Lettera 54

Ferdinando Taviani
COME UN BAGLIORE

Teatri senza terra; la pia illusione della «morte del teatro»;
tiri mancini della nostalgia; dilettanti alla rovescia; dopo il regime
delle sovvenzioni; Maestri; economie del mestiere e la svilita nozione
di «successo»: risposte a domande provenienti dalla Stanza 26

La Stanza 26 poteva contenere fino ad una cinquantina di persone. Era perlopiù un luogo di discussioni informali, oltre che di regolari lezioni (L'Aquila, Palazzo Camponeschi, Facoltà di Lettere e Filosofia). Mirella Schino vi ha fatto crescere due gruppi di studio e due libri scritti da studenti, laureati, dottorandi, dottori di ricerca. Il sottoscritto preferiva raccontare e rispondere a domande. C'erano due scrivanie chiamate «cattedre». Non ci spartivamo i diversi corsi di teatro: di ciascun corso eravamo ambedue titolari alla pari. Gli insegnamenti venivano impartiti in forma di dialogo o disputa. Solo in caso di forza maggiore poteva capitare che ci si riducesse alla lezione monologante ex cathedra. Al di là della grande finestra, si vedevano tetti cupole campanili e alcune facciate degli antichi palazzi della città.

Ora la Stanza 26 è materialmente in macerie. Solo il televisore dopo il terremoto è rimasto inutilmente intatto. In una foto lo si vede ancora lì, troneggiante fra calcinacci e libri distrutti, come nuovo. Deve aver pensato, nella sua anima elettrodomestica, d'esser lui la cosa più importante. Ma fra ciò che non si vede, che non si fa vedere, ben altre cose son rimaste salde: rapporti, legami, corrispondenze. Appartengono anch'esse alla geografia mentale dei teatri senza terra. Vi apparterranno finché saranno in disagio e non verranno rinchiuse nella scatola di latta dei bei ricordi.

In un modo o nell'altro, le domande cui ora tenterò di rispondere provengono dalla Stanza 26.

Nell'antico teatro genovese per burattini c'era la maschera di Barudda, sceso dalle «fasce», dai campi a gradoni della Val Trebbia e della Val Bisagno, contadino dall'enorme gozzo e dal piccolo comprendonio. Gli domandavano: «Ma che contadino sei, tu che di terra

non ne hai?!». «Me la porto con me!» rispondeva – e mostrava il suo sacco.

I teatri senza terra non sono soltanto gli esiliati i migranti e gli stranieri, ma anche quelli che la propria terra se la portano dietro alla maniera di Barudda: in un sacco che basta al massimo per un'aiuola.

I teatri senza terra, o con la terra nel sacco, sembrano sempre sul punto di sparire e non spariscono. Forse perché esistono senza che nessuno gliel'abbia chiesto. Forse perché per nascere e resistere debbono avere la testardaggine d'uno dei bisnipoti di Barudda, il nostalgico, testardo Marcovaldo, di cui Italo Calvino raccontò alcune storie nel 1963.

I teatri senza terra raramente possono calarsi in precostituiti contesti. Il contesto, intorno a sé, debbono crearselo. Il che li espone ai tiri mancini della nostalgia.

Contadino inurbato e proletarizzato, Marcovaldo cercava la perduta campagna nelle aiuole della città dove lavorava da manovale (forse Torino, forse Genova). Era ingenuo gentile e pericoloso. In un giardinetto del centro s'era accorto, una mattina presto, che eran nati i funghi mangerecci, si affrettò a raccoglierli, li portò a casa alla fine del lavoro – una piccola festa – e fece vedere come andavano cucinati. Scoppiò un mal di pancia da pronto soccorso a lui e alla sua famiglia. Accade anche questo con la nostalgia: inclina a riconoscere in quel che ci circonda quel che ci manca. Così Orgone riconobbe un santo in Tartufo; e Gulliver, rifugiandosi nelle stalle fra quelle povere bestie che sono i cavalli da tiro, tentava di riconoscere gli Houyhnhnms presso i quali aveva vissuto giorni illuminati e felici – e dai quali era stato costretto ad esiliarsi per tornare a casa.

Nostalgia e Contraffazione son sorelle siamesi. E perfino le dure storie dei teatri che hanno reinventato la storia del teatro si disperdono nelle leggende dei «metodi» e dei loro innumerevoli «maestri».

Ma non tutto si lascia ri-conoscere. Lo stesso Marcovaldo (ed era il segno della sua non appariscente grandezza) sapeva insegnare al figlioletto e alla moglie la contemplazione della Luna nel cielo cittadino. Profittava degli intervalli in cui si spengeva l'abbagliante «Gnac» della pubblicità intermittente d'un cognac andante. La luce impudente della fine di «Cognac» era proprio sotto la loro finestra e bastava ad oscurare l'intero universo degli astri e delle galassie. *La luna e Gnac* è un gran bel titolo di Calvino. Potrebbe essere la definizione del nostro passo, nel teatro e fuori. Fuori, e nel teatro.

Sono sempre più numerosi coloro che fanno teatro come «dilettanti alla rovescia».

Credo sia stato Carlo Dossi a trovare l'espressione «dilettanti alla rovescia», «amateurs à l'envers». A Milano e a Parigi, fra Otto e Novecento, erano pittori, musicisti o poeti (quasi mai attori, a quei tempi) che esercitando la propria arte nella prospettiva del professionismo, ma senza poter vivere dei suoi proventi, e insieme rifuggendo dalla bohème, dalla sua miseria non priva d'autocontemplazione e d'arroganza, si procuravano un lavoro umile, defilato, a volte servile, da espletare in una zona limitata della giornata, per potersi pagare, nel resto del tempo, il libero esercizio della propria arte. Non erano quindi principianti, né tanto meno veri e propri dilettanti. La loro arte era spesso difforme dai gusti maggioritari, o – come spesso si dice con formula consolatoria – in anticipo sui tempi: una formula ferocemente elogiativa.

Anche l'Odin Teatret, il teatro cui aderisco, fu nei suoi primi anni un teatro «dilettante alla rovescia». Ora Eugenio Barba, per farsi facilmente capire e per contrastare la leggenda d'un destino già segnato agli inizi, vira l'immagine e spesso dice semplicemente che all'inizio il suo era un gruppo di dilettanti. Se uno lo prende alla lettera non capisce più nulla né di dilettanti né di professionisti. Perché gli *amateurs à l'envers* non soltanto sono l'esatto opposto dei dilettanti, ma sono il caso estremo dello spirito del professionismo: il professionismo dell'arte da reinventare. Spirito aristocratico che vive nascostamente.

