

Ferdinando Taviani
UN MAESTRO DEL TEATRO ITALIANO

Tenterò di spiegare in che senso, secondo me, Mimmo Cuticchio sia un maestro del teatro italiano. Maestro è una parola inflazionata. Qui vorrei prenderla nel suo senso pieno: qualcuno che per esperienza ed originalità dell'opera è divenuto un patrimonio culturale vivente. Questo punto di vista obbliga a intrecciare questioni di politica culturale e problemi critici.

Aprono importanti prospettive critiche, per esempio, la *Storia di Manon Lescaut e del Cavaliere Des Grieux* (1999), *Il principe dei musicisti* (2000), o gli spettacoli che Mimmo Cuticchio ha composto in collaborazione con Salvo Licata, a partire dalla bellissima *Visita guidata all'opera dei pupi*, del 1989. Sono un teatro di nuovo genere, che integra elementi provenienti dalla pratica dei pupi, da quella del cunto, e dalle esperienze del teatro indipendente legato ad uno «sperimentalismo di condizione». I diversi elementi formano un nuovo organismo, non una provvisoria mesticanza di stili: qualcosa di solido, che si regge sulla dialettica fra tradizione e innovazione. Sarebbe già un importante risultato, ma Mimmo Cuticchio va oltre e risolve uno dei problemi drammaturgici più difficili, quello di coniugare la perspicuità del racconto scenico con il libero variare di risonanze, associazioni di idee, digressioni, salti dall'antica favola all'autobiografia.

Resta per me indimenticabile la scena finale di *Visita guidata all'opera dei pupi*, quando l'amore folle e disilluso di Orlando e la solitudine del puparo, in un mondo in cui i pupi si vendono fra gli antiquari, riescono malgrado la distanza tematica a cambiarsi l'uno nell'altra sotto gli occhi dello spettatore, come quei disegni che a seconda di come punti l'attenzione ti appaiono ora un semplice vaso, ed ora il profilo d'un bacio. Il puparo, nella penombra del palcoscenico-magazzino, rigirava fra le mani la testa del pupo di Angelica – stava aggiustando la marionetta, ne esaminava il pezzo tenendolo alto con la mano, e intanto rievocava la favola cavalleresca. La testa di Angelica sembrava vagolare nel buio, come se fosse lei, la sua immagine d'amore, a perdere il senno. E questa nuova perdita la-

sciava intravedere qualcosa capace di consolare, chissà come, la tristezza delle due storie evidenti, la mitica tragedia del paladino e il dramma crepuscolare dell'artigiano senza più funzione. Quasi che quella terza sofferenza, di cui non si raccontava nulla, ma che affiorava, quell'amata che si perdeva a se stessa, fosse già una stella di misericordia.

Le questioni di politica culturale hanno invece a che vedere con un modo ingiusto o insufficiente di valutare e valorizzare la presenza del teatro di Mimmo Cuticchio nel contesto teatrale italiano.

Ciò che ho chiamato «sperimentalismo di condizione» si riferisce ai teatri sorti fuori dal sistema teatrale vigente, vere e proprie reinvenzioni del modo d'essere della scena. Nascono, prima ancora che da spinte di tipo estetico o «d'avanguardia», da necessità personali e sociali, dall'esigenza di reagire ad una disappartenza.

In una breve nota biografica su Mimmo Cuticchio leggiamo, alla terza riga, questa frase: «Pur ricevendo un'educazione improntata ad un rispetto assoluto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare». In queste poche parole c'è l'intreccio d'uno dei più significativi drammi italiani nel secondo Novecento.

La breve nota biografica – un curriculum di mezza pagina – sta in un opuscolo intitolato *L'opera dei pupi: una tradizione in viaggio*, pubblicato dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio a Palermo, senza data (ma nel 2000). Si tratta di 30 pagine non numerate che precedono una serie di immagini del teatro dei pupi formato cartolina. Le paginette a stampa, però, non sono di tipo pubblicitario, ma raccolgono un testo molto bello, un colloquio fra Cuticchio e Franco Ruffini, *Da una tradizione alla tradizione del teatro*, in cui l'artista racconta con ricchezza di dettagli e di considerazioni la propria estrazione familiare ed artistica. Inizia così:

Caro Franco,

oggi è domenica 28 novembre [1999] ed è l'ora di pranzo: è l'una e un quarto. Siccome ci siamo alzati tardi, oggi il pranzo si fa più tardi. Quello che voglio fare oggi è una registrazione, per rispondere alle domande contenute nella lettera che mi hai mandato.

