

Ferdinando Taviani
TEATRO DI PARANZA

1. *Una «e» singolare*

Sono passati più di venticinque anni da quando Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi proposero per la nostra rivista l'intestazione «Teatro e Storia». Un nome appropriato, semplice. Divenne familiare.

L'altro giorno, quel titolo m'è parso straniero. È stata la «e» a saltarmi agli occhi. È davvero un'ovvia congiunzione? Sarà forse disgiuntiva? E che cosa ci sarebbe mai da disgiungere fra il teatro e la storia? Attorno a questi interrogativi altri se ne sono subito affollati: è simile piuttosto al perno d'un'altalena basculante? Indica un'alternanza, un'intermittenza? E dunque sarebbe come nel racconto di Calvino «La luna e Gnac»? E che vorrebbe dire? Che ora all'orizzonte può brillare un teatro, il quale subito sparisce non appena attorno ad esso s'accende la storia in cui vive – o da cui si ripara? Accennerebbe ad un sentiero, ad un consiglio: che convenga evitare l'appoggio dell'immaginaria impalcatura d'una storia generale del teatro circostante, se si desidera perlustrare un teatro preciso? La dicitura stessa «Storia del Teatro» risulterebbe, alla fin fine, un trucco o un'illusione? Se così fosse, quella «e» non sarebbe tanto singolare, sarebbe anzi la spia d'un problema generale. E questi nostri interrogativi barbari non potrebbero apparire autoreferenziali, neppure agli sguardi più maligni.

Sono barbari perché inficiano l'illusione che fra i diversi teatri vi sia una continuità, che abbiano una sostanza in comune e siano quindi sempre comparabili, quel che garantisce, cioè, la sensatezza delle connessioni in cui consiste il «fare storia».

Negli anni della Grande Recessione, anche per i teatri c'è stato un forte trambusto (sia nel senso corrente che in quello arcaico della parola: nelle origini di «trambusto» si nasconde infatti l'immagine miniaturizzata d'un crollo). È andata in pezzi la cornice che per meno di quattro secoli ha unificato in un insieme a sé stante – prima in Occidente, poi pian piano dappertutto – la congerie delle cose diverse capaci di confluire nella nozione unificata de «il Teatro». La cornice è

andata ovviamente in pezzi senza far rumore: benché concretissima e pesante, era però immateriale.

Si dice che gli anni della Recessione prima o poi finiranno. Ma alcune delle fragili cose che nell'occasione son state distrutte non torneranno a mettersi in piedi. La cornice de «il Teatro» si teneva da tempo in equilibrio per la forza del fiato, in attesa della scossa definitiva. Teneva su, a sua volta, anche l'idea friabile per cui il Teatro sarebbe, di per sé, un bene culturale da proteggere. Virtualmente unificata, la congerie delle cose teatrali pareva comporre un paesaggio. È questo, infatti, voluto o no, l'effetto delle cornici.

2. *La cornice*

Più che ad una normale cornice assomigliava ad un recinto. Era una serie di paletti fra loro diversi ed eterogenei, ma collegati. All'inizio, il recinto era di poco impatto: dire «il teatro» equivaleva ad indicare un edificio d'un certo tipo, poi anche il complesso dei generi letterari drammatici. A tutto ciò venne col tempo sovrapposta l'idea che le pratiche teatrali fossero quasi per loro natura destinate a rappresentare le suddette opere di genere drammatico. Si aggiunse un ulteriore paletto (un'ulteriore superstizione): che l'architettura dei teatri fosse sempre intrinsecamente connessa con quei generi letterari e con quelle pratiche sceniche. Il complesso della professione attorica, con il suo sapere, con il commercio degli spettacoli e con le sue tecniche, le sue economie, le sue rivalità, la sua organizzazione, fu considerato un elemento solido e perdurante. Tutta una serie di legacci, benché sembrino troppo banali, contribuirono però a dare sostanza all'immateriale cornice, collegarono altrettanti paletti: il valore modellizzante dei quartieri dei teatri che c'erano in quasi tutte le capitali; la credenza che i teatri di qualità contribuissero a segnalare il rango culturale d'una città o d'una nazione; che il buon gusto dei passatempi scenici fosse una garanzia di civiltà. Erano paletti del recinto persino il fiorire dell'aneddotica legata ai luoghi in cui gli attori e alcuni loro spettatori si incontravano e si mischiavano, dalle *green rooms* al dietro-le-quinte, dalle rubriche dei giornali ai salotti ed alle camere da letto. Tutto questo faceva della vita teatrale un'importante sezione dell'opinione pubblica. Ma il territorio del teatro era soprattutto reso compatto dalla simbiosi litigante fra il lavoro delle compagnie e quello degli scrittori; fra i cronisti e i critici specialisti; fra l'attualità e la memoria dei fasti scenici; fra le cronache delle prime, dei successi e degli insuccessi. Negli ultimi tempi, il recinto del teatro si materializzò persino nei diversi gradoni