Perché «in anticipo sui tempi» sarebbe un modo di dire ferocemente elogiativo? Perché occulta il sacrificio e la sua violenza. Come quell'aristocratico senza un soldo di cui scrive Boccaccio, cui è rimasto solo l'amatissimo falco per la caccia, e lo uccide e lo cucina non potendo altrimenti offrire uno spuntino all'Amata che lo viene a visitare... per chiedergli proprio quel preziosissimo falco in dono. Anticipare è tirare il collo a quel che ci è caro in vista di quel che si ama.

Il non-si-sa-mai della nostalgia sta spesso alla base dell'attrazione che esercita il teatro. Nostalgia d'un'Arte che pare sempre persa o sperduta? Nostalgia di Maestri apparentemente silenti? Può darsi. Ma fondamentalmente nostalgia d'Irrealtà. Perché a noi si secca il cuore se non possiamo star di casa anche nell'Irrealtà. E il teatro è proprio lì sul confine. È, anzi, *il* confine, non essendo puro schermo d'immagini, né pura finzione, né solo pensiero e parola, né illusione,

né tantomeno Aldilà. Essendo invece presenza e azione fisica, qui ed ora: un Aldiquà.

Il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, l'autore de *La ribellione delle masse*, antifranchista, vissuto a lungo in esilio, nel 1946 tenne due conferenze, a Lisbona e a Madrid, pubblicate nel 1958 col titolo *Idea del teatro una abreviatura* (con una «b» sola: sembra italiano, ma è spagnolo). Veniva spesso sfottuto perché i suoi scritti erano in forma di chiacchierate. A un certo punto della sua *abreviatura* se la prende con il pressapochismo di alcuni luminari della Psicologia, secondo i quali il disagio mentale consisterebbe nella «perdita di Realtà». Sosteneva che era il contrario: perdita dell'Irrealtà. Quasi la stessa cosa. Ma *quasi*. Ed è per questo *quasi*, ad esempio, che Don Chisciotte ci appare ad intermittenza ora un vecchio scemo ed ora l'eroe di un'epoca in cui s'è perso il segno del coraggio e dell'onore. *Quasi* uno scemo e *quasi* un eroe. La paroletta *quasi* brilla, cresce e decresce come una Luna.

Torniamo ad aprire *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij. L'abbiamo letta più volte. Crediamo già di sapere dove vada a parare: allo Stanislavskij che giganteggia nelle storie del teatro e nella scienza dell'attore. Poi ci rendiamo conto che questo libro che viene da un passato remoto porta con sé un carico di cose future. Parla molto di infanzia e adolescenza, di ricche famiglie, nel passaggio fra Otto e Novecento, sul crinale fra due epoche, fra una tirannide e una rivoluzione. Parla di giardini incantati, a Mosca o a Torino, di scherzi, di grandi case invase dal teatro nei lunghi periodi in cui l'Irrealtà richiede una dedizione e un impegno pari a quelli della vita «reale». Al lavoro d'azienda e d'ufficio l'autore di questa apparente autobiografia accenna soltanto, perché qui il suo tema non è il complicato intreccio della vita, ma solo la vita nell'Arte. Questa selezione drastica rinnega l'autobiografia e le costruisce accanto un sentiero: l'invenzione di vite ulteriori, di patrie fuggitive. Il che molto ci riguarda, visto che anche noi ci sentiamo in bilico fra due epoche e fra i due micidiali rischi del rimpianto e dello spavento. Stanislavskij li combatte inoltrandosi nella strettoia. Si tiene ben fermo al senso della Storia in cui vive. Ma non vi si abbarbica. Perché il teatro? Sottintende: perché senza patrie parallele non sapremmo stare. E perché è meglio cercarle nell'Aldiquà.

Parla di un'epoca da noi distantissima, ma solo per il diverso colore locale. Saltando dall'uno all'altro episodio, emerge chiaramente marcata la soglia che permetteva di passare dal Reale all'Irreale. I

ruoli e le cerimonie della vita sociale, produttiva, famigliare erano ben distinti dai ruoli e dalle cerimonie dello Spettacolo. La *consistenza della soglia* dava energia e senso all'azione di trapassarla per inoltrarsi nell'Irreale, il quale rafforza il senso della Realtà. E viceversa. Non s'era ancora affievolita e persa, fra le due zone, la percezione della demarcazione. E la nozione di «Spettacolo» non era ancora scivolata del tutto nell'odierna vergogna, nel deprimente schermo di immagini dove entrano gloriosamente in confusione sogni notizie distrazioni depistaggi tempo passatempo e attualità, il *fare* come se fosse *fare finta*, e il *fare finta* come se fosse *fare*.

Essere *in*, ma non *di* questo nostro mondo è un'ubiquità per nulla immaginaria. Né poetica. Ha a che vedere con l'etica individuale o, per meglio dire, con il personale senso dell'onore. Tenere un piede fuori dalla Storia di cui siamo in balìa è essenziale per chi non vuole dirigere la propria vita giovandosi esclusivamente del mondo così com'è, con un servilismo senza requie. O con la ribellione dell'impotenza.

Paroloni.

Spesso ci chiediamo, ciascuno con le sue parole: che farne del donchisciotte assopito – o ridotto ad un cadaverino – che galleggia nei piccoli stagni dei nostri paesaggi interiori, nei crateri lasciati in noi dalle parole irrealizzate, dalle idee, dalle esperienze, dai libri che han fatto sognare? I cadaverini degli ideali ripetutamente delusi restano come focolai segreti d'infezioni nascoste sotto la sana metafora della testa a posto e della maturità. Non sono semplicemente «gli sbagli del passato». Le pratiche teatrali, poiché fanno finta di far finta, poiché sfuggono per linee torte alle bugie e forse persino alle illusioni, possono evitare che la minuscola essenziale donchisciottesca presenza perda perfino il nome d'*azione* e diventi un'infezione dormiente.

Se il teatro avesse davvero una sua «natura», non potrebbe essere definita come l'esatto rovescio dell'ipocrisia? Un'onesta dissimulazione. Anche, o innanzi tutto, di sé verso se stessi?

Ho detto che avrei tentato di *rispondere* alle vostre domande. Avrei fatto meglio ad usare il verbo *reagire*. E forse sarebbe stato ancora meglio *sfuggire*, perché cercare di *sfuggire* alle domande è spesso un modo per rispondere, ma tenendosi terra-terra.