«Da dove vieni?» È una domanda secca e precisa, è come un buco nell'universo dove entri, e quando entri non sai quante cose trovi.

Guerra e dopoguerra: io sono nato nel '48, a Gela, un paesino (oggi un paese di mare) nella provincia di Caltanissetta. Ma come mai, se la mia famiglia è di Palermo, io nasco a Gela?

Passa a raccontare la sua infanzia nel teatrino del padre Giacomo, puparo camminante nell'interno della Sicilia; le esperienze della giovinezza; i mesi passati a Parigi, nel 1967, fra teatri, pupi e manifestazioni politiche; le incursioni nel teatro «normale», a Roma; la decisione di tornare accanto alle proprie origini; gli anni passati con il cuntista Peppino Celano. E conclude:

Caro Franco, sono le quattro, i ragazzi hanno caricato il furgone, io ora scendo a controllare la lista del materiale, le ultime cose, perché in questa tournée mi porto mio figlio Giacomo, Marcello D'Agostino che è il mio aiutante storico per quanto riguarda i miei viaggi, e poi due allievi, Sergio e Tania, che girano con me. Alle otto ci imbarcheremo per Napoli, e poi via per la Francia. Il viaggio continua per dove è cominciato.

Per l'accelerazione dei tempi moderni un intero patrimonio culturale s'è trovato tagliato fuori, e solo grazie al suo trasformarsi in genere etnografico ha potuto dissolversi non del tutto. Di questa piega storica significativa, Mimmo Cuticchio è un personaggio emblematico. Non vittima, ma ribelle. Potrebbe essere il protagonista di quel «romanzo italiano» che ci manca, il romanzo della vittoria morale e culturale del Meridione, malgrado il sottosviluppo, l'omologazione, la politica della mafia.

Ripeto: «pur ricevendo un'educazione improntata ad un rispetto assoluto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare». Nelle poche parole del curriculum, c'è anche la differenza fra Cuticchio e la maggior parte dei teatri cresciuti nello «sperimentalismo di condizione»: questi vivono la disappartenza rifiutando i disvalori della cultura di massa e dei consumi; la rivolta di Mimmo Cuticchio ha invece una foderia paterna: egli si batte anche contro la prigione della tradizione museificata. Si stacca dalla famiglia quando il teatro dei pupi diventa teatro per turisti: un teatro che fa sempre lo stesso spettacolo, bello, bellissimo, ma che perde il contatto con l'universo del suo vasto repertorio, per esempio le cento e cento storie del ciclo dei paladini, e gli intrecci che queste creano fra spettacoli lontani nel tempo, nelle menti degli spettatori appassionati e in quelle dei pupari. Mentre in genere la disappartenza si manifesta nel rifiuto dei padri, per Cuticchio è il «padre», i valori che ha incarnato, a nutrire lo scontro col «padre». Questa contraddizione addolorata, biografica ma storicamente significativa, Cuticchio l'ha trasformata in una terra operosa. Tutto quel che ha guadagnato in autorevolezza e indipendenza ha

quindi rischiatto di perderlo secondo i luoghi comuni della riconoscibilità.

Il contesto da cui Mimmo Cuticchio proviene assomiglia omai ad un recinto più che ad una libera regione della cultura. È una professione teatrale, ma non del teatro «primario». Non assomiglia alla professione trasmessa dalle scuole e dalle accademie per attori e registi, e non proviene neppure dall'emisfero glorioso e ricco del teatro «dialettale». È il professionismo «minore», «popolare» delle marionette, secondo la particolare tradizione dei pupi siciliani. Questa tradizione non si è nobilitata classicheggiandosi o arricchendosi, trasformandosi in un genere di teatro di lusso. La nobilitazione si è invece realizzata per mezzo della ri-valutazione – della cultura cosiddetta «popolare». In quel prefisso «ri-» si nasconde la trappola o la prigione.