stabiliti dai sovvenzionamenti regolamentati per distribuire i contributi al sostentamento del bene culturale «Teatro».

Insistere su questi elementi di cui mille volte s'è parlato e riparlato qui serve soltanto per sottolineare l'importanza del crollo muto. Il recinto che delimitava «il mondo del Teatro» era niente più di ciò che parlando rendeva plausibili locuzioni del tipo «dove va il teatro italiano?»; «com'è cambiato il teatro?»; «che cosa distingue il teatro europeo da quello d'Oltremare?»; «quali sono le più interessanti novità del teatro d'inizio millennio?» ecc. Che la cornice si sia sbriciolata lo si constata subito: non appena ci si rende conto che domande del genere si reggono ormai sulle sole parole, dette le quali non si sa poi dove guardare e come orientarsi.

C'è uno scritto di Cruciani che si intitola *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, pubblicato in «Teatro e Storia», n. 6, aprile 1989, pp. 3-17 (può essere letto e gratuitamente scaricato dal sito <http://www.teatroestoria.it/numprec.php>). Il teatro viene qui definito come «il luogo dei possibili». Vi si dice che «nella storiografia il teatro non sembra mai essere conosciuto in sé e per sé» e «sembra attuarsi e svelarsi sempre come “teatro e altro”». Ricompare così la singolare «e» che abbiamo già trovato in «Teatro e Storia». In queste pagine di Cruciani, la cornice che recinta il mondo del teatro compare già allo stato fatiscente, poco più d'una parola, senza altra consistenza che la strategia dello storiografo capace di cavalcare la dialettica fra ciò che egli chiama «teatro» e il suo altrove. Stava finendo il Novecento: che la cornice stesse andando in pezzi già lo si vedeva, già essa delimitava (o tentava di delimitare) un angolino che non aveva una precisa identità (non era un genere di teatro identificabile, come sarebbe stato, per esempio, l'Opera o il Kabuki) e non era neppure un principio astratto. Indicava semplicemente un angolino sempre più periferico fra gli spettacoli del secolo. Come nel saggio di Cruciani, la cornice era ormai ridotta ad un vetusto fantasma. Il quale, più che crollare, s'è semplicemente disfatto nell'aria.

Ma prima, a che cosa era servita la cornice del teatro? Non a distinguere teatro da non-teatro (questione paglioccosa e sostanzialmente insipida). Era servita a far rimarcare le differenze interne, dava senso ai contrasti, agli incroci e alle eresie racchiuse nel recinto teatrale, permetteva loro di lottare gli uni con le altre. Una cornice, più che a delimitare e definire, serve a correggere l'ordine sparso. Serve a concentrare ed a costringere, a mettere in relazione, in confronto e in conflitto differenti ambiti usi e profili all'interno del suo non invalicabile confine. Se c'è, la cornice può essere scavalcata – e scavalcarla produce

particolare energia, dà evidenza visibilità peso e figura all'atto di spiaz-zarsi. Come la barriera tradizionale del circo, alta solo una trentina di centimetri: basta che un cavallo vi posi sopra lo zoccolo che sembra d'un colpo invadere lo spazio non suo, sicché tutto l'assetto spaziale sembra mutare. O come la ribalta scenica, che, se viene completamente abrasa, non si vede neppure più ch'è stata abolita. Sia che sia stata abrasa nel suo aspetto fisico che in quello mentale, inerente soprattutto al comportamento extraquotidiano dell'attore, che prende le distanze dallo spettatore creando una barriera tanto più potente quanto più è ravvicinata e insieme invalicabile.