Le domande sulla «morte del teatro» (me ne sono arrivate due, molto scibilose) vorrei sbrigarmele sùbito.

Mi dispiace: non stanno in piedi. «Morte del teatro» non è che una vetusta e pia illusione. Principia nell'Ottocento. È *pia* perché devota di volta in volta agli idoli del momento. Oggi si appoggia alla strampalata opinione secondo cui il teatro, antichissima arte-e-mestiere, dovrebbe essere chiamato a competere, chissà mai perché, con lo spettacolo delle immagini e l'interattività della Rete. Un altro idolo, eredità novecentesca, è l'idea per cui il teatro, per esistere, dovrebbe essere capillarmente sostenuto a priori da pubblici regolamenti e sussidi, com'è normale (finché sembrerà normale) che vengano regolarmente sussidiati le biblioteche, le scuole d'arte e i musei.

Scemano le sovvenzioni a priori? Sùbito si dice: «Il Teatro sta morendo».

Lo spettacolo delle immagini è infinitamente più ricco, diffuso, pervasivo e insomma «necessario» del teatro? Anche per questo si dice che il Teatro muore.

E perché?

Quale teatro?

Conviene restringere il campo.

Quando ci parliamo di persona, si dà il caso che a volte riesca a farvi ridere. Ma per iscritto non son buono. È un peccato: penso che riuscire a far ridere sia il miglior modo per sfuggire al ridicolo. Quando accenno a quest'argomento alcuni dei miei amici più cari e venerati si infastidiscono e mi rimproverano. Se poi mi scappa detto che soprattutto i vecchi dovrebbero addestrarsi a far ridere, apriti cielo! Hanno sicuramente ragione. Tant'è che io persisto a credere che abbiano torto ad aver ragione. E comunque mi piacerebbe che sulle *pie illusioni* rideste un poco almeno per conto vostro, perché il riso pulisce i canali del pensiero. Sarebbe igienico, ora che il discorso ci conduce alla cronaca delle nostre parti. Dove da ridere non c'è proprio niente.

Ci riferiamo ad una zona particolare del Teatro: i teatri che chiamiamo «senza terra», o con la terra nel sacco, gli angoli irregolari della topografia scenica di casa nostra. Angoli spesso semplicemente ignorati: anche la cartografia teatrale, infatti, ha i suoi *hic sunt leones*.

«Teatri senza terra» andrebbe pronunciato quasi a fior di labbra, evitando l'enfasi, giusto per scavalcare la pletora delle caselle escogitate per i teatri irregolari, più vessati che protetti, abbandonati all'indifferenza più che osteggiati. Quei *nomi* di tendenze, correnti o movimenti che siamo spesso tentati di trattare come *cose*.

Ci vorrebbero ore e ore a spiegare l'origine il senso le attribuzio-

ni la storia e i confini delle numerose caselle che però non designano affatto cose distinte, né stili o generi separati. Ne scelgo una manciata dal presente e dal passato prossimo. Fra esse sono comprese tutte quelle per le quali m'avete chiesto delucidazioni. Ma vedrete che più delle qualità delle singole caselle è interessante la loro quantità.

In ordine alfabetico, cioè alla rinfusa: teatri Ambulanti, Anomali, Antropologici, teatri Atelier, d'Avanguardia, di Base, del Corpo, di Danza, della Diversità, teatri Enclave, Endemici, Eretici, Erranti, Extraterritoriali, di Frontiera, Giovanili, di Gruppo, dell'Handicap, Indipendenti, di Innovazione, teatri Immagine, Invisibili, teatri Laboratori, Liberi, di Mimo, Minimi, di Narrazione, Nascosti, Nomadi, Nuovi (questa è una casella onnicomprensiva, un tempo molto usata: sfida direttamente e soltanto il teatro «legittimo»), teatri Politici, teatri Post (post-drammatici, post-novecenteschi, post-mimetici), Poveri, Sociali, Sotterranei, Spensierati, Sperimentali, Spontanei, di Strada, di Terzo Teatro, Vaganti, al grado Zero...

L'elencazione potrebbe allungarsi al solo scopo d'esibire il suo carattere lacunoso. Non serve a classificare.

Alcuni dei tanti nomi sono stati scelti da chi il teatro lo fa, altri sono attribuiti dall'esterno. Alcuni sono appiccicati all'ingrosso, altri coniati per il gusto della precisione. Alcuni sono effimeri, altri ricorrenti; intercambiabili o, al contrario, inalberati come segni d'un'alterità inconciliabile.

Vista nel suo insieme, la proliferazione delle denominazioni è facilmente riconoscibile non come una molteplicità di generi o correnti, ma come sintomo d'un rovesciamento della normale dinamica fra la domanda e l'offerta nel cosiddetto mercato o fiera degli spettacoli. Sia ieri che oggi, la pletora delle etichette mette in luce l'esistenza di teatri necessari innanzi tutto per chi li fa, che non rispondono, cioè, a previe domande del pubblico e di chi pretende organizzarlo. Potremmo parlare d'uno sciame di teatri spontanei – un aggettivo, «spontaneo», che banalizzato e usurato com'è crea diffidenza. Recupererebbe la propria forza se ricordassimo che *sua sponte* voleva dire «per la propria *libera volontà*» – ed aveva ben poco a che vedere con ciò che «viene spontaneo fare».

L'insieme dei teatri senza terra (o con la terra nel sacco) non sparisce per la semplice ragione che la loro insorgenza non dipende direttamente dai desideri del pubblico o del mercato, ma dai personali imperativi che hanno spinto alcuni individui a fuoriuscire dalle loro celle naturali (imperativi che non importa come li si voglia chiamare:

bisogno, sogno, asocialità, refrattarietà, scontentezza cronica, voglia di riscatto, spirito ribelle, ansia di trascendenza o coraggio). Niente di meritevole in sé. Niente di immeritevole. E neppure niente di condiviso. Ogni fuoriuscita, nel punto d'origine, è particolarissima e diversa. Spesso oscura.

L'intera ecologia teatrale, se non ci fossero i teatri senza terra, deperirebbe.

