



Coco-dillo

A CERCARE NEL CIELO.

Una raccolta per i dieci anni di Direction Under 30

- p. 5 **INTRODUZIONE**
- p. 7 **RITRATTO DELLA QUIET-GENERATION**
Una generazione "silenziosa" quella degli Under 30 di oggi, le caratteristiche che la delineano illuminano anche le tendenze e le direzioni della ricerca nella nuova scena teatrale italiana.
Andrea Malosio, Alice Strazzi
- p. 10 **PADRI PUTATIVI E FIGLI SENZA SPAZIO: RIEMPIRE LO SPAZIO DELL'INTERROGAZIONE**
Vagando per una scena evacuata dall'artista, gli spettatori troveranno soltanto altri spettatori e guardandoli, riprendendoli guarderanno anche il proprio guardare.
Mila Di Giulio
- p. 12 **LE RAGIONI ALGORITMICHE DELLA GENERAZIONE UNDER 30**
Attraverso un algoritmo di topic modelling sono state analizzate le sinossi di tutte le drammaturgie passate per Direction Under 30. Sono stati individuati diversi temi portanti da cui si è partiti per rendere conto, pur metonimicamente, delle urgenze e delle visioni del mondo della nuova generazione teatrale italiana.
Irene Buselli, Eva Olcese, Matteo Valentini
- p. 17 **MILLE MODI DI AMMAZZARE IL TEMPO. FUGA O ESILIO DI UN GRUPPO**
A Marsiglia vivono Alessandra Ventrella e Rocco Manfredi, fondatori della compagnia DispensaBarzotti e in gara per ben due volte a Direction Under 30. Che cosa affiora oggi dalle loro voci?
Damiano Pellegrino
- p. 23 **UNA GENERAZIONE A BASSA RISOLUZIONE**
E se la frammentazione del contemporaneo non fosse il sintomo di un problema ma l'emersione di un linguaggio?
Giuseppe Di Lorenzo
- p. 25 **UN GIOCO PERICOLOSO. SGUARDO DOPPIO SULLE CONSEGUENZE DEL POTERE**
Dove si ragiona sulle insidie di un festival con vincitori (e vinti?), sull'opportunità di un teatro agonistico e sulle contraddizioni che si innescano tra lavoro artistico e sovranità dello spettatore.
Gianluca Poggi, Valentina Mancini
- p. 29 **FESTIVAL 20 30: PROSPETTIVE PASSATE E FUTURE**
Quali urgenze, a dieci anni di distanza? Enrico Baraldi racconta Festival 20 30 e possibili prospettive per un'edizione futura.
Petra Cosentino Spadoni
- p. 31 **SEMPRE (E ANCORA) GIOVANI: TRA SINDROME DI PETER PAN E IRREMOVIBILI BRONTOSAURI**
Un attraversamento degli ultimi dieci anni di "nuove generazioni", tra vizi, rischi e alternative possibili.
Ilaria Cecchinato
-
- p. 34 **RESTARE IN DIREZIONE. APPUNTI DI DIECI ANNI E PREMESSE DI FUTURO**
Andrea Acerbi
- p. 36 **EMANCIPAZIONE E SOLITUDINE. APPUNTI PER GLI ULTIMI DIECI ANNI DI LABORATORI E GIURIE CRITICHE**
Vittoria Majorana, Lorenzo Donati, Alex Giuzio

INTRODUZIONE

Da dieci anni Gualtieri diventa mèta di giovani artisti, critici e spettatori che in occasione del festival *Direction Under 30*, portato avanti con ostinazione dal Teatro Sociale Gualtieri, raggiungono la bassa reggiana e condividono tre giornate di spettacoli, incontri, riflessioni e premiazioni. Quest'anno un primo microcosmo di incontri e riflessioni ha attraversato gli schermi della Giuria Critica, coinvolgendo redazioni da Bologna a Genova, Milano e Roma. Un incontro tra *Altre Velocità*, *Oca Critica*, *Stratagemmi* e *Teatro e Critica*, allo scoccare della decima edizione del festival, ha cercato di scoprire le carte sulla tavola di un teatro emergente, osservandole da diverse angolazioni, scombinandole e ricombinandole, nel tentativo di costruire un puzzle di riflessioni e questioni che, a partire dal "teatro a rovescio" di Gualtieri, si addentrano in una radura più ampia e insidiosa. Le urgenze di ieri sono le stesse urgenze di oggi? Lo scenario è cambiato: in questo quadro si affacciano questioni vecchie e nuove, ed essendo l'arte immersa e influenzata dal contesto in cui si trova ad abitare, le considerazioni che emergono tendono a sconfinare dal perimetro specificamente teatrale, in una riflessione su questa, nostra, generazione. Come permettere ai giovani di diventare adulti? Come liberare lo sguardo di oggi dalla narrazione del passato? Come superare l'individualità dei racconti? Come uscire dalle logiche istituzionali, sociali, produttive? È possibile immaginare qualcosa d'altro? Da quest'arte, allora, si sono mosse le riflessioni contenute in questa raccolta, cercando frammenti che, come a comporre un album di fotografie, insieme tentano di tratteggiare il percorso di una generazione teatrale mai assente, pur nella contraddizione, nella frammentazione e nella mancanza, piuttosto, di spazi e prospettive. A cercare nel cielo.

Un cumulo di cianfrusaglie mi sbarrava il passaggio, ma io passai lo stesso, per scalata, per effrazione, con fracasso. Ho parlato di matrimonio, fu comunque una specie di unione. Non c'era da avere scrupoli, le urla di lei sfidavano ogni concorrenza. Doveva essere il primo che aveva. Mi inseguirono fino in strada. Mi fermai davanti alla porta di casa e tesi l'orecchio. [...] Non sapevo bene davvero. Cercai i carri, tra le stelle e le costellazioni, ma non riuscii trovarli. Eppure dovevano esserci. Era stato mio padre a mostrarmeli per primo. Me ne aveva mostrati altri, ma da solo e senza di lui non ho mai saputo ritrovare che i carri.

Si chiude in questo modo un piccolissimo racconto dal titolo *Primo amore*, scritto da Samuel Beckett ancor prima della pubblicazione di altri importanti testi per il teatro. Uno dei suoi primi lavori, triste e amaro, tetro, malinconico ed estremo, scritto nel 1946 e che si conclude proprio con un abbandono, una fuga di un venticinquenne verso un altrove o un futuro imprecisato, lasciandosi alle spalle qualcos'altro. Il protagonista, adesso, ce lo immaginiamo, alla pari di un veggente, con gli occhi fissi e stralunati a cercare nel cielo, facendosi spazio tra fenomeni luminosi, meteore e gas per intravedere la sua prossima mossa: l'imprevisto o l'occasione, ancora un'altra, che lo attendono. Beckett non ci dice che cosa gli accadrà dopo. E nell'immagine, realizzata da Daniele Melarancio e che abbiamo scelto per la copertina di questa strana pubblicazione autoprodotta, qualcuno guarda altrove con il proprio cannocchiale, qualcuno strattone la tovaglia – per arraffare qualcosa, oppure per richiamare l'attenzione di chi distrattamente partecipa al convivio. Sedute allo stesso tavolo, ciascuna figura, distratta, sembra impegnata a leggere, scrivere, pensare o guardarsi spaesata; attorno animali predatori e altrettante creature. Qualcosa durante questo pranzo sembra non funzionare. Da questa tavola, così come dalle afose giornate estive condivise a Gualtieri, la possibilità di uscire da un'esperienza individuale e frammentata, per cercare e ritrovare, innanzitutto, la dimensione collettiva di un incontro. Buon compleanno *Direction Under 30*. Soffia.

RITRATTO DELLA QUIET-GENERATION

Andrea Malosio, Alice Strazzi

I primi nati negli anni Novanta ai trenta ci sono già arrivati, e per gli altri il sogno di essere “under” inizia a infrangersi. È il loro (il nostro) turno per scappare dall’Isola-che-non-c’è e conquistare il mondo degli adulti: di quelli che non sono la generazione MTV, ma che avevano ancora il mito delle Spice Girls; di quelli che sono Millennials, ma forse nemmeno troppo e neanche tutti; di quelli che le lire le hanno viste solo come mancia della fatina-dei-denti. Una generazione di mezzo che si trova schiacciata tra le nuove istanze della GenZ, che tenta di rincorrere ma che non incarnano davvero le sue battaglie (come una particolare sensibilità per l’ambiente), e quei fratelli maggiori che danno l’impressione di avercela fatta, di essersi ormai conquistati il proprio futuro e il proprio posto nel mondo. Sono nati un po’ troppo tardi per le videocassette e il *walkman* e troppo presto per i DVD e l’iPod, appena in tempo per Facebook e MSN e già in ritardo per Instagram e TikTok. Insomma, troppo giovani per lo scorso millennio e troppo vecchi per il nuovo. L’unica cosa tutta loro è stata, forse, la *Melevisione*.

Si fa strada la sensazione di essere soli, individui sparuti che hanno avuto in sorte la disillusione, senza la rabbia e l’impeto della gioventù, pur consapevoli che questo non corrisponde a una verità profonda. Chi è nato negli anni Novanta in Italia non ha mai visto i muri né la guerra fredda, il capitalismo non è mai stato in discussione, il precariato era già un dato di fatto, l’attentato alle Torri Gemelle si è stampato nella memoria di bambini, il berlusconismo imperava quasi incontrastato. Le aspettative e le speranze per il futuro (socio-politico) erano poche fin dalla prima adolescenza: i tagli alla scuola per cui si era troppo piccoli per scendere in piazza ma abbastanza grandi per sentirli sulla propria pelle; l’infinita e perenne crisi economica dal 2008; i genitori licenziati a cinquant’anni; la certezza che il lavoro sarebbe stato poco o sotto sfruttamento, e sicuramente sottopagato. I “nuovi giovani” studiano, magari si laureano, forse hanno qualche idea per tuffarsi nel mondo: e poi pandemia, guerra, inflazione.

Tutto ciò si riflette in un aspetto che caratterizza questa “nuova generazione”: una forte difficoltà a immaginare e delineare il proprio futuro in maniera nitida, aggravata dalla falsa speranza che le possibilità invece siano molteplici, quasi infinite, generando così un’ancora maggiore disillusione, a cui si unisce un senso di dispersione che, invece, emerge appena si entra in contatto diretto con la realtà. Un quadro che si complica ulteriormente se prendiamo in considerazione un elemento particolarmente sentito da chi vive nella schiera dei “nuovi”: la perdita di un senso di collettività e di appartenenza a una comunità ben individuabile – non è un caso infatti che ormai scarseggino veri fenomeni di massa e collettivi, a partire dalla sempre minore partecipazione alle manifestazioni nelle piazze italiane o alla vita politica – cui consegue lo smarrimento della percezione di un’identità comune e condivisibile. In proposito, risulta significativa e chiarificatrice una riflessione sviluppata da Ennio Ripamonti, psicologo di comunità e docente universitario che, in occasione di un evento svoltosi nel 2022 allo Spazio Yak di Varese, aveva parlato dei modelli di aggregazione e di socialità dei giovani di oggi, confrontandoli con il mutualismo e i legami tipici delle realtà periferiche degli anni Settanta e Ottanta in Italia. Attualmente, le forme di attivismo e associazionismo sono influenzate da un fenomeno definito “nomadismo associativo”. Le aggregazioni sociali si sono così evolute diventando spesso di breve durata e fortemente polarizzate. Le comunità non hanno più un assetto stabile ma si sono trasformate in “sciame partecipativi”: in Italia sono presenti moltissime aggregazioni collettive spesso poco numerose, caratterizzate però da una partecipazione intensa. Nel panorama attuale le realtà sopravvissute sono quelle che sono riuscite a creare reti di relazioni capaci di tenere insieme più gruppi. L’instaurarsi di questi legami ha favorito lo sviluppo di ciò che lo psicologo rumeno Serge Moscovici ha etichettato come “minoranze intense”, ovvero realtà collettive di ridotte dimensioni fortemente coese in grado di incidere, in modo significativo, sulla comunità di appartenenza, proponendo esse stesse un proprio concetto di comunanza

e socialità. Questo modello, però, porta inevitabilmente alla perdita della percezione di una collettività più ampia e del sentimento di essere parte di una generazione comune, frammentata così in tanti contesti aggregativi ridotti.

Ora, ogni generazione ha vissuto i propri ostacoli e ognuno avrà pensato, in cuor proprio, che quelli che ha sperimentato erano i veri tempi duri. Perché “non hai sofferto la fame”, “noi abbiamo fatto il Sessantotto e voi non avete niente da dire”, “c’erano gli anni di piombo”, “alla tua età saltavo i fossi per il lungo”. E “allora la speculazione edilizia”, “ma c’era il lavoro per tutti”, “vi siete mangiati tutto”, “noi figli stiamo peggio di voi genitori”. E via così, rinfacciandosi all’infinito le colpe di un sistema. Lungi dal farne un ritratto pietistico o di innocenti vittime, tentiamo qui – con un po’ di colore – di aprire una discussione sugli under 30/35 di oggi, per delineare una possibile lettura della realtà, degli indirizzi di una nuova generazione di artiste e artisti, di critici e critiche.

Se il teatro si presenta davvero come specchio di una società, come rappresentazione di una *polis*, sarà possibile rintracciare istanze ed estetiche di questa generazione silente che, anche essendo coinvolta in realtà collettive, si trova a fare i conti con un’individualità di fondo. Ognuno si costruisce un percorso, con proprie e peculiari esperienze, competenze e professionalità e un pizzico di sindrome di performatività competitiva; insieme si raggiunge un obiettivo, ma sempre meno si costruisce un organismo corale. Le relazioni sono destinate a essere funzionali, non viscerali. Questo si riscontra nella fluidità e nell’ibridismo di molte compagnie teatrali del nostro tempo e nella tendenza a instaurare relazioni artistiche che durano anche solo il tempo di un progetto, per poi separarsi e procedere verso percorsi indipendenti, arricchiti però dalle collaborazioni realizzate.

D’altronde, mancano gli spazi e i tempi, non certo le occasioni. Così, una volta uccisi i maestri, si assiste a un ritorno della figura del regista, demiurgo indiscusso dello spettacolo, con la forte complicità delle istituzioni: pensiamo ai bandi ministeriali rivolti agli under 30/35 o ai College della Biennale di Venezia.