La cornice permetteva, insomma, all'insieme delle cose teatrali di significare in quanto insieme, cioè d'avere una storia, una molteplicità all'interno d'una forma complessiva. È tramite le opposizioni, infatti, che prendono identità e vigore i «significati».

Quando, invece, per distinguere l'insieme teatro da tutti gli altri spettacoli, basta dire, in sostanza, poco meno di niente; quando, cioè, lo si caratterizza come «spettacolo dal vivo» o «al vivo»; quando questo modo di tracciare il confine appare – ed è – assolutamente giustificato, non una teoria, ma un modo ovvio di sentire, i teatri vengono visti nella confusione di un panorama indistinto, privo al suo interno di differenze significative. Ad osservarlo, genera indifferenza. E la predisposizione all'indifferenza ha immediate conseguenze pratiche.

3. Tempo e spazio dell'indifferenza

Per le pratiche teatrali, gli anni della Recessione non sono soltanto questione di soldi. È nelle nostre teste che, volere o volare, il territorio teatrale è profondamente mutato, diventando cioè materialmente vago, indifferenziato, privato d'una sua rosa dei venti. Le ragioni dell'artistica efficacia tendono perciò a sbiadire: si confondono con l'efficienza dei risultati.

In molti contesti i soldi sono effettivamente diminuiti in maniera drammatica. Ma soprattutto si sono spostati, fuoriuscendo in parte dalle caselle inintelligenti delle pubbliche sovvenzioni regolamentate per legge. Diminuito il loro imperio, si sono aperti gli spazi d'un vario (non «libero») mercato di progetti finanziati da diverse fonti e per diversi fini; di concorsi variamente tematici e pubblicitari; di macchie e macchine teatrali sovvenzionate in vista di pubbliche o private festività. Gli emolumenti possono dipendere dal ri-uso del teatro come luogo per gli esperimenti (la negazione cioè del concetto stesso di «teatro sperimentale»); dal riutilizzo di finanziamenti restati in sospeso per ingorghi e

smemoratezze burocratiche; da sottoscrizioni; da resti capricciosi di bilancio; da impegnative pregresse; dalle esigenze promozionali; da necessità d'intrattenimento turistico; dalle necessità festive a livello locale o da equivalenti esibizioni di prestigio. E infine: dalla vendita al minuto di corsi sull'abici delle scene, non di rado equipollenti rispetto alla vendita degli spettacoli.

All'altro estremo, troviamo l'uso del teatro in zone dove è forte la discriminazione la sofferenza e la violenza; oppure dove si realizzano l'occupazione e la liberazione di spazi sociali usurpati dalla corruzione amministrativa.

Chi con occhi stanchi continua a guardare in base alle vecchie categorie di fine secolo, ha l'impressione che si sia allargata la forbice fra teatro d'intrattenimento e teatro sperimentale, e che fra i due ci sia pressoché nulla. In realtà, c'è un brulichio talmente fitto e multiforme che di lontano sembra una coltre uniforme, senza significativi risalti. Non si distinguono confini, è praticamente impossibile tracciare mappe. I fenomeni di ibridazione e meticcio, che furono tanto preziosi e tanto fecero pensare, si perdono nel continuum d'un generale confondersi e fluire. A volte sembra che i teatri «minori», sloggati dalle zone protette, ricrescano, si è detto, come l'erba fra le pietre, con nomi e motivi mutati. Sembra che regni confusione e decadenza: ma solo agli occhi di chi si limita ad osservare il panorama dall'alto e – avendo perduto la vecchia geografia mentale – si gode l'ozio del proprio pessimismo.

D'altro canto, ciò che emerge non risponde alle logiche d'un tempo. Più dei grandi successi spiccano i grandi eventi. L'*evento* consiste nel suo succedere, lo si constata, non lo si giudica, nei suoi confronti non si potrebbe porre, neppure volendo, l'antica domanda del rapporto fra forma e contenuto. Non lo si discute. Lo si decreta.

