

Teatri dell'inquietudine

di Fabrizio Fiaschini

I. Le polarità dell'inquietudine

'Inquietudine' è parola particolarmente densa e stratificata, ricca di varianti semantiche che la fanno scivolare continuamente da una connotazione potenzialmente negativa al suo opposto. Si potrebbe anzi affermare con più esattezza che il termine 'inquietudine' faccia parte di quelle parole che trovano consistenza proprio nella loro ambivalenza, nella reciproca polarità dei loro significati, dando l'uno maggiore forza e pregnanza all'altro.

'Inquietudine' sta infatti per turbamento, angoscia, preoccupazione, insoddisfazione, ansia di sentirsi 'intrappolati', senza via d'uscita, ma nello stesso tempo indica lo stato d'animo sotteso alla ricerca, alla volontà di cambiamento e di rinnovamento, al desiderio di trasformazione: 'inquietudine' evoca dunque i fantasmi della paura e del malessere esistenziale, ponendosi tuttavia come innesco perché possano essere conosciuti ed eventualmente superati.

In questo suo dinamismo la parola implica anche il principio dell'azione, a partire dalla sua stessa etimologia: essere in-quieti, non quieti, contrapporre letteralmente a uno stato di immobilità uno stato di movimento. Una dimensione 'attiva' in cui spicca tra l'altro il pieno coinvolgimento dei sensi e delle emozioni, del corpo e della mente. Una sintesi unificante che connota l'inquietudine come uno degli aspetti più rappresentativi della condizione umana: quell'affaticarsi continuo e mai del tutto appagato su cui poggia il bisogno di riconoscersi e ritrovarsi, come individui e come collettività.

In questo senso l'inquietudine è anche la prima e più immediata risposta alla passività, al facile appagamento di sé, fino all'atarassia, all'indifferenza, alla tentazione del distacco dal corpo e dal mondo, in un annientamento 'quietista' della volontà e delle emozioni.

In quanto moto dello spirito e del corpo, radicato nell'angoscia del turbamento ma nello stesso tempo proteso nello sforzo di comprenderlo e superarlo, l'inquietudine è anche una condizione inevitabilmente liminale, volubile, incerta: non esprime l'euforia della scelta, la sicurezza della soluzione, ma la tensione non finalizzata del dubbio, delle opzioni inesprese, delle combinazioni possibili, dell'indefinibile e dell'ineffabile.

Melanconia si era soliti chiamarla in passato: dal pensiero alchemico rinascimentale, all'ansia dell'uomo romantico, fino allo *spleen* baudleriano, ma mi preme qui citare Romano Guardini, che definisce la melanconia come «l'inquietudine dell'uomo che avverte la vicinanza dell'infinito. Beatitudine e minaccia ad un tempo».

L'inquietudine quindi come sentimento del passaggio, vissuto sui confini ('beati' e 'minacciosi' per dirla con Guardini) tra qualcosa che si percepisce non essere più come prima (o che non si desidera più) e

qualcosa che non è ancora (o che ancora non si riesce a desiderare): una soglia sospesa sul presente, nel tentativo di ridare un senso nuovo al passato in vista di un futuro appena percepibile.

Una situazione di liminalità che, oltre ad evocare il rapporto tra 'finito' e 'infinito', è strettamente connaturata alla drammaticità e alla fecondità di ciò che solitamente chiamiamo crisi, intendendo una rottura, una lacerazione nel tempo presente (individuale e collettiva, esistenziale e sociale) che suscita sgomento, preoccupazione, conflitto, ma nello stesso tempo introduce lo stimolo del cambiamento, la propensione a ridefinire le priorità della vita, ridisegnando gli assetti della cultura e della società.

In questa accezione l'inquietudine si accompagna spesso alla parola creatività, proprio per sottolineare la disposizione positiva a colmare una mancanza, a lavorare sull'incompiutezza, sull'insoddisfazione, rielaborando gli elementi preesistenti (ciò che rimane del passato) in qualcosa di nuovo, di originale, di rigenerato. La creatività quindi come atto operativo dell'inquietudine, come vitalità dell'inquietudine nell'orizzonte della crisi, in termini non solo artistici e culturali, ma anche etici, politici e sociali.