E proprio la Biennale, in questi ultimi anni, è stata un centro catalizzatore e propulsivo capace di dare spazio a una nuova generazione di registi caratterizzati da alcune somiglianze, come l’impiego di una molteplicità di forme espressive legate alla presenza di un testo di partenza, spesso prelevato dal canone letterario e teatrale, che può essere rispettato, tradito o sviscerato nel profondo. Nel periodo della direzione artistica di Antonio Latella (2017-2020) sono emersi i nomi di Fabio Condemmi (1988), Leonardo Lidi (1988), Leonardo Manzan (1992) e Giovanni Ortoleva (1991). Nel 2018 Manzan vince il bando registi Biennale College con la sua riscrittura del *Cyrano de Bergerac* di Rostand, *Cyrano deve morire*, e nella stessa occasione Giovanni Ortoleva riceve una menzione speciale per *Saul*, tratto da una libera mescolanza dell’omonimo testo di André Gide e l’*Antico Testamento*. E ancora, in questo stesso anno di rivelazioni, Fabio Condemmi debutta alla Biennale Teatro con *Jacob von Gunter*, dal romanzo di Robert Walser. Un 2018 che si presenta realmente ricco di novità: anche Leonardo Lidi, vincitore del bando Registi di Biennale, presenta a Venezia il risultato del suo lavoro, *Spettri* di Ibsen, torna poi in laguna con *La città morta* da Gabriele d’Annunzio e, dal 2022, avvia un progetto su Čechov in più tappe, di cui è già andato in scena *Il gabbiano*, prodotto da ERT, Teatro Stabile di Torino e Stabile dell’Umbria.

Associazioni e corrispondenze che non paiono affatto casuali, ma che vengono apertamente respinte da alcuni degli artisti in questione. In occasione di un incontro dedicato alla nuova regia (e alla nuova drammaturgia) tenutosi al LAC di Lugano nel marzo 2023, Manzan e Lidi hanno dichiarato di non riconoscersi a fondo nel tentativo di accostamento con i colleghi, rivendicando un’autonomia artistica e di poetica, respingendo così una mera questione anagrafica. Forse, però, più che a una reale mancata percezione di comunanza, questa presa di posizione risponde maggiormente alla necessità di trovare un proprio spazio identitario all’interno di un sistema troppo spesso basato su una sovrapproduzione dispersiva.

Un altro elemento riscontrabile in questi giovani artisti, ma diffuso anche con un maggior raggio d’azione nel fermento contemporaneo, è inquadrabile nella volontà di creare, di volta in volta, collaborazioni differenti (come per il felice incontro Giovanni Ortoleva-Edoardo Sogente), non approdando però quasi mai alla definizione di un gruppo fisso, di una compagnia strutturata (anche giuridicamente). Anche in questo, si riverbera una questione

generazionale: appare difficile il tentativo di proiettarsi nel futuro, oltre alla volontà di non elaborare la propria linea di ricerca e le proprie modalità di lavoro in un'unica possibilità di espressione, tendendo, invece, aperte contemporaneamente più strade possibili.

Anche per Alice Sinigaglia (1996), regista spezzina, risulta efficace e stimolante la scelta di intrecciare collaborazioni artistiche differenti a seconda del progetto, per concretizzare e dare forme a modalità espressive e artistiche ampie e variegate. Ecco allora i casi dei lavori presentati in occasione del festival *Tutta la vita davanti* a La Spezia nel 2023 (di cui è anche direttrice artistica), nati uno dall'incontro con l'attrice Benedetta Parisi, *Funerale all'italiana*, e un altro con la drammaturga Elena Patacchini, *Gargantua e Pantagruele. Cronache di uno spettacolo gigantesco*.

Un percorso differente rispetto alla relazione con i testi classici e alla consonanza con la figura del regista-demiurgo è quello intrapreso da Federica Rosellini (1989), legata alla volontà di creare una forma di autorialità forte anche a partire dalla scrittura di un testo originale, come nel suo lavoro *Carne Blu*, presentato nella stagione 2021/2022 al Piccolo Teatro di Milano, di cui è l'unica interprete in scena, oltre che regista della messinscena. Anche nel lavoro di Rosellini il legame con l'istituzione ha avuto un ruolo fondamentale: il Piccolo Teatro ha deciso di inserirla nello stormo degli Artisti Associati per il triennio 2021-2024. Una scelta coraggiosa e affatto scontata quella di produrre il lavoro fortemente sperimentale di una giovane alla sua prima regia. Ma non è la sola: tra i nomi degli Associati del Piccolo figura anche quello del drammaturgo Pier Lorenzo Pisano (1991), autore di *Carbonio*, testo vincitore del Premio Riccione per il Teatro 2021. Queste decisioni costituiscono il segnale inequivocabile di un tentativo di creare allineamenti, intersezioni e cortocircuiti generazionali nello scambio tra artisti molto diversi per età, percorso di ricerca, provenienza geografica.

Sono numerose le esperienze e i contesti in cui la nuova generazione trova spazio, e tante e variegata sono le proposte e le esperienze artistiche, di cui qui si è dato conto solo in maniera parziale. Eppure, forse non basta questo per creare una comunità, a livello generazionale prima che teatrale, e viceversa, in una correlazione a doppio filo: quel che oggi probabilmente manca sono i luoghi d'incontro, quelle fucine di fermento e di immaginari, generativi spazi di confronto, scambio e produttivo svago. L'istituzione fagocita questi processi e fornisce immediata visibilità a numerosi artisti, aprendo un dialogo interno alle programmazioni e ai cartelloni, col rischio, però, che non vi siano più centri propulsori di un confronto cercato e voluto, non capitato unicamente grazie alle scelte di una direzione artistica. Ecco perché realtà come *Direction Under 30* di Teatro Sociale Gualtieri divengono fondamentali nel nostro tempo: giovani artisti, spettatori e critici si affiancano per i giorni del festival, con l'imposizione di un dialogo come mezzo necessario per l'incontro. Chissà che siano queste esperienze che, nel loro propagarsi, pongano le basi affinché la "comunità" possa trovare terreno fertile di riscoperta, e continuare, rinnovata, a riunirsi.

PADRI PUTATIVI E FIGLI SENZA SPAZIO: RIEMPIRE LO SPAZIO DELL'INTERROGAZIONE

Mila Di Giulio

Marco Pustianaz, critico d'arte contemporanea, chiude con queste parole la sua analisi dell'installazione *Shibboleth*, realizzata dall'artista colombiana Doris Salcedo, nella Turbine Hall della Tate Modern Gallery di Londra. L'installazione è composta da una faglia irregolare che taglia il terreno, lunga oltre 170 metri. Chi partecipa dunque all'esperienza creata da Salcedo impara progressivamente ad abitare il vuoto e a familiarizzare con quello che il critico definisce uno spazio dell'interrogazione: cosa avrà causato la rottura? Cosa c'è in fondo? C'è qualcosa in fondo?

All'inizio di giugno, conversando con Andrea Acerbi, di cui in questa sede parleremo soprattutto come membro del consiglio direttivo del Teatro Sociale di Gualtieri, riguardo alle criticità su cui interrogarsi sul sistema teatrale, ma anche utilizzando il festival *Direction Under 30* come casus belli, uno dei nodi emersi è quello dei criteri di selezione. Un discrimine importante, ci dice Acerbi, continua a essere la qualità potremmo dire espositiva dell'attore, uniformata a canoni figli diretti delle grandi accademie, da cui un certo teatro under 30 non ha ancora avuto il tempo fisiologico di distaccarsi, mettendo quindi spesso in ombra idee tematiche o estetiche più urgenti, ma non corroborate da un impianto performativo d'impatto universalmente (o forse dovremmo dire nazionalmente) riconosciuto.

Il focus si sposta quindi inevitabilmente non tanto su cosa abiti il vuoto, ma su come decorare gli argini. È difficile infatti individuare una rivoluzione estetica legata a un'urgenza tematica nel teatro contemporaneo. Come se il nuovo teatro corresse su due binari paralleli, in cui da un lato si accumulano tutte le urgenze, estremamente specifiche, del contemporaneo, ma al tempo stesso la voce con cui continuano ad essere ascoltati è quella di una generazione fa, che rimane l'unica garanzia di esistenza.

Durante il festival *Contaminazioni 2023*, manifestazione organizzata dagli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", che accoglie spettacoli in cui i protagonisti sono giovani attori e registi e drammaturghi ho avuto modo di dialogare con i protagonisti di questa realtà e Francesca Rossi, giovane drammaturga, ha iniziato a parlare pronunciando poche e lapidarie parole: «Credo infatti che liberare l'immaginario sia una delle più grandi sfide della nostra generazione». A partire da questa domanda di Francesca, mi sono chiesta: da cosa si dovrebbe liberare l'immaginario? È possibile enucleare materialmente un quadro dei fardelli e sovrastrutture che impediscono alle nuove estetiche di farsi spazio, accendendo riflessioni e aprendo porte di sperimentazione e di voci? Quando nel 2021 il Collettivo *Hombre* vinse il premio della Giuria Critica nell'edizione di *Direction Under 30*, con lo spettacolo *Casa Nostra*, fra i primi dubbi emersi, in fase di discussione, ci fu quello della difficoltà di raccontare un capitolo complesso e controverso, come quello degli anni della trattativa Stato-mafia, attraverso un linguaggio altro, che non fosse strettamente legato alla parola. La perplessità era soprattutto connessa al compito di comunicare una pagina storica stratificata e difficile a generazioni che non hanno avuto modo di conoscere quegli anni per esperienza diretta.

La testimonianza però di una ragazza della Giuria Popolare, che in quell'anno aveva 18 anni, appartenente dunque al nuovo millennio, smentì le preoccupazioni. Questo episodio può considerarsi una pietra d'inciampo da non sottovalutare, un punto di partenza per riscrivere e modulare la voce di una generazione critica che, nonostante più grande di pochi anni della ragazza citata, è gravata inesorabilmente dell'appartenenza al secolo precedente. Il Novecento è un fardello ingombrante, a cui necessariamente ci sentiamo di dover far ricorso come bacino di esempi, di modelli, non abbandonando la mano dei numi tutelari a cui ci sentiamo ancora di dover strappare il segreto necessario per raccontare la nostra realtà, di cui loro non sono i protagonisti, ma continuano ad esserne i narratori.

Cercare una voce della realtà contemporanea che rappresenti una voce esemplificativa, dalla valenza politica, nella generazione under 30 è una ricerca faticosa, le narrazioni che però

emergono sono quelle che raccontano la problematizzazione del rapporto con il passato. Un esempio d'eccezione è Édouard Louis giovane scrittore francese, classe 1992, che enuclea attraverso un solido bagaglio di conoscenze dei maestri della sociologia moderna, i passaggi della sua esistenza, puntellata da un rapporto ambivalente con il padre. Per tornare nel territorio italiano, *Partschott* di Andrea Dante Benazzo (classe 1996), è un'epopea familiare che passa attraverso il disastro causato dal ciclone Vaia nel 2018. Il confronto con *Il racconto del Vajont* di Paolini è inevitabile, ma, anche qui, la grande differenza è data dai protagonisti: la storia di Benazzo assume rilevanza in relazione a un rapporto di filiazione che diventa una auto legittimazione necessaria. Che sia un genitore di sangue o un nume tutelare, come per tutti quei giovani critici a cui viene richiesto di pensarsi "i nuovi Franco Quadri", la questione dell'essere figli di qualcosa continua ad attanagliare la generazione che ormai abita la scena da qualche anno, incapace di scendere dalle spalle dei giganti di cui parlava Eco, per non guardare più lontano ma all'oggi.

LE RAGIONI ALGORITMICHE DELLA GENERAZIONE UNDER 30

Irene Buselli, Eva Olcese, Matteo Valentini

Introduzione e metodologia

Direction Under 30, nei suoi nove anni di attività, ha portato sul palco cinquantaquattro spettacoli, tutti messi in piedi e selezionati da giovani under 30 (diversi di anno in anno). Se è vero che questo non basta a renderli una fotografia completa della generazione in oggetto, nemmeno lo statistico più inclemente negherebbe però loro una certa rappresentatività.

Volendo rispondere alla domanda “di cosa vuole parlare il teatro under 30 in Italia”, quindi, partire dagli spettacoli passati da Gualtieri ci è sembrato, sì, un modo per delimitare il nostro raggio d'indagine ma, allo stesso tempo, anche per scansare il rischio di trovarci a studiare “di cosa vogliono si parli i direttori artistici dei festival di teatro italiani”.

Circoscritta quindi la ricerca, siamo andati a caccia delle tematiche più ricorrenti in questi cinquantaquattro spettacoli.

Come prestigiatori molto scadenti, sveliamo il trucco prima ancora di mostrarne il risultato: nella ricerca dei temi ci siamo fatti affiancare da uno strumento dotato di minore sottigliezza ma maggiore sistematicità rispetto a noi - un algoritmo.

Nell'apprendimento automatico e nell'elaborazione del linguaggio naturale, un algoritmo di *topic modelling* è un algoritmo basato su un modello probabilistico in grado di identificare gli “argomenti” (topic) presenti in una raccolta di testi. L'assunzione matematica alla base del funzionamento di questo tipo di algoritmi è che ogni topic sia definibile attraverso una distribuzione probabilistica di parole e ogni testo sia definibile attraverso una distribuzione probabilistica di topic. Questi modelli vengono in genere utilizzati per la scoperta di strutture semantiche nascoste in un testo o in una raccolta di testi.

Abbiamo quindi dato in pasto a un algoritmo di questo tipo le sinossi di tutti e cinquantaquattro i lavori, permettendogli di identificare alcuni macrotemi e analizzandone poi, col nostro sguardo umano, l'effettiva presenza e rilevanza nelle drammaturgie. Grazie alla collaborazione della maggior parte delle compagnie coinvolte in questi nove anni, infatti, abbiamo avuto accesso ai testi integrali - o in qualche caso ai video - di buona parte (40 su 54) degli spettacoli, potendo quindi non solo confermare o confutare la presenza dei temi individuati dall'algoritmo, ma anche indagare “come” questi temi fossero stati trattati.

Ne è emersa una caratterizzazione del teatro under 30 che, pur non rivelando forse nulla di eccezionalmente inatteso, ne evidenzia diversi tratti non scontati.

I temi più ricorrenti, sostanzialmente a pari merito, sembrano essere due: la condizione della propria **generazione** e i rapporti **famigliari**, presenti entrambi in quasi il 20% dei testi. Subito sotto (tra il 10% e il 15%), le **relazioni** di coppia - spesso descritte nella loro disfunzionalità, inadeguatezza e infelicità - il **lavoro** e le **questioni di genere**. Infine, in quattro degli spettacoli considerati, è centrale il discorso intorno alla **tecnologia**, in riferimento soprattutto a internet e ai social network.

Questi argomenti presentano evidentemente diverse intersezioni: ad esempio, il lavoro e i social sono quasi sempre legati inscindibilmente al tema generazionale, mentre le relazioni (sentimentali o di sangue che siano) sfiorano spesso le tematiche di genere. Tentando di studiare più a fondo il modo in cui gli spettacoli si muovono tra questi pilastri tematici, abbiamo allora provato a dividere gli argomenti in due grandi categorie: una relativa alla sfera pubblica, politica, del rapporto col mondo, e l'altra relativa alla sfera privata, intima, del rapporto con noi stessi e con chi ci è prossimo - ci perdonerete, speriamo, il temerario e intrinsecamente fallace tentativo di scindere il personale dal politico.