Gli organi di informazione selezionano gli eventi dai quali, per una ragione o per l'altra, si può estrarre una «notizia». La figura dello specialista in teatro è sparita quasi del tutto. Se qualcuno si mettesse oggi a ripercorrere le orme dei critici di qualche decina d'anni fa, il loro mestiere – a volte intellettualmente poco onesto e addirittura ricattatorio, ma pur sempre riconosciuto mestiere; se qualcuno, cioè, si mettesse in testa di fare come loro facevano, discutendo regolarmente tutti i singoli spettacoli, sera dopo sera, costui o costei sembrerebbe un donchisciotte, provinciale come tutti i donchisciotte. Se persino nel cinematografo, lamentano alcuni specialisti, la critica del film tende ad esser sostituita dalla narrazione del suo successo di vendita e dalla cronaca dell'evento cinematografico; se perfino per la letteratura accade qualcosa di simile, si può arguire quali siano i danni che debbono subire le opere dei teatri.

Là, per lo meno, i manufatti perdurano, e i costumi degli organi di informazione possono, almeno teoricamente, essere considerati passeggeri e alla lunga passibili di correzione. Qui, nei casi teatrali, ovviamente no: le cronache son cronache dell'effimero.

Questa che sembra una catena di lamentele o di rimpianti è nulla più della fenomenologia d'un mutamento.

C'è certamente un vago malessere. Ma vago. Il teatro cosiddetto di intrattenimento ne ha tratto vantaggio: vende, invece d'un teatro che sa efficacemente intrattenere, il puro e semplice intrattenersi a teatro: basta prenotare, crearsi un gruppo d'amici, prendere posto, godersi l'atmosfera e – nei casi migliori – vedere un set cinematografico o televisivo al vivo.

Anche coloro che si occupano di teatro dal di fuori, da cronisti critici organizzatori e mercanti, non stanno peggio di prima. Alcuni, anzi, stanno meglio. I turcomanni del teatro sono più liberi che mai nel decidere a quali avvenimenti dare importanza e a quali no.

Chi sta peggio, a volte molto peggio, sono coloro che il teatro desiderano farlo, e/o lo sanno fare, ciascuno a suo modo, come professionisti o «dilettanti alla rovescia» o come «teatri senza terra».

Ai quali ultimi la nostra rivista ha quasi sempre rivolto un occhio di riguardo. Il «ri-guardo», di cui Dossi diceva: «Teatro. O amor di futuro».

Per i teatri senza terra, la perdita dell'astratta cornice che materialmente recitava «il Teatro» come un piccolo mondo a sé stante, come un settore importante dell'Arte e del commercio degli spettacoli, oltre a procurare un nuovo tipo di disorientamento, è spesso causa di avvelenamenti.

4. *I rischi d'avvelenamento per le vacche magre*

Vacche grasse e vacche magre: questo modo figurato di parlare serve spesso ad addolcire almeno a parole la pillola degli anni di Grande Recessione. Si sottintende che l'alternanza è purtroppo di quelle contro cui poco c'è da fare. E però, essendo altrettanto ovvia d'un'espressione idiomática, si sottintende che si alternerà.

Ma non tutto è ovvio. Non è ovvia, infatti, la questione del menù, della dieta. Ci sono doni avvelenati che le vacche grasse, ritirandosi, hanno lasciato a disposizione delle magre, come per una cattiveria involontaria. O per una vendetta *à rebours*. Cioè immaginaria.

C'è un dettaglio, nero come una colonia di batteri, nella vieta storia delle sette vacche grasse e delle sette magre. Andiamo alla fonte dell'espressione idiomática. Leggo *Genesi*, XLI, 17 e ss., nella tradu-

zione di Diodati. Parla il Faraone d'Egitto, un sognatore:

E mi pareva nel mio sogno ch'io stava presso la riva del fiume. Ed ecco dal fiume salivano sette vacche grasse, e carnose e di bella apparenza, e pasturavano nella giuncaia. Poi ecco, sett'altre vacche salivano dietro a quelle, magre e di bruttissima apparenza: io non ne vidi di così misere in tutto il paese d'Egitto. E le sette vacche magre e misere mangiarono le sette prime vacche grasse. E quelle entrarono loro in corpo: ma pur non se ne riconobbe nulla: concio fosse cosa che fossero di così brutto aspetto, come prima. Ed io mi risvegliai.