II. L'inquietudine tragica

Rispetto alla complessità dell'inquietudine, ai suoi moti e ai suoi legami con la liminalità, la crisi e la creatività, il teatro si pone, fin dalle origini, come una delle sue forme espressive più congeniali.

Una prima immediata sintonia la si potrebbe individuare nella maturazione della coscienza tragica e in particolare nell'invenzione della tragedia. La tragedia come meccanismo di controllo ed elaborazione delle 'inquietudini' che, secondo le note teorie di Girard, percorrono gli individui e le società di fronte al sentimento del limite, all'accettazione della differenza e dell'alterità, con il conseguente desiderio mimetico di omologazione e di annullamento dell'altro, da cui lo scatenarsi della rivalità e della violenza tra simili, fino all'esorcismo del capro espiatorio, dell'eliminazione di un colpevole che si addossa i mali dell'intera comunità.

Un'inquietudine emulativa, una pulsione totalizzante che, come abbiamo visto, emerge anche nella tragedia di Caino¹: Caino il primogenito, il desiderato, salutato dalla donna con grida di gioia. Caino il forte, l'operoso, l'agricoltore, il costruttore di mondi. Colui di fronte al quale Abele, il secondogenito, era, come dice l'etimologia del nome stesso, un niente, un 'soffio di nulla' ('soffio', 'vanità', 'vapore'), che, a differenza del fratello, era stato accolto dalla donna senza entusiasmi (un 'aggiunto' dice il testo biblico). Abele dunque il semplice, niente più che un pastore di greggi. Abele il debole, su cui, proprio per questa sua fragilità, si posa lo sguardo misericordioso di Dio e parallelamente lo sguardo rancoroso, invidioso (ma si potrebbe dire anche inquieto) di Caino, incapace di accettare nella creazione la presenza dell'alterità, di uno come e nello stesso tempo diverso da lui, amato da Dio come lui.

¹ Etimologia: Caino il fabbro, Caino il geloso (dalla radice *qanah*)

Caino che per questa insostenibilità, per questa ‘inquietudine’ verso l’altro, verso la relazione², diventa fratricida, omicida del suo stesso sangue, ritrovandosi nel deserto della solitudine. Caino il violento, quasi un tipo dell’eroe tragico, ma forse, più semplicemente, dell’uomo, come abbiamo sentito poco fa dalla voce di Mariangela Gualtieri:

Io sono la prima profezia/ La profezia che porto nella carne/ è questa: calpesterai ciò che ami/ Molto vicino, intorno/ e dentro di te – ciò che ti fa vivo lo massacrerai [...]. Io vivo adesso/ dentro ogni umano , e lo strattano/ fino all’insolenza, fino al delitto/ a volte./ Sono il tuo infecondo, il secco, la desolata riva/ da cui guardi la terra fertile degli altri,/ il loro stare bene e te ne duoli, ti rodi [...]

L’azione tragica, dunque, come atto creativo terapeutico, come farmaco preventivo contro la deriva delle emozioni mimetiche: evocando infatti, nella dimensione protetta della scena, il potenziale distruttivo dell’invidia emulativa, la tragedia si pone come monito, come antidoto contro tutte le crisi individuali e collettive che degenerano nel caos, nel male contagioso della peste. I suoi effetti non sono pertanto la violenza (frutto dell’inquietudine negativa, incontrollata) ma, come dice Aristotele, ‘pietà e terrore’ (frutto dell’inquietudine positiva, rielaborata): ossia una ‘catartica’ liberazione dell’intero corpo sociale dal rischio di perdere quella che Karl Jasper chiama la «sublime umanità naturale», la «gioia di sentirsi a casa propria nel mondo»: una concezione armonica del vivere che avrebbe potuto essere quella di Caino con Abele.

III. Azione e rappresentazione

Non è tuttavia solo nell’accezione perturbante del tragico (e della tragedia) che il linguaggio teatrale intercetta il dilemma conflittuale del limite, l’inquietudine della crisi.

