

## MATERIALI PER RENZO VESCOVI

Pubblichiamo qui, insieme ad altri materiali, una anticipazione del volume che raccoglierà gli scritti di Renzo Vescovi, direttore e regista del Teatro Tascabile di Bergamo (TTB) e dell'Accademia delle forme sceniche, di prossima pubblicazione presso l'editore Bulzoni. Gli scritti scelti per questa sezione vengono dalle tre parti da cui è composto il volume: scritti teorici, di battaglia, di ricordi; lettere a metà tra pubblico e privato, le lettere annuali che per molti anni Vescovi aveva avuto l'abitudine di indirizzare all'insieme del suo gruppo, riepilogando gli avvenimenti dell'anno e intessendo progetti per il futuro; e infine scritti, di presentazione o di ricerca, inerenti ai teatri-danza classici indiani, che sono al centro del lavoro del Teatro Tascabile di Bergamo dal 1978.

Renzo è morto il 3 aprile del 2005.

Forse è vero che l'opera più grande di un regista talvolta non sono i suoi spettacoli, ma il suo teatro. Il teatro creato da Vescovi è stato senza dubbio un vero e proprio Teatro Laboratorio, il che rende più preziosa e più difficile l'eredità di lavoro toccata ai suoi compagni, e spiega il motivo per cui abbiamo voluto inserire questo ricordo a un amico così stretto della nostra rivista nel settore di «Teatro e Storia» dedicato ai «teatri laboratorio», a quello, cioè, che è un problema storico centrale per gli studiosi del Novecento, e un interrogativo sulla propria vita per molti gruppi teatrali.

Il primo tra i testi che pubblichiamo è una parte dell'Introduzione, intitolata *In uno stato di sospensione*, che Renzo Vescovi ha scritto per il volume fotografico *Corteo manzoniano 2004*, edito dal Comune di Lecco e stampato dalla Speed Graph di Olginate nel 2005. È probabilmente l'ultimo scritto di Renzo Vescovi. Si riferisce alla più recente fra le sue opere, uno di quegli spettacoli-impresa in cui il TTB e il suo regista hanno reinventato il teatro di strada, di festa e di corteo con la raffinatezza e il cesello d'un'opera fatta per essere vista

da occhi esigenti in ogni suo dettaglio. In alcune culture questo perfezionismo visionario e apparentemente sprecato si definisce dicendo che lo spettacolo dev'essere pensato per gli spettatori più vigili che ci siano: gli dèi o Dio, per i quali l'effimero e il suo pressappoco non esistono.

Lo spettacolo-impresa di cui parliamo è un *corteo manzoniano* allestito a Lecco nei primi giorni d'ottobre 2004. Una manifestazione popolar-turistica trasformata in opera d'arte. Duecentonove attori, quattro registi coordinati da Renzo Vescovi (Simone Capula, Gigi Castelli, Giuseppe Goisis, Ricardo Gomes); tutti gli artisti del Teatro Tascabile occupati nell'addestrare e organizzare gli attori; circa diecimila spettatori, davanti ai quali sfilavano i carri del teatro e dei *Promessi sposi*. Se proiettiamo queste cifre sullo sfondo d'un teatro che si chiama «Tascabile», e che lo è davvero, il senso del paradosso e della grandezza di Renzo Vescovi, come artista e come leader, comincia a farsi evidente.

Nel 1972 aveva fondato il TTB, rinnovando con l'estremismo e il perfezionismo attorico un gruppo semiprofessionistico preesistente. Alcuni lo apprezzarono fin dall'inizio. Molti lo classificarono fra gli imitatori, nella scia dei teatri di Barba e di Grotowski. Perseverò incurante. Era un testardo della peggior specie: uno di quelli dalle apparenze miti, maestro nel maneggiare l'arma del candore. A partire dal 1978, dopo aver organizzato l'enorme «Atelier del teatro» del 1977, decise che il suo teatro si sarebbe impadronito di alcune forme del teatro classico indiano. Vi riuscì, contro ogni previsione. Dopo dieci anni, il TTB poteva già partecipare alla pari, in India, ai festival dei teatri classici. Sembra una favoletta o una parabola. E infatti è una storia che è stata più volte raccontata. Chi volesse farsene un'idea precisa, con luci e ombre, dovrebbe leggerci i racconti dei membri del TTB, attori di più generazioni, raccolti sotto il titolo *La via dell'India* (Annale 24, 2002-2003, di «Teatro e Storia»). È solo uno degli emisferi dell'attività del TTB. Renzo Vescovi usa spesso l'immagine dei fuochi artificiali: l'artificio non li rende meno ardenti. Era un antico emblema degli attori e delle attrici che lottavano contro l'effimero. Il TTB si costituisce in «Accademia delle forme sceniche». Inventa nuove perfezioni teatrali negli spazi aperti. E compone spettacoli di sala che spesso hanno lunghi ed estenuanti periodi di prove. A volte, faticano a chiudersi in un'unità definitiva, ma i loro frammenti continuano a esser tenuti in vita, come gemme di giardini incompiuti. Oggi, il TTB può squadernare, da solo, con meno di dieci attori, la varietà d'un intero festival di teatro, per una decina di

giorni, mattino, pomeriggio e sera: spettacoli d'Oriente e d'Occidente; all'aperto e al chiuso; conferenze-spettacolo, improvvisazioni e dimostrazioni di lavoro; seminari e feste. È un bene culturale vivente di straordinario valore. Lavora nei tempi lunghi, con la continuità, il gusto e l'orgoglio dell'anonimato tipico degli artigiani aristocratici. Il suo nome spesso non compare fra i fasti del teatro italiano. Ma «fa mondo» attorno a sé.

Di tutto questo, il «Corteo storico dei *Promessi sposi*», coi suoi grandi numeri e il suo grande successo, capace di coinvolgere e convincere un'intera città, è solo una delle innumerevoli conseguenze. Il modo in cui Renzo Vescovi ne parla raggiunge qui un'inusuale trasparenza: l'umiltà dell'autore che si trasforma in testimone.

Renzo Vescovi era stato allievo di Mario Fubini e pareva destinato, negli anni Sessanta del secolo scorso, alla carriera universitaria. Si era laureato sui *Promessi sposi*. Manteneva alcuni candidi vezzi da «professore». Perseverava nel credere che il Manzoni fosse familiare a tutti: non c'era bisogno, per esempio, di spiegare di dove venisse l'espressione «la c'è la Provvidenza!», che per i cultori dei *Promessi sposi* è proverbiale. Viene dal capitolo XVII. La dice Renzo, subito dopo aver varcato il fiume. (*Mirella Schino – Ferdinando Taviani*)

Renzo Vescovi  
IN UNO STATO DI SOSPENSIONE

Nelle culture tradizionali, la cura meticolosa dell'artigiano era sentita come il suo naturale habitus professionale. L'immagine classica di riferimento si richiama al modellamento della coppa: l'artigiano vi applica la tecnica del suo mestiere perché il manufatto risulti capace e levigato. Ma l'ambrosia, l'elisir divino, il nettare dell'immortalità per cui è stata preparata è un dono gratuito degli dèi. Nell'ambito del teatro lo scarto dall'artigiano all'artista presuppone, naturalmente, la perizia tecnica del performer, ne è la sua *conditio sine qua non*: il suo esito finale, il valore artistico, comporta però una forma di trascendenza di cui l'attore risulta più testimone che autore.

Sono passati più di due mesi dal Corteo storico dei *Promessi sposi* e al momento di scrivere mi ritrovo in uno stato di sospensione, attraversato da una sensazione sottile.