Nel secolo scorso, per esempio, il continuo bisticcio fra i teatri «normali» e quelli «anomali» è stato la coltre superficiale d'una non pianificata ma di fatto efficace divisione dei còmpiti. Avversari nella sovrastruttura ideologica, a livello strutturale i «normali» e gli «anomali» si prestavano mutuo soccorso. I teatri «normali» (detti anche «tradizionali») tenevano in forma consuetudini culturali ed artistiche la cui necessità rischiava continuamente di svalorizzarsi. Gli «anomali» tenevano desto il senso d'una necessità, d'un desiderio che aveva inquietudini ma non consuetudini cui appoggiarsi. Con gli uni, le consuetudini teatrali persistevano. Con gli altri, cercavano i loro perché e con ciò proiettavano l'ombra d'un valore. Una dinamica bastantemente evidente finché sia il bisticcio che la divisione dei còmpiti erano nell'àmbito d'un'economia teatrale unitaria, recintata materialmente dal regime delle sovvenzioni.

Le domande sulle sovvenzioni sono sempre le più animose, le più difficili da affrontare col dovuto distacco. Troppi gli sprechi, le ingiustizie, le clientele. Troppa la vera e propria corruzione culturale. Di tutto questo, le vostre domande portano molti esempi. Riflessioni a volte scoraggiate. Casi tristi di intelligenza lasciata sola, abbandonata fra la sterpaglia burocratica, fra gli arbitrii che si verificano sempre quando il governo dei beni immateriali (cultura ed arte) sta in mano ai paguri.

Dovunque la stessa ingiustizia: teatri valorosi, efficaci, capaci di pescare i propri spettatori, socialmente «utili» non ricevono il becco d'un quattrino; e invece teatrini gonfi, pasticcioni in scena ma precisi e capaci negli uffici, abili nel pescare assessori e bassaforza politica vivono di apparenti favori. Vogliamo parlar di giustizia? Non c'è dubbio che tutto questo sia profondamente ingiusto. Ma è logico. Se le risorse a priori le distribuiscono gli amministratori, è logico che i buoni rapporti di clientela ed i ben fatti progetti contino infinitamente più degli spettacoli ben fatti.

Dire questo è forse esortare alla sopportazione?

Le domande sulle sovvenzioni sono per me le più paglicciose,

non perché non ci veda abbastanza chiaro, ma perché rischiano ogni volta di mettere in crisi la mia credibilità. Il dovuto distacco – quando si cerca d'osservare la situazione complessiva – serve, sì, alla comprensione, ma comporta il rischio d'apparir cinico, super partes.

«Voi che ogni mese ricevete il vostro stipendio fisso, non potrete mai veramente capire che cosa significa per un gruppo teatrale anomalo e poco sovvenzionato doversi guadagnare ogni mese quel che serve per pagare i minimi stipendi»: mi diceva così, anni fa, il regista d'un teatro nomade con sede a Bergamo. Eravamo spiritualmente fratelli, avevamo la stessa identica età, una simile inclinazione per gli studi letterari similmente scossa e dirottata dalla vocazione teatrale – ma sul piano elementare dell'esperienza del pane eravamo irrimediabilmente lontani. Aveva ragione lui, e non l'ho più dimenticato. Mi son detto: buona regola sarebbe non metter bocca sui malanni di cui non hai concreta esperienza. Per i malanni che non soffri, non pretendere di teorizzar rimedi. Gràttati la tua, di rogna, che ce n'hai quanto basta.

La situazione, in questo campo, è però considerevolmente mutata. Può darsi che stia mutando. A me pare sia già mutata.

Quando, a partire dalla fine del 2008, si sono propagate le onde della grande crisi finanziaria made in Usa ed hanno scoperchiato una vera a propria recessione economica, colpendo in successive ondate l'Europa, in Italia le sovvenzioni al teatro vennero decimate. S'è allora diffusa l'impressione che per intere provincie teatrali l'età delle traballanti protezioni avrebbe potuto tramontare per sempre. Più che un'impressione rischiò d'essere una consapevolezza.

Osserviamo i fatti – qualche esempio. Se prima le grandi intoccabili istituzioni apparivano – agli occhi delle pugnaci minoranze teatrali – colpevoli di voracità (ingoiavano la maggior parte delle pubbliche risorse per i teatri), il fatto che ora persino loro venissero ferite dall'alto e all'ingrosso, addirittura con esibita governativa noncuranza, lasciava ragionevolmente pensare che i tempi stessero cambiando – e che indietro non sarebbero tornati.

Soffrivano La Scala, il Teatro dell'Opera di Roma, il San Carlo, il Massimo, il Regio, la Pergola, il Carlo Felice, il Comunale di Bologna, la Fenice... e insomma tutte le dimore privilegiate d'un grande repertorio italiano dal prestigio storico e mondiale. Se perfino queste auguste dimore venivano scosse e irresponsabilmente danneggiate; se persino da loro – i luoghi dell'alta tradizione e dell'estetico lusso

(con tutti i suoi prevedibili sprechi: s'è mai visto un lusso senza sprechi?) – si levavano voci illustri, quelle di artisti-star universalmente rispettati e strapagati, specialisti d'arte ora costretti ad assumere i modi e i toni della denuncia contro gli irresponsabili governanti; se fra loro – un caso fra tutti – Riccardo Muti, nel Teatro d'Opera della Capitale, una domenica di maggio del 2011, prima bissava il coro del *Nabucco* e poi interrompeva per qualche minuto la rappresentazione con un'accorata e stringata denuncia del degrado della politica culturale italiana, e sùbito dopo voltava le spalle al coro, al palcoscenico e all'orchestra, alzava la bacchetta verso gli spettatori e li dirigeva nel cantare tutti insieme «Oh, mia patria...», dettando il tempo e l'emozione – insomma, se poteva accadere una piccola enormità come questa, di quale gravità era il sintomo? E come si doveva prevedere allora la gravità del danno all'altro estremo, nei territori dei teatri precariamente e poco protetti? Poteva mai essere, per loro, una crisi passeggera?

Spariva la confidenza in un umile, marginale, sempre incerto, spesso traditore welfare teatrale.

È vero che verso alcuni dei teatri senza terra, per anni sovvenzionati, certe assottigliate sovvenzioni continuavano a fluire, quasi rigagnoli dove un poco d'acqua continua a colare sfruttando il letto dei torrenti d'un tempo. Ma già apparivano rimasugli dei piccoli privilegi d'un'epoca andata.

Le pubbliche sovvenzioni cominciarono a non esser più immaginate come un diritto. Mai più – forse – sarebbero tornate ad essere l'oggetto d'una legittima democratica pretesa. Quell'apparente normalità che faceva considerare la variegata popolazione teatrale come un bene culturale da sovvenzionare, quell'attesa del giusto sussidio che faceva spesso litigiose le aiuole dei teatri bisognevoli di poco, avevano perso i loro fondamenti.

I quali fondamenti non fondavano proprio nulla, erano un castello di carte. Bastava un fiato a farli crollare.