Macchine celibi (o dell'impossibilità di affermarsi senza un'alterità)

Tra il 1915 e il 1923 Marcel Duchamp si dedica a una delle sue opere più controverse: *Le Grand Verre* ("Il grande vetro") nota anche come *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* (*Mariée mise à nu par ses célibataires, même*). Due lastre di vetro disposte l'una sull'altra, strette in una cornice d'acciaio e dipinte con biacca, minio, ossidi di piombo. Senza soffermarmi sulla simbologia e le interpretazioni dell'opera, che non hanno smesso di far interrogare gli studiosi, vorrei spostare l'attenzione sul neologismo di "macchina celibe". Il termine venne coniato in questa occasione dall'artista francese per definire un marchingegno inutile che non produce più di quanto consumi. Anzi, viceversa. Macchina celibe. "Celibe", un aggettivo di cui tutti conosciamo il significato, che spesso ci ritroviamo a sostituire con altri termini dal tono goliardico o derisorio, come "scapolo" o, il suo equivalente femminile, "zitella". In questa società che capitalizza le unioni mi pare che, legato al nome "macchina", costituisca quasi un ossimoro e fotografi bene una necessità di porsi in relazione. Mi è piombato addosso mentre rileggevo le drammaturgie di questi nove anni di *Direction Under 30*, ritrovandomi davanti a un'umanità così strenuamente legata a una rappresentazione relazionale, che risulterebbe superflua, se sollevata dallo scopo sociale. Laddove non iscritti in una dinamica familiare, i protagonisti di questi cinquantaquattro testi sembrano infatti parlare di sé solo se posti in relazione a un'alterità. L'io sociale si fonde con l'io personale tanto che si fatica a immaginare una soggettività al di fuori della società e dei microcosmi di cui essa si compone. Lo si legge nelle parole di Giovanni Onorato, tra le righe del suo *Suck my iperurano*:

Maria perché non torni ad essere me? Eri me meglio di quanto io non potrò mai essere. Te lo ricordi? Parlare era come parlare con sé stessi, guardarsi nel volto dell'altro e finalmente riconoscere qualcuno.

La coppia come la dimensione in cui ritrovare sé stessi o in cui perdersi, quasi annullarsi, è un tema che sembra ritornare anche in *Intimità* della compagnia Amor Vacui che, avanzando a tentoni attraverso statistiche e luoghi comuni, tende le storie private dei tre personaggi verso l'universale. La relazione con l'altro viene descritta da Claudio Larena in *Calcinacci* come una parete di un bianco sporco, friabile, piena di vuoti incolmabili e crepe. Mentre toglie e ridispone l'intonaco, il danzatore si confessa e ci espone le diverse facce che espone in società: ce n'è una per gli amici, un'altra per la famiglia, un'altra ancora per i conoscenti. Con tutti, dice, è meglio sembrare felici, fingere che l'intonaco non stia cadendo. La stessa sfiducia nelle relazioni umane anima Anita, la videoblogger protagonista de *Il contouring perfetto* di Domesticalchimia che, categorizzandole tutte come inautentiche, si ritrova autoreclusa nel proprio appartamento, con la sola compagnia dei propri follower e di un'amica immaginaria. In *Anatomia di un fiore* di Valeria Wandja e Yonas Aregay il contatto tra due intimità viene raccontato in termini parascientifici (comparando l'incontro con l'altro con lo strappo di un fiore), mentre assume toni surreali e allucinati ne *L'amantide* di Malabranca Teatro – dove un marito e una moglie arrivano a non riconoscersi più, tanto sono radicati in loro i rispettivi ruoli di servo e padrona. In *The ridere* della compagnia Aronica/Barra la presenza della morte si insidia nella vicenda di un duo comico che parla di sé solo attraverso citazioni e tormentoni.

Nel 1955 Olio viene colpito da un ictus, rimane paralizzato dal lato destro e dopo un paio d'anni muore... obbligando il compagno di una vita a ritirarsi dalle scene. Ma la cosa che mi commuove è sapere che Stanlio, prima di morire, rimane paralizzato dal lato sinistro. Come fossero una cosa unica... è... romantico. È banale dirlo però se ci pensi è così: in una coppia o ci si separa, o uno dei due muore.

Amore e morte giocano ad acchiappare nei testi, ma finiscono sempre per scovarsi a vicenda. In *Io, mai niente con nessuno avevo fatto* di Vucciria Teatro la storia del primo amore di un ragazzo gay si scontra con l'obbligo, in un paesino del sud Italia, di nascondere il proprio orientamento sessuale e la sieropositività. Il finale affonda nel tragico, come nel

caso di *Brevi giorni e lunghe notti* della Compagnia Lumen o in *Ciò che resta nel buio*, riscrittura dell'Otello che dà spazio ai ricordi e alle sensazioni di Desdemona.

Quando facevamo l'amore, quella camera profumava di gerbere e i ricami delle nostre lenzuola bisbigliavano ornamenti virtuosi. Tutto era perfetto, tutte le volte. E io mi sentivo amata e protetta tutte le volte. Fingevo, di arrivare ad un piacere che sapevo immaginare così bene ormai, ma ogni rinuncia per quell'uomo era come un trofeo, da spolverare nella vetrina della mia fierezza. "Questo bel visetto è solo mio. Voglio che diventi la mia ombra, capito?"

Con questa drammaturgia la compagnia Gilda Antistanti dà voce a una donna tanto abbacinata dalla luce del suo amore da non rendersi conto di come il verde seme della gelosia sia esploso e abbia fatto marcire l'intero raccolto. In *Bambolina* di Cerbero Teatro, testo ispirato al classico partenopeo Isso, *Essa e 'o Malamente*, intravediamo, invece, un barlume di speranza quando la protagonista Nicole, immersa in una storia di dipendenze (affettive e non), dopo una serie di soprusi e violenze, decide infine di allontanarsi dalla "robba" e dal suo Genny. Nicole sceglie un futuro, sceglie la vita.

Forse non sorprende che il tema dell'amore sia legato, oltre che alla morte, anche alla vita. E quando si parla di vita, si parla inevitabilmente di donne. Donne che scelgono di diventare madri, che si ritrovano a recitare il ruolo di madri o ancora che rinnegano la maternità. Lo si vede bene nello scontro tra le sorelle Jude e Susie, protagoniste di *Pramkicker*: la prima, ancora alla ricerca di una propria identità, non sente il minimo desiderio di maternità, all'opposto la seconda si ritrova alla fine di una relazione con il terrore di avvertire il rintocco fatidico del suo orologio biologico. Con *Mamma son tanto felice perché* Angelica Bifano vomita quanto vuoto possa portare la perdita di una madre attraverso il racconto di un colossale pranzo di famiglia. Qui la pièce è un delicato ritratto di tre generazioni (madre, figlia e nipote) e di una società matriarcale, mentre in *Fäk Fek Fik* di Dante Antonelli essere madre sembra quasi calcolo matematico, soggetto a continue sottrazioni. Una situazione che fa sprofondare in un panico tale da usare i venti euro d'emergenza per entrare in un localaccio, scopare con uno sconosciuto e dimenticarsi per mezz'ora del proprio presente. Non mancano certamente all'appello le madri distanti, come quella di *Mari* del Teatro dei Servi Disobbedienti, figura imponente e impettita, sorda al dolore della figlia. La maternità, in alcune drammaturgie, è una gabbia. Lo grida Wandja in scena: «Ma come fa un bambino a respirare, qui dentro? NON VOGLIO ESSERE MADRE!» all'interno del testo di Duramadre, *La perdita*, in cui vediamo ritratta una madre prigioniera di un invisibile figlio aguzzino, che ne limita la libertà in nome di una fasulla protezione.

Arturo è il titolo scelto da Laura Nardinocchi e Niccolò Matcovich per una drammaturgia partecipata che cerca di connettere la memoria privata dei due performer con quella del pubblico, chiamato più volte a destrutturare e nutrire lo spettacolo, diverso di replica in replica, dei propri ricordi legati alla figura paterna. Se il testo di Matcovich/Nardinocchi assume spesso i toni di un rito di congedo affettuoso, emergono però nei figli anche delle critiche e una rabbia prima d'allora repressa. Silenziosi, i padri vengono incolpati ora di non essere stati abbastanza autoritari, di essere stati schivi o ancora disinteressati alla propria salute. Tutte accuse minori rispetto al senso di grottesco che suscita la figura soggiogante del padre ne *La difficilissima storia della vita di Ciccio Speranza*. Dietro il dettame della quotidiana sopravvivenza, egli rinchioda i figli Denis e Ciccio nel recinto di una vita familiare scandita dal susseguirsi ciclico delle stagioni e dal ripetersi quotidiano dei medesimi grammi compiti. Vittima di questo dramma annunciato già dal titolo è Ciccio, l'unico che prova sognare un destino alternativo (quello da ballerino). Una figura genitoriale paralizzante emerge anche in *Paternoster* di Collettivo Est, in cui due fratelli sono costretti a vivere nell'ombra del padre e convinti di odiarsi solo perché artefici di scelte differenti. Dopo anni di distanza il funerale del padre li obbliga a incontrarsi e, finalmente, far scontrare il coraggio di chi è fuggito di casa con la consapevolezza di chi ha deciso di rimanere.

Spostando lo sguardo dalle drammaturgie alle compagnie che hanno partecipato a *Direction Under 30* in questi nove anni, nella ricerca di questi testi, ci siamo ritrovati davanti a un numero sovrabbondante di morti – più o meno annunciate. Un'ecatombe di pagine Facebook, non aggiornate da almeno 6 anni, un tripudio di siti invasi da pubblicità

o ormai non raggiungibili. In alcuni casi l'unica memoria web degli spettacoli, la sola lapide a cui abbiamo accesso, erano giusto un paio di pagine di critica. Alcuni gruppi artistici sembravano addirittura nati per la sola occasione delle tournée festivaliere. La storia più agrodolce è forse quella della compagnia Aronica/Barra: se *The ridere* raccontava di una coppia comica agli sgoccioli, il campo del finzionale sembra aver tristemente influenzato la realtà extradiegetica. Nel 2020, infatti, l'incubo di una separazione si è fatto realtà e i Pappagallini si sono sciolti. Quando contatto il regista Daniele Turconi, mi informa che lo spettacolo continua a girare, Stefano Barra è stato sostituito (da Davide Calgaro ndr) e lo spettacolo quasi interamente riscritto, ma mi sembra inevitabile notare un tono agrodolce nella sua voce, che invade anche le note di regia.

Non c'è alternativa

In uno scritto del 1964 intitolato *Il problema della fine del mondo*, Ernesto De Martino identificava il carattere fondamentale della sua epoca nella generale consapevolezza che il mondo dovesse continuare, ma che potesse finire. Nelle drammaturgie analizzate, l'impressione è quella di assistere a un fenomeno esattamente contrario: si avverte che il mondo, per come è strutturato nella sua forma economica e sociale, abbia la possibilità di prosperare infinitamente, ma anche che abbia acquisito caratteristiche talmente mostruose e inumane che è necessario finisca. Non è un caso che *Apocalisse tascabile* di Fettareppa Sandri/Guerrieri, *Tropicana* di Frigoproduzioni e *Rimini* del Collettivo RMN terminino evocando, rispettivamente, una distesa cimiteriale, una colossale esplosione, una pandemia globale (sì, il Covid-19). Le ragioni narrative di questi finali sono diverse, ma tutte interessano il tema del lavoro, spauracchio costante di molte altre drammaturgie. In *Apocalisse tascabile* il lavoro è inserito in un soffocante circolo vizioso, assieme ad aperitivi e visite dallo psicologo; in *Tropicana* si lega alla produzione industriale di valore artistico regolata su un meccanismo di autoconsumazione; mentre in *Rimini* è connesso al culto del divertimento perenne, di cui la città romagnola è indiscussa capitale. In *Fäk Fek Fik* di Collettivo SCH.lab consumo, lavoro e solitudine formano un insieme inscindibile in cui le tre protagoniste si muovono in delirio tra lavori precari e feste allucinate, mentre *Sempre domenica* di Controcanto Collettivo vede il lavoro come sventura inevitabile, umiliante ed ereditaria: i modelli economici e sociali dei padri si scaricano sui figli, che tentano di farli propri e replicarli, ma con una sofferenza e un'inquietudine nuove, incomprensibili, quasi irrispettose verso tutti gli arcinoti sacrifici passati.

All'interno di diversi testi presentati a *Direction Under 30* i genitori sono una presenza ingombrante e, contemporaneamente, fantasmatica: infestano la vita della loro progenie senza quasi mai apparire fisicamente in scena. A volte lasciano tracce appena percettibili (in *Amleto FX* di Vicoquartomazzini, lo spettro del re si presenta così: «Non sono un fantasma [...] sono un video dimenticato nella tua cartella documenti»); altre volte sono colpevoli di un'educazione distorta (in *Fäk Fek Fik* una delle protagoniste esclama: «Brindiamo a mia madre che non so perché m'ha fatta ma m'ha fatta. A lei che mi ha insegnato il dubbio, le gelosia, la perversione, la mancanza di cura»); altre volte ancora sono presenze rievocate in modo dolcemente nostalgico, ma ormai trapassate (*Arturo* di Nardinocchi/Matcovich) o, comunque, parti di una storia da rielaborare (*Partschótt* di Andrea Dante Benazzo).

Se non rappresentate da una famiglia tormentata, da una coppia in crisi o da un frammentato gruppo di amici, nelle varie *pièce* non si rilevano comunità forti, sicuramente non comunità politiche. Non c'è mai una causa condivisa a guidare le azioni dei personaggi, se non in *Casa nostra* di Hombro Collettivo e *Ionica* di Alessandro Sesti, spettacoli di teatro educativo e sociale. Ognuno sembra mosso da bisogni personali, tra cui non si distinguono i primari dai superflui. Niccolò Fettareppa intrappolato dai cavi dei suoi dispositivi elettronici (*Apocalisse tascabile*), Claudia Marsicano terrorizzata da un frigorifero con sopra il logo di Facebook (*Socialmente* di Frigoproduzioni), Claudio Lorena impegnato a intonacare un muro in rovina (*Calcinacci*) sono solo alcuni esempi della solitudine di un individuo affacciato su un abisso di alienazione, competitività e ansia sociale. Una fila indiana che salta nel buio è l'immagine che più immediatamente riassume il rapporto tra mondo e personaggio all'interno

delle drammaturgie di Direction Under 30. Gli individui, nella maggior parte dei casi, sono perfettamente consapevoli della propria situazione, tesa tra il vuoto e la consunzione, e la accettano; oppure se ne disperano, senza però tentare di modificarla. Raramente, dopo averla rielaborata, riescono a superarla e a immaginare una realtà alternativa. Una visione simile sembra animare una larga parte delle drammaturgie anche a proposito del rapporto con l'altro, sia esso d'amore, d'amicizia o di vicinanza: nella maggior parte dei testi analizzati, lo si è visto, l'individuo è una monade, oppure soffre all'interno delle relazioni che ha costruito; le ricorda, da distante, con malinconia; ne fugge (o ne è fuggito). Così come è disorientato nella società che abita senza riuscire a immaginarne una diversa, allo stesso modo non si rispecchia in quei legami, ma raramente reagisce costruendone di nuovi. Anzi, forse proprio in questa incolmabile distanza da essi si riconosce, ritrovandosi in ciò che non è e in ciò che non vuole. Sembra essere questa rappresentazione per difetto, dunque, la costante nelle drammaturgie analizzate: nello scolpire l'immagine di sé, concentrarsi sugli scarti che lo scalpello rimuove, piuttosto che sulla figura che plasma.