Il Corteo è lo spettacolo più complesso che il Teatro Tascabile di Bergamo abbia prodotto nella sua storia. I miei compagni e io, in ordinaria sede di consuntivo artistico, abbiamo analizzato lo spettacolo del Corteo punto per punto, sul piano scenico e su quello organizzativo, per quanto stava in noi e anche tenendo nel massimo conto giudizi, impressioni, commenti e testimonianze varie di altri. Dalle considerazioni di tutti trapelava la stessa singolare sensazione, non facilmente precisabile, che non ricordo avessimo riscontrato in precedenti esperienze: noi abbiamo lavorato alla coppa, ma essa è stata riempita di una Grazia generosamente in eccesso rispetto alla quota di fatica (e nulla importa che si trattasse del nostro massimo sforzo) che sentivamo profusa nell'occasione. Intendiamoci, si tratta di parole da non usare alla leggera con un Manzoni in odore di giansenismo (la Grazia, per definizione, è sempre in eccesso), per carità... Insomma, mettiamola così: a tacer d'altro tutto è andato come meglio non sarebbe potuto. Aggiungo che questo risultato va naturalmente an-

nesso, e ci mancherebbe altro, al merito di quanti hanno lavorato con onestà e impegno... Eppure.

Eppure c'era dell'altro, ecco, che sentivamo irriducibile alle nostre azioni, che eccedeva la nostra capacità di controllo, che proprio, insomma, non dipendeva interamente da noi. A tratti ci sentivamo come soffusi da una sorta di bruma protettiva, quasi fluttuassimo in un plasma amniotico provvidenziale di scaturigine ignota.

### *La sfida dei precedenti*

C'è naturalmente la questione dei precedenti, della Storia. Intanto stava lì, con l'autorevole peso di un passato millenario e planetario, praticamente un dato di genetica culturale, la categoria del Cor-teo: ineliminabile. C'era poi il confronto, fisiologico e doveroso, con le anteriori, prestigiose edizioni popolari della manifestazione. Una sfida impensabile perché già persa in partenza: come avremmo potuto ottenere (ammesso che ne fossimo mai stati capaci), in quattro o cinque mesi, mettiamo, la partecipazione dei carabinieri a cavallo, o quella, che so, di decine e decine di filandiere... E la faccenda dei carri del 1965. Li abbiamo cercati dovunque: ignoti, dissolti, smarriti e infine scovati in depositi dimenticati dagli uomini. Vi abbiamo fatto delle simulazioni... Non funzionava.

Non funzionava. Per le scene prescelte avevamo in mente un dinamismo spettacolare che la dimensione troppo angusta dei carri non consentiva. E infine, naturalmente e capitale, la questione del sonoro: per i testi del Romanzo, ovviamente, e per eventuali impaginazioni musicali più complesse. Che fare? L'ipotesi dei radio-microfoni, percorsa con ostinazione e accanimento per varie settimane, comportava alla fine un inestricabile viluppo di antenne, riverberi, frequenze, spessori diafonici, effetti Larsen, distorsioni, interferenze con qualsiasi capricciosa vibrazione elettronica dell'etere. Allo scettico regista i colleghi impensieriti proposero allora l'assurda soluzione del playback. Furono apprestate le strumentazioni necessarie nel chiostro-giardino della nostra sede in Città Alta per una simulazione di verifica. E *Lodovico e il signor tale* si affrontarono in duello, a spade sguainate, con le scudisciate di insulti e le apostrofi di prammatica: stupefatto come un materialone davanti al giocatore di bussolotti, vidi che le parole fiorivano giusto sulle labbra del contendente implicato ed erano udibili a decine di metri di distanza.

«La c'è la Provvidenza!»

Per oltre vent'anni, a coloro che intendevano diventare attori del TTB, accanto alle tecniche sceniche specifiche dell'artigianato professionale veniva proposta la lettura di un libretto di Eugen Herrigel, *Lo Zen e il tiro con l'arco*<sup>1</sup>. Il lettore vi seguiva le peripezie di un serio professore tedesco in Giappone, alla ricerca dello Zen attraverso la via del tiro con l'arco. Dopo un tempo, per lui troppo lungo, di esercizi costanti e infruttuosi, con crisi acute e ingenui stratagemmi tecnici che avevano turbato e offeso il Maestro, alla fine matura il senso dell'esperimento. Il povero allievo seguì a tirar d'arco e a lanciar frecce con buona volontà e senza un ragionevole motivo quando, un bel giorno, una freccia gli partì più dritta dalla cocca, attraversò lo spazio e si conficcò giusto al centro del bersaglio. Il Maestro, che vi stava ritto accanto come sempre, si inchinò con rispetto e proferì: *Si è tirato*. Non ho bene idea delle trafile linguistiche, dal giapponese al tedesco per arrivare alla traduzione italiana, di quel costrutto dalla diatesi vagamente catadiottrica, ma so benissimo cosa significa. Ciò che *si è tirato*, sarà forse l'arco, può forse essere il dardo, può magari essere il tiro stesso... Qualcosa che implicava relazioni con l'arciere senza che a esso soltanto si potesse restringere il merito.

E dunque sì, certo, la cura meticolosa dell'artigiano. Eppure...

Eppure c'era dell'altro, ecco, che sentivamo trascendere i nostri buoni propositi, che proprio, insomma, non poteva dipendere soltanto da noi.

Il cielo era assai incerto quei due giorni: le previsioni meteorologiche locali, poi, erano cattive per il sabato e pessime per la domenica. Il giorno della prima, durante il Corteo, ci fu addirittura un'aspersioncina (timidissima, ma sufficiente a far scattare qualche cupoletta d'ombrello). La domenica, per bilanciare la smaccata (be', sì...) parzialità del giorno innanzi, si mise a piovere di buzzo buono quasi tutta la mattina: in maniera regolare e continuata, nel serio tentativo di compensare il modesto livello pluviometrico del sabato. Alle 14:10 la pioggia fece una prima sosta, immagino di prova, e poi riprese. Alle 14:35 ci si accorse che si era ormai cinque minuti in ritardo sull'inizio dello spettacolo e la pioggia cessò: chiusi un occhio, va be', sullo sforamento d'orario e diedi l'ordine della partenza. Un ordine fermo, sicuro, senza nessun timore che si rivelassero fondate le

<sup>1</sup> Pubblicato in Italia da Adelphi all'inizio degli anni Settanta e continuamente ristampato.

previsioni di coloro che facevano un conto pessimistico di quel cielo nero come un cappello da prete e che mi andavano sussurrando come i cumulonemi dalla Grigna stessero organizzandosi per far venir giù un'acqua che Dio la mandava.

Il cielo si mantenne burbero per quasi un'ora, ma poi, sullo specchio del lago che la povera Lucia attraversava col suo pianto segreto, anch'esso non si contenne. Scostò un poco la coltre delle nubi e avvolse la barca in tiepidi raggi di sole, scortandola dolcemente per un lungo tratto nella soffusa aureola di un abbraccio luminoso.

E, accidenti! (bisogna bene che noi trascriviamo i loro precisi pensieri), hanno allora pensato in molti, con le parole di Renzo appena scampato alla forca per il rotto della cuffia e restato senza il becco d'un quattrino (volatilizzatosi con l'elemosina finale) in terra straniera: *la c'è la Provvidenza!*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *I promessi sposi* offrono un'ampia testimonianza dell'uso della parola (21 occorrenze): talora (fino al capitolo 16) con l'iniziale minuscola e in seguito, con un'unica eccezione (probabilmente casuale) al capitolo 17 (il quale, a proposito, registra da solo 6 ripetizioni del vocabolo), sempre con l'iniziale maiuscola.

Renzo Vescovi

## L'ATTORE «LIRICO»: APPUNTI SULL'ARTE DELL'ATTORE FRA ORIENTE E OCCIDENTE<sup>3</sup>

*El poeta comprende  
todo lo incomprensible,  
y a cosas que se odian,  
él, amigas las llama.*

*Sabe que los senderos  
son todos imposibles,  
y por eso de noche  
va por ellos en calma.*

Federico García Lorca

Ciò che caratterizza l'attore del teatro orientale è evidente fin dal nome: *Nata*, «attore», come *Natya*, «teatro», contiene nella sua stessa radice l'unione irrinunciabile fra danza e teatro.

I due concetti, separatamente presi per ragione di analisi, operano stereoscopicamente come due lenti che sovrapposte conferiscono all'oggetto esaminato una densità e un rilievo che esso non riterrebbe se usate da sole. Per il valore di pertinenza che questa densità riveste nell'evento scenico, l'attore della tradizione orientale può essere definito un attore «lirico»<sup>4</sup> rispetto a quello della moderna cultura scenica occidentale.