Ne abbiamo spesso parlato, ma credo che sia necessario fermarci un poco attorno ai castelli di carte, quel che mi son permesso di chiamare «il gioco del prestigio». La fragilità d'un'idea, quando orienta la pratica, non resta semplice fragilità, genera storture. Ridotta all'osso, l'idea – o l'ideologia – del teatro nell'età delle sovvenzioni è d'una dannata fragilità. Finché s'è retta, sia pur fra le storture, è stata per molti una graziadiddio. E c'è da ringraziare il cielo che si sia retta abbastanza a lungo. Ma non è strano se di colpo va (o rischia d'andare)

in pezzi, dopo essersi ridotta a una fragile petizione di principio. Nelle sue premesse è sempre stata un garbuglio.

Un garbuglio sembra complesso ed è invece stoltamente complicato. Per distribuire in maniera formalmente equanime i fondi pubblici destinati ai teatri si doveva tener conto di prospettive diverse e contraddittorie; non c'erano criteri certi, scale di valore condivise che dessero garanzia non dico d'equità, ma d'un minimo di ordine nell'orientare la spesa. Bisognava creare commissioni assortite in cui si mischiavano critici teatrali patentati, professori universitari, rappresentanti sindacali, esponenti delle diverse categorie di teatranti, burocrati ecc. Bisognava contemperare i diversi «legittimi» interessi. Ve le immaginate le conseguenze?! Sono i garbugli, i pasticci a generare corruzione, non viceversa. Non meraviglia che nessuna politica sia stata capace, in tanti anni, di stendere il sempre promesso articolato d'una Legge che regolamentasse il garbuglio delle sovvenzioni.

Da quando ho cominciato a frequentare i dibattiti e i convegni sul teatro, quasi cinquant'anni fa, c'era ogni volta qualche esperto di commissioni, disegni di legge, gruppi parlamentari e ministeri che si alzava ad annunciare che la Legge sul Teatro (non una Legge-quadro, ma una vera e propria Legge complessiva e... definitiva) era sul punto d'esser discussa e varata. L'esperto di turno (uno dei tanti che sorridono alle spalle dei «sognatori», uno di quelli con i piedi per terra e le mani in pasta, che sanno come va il mondo e non ne indovinano una) parlava esibendo cifre con l'urgenza nella voce (i toni dell'urgenza e il profluvio delle cifre sono uno sperimentato artificio per simulare concretezza e capacità d'affrontare i problemi). A volte, in quei consessi, si alzava qualche voce di buon senso che appariva scombinata. Ricordo per esempio Eduardo De Filippo, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Dario Fo... Dicevano: lasciate perdere!, non rompetevi la testa, non occupatevi di noi! Se proprio volete aiutare chi fa teatro, liberateci dai gravami fiscali, che al resto ci pensiamo da soli.

I caporali facevano finta di niente. Rarissimamente accade che i «servitori dello Stato» gettino via i guinzagli che servono loro per farsi servire.

Son passate generazioni di legislatori e di teatranti, ondate di dibattiti urgentissimi e roventi, e la Legge continuamente auspicata e paventata non c'è mai stata. In compenso ha prevalso un modo minimalista per distinguere la categoria degli spettacoli teatrali: sono stati riuniti sotto l'etichetta di «spettacoli al vivo». Un'etichetta che s'accontenta d'una tautologia e sottintende un'emarginazione. Tautologia: «Si aiuterà la produzione teatrale per il semplice fatto che è... teatrale, ov-

verosia di spettacoli al vivo». Ed ecco l'emarginazione: «Perché il teatro va aiutato in blocco? Ma perché è una marginale eccezione nel gran mondo degli spettacoli d'immagini. Mosche bianche: specie a rischio. Il Panda nostrano». I fondi accantonati per ragioni tanto deboli e per soggetti tanto ininfluenti era come se avessero un post-it sulla cassa: «Spiccioli. Se serve, possono essere asportati».

Infatti: sono stati più volte stanziati-e-sottratti. È comodo potersi servire di spiccioli da dirottare, nei momenti di crisi, anche perché tutto sommato non importa se vanno in malora interi settori che per guadagnarsi il consenso dei votanti non servono, settori dove lavora gente politicamente poco allineata. In realtà sono settori essenziali – lo si riconosce sempre a parole – per il loro immateriale Valore, ma non valgono per la materiale pesca dei voti. Per lasciarli alla deriva – arte, cultura, ricerca, scuola di tutti – non c'è bisogno di azioni apertamente ostili. Si fa così: basta porli sotto la giurisdizione di persone politicamente fedeli ai loro capintesta e di per sé poco abili, persone mediocri, che non abbiano né la forza né l'ambizione intellettuale per rizzar la schiena e farsi venire il ghiribizzo di prendere sul serio il proprio còmpito. Basta l'arma segreta dell'incuria affaccendata: allontanare dai paraggi il barlume dell'intelligenza. Il resto vien giù da sé.

«Da questa società – da questo stato di cose – bisogna separarsi, compiere un atto pieno di *eresia*. E separarsi tranquillamente, senza urla né tumulti, anzi in silenzio e in segreto; non da soli, ma in gruppi, in *società* autentiche le quali si creino una vita il più possibile indipendente e sensata»: scriveva così, nel Sessantotto, prima che voi nasceste, Nicola Chiaromonte. Nella speranza tumultuosa di quei tempi, le sue parole passarono quasi inosservate. L'articolo era intitolato *La rivolta degli studenti*. Potremmo appropriarcene come se parlasse della separatezza di certi teatri. Due o tre volte l'abbiamo letto assieme. Fu pubblicato nel numero di marzo-aprile '68 di «Tempo Presente», la rivista che Chiaromonte dirigeva assieme a Ignazio Silone. Più tardi, per merito della rivista «Lo Straniero», è stato riesumato e proposto ad una rinnovata riflessione. Sembra scritto per noi, oggi, ieri, l'altrieri.

Il poeta e saggista polacco in esilio negli anni dello stalinismo, il premio Nobel Czesław Miłosz, l'autore de *La mente prigioniera*, in un suo autobiografico *Abbecedario* (1997) ha scritto sotto la parola *Chiaromonte*: «un nome che si è sempre associato alle mie riflessioni sulla *grandezza*. Ho conosciuto molte persone celebri, ma ho sempre accuratamente distinto *celebrità* e *grandezza*».

La grande Ombra di Chiaromonte prosegue così: «...una vita il più possibile indipendente e sensata, senza alcuna idea di falansterio o di colonia utopistica, nella quale ognuno apprenda anzitutto a governare se stesso e a concedersi giustamente verso gli altri».