Si potrebbe anzi affermare che la natura stessa della teatralità si connota come ‘inquieta’, a partire dal semplice fatto che, al pari dell’inquietudine, il teatro privilegia l’esperienza diretta e concreta dei sentimenti, dei sussulti e dei moti dell’animo e del corpo, inteso quest’ultimo non solo come corpo individuale, ma anche come corpo sociale.

Una qualità unica nel panorama dei linguaggi artistici, che il teatro deve essenzialmente al suo essere sintesi di azione e rappresentazione. Azione perché il teatro vive sempre al presente, nel ‘modo indicativo’ direbbe Schechner, dando vita a performance che si realizzano e si danno nel loro stesso manifestarsi, senza mediazioni: in questo il teatro non è ‘finzione’, ma vita che si accende sulla scena, un atto compiuto e irrevocabile e come tale autentico, vero.

² Prima di uccidere il fratello, Caino non riesce a dire nulla ad Abele: disse Caino ad Abele suo fratello:... [il testo non scrive nulla].

Azione dunque, ma anche rappresentazione, perché a dar vita, attualità e autenticità alla performance teatrale non sono azioni qualunque, casuali, ma azioni che potremmo definire esemplari, un insieme di sequenze emblematiche che riguardano profondamente la vita e la storia di una comunità nei suoi sviluppi e soprattutto nelle sue tensioni (per l'appunto nelle sue inquietudini, nelle sue crisi).

Azioni che pertanto, proprio per la loro particolare significatività, chiedono di essere espresse, di diventare visibili: in altre parole di essere rappresentate. Ecco perché l'azione teatrale, in se, è anche rappresentazione: nel senso letterale di ri-presentare, dal latino re-ad-praesentare, con un'intrigante ambiguità semantica: ri-presentare come 'presentare di nuovo qualcosa' oppure 'presentare qualcosa di nuovo'.

Nella prima accezione, 'presentare di nuovo qualcosa', la rappresentazione, come del resto il rituale, a cui spesso si avvicina, ha a che fare sempre con la memoria, anzi meglio col 'bisogno di fare memoria', con la necessità di restituire la complessità del presente alla luce del passato, inteso non tanto (o non solo) in chiave storica, ma come stratificazione di quelle esperienze, di quei valori e di quelle lacerazioni, di quegli atti simbolici, talvolta perduti, rimossi, dimenticati, che costituiscono oggi, con tutte le loro contraddizioni, la nostra identità: «Non cerco di scoprire la novità, ma qualcosa di dimenticato» sosteneva Grotowski parlando della sua ricerca intorno alle radici del teatro e della performance, ma anche alle radici di ciò che è umano, vitale, originario. Ma si potrebbe più banalmente evocare la celebre metafora del teatro come 'specchio della vita', ovviamente non nel senso dell'imitazione o della fotografia realistica, ma proprio nel senso della capacità di 'riflettere', di rifrangere, come uno specchio, la luce della vita, isolando sulla scena un presente che restituisce nel vivo dell'azione un'identità con cui confrontarsi e, talvolta, con cui 'drammaticamente' fare i conti.

Nella seconda accezione, ri-presentare nel senso di 'presentare qualcosa di nuovo', la rappresentazione, sempre al pari il rituale, non ha invece a che fare con il passato ma col futuro, con la trasformazione, con il cambiamento: ri-presentando gli elementi complessi della nostra identità, della nostra cultura, della nostra memoria (il primo significato), la rappresentazione li pone infatti sulla scena, ossia in una dimensione spazio-temporale di confine, liminale, artificiale se vogliamo, (nel senso di separata dalla realtà del quotidiano): un 'presente' sospeso, che, come Giano, è una porta aperta sul passato, ma anche un varco sul futuro, in termini di possibilità, di trasformazione. Come direbbe sempre Schechner, la rappresentazione attua il passaggio dal modo indicativo al modo congiuntivo, dalla restituzione del mondo reale alla creazione di mondi possibili.