MILLE MODI DI AMMAZZARE IL TEMPO. FUGA O ESILIO DI UN GRUPPO

Damiano Pellegrino

Se escludo un viaggio compiuto con i miei genitori, uno dei pochissimi contatti che ho stretto con la Francia è avvenuto attraverso la lettura di un libro di seconda mano, appartenuto a una persona a me conosciuta – scopro dopo l'acquisto – per via del nome e cognome sul retro della copertina sgualcita. Un signorotto antipatico e saccente in pensione, oggi fin troppo decrepito per quelle pagine.

Quando ho letto *Un uomo che dorme* di Georges Perec avrò avuto l'età del protagonista, a cui l'autore si rivolge dandogli del tu. Il tu in questione è un corpo vegetale, azzerato e senza ideali, che si trascina per la città di Parigi, sconfinando di tanto in tanto dalla capitale per raggiungere svogliatamente i genitori nei pressi di Auxerre.

Hai venticinque anni e ventinove denti, tre camicie e otto calzini, qualche libro che non leggi più, qualche disco che non ascolti più. Non hai voglia di ricordarti di nient'altro, né della tua famiglia, né dei tuoi studi, né dei tuoi amori, né dei tuoi amici, né dei tuoi progetti.

Ai miei occhi quel libro appariva come il manifesto di una generazione compresa tra i venti e i trent'anni d'età. Un grido di allarme da parte di un anonimo studente che opera con la scrittura un'apertura di campo estrema, l'unica possibile, nei confronti del presente, interrogando e descrivendo le cose e i gesti della vita quotidiana e consumando così il suo tempo. A quel tempo credevo – ne ero certo – che i miei coetanei e io, nati allo scadere del precedente millennio, ci raccogliessimo tacitamente e per solidarietà negli interstizi di quelle pagine, imbevuti di un rifiuto verso l'azione e il successo. Con quel libro in mano, trovato per caso, un'intera generazione decretava la fine dell'attivismo e delle solide certezze di una vita esemplare proiettata in avanti. Con quel libro in mano riuscivamo a contarci e leccarci le ferite, noi, nati troppo tardi e stretti nella morsa di aver perso qualcosa di molto importante, di aver mancato un treno con la storia, coltivando collettivamente una monotona e urticante filastrocca: che tocchi finalmente a noi, come è toccato agli altri che sono venuti prima.

Oggi per parlare di una generazione nata a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, per parlare di spinte e fragilità che appartengono ad alcuni gruppi emergenti della scena teatrale, sbatto la faccia sulla Francia. Incontro Alessandra Ventrella e Rocco Manfredi, che abitano a Marsiglia e, quasi dieci anni fa, hanno fondato in Italia una compagnia teatrale, DispensaBarzotti, partecipando per ben due volte a Direction Under 30 e vincendo il premio delle Giurie nel 2017. Quando hanno deciso di lasciare l'Italia, avevano all'incirca ventotto anni e alle spalle un percorso accademico di drammaturgia seguito presso la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, un'affinità di gusti e, infine, alcuni spettacoli prodotti. Quest'ultimi si erano aggiudicati sia un discreto successo e numero di premi sia una fitta presenza nelle fasi finali di alcuni festival, come Strabismi, Scenario, Inbox, Torino Fringe Festival. Li incontro per sapere qualcosa di più rispetto alla loro permanenza nel sud della Francia. Si tratta di una fuga o di un esilio con l'auspicio un giorno di ritornare nei luoghi d'origine? Quali ragioni li hanno spinti a fare questo passo?

Scopro che, solo una volta giunti in Francia nel 2019, portano avanti le pratiche per trasformare la compagnia in associazione. In Italia – ammette Alessandra – come entità indipendente era difficile lavorare e, infatti, seguivamo dei progetti di formazione per i più piccoli grazie all'intercessione di alcune realtà già ben formalizzate e grosse, dovendo passare per grandi strutture. In Francia è stata molto chiara l'esigenza di istituire un'associazione: ci sono finanziamenti di tutti i tipi, oltre quelli del Ministero, e tantissime strutture sono obbligate a spendere una certa cifra per sovvenzionare dei progetti culturali.

Dopo la creazione di due spettacoli, *Homologia* e *Victor*, Alessandra scopre che a Châlons-en-Champagne, presso il Centre national des arts du cirque, esiste una formazione

circoscritta e unica, che può fare al caso loro. In Italia – aggiunge Rocco – siamo stati sempre considerati degli outsider e nel lungo periodo ci rendevamo conto che facevamo tanta fatica. Spesso – prosegue – ci sentivamo dire dagli operatori: «non sappiamo dove programmare i vostri spettacoli. Non fate propriamente danza e non fate propriamente teatro di figura», e finiva che non facevamo proprio niente.

La conclusione degli studi all'interno di questa scuola nel nord della Francia e poi l'arrivo a Marsiglia coincidono con la genesi di un altro spettacolo, *The Barnard Loop*. Questo lavoro presenta una gestazione lunga, conclusasi a maggio del 2023, dato che in Francia – chiari-scono – la produzione di un lavoro può durare dai quattro ai cinque anni e può attraversare molti collaudi fino ad arrivare a una prima. E la fine degli studi in Francia coincide anche con una nuova consapevolezza: diventa naturale e immediato per entrambi stabilirsi una volta per tutte in questo territorio. Ascoltandoli mi pare di capire che lì il loro lavoro, oltre a essere difeso con più convinzione e senza irruenza, può avere una risonanza nella misura in cui una loro personalissima idea di teatro e di spettacolo dal vivo – credo – si avvicina più a un evento o esperimento scientifico. Quasi una forma di poesia per immagini o di teatro visivo, per certi versi vicina ad alcuni lavori realizzati da un gruppo romano come UnterWasser. Scene esauste ed eccentriche, quelle di DispensaBarzotti, in grado di rendere incandescenti e mai scontate le modalità di interazione tra interprete, oggetti e osservatore e di tenere insieme scrittura originale, magia nouvelle, circo, clownerie, realtà e sogno, illusorietà e un testo ridotto all'osso.

Due sono le parole ricorrenti che rimbalzano durante la conversazione quando si riferiscono alla Francia: accessibilità e crescita. Le piccole associazioni hanno le porte aperte per intrufolarsi in tante occasioni e non è necessario mostrare alle amministrazioni uno storico o una sfilza di esperienze per richiedere dei soldi. Se un progetto è valido quasi sicuramente le economie ci sono: se la città di Marsiglia ti sostiene, allora, anche la Regione ti sosterrà e così a cascata. E ciò vale anche nell'ambito delle residenze, delle produzioni e della circuitazione.

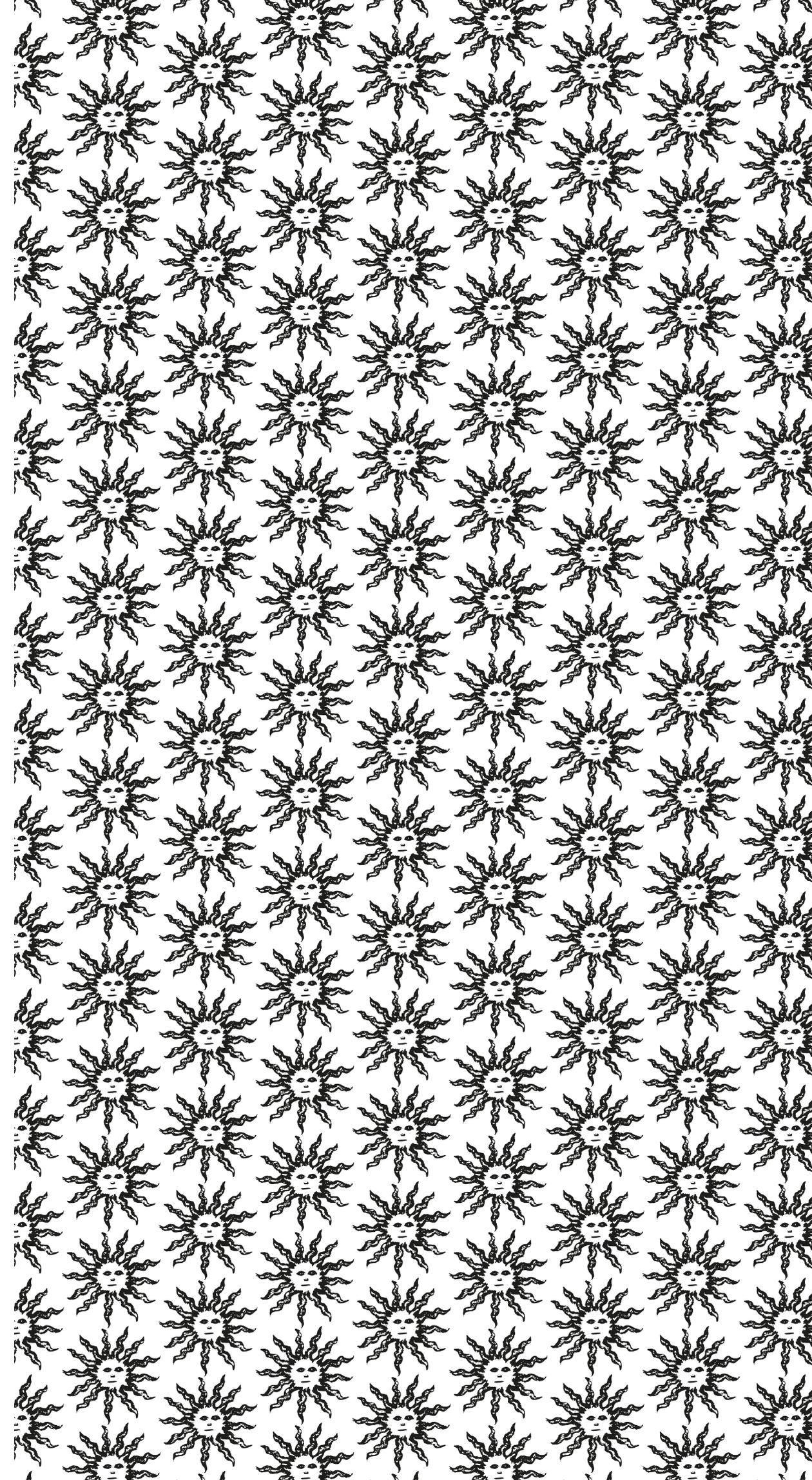
Alessandra e Rocco in questo paese nuovo – ammettono – non sono ancora un cavolo di nessuno. Tuttavia riescono a portare avanti, oltre alle loro creazioni, progetti molto trasversali.

Qui comprendi rapidamente quali sono le porte d'accesso. Io da tantissimo tempo volevo curare dei corsi di teatro a contatto con dei detenuti ma in Italia non capivo assolutamente come fare. E, al solito, mi sembrava che dovevo conoscere qualcuno o passare attraverso una struttura o un referente privilegiato: una persona che già agiva nelle carceri. Alessandra chiedi al professore che ti aveva portato a Bollate. Boh ma perché? Ci sarà, invece, un modo per presentare un progetto e presentarsi.

In Francia è difficilissimo che le istituzioni non ti incontrino, non rispondano a una mail o non ti diano un'informazione. E il fatto di poter comunicare mi facilita tantissimo.

C'è ancora il tempo per soffermarsi con loro su un organismo francese, come Afdas, in grado di assicurare a ogni artista corsi professionalizzanti e formazioni pagate. Alessandra, recentemente, ha seguito un percorso di scrittura per il circo ad esempio. Entrambi riconoscono che lì una discussione che mette insieme il teatro e la nuova generazione di gruppi o artisti emergenti sotto i trent'anni non si impone o propaga perché non si avverte il bisogno: non c'è una vera emergenza, sono rari i festival o le call aperte a una fascia d'età circoscritta, l'attenzione è più orientata al percorso di crescita compiuto e infine l'intermittenza, un'indennità di fatto, permette di andare avanti più rapidamente e avere dei risultati. Prima di lasciarci, citano un lavoro che hanno visto in Francia e che li ha colpiti: *Grande* – di Tsirihaka Harrivel e Vimala Pons.

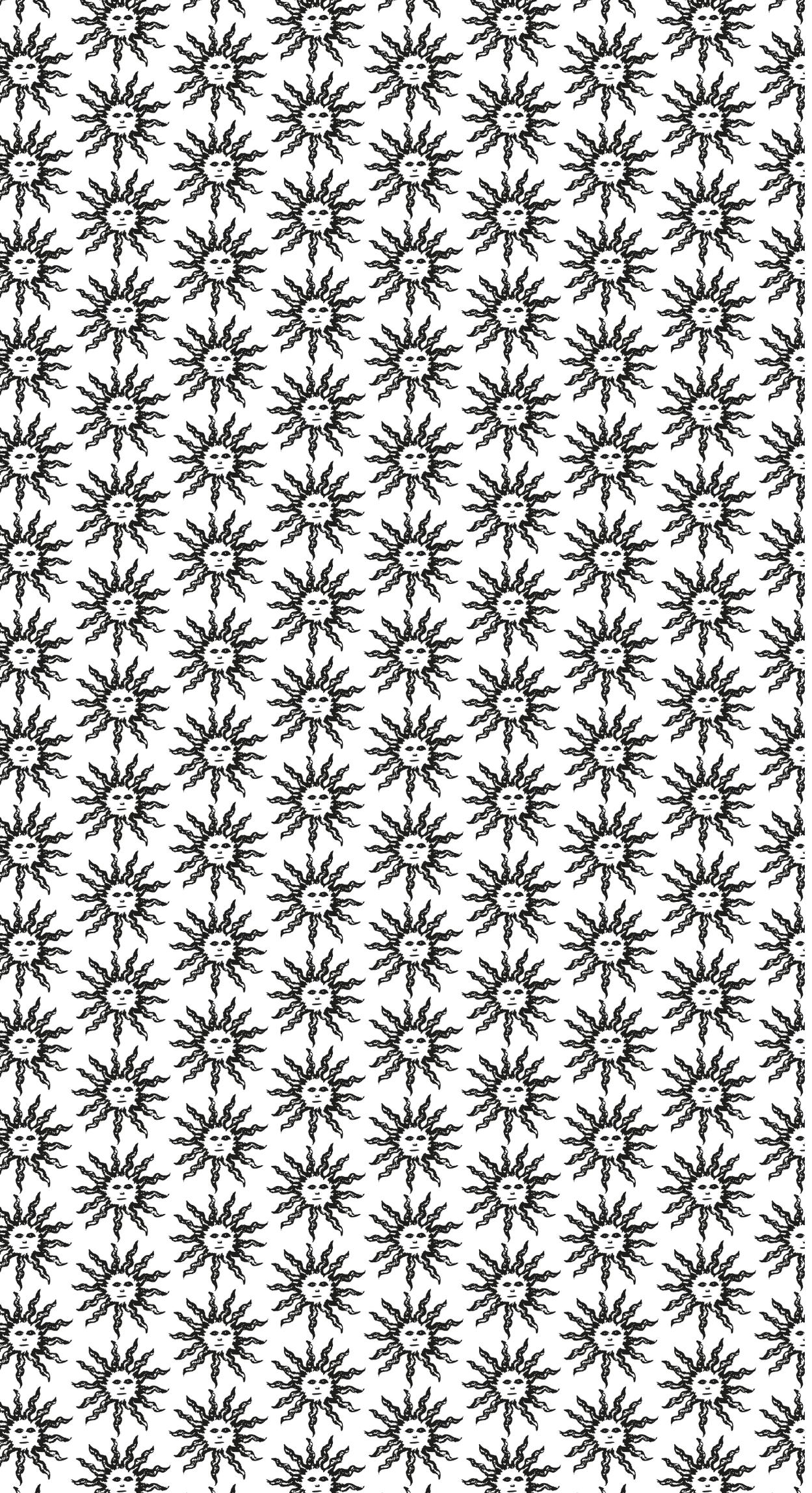
Nei giorni successivi scopro che si tratta di uno spettacolo di circo, costituito da una serie di atti agiti e falliti da due figure sul palco. La scena mi sembra un garage e il lavoro tremendamente cannibale, caotico e poco coerente. E alla vista delle foto di scena, intraviste in rete, di colpo lo studente anonimo e il suo errare, tracciati da Perec, mi sembrano come spazzati via, trascinati da un temporale e colpiti da una presa di autocoscienza.