Nel recinto delle «tradizioni popolari italiane», il teatro è quasi per definizione un «teatro del ricordo», un «teatro-reliquia». Molto spesso è stato definito – con una espressione contraddittoria, benevola nelle intenzioni, ma nei fatti macabra o discriminatoria – «vivente reliquia». Nel recinto delle «viventi reliquie», la conservazione sembra già un valore. L'impegno principale, infatti, è contro l'annichimento del ricordo, contro la sparizione e l'omologazione culturale. Economicamente, le «viventi reliquie» ricadono sotto l'egida del turismo. Culturalmente, si allocano nei musei. In questo recinto, sono gli studiosi-raccoglitori a farla da padroni. I maestri dell'arte non sono più protagonisti della propria cultura, ne sono i «testimoni», i «depositari», assumono – più o meno consapevolmente – le fattezze di «archivi viventi», non cioè autori di processi di creazione e mutazione culturale. In questo recinto, insomma, l'inventare, lo sperimentare forme e soluzioni mai viste prima, rischia di sembrare una fuga o un controsenso.

Mentre lo «sperimentalismo di condizione» di chi fa teatro in genere si batte contro le regole del sistema teatrale circostante, per Mimmo Cuticchio potersi confrontare direttamente con l'organizzazione regionale e nazionale del teatro è già una liberazione. Ciò che più rischia di asfissiarlo, infatti, è la mentalità del Museo, cui sembrerebbe destinato. Da ciò il rilievo quasi simbolico assunto da un'altra notizia in quel breve curriculum già citato: «1977: fonda l'Associazione Figli d'arte Cuticchio [...] Per la prima volta, una compagnia di pupari instaura un rapporto con l'amministrazione pubblica». In altre parole, a differenza di quanto accade per la maggior parte dei teatri indipendenti, anomali rispetto al sistema che regola la vita teatra-

le, l'anomalia di Cuticchio deve battersi su due fronti: contro i privilegi dei teatri «normali»; e contro la protezione economica accordata alla museificazione dei pupi a scapito di coloro che con i pupi continuano ad inventare teatro.

Ogni comunità che si rispetti – che rispetti se stessa e il proprio patrimonio culturale – dovrebbe saper valorizzare non soltanto gli enti, i progetti, ma anche le persone che incarnano un sapere e sanno trasmetterlo – col tempo e la pazienza, perché non è un sapere programmabile, non è assimilabile per la via breve dei seminari e degli stage.

Sono le persone capaci di trasformare la propria biografia in una porta.

In alcuni paesi, si è tentato di risolvere questo problema – centrale per l'efficacia della politica culturale – delineando leggi e regolamenti per appoggiare le persone o i gruppi che vengono chiamati «tesori» o «beni culturali viventi». Per le leggi ed i regolamenti italiani, invece, la politica culturale è ancora fatta tutta d'astrazioni, sicché un'istituzione o un museo continuano a valere più d'una persona o d'una compagnia.

Mimmo Cuticchio non capeggia un'istituzione. E non è neppure un baule di beni culturali che possono facilmente esporsi o diffondersi. È un bene culturale vivente. Il suo sapere è in continuo divenire. Rischia sempre l'errore, e – quel che è peggio per chi pretende di organizzare la cultura – rischia sempre il successo in direzioni impreviste. Dal punto di vista della politica che amministra la cultura, poiché è *vivo*, ha qualcosa che non va.