Di chi parla?

«Ognuno eserciti il proprio mestiere secondo le norme del mestiere stesso, le quali costituiscono di per sé il più semplice e rigoroso dei principi morali, e sempre per natura escludono la frode, la prevaricazione, la ciarlataneria, la fame di dominio e di possesso». Conclude: «Ciò non significherebbe assentarsi né dalla vita dei propri simili né dalla politica in senso serio. Sarebbe, comunque, una forma non retorica di *contestazione globale*».

Il teatro è un buon modo per vivere nascostamente. Si può osare molto facendo finta di far finta. Anche noi, qui, parliamo infatti *solo* di teatro.

Vivere nascostamente esercitando un mestiere basato sul manifestarsi è una contraddizione piena d'energia potenziale e vale la pena. Permette forse di forare il presente. Si può restare con i piedi ben piantati per terra, e nello stesso tempo spostarsi in una patria fuggitiva e verticale che, senza poterlo rompere, sfugge all'assedio della Storia in cui siamo.

Ecco che è venuto fuori un altro bouquet di parole grosse.

Ma, in pratica, quali sono «le norme del mestiere», quelle «che escludono la frode» e «la prevaricazione, la ciarlataneria, la fame di dominio e di possesso», che non significano «assentarsi» e che, anzi, sarebbero «politica in senso serio» e «contestazione non retorica», cioè non a parole ma con l'evidenza dei fatti?

Quelle dei «dilettanti alla rovescia» sono soluzioni provvisorie, è evidente. Ma significative perché indicano un'economia teatrale pochissimo uniformata, basata su soluzioni caso per caso e spregiudicate, che non si intestardiscono nella ricerca di formule di garanzia. I teatri nati nei territori dell'*hic sunt leones* tendono a non servirsi più di paradigmi precostituiti. In un territorio messo sottosopra, risolvono ciascuno a suo modo il problema del pane. Sono il sintomo, insomma, d'un (quasi) obbligato ritorno alle origini. Un nuovo mattino.

Non è che le sovvenzioni possano sparire come se non ci fossero mai state. Lasciano impronte locali: rapporti con istituzioni, progetti da reiterare, interventi «nel sociale» che si sono dimostrati utili ed hanno riscosso la stima circostante. Un complesso frastagliato di

possibilità e d'occasioni. Quel che si perde è il modello – o l'illusione – d'un'economia uniformata e replicata.

L'economia della professione teatrale è stata a lungo uniformata. Detto molto all'ingrosso: nei secoli XVIII e XIX era fondata prevalentemente sulla formula del commercio degli spettacoli, acquistati dagli spettatori «al minuto», tramite il pagamento di un biglietto. Nel XX secolo – fra i primi decenni e la metà del secolo, a seconda dei Paesi –, è stata prevalentemente affidata alla formula del finanziamento «in blocco» pubblico o privato (si sa che il costo dei biglietti, nel teatro direttamente e indirettamente sovvenzionato, è poco più che simbolico, e che, anche quando i biglietti sono carissimi – come accade, per esempio, nel Teatro d'Opera –, il loro ricavo resta comunque poco rilevante rispetto ai costi di produzione dello spettacolo. Servono, i biglietti e i loro prezzi, come marginale contributo e soprattutto come setaccio per selezionare il numero degli spettatori).

Fra XVI e XVII secolo, all'inizio del professionismo teatrale europeo (ma anche in Giappone con il Kabuki) non era così. È vero che in quel periodo le ditte comiche vendevano spettacoli facendo pagare ai singoli spettatori il prezzo dell'entrata; è vero che fu un'invenzione di portata storica, ma a quell'epoca essa non era ancora la base principale dell'economia delle compagnie, la quale era infinitamente più variegata, caratterizzata dalla compresenza di doni, premi, pensioni, vitalizi per gli attori e le loro compagnie, con impegni strapagati nelle Corti, oppure sostenuta dal mercato d'altre merci per le quali gli spettacoli erano a volte semplici richiami e pubblicità. Gran parte degli attori, inoltre, investivano i loro guadagni, ne facevano la base per tentare di salire ad una condizione di vita borghese, di cui la professione teatrale era spesso la premessa, non l'alternativa – che sarà invece la tendenza nei secoli successivi.

L'economia *del* mestiere, la sua organizzazione interna, era di gran lunga più decisiva dell'economia per procacciarsi il pane. Questa era essenziale, ma tutto sommato nota, ognuno se la risolveva a suo modo, vendendo i manufatti spettacolari come poteva e sapeva. Essenziale e difficile era il *come fare* per attrarre e legare a sé gli spettatori; per comporre velocemente gli spettacoli e poterli a lungo replicare; per sfruttare al massimo le potenzialità delle collaborazioni fra artisti di differente formazione e di differente cultura; per adattare gli spettacoli a pubblici diversi, e variarli quando gli spettatori erano assidui e andavano continuamente sorpresi.

In quel periodo, il recinto culturale del «Teatro» non era ancora

recintato. Si stava ancora formando, come dirà Croce, l'idea del «teatro moderno in quanto teatro».

Credo che oggi i teatri senza terra siano costretti a muoversi in un terreno simile. Quello era ancora brado. Questo lo è di nuovo. Non è più possibile prendere l'abbrivio facendo leva sul recinto e sulle sue convenzioni. In questo senso credo che si tratti d'un obbligato ritorno alle origini.

Nelle vostre domande ricorre spesso il tema del maestro. Un po' enfiato, tant'è che lo scrivete sempre maiuscolo – Maestro, Maestra, Maestri.

La «ricerca del Maestro» sarà mica diventato un tema un po' vuoto?

Nelle vostre domande non sembra affatto vuoto.

E ritorna continuamente. Difficoltà di trovare il proprio Maestro, d'essere accettati da un Maestro, d'avere i mezzi per seguire l'ammaestramento d'un Maestro. A volte il problema è presentato con una virulenza purtroppo commovente: non è giusto che nessun Maestro mi apra la sua porta e mi prenda con sé! Dove cercare? Come imparare?

In altre domande lo stesso tema emerge in maniera rassegnata: «Noi che dei Maestri abbiamo solo sentito parlare...»; «Noi che li abbiamo visti solo di lontano...»; «Noi che siamo nati troppo tardi...». In un caso, il sentimento d'un appuntamento mancato è raccontato attraverso un sogno: «Eravamo in macchina, nel tunnel del Gran Sasso. Tutto a posto. Siamo usciti: c'era un mucchio di gente. Chi piangeva. Chi rideva. Chi aveva gli occhi lucidi e felici. Chi invece discuteva con furia. Appena poco fa era successo *qualcosa*. Bastava essere sbucati qualche minuto prima, e ci saremmo stati anche noi!».