Coco



UNA GENERAZIONE A BASSA RISOLUZIONE

Giuseppe Di Lorenzo

Un colpo improvviso, il rumore come di un vaso che si rompe in mille pezzi, poi quel gesto così naturale della danzatrice che guarda spaesata dietro di sé dandoci le spalle e infine le immagini della sua infanzia, che irrompono proiettate sul fondo scena. Per me *Her-on* è stato lo-spettacolo-che-ti-cambia-la-vita, mi rimase così impresso che me lo rividi scena per scena nella testa per settimane, ne parlai anche con Giulia Spattini, che lo ha pensato e interpretato per la sesta edizione di *Direction Under 30*. *Her-on* è un'opera intima e riflessiva, come gran parte del teatro giovane italiano, che guarda ai suoi moti e ai ritmi anti-pop di una vita così diversa dalla sua rappresentazione social da sembrare sbagliata fin dal suo concepimento. Quando Giulia si gira così, di punto in bianco, su quella scena che stava procedendo senza intoppi, c'è proiettata in alto al centro una sua foto di lei da piccola. Mai come oggi conviviamo costantemente col nostro passato, tutte le nostre immagini caricate sui vari profili social ci assediano ogni giorno, ognuna di queste siamo noi ma in una versione con un basso grado di nitidezza. Nel suo piccolo saggio, *Bassa risoluzione* (Einaudi, 2018), Massimo Mantellini descrive così il nostro contemporaneo, partendo proprio dai nostri profili: «La regina Elisabetta, per me, è il ritratto che Lucien Freud le fece qualche anno fa: niente di noi è invece estraibile in un'unica parte del ritratto gigantesco formato dalle tracce della nostra presenza in rete. Siamo deboli e a bassa risoluzione, costruiamo castelli ugualmente, ma con mattoni piccolissimi». Non è forse la più precisa e accurata definizione della nostra generazione? Deboli, a bassa risoluzione, a costruire qualcosa anche noi, ma con mezzi poverissimi. Nel suo testo Mantellini ad un certo punto si chiede se la bassa risoluzione potrebbe mai diventare un linguaggio vero e proprio, ma è piuttosto scettico al riguardo. Invece per me fu proprio *Her-on* a farmi rendere conto che la bassa risoluzione è già una grammatica artistica trasversale, dai romanzi di Dana Spiotta, passando per la musica hyperpop, per il cinema di Shunji Iwai, i videogiochi di Toby Fox e ovviamente il teatro, così penetrabile dalla frammentazione, così fragile nella sua caducità. Pensateci bene: ogni immagine oggi ha senso solo se in relazione con migliaia di altre, il racconto univoco della storia è evaporato assieme all'ultima rivoluzione dei mass media. Un autore, attore e personaggio come Carmelo Bene, negli anni '80 e '90 era raccontato e parlato dalla critica, dai giornalisti e dalla TV, la sua immagine replicata attraversava un preciso apparato linguistico che non lasciava spazio ad interpretazioni. Oggi invece la sua presenza è deflagrata tra meme, gif, video montaggi, senza il filtro distorsivo dei media. I giovani trovano le furiose tirate di Carmelo Bene sul web e le integrano al proprio linguaggio, ne colgono frammenti e lo ricostruiscono pezzo per pezzo, montando da soli il proprio servizio televisivo. Proprio grazie a quei video su piattaforme come YouTube, oggi tra gli slang giovanili occupa uno spazio di rilievo la parola “depensante”.

Chi come me ha mosso i primi passi in quel tipo di società della prima metà degli anni Novanta, sa bene come ogni aspetto della vita fosse narrato, e credevamo in questo racconto collettivo perché ne eseguivamo i riti di iniziazione: il battesimo, la scuola, la cresima, la prima uscita con gli amici, la prima birra, il primo bacio, come in un bellissimo teen drama su Italia 1 dopo l'ennesima puntata de *I Simpson*. Di questo parlava *Her-on*, del terribile spaesamento che abbiamo vissuto e stiamo vivendo dopo che la frammentazione ha ridotto in piccoli pezzi quella grande narrazione che si è sempre fatta del mondo. Se fossimo in un romanzo Daniel Pennac probabilmente ci consiglierebbe di saltare le pagine più noiose, ma non si può, e così tutto si trasforma in intrattenimento, YouTube, Twitch, TikTok, non si chiama forse “infotainment” il nostro modo preferito di informarci, crasi di *information* e *entertainment*, perfino l'informazione ci piace di più se ludica. Parlava anche di questo *Tropicana*, spettacolo di Frigoproduzioni che infiammò il palco del teatro di Gualtieri durante la quinta edizione di *Direction Under 30*, in cui si partiva da una canzone, una innocua hit estiva, e dalla sua frammentazione si arrivava a parlare di apocalisse. Già la scenografia dello spettacolo replicava in bassa risoluzione uno di quei set pubblicitari da

quattro soldi, con i pannelli verdi per il chroma key e pochi oggetti di scena che sembravano spuntati fuori direttamente da fine anni '80. *Tropicana* era il titolo di una famosa canzone del Gruppo Italiano che suonava nella pubblicità dell'aranciata omonima, siamo a fine anni '80 inizi '90, il momento massimo della narrazione univoca, dove perfino bere un'aranciata comportava un'appartenenza sociale. Frigoproduzioni sviscera quella storia immaginando la creazione della canzone, descrive benissimo lo spettacolo Damiano Pellegrino in una recensione per il Papavero blog del 2018: «Lo spettatore è chiamato a leggere i meccanismi e i segreti che si celano dietro la messa in scena, tanto vicina a un marchingegno, a un giocattolo i cui pezzi, parte dopo parte, vengono messi a nudo, disinnescati e disintegrati dagli stessi interpreti, in un tempo carnefici e in un altro vittime.» Ditemi voi se non è questo un linguaggio a bassa risoluzione...

La foto dei Blur seduti per terra in una giornata di pioggia a Primrose Hill accanto alla citazione della loro canzone è una delle molte ragioni per ricordarsi di come spesso la bassa risoluzione sia un percorso creativo e di opposizione alla conservazione. La bassa risoluzione di quella foto, la scritta stessa, rompono le convenzioni, si contrappongono all'epigrafe burocratica e pretenziosa che le autorità costruiscono *in vece* del manufatto amatoriale. [Massimo Mantellini, *Bassa risoluzione*, pp. 53-54]

Un'intenerita commozione invade la platea, composta quasi esclusivamente da giovani under 30: lo spettacolo parla il loro linguaggio e lo fa pizzicando nervi ancora scoperti. [Gabriele Orlandi, *In limine. A proposito di Her-on*]

L'elemento formale che maggiormente è riferibile ad una estetica a bassa risoluzione è la *relazione*. In fisica quantistica la relazione è il manifestarsi delle proprietà degli elementi solo nel momento dell'interazione, eventualità che può essere prevista solo in modo probabilistico e accade quindi in zone liminali, ai bordi del processo. E proprio ai bordi del processo è dove la bassa risoluzione germina e si configura. Pensate ai meme su Reddit o su Discord. Un meme divertente fa ridere immediatamente, ma i meme migliori sono quelli "layered" cioè affastellati, che ti fanno comunque ridere subito ma che in realtà nascondono più livelli di significato, significato che si esprime attraverso una complessa relazione di valore con altri contenuti che entrano in "relazione" con il meme. Non bisogna però confondere questo elemento con la citazione. La citazione è un fattore di stratificazione elitario, che passa attraverso una conoscenza soggettiva. La "relazione" invece combina come in un puzzle tantissimi elementi frammentati da diversi linguaggi comuni ad una comunità, dentro una canzone vaporwave hai un jingle pubblicitario anni '80 rallentato, episodi glitch rubati ad una sigla di un anime, un tema da un videogioco del Nintendo 64, la copertina in PNG che riprende un libro game di Joe Dever, coinvolgendo così tanti strati culturali trasversali che ovunque posi lo sguardo c'è un nuovo livello di interpretazione. Ciò che funziona di *Her-on* e *Tropicana* infatti non è l'immagine complessiva dello spettacolo, questa anzi sembra il più delle volte derivativa, ma nei frammenti di vita evocati al loro interno, che nell'interazione della messa in scena prendono significato, è proprio ai bordi del processo che questi lavori colgono brevi ma intense intuizioni che colpiscono per la loro facoltà di far emergere questioni generazionali.

Nel flow dello scorrere di video di TikTok ognuno cita qualcun altro provocando una cascata di significati da cui è difficilissimo risalire alla fonte, mentre più di un secolo fa una semplice famiglia in un romanzo di Dostoevskij descriveva un intero paese. L'immagine univoca della realtà si è distrutta, come un vaso che cade anche la narrazione del mondo e dei suoi riti si è frantumata in mille pezzi. Questa generazione sta solo cercando di capire se invece di raccoglierne i cocci non ci si possa costruire qualcosa di diverso.

UN GIOCO PERICOLOSO. SGUARDO DOPPIO SULLE CONSEQUENZE DEL POTERE

Gianluca Poggi, Valentina Mancini

Per un premio debole

Tra le realtà teatrali che, negli ultimi dieci anni, hanno contribuito a portare l'attenzione sulla questione delle nuove generazioni nel teatro italiano, l'esperienza del Teatro Sociale di Gualtieri e del festival Direction Under 30 si sono col tempo affermate nel panorama nazionale, rappresentando un unicum anche rispetto a sperimentazioni sorte negli stessi anni e con intenzioni simili – come testimoniano, ad esempio, l'attività di Dominio Pubblico con gli under 25 di Roma e Festival 20 30 a Bologna, oggi riunite nel Network Risonanze. Se dunque, da un punto di vista sistemico, il gruppo fondatore del Teatro Sociale di Gualtieri ha saputo far convergere le proprie rivendicazioni di spazi, risorse e visioni con le spinte provenienti da contesti anche lontani e diversi per costituzione e natura, è sulla forma e sulle modalità scelte per Direction Under 30 che è possibile oggi spostare l'indagine, cogliendo l'occasione del decennale della rassegna per porre la questione sull'attualità del festival e sulla validità del suo impianto.

Al termine del percorso di visione e selezione delle opere candidate, l'elemento distintivo di Direction Under 30 giunge a compimento nelle giornate delle finali con la messa in scena degli spettacoli sul palco del teatro capovolto di Gualtieri, chiamando una Giuria Popolare e una Giuria Critica a esprimersi sui vincitori. In questa formula, il festival ha dimostrato non solo una crescente capacità di misurarsi con proposte e linguaggi diversi, ma anche una profonda coerenza nel progressivo ampliamento della propria comunità, realizzando percorsi di formazione dello sguardo e giungendo alla costituzione di una direzione artistica allargata, frutto della partecipazione continuativa di un gruppo ristretto alle varie edizioni. All'ombra di questa parabola virtuosa, tuttavia, è sulla linea di continuità con modelli di concorso già invalsi altrove nel sistema teatrale che si insinuano alcune perplessità legate appunto allo statuto del premio e, di conseguenza, alla logica competitiva che il festival finirebbe per riprodurre: come conciliare, ci si chiede, le dinamiche sottese all'assegnazione di un premio con il sottotitolo di Direction Under 30 – quel “mutuo soccorso teatrale” – che vorrebbe valere come motto di una generazione, dentro e oltre il teatro? In che modo disinnescare, o quantomeno articolare, la contraddizione emergente tra mutualismo e competizione? Non sarà l'una il tradimento dell'altro? Quali significati e quali implicazioni porta con sé il premio come strumento di attribuzione di valore? Qual è effettivamente il suo peso reale per chi lo riceve e per chi lo assegna? Da questa condivisione, anch'essa generazionale, di responsabilità, deriva la possibilità di rilanciare finalità e compiti di questa come di iniziative analoghe, a partire da una presa di consapevolezza delle azioni e delle relazioni messe in campo finora; prima fra tutte, quella tutt'altro che indifferente che ha a che fare con il potere.

Lo status del premio e il legame inscindibile che intrattiene con tale questione danno forma a relazioni di asimmetria, difficilmente conciliabili con un'impostazione orizzontale nei rapporti tra direzione, artisti, giurie e pubblico in senso lato. Ci si può interrogare, a questo punto, se non sia un eccesso di realismo accettare questo sbilanciamento tra le parti come assunto di fondo di ogni dinamica tra spettatore e artista; tuttavia è forse altrettanto opportuno mettere in questione l'orizzontalità come condizione preferenziale per coltivare uno spazio sicuro a garanzia del pubblico, degli artisti e dei loro processi creativi. D'altro canto, si potrebbe affermare che la genesi stessa dell'esperienza di Gualtieri è inscritta in una dinamica di potere: una generazione, privata di spazi per esprimersi e dei mezzi necessari per sviluppare e dar corpo al proprio immaginario, rivendica una porzione di quel potere per esercitarlo, idealmente da pari, all'interno dell'agone teatrale nazionale. L'intenzione di istituire uno spazio di autodeterminazione non sembra dunque volta a

sovertire il sistema, quanto a vedersi riconosciuti come parte dell'esistente. Il premio, nella sua accezione più forte, potrebbe assumere allora un valore identitario, farsi cioè espressione del teatro d'elezione di una generazione. Eppure, declinare il potere in chiave di redistribuzione della responsabilità collettiva mette in luce anche una "forza debole" del premio: il suo compiersi come espediente, marchingegno sociale per catalizzare le energie della comunità under 30 del festival e convocarla a una pratica comunitaria di esercizio di autorità. Una pratica che, pur sul piano inclinato di una impossibile omogeneità o equipollenza delle parti in gioco, fa perno sulla facoltà di giudizio, la evoca e la allena a muoversi nello spazio pubblico e, ancor più prezioso, la incalza a trovare categorie e valori in grado di misurare l'incommensurabile, di sperimentare il consenso e il dissenso, riuscendo di volta in volta a negoziare tavole di valore condivise, temporanee se si vuole, ma pur sempre più adeguate di qualsiasi comparazione algoritmica. Inteso così, il premio risulta un gioco: un gioco pericoloso per la direzione artistica, che si espone alle conseguenze dell'esercizio del potere; per gli artisti, che accettano la scommessa senz'altro compenso che la possibilità stessa di giocare, finendo sotto lo sguardo non sempre indulgente di coetanei più o meno educati al teatro; per i giurati, ciascuno chiamato a mettere al servizio degli altri la propria facoltà di giudizio, tra pari, decretando l'esito della gara. Del gioco il premio può assumere tutte le migliori caratteristiche: la libertà, ma anche il rigore; la profondità, ma anche la leggerezza; la verità, ma anche la finzione. Con un colpo di scena, il premio svanisce, si risolve nel processo stesso che attiva.