Nel *Natya* è implicito il concetto di convenzione: la natura artificiale della vita in situazione teatrale ha praticamente l'evidenza di un postulato. Alla realtà ordinaria si allude, e, per così dire, la si bordeggia. In rapporto all'esperienza empirica del vissuto l'arte scenica opera con la forza, concreta ma indefinibile, dell'attrazione o del magnetismo: energie che governano sostanze terrestri e corpi celesti senza necessità di contatto. A questo si riferisce il concetto di *Rasa*, una su-

<sup>3</sup> Pubblicato per la prima volta in *Necessità e libertà. Il lavoro del regista e il lavoro dell'attore*, a cura di Alfredo Chiappori, «Quaderni del Comballo», 1992 (Lecco).

<sup>4</sup> A redazione ultimata ho scoperto *Leo De Berardinis o l'attore lirico* di Anna Bandettini (in *L'attore e l'autore*, Lecco, Il Comballo, 1987) trovandovi con piacere parentele con le considerazioni che seguono.

blimazione *sui generis*<sup>5</sup> della realtà del *Bhava*, il «sentimento» dell'esperienza umana.

Se l'attore occidentale moderno, nella cultura critica ordinaria, è un cristallo che risulta tanto più prezioso quanto meno altera il testo teatrale con le caratteristiche che gli competono, l'attore orientale polarizza talmente la luce da rendere quasi impercettibile l'eventuale retrostante dato letterario di riferimento.

La palmare differenza fra i due stili discende da due concezioni completamente diverse fin dalle più lontane origini: il mondo orientale immaginato come creazione-ipòstasi di Shiva Nataraja (l'universo identificato con una grande danza cosmica in cui perpetuamente si succedono creazione e distruzione) e il mondo occidentale basato sul logos e la cartesiana separazione fra realtà spirituale e materiale.

Il primo suppone una sorta di rapporto assai stretto, prossimo all'identificazione, fra corpo e spirito che porta in ultimo, in campo teatrale, a mettere in primo piano l'energia psicofisica dell'attore-danzatore; il secondo affida all'interprete il dovuto rilievo della parola letterariamente organizzata.

L'attore «lirico» struttura la propria densità specifica in modo analogo a quella dell'attore orientale. Una delle caratteristiche principali in cui questa densità si configura è forse l'arte del movimento: organizzata secondo la tecnica contrappuntistica o concertante del *corpo-orchestra*.

Ciò che forse meglio di altri paralleli può illustrare la nozione di *corpo-orchestra* è una sua possibile analogia con l'organizzazione poetica del linguaggio. Con riferimento alla celebre definizione di Jakobson del linguaggio poetico come consapevolezza delle proprie caratteristiche formali (e particolarmente ritmiche e fonosimboliche), l'attore lirico potenzia la capacità di organizzare l'energia danzante del proprio corpo consegnandola allo spettatore attraverso la rifinitura di differenti livelli di elaborazione delle diverse parti in gioco simultaneo. Concretamente questo avviene tramite l'individuazione di segmenti del corpo, a partire dalle sue unità minime, in vista di una strutturazione progressiva secondo una sorta di dinamizzazione artistica della doppia articolazione (dai fonemi alla parola al discorso).

La palestra più prestigiosa di queste tecniche si trova nella pedagogia orientale delle «danze» classiche. Nella cultura indiana, per

<sup>5</sup> «Gioia cosciente [...] anche nella rappresentazione di oggetti dolorosi» secondo la formula vulgata della retorica sanscrita classica (qui si cita il *Sabitya darpana* [trattato di retorica del XIII secolo]. La traduzione è di René Daumal).

esempio, grande matrice di tutta la cultura asiatica, l'arte dell'attore è scomposta in quattro grandi sezioni: quella del movimento si chiama *Angika*. In essa le azioni sono organizzate a partire dalle unità minime delle membra maggiori e minori: per ognuna delle unità individuate si indicano i movimenti possibili (secondo le diverse tradizioni, stili e scuole: nell'*Abhinaya Darpana* di Nandikeswara, per citare un'autorità, un classico del XII secolo ancor oggi seguito nella pratica professionale della danza [particolarmente femminile], si elencano i 9 [24 secondo altri] possibili movimenti del capo, i 4 del collo, gli 8 [44 secondo altri] tipi di sguardo eccetera).

Chiamo *corpo-orchestra* una sorta di produzione «polifonica» dell'attore in cui, per esempio, nella stessa unità di tempo (o stessa unità percettiva media dello spettatore) si compongano pose o eseguano azioni diverse organizzate secondo la logica «orchestrale» di un concerto visivo o quella metrica della densità (concentrazione e concatenazione gerarchicamente strutturata di stimoli semantici, ritmici, fonosimbolici e variamente formali).

La natura dell'attore lirico, col suo *corpo-orchestra* (per un esempio: ma la categoria della «densità concertistica» può essere allargata ad altre componenti dell'arte scenica: il costume, l'uso della voce eccetera) comporta naturalmente una serie di conseguenze che si dipartono a raggiera da questo suo nucleo centrale. Ne elenco qualcuna a mo' d'esempio limitandomi strettamente alla sezione dell'*Angika*: una pedagogia professionale basata sulla segmentazione del corpo in vista di una sua strutturazione da «leggersi» simultaneamente «in verticale» come una pagina sinfonica; una dimensione spaziale basata sulla capacità visiva, nel senso oftalmico di «visus», che permetta allo spettatore di cogliere in azione i dettagli di parti minuscole del corpo (all'attore-danzatore ci si riferisce nella trattatistica sanscrita classica parlando del teatro come *Drśya Kāvya*, «visibile poesia»): dunque una distanza attore-spettatore molto più ridotta di quella basata sulla percezione auditiva più propria invece dell'attore moderno occidentale, «instrumentum textus» (la questione spaziale va di pari passo con la possibilità di percepire organizzazioni di stimoli sensoriali ipocoscienti, tradizionalmente registrati dall'esperienza comune in linguaggio metaforico e ora perfino variamente misurati con apparecchiature specifiche. Gli esperti indicano nella misura media di 8 metri la distanza massima dalla fonte dello stimolo). L'esito necessario è che gli spettatori di siffatto spazio-scenico sono obbligatoriamente ridotti a poche decine. Altre conseguenze esterne sono facilmente estraibili: dal tempo di formazione degli attori alla natura

fortemente progressiva della loro maturazione professionale, alla organizzazione dello spazio teatrale fisico (sale, aree sceniche eccetera), al rapporto col «pubblico» (ora derubricato in rapporto con «lo spettatore») eccetera. Quelle di carattere più interno: etica del mestiere, senso del proprio lavoro, ci portano più lontano. (A sentir-seguir Grotowski, lontano lontano...).

La prevalenza del corpo, o una sua forte presenza nel complesso dell'offerta scenica dell'attore, riduce necessariamente la componente referenziale del messaggio e insomma sull'area scenica la «poesia» finisce per trionfare sul «dramma» sbilanciando la pertinenza più a favore dell'attore che del drammaturgo.

Renzo Vescovi

LETTERA AL TEATRO TASCABILE DA  
ALMERIA, 25 DICEMBRE 1982<sup>6</sup>

Miei cari, sono purtroppo in grande, ma non grave (in rapporto alla situazione che conosco e per il problema della Spagna) ritardo con le considerazioni che vi avevo promesso al telefono.

Di considerazioni generali, come bene immaginate voi che per il problema di *Albatri* avete subito toccato i massimi sistemi, ce ne sono moltissime. Per esempio, il ritardo con cui scrivo è dovuto a una situazione difficilmente comprensibile a chi non ne ha vissute di analoghe: siamo generalmente ospiti qua e là con carichi e discarichi di pulmino ogni giorno o quasi; per fare cinquanta chilometri con queste strade significa almeno due ore ecc. – Non si sa dove e se si mangia, si aspetta una notte intera perché «forse» c'è la probabilità che a qualcuno di quel bar venga in mente di cantare (o, più difficilmente, di ballare) un po' di flamenco.