Un altro tiro mancino della nostalgia?

Che cosa direbbe il Grillo Parlante? «Badate che il Maestro non lo si cerca, lo si trova, ci si sbatte contro come uno che correndo in bicicletta svolta e si scontra con un elefante. Non sa che farne e non lo sa abbandonare. Badate che quando un Maestro v'entra in casa, nella vostra casa interiore, è come un elefante che ha salito le scale e s'è accomodato nella vostra camera come se fosse in casa sua. Badate che un Maestro può essere solo *elementare*, e la maggior parte dei nominati "maestri" altro non sono, in realtà, che professori. Badate che a forza di cercar Maestri ingombrate la vostra strada di falsi maestri. Badate che molti falsi maestri non lo sanno d'esser falsi. Sono in buona fede, che è la cosa più pericolosa di tutte. Badate...».

Ma il Grillo Parlante non lo lasceremo parlare.

Ho piuttosto l'impressione che l'enfasi sul tema del Maestro rappresenti e nasconda la difficoltà a circoscrivere con una qualche verosimiglianza il territorio del «mestiere». Effettivamente è in pratica crollato il riconoscibile recinto del mestiere. E senza quel recinto, sia pure delineato all'ingrosso, l'idea stessa di apprendistato si volatilizza. Non fa meraviglia che si cerchino ancoraggi esagerati – o esasperati dall'immaginazione. Quasi che il sospirato Maestro fosse il surrogato d'un ben recintato mestiere. Perché di fatto il recinto non c'è più. E di modi di far teatro ce ne sono tanti, tantissimi. Sicché imparare a far teatro non può più dipendere, in primo luogo, dal sapere che qualcuno può trasmettere, ma dal contesto, dalle situazioni, dalle concrete circostanze in cui si deve o si vuole farlo.

Nella stessa cultura da cui viene la parola *guru* c'è anche la nozione di *guru collettivo*: il «maestro» che non c'è, in quanto Maestro maiuscolo – e che consiste nell'insieme delle circostanze in cui ci si trova ad operare e combattere. Dalle quali si impara a forza di sconfitte – e da intimi scoppi di gloria.

Il recinto del mestiere non è nient'altro che un recinto: una serie di paletti e qualche fil di ferro. Quel che racchiude viene spesso chiamato tradizione, identità culturale, luogo delle radici – ma son solo paletti e fil di ferro. Ha indubbiamente delle comodità.

Le quali comodità si scoprono solo quando non ci sono più. Finché c'erano, venivano vissute come costrizioni. Ma lo sappiamo tutti: le costrizioni sono anche utilissime all'esercizio dell'arte.

Fino ad una trentina d'anni fa, circolava una freddura negli ambienti teatrali: «Se di spalle vedi un signore che si appresta ad aprire il giornale, e lo apre a partire dalle ultime pagine, o è un giapponese o è un attore». Nelle ultime pagine c'erano le recensioni degli spettacoli. Si andava sùbito a vedere che cosa ne dicevano i critici. Le recensioni uscivano regolarmente uno o due giorni dopo la «prima». Erano quasi delle sentenze. Guidavano gli spettatori. Tracciavano il paesaggio del Teatro. Attori, registi, direttori e organizzatori le leggevano con ansia, spesso mimando la noncuranza, il ribrezzo, la rattenuta soddisfazione. Alcuni critici erano potenti. Qualcuno persino stimato. Uno o due per generazione venivano chiamati affettuosamente «pontefici». Di ingiustizie e di cattiverie ne facevano tante, non meno di quante ne facessero coloro che distribuivano le sovvenzioni. Ed anche fra di loro l'ignoranza colpevole era ben apprezzata.

Critici e regolamenti per le sovvenzioni contribuivano material-

mente a circoscrivere un territorio culturale. Quel territorio non era brado, al contrario: essendo un campo materialmente recintato, al suo interno era pieno di dialoghi rimandi litigi e confronti, di preconcetti ed attese, di rivalità e dottrine a contrasto. Ci sono molti inconvenienti e molti vantaggi in un recinto che mette in contatto gente dialogante, giudicante e litigiosa, piena di nozioni e preconcetti.

Fra i molti inconvenienti, uno dei vantaggi era che, in quei recinti, funzionavano le omissioni. Per esempio: bastava astenersi dal fare quel che in genere gli altri facevano per apparire interessanti, magari oggetto di «stroncature» – ma le stroncature erano già fama. Il *non fare* qualcosa di previsto era già fare: spettacoli *senza* scenografia, per esempio, o *senza* i soliti costumi, come i classici in abiti moderni, o addirittura *senza* mettere in scena un testo. Bastava parlare come *non* parlavano normalmente gli attori, muoversi come *non* si muoveva in genere la gente in scena. Esempi banalissimi, ma dai quali si possono arguire quelli più raffinati e di maggior peso.

Bastava, inoltre, che si mettessero in moto i *riconoscimenti* (riconoscere la buona volontà di adeguarsi ad uno stile inusuale e straniero, di usare tecniche originali anche se non ancora perfettamente padroneggiate – tecniche del comportamento scenico come quelle del clown o del mimo, o del cantante, o dell'attore che sa suonare). *Riconoscere la tendenza*, per lo spettatore addestrato agli usi degli ambienti teatrali, era già qualcosa, provocava la critica, ma anche l'indulgenza, la radice di un interessamento.

In un campo brado, niente di questo funziona. Si combatte contro l'indifferenza, la disattenzione, il chisseneimporta. Occorrono esche di elementare efficacia per pescare i propri spettatori, per scuoterli ed attrarli. L'elementare efficacia di ciò che è veramente spassoso. O stupefacente. O davvero interessante per quel che racconta. Un classico delle scene deriso, riletto in maniera originale o ribaltato di per sé dice meno che niente. In un ambiente teatrale denso sarebbe una scoperta o per lo meno una provocazione.

Per sfuggire al *vacuum* pernicioso del campo brado, i teatri senza terra sono spesso tentati di rinserrarsi su di sé: gli attori con gli spettatori amici, interessati per definizione.

Diventa una prigione. Nei casi migliori, la prigione del piacersi a vicenda e del parlarsi fitto fitto. Dura poco.