Ieri concludevamo dicendo che avremmo dovuto affrontare un ingarbugliato problema di coscienza: imparare a distinguere i veleni che si nascondono fra le più vitali e irrinunciabili conquiste del teatro del Novecento, il quale Novecento, malgrado tutte le sue faraoniche porcate, è stato per il teatro un secolo di vacche grasse. Ma il Faraone come mai s'è svegliato di soprassalto? Per le nuove vacche che salivano dal fiume, o perché il loro aspetto restava miserrimo? Oppure per la buona carne di cui parevano nutrirsi, dopo l'improba fatica della metamorfosi carnivora?

I veleni che si nascondono fra le più vitali e irrinunciabili conquiste del teatro del Novecento dipendono soprattutto dal dimenticare che nello spazio-tempo dell'indifferenza, in quest'algebra distorta e strana, quasi sempre i segni *più* diventano segni *meno*. Senza che sia sicuro che accada il viceversa.

Alcuni fra i più grandi (ma si dovrebbe dire eroici) capitani teatrali, negli anni delle vacche grasse, hanno dimostrato che, al di là della scenica Poesia, il lavoro teatrale permette di costruire una giusta qualità delle relazioni umane, di coltivare valori in grado di contraddire i disvalori del mondo circostante. Si sono tutti appoggiati, più o meno coscientemente, sulla virtù dei piccoli numeri, che permettono di realizzare in microsocietà ciò che in grandi e normali società sarebbe errore ed orrore. Nei piccoli numeri, si può, per esempio, intrecciare monarchia e anarchia, generosità e spietato egoismo, avidità e povertà, e persino vanità ed ascesi. Questa dote può trasformare il teatro in un lievito sociale. Può essere giustificatamente considerata il suo maggior valore. Ma non il suo *essenziale*, né la sua *condicio sine qua non*. Quest'ultima – sembra una banalità – è la qualità dell'arte. La forza primaria della seduzione, della fascinazione che innamora, che regala spasso e paura.

Accade un po' come si racconta della cioccolata. Si possono fare cose straordinarie, ardite o proibite, al coperto d'una fabbrica di cioccolata, o d'un negozio che la spaccia. Ma se il sapore del cioccolato si

adultera, se svapora o diventa ordinario, tutto il resto declina, prima intimamente, poi anche all'esterno. Sembra che non si sappia come e perché, e lo si sa benissimo: si tenta di surrogare la forza dell'attrazione primaria ed elementare con quella dell'efficienza e dell'esperienza. Si sostituisce alla forza della seduzione quella della regola.

Al tempo delle vacche grasse, su casi come questo si poteva chiudere un occhio, perché in certi ambienti era quasi un uso, per esempio, ascoltare in teatro lingue incomprensibili, intonazioni piatte, semplicistiche dizioni. Ma nessuno chiude un occhio nel tempo-spazio dell'indifferenza, dove son costrette a vivere le vacche magre avvelenate dalle madri – o, se si preferisce, i teatri senza terra di cui parlavamo ieri.

E com'è possibile, per fare un altro esempio, che uno si metta in testa di mostrare ai suoi spettatori uno spettacolo dove «non si capisce bene che cosa succede»? Da cui lo spettatore esce e non ha neppure un brandello di telegramma da raccontare agli altri ed a se stesso, cioè da rammemorare? Certo, lo si può fare. Ma solo se uno ha constatato d'essere in grado di compensare quel sacrificio richiesto all'altrui comprendonio con una soddisfazione una sorpresa una scossa ancor più efficaci. Converrà che sappia come fare per rendersi conto se è o no in grado di governare l'equilibrio dei due piatti della bilancia, pronto a cambiar gioco nel caso non funzioni. Nel tempo delle vacche grasse, lo squilibrio lo si poteva sopportare: la tattica perseguita era una strada nota alla maggioranza di coloro che frequentavano i teatri, era persino una delle stigmate del «teatro di ricerca», per esempio. E quando lo spettatore riconosceva che cosa avrebbe dovuto vedere, anche se non lo vedeva realizzato, chiudeva un occhio, ed era come se lo vedesse. Nel territorio dell'indifferenza, gli occhi li chiude tutti e due. Dormicchia. Si abbandona ai suoi pensieri. Se qualcuno poi gli chiede com'era lo spettacolo, nicchia. E poiché a teatro non è quasi possibile entrare e uscire a piacimento, come al cinema (un handicap che ogni anno che passa diventa più pesante), poiché lo spettatore si trova come inchiodato al suo posto, se il posto è scomodo, se fa troppo caldo o troppo freddo, se ha qualche urgente bisogno o qualche intimo o spiritual prurito, lo spettatore si irrita con gli attori che l'hanno tenuto lì, scomodamente seduto o in piedi, rubando un pezzo del suo tempo e della sua pazienza.