Sono ancora purtroppo con le ossa peste per il freddo micidiale di queste assurde case senza riscaldamento e così insomma risulta che per fare «uno spettacolino uno» di clown in un teatro scalcinato, aperto per l'occasione dopo secoli di abbandono (pulizia da polvere archeologica risalente ai Fenici ecc.), si perde una intera giornata. Sicché non esiste il minimo tempo, assurdo e irritantemente, per fare nulla se non per perderlo (il tempo, dico) – bene ma insomma tutto serve – faremo considerazioni più approfondite in sede di bilancio di questa esperienza.

<sup>6</sup> Vescovi si trova ad Almeria per il «progetto Colombe», per lo studio e la conoscenza del flamenco. Nel progetto (da cui scaturì nel 1983 lo spettacolo *Storie di Mariposa*) erano coinvolti, oltre a Vescovi stesso, gli attori Mario Barzaghi, Teresa Buttarelli, Alberto Gorla, Caterina Scotti. La lettera si rivolge all'intero Teatro Tascabile, è una di quelle che Vescovi per molti anni ha avuto l'abitudine di spedire al gruppo degli attori, riepilogando i problemi di un anno e i progetti per il futuro.

Per *Albatri* e il resto: scrivo un po' alla rinfusa ma, spero, con chiarezza – Il problema generale è naturalmente di riemergere dalla notte organizzativa e buia con tutti i problemi connessi. Occorre fortificarsi di più con strutture più salde e snelle e problema vario degli spettacoli di repertorio. Con una sintesi un po' oscura, questo pone il problema delle tournées: e qui Beatrice [Beatrice Goretti, organizzatrice del Teatro Tascabile in quegli anni] dovrà trovare il modo di contattare *agenzie* straniere per segnalare il nostro nome nei Paesi ricchi (o «affluenti» come dicevano i giornalisti snob) – è troppo facile vincere con squadre (o Paesi, come la Spagna) di serie B. Dovremmo riuscire a incidere sulla storia che conta di più: quella, ovviamente, dei Paesi più ricchi – Germania, Francia, Inghilterra, USA – E Festival grandi.

Ma non è né così diretto (Márquez, in fondo, è scrittore di una nazione poverissima e sconosciuta, la Colombia – però scrive nella seconda lingua del mondo, lo spagnolo!). Non è diretta l'equazione (+ ricchezza = + cultura) e non è così semplice. Questo è comunque un lavoro concreto per Beatrice e/o Patrizia [Patrizia Belotti, anche lei giovane organizzatrice al TTB] che debbono cominciare (o continuare, non so) a riordinare i nostri rapporti con l'estero sulla base di quel che abbiamo (cfr. Enrico Masseroli).

Altre considerazioni più importanti e complessive, al ritorno: linee generali di politica complessiva con efficacia proporzionata alla fermezza, al volume di lavoro e al talento naturale – ma per esempio tenendo conto che, alla lunga, il lavoro non capriccioso, non infantile o dilettantesco o lungo-un-paio-di-mesi finisce per prevalere sulla «bellezza dell'asino» di un talento o bellezza naturale che sfiorisce nel giro di, al massimo, un paio d'anni.

Così: lo spettacolo nuovo.

Ho un'idea che però mi devo covare al caldo di qualche isola spagnola quando gli altri tornano, com'è probabile, a Sevilla per le lezioni di flamenco – Ma un'ipotesi che posso dire è di utilizzare le nostre recenti e autoctone (leggere sul vocabolario) esperienze di *Tavole* (un po' come, con un'astuzia e una finezza non però così feconde come pareva, l'Odin ha utilizzato per Brecht l'esperienza dei mille seminari con traduzioni in simultanea) per uno spettacolo. Un'idea un po' scemina specie per chi la legge e non ne conosce il contesto fantastico che per il momento solo frulla fuggacemente nelle mie speranze.

Ma l'ipotesi (da conoscersi solamente dai titolari e collaboratori direttamente «in forza» nel teatro: ho scoperto che le idee sono pre-

ziose e sono ingiustamente considerate – ingiustamente in una società di mercato come la nostra, intendo – patrimonio universale solo in una direzione: quella più vantaggiosa per chi usa le idee degli altri, senza nemmeno il gusto morale di riconoscere il prestito: a parte esempi italiani, è successo per esempio in Spagna che, simpaticamente per altro, i Tartana abbiano rifiutato la nostra offerta di seminari per il Festival di Almeria e anche la mia idea di uno spettacolo collettivo finale [v. *Attore senza nome*] perché non c'erano partecipanti ecc.: poi, ieri, ho scoperto che il seminario lo tengono loro e fanno anche uno spettacolo collettivo finale ecc.: insomma: però, nel caso specifico, va bene lo stesso se ci passano il contratto stipulato), dunque l'ipotesi: come un raccontatore (il ruolo da me indegnamente e pallosamente rivestito negli spettacoli di *Tavole*, ma ricoperto con splendore e gloria magnetica dai veri attori in varie circostanze), una specie di «cantante» (come in Orissi o B. Natyam o Kathakali) che racconta o commenta o variamente si intreccia (tenendo la responsabilità *principale* del parlato) alle azioni che intanto vengono agite, più «danzantemente», dagli attori: con spunti da tutto: India, Spagna, Arabia, Occidente e temi da vedere in improvvisazioni: però con alcuni flash ipotizzabili: una *Carmen* di Mérimée, altri suoi racconti (*Il vaso etrusco*, con un bel duello), ma allora perché no una Shakuntala, un Adelchi, e così via: più testi nostri deliziosamente gabellati per biblici o coranici o flaubertiani o eliotiani ecc.

Già che mi viene in mente: stringete le fila musicali della *Piccola Parata Notturna* e del Sociale sentendo musiche di Ravel e provando a vedere se esistono riduzioni per i vostri strumenti (da arricchire: Beppe, per esempio, perché non prova a dare qualche colpo di fiato ai parenti ad ancia – oboe? il piffero laziale? [che fine ha fatto?] ecc.); Tiziana [Barbiero] non mollare il violino che sarà il tuo punto d'onore, ma non scordare completamente il flauto, già che c'era; i neo-coniugi Pasi sanno cosa penso della loro inefficace incostanza sul piano musicale, dopo le mie mille raccomandazioni non resta ora loro che tentare di salvarsi personalmente per non trovarsi ai margini di un teatro che nella musica e *nel suo studio e nella sua pratica* (è, certo, anche questione dei suoi riflessi protopatici: lontani e sottili ma non dubbi) trova uno dei suoi fondamenti. E che accade con la veena, Luigia [Calcaterra]? Sì, lo so anch'io, non voglio dire cose stupide: ma che dici di un secondo strumento? Quale ti piace? Ma non trascurare la fisarmonica e ogni tanto, almeno per ora, ripizzica le corde del sitar e della veena – Dite a Giusi [Lanfranconi, un'allieva che si fermò un poco] di sviluppare quanto può il suo flauto.

Dicevo di Ravel: tentare e sentire: *La Valse, Valses nobles et sentimentales* (credo che sia un'opera diversa dalla *Valse*), *Rapsodia spagnola* (mi pare): quello che in una biografia elementare (da consultare) è indicato come elaborazione di «influenze spagnole» – Sentire le musiche molte volte e poi cercare di isolare i temi più belli ed eseguirli (cercare, magari, spartiti: interpellare Enrico o eventualmente Michele [Michele Guadalupi: consulente musicale del TTB di allora] cui dovrò parlare anche per le musiche dello spettacolo nuovo). Notate che Ravel non mi fa impazzire: lo sento un po' estetizzante: ma un'indagine meno superficiale della mia impressione può essere interessante – NON sprecate tempo: quando torno tutte queste cose dovranno essere pronte e a memoria il più possibile (almeno il già fissato: pavane, musiche *Sonja, Parata Notturna* – fatevi dare uno dei mille *Sobre las olas* di Teresa [Buttarelli] che va salutata con affetto [Teresa era partita per la Spagna con gli altri per il «progetto Colombe», ma si era rotta un ginocchio ed era rientrata in Italia prima degli altri] e tenuta a lavorare appena possibile: specie per musica).

Comunque ero partito per parlare di *Albatri* e del programma.