Non ha uno spazio adeguato per lavorare. «Spazio» inteso come sede, come dimora teatrale. Mimmo Cuticchio ha il suo spazio familiare di puparo, adatto alle marionette della tradizione siciliana. Lì, però, i suoi spettacoli più innovativi materialmente non ci entrano più. È costretto a provarli pezzo per pezzo, componendoli «a mente», aspettando i palcoscenici delle tournée per metterli alla prova nel loro insieme. Questa carenza materiale, fisica, è anche il segno d'un'incomprensione profonda. Non rappresenta soltanto le mancate opportunità offerte ad un lavoro che dovrebbe apparire prezioso, è anche indifferenza culturalmente irresponsabile. Come se i responsabili della politica culturale non volessero rendersi conto che Mimmo Cuticchio ha trasformato il teatro dei pupi in un teatro completo, con attori, scenografie, invenzioni registiche e drammaturgiche. Come se questa trasformazione fosse superflua, non li riguardasse, fosse un di più, un'aggiunta, magari persino un fastidio, rispetto al

compito di conservare le reliquie. È in questa trasformazione, invece, che i valori di una tradizione culturale siciliana vivono piuttosto che sopravvivere. E diventano una parte significativa del teatro italiano, senza isolamenti regionali.

Dai semi del teatro dei pupi e del cunto si è sviluppato un teatro nuovo, che dilata i propri confini e supera le dimensioni della dimora originaria. Ora i pupi di Cuticchio popolano spettacoli vasti, dialogano con gli attori, entrano ed escono dal loro teatrino come da una baracca che si muove nelle grandi caverne dei palcoscenici, come la carretta dei girovaghi o una nobile carrozza o la barca di Ulisse o il veliero che conduce Manon nelle lontane Americhe. Il contenitore va adattato, perché le storie sono cambiate. La burocrazia culturale ragiona esattamente a rovescio: adattare i contenuti ai contenitori, siano essi mura o regolamenti.

È ovvio che insisto sulle dimensioni materiali perché esse sono il correlativo oggettivo d'una dilatazione mentale.

Spettacoli come *Visita guidata all'opera dei pupi*, *L'urlo del mostro*, *Storia di Manon Lescaut* rappresentano la distanza che c'è fra il teatro di Mimmo Cuticchio e il teatro dei pupi così come l'ha ricevuto dalla tradizione e dal padre.

In termini di strategia – la strategia d'un teatro-ditta – la distanza non è poi enorme. Si tratta sempre del bisogno di non perdere l'iniziativa, traslocando quando le regole imposte dai mutamenti del mercato legano le mani. Gli spettatori palermitani del teatrino stabile di Giacomo Cuticchio, il padre, cominciarono a scemare. Era una tendenza generale e insuperabile nella Palermo del secondo dopoguerra. I pupi diventavano fonte di reddito se li si vendeva al minuto o in blocco. Tutta l'iniziativa passava nelle mani degli acquirenti per il mercato antiquario, erano loro a fare i prezzi. I pupari dovevano piegarsi all'economia della svendita e del fallimento. Giacomo trasloca, si trasforma in «puparo camminante» e percorre l'interno della Sicilia, dove ci sono ancora spettatori adatti al libero umile commercio degli spettacoli. Il tempo passa. Trasloca di nuovo, di nuovo a Palermo, dove s'è aperto il mercato degli spettacoli tradizionali per i turisti. C'è il guadagno, ma non c'è la possibilità di prendere iniziative per incrementarlo: è il guadagno d'un teatro dipendente. Il trasloco di Mimmo Cuticchio è un salto coraggioso e intelligente in un altro emisfero, che gli permette di riprendere in mano l'iniziativa. Trasporta il suo teatro nel contesto nazionale e internazionale del «teatro sperimentale» e d'autore. È sempre – a ben guardare – la stessa ditta, la stessa strategia, a volte più realistica e prudente, altre volte

più coraggiosa. Mimmo Cuticchio, nel prendere le distanze dal padre, ne consolida in realtà la ditta ereditata e la porta al Duemila evitando la dipendenza da un'economia governata da criteri totalmente estranei al suo lavoro.