In questa prospettiva la cifra teatrale dell'inquietudine non è più quella del confronto con ciò che siamo alla luce del passato, ma con ciò che desideriamo (o temiamo) in vista del futuro, con ciò che vorremmo (o rischiamo) di essere. La rappresentazione diventa quindi una zona franca dove poter attualizzare in pienezza e autenticità, corpo e mente, istanze di trasformazione e di cambiamento, di

rielaborazione della propria identità, dei propri riferimenti, dei propri orizzonti, in modo indipendente dai rapporti causa/effetto che li hanno prodotti.

In questo la rappresentazione diventa gioco e creatività, intesi come immaginazione, versatilità, libera associazione, spontaneità, produttività in senso espressivo, comunicativo e artistico. E ovviamente anche eccesso, dal momento che l'energia investita nel ri-presentare ciò che siamo e nel progettare ciò che vorremo essere non è quella ordinaria della vita di tutti i giorni, ma quella straordinaria delle occasioni speciali, degli eventi memorabili, del kairòs, del tempo di Dio, della rappresentazione come festa.

IV. Il teatro come dono

Esiste ancora un aspetto del termine rappresentazione che vale la pena esaminare in relazione ai rapporti tra teatro e inquietudine: un aspetto apparentemente marginale, affidato ad un piccolo suffisso che quasi scompare all'interno della parola: la particella 'ad'. Rappresentare dunque non è solo re, ri-presentare, ma anche presentare 'ad', a qualcuno.

Il teatro quindi è sempre un'azione che interpella, che evoca la presenza dell'altro, anzi che non può esistere senza la presenza dell'altro. Per attualizzarsi, per essere viva, la rappresentazione deve essere nello stesso tempo 'presentata' e vista, anzi sarebbe meglio dire, donata e contraccambiata. Il binomio è particolarmente calzante perché, nell'affinità etimologica tra 'presentare' e 'donare', evidenzia il fatto che, nella rappresentazione, il mostrare e il vedere non sono due operazioni distinte (e talvolta distanti come spesso oggi accade), ma unite da un vincolo di reciprocità, di compartecipazione, nell'orizzonte di un incontro che è in prima istanza un riconoscimento.

La rappresentazione in altre parole non è spettacolo, non è esibizione, un far vedere fine a se stesso, funzionale allo stupore, al piacere estetico e al consenso passivo, ma è comunicazione, relazione, offerta condivisa, consapevolezza di esserci l'uno per l'altro. A teatro non sono io che do senso alla mia rappresentazione ma l'altro a cui mi rivolgo, che partecipa con me, sia costui lo spettatore oppure il mio compagno di laboratorio: è infatti il suo sguardo, il suo corpo che, opponendosi e interagendo con il mio, mi riconosce e dà senso alla mia azione ed è a sua volta da me riconosciuto. Sotto questo punto di vista la rappresentazione è innanzitutto un ritrovarsi intorno ad un evento comunicativo che realizza uno svelamento, un'epifania tra l'io e il tu. Allo stesso modo l'essere riconoscenti, a teatro (anche con gli applausi) non significa semplicemente dare un giudizio sulla bellezza di uno spettacolo, ma comunicare l'entusiasmo di un riconoscimento avvenuto, di un'appartenenza condivisa, nell'inquietudine di un donarsi reciproco che mette in gioco tutte le nostre fragilità.

Senza questo incontro 'drammatico' tra l'io e il tu, senza questa relazione che Merleau Ponty chiamava non a caso 'intercorporeale' non si dà rappresentazione e non si dà teatro, ma non si dà neppure identità, soggettività, comunità, perché solo accogliere lo sguardo dell'altro mi permette di scoprire il mio.

Non a caso, ritornando sull'episodio di Caino, il padre della relazione dialogica, Martin Buber, ha scritto che, scindendo il proprio io da quello di suo fratello, rifiutando di essere suo custode, di farsene carico, Caino ha causato la sua rovina, la perdita di sé, dal momento che ognuno di noi è veramente se stesso quando sa dire io-tu, quando si coglie nella relazione di dualità io-tu, che significa accettare di essere custode dell'altro e di essere custodito dall'altro.