Problema repertorio: la presentazione in grande stile del TTB cordiale ma con grande potenza di dominio dello spazio e della strada è *Albatri* – è ormai un classico e come tale va preso e tenuto – le sue particolarità lo rendono forzatamente nuovo, sicché il pericolo della svogliatezza che prende i capricciosi è abbastanza esorcizzato. Ma so che su questo eravate già d'accordo. Problema sostituzioni: certo. Ma: per Mario [Barzaghi] non c'è problema: la sua esperienza e capacità si sono già provate in occasione di non so quale replica umbra. Per Alberto [Gorla] le cose non sono così facili: esiste per lui il problema di un allenamento costante che lo ponga all'altezza professionale di chi ha avuto tempo e cure per allenarsi come si deve. Il suo tallone d'Achille è la precisione. Il problema esiste: cerco di lavorare con lui, generalmente, fin da qui: per il resto, la sua generale capacità di usare i trampoli e la facilità generale per il movimento rendono ben praticabile l'ipotesi che si avvii alla sostituzione di Vico [Ludovico Antonio Muratori] nel giro di dieci giorni. Si porrà un problema generale di sostituirlo in parte nella funzione di tecnico (perché al momento sarebbe impegnato per due spettacoli: clown [*Si fa per ridere*] e, appunto, *Albatri*) – Però è uno dei più liberi perché non ha né *Sonja*, né *Tavole*.

Voglio dire che i problemi che Beppe [Chierichetti] m'ha accennato esistono per certo, ma che il paragone fra vantaggi e svantaggi impone, non senza difficoltà e sacrifici, sia pure, di mantenere *Alba-*

*tri* in repertorio. A proposito di attori: i nuovi. Selezionate almeno quattro persone (due maschi più due femmine) di età compresa fra i 19 anni e, massimo, 22/23: più vecchi sarebbe un problema e dovrei esaminare eventualmente il caso. Privilegiate i generosi, i locali, i suonatori di qualcosa. Per il resto fate come meglio credete.

28/12/1982

Ho atteso di mezza giornata in mezza giornata il momento di spedirvi questa per potervi aggiungere due righe anche in eventuale risposta a ciò che scrivete.

Ora succede che il materiale da voi inviato è così complesso che attendere che abbia finito la risposta prima di spedire questa significa gravi ritardi. Tuttavia, poiché ora è sera e non posso spedire, approfitto del tempo che ho fin che la forza mi regge (stiamo lavorando fortissimo per il Festival di Almeria). Abbiamo parlato un paio d'ore sul materiale che la sede centrale ci ha inviato. Ma penso che debba assumermi il compito di rispondere per quel che mi riguarda. E lo farò anzitutto cercando di vagliare il nodo gordiano. Qui parlare serve un po' poco, e voglio subito dichiararlo: però non è inutile perché ha dei contraccolpi variamente emotivo-professionali. Vediamo di intenderci: credo si stia maturando la crescita necessaria della pressione, dentro di me, per dirvi qual è il mio punto di vista sugli avvenimenti degli ultimi mesi che mi hanno visto come protagonista a vario titolo.

Ma ora non tocco questo. Era per dire che tutto intride e dà tocchi (di diversa rilevanza) alla nostra realtà: pare che il prosciutto di San Daniele debba la sua rinomanza alla particolare qualità, figuriamoci!, dell'aria che si incanala eccentricamente fra gole rupestri di flora particolare. Allo stesso modo tutto intride la pasta che stiamo lavorando: anche (ma negativamente) le svogliatezze o sfocature o (ma positivamente) entusiasmi o sincerità penetranti o aggregazioni di errore sapientemente costruito che hanno le vostre lettere (le cui caratteristiche ho passato mentalmente in rassegna in quell'elenco di punti che sono comunque abbastanza casuali). La vostra preoccupazione, per esempio, sui dati concreti e materiali ha fatto più agevolmente precipitare la decisione un po' sospesa sul seminario di burattini che *non* verrà frequentato dagli attori ma solo (forse) da me.

Mi sono dilungato perché occorre vedere le cose così: i cattolici la chiamano Comunione dei santi: ogni azione buona, anche compiuta, come diceva Camus, nell'angolo più oscuro all'altro capo del mondo, entra nella banca del destino umano nella colonna dei ricavi; le azioni deboli o malvagie nella colonna delle perdite. Il conto corrente, diciamo così, generalmente universale può essere compatibile

con una serie di sottoconti di più ristrette comunità (o perfino individui), come quella, mettiamo, di un gruppo teatrale. Anche i pensieri forti trascinano poi, con le più incredibili e criptiche ripercussioni, tracce di azioni concrete – come la nostra decisione.

Andiamo comunque al nocciolo: ho chiesto ai vostri più giovani colleghi (ora però, nella «spaccatura» psicologica che si forma sempre, comprensibilmente ma improduttivamente, se non ingiustamente, in questi casi) di spiegarmi, dal momento che stanno anch'essi dall'altro lato della barricata (cioè, rispetto a me: quindi sul *vostro* lato), di spiegarmi, dico, il vostro punto di vista. Ebbene comunque ho una mia personale teoria al riguardo – attenzione – c'è chi afferma che l'andamento della storia sia «dialettico» o diciamo variamente «pendolare»: che si vada da un estremo (un «bianco») all'altro (un «nero»): come un pendolo, appunto: e così, per esemplificare scolasticamente, dopo un periodo tutto «razionale» come il Settecento illuministico, ricorderete che, dicono i sommari di storia scolastica, è arrivato il Romanticismo tutto «irrazionale» ecc. ecc. Quando una fase si esaurisce? Quando il pendolo finisce la sua corsa orizzontale? Non si sa bene: è compito degli storici affermarlo, ma solo «a posteriori». Quel che si sa è che la storia e forse l'animo umano funziona così. Perché? A questo non c'è risposta: come per la gravità o l'astronomia non possiamo spiegare le cause ma solo descrivere i fenomeni: banalmente: è così perché è così. Perché ci vengono a noia i vestiti, le pettinature, gli arredamenti, i compagni, i luoghi ecc.? Perché è così. Bene, ma attenzione: c'è differenza fra un capriccioso (definito con più eleganza, ma con simil disprezzo intellettuale, un «eclettico») e un poeta ricco di fantasia: c'è differenza fra la noia della pedanteria e la forza della costanza.

Così: la grandezza di un cuore o di un intelletto dipende dall'ampiezza del «periodo» (si chiama così in fisica) del suo pendolo: un pendolino scemino che oscilla tutto il tempo come il polso di un neonato è carino e sciocchino e merita lo spreco di sei secondi di sorriso – Fine – Il pendolo, ampio e grande come una marea, di Dante Beethoven o Shakespeare merita adorazione e prosternazione – Meglio essere Tolstoj che la figlia, civetta e scema, della portinaia di mio cugino. E siamo al punto. Noi ragioniamo come persone sensate e serie (un paio di voi non molto lucide o appassionate, nelle loro lettere, dico) ma il sentimento, che ci attraversa trasversalmente come il filo d'oro dei bramini, non segue la stessa andatura, più rettilinea e controllata o «fredda», dei vostri volenterosi ragionamenti: i quali, a me pare, non brillano per coerenza.

Prendo il caso, esemplare, di Tiziana [Barbiero], che ha aggregato con passione ed efficacia una serie di materiali e di valutazioni che mi hanno sorpreso per il giudizio diametralmente opposto che ne avrei dato io. Tiziana elenca con correttezza una serie di lavori e poi ne liquida quello che per me è il loro valore profondo. Parlo solo, qui, di quello che nella sua lettera può essere considerato un elemento generale (a quelli particolari rispondo con lettere personali). C'è, per lei, il fatto che *Sonja* è «ineffabile» (alla lettera: «non se ne può parlare») per ragioni personali: Amen. Per ragioni quasi protopatichiche per lei non si può parlare neanche della *Piccola Parata Notturna*: «perché io sono il cavallo».