Ho riepilogato – calcando volutamente sulla logica commerciale e non su quella più ricca e meno secca della biografia personale e artistica – vicende che Mimmo Cuticchio ha spesso raccontato. Il pensiero critico sulla storia delle professioni teatrali stenta a darsi conto delle strette connessioni che esistono fra il teatro come «ditta» e il teatro come «arte». In altre parole: fra l'invenzione commerciale e l'invenzione estetica. Connessioni non vuol dire che l'estetica degli spettacoli rispecchi semplicemente le strategie commerciali o semplicemente le serve. Vuol dire, però, che la logica dell'indipendenza economica fornisce spesso gli strumenti di controllo e il trampolino di lancio per l'invenzione artistica, non diversamente da quel che la metrica, per esempio, fa con la poesia. Finché non si capisce come la ditta teatrale possa essere, proprio in quanto *ditta*, un luogo di scoperta e sperimentazione, persino di avventura spirituale, ogni volta che si sottolinea la prospettiva del commercio si rischia di sottrarre consistenza all'estetica e alla filosofia dei teatri. E viceversa.

In termini artistici, la distanza che c'è fra il teatro di Mimmo Cuticchio e il teatro dei pupi, così come l'ha ricevuto dalla tradizione e dal padre, è enorme. La sua intelligenza come artista-capo fa di lui un maestro nel campo della drammaturgia.

Mi sono spesso chiesto che cosa abbia permesso a Mimmo Cuticchio – proprio a lui che si è formato in un teatro d'intrecci semplici e convenzioni solide – di padroneggiare alcune delle tecniche più ardue della composizione drammaturgica. Egli sa lavorare contemporaneamente su due piani, quello narrativo e quello delle procedure che in genere si chiamano «d'avanguardia», dove la trama narrativa si perde in complessi labirinti di echi, variazioni, libere associazioni, arditi trapassi di senso, zone aperte alle autonome fantasie dello spettatore. Sa fare in modo che questo secondo piano non oscuri il primo, e – nello stesso tempo – che il primo non deprima l'altro. Trova cioè le soluzioni che molti artisti formati nelle avanguardie e nelle pratiche dello sperimentalismo teatrale inseguono spesso barcollando e fallendo.

Nel microcosmo del teatro dei pupi si è presentata la stessa contraddizione che offende ed anima l'intero teatro contemporaneo: l'interesse dello spettatore non può più fondarsi sull'interesse primario per la storia messa in scena. Questa, come che sia, non potrà mai

reggere il confronto con il continuo flusso di storie che caratterizza l'universo spettacolare che ci circonda. Se uno spettatore va a teatro, non ci va più per il bisogno semplice ed essenziale di assistere alla rappresentazione d'una vicenda interessante. D'altra parte, senza capire di che storia si tratti, uno spettatore a teatro è difficile che in genere possa stare. La necessità di raccontare malgrado tutto una storia è la remora della drammaturgia dello «spettacolo al vivo» - del teatro. Ma senza questa remora, quest'elemento che gli oppone resistenza e lo contrasta, non può volare. L'ossessione di rappresentare qualcosa di comprensibile e chiaro, e l'ossessione eguale e contraria di non cadere nell'insignificanza, di non suscitare l'indifferenza dello spettatore di fronte ad uno spettacolo che fa capire tutto, e quindi sussurra che non val la pena di capirlo, costituiscono forse la tensione di base del teatro odierno. Si dirà che, in termini simili, il problema si pone per tutto ciò che chiamiamo «arte», in qualsivoglia campo. Si dirà che è uno degli «eterni problemi» d'ogni artista. Ed è vero. Nel teatro, però, lo si vive con un estremismo particolare, dovuto all'incombenza schiacciante degli altri spettacoli. Uno spenge il televisore. Si veste. Va a teatro. Torna a casa, e distrattamente riaccende il televisore. Viviamo in un'aria che non fa altro che rappresentarci storie, finte o vere, verofinte e fintovere, senza fine. Non c'è da meravigliarsi se chi fa teatro sente sulla propria pelle, come una macchia o un prurito, la sensazione che *non c'è storia che tenga*. L'eccellenza di alcuni attori o di certe regie permette di assopire o di metter da parte la virulenza di questa contraddizione. Ma sul piano generale non la risolve.