Ciò che suona come provocazione, può forse schiudere più di una possibilità sovversiva: liberare il premio dal suo portato ultimativo di misura assoluta del valore dell'opera; rigettare la strumentalizzazione in chiave performativa dei premi stessi come mostrine da apporre e collezionare come misura del successo nella carriera di un artista. Un premio debole può fare la rivoluzione? Forse no. Dimostra però di avere un grande potenziale trasformativo sulla comunità che raduna, forma e trasforma, senza ridursi a premio minore, dal valore folkloristico o meramente testimoniale. Sullo sfondo rimane una domanda: guardarsi dalle logiche di potere equivale ad annullarle, oppure a rinunciarvi in favore di altri?

Gualtieri in contraddizione. Cinque voci su Direction Under 30

Non essendo mai stata a Gualtieri, ho avuto la necessità di raccogliere pezzi di esperienza che fossero al di là di me per ricostruire la complessità delle pratiche di comunità animate nella Contraddizione. La Contraddizione è una categoria dell'esistenza prevista nello stare attivamente nelle cose e in relazione con le pluralità; è ingombrante quanto imprescindibile. Ho fatto idealmente sedere attorno alla mia tavola cinque giovani attori e registi che hanno preso parte al festival Direction Under 30, e li ho ascoltati tenendo ben presente quell'attitudine della lettura che è la sospensione dell'incredulità: in pratica, dovevo dare per assodata qualunque informazione e opinione mi fosse riferita; la Contraddizione è tale perché si alimenta di molteplici prospettive e variabili, insieme inappuntabili e inaccettabili. Ho interpellato Laura Nardinocchi e Niccolò Matcovich (vincitori del Premio delle Giurie con *Arturo* nel 2022), Andrea Dante Benazzo (in scena con *Partschótt* nel 2022), Riccardo Reina per *Hombre Collettivo* (vincitori del Premio della Critica con *Casa Nostra* nel 2021) e Niccolò Fettareppa (vincitore, insieme a Lorenzo Guerrieri, del Premio delle Giurie con *Apocalisse tascabile* nel 2020).

Direction Under 30 si mostra come una risposta a una fase storica di profonda crisi ideologica e sociale dove, rispetto a egemoniche dinamiche di mercato (con quello che comporta in termini di potere e identitarismo), si diventa con estrema facilità marginali. Ci si è impegnati per costruire un meccanismo di relazione orizzontale che prevedesse un'assunzione di responsabilità in ambito culturale da parte di quel gruppo di individui che nella normalità non ha spazio, se non nell'informalità e lontano dalle istituzioni.

Andrea Dante Benazzo: «Per me l'esperienza è stata abbastanza alienante perché per i tre/quattro giorni del festival, questo piccolo centro abitato viene popolato da persone che non hanno più di trent'anni. Si crea una strana bolla che nasce per essere virtuosa». Non è

scontata come opinione: la possibilità, comunque inestimabile, di avere un ambiente sicuro per ragazze e ragazzi di un'età specifica non esclude la riduzione e la limitazione di stimoli, che si ripetono per il susseguirsi delle medesime esperienze.

Apparentemente vengono riprodotti i sistemi che regolano l'ambiente istituzionale, quello a cui si risponde nel tentativo di formarsi come alternativa: è sorta la Contraddizione.

Laura Nardinocchi e Niccolò Matcovich: «Siamo molto critici nei confronti del meccanismo bando in generale. Come percorso di compagnia noi selezioniamo i premi. Uno dei problemi è che questo sistema è l'unica porta d'ingresso del mondo del lavoro. Vieni riconosciuto, hai più accessi e circuitazione. È bene che si esca da questo, anche se non sappiamo come. Direction, invece è molto chiaro negli intenti, da subito. Sai già quale sarà il tipo di esperienza. Certo, noi non abbiamo partecipato per vincere, ma per la possibilità concessa del confronto».

Niccolò Fettareppa: «Ho recuperato fiducia nel lavoro che stavo facendo. Dopo mesi di pandemia stavo perdendo fiducia. Invece vincere quel premio era un segno dall'esterno sul fatto che lo spettacolo comunicasse e che avesse un potenziale. Infatti da lì a due anni abbiamo avuto cento repliche dello spettacolo. È stato l'inizio di una carriera».

Andrea Dante Benazzo: «Il premio mette in una condizione di competizione e fa passare gli incontri in secondo piano. Anche le conversazioni con la giuria sembravano essere incentrate sul convincimento di questo rispetto ai nostri lavori, come se la nostra tensione fosse quella di piacere. Artisticamente è un errore. Nella fase di creazione mi sforzo di non tenere presente lo sguardo del pubblico, principalmente per essere fedele a me e alla mia identità, così da mostrare qualcosa di onesto. In un'ottica di competizione questo crolla. Io percepisco il tentativo virtuoso. Mi chiedo però se non ci sia più uno sforzo a narrare l'elemento virtuoso, piuttosto che attuare il tentativo per renderlo tale».

Niccolò Fettareppa: «Il premio è una cosa tossica tanto quanto una direzione che esclude. Non c'è un metro di misura oggettivo. Questo è quello che identificava Adorno in merito all'enciclica dell'arte: quello che viene creato è sia un prodotto poetico che una merce. Non so dirti se il premio livella il valore artistico di un'opera. C'è da dire che non è detto che l'opera premiata sia la più bella».

Andrea Dante Benazzo: «Per me esiste un prima e dopo Gualtieri. Dopo quest'esperienza ho deciso di non partecipare più ad alcun bando».

Non so come giudicare un atto di rinuncia quando si ha a che fare con la quotidianità di un lavoro.

Riccardo Reina: «Forse è possibile ma è difficile ottenere le condizioni per poterlo fare. Un bando magari ti permette, sempre per contraddizione, di sviluppare un tuo progetto, cosa che lavorare senza bandi non è sempre possibile. Si passa da una schiavitù a un'altra. Il meccanismo bando va bene se è una delle possibilità per far vedere i suoi lavori. Così com'è non è lavoro. Si opera in una situazione di gratuità: se va bene, vinci il premio, alla meglio è in denaro, oppure hai la "gloria" e una data».

Si è discusso animatamente sulla facoltà di giudizio della Giuria Popolare, problematica nel suo inserirsi pesantemente all'interno di pratiche non verticali. Cosa vorrebbe dire estromettere questo pubblico dalla facoltà di "imporre" il proprio giudizio? Potrebbe voler dire delegare la scelta direttamente alle direzioni artistiche dei teatri: l'asse del verticalismo si sposta nuovamente verso chi ha già il potere di scegliere, per cui si ha un'occasione possibile per l'artista, ma anche un'occasione persa per sottrarre il pubblico all'inefficienza di uno sguardo non formato e incosciente. Ed è necessario che si costituisca un pubblico cosciente, degli individui coscienti.

Laura Nardinocchi e Niccolò Matcovich: «Siamo d'accordo con questa presa di responsabilità, ma stabilendo dei paletti. La giuria viene accompagnata in un percorso di formazione che dura quasi un anno. C'è un processo ampio, accompagnato da tutor professionisti. Se c'è un percorso formativo va bene, l'importante è che si sappia a chi si mettono in mano queste responsabilità. Normalmente siamo critici nei confronti di giurie giovani, perché ci vuole un affinamento dello sguardo, ma in questo caso la scelta del vincitore era un momento conclusivo di un percorso durato mesi».

Probabilmente girare attorno alla Contraddizione che si realizza lì dove le relazioni sono

costanti e vive, osservare con stupore e afflizione come prende corpo e modifica ininterrottamente quelle relazioni, potrebbe essere utile per concepire l'irrealizzabile. Potremmo discutere per ore della Contraddizione, ma la cura dello Stato dell'Arte, la tutela delle sue lavoratrici e dei suoi lavoratori, dovrebbe essere di massimo interesse e di massima pertinenza dello Stato. È quello il piano virtuoso, è quello che potrebbe delineare e produrre una progettualità culturale precisa. La produzione culturale di un paese non può essere responsabilità delle comunità (ecco la "bolla"), che agiranno nella Contraddizione proprio perché sono chiuse; la stessa orizzontalità non è una formula organizzativa del tutto pacifica e univoca: una comunità si dice orizzontale quando gli individui al suo interno si trovano in una condizione di parità; per ottenere questo, bisogna essere in parte escludenti. È impressionante come nelle realtà che si pongono come alternativa allo stato delle cose, non ci sia quasi mai una reale richiesta di istituzione della Cosa Pubblica. È come una trappola per mosche, la nostra: l'interlocuzione con lo Stato non può limitarsi alla sola richiesta di erogazione di fondi, poiché contribuisce alla sua ormai strutturale assenza. La Storia ci è avversa, e questa è Utopia.

FESTIVAL 20 30: PROSPETTIVE PASSATE E FUTURE

Petra Cosentino Spadoni

Dieci anni fa nascevano in Italia diverse giovani realtà teatrali, tra cui Dominio Pubblico a Roma, Direction Under 30 a Gualtieri, Festival 20 30 a Bologna, che confluivano nella rete Risonanze Network con l'obiettivo comune di tutelare e valorizzare le nuove generazioni di artisti e spettatori. Sono anni in cui emerge una sempre maggiore consapevolezza della forte frattura generazionale, evidenziata dallo sguardo del mondo adulto sui giovani, "sdraiati", "bamboccioni", generazione che dopo la crisi economica del 2008 si è vista privata di prospettive e per lo più assente all'interno del dibattito pubblico che la riguarda. In questa cornice, l'emergere di queste realtà, seppur con le specifiche distinzioni, si configura dunque come sintomo di un vuoto e di un'urgenza generazionale.

L'esperienza di Festival 20 30 nasce a Bologna nel 2014, di fronte all'assenza del giovane pubblico all'interno delle sale teatrali. Il progetto prende avvio sotto la direzione artistica di Nicola Borghesi, parte della compagnia teatrale bolognese Kepler-452, insieme a Enrico Baraldi, il quale mi ha parlato della prospettiva attorno cui il festival si evolve ancora oggi, nonostante l'interruzione in seguito all'edizione pandemica del 2021, immaginando nuove strade da percorrere in futuro.

Il racconto di Enrico si muove in due diverse direzioni: da una parte Festival 20 30 e la necessità di mettere in dialogo un teatro e un pubblico appartenenti a un orizzonte generazionale comune, che potessero intercettarsi e raccontarsi; dall'altra, una riflessione sulle nuove urgenze a dieci anni di distanza.

Festival 20 30 voleva incontrare e raccontare «quella generazione in cui si identificano quelle persone che stanno finendo gli studi liceali, e si trovano in quel momento della loro vita in cui si domandano "Che vita avrò? Come sarà la mia vita nei confronti della società e nei confronti degli altri esseri umani?"» che indicativamente si racchiude nella fascia che va dai 20 ai 30 anni e da cui il festival prendeva il nome, pur mantenendo una forte elasticità. Infatti, Enrico prosegue specificando che «le compagnie erano scelte non tanto per la loro età anagrafica, quanto per la presenza di un forte impianto comunicativo, di un linguaggio in grado di comunicare e dialogare con quella generazione» lontana dal teatro.

Le compagnie ospiti tenevano un laboratorio che avrebbe avuto un breve esito pubblico, creando in questo modo un doppio movimento: da una parte «la possibilità di raccontarsi attraverso lo strumento teatrale durante il festival», dall'altra «la possibilità di incontrare le poetiche delle varie compagnie all'interno dei laboratori», permettendo di fatto un raccoglimento attorno a un teatro non così lontano dai giovani di cui tanto si parlava, ma che, al contrario, trovava proprio in questi ultimi un interlocutore con cui entrare in relazione. «Questo portava a creare cerchi concentrici di pubblico grazie al passaparola, oltre alla promozione che avveniva attraverso volantaggio e canali social». La programmazione di serate musicali si muoveva nella stessa direzione, con l'idea di «portare all'interno di un festival di teatro l'esperienza di un altro linguaggio considerato più pop all'interno dell'orizzonte culturale, creando una forma di travaso di pubblico».

Nel corso delle prime due edizioni si sono creati gruppi di persone che «socializzavano attorno a questo strano oggetto spettacolare» e tornavano di anno in anno per frequentare uno o più laboratori, per cui «nasce l'idea di strutturare questo tipo di reazione spontanea: abbiamo chiesto a questo gruppo di assumersi prima un nome, un'identità, che sarà quella delle Avanguardie 20 30, e poi un ruolo all'interno del festival, che era quello di selezionare uno degli spettacoli tramite un bando, il bando Avanguardie 20 30». Da qui inizia una parte di direzione artistica partecipata, coordinata da Nicola Borghesi fino al 2017 e proseguita poi da Enrico Baraldi, che ha espanso ulteriormente il campo d'azione delle Avanguardie 20 30 fino a gestire insieme tutti gli aspetti della direzione artistica del festival. Da una parte di questo gruppo nasce anche la proposta di un progetto indipendente: Exit, sezione parallela del festival che si occupa di performance e di arti visive, attualmente alla sua quarta edizione. «Eravamo già alle porte di una fase riflessiva sul futuro del festival – interrotto poi dalla

pandemia, più bruscamente di quanto pensassimo – nell’ottica di lavorare su delle produzioni, coinvolgendo artisti per creare opere appositamente per il festival ed espandendo in questo modo l’esperienza, centrale, dei laboratori», come è avvenuto durante la settima e ultima edizione del 2021.

In quello stesso anno, Festival 20 30 organizza delle assemblee pubbliche rivolte ai lavoratori dello spettacolo, prima di interrompersi comunicando la necessità di riflettere sul futuro del progetto. Ho chiesto a Enrico se oggi, anche alla luce di quest’ultima iniziativa trasversale, il festival può immaginare di trasformarsi, prendere nuove forme e nuove strade. «L’idea del festival in edizione pandemica è stata quella di fare una chiamata a raccolta di tutte le realtà teatrali, per vedere chi e come fosse sopravvissuto alla pandemia, non biologicamente ma artisticamente, per vedere cioè in che stato ci trovassimo. È stato un tentativo di mappare, da un punto di vista politico ed estetico, lo stato dell’arte».