Orbene: non avendo (o non avendo più) carismi di fascino indiscutibile, devo appellarmi alla generosità della logica senza farmi tagliare le frasi da occhi al cielo o sorrisini. Che faccio: insisto col cavallo fino a farlo riconoscere fra tre anni un valore faticosamente acquistato o debbo cedere subito alle proposte di abbandono? Se cedo sul clarino si crepa e disfa *Sonja* (idem per fisarmonica? e, forse, tromba?), se insisto, dopo tre anni nasce una *nuova categoria*: l'attore e il suo strumento. Se insisto fino alla prepotenza litigando con Andreina [Moretti] e Franco [Pasi], apro una strada nel teatro occidentale (l'IXO) [Istituto di cultura scenica orientale]. Se cedo 1) al disagio di soffiare nel clarino, 2) alla comodità della ripartizione finanziaria, 3) al disagio dell'amazzone? Non ho 1) *Sonja*, 2) l'IXO, 3) ...: sarà lecito aggiungere: 3) non ho la *Piccola Parata Notturna*? – Lo stesso se cedo alle comprensibili riserve di Luigia dopo il primo *Ballabio*: era brutto lo spettacolo? Era ingiusto il fantasma poetico o era quel tanto più avanti da non sentirlo coincidente? In questo caso però si tratta di affrettare il cammino per coincidere e rivestirsene (del fantasma dico): questo non è sempre vero, non voglio cioè porre una specie di ricatto intellettuale per cui essendo stato così per gli esempi che ho portato, e posso moltiplicare, allora sarà sempre così e io non faccio errori (o pongo lo stupido ricatto di accettare discussioni solo dopo tre anni).

Tuttavia la grandezza di un giocoliere sta nella sua scommessa: giongolare con nove palloni (Restelli) *non* è impossibile: come valutare se uno è uno sciocco che perde il tempo a travasare l'oceano con un secchiello (oggettivamente impossibile: farlo è stupido) o un grande giocoliere che realizza l'impossibile (Restelli, appunto). È una questione impalpabile di esperienza, intelligenza, talento e fanatismo (o perversione). *Ballabio* testimonia che una *P.P.N.* è impossibile? Luigia ha reagito su due livelli. Il primo, sempre giusto, la sua concreta sincera

impressione: sensazione da gruppo di base, insoddisfazione. Più allarme. Il secondo: previsione: questa strada è pericolosa. Poi ha collaborato con me, ha detto: «Ti avverto che sento disagio, qualcosa non funziona». Mia risposta: «Ok, eseguiremo i controlli col computer di bordo». Poi, controlli compiuti: «C'erano in effetti problemi di assetamento: prova ora». Risposta Luigia: «Sì, va meglio, non ancora perfettamente ma credo che l'aliante possa volare» – e così via collaborando. È un «modello» come dicono i filosofi, cioè un esempio astratto ma un punto di riferimento valido. Così il cavallo: la mia inconfutabile protopatia avverte che altro non posso essere che cavallo: più insensatezza attrice più rifiuto (non professionale, che anzi è molto corretto, ma rifiuto di ipotizzare l'esperienza come assimilabile a una esperienza artistica, sia pure mediata e, come dire, travasata o «tradotta»). Mia risposta: 1) effettivamente l'attrice computer (Tiziana, nell'esempio) avverte che ho dato il compito sbagliato di vuotare l'oceano col secchiello: mia possibile reazione: far tesoro dell'avviso e interrompere un esperimento stupido; 2) non è impossibile giungere nove palloni, anche se i primi tre anni sembra un compito folle o semplicemente stupido come quello del secchiello.

Così tutto è, in fondo, la grande generale e utopica scommessa dell'Attore senza nome. Un gruppo che fonda una nuova religione del teatro (i nove «impossibili» palloni di Restelli) o un velleitarismo o un errore di calcolo teorico umano e professionale (oceano e secchiello: sant'Agostino).

Ricapitolo: ho esaminato la sintesi di Tiziana perché è la più significativa di uno stato d'animo generale, dunque – Tiziana dice: non parliamo di *Sonja* (va be'); la *P.P.N.* (o «del cavallo» – ma il caso, che sembra protopaticamente così peculiare è analizzabile, anche, come un caso più generale – clarino Beppe, fisarmonica Luigia sensazione ballabiesca di Luigia): con questo voglio individuare un «modello» che possiamo chiamare in gergo interno «sindrome del cavallo» da definirsi come disagio protopatico dell'attore di fronte a qualcosa – sia che egli abbia ragione e questo disagio sia l'avvertimento a cambiare; sia che si inganni e il disagio sia solo una fase di passaggio per un esito al momento non chiaro. Ma poi ella aggiunge: spettacolo al Sociale: e qui è interessante: «Sarà una *P.P.N.* al chiuso? Orrore!». – È per la «sindrome del cavallo» che tutti provano di fronte alla *P.P.N.*? – Penso che i valori della teoria dell'Attore senza nome se ci sono non vadano dati per scontati dicendo «per carità, non critico le cose interessanti che bla...bla...bla...» perché il proble-

ma è di forza: etica, intellettuale e psicologica: l'ultima è la più difficile perché dipende poco da noi e non può neanche essere discussa, ma le altre due sono interessanti – Non si può riassumere il valore (se c'è) dell'Attore senza nome con bla bla – Questo bla bla va sciolto nelle frasi che si intendono così troppo sbrigativamente riassumere e pensato e meditato per quel che esse, in analisi, frasi per frase, significano – L'Attore senza nome non è un approdo definitivo da conquistarsi dopodomani o fra sei mesi o due anni: è un punto  $\epsilon$  (epsilon: Beppe spieghi per favore le classi contigue) sempre più vicino e sempre imprevedibile.

Il lavoro sulla *P.P.N.* è il nostro training spirituale (per l'Attore senza nome) per arrivare a sparire nello spettacolo: per diventare testimoni d'arte perché così si deve, senza ragioni: invece che cadere nel provincialismo spirituale e artistico di brillare per i nostri meriti. La *P.P.N.* equipara, come la Natura, i suoi componenti: il cavallo di Beppe, il valzer di Teresa, la maschera di Luigia, la fisarmonica di Franco, la discesa di Mario hanno lo stesso valore degli anemoni, i mufloni, le calciti: lavorare in questo spirito non è riassumibile con la bellezza del blabla (poiché non mi vedete, preciso che sto ragionando con la massima serietà e senza sorrisi né ironici né di altro tipo).

E solo questo spiegavo: per me la *P.P.N.* ha un enorme grandissimo valore etico e spirituale e poetico: il vero attore è quello, per me, che fa la *Parata Notturna* – Certo, come dire: non solo quello: perché?: ancora non so se è una smagliatura nell'assolutezza un po' astratta e violenta della mia teoria dell'Attore senza nome o se è un temperamento istintivo che cerca di recuperare come normale fisiologia qualcosa che sento, in fondo, come scusabile o «naturale». Ma allora che significa aggiungere: Ah già, c'è Orissi (e, per casi paralleli, B. Natyam, Bali, Kathakali ecc.)? Embe'?: uno si aspetta: scusa, se il resto vale poco ricordo ora che, meno male, c'è Orissi: posso finalmente approfondirlo con un po' di agio, studiando bene, immergermi ecc.: invece no: Orissi, che pizza, sempre la solita minestra!

La *P.P.N.* è un'enciclopedia aperta: tutto può confluirci: musica, danza, training, voce, strumenti, specialità – chi prende il monociclo ora che Vico se n'è andato? – Che pizza: ma quando qualcosa di nuovo: mi sembra quel personaggio becero del *Sorpasso* di D. Risi che dice «ma come, fa il medico!, ma perché non qualche nuova professione veramente moderna: che so, il vigile spaziale; l'avvocato planetario; il consulente di diritto terroristico: un po' di nuovo, Santo Signore!»: però se il monociclo è vecchio (per chi? chi l'ha mai fatto

di voi?) c'è ora voce, c'è aikido, e cosa volete metterci ancora e di «nuovo»?