L'*attor fino*, quando riesce a formarsi, ha questo d'eccezionale: può liberarsi dai piccoli cerchi dell'indulgenza previa e può gettare la propria esca lontano. Perché tutto, alla fin fine, si riduce ad un problema di protezione e libertà. Avere una casa. Potersene andare.

Non è rimasta neppure una domanda inevasa qui sul mio tavolo. Il quale tavolo è un luogo stabile e irreale. È la «Stanza 26» che non è crollata. Vuol dire che siamo arrivati ai *fondamentali*.

In tempi di recessione, questo termine degli economisti ci è diventato familiare anche solo leggendo i giornali. I *fondamentali* sono quei pochi dati essenziali su cui gli economisti si orientano per valutare lo stato di salute d'un paese (prodotto interno lordo, debito pubblico, tasso d'inflazione, tasso di disoccupazione...). Nell'economia del mestiere teatrale, soprattutto per quanto riguarda i teatri senza terra o con la propria terra nel sacco, credo che i *fondamentali* potrebbero essere identificati nel «grado d'elaborazione della differenza» e nella «durata dell'immateriale successo».

È strano: nelle diverse domande non vi è nemmeno un accenno al *successo*. Eppure è stata la parola-chiave, l'ossessione, il valore e il disvalore del mestiere delle scene. Sembra che di questa ossessione, perlomeno a parole, non rimanga neppure una qualche nostalgia. Più che una parola dimenticata, è una parola accantonata. Vuol dire che sta in agguato.

La «differenza», no. I teatri senza terra la differenza ce l'hanno ben presente: comunque la denominino, ce l'hanno come punto di partenza. In quanto tale, però, di per sé conta meno che nulla. Quel che conta è il tacito codice di comportamento, il codice personale d'onore in cui viene elaborata la qualità delle relazioni interne ed esterne, la coscienza del loro valore. Una coscienza cui forse è bene non dare parole da spendere a destra e sinistra. Che forse è meglio non dire, ma che è necessario sapersi dire. Altrimenti...

Fra i teatri senza terra, ribelli e «differenti», ve ne sono non pochi in cui rivalità, mancanza di solidarietà, maldicenza e calunnia si manifestano con una raffinatezza piena di scongiuri e ritrosie, ammantata di buoni principi; con una non premeditata ipocrisia, cioè, che fa rimpiangere la volgarità e le malignità di quel famoso accapigliarsi, di quella famosa, apparente, esibita, pretesa volgarità morale e culturale dei comici d'un tempo. Quel che faceva il divertimento suppletivo del microcosmo scenico visto nei retroscena, oggetto delle chiacchiere fra le quinte e del dopo teatro, rappresentato in una ricca letteratura aneddotica sostanzialmente razzista (si parlava un tempo di «razza comica»).

Ma di fronte alla volgarità fine di molti teatri senza terra, l'Ombra di Stanislavskij continua ad affliggersi. E l'Ombra del grande-e-non-celebre Chiaromonte guarda e probabilmente si domanda: «Valeva la pena separarsi, per ottenere poi una siffatta piccola società?».

E non basta dirsi che non si mira al successo, se non si sa definire, almeno a se stessi, quale sia il *successo* a cui si mira.

Il successo è parola svilita perché evoca soprattutto quantità d'applausi, la celebrità sui giornali, i numeri di repliche e, insomma, le increspature più redditizie ma anche più superficiali del lavoro teatrale. E quando lo si pensa così, è facile credere d'aver avuto successo, bastano alcune decine di amici plaudenti.

C'è però il *successo* che non è questione di numeri e celebrità. E che è la grandezza fuggitiva di *qualcosa che è successo*. Quel che succede quando fra alcuni attori ed alcuni spettatori si tende un legame, e dal fondo del lago emerge qualcosa di vivo, di ribelle – e non si sa chi sia la preda e chi il predatore. È per questa piccolissima cosa che gli attori hanno sempre lavorato, sotto la coltre di infinite banalità. È per questo che certi spettatori si legano al teatro, sotto la coltre di scibilose ragioni. E che gli uni e gli altri scoprono un interiore bisogno, che è erotismo spirituale e vocazione carnale.

C'è davvero qualcosa di grande e di fuggitivo, nel *successo*. Appena ci accorgiamo che c'è, già non c'è più. E se diciamo che il guadagno, alla fin fine, sta tutto qui, in questo lampo, in questa scossa che fora il velo del Reale e fa sembrare dolce la vita che in realtà corre verso tutt'altre mete, pare che non si dica nulla.

Perché non dovremmo interrogarci anche attorno al successo, nella condizione dei teatri senza terra? Perché se ci proviamo finiamo nel ridicolo. Diciamo men che niente: qualcosina.

E per ovviare a questo handicap serve l'ausilio d'un Poeta.

Cito Pindaro, la *Pitica 8* (vv. 95-97), scritta per il successo d'un lottatore. Sono versi spesso imitati, soprattutto per l'immagine nichilista dell'uomo «ombra d'un sogno». Ma c'è dell'altro. Il verso 95 comincia in maniera stranissima: con un solo aggettivo – *epàmeroi*, creature d'un giorno, effimeri –, cui segue un punto esclamativo. Molti traduttori annacquano («Effimeri siamo», «Siamo effimeri», «Creature d'un giorno siamo», «Effimeri, che altro siamo?»). Scelgo la traduzione di Franco Ferrari, probabilmente la migliore:

> *Effimeri! Cosa siamo? Cosa non siamo? Sogno di un'ombra*
> *l'uomo. Ma quando, dono degli dèi, appare un bagliore,*
> *vivida luce si spande sugli umani, e dolce la vita.*

Coda: un'umile coda ci vuole, altrimenti rischiamo di «chiudere in bellezza», il che è poco serio. «Bagliore», «vivida luce», «dolce la vita» sono semplici genuflessioni? Servono solo a distrarre lo sguar-

do dal terreno indifferente e desolato che assedia i teatri senza terra? Dovremo tornare in maniera più circospetta e meno figurata sulla nozione di «teatri senza terra». Dovremo applicarci spettatori non numerosi, ma *pesanti* (come si parla d'una moneta *pesante*). E inoltre – se il tempo lo concederà – dovremo tentare un ingarbugliato problema di coscienza: imparare a distinguere i veleni che si nascondono fra le più vitali e irrinunciabili conquiste del teatro del Novecento. A noi, «dolce» fa infatti venire in mente qualcosa di addolcito, di dolcificato – e non l'esplodere d'un inaspettato sapore in una bocca amareggiata.

Vànvera, agosto 2011