Segue una riflessione sull’attuale produzione teatrale e la sua (in)capacità di intercettare un certo tipo di pubblico: sembra che il teatro, nel suo essere appuntamento, non riesca a rendersi incontro. La dimensione teatrale implica una presenza che in questo modo rimane esperienza frammentata, dunque isolata, piuttosto che farsi occasione di socialità e confronto a più voci, rendendosi esperienza collettiva e realmente condivisa. «Da queste assemblee sono emerse tantissime realtà, per cui mi sono chiesto: perché la pratica del teatro è così tanto diffusa, ma è così poco diffusa la generazione di una vivacità culturale attorno al teatro? Forse siamo più concentrati a fare cose, che a portarci del pubblico, che a metterle in relazione con la città e i suoi abitanti. Non vedo una vivacità culturale attorno al teatro in questa città, perché mi pare che ognuno sia molto concentrato a portare avanti un proprio sforzo di resistenza, che però non si misura con la generazione di un pubblico. Non c’è un pubblico che attorno al teatro dibatte, litiga, e porta avanti una socializzazione al di fuori della sala teatrale, incrociando più esperienze [...] Secondo me oggi la questione non è più legata ad un’urgenza generazionale: il teatro come atto creativo non ha più come sua agenda quella di voler conquistare un suo spazio nell’orizzonte culturale del pubblico giovane; prima non c’era qualcosa pensato specificamente per un pubblico giovane, mentre adesso il problema è che il pubblico giovane non ha punti di riferimento, perché le varie proposte non sono sistematizzate e non hanno un’identità precisa da un punto di vista estetico».

Da qui, il futuro del festival ne trasforma l’identità e si immagina come centro di una riflessione sulle urgenze di questo presente: «Quello che vorrei fare allora è mettere al centro un’ancora forte e proporre un teatro del reale, che si metta in ascolto delle istanze collettive e le rielabori in forma artistica. In questa prospettiva, mi piacerebbe fare un focus su artisti e artiste, teatrali ma non solo, che utilizzano pratiche partecipative, e chiedere agli artisti di entrare in contatto con contesti e storie reali, guardando anche ad aspetti locali. Mi interessa un tipo di teatro che è in relazione, che è anche strumento. Mi piacerebbe coinvolgere in questo festival giornalisti e scrittori che ci stanno raccontando la guerra, le situazioni geopolitiche che stiamo vivendo attorno a noi, perché questa è diventata una nuova urgenza all’interno del dibattito – non si capisce perché il teatro non si metta in ascolto e in relazione con queste».

E in questa direzione, nel reale si inserisce la stessa riflessione sullo stato del teatro. «Ragionando sulla “crisi del teatro” trattandola al pari di una crisi ecologica o di una crisi economica, mi chiedo: a fronte di una generale crisi che vediamo attorno a noi, che tipo di teatro non è più sostenibile? Forse dovremmo cominciare a chiederci che cosa non è più necessario, anche in questo ambito, a livello produttivo e di abitudini, individuali ma soprattutto collettive, ponendoci una questione tanto di ecologia delle estetiche quanto di economia delle produzioni».

SEMPRE (E ANCORA) GIOVANI: TRA SINDROME DI PETER PAN E IRREMOVIBILI BRONTOSAURI

Ilaria Cecchinato

Gerontocrazia e generazioni assenti

Si potrebbe dire che una generazione teatrale sia saltata, quella di coloro che tra il 2005 e il 2015 avevano tra i venti e i trent'anni. Scritta così può sembrare un'affermazione drastica e in effetti, a prenderla alla lettera, è facile smentirla: se alcuni artisti e collettivi, per varie ragioni, sono scomparsi (vedi i Pathosformel) o si sono disgregati (vedi Punta Corsara), altri hanno continuato il loro percorso arrivando a una maturità artistica, riconosciuta anche da importanti premi (si pensi, tra i tanti, a Muta Imago, Teatro Sotterraneo, Babilonia Teatri, Anagoor...). Tuttavia, resta una "generazione mancata" o forse è meglio definirla una "generazione assente", per parafrasare una lettera del 2014 scritta da Roberto Scappin¹, fondatore con Paola Vannoni della compagnia quotidiana.com. Comprendendo sia i più che i meno giovani, il testo denunciava la mancata programmazione negli Stabili di artisti e compagnie del cosiddetto teatro di ricerca, sperimentale e/o contemporaneo (la definizione è ancora dibattuta). L'assenza sotto scacco non era dunque quella di una generazione – al tempo invece molto presente e vivace nei contesti off e nei festival – quanto dell'interesse delle istituzioni a sostenere e accogliere il "nuovo".

Pochi mesi dopo, l'appello al "Teatro Assente" si è andato a inserire in un più ampio dibattito aperto dallo storico critico de ilSole24Ore Renato Palazzi con l'articolo *Nuovo Teatro: la fatica di diventare adulti*². Il titolo è esplicativo di per sé stesso: il giornalista evidenziava come la generazione 00 avesse esaurito «la prima ondata di entusiasmo» e stesse affrontando una «delicata fase di consolidamento»; tuttavia l'età adulta sembrava non arrivare. Se da una parte, ipotizzava, i nuovi non si facevano sentire, dall'altra era evidente che uno dei problemi principali era un sistema teatrale in stagnazione. Da qui, giovani critici e artisti – in una stramba continuità con un certo pensiero dell'allora attuale governo Renzi – si univano alla denuncia verso la gerontocrazia degli Stabili, dei Nazionali, delle Fondazioni e manifestavano l'urgenza di un imminente svecchiamento³: a partire da una programmazione più accogliente verso i nuovi linguaggi, il rinnovamento si sarebbe potuto riversare sul pubblico e, in futuro, auspicabilmente anche sulle direzioni artistiche.

Di soli giovani

La spinta propulsiva per contrastare l'impermeabilità delle istituzioni, si è riversata soprattutto fuori di esse, con esperienze dedicate alla scena under 30-35, con una direzione di 20-30enni e pensate per un pubblico della stessa età. È con questi presupposti che nasce Direction Under 30 (Gualtieri), insieme – quasi contemporaneamente – a Dominio Pubblico (Roma) e Festival 20 30 (Bologna), ora anche con attività in sinergia nell'ambito della rete nazionale Risonanze Network. Attorno a queste iniziative sono passati numerosi artisti e compagnie, molti dei quali proseguono la loro attività: solo guardando a Direction Under 30, si pensi a Frigoproduzioni, Amor Vacui, Collettivo Controcanto, o ai più recenti Giulia Spattini, Fettareppa Sandri/Guerrieri, Hombre Collettivo, Nardinocchi/Matcovich, giusto

1 Roberto Scappin, quotidiana.com, *Un appello al "Teatro Assente"*, <https://delteatro.it/2014/02/17/un-appello-al-teatro-assente-di-quotidiana-com/>, 2014

2 R. Palazzi, *La fatica di diventare adulti*, <https://delteatro.it/2014/06/11/nuovo-teatro-la-fatica-di-diventare-adulti/>, 2014

3 Le risposte all'articolo di R. Palazzi: <https://delteatro.it/2014/06/11/nuovo-teatro-la-fatica-di-diventare-adulti/>

per citarne alcuni. Si sono costituite direzioni artistiche partecipate e gruppi di coordinamento; ma anche un'ampia e attiva comunità di spettatori under 30, qualche nuovo sguardo critico e una rete composta da centri di residenza e teatri. Questi percorsi risultano ancora più fondamentali, se si pensa alla progressiva perdita degli spazi off e indipendenti, sempre più (se non del tutto) controllati da organi e logiche istituzionali; e oggi anche all'affievolimento della forza innovativa dei festival, sempre meno incubatori del nuovo⁴. Inserendosi quindi fra i vuoti del sistema, queste esperienze “di” e “per” giovani si sono posizionate a metà tra la salvaguardia «dell'“incolto” e del “caotico”⁵» e le esigenze di visibilità, spazi ed economie necessari per uscire dalla fanciullezza e indossare finalmente un numero di scarpe più grande. Consolidandosi e ottenendo più finanziamenti, tali iniziative hanno raggiunto una maggiore riconoscibilità, che si è riversata anche negli artisti programmati. La vivacità degli “under” finalmente riverbera fino ad arrivare alle orecchie di grandi e piccole realtà teatrali, che da qualche anno hanno aperto – pur sempre inseguendo indirizzi ministeriali o istituzionali – sezioni collaterali rivolte ai giovani (come Mittelfest con Mittelyoung, ERT / Teatro Nazionale con Radar, o Fuori Luogo La Spezia con Tutta la vita davanti). L'obiettivo, almeno in parte, sembra allora raggiunto.

Sempre (e ancora) giovani

A distanza di dieci anni viene perciò da chiedersi se quell'auspicio di rinnovamento si sia avverato. Qualcosa è cambiato, ma forse meno di quanto ci si augurava. Le iniziative per e con under 30 hanno di certo dato voce al fermento di artisti anagraficamente giovani e promotori di linguaggi che non trovano spazio nel “teatro-propriadamente-detto”; tuttavia, consolidandosi, rischiano di (ri)cadere in qualche vizio.

Innanzitutto, a scegliersi e guardarsi fra simili, se da una parte è (ed è stato) essenziale per ri-conoscersi e fare rumore, dall'altro può comportare un'ulteriore ghettizzazione del “nuovo”: il rischio è l'autoreclusione in bolle di consenso, chiuse e impermeabili, replicanti proprio quelle modalità che si intendeva contrastare. C'è forse da prestarci attenzione, specie a fronte di quell'“under” divenuto una categoria spesso inflessibile in questi contesti e un'etichetta retorica se in mano alle istituzioni.

Inoltre, con le maglie anagrafiche così strette, la grande fetta degli “artisti assenti” nati prima del crollo del Muro di Berlino pare in un limbo: né dentro i circuiti 20-30, né nei grandi teatri, nonostante abbiano «fatto tutte le cose per bene» per diventare “grandi”. Se coloro che dovrebbero essere gli “adulti” oggi, hanno al massimo raggiunto il bollino di “young adult”, la generazione dei nati negli anni '90 resta ancora lontana dal un consolidamento artistico. Il «tavolo dei bambini», come scrive Maddalena Giovannelli⁶, è insomma affollato quando invece sarebbe tempo di fare spazio ai nati nel 2000 (che hanno già 23 anni!). Non è un caso che l'età della categoria “under” negli ultimi tempi oscilli, alzandosi proporzionalmente al sovraffollamento al tavolo dei piccoli, in cui però non si parla: vuoi per le troppe “assenze”, vuoi per voluta sottrazione, i fratelli e le sorelle maggiori sembrano non rivelare alcun segreto, mentre i minori si comportano come fossero figli/e unici/he, senza fare troppe domande⁷.

Complici di questo meccanismo non sono solo gli accusati bandi, ma in parte anche quei contesti “per” e “con” le nuove creatività: entrambi aprono possibilità ma tendendo a favorire – anche per ovvie ragioni economiche – la produzione di progettualità embrionali e meno un sostegno nel lungo periodo. Che è poi il vero grande assente. In questo senso, «essere giovani è una fortuna ma diventa presto una trappola, perché il tempo della

4 R. Sacchetti, *Che farsene di un festival? Pensieri con l'accetta*, “La Falena”, 2/2022

5 R. Sacchetti, *Non è un paese per giovani*, “Lo Straniero”, 2008

6 M. Giovannelli, *Il tavolo dei bambini*, “La Falena”, 1/2021

7 Per la nuova critica è stato diverso, una trasmissione tra generazioni vicine sta avvenendo (si vedano realtà come Altre Velocità o Stratagemmi Prospettive Teatrali)

crescita viene immediatamente incrociato a quello del consumo⁸» e all'estenuante raccolta di qualche briciola per sopravvivere.

Ad ogni modo, il contesto attuale è di certo più incline ad accogliere nuove creatività, ma è bene riconoscere che l'attenzione delle istituzioni è rivolta soprattutto al teatro di regia, dell'attore e del testo, a cui molti della nuova generazione tornano. È una linea da non bollare come “vecchia”, anzi, è una sana infiltrazione nel sistema; tuttavia molti altri linguaggi e la sperimentazione – anche sulle forme di cui sopra – restano ancora esclusi. Lo scenario così presentato risulta dunque lontano dall'orizzonte sperato.

Una simile conta di vizi e rischi non vuole essere uno sguardo pessimistico o irricoscente, bensì un tentativo di guardare non solo alle tappe raggiunte ma anche alle crepe del proprio incedere, affinché il consolidarsi di alcuni percorsi, finora virtuosi, non si traduca in un loro irreggimento.

Dieci anni di “under” non sono pochi e forse è tempo di un giro di boa. Se oggi il problema non è più solo far rumore, ma trovare un modo per “diventare grandi” e uscire dalla condanna dell'eterna giovinezza, quale via intraprendere? Come fare e farsi spazio fra i brontosauri (o i loro fantasmi)? Sono possibili contesti disinteressati al risultato e più attenti alla crescita artistica, in cui il tempo per la ricerca e l'errore sono concessi? Ma poi perché, invece di spingere per entrare nel sistema, ci si è ammalati di quello strano morbo che è l'aver smesso di immaginarne un'alternativa?

8 R. Sacchetti, *Ibidem* [è significativo che un articolo del 2008 risuoni ancora così vivo]

RESTARE IN DIREZIONE

Appunti di dieci anni e premesse di futuro

Andrea Acerbi

Un'immagine ricorrente: quattro persone insieme. Pedalano, saltano in alto, remano, vanno in cordata, si paracadutano, si tuffano, si prendono cura di un fiore. La prima immagine, i ciclisti sul tandem, l'ho disegnata su carta da lucido nel mio *cuarto* a Barcellona. Era l'estate del 2014 e in quel momento contribuivo da lontano all'esordio di *Direction Under 30*.

Il progetto era la nostra risposta a certi silenzi che i "grandi" ci riservavano in quanto "giovani", senza davvero considerare il valore del lavoro che stavamo portando avanti. Nasceva per forzare un'istituzionalità pervasa da logiche verticali di giudizio basate su dati anagrafici, come l'età. Era occasione, attivata da un bando che ha permesso lo sviluppo concreto dell'idea, per incontrare a Gualtieri una moltitudine di under 30 come noi lo eravamo, in arrivo da tutta Italia per stare sul palco e per ritrovarsi come pubblico, per conoscersi fra coetanei attorno a un teatro. Prendeva forma di concorso portando sul palco una selezione di sei spettacoli di giovani compagnie e assegnando due premi; prendeva tale forma affinché il processo di selezione e premiazione fosse affidato agli sguardi e al confronto di giovani spettatori, coetanei agli artisti. Nell'immagine quattro persone che agiscono insieme per affermare una direzione: siamo noi dell'Associazione, sono i giovani spettatori e i giovani critici, sono le compagnie. *Direction Under 30* apre una via, solca le onde, affronta il vuoto, inaffia la crescita.