V. Inquietudini del tempo presente

L'ultima parte di questa mia relazione vorrei però dedicarla al tempo presente, indicando alcuni temi della contemporaneità in cui i legami tra il teatro e l'inquietudine, così come li abbiamo definiti, si fanno più stringenti. Un approccio da un certo punto di vista fin troppo immediato. I nostri tempi sembrano infatti dominati dai segni dell'inquietudine: sono infatti per eccellenza i tempi della 'crisi', non penso tanto all'onda lunga della crisi esistenziale (filosofica e spirituale) novecentesca, ma piuttosto all'attuale crisi 'materiale', quella dell'instabilità economica, dei fallimenti, dei licenziamenti, dell'impoverimento; sono pure i tempi della liminalità, della fluidità di cui parla Baumann, di una generalizzata sensazione di precarietà e incertezza che riguarda la consapevolezza della fine di un sistema globale epocale, senza tuttavia che si intraveda con chiarezza il profilo di nuovi assetti stabili; sono inoltre i tempi caotici dell'indifferenziazione, dell'indistinzione e della conseguente diffidenza per l'altro, per il diverso, per chi vorremmo ma non riusciamo a possedere, i tempi dell'invidia sociale, della paura verso chi potrebbe essere come noi, verso chi potrebbe prendere il nostro posto; ma sono anche i tempi dell'inquietudine positiva, del bisogno di relazioni autentiche, di un nuovo modo di concepire il rapporto con se stessi, con gli altri, con il mondo. Una spinta rigenerante che potremmo riassumere nella fortuna di una parola 'inquieta' oggi molto di moda, creatività: un termine decisamente generico e talvolta tautologico, ma proprio per questo capace di condensare uno spettro molto ampio di aspirazioni, dalla necessità di esprimersi, di essere e di comunicare in modo libero e autentico (si pesi al fenomeno di internet e della rete), alla ricerca di nuovi linguaggi artistici, fino alla volontà di innovazione e cambiamento delle istituzioni.

In questa cornice epocale così profondamente segnata dai poli negativi e positivi dell'inquietudine, il ruolo del teatro emerge come una delle vie più efficaci per canalizzare le energie in movimento dando loro consistenza, lucidità e capacità di incidere sul presente. Per dimostrarlo ho scelto di focalizzarmi su tre ambiti dell'inquietudine contemporanea che maggiormente risentono del dramma di Caino: il rapporto con se stessi e con gli altri («sarò vagabondo e fuggiasco sulla terra, così chiunque mi troverà mi ucciderà»), il rapporto con la terra («quando lavorerai il suolo esso non darà più prodotti») e il rapporto con Dio («sarò nascosto, lontano dalla tua presenza»).

Rispetto al primo punto, è facile constatare quanto ormai filosofi, sociologi e psicologi hanno ampiamente teorizzato: la parabola della crisi, della scissione interiore e relazionale dell'uomo

novecentesco (la nausea sartriana, l'indifferenza de *Lo straniero* di Camus, l'anonimato della folla solitaria di Riesman), ha toccato il suo culmine proprio nel momento in cui il dramma dell'identità, dopo la contestazione degli anni Sessanta, sembrava aver trovato uno spiraglio nella libertà incondizionata dello scenario globalizzato post-moderno: un ambiente finalmente aperto e illimitato, in cui ciascuno, liberato dal crollo dei tradizionali legami familiari, affettivi, professionali, politico-sociali del passato, avrebbe potuto ricostruirsi autonomamente una nuova soggettività, con nuove prospettive relazionali.