Odio il nuovo: è volgare, stupido, commerciale, consumistico, infantile, vanitoso, inessenziale, vacuo, superficiale, senz'anima, senza cuore, senza muscoli, senza sangue, senza vita: è il grottesco, il provinciale, il pettegolezzo, il sudicio impomatato, l'arrivistico: è insomma, poveramente e semplicemente come lo sento e posso dirlo di fronte a tutti: è il conformismo, il sorriso idiota, il commercio sociale di quelle che Gogol' chiamava con disprezzo «le anime morte», che nell'Apocalisse sono più vivacemente analizzate come «tiepide», il cui risultato è quello di finire vomitate dalla bocca di Dio. Questo, a un di presso, è quello che mi fa sentire l'espressione «nuovo»: spero di essere riuscito a far balenare qualche sentore dell'intima ripugnanza che sento di fronte a questo tema: sarebbe cortese avvertire gli estranei che questa parola è sgradita al direttore e che gentilezza vorrebbe non si pronunciasse in sua presenza.

Sono certo che vorrete farmi questo piacere (è questione più di galateo che di sostanza: se qualcuno fosse addirittura attaccato alla sostanza, che ho cercato di definire per approssimazione qualche riga più sopra, ditegli che è meglio non passi la porta del teatro). Ma dicevo, certo: il caso di Tiziana è il meglio organizzato dal punto di vista formale e per la stringatezza incalzante che lo caratterizza: ma la sostanza è quella di tutti (con poche sfumature di differenza). Forse qui è il momento di notare, riprendendolo, ciò che dicevo alle righe 11-16 di pagina 8. Trovo alcuni dei vostri ragionamenti passivamente inerti o infecondi, altri sbagliati (a parte naturalmente quelli giusti e stimolanti che sono, come è giusto, la maggioranza). Ma anche ammettendo che si riesca senza troppo sforzo ad ammetterne l'infondatezza, il problema è, appunto, che i ragionamenti servono a poco perché il pendolo è giunto (*può essere* giunto) alla fine del suo slancio laterale. E qui, allora, essendo una questione di pendoli, cioè di feeling o mood profondo generale, il caso è più complesso. Occorre che fra noi esista una ritmicità compatibile – Ora, per me, semplicemente, il problema è globale: dopo il Romanticismo le sinfonie di Beethoven sono precipitate al numero di nove, ma prima di lui Händel o Haydn o lo stesso Mozart ne componevano a decine e decine: qualcosa è cambiato: la musica non è più intrattenimento ma viscere, storie, albe, fuochi, amori, morti, fulmini, dolcezze e abbandoni totali: ma non ha più nove vite. Ogni sinfonia è una storia una vicenda un ritratto una sintesi una speranza un'ipotesi: è un esperimento –

Così non posso (e non *possiamo*) produrre spettacoli come gli Stabili: ogni spettacolo è un messaggio, una sintesi, una sinfonia: spremere vita cuore e intelletto è lavoro ed è elargizione divina; è invocata spiata sforzata e improvvisamente ti scorre nel sangue fervida come adrenalina e non sai che fare, non puoi tenerti non dormi la notte la insegui con impazienza nelle voci degli attori nei loro movimenti nelle pieghe del loro volto.

Ma il lavoro è più complessivo. Privilegiarne lo spettacolo è certo lecito ma non così ovvio. C'è il pericolo di una identificazione passiva con l'automatismo della tradizione. In ultima analisi, lo penso ancora, ciò che più conta è lo spettacolo: ma, prima di dichiarare «ultima» un'analisi, penso che supererei un sacco di altre fermate intermedie. Perché, mettiamo, questo teatro non è solo teatro: per esempio è privilegio della poesia dove gli altri privilegiano il benessere sociale; per esempio è rifiuto del conformismo in cerca della verità che viaggia meno veloce delle mode; è rifiuto della volgarità annientante del «nuovo»: presuntuosa vescica piena di inutilissima aria. E sul piano professionale è cultura: rimescolamento delle storie e delle geografie – Delle visioni del mondo e delle culture. È far votare decine di milioni in bilanci per festival di teatro invece che discoteche o campi da tennis. È popolare di sogni le strade: è dare speranza a chi lavora fuori dalle istituzioni. È frequentare le teste e (forse) i cuori più belli della nostra storia: Barba, Grotowski, qualche attore senza nome (rari, oh quanto, rari rari rari). È mostrare, sul piano tecnico, che esiste un allenamento, un metodo attoriale, un certo modo di vivere la cultura scenica; che esistono elaborazioni teoriche e metodi pratici, attori che suonano strumenti e altri che lavorano per diventare un giorno, Dio permettendo, invisibili.

Tutto questo è un gruppo di teatro: scaltrezza (ha ragione Beatrice quando si dimostra così realista: il grande realista è interessante quanto il grande poeta: vedi Lenin), intelligenza paziente e non presuntuosa (le stanchezze, le smagliature sulla pelle esistono, il sorriso è talvolta stanco, le carni non brillano sempre di luci d'amore, talvolta chiedono il tepore del riposo e della comprensione), ma anche invenzione, proposte, inviti, sventagliate improvvisate su colori mai visti, capacità di reagire a ogni situazione perché ogni situazione ci tocca e perché siamo capaci di reagire: ne abbiamo, fortuna e dispetto, la celeberrima «competenza»; muoviamo persone da continenti differenti, nutriamo bar d'autostrade e compagnie aeree – Lievi come elefanti, tranquilli forti e capricciosi come libellule. Questo è un gruppo, la

sua organizzazione, la sua cultura, il suo stile i suoi colpi di testa e le sue incrinature, ma la sua forza: traccio sul globo o sulle zolle i solchi che preferisco: nessuno lo ha pensato per me, ma i miei compagni re magi inseguendo la cometa della giustizia.

Così, più concretamente e quasi tecnicamente, la possibilità di una tournée in Spagna: allargamento del contesto, contributo all'aggregazione di esperienze straordinarie per molti, oblò di speranze per alcuni.

Con gli spettacoli che ho detto prima delle vostre lettere e le non peregrine ragioni che esponevo nelle prime cinque pagine.

Ma ora veniamo più al tecnico, altrimenti questa lettera non arriva più. Riassumo e in certo modo mi sintonizzo col concetto principale di questa lettera che risintetizzando è il seguente: è come se foste alla fine della traiettoria del vostro pendolo. Per motivi non spiegabili e perentori chiedete uno «spettacolo nuovo». Posso dimostrare che la considerazione che avete per quanto potreste approfondire o ampliare è ingiustamente e stupidamente troppo bassa (danze, musiche, voce). Questo è da tener presente: stropicciarsi gli occhi appannati da addormentati e rendersi ben conto del ben di Dio che avete sotto il naso – Poi, il pendolo – Già – Bene – Non so se la sintonia con me sarà buona, ma ho proposte di spettacoli – ora astratte ma possibili – da fare con chi ne avrà voglia e pazienza. Uno spettacolo è quello che vi accennavo, col parlatore (in tre possibili diverse lingue per le varie occasioni) e gli altri: temi, quelli accennati, più riferimento a racconti di cultura romantica e post-romantica (veristica: vedi per esempio Verga: le *Novelle* [da leggere]; o forse il D'Annunzio delle *Novelle della Pescara*; o naturalistici: Maupassant, Zola ecc.): leggete quelli che avete sottomano, nel tempo libero.

L'altro, non so se lo faremo mai, ma mi piacerebbe: anche per la plasticità e poliedricità del gruppo: uno spettacolo quasi direttamente politico su un grande maestro dell'umanità: il Mahatma Gandhi e la sua nonviolenza: se trovate qualcosa di suo o su di lui perché non cominciare a leggerlo?<sup>7</sup>

L'ipotesi è di partire col primo lavorando con le intenzioni o alla lontana sul secondo. C'è poi il lavoro spagnolo di cui ignoro gli sviluppi: ma mi piacerebbe montare o finir di montare una conferenza-spettacolo (con video) che potrebbe calderonianamente intitolarsi *El*

<sup>7</sup> Sarà *Esperimenti con la verità*, a cui il Teatro Tascabile lavora per circa dieci anni, dal 1983-84 al 1992.

