, della centralità, dell'importanza alternativa che il teatro al giorno d'oggi ricopre, e gli spazi reali in cui questo si può praticare in maniera tale da sviluppare una ricerca. Perché l'unico spazio teatrale che oggi come oggi consente una ricerca è quello del teatro non professionistico, cioè gratuito: quello del teatro di persone che si sostengono non in forza del loro fare teatro. Per cui: teatro nel sociale (carceri, scuole, teatro con richiedenti asilo, teatro con anziani, altro), pedagogia (accademie e scuole di teatro).

Per il resto la ricerca teatrale è tendenzialmente espulsa dal quadro professionistico (o para-professionistico – cioè sul modello del Workcenter, in cui veniva gente che si poneva in termini professionali, ma non era indirizzato alla professione – , o pre-professionistico – cioè sul modello degli Studi russi, dove si raccoglievano giovani indirizzati al professionismo).

Questo però ci riporta al problema fondamentale: cioè al fatto che la ricerca delle compagnie, dei collettivi fatica a esistere e che, fondamentalmente, tirare le reti di una ricerca lo possono fare o gli individui (quindi che tirano le reti della loro ricerca

svolta nell'arco di diversi lavori che non vedono come centrale il lavoro *dell'attore*, anche se lavorano comunque *con* gli attori) o collettivi molto ristretti (due-tre persone) che però si comportano come gli individui di cui sopra, cioè, diciamo così, sostanzialmente da drammaturghi; oppure ancora collettivi di eroi nei quali la condizione produttivamente e finanziariamente amatoriale non impedisce la continuità di frequentazione e lavoro. Magari come i Laudesi.

Il ruolo dei Maestri

Il teatro è potenzialmente centrale in questa società, proprio per il suo essere alternativo, dialettico con la società. E la ricerca teatrale ha potenzialmente campi vasti su cui operare (anche in forza della differenziazione di spazi sociali in cui si potrebbe fare teatro). Ma al tempo stesso non può fare a meno di misurarsi con il sistema sociale e produttivo che è dato al lavoro nel teatro.

Questo sistema le riserva uno spazio talmente risicato da riportare l'ipotesi della ricerca teatrale al di fuori dell'orizzonte del reale, di ciò che si osserva attorno a noi, cioè la priva di modelli reali di riferimento e crescita, cioè di vie da emulare.

Spazio così risicato che riporta l'ipotesi della ricerca teatrale al di fuori dell'orizzonte reale che si osserva attorno a noi, cioè la priva di modelli reali di riferimento e crescita, cioè di vie da emulare. Faccio un esempio a me vicino: in Russia esiste il mito del Maestro, ed esiste ancora perché ha spazi produttivi e pedagogici. Pedagogico, perché il corso d'attore dura quattro anni e quello da regista cinque anni e il Master, cioè il pedagogo principale e direttore della programmazione didattica di quel corso, è sempre lo stesso. E produttivo: perché il direttore artistico o il regista principale del teatro hanno a che fare con un teatro di repertorio, e cioè con una compagnia stabile e finanziata, quindi con relazioni che durano un tantino di più delle nostre nel tempo e nella densità del lavoro. Questo mette la figura del Maestro, cioè quello che tira le fila della ricerca teatrale (aspetto che, come ho scritto sopra, per me è fondamentale, perché sostengo che la ricerca teatrale si conformi quando c'è un "dopo", un "poi"), tra le figure emulabili perché possibili (e non frutto solo di nostri viaggi immaginari).

Ecco, in Italia, invece, mi sembra che questa figura sia rimasta o nell'immaginario storico di chi ha amato la storia del teatro del Novecento o in quello storico degli ultimi 50-60 anni, dei "gruppi" o di alcune formazioni eccezionali (il Living, il Workcenter, Wroclaw, Barba, ma anche De Berardinis, eccetera). Cioè in un orizzonte ideale, colto, immaginario più che reale. Di qui l'inevitabile difficoltà che la ricerca teatrale incontra. Di qui, in definitiva, anche questo interrogarsi.

Caveat finale

Ovviamente è possibile che alla base di questa mia visione pessimistica ci sia un mio percorso personale, un mio solipsismo caratteriale, forse una mia poca forza organizzativa, una mia eccessiva borghese prudenza, la paura di non riuscire a mantenere la famiglia, la mia collocazione territoriale nel centro-sud, che si sa è meno facilitante (la mia città, poi... Roma è l'ira di Dio, è il mondo del vieni-e-mostrati-in-vetrina-hai-visto-mai-succeda-qualcosa; una città in cui nulla si

stabilizza, una città il cui modello sociale è la Stazione Termini), e chi sa quali altre mie soggettive pusillanimità. Non lo scrivo perché mi si dica “no, dai, non fare così”, ma proprio perché potrebbe essere anche effettivamente ci siano tutte queste ragioni personali dietro a questo pessimismo. Devo ammettere che spesso ravvedo una certa difficoltà, non solo in me, nel distinguere quali circostanze, di che tipo e quanto abbiano avuto peso nel nostro percorso personale, cioè nel distinguere dove sia il generale e dove sia l’individuale. Sono fattori che si intrecciano in maniera maledettamente stretta. E non si sa mai dove la riflessione sul generale serva a proteggerci dallo scavo su noi stessi o quanto al contrario si prenda su noi stessi, sulla nostra struttura psichica e caratteriale, aspetti che sono invece oggettivi e di contesto.

In occasione dell’incontro Theatre No Theatre/Laudesi
PERCORSI NOMADI – Raúl Iáza e Thomas Richards
Milano, febbraio 2024

<https://www.ateatro.it/webzine/2024/04/12/teatro-e-ricerca-2024-quale-ricerca-teatrale-nellera-del-capitalismo-triumphans/>