Una svolta sicuramente ineludibile e non priva di opportunità, ma che troppo spesso si è rivelata una palude insidiosa: privata di qualsiasi limite, di qualsiasi punto di riferimento esterno e oggettivo, la bussola dell'identità si è infatti persa nell'orizzonte delle infinite possibilità individuali, delle perenni rimodulazioni dei propri confini, come in una grande Ikea dell'esistenza, in base ad un'idea di benessere sempre più instabile e mutevole e sempre più personalizzata e soggettiva. Di qui il protrarsi dell'atteggiamento adolescenziale anche nel pieno della maturità, la ricerca continua di una stabilità perduta e sempre inafferrabile, inappagata, mentre l'utopia di diventare 'cittadini del mondo' si è ribaltata nell'esigenza opposta di preservare le apparenti sicurezze della propria presunta identità, del proprio particolare, con effetti drammaticamente evidenti nella crescita sociale degli individualismi, dei localismi, dei razzismi.

In questo contesto, il teatro, proprio perché fondato sul limite della relazione, sull'irriducibile incontro 'intercorporeo' tra l'io e il tu, sul riconoscimento della reciproca alterità, costituisce un'alternativa particolarmente efficace alla sindrome del relativismo adolescenziale, alla barriera del soggettivismo, della diffidenza per l'altro. Nello stesso tempo, in quanto aperto alla 'messa in scena', anzi alla 'messa in vita', di mondi possibili in cui sperimentare alternative al mondo reale, il teatro permette di radicarsi nella scelta senza tuttavia chiudere le porte al cambiamento, al desiderio di confrontarsi con le potenziali trasformazioni del presente.

Altrettanto intrigante la questione del rapporto con la terra, ossia con il mondo e con la società. Anche in questo caso ci troviamo infatti di fronte ad un'inquietudine che coincide con la crisi del nostro più importante bene comune: un bene che l'uomo, come Caino, dopo averlo sfruttato e privato dell'anima, non riesce più a riconoscere, tanto a livello ambientale, con lo scempio ecologico, quanto a livello sociale, con la disgregazione degli organismi che nella modernità si erano imposti per preservare i beni e la vita di comunità: il potere pubblico e il potere privato. È infatti sotto gli occhi di tutti (soprattutto in questo periodo) la fragilità di istituzioni garanti dell'identità collettiva come i partiti politici, gli stati nazionali e le unioni sovranazionali (Europa, l'ONU) ed è parallelamente evidente il domino, ma anche l'instabilità e l'incongruità, del liberalismo sfrenato, dei poteri economici globali, soggetti a meccanismi che spesso finiscono per ignorare le necessità e i bisogni dell'uomo, facendo prevalere quella 'logica del profitto' che, come ha detto anche Papa Benedetto XVI, contraddice la logica "della condivisione e della solidarietà".

In questa situazione si sta assistendo da qualche tempo e da più parti a un moto diffuso di inquietudine positiva che porta al nascere di fenomeni aggregativi più o meno spontanei di cittadinanza attiva e di partecipazione solidale che puntano a colmare la sfiducia e il vuoto delle istituzioni pubbliche e private, ricostituendo legami positivi con la terra e i beni comuni, in termini ecologici, sociali e comunitari, a partire dai luoghi stessi della vita quotidiana, i quali, ben lungi da essere assorbiti dai non luoghi dell'utopia globalizzante, continuano ad essere per la maggioranza delle persone gli spazi e i tempi della convivenza.

Anche in questo caso il ruolo del teatro può rivelarsi determinante, non tanto (o non solo) nella scelta di temi di impegno civile (si pensi ad alcune forme del teatro di narrazione), ma, ancora una volta, per la sua forza aggregativa, per la sua vocazione rituale ed assembleare, per la sua capacità di convocare la comunità intorno ad un evento, ad un'azione densa di significato (memorabile direi, riprendendo il concetto memoriale di rappresentazione) in cui innanzitutto potersi riconoscere in termini identitari, in cui fare festa, e da cui contemporaneamente prendere spunto per riflettere sul presente e sul futuro, in termini di partecipazione, di 'forum' per usare un termine preso dal cinema, ma che già Augusto Boal aveva fissato nella formula del suo 'teatro-forum'.