A ben guardare, ciò che crea la situazione in cui *non c'è storia che tenga* non è però il semplice fatto della concorrenza. È piuttosto la quantità *sterminata* delle storie. Senza termini non si dà mondo. Una quantità *sterminata* di storie possibili è uno spazio indifferenziato. Per creare la viva densità della drammaturgia d'uno spettacolo «al vivo» occorre uno spazio finito, vasto ma circoscritto. Un mondo in cui sia possibile l'attrito. È della mancanza di questa vastità-e-finitezza del repertorio che il teatro soffre. Da un lato il suo repertorio perde la vastità e si riduce all'antologia dei classici; dall'altro si annulla in una indefinitezza senza limiti. Qui si aprirebbe un discorso che porterebbe troppo lontano dal nostro soggetto. Ma basterà pensare alla combinazione delle arti teatrali della regia e dell'attore per capire che esse hanno bisogno d'una densità drammaturgica di partenza. Tale densità la si cerca spesso in un testo. Necessita, invece, d'un insieme *vasto* e non *sterminato* di testi e di storie possibili: il

repertorio in senso forte, non solo come insieme di storie, di copioni, ma come rete di interferenze, di impliciti paragoni, di incombenti combinazioni.

Su questo sfondo, Mimmo Cuticchio appare non solo come un creatore originale e di talento, ma come «maestro».

Si è formato come puparo e cuntista: le *sue* storie sono vecchie per gli spettatori normali, antiche per gli amanti delle tradizioni popolari. Dico *sono* e non *erano* perché alle sue storie non ha rinunciato. Non ha scelto cioè la via facile, breve e tutto sommato senza sbocchi, di fuoriuscire dal proprio repertorio mettendo la sua tecnica ed i suoi pupi, depurati dalle origini, al servizio di contenuti del tutto nuovi e diversi. Non li ha usati come «citazioni» preziose o di colore. Ha ampliato il proprio repertorio, non l'ha sostituito.

Dove sta l'intelligenza d'una scelta apparentemente così poco oltranzista?

La forza di un repertorio di storie vasto e ben delimitato come quello d'un puparo provetto e d'un cuntista non deriva soltanto dalla qualità delle trame e dalla loro maggiore o minore capacità di interessare. Deriva soprattutto dalla *quantità*, dalla *vastità*, e dai *limiti*. Sono questi tre fattori che gli permettono di farsi «mondo». La quantità delle storie, dei personaggi che le agiscono e che passano dall'una all'altra, da un lato fornisce i «soggetti», dall'altro genera i criteri per la variazione, l'improvvisazione, la composizione delle novità. Il vero «contenuto» dei soggetti non è la loro apparente inattualità, ma il «mondo» che nel loro insieme costruiscono. Una sorta di sfera nella quale ci si può muovere in due modi opposti e complementari: percorrendo il sentiero d'una singola storia, ma anche nuotando liberamente nel vasto «spazio delle storie», combinandole e quasi visitandole in maniera sempre diversa, come un pesce che si muove in tutte le direzioni nel suo mondo, che vi danza, annodando corrispondenze, simmetrie, asimmetrie, contrasti e concordanze, sovrapposizioni di situazioni e personaggi, facendo zampillare da vecchie favole bagliori del tutto nuovi. In questo modo, il repertorio non invecchia, per la semplice ragione che rende poco significativa la domanda sulla sua vecchiaia o sulla sua novità. È un materiale di costruzione: non importa che sia di per sé più o meno interessante, importa che sia solido, uno spazio pieno. Per comporre e per improvvisare bisogna potersi muovere come un pesce nell'acqua.

Chi ha visto Mimmo Cuticchio, da solo con una spada in mano, esercitare l'arte del cuntista, comprende quanto l'immagine del pesce nell'acqua possa essere appropriata. Distinguere fra improvvisa-

zione e premeditazione non è più pertinente. Ciò che egli realizza raccontando e variando i colori del racconto è la quintessenza della composizione drammaturgica. La vastità e la solidità d'un repertorio fornisce l'acqua. Senza di questa la bravura o la fantasia dell'artista non saprebbe dove ricamare le proprie danze.