Per passare a considerazioni meno triviali: siccome all'epoca delle vacche grasse infrangere le convenzioni faceva una certa sensazione, ed era, soprattutto, una necessità creativa, ora le vacche magre spesso non sanno neppure più che quelle convenzioni le stanno anche loro in-

frangendo. Le convenzioni non stavano lì per niente. E quindi ignorarle è quasi l'opposto che infrangerle.

Dalle vacche grasse hanno imparato come il teatro possa rendersi socialmente utile. Le vacche magre, nella recessione dei pascoli, a questa utilità si aggrappano come ad un sostentamento. Scivolano in un'inversione dei ruoli, dove coloro che fanno teatro rischiano d'andar mendicando dai possibili committenti, e alla fin fine dagli spettatori, l'apprezzamento per la possibile utilità sociale del proprio fare. Simili a quei preti disarmati, costretti senza volerlo a pregare che qualcuno voglia servirsi di loro, e di loro senta il bisogno.

Giustamente fiere delle proprie scoperte e delle proprie conquiste, spinte soprattutto dall'impeto della loro ribellione alle strettoie dei recinti teatrali e culturali, le vacche grasse hanno spesso rinunciato, in nome della ribellione, a stigmatizzare la mediocrità altrui. Le magre rinunziano così all'orrore per la mediocrità propria. Le grasse hanno scoperto come infrangere i tabù più prepotenti del teatro. Le magre non nutrono la paura di infrangerli.

Le vacche grasse coltivavano l'aristocratica virtù di fare strame delle regole dell'arte in nome dell'essenziale che esse nascondono. Le hanno così sottratte all'esperienza delle vacche magre, le quali spesso sono indotte ad aggirarsi fra frammenti di regole trasformate in rifiuti – come aspiranti artisti ai quali sia stata nascosta l'articolazione e la consistenza di un'arte cui aspirare, un'arte che procurava il pane, ed ora si aggirano da un apprendistato all'altro, costretti a confidare in coloro che fan loro credere d'aver veramente qualcosa da insegnare. In mala-fede. O peggio: in buona-fede.

Non va meglio per coloro che cercano un teatro semplice, che rappresenti storie e figure interessanti. Cercano la verosimiglianza, il «realismo». E traggono insegnamenti dai reality. Il vento del senso comune non offre altre scuole.

5. *Sullo sfondo di minimi panorami*

Spero che alla fine il titolo *Teatro di paranza* saprà giustificarsi.

All'attracco dei pescherecci compaiono sul molo le cassette dei pesci ordinati per la vendita: le triglie (che da vive erano argentee, ed ora per l'asfissia si son già fatte belle: rosee e rosse), le orate, le spigole, le marmore, le ombrine, i poveri polipi. Accanto, vi sono due o tre cassette con il «pesce di paranza»: nulla di intrinseco accomuna i differenti pesci in esse raccolti. Li ha riuniti il caso che li ha fatti incappare in una stessa rete, per esser poi versati in una stessa casseruola.

Dei panorami tracciati in grande s'è perduta l'ordinata cartografia. Forse è una perdita, forse una conquista. L'umile paradigma del «teatro di paranza» aiuta ad osservare i diversi teatri e i loro movimenti sullo sfondo di panorami minimi. È comunque il paradigma che più aiuta a non sentire questi tempi come perdita, mancanza, disordine e decadenza.

Il pesce di paranza è eccellente e poco costoso. Ha l'eccellenza dell'umiltà. Credo che chi fa teatro – sia coloro che compongono opere effimere da gettare fra gli spettatori, sia coloro che d'altre effimere opere circostanziano le storie –, volere o volare, sia oggi costretto a farsi una ragione della contraddittoria eccellenza dell'umiltà. Innanzi tutto per un fatto: perché, lo voglia o no, si trova allo scoperto.