Penso ad esempio, nel mondo cattolico, all'importanza di luoghi capillarmente diffusi sul territorio come le Sale della Comunità, potenziali (e talvolta unici) punti di riferimento per un nuovo modello di aggregazione culturale ed artistica in cui il ruolo di protagonista non spetta all'evento, allo spettacolo, ma al pubblico, al desiderio partecipativo, ad un'estetica che non è data e non si esaurisce nell'oggetto presentato, secondo il noto ritornello dell'arte per l'arte, ma prende avvio e si consuma nell'etica, intesa non come 'istanza moralizzante' in senso prescrittivo ma come 'istanza socio-comunitaria' in senso partecipativo (la morale nel senso pieno del termine).

Infine l'ultimo punto, quello del rapporto con Dio e con la fede, con particolare riferimento all'ambito della cristianità. Un terreno ampiamente lambito dalla doppia polarità dell'inquietudine: se infatti sono note le difficoltà a cui la Chiesa deve far fronte sul piano della diminuzione dei cristiani praticanti, del calo delle vocazioni, di un crescente sentimento anti-religioso e di un più generale malessere istituzionale, è tuttavia necessario considerare anche il fecondo e diffuso fermento che, specie nelle nuove generazioni, accompagna oggi la ricerca di nuove e autentiche esperienze spirituali, ben oltre il marketing prêt à porter del new-age: l'urgenza della trascendenza non è infatti più vista nel senso della fuga dalla realtà, ma è sempre più connotata nella direzione di una riconciliazione tra il cielo e la terra, tra l'anima e il corpo, tra la dimensione interiore della preghiera e quella quotidiana del lavoro, dell'impegno sociale.

In altre parole un ricerca spirituale che, anche quando non si connota in senso esplicitamente cristiano, e persino quando sceglie di rimanere al di qua dall'orizzonte della fede, desidera comunque confrontarsi con qualcosa di saldo, di riconoscibile, fondato, più che sulle parole e sulla tradizione, sull'esperienza,

sulla testimonianza, sulla vita. Tra l'altro, parlando di 'cose salde', viene in mente quel passo del purgatorio dantesco in cui il poeta, per sottolineare lo slancio amoroso di Stazio per il suo maestro Virgilio, afferma che costui, dimenticandosi di sua «vanitade», del suo essere puro spirito, corre ad abbracciarlo, «trattando le ombre come cosa salda». Allo stesso modo potremmo dire che il bisogno attuale di spiritualità, quando si fa più urgente la domanda e più esigente la risposta, prenda esattamente le forme desideranti di un incontro incarnato, di 'un'ombra salda', che sia corpo oltre che spirito, pur con tutti i suoi limiti, le sue fragilità.

In questa prospettiva il teatro rappresenta uno dei terreni ideali per il radicarsi di tali esperienze: non solo perché, come abbiamo visto, il cuore della teatralità vive in una dimensione spazio-temporale di confine, in una zona franca in cui è lecito andare fino in fondo, dove è possibile osare, ma soprattutto perché il teatro è metafora stessa dell'immanenza, dello spirito che si fa corpo, dell'ombra che si fa cosa salda, dell'invisibile che diventa visibile come diceva Peter Brook.

Anzi, ancora più radicalmente, prendendo a prestito una frase folgorante di Kantor, il teatro «è il luogo che svela, come un guado segreto nel fiume, le tracce di un passaggio dall'altra riva alla nostra vita».

Trovare 'guadi segreti', creare ponti, favorire passaggi «dall'altra riva alla nostra vita», lasciando che le domande, le memorie, le nostalgie, i frammenti di trascendenza, come pure le ferite e le lacerazioni del sacro si facciano azione, diventando immagini, storie, emozioni. Questa credo sia oggi la migliore testimonianza del sacro a teatro, dove per testimonianza non si intende trasmissione di contenuti preconfezionati, buonismo didascalico, retorica della verità, e neppure il successo di una particolare strategia comunicativa, ma piuttosto condivisione di esperienze, partecipazione educativa (per usare un termine divenuto obsoleto, ma non privo di attualità) memoria comunitaria, fino all'apparizione improvvisa e inaspettata di un 'varco', di una porta aperta su un mistero che si scopre più vicino a noi di quanto si pensi, magari nascosto nelle pieghe della vita quotidiana.