Nel panorama del teatro contemporaneo, sono pochi gli artisti che possiedono un repertorio-mondo che abbia il respiro della novità attraverso la conservazione di materiali solidi. Mimmo Cuticchio ha saputo scoprire la forza di questo privilegio senza farsi incantare dai luoghi comuni sulla necessità dell'attualizzazione da una parte, e sul feticismo per la «viventi reliquie» dall'altra. Quando ha respinto la possibilità di specializzarsi in pochi spettacoli eccellenti dell'opera dei pupi ha fatto una scelta essenziale per l'indipendenza economica della propria ditta, ma essenziale anche per le fonti più segrete della sua arte. La specializzazione a pochi spettacoli eccellenti riduce il repertorio-mondo a repertorio-antologia, lo devitalizza quasi completamente.

Tutto questo non è tanto una spiegazione quanto un punto di partenza per spiegare come mai Mimmo Cuticchio sia un maestro del teatro italiano, e come mai lo sia diventato non evadendo dalla sua sicilianità o dalla sua specializzazione, ma attraverso i materiali ed i criteri che esse gli forniscono.

A questo punto potremmo domandarci: avrà dei continuatori? Resterà un «caso», un'eccezione, oppure il suo personale sentiero fonderà una tradizione?

Domande come queste mi sono parse a lungo serissime. Oggi le ritengo futili. Peggio: ingannatrici. E forse, alla fin fine, corruttrici. I maestri non istruiscono, formano con l'esempio, con fatti compiuti. In realtà non seminano mai, ma condensano semi, una manciata di semi. La fertilità o meno del terreno e del futuro non è affar loro, non è da loro che dipende. Chi saprebbe prevedere tempi fecondi? E chi sarebbe in grado di manovrare per renderli tali, per provvedere, per organizzarli a priori, senza perdere fra queste manovre l'opera sua e l'onore?

Nicola Savarese

LETTERA AD UN BURATTINAIO INDIANO

Caro Kumara Das,

mi hai scritto chiedendomi se abbiamo in Italia tradizioni teatrali antiche come quelle della tua India, tradizioni ancora attive e che valga la pena di tutelare come patrimonio culturale e artistico. Debo dire che la tua richiesta mi ha sorpreso. Certo, anche in Europa abbiamo antiche tradizioni di teatro, senza contare che il teatro da noi è nato, almeno nella parola, nell'antica Grecia... Ripensandoci però con più calma non è che abbia poi trovato nostre tradizioni teatrali antiche ancora viventi e attive: tradizioni, come chiedi, che non abbiano avuto soluzione di continuità con il loro lontano passato. Questo probabilmente dipende dal fenomeno, che so esserti noto, che noi in Occidente per rinnovare le arti abbiamo la tendenza a rivoltarci contro la tradizione fino a smantellarla mentre voi, in Oriente, conservate la tradizione non abbandonandola mai. Insomma: noi buttiamo via l'acqua con tutto il bambino ma voi siete propensi a conservare il bambino nell'acqua stagna...

Tornando alle antiche tradizioni teatrali ancora attive da noi, le uniche che abbiano ancora un peso e una dignità sono quelle del melodramma e del balletto classico, le quali non sono in via di sparizione ma anzi, economicamente, si tutelano molto bene da sé pur godendo di cospicue sovvenzioni dello stato. Così, in effetti, nessuna forma di teatro tradizionale, che potremmo definire *classica*, sopravvive da noi come le vostre danze Orissi o Kathakali. Sfogliando però proprio uno dei libri sui vostri teatri per prendere ispirazione, mi è venuta in mente una tradizione spettacolare che esiste anche da voi e che però qui da noi non ha mai avuto una precisa collocazione né una speciale tutela culturale o economica. Si tratta dei *pupi*, del teatro di marionette siciliane, di cui esistono ancora alcune famiglie d'arte che producono spettacoli e sopravvivono del loro lavoro, ma che hanno difficoltà proprio nel resistere e trasmettere la loro arte perché la loro bella tradizione continui. Il che è esattamente quello che tu mi dici riguardo ad alcune tradizioni spettacolari che il governo indiano non ha ancora definito «classiche», e che pertanto non