Fenomeni apparentemente disparati possono aggregarsi, e quindi essere *distinti* – cioè visti – sulla base delle circostanze che li han fatti, per così dire, cadere nella stessa rete. Basta accettare che ad accomunarli sia poco o nulla di intrinseco e molto di circostante. Il che non vuol dire inclinarsi all'arbitrarietà. Al contrario: sono necessari il nerbo del ragionamento e persino una certa forza d'animo per trattare come unitario, nel pensiero e nell'azione, ciò che niente di intrinseco o di formale unisce – senza, d'altra parte, ridursi a spiacciare ogni differenza sotto il peso della performatività universale.

È assente la Storia? Solo quella storia che s'immagina come un grande fiume, e che poi in genere si finisce col raccontare e dipingere semplicemente come un'autostrada, con confini ben marcati, piazzuole di sosta, cartelli indicatori, pause, informazioni ed attrazioni. Tutte cose che hanno le loro comodità: permettono di dare simpatiche fattezze ai vasti panorami da cui ci tengono a distanza di sicurezza; compensano la debolezza del pensiero con la chiarezza dell'esposizione. E soprattutto, nel campo delle arti, offrono la possibilità di azzardare previsioni sugli sviluppi a breve e a lungo termine. Prevedere è assai più riposante che vedere. Ed anche per questo, in genere, non serve a niente. L'ansia di prevedere, infatti, è in se stessa contraddittoria: è ansia di capire senza affrettarsi a capire, così come Pasolini, nell'incipit del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, l'aveva battezzata dicendo: «Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate».

Sì, è vero, è persino illuminante. Ma anche un po' troppo ovvio, a ripensarci.

6. Altri recinti?

Ai teatri mancò, un tempo, la forza dell'Utopia. Oggi probabilmente manca il tarlo della Profezia. Nel senso proprio della parola, non

preannuncio o previsione, ma discorso che trasmette un altro discorso che proviene da altrove – e che non si vorrebbe sentire.

Mi è capitato di chiedere informazioni sulla pesca di paranza ad un amico che di pesca se ne intende. Mi ha scritto della delicata influenza dei venti, dei diversi tipi di paranza, di certe tecniche particolari – alcune delle quali si presterebbero magnificamente a simboleggiare la compresenza di uomini di libro e uomini di scena. Perché la miglior pesca di paranza è fatta da due barche che procedono appaiate, trascinando una stessa rete tesa fra loro. Alcuni, in condizioni favorevoli, adottano un altro sistema: una delle barche resta accanto alla riva, un'altra, che trascina con sé l'altro capo della rete, si inoltra in mare, poi torna indietro, si ricongiunge alla barca compagna, il cui compito era scrutare l'orizzonte, e nel ricongiungersi raccolgono tutto il pescabile.

L'amico che gentilmente mi ha inviato le sue numerose informazioni si chiama Claudio La Camera. Alle cose della pesca ha aggiunto, nella stessa mail, un suo breve reportage con notizie tremende su quel che capita ai clandestini che cercano di attraversare il Messico e diventano preda dei narcos. Perché? Voleva semplicemente farmelo leggere? Voleva proporlo per la nostra rivista? «Un esercito immenso di fantasmi», scrive. Ogni anno ventimila, una piccola percentuale dei quali si salverà. In un secondo veloce reportage parla delle «Burritas», le asine della pace: l'invenzione di un'organizzazione per la difesa dei diritti umani che usa vecchi autobus in disuso per circoscrivere, spostandosi da un paese o da un quartiere all'altro, dei territori in cui riunire la gente, promuovendo la discussione, l'analisi delle controversie, l'accesso ai servizi medici ecc. Spazi nomadi, cangianti, liberati, non violenti, di relazione. Mi dice che forse questo reportage potrebbe avere qualche rapporto col teatro.

Quale?

Potremmo pensare alle Burritas come a situazioni favorevoli a un teatro in stato nascente? O come lo stato nascente di un qualcosa che, volendo, potremmo chiamare di nuovo teatro? Potremmo magari dire che, forse in maniera figurata, potrebbero ospitare fra i loro carri anche... Tespi?

Ma l'amico La Camera non è proprio un tipo che ami rispondere a domande troppo dirette.