Non saprei dire in che misura il progetto abbia saputo riconfigurare certe arrugginite dinamiche proprie del sistema (teatrale), o se le abbia solo spostate più in là. Credo tuttavia che si è stati capaci di aprire una breccia in questo sistema, e poi di mantenerla aperta, salda e riconosciuta. A Gualtieri si è avviata un'esperienza significativa dal basso, giovane e orizzontale, capace di disciogliere, nel qui e ora che però son 10 anni, certi veli opprimenti calati dai "grandi", dall'alto. Se ci fosse spazio, mi piacerebbe aprire una lunga parentesi che tenga insieme tutte le immagini di cui ho memoria, tutti i momenti, tutti i passaggi compresi quelli stretti, tutte le ansie e le soddisfazioni, tutte le compagnie incontrate, tutte le amicizie, tutti i nomi, tutto ma proprio tutto, e dove ero io ogni volta.

Alla quinta edizione il mio entusiasmo per il progetto e per la curatela generale di cui sono incaricato credo abbia toccato l'apice. Avevo 33 anni io, e circa 33 il resto dell'Associazione. Da quel momento, pian piano alla grande propulsione andava sostituendosi una più agile ma meno ardente routine. A sgonfiarsi non era certamente l'interesse verso gli artisti, né tantomeno l'ebbrezza dei giorni di festival. Semplicemente, per noi, *Direction Under 30* diventava una progettualità consolidata, pure irrinunciabile e fortissima. Non già una presa di posizione, uno slancio di giovani per i giovani; noi eravamo più grandi e quella scintilla, luminosa, stava nel passato. E tuttavia la natura stessa del progetto continua a chiedere programmaticamente nuova linfa, rinnovato slancio.

Nel 2021 all'immagine ricorrente delle quattro persone si sostituisce una nuova immagine di tante persone e per la prima volta non sono io a disegnarla. Di quelle tante persone saranno le mani che disegneranno i collage successivi, ricostruendo panorami a partire da personali frammenti, trovando unità nello spazio e nel tempo. Stava nascendo il gruppo di Coordinamento under 30, nel desiderio di affidare anche l'organizzazione del progetto alla generazione che lo abita. L'inesco di questo gruppo, pur non ancora compiuto del tutto, mi pare passaggio dirimente per il futuro di *Direction Under 30*. E vorrei farmi definitivamente ponte, insieme alla nostra Associazione, per consegnare quello che abbiamo imparato.

Direction Under 30 continuerà ad aver senso fintanto che esisteranno giovani artisti e giovani spettatori, e voglio confidare che questo fuoco non si spenga mai. Il tassello fondante di ogni rinnovo, così come lo siamo stati noi dieci anni fa, saranno allora la cura e la visione di chi lo saprà continuare a progettare. Comunque insistendo negli spazi di Gualtieri e Reggio Emilia, con noi "over 30" di fianco a supportare, vorrei dunque che si festeggino i prossimi compleanni sotto la spinta propulsiva di chi continuerà a essere coetaneo al progetto.

Vorrei che ci prendessimo il rischio di questo passaggio difficile, augurando autonomia e slancio, per ritrovare ogni volta rinnovata quell'energia che è stata nostra. E vorrei che questo processo si rinnovasse ancora da capo, quando anche il prossimo Coordinamento avrà capelli bianchi e sentirà l'ora di cedere il passo. Non sarà semplice completare questo percorso, ma mi pare quello da seguire.

Viva Direction Under 30, i suoi dieci anni passati, tutti quelli futuri.

EMANCIPAZIONE E SOLITUDINE. APPUNTI PER GLI ULTIMI DIECI ANNI DI LABORATORI E GIURIE CRITICHE

Vittoria Majorana, Lorenzo Donati, Alex Giuzio

Autonomia e giudizio collettivo

Per diversi anni, ogni estate, ho preso il treno che da Bologna mi conduceva a Reggio Emilia, e poi fino a Gualtieri per prendere parte alla Giuria Critica del festival, composta da un gruppo di giovani critici e critiche provenienti da diverse parti d'Italia. Non siamo mai stati più di sette persone, molti sconosciuti, qualche volto amico, ma tutti accomunati dall'interesse per il teatro e da precedenti esperienze nella scrittura critica, giornalistica per la scena. Il nostro ruolo all'interno del festival potremmo dire che è sempre stato duplice: da un lato esercitare, attraverso un confronto costante, il nostro sguardo critico sugli spettacoli, con l'obiettivo di individuare il vincitore del secondo premio del festival, dall'altro far precipitare tutta questa "frenesia" dei pensieri, degli sguardi, nella forma compiuta della scrittura – costruendo, in un certo senso, una "memoria" del festival. Due in particolare sono stati i formati di scrittura, proposti dal laboratorio guidato da Altre Velocità, dal 2018 al 2021: la redazione di brevi racconti o "storie" sul festival e sul paese da pubblicare in una fanzine autoprodotta e stampata in tempo reale con lo svolgersi del festival, *L'Insalubre*; la scrittura di una recensione per ognuno degli spettacoli finalisti, da pubblicare online sul sito del festival qualche giorno dopo la visione. In questo senso, potremmo dire che l'attività della Giuria Critica somiglia ad un moto ondoso, un'oscillazione che si consuma tra lo spazio intimo, raccolto del dibattito post-spettacolo – quando seduti intorno al tavolo, in una delle stanze del Palazzo Bentivoglio, interroghiamo collettivamente la nostra esperienza di visione, decostruiamo le impressioni, i "giudizi" per proporre delle prospettive critiche che successivamente prenderanno la forma della recensione scritta – e lo spazio pubblico del festival, i cui contorni sfumano, fino a coincidere quasi del tutto con Gualtieri stesso, dove ci avventuriamo a più riprese durante i quattro giorni di festival alla ricerca di storie, squarci di realtà da raccontare tra le pagine de *L'Insalubre*, la fanzine che abbiamo stampato e distribuito fino al 2021 l'ultimo giorno di festival. Sfogliando le sue pagine, sembra quasi di poterli vedere i manifesti logori col volto di Antonio Ligabue che campeggiano in tutto il paese, di entrare ancora una volta nella bottega-atelier di un artista anarchico che ci ha invitato a bere del vino con lui, di perdersi nel labirinto, pieno di reliquie e oggetti di scena, che si snoda tra i vecchi palchetti del teatro rovesciato, il cuore del festival, oppure di sentire le giovani compagnie ragionare sulla faticosa relazione tra pratica artistica e sistema lavorativo. *L'Insalubre* ha convogliato al suo interno questi e molti altri frammenti, frutto di un vagabondaggio errante, di una scrittura aperta all'imprevisto, in cui siamo stati chiamati a scegliere in autonomia cosa raccontare e con quale postura farlo, senza formati o percorsi prestabiliti. Col tempo ho iniziato a considerare questa complessa pulsazione, questo tenere insieme nella scrittura due esperienze di "visione" apparentemente distanti, quella che prende forma nel buio della sala e quella che si sostanzia nell'indagine sul campo, una contaminazione necessaria. In essa la scrittura, il pensiero e lo sguardo si relazionano quasi simultaneamente, interagendo con una molteplicità di ambienti, tanto da sembrare, per un attimo, prendere forma dal flusso stesso della vita, così come del teatro, senza mai coincidervi del tutto. La Giuria Critica è, in questo senso, forse, un laboratorio in cui imparare a smarcare la parola "critica" dalla prospettiva del mero giudizio personale, per rifrangerla su una molteplicità di corpi, esperirla cioè nella sua complessità.

Il terreno critico che non c'è

Qualche anno fa, in occasione di un nostro laboratorio di critica a Santarcangelo Festival, l'antropologo Piergiorgio Giacchè ci spronava a costruire, di tanto in tanto, un «terreno critico». Una zona dove è la funzione critica a essere “ospitante” e non ospite, un luogo per chiunque voglia parlare la lingua della critica: artisti, organizzatori, direttori e persino critici e critiche teatrali. In un «terreno critico» gli artisti sono ospiti, perché casa loro è l'estetica, che comprende la critica ma non la risolve; in un terreno critico anche gli organizzatori e i curatori sono ospiti, sebbene anche le loro scelte debbano ascoltare le richieste della funzione critica; solo gli spettatori e le spettatrici non sono ospiti: “spettatore” è di fatto l'unico ruolo che si assume come una guaina sopra le diverse posizioni sgretolandone le fissità identitarie (spettatori che di mestiere fanno i registi, gli attori, i medici, i giardinieri ecc.). Continuate a creare un terreno critico, ci diceva Giacchè: lì dentro ci sono gli anticorpi che permettono di sentirci tutti a casa nostra, perché nessuno lo è davvero.

In questi dieci anni abbiamo provato, noi e altri colleghi e colleghe, a creare questi terreni in diversi luoghi: chi fra festival e scuole, chi lavorando dentro a rassegne e stagioni, chi ancora inventando progetti, premi, laboratori con una loro autonomia. La critica come professione si è fatta “impura”, come è stato scritto nel 2003 in un importante manifesto, praticando dunque diverse professioni senza dismettere la critica stessa; si è fatta “relazionale” alleandosi con festival e istituzioni teatrali, aumentandone la “portata”; la critica ha sfidato il campo dell'educazione, lavorando con le scuole e con i giovanissimi. Ora ci domandiamo: in tutte queste azioni la critica ha alimentato un più generale terreno critico? È riuscita a contrastare il pensiero binario, ha reso complessi i processi di discussione attorno agli spettacoli, ha favorito un'emancipazione di spettatori e cittadini educando a “non farsi piacere” gli spettacoli scelti dagli organizzatori e committenti (venendo paradossalmente pagata per questo)? In parte sì, nei tantissimi incontri e laboratori fra giovani dove ci si prende il lusso di considerare il teatro la cosa più importante del mondo, creando temporanee bolle anti-individualistiche e contrarie allo spirito del tempo, quando hanno dato cittadinanza al conflitto, al dissenso interno ed esterno, alla ferocia del confronto con chi pensa in modo distante da noi. Che fine hanno fatto, oggi, queste istanze? I laboratori di giornalismo sono divenuti parte integrante delle programmazioni? Sono riusciti a guadagnarsi un'autonomia, magari dialogando con le università? La sensazione è che ogni volta che si riesce a creare un vero terreno critico, questo cada in contraddizione con il campo artistico, organizzativo e temiamo anche formativo che lo ospita. Un terreno critico viene considerato importante quando sostiene in modo manifesto il lavoro di chi organizza, se porta gente nuova a teatro, se divulga, se aiuta a comunicare... ma se tutti possono entrarvi solo da stranieri, perché il suo compito è accompagnare l'emancipazione di chi sceglie di abitarlo, allora il terreno critico diventa ingombrante. Ronzano in mente le parole, scritte nel 1996, da Franco Quadri, figura che ha inventato la militanza nella critica teatrale:

D'altra parte, qualsiasi sia il grado di amicizia, di complicità, di partecipazione che stabilisci con chi fa teatro, tu rimarrai sempre dall'altra parte, vieto ai suoi segreti: l'ho sentita sempre, questa esclusione, perfino, certe volte, quando ero direttore alle Orestidi di Gibellina, davanti a spettacoli che avevo accompagnato direttamente, nella loro creazione, e visto crescere giorno per giorno. Tu sei sempre il critico e sei solo, dall'altra parte. Loro ti chiamano, scongiurano perché tu sia presente agli spettacoli, ma quando poi sei lì, gli fai paura, anche agli amici. [tratto da *La solitudine del critico*. Per Roberto De Monticelli]

Quando si crea un terreno critico “fa paura”. È accaduto anche a Gualtieri, dove una volta facevamo una strana rivista, *L'insalubre*, senza dormire la notte per provare a raccontare questo strano paese con un teatro sociale, questo strano e vitale progetto dove dei giovani han rifondato un teatro e chiesto ad altri giovani di scegliere gli spettacoli. Come è giusto che sia le cose devono cambiare: già da due anni la rivista non c'è più e i giovani di un tempo sono padri di famiglia. Per continuare a vivere, vorrà cambiare anche Direction Under 30?

Coltivare il pensiero critico, nonostante tutto

In questi dieci anni in effetti tante cose sono cambiate, a partire dal tempo dedicato al racconto e all'informazione, sempre più ridotto e superficiale nella nostra contemporaneità iper-accelerata, dove anche il consumo culturale è relegato a reel di 60 secondi, post di 250 caratteri, podcast da ascoltare mentre si fa altro e vari altri formati facili e veloci che per loro natura non possono lasciare spazio all'approfondimento e all'approccio critico (né lo vogliono i loro ideatori). Fino a pochi anni fa, da guide per giovani spettatori e/o aspiranti giornalisti che decidevano di iscriversi ai nostri laboratori, trovavamo ancora riferimenti comuni in letture, fonti di informazione, approcci di pensiero; oggi invece organizzare laboratori di critica è un'attività sempre più marginale, faticosa e militante, che ci porta a interrogarci ogni giorno sul senso del nostro fare. Allora ci sembra oggi ancora più prezioso questo angolo della bassa, diventato centro delle ambizioni di giovani artisti che si affacciano al teatro, perché qui è ancora possibile prendersi il tempo per discutere, confrontarsi e riflettere a lungo, come dovrebbe fare la critica. In un contesto in cui già gli artisti esordienti possono candidare qualsiasi genere e tipologia di spettacolo (in controtendenza rispetto ai meccanismi dei grandi enti che impongono ai giovani i temi di cui occuparsi in cambio di pochi spiccioli, espongono i debutti alle fauci del pubblico senza la necessaria protezione di cui necessita qualsiasi opera prima, privano della possibilità di sbagliare e decidono le tournée in base a meccanismi quantitativi anziché qualitativi), anche la qualità dell'attenzione che qui si presta loro è ormai una rarità: a valutare gli spettacoli a Direction Under 30 sono infatti solo delle giurie scelte di loro coetanei, sia nella fase pre-selettiva che decide i sei spettacoli finalisti, sia nei tre giorni di festival in cui un nutrito gruppo di appassionati spettatori decreta i vincitori non prima di avere a lungo intervistato, discusso, scritto e approfondito. Così si permette a chi guarda di capire i pensieri che stanno dietro alla creazione e agli artisti di percepire come appare la propria opera allo sguardo di un gruppo di coetanei. Tutto questo è in fondo un modo per coltivare un pensiero critico in un sistema culturale che ormai non lo prevede più, e allora anche le domande sul senso del fare trovano qualche risposta: sarà anche qualcosa di nostalgico o retrogrado, ma dà un senso di libertà che è importante continuare a respirare.



Finito di stampare a Bologna nel luglio 2023.

Illustrazione in copertina realizzata da Daniele Melarancio,
cura progetto grafico: Petra Cosentino Spadoni, Damiano Pellegrino,
impaginazione: Marco Smacchia.

Si ringrazia l'Associazione Teatro Sociale di Gualtieri, in particolare Andrea Acerbi, Beatrice Bolsi, Lorenzo Chiesi, Rita Conti, Davide Davoli, Adele Galli, Riccardo Paterlini, Marco Piardi. E il gruppo di Coordinamento di Direction Under 30: Sara Barbieri, Beatrice Bolsi, Silvia Casola, Riccardo Marin, Emma Pelizza.