*actor es sueño*. C'è poi la paratina di Almeria che ha una sua traccia non disprezzabile e un materiale di 10-15 minuti: sarebbe un bel pensierino per i vostri colleghi «colombe» imparare a eseguire alla perfezione una musica che ho pensato per l'occasione: *Fascination*, un valzer di cui Serena [Mosconi] ha lo spartito: se ve la sentite di farci questa sorpresa, propongo la sua orchestrazione per fisarmoniche violino e clarinetto (che miseria di strumenti abbiamo!: suonate, imparate, praticate invece di fare sciocche riunioni contro la politica del direttore!). Se è possibile comperate la fisarmonica piccola per Teresa, che comunque è moralmente impegnata a essere nell'orchestra di *Fascination* (ma ripassi anche il suo *Sopra le onde* con le modifiche così belle trovate a Valencia).

C'è poi il materiale che le tre colombe rimaste andranno a esplorare sul flamenco: viaggio di piacere o diporto senza la minima importanza? Aggancio fecondo a temi già trattati? Seme che resta nove mesi sotto la terra prima di spuntare col capino biondo? Il problema generale è di tempo in rapporto al denaro: qui la risoluzione sarà difficile (molto dipende dal nostro neo-staff organizzativo), ma il problema è abbastanza chiaro: ogni tentativo di risoluzione sarà benvenuto specie se è concreto e acuto, non velleitario e appassionato. La considerazione intelligente che tutti avete fatto è che si perpetua il rischio di non avere lavoro invernale se non si sfruttano questi tempi freddi prima che aprile e maggio portino, con la primavera, un po' di soldi (e il lavoro, speriamo non massacrante, dell'estate) e il prosciugamento delle possibilità di accumulo.

Vorrei dunque potermi occupare di regia e direzione artistica o anche di quella generale, che per vero m'appassiona, ma senza perdere il tempo a fare l'organizzatore. In questo caso sono abbastanza sicuro che i mesi di febbraio e marzo e aprile potranno sfociare, se non nello spettacolo finito, in una buona elaborazione da terminare quanto prima. Di tutto questo non parlate con nessuno (nessuno: cioè nessuno). Anche Beatrice è invitata al più rigoroso segreto professionale, naturalmente. Per Vico ed Enrico condivido le perplessità di Tiziana – ne parliamo in una seconda rata perché mi sono imposto di chiudere entro le poche righe che restano e temo che anche scrivendo più piccolo e fitto come ora non mi resti che lo spazio di dirvi che stiamo bene come speriamo di voi tutti – Alberto, Caterina e Mario vi pensano sempre con amore, io anche.

Da poco è ormai l'83, smetto di fare l'idiota e vi abbraccio tutti, pensandovi uno per uno con tanto affetto e trepidazione: siamo di-

ventati grandi insieme, dal 1972 (8)?<sup>8</sup>: quante ore e vicende attraversate. Ma le prossime saranno più appassionanti: fate brillare i vostri colori, riempite il cielo col nostro arcobaleno – Renzo.

<sup>8</sup> Il 1972 è l'anno in cui il Teatro Tascabile di Bergamo si trasforma e passa al professionismo, per l'immissione di Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti. Il '78 è l'anno in cui entra a farne parte Tiziana Barbiero.

Renzo Vescovi  
UNA STAGIONE A MADRAS

La descrizione più calzante della caratura professionale dell'attore italiano rimane forse quella scritta anni fa da Alberto Arbasino con

raccapriccio stravolto [...]: un teatro solamente verbale e per lo più stabile, con attori che parlano e parlano piantati per terra e nelle sovvenzioni con pochi movimenti forzati e goffi delle mani e delle dita, non sapendo che fare delle ginocchia e delle spalle, non rendendosi conto di possedere un bacino e un collo, scambiandosi battute imparate a memoria, sedendo su testi, e magari soffiate nelle orecchie dal suggeritore; e individuando gestualità e corporeità nella iterazione di mosse primarie analoghe a una fisioterapia e interessanti come la segnaletica stradale [*Trans-Pacific Express*, 1981].

La situazione da allora, come sembra, non è migliorata e per dir la verità, fatte salve le debite eccezioni (che ne sono consapevoli e concordi e dunque sarebbero offese da scuse che, infatti, non si aspettano), le cose tendono eventualmente a peggiorare.

Anni fa una certa euforia «rivoluzionaria» aveva un poco smosso le acque paludose della cultura scenica italiana. S'erano moltiplicati gruppi e pubblici, s'erano aperti nuovi spazi (alla lettera, luoghi scenici prima impensati), con elaborazioni di prospettive sociologiche e intellettuali che allargavano mente e cuore. Nel fervore creativo di quell'epoca, gli attori tentavano valorosamente di sottrarsi al mortale abbraccio di birignao e borderò in un turbinio di inquietudini e saggi sperimentali (presto giudicati prodighi e molesti) che sono durati quanto una rosa, lo spazio di un'adolescenza (non è giusto nel fervore dell'adolescenza che Mejerchol'd trovava il contrassegno di ogni artista degno del nome?). E poi, com'è naturale, gli adolescenti si son fatti adulti, han messo su casa e ora, con soddisfazione di tutti, tengono famiglia. Smarriti in una situazione di eccessiva mobilità che richiedeva una feroce determinazione (o una demenziale maniacali-

tà: vista da destra [sinistra?]), i protagonisti della generazione degli anni '80 si sono poi convertiti. Hanno smesso le scorrerie per bande lupesche degli anni '70, si sono accortamente raggruppati in associazioni parasindacali efficienti ed efficaci (controllare, per credere, il rapporto finanziamenti istituzionali/valore artistico-culturale: muove al sorriso la tenera meraviglia di Brigitte Salino che registra un fenomeno analogo in Francia: su «Le Monde» dell'8 dicembre scorso. Titolo: *Théâtre: le désir et le talent oubliés*) e sono tornati, sotto il lano- so manto della «narrazione», al ben protetto ovile delle istituzioni, dei birignao e delle «iterazioni di mosse primarie [...] interessanti come la segnaletica stradale».

Il contesto della ipotiposi arbasiniana è per altro assai interessante: queste righe sono sgorgate dalla sua competenza di intellettuale aristocratico (a volte, naturalmente, alquanto snob, ma qui sinceramente appassionato) durante una visita a Bali di cui dà conto nel volume ricordato. A sua volta l'esperienza balinese aveva risvegliato il ricordo della folgorazione di Artaud all'Esposizione Coloniale (del '31) e della sua prosa chirurgica e fiammeggiante. Nell'ardore di Artaud era tutto il teatro asiatico a venire evocato come il nuovo mondo, la salvezza del teatro occidentale dalla morte per consunzione spirituale.

Di fatto gli artisti più rilevanti del teatro contemporaneo si inchinano, ancora una volta, all'esperienza asiatica (come un tempo avevano fatto le ideologie dinnanzi alle religioni. È questa forse la parte femminile in cui cerca completamente il macho Occidente tecnologico?). Se la musica contemporanea più ambiziosa ha trovato capitali riferimenti nella totalizzante esperienza asiatica (specie nella indiana, tibetana e indonesiana), per quanto riguarda le arti dello spettacolo la capacità di suggestione e di seduzione di quella cultura risulta addirittura schiacciante. Dagli spettacoli di Peter Brook (prima e dopo la trillustre esperienza del *Mahabharata*) a Bob Wilson, ad Ariane Mnouchkine, agli studi e alle indagini dirette della Antropologia Teatrale del gruppo raccolto intorno alla TDR («The Drama Review») di Richard Schechner, all'ISTA (International School of Theatre Antropology) di Eugenio Barba, fondamentale palestra mondiale di studi e pratiche sperimentali su piani di valore assoluto, l'esperienza asiatica, a diversi livelli di suggestione o conoscenze ed esperienze dirette, ha permeato, di fatto, alcune fra le più vive realtà del teatro occidentale contemporaneo (e già prima di loro, senza andare troppo in là, il Living, naturalmente Grotowski e via via).

Benché le forme del teatro asiatico siano fortemente differenziate

e risulti difficile confondere uno spettacolo di Opera di Pechino con uno di teatro Nō o di Kathakali, una tradizione monogenetica fa risalire queste realtà al teatro classico indiano e al suo capitale *Natya Shastra* (l'illustre trattato di arti sceniche, considerato la Bibbia del teatro indiano, la cui redazione risale a una ventina di secoli fa). In quel testo famoso viene almeno registrata la millenaria identità attore-danzatore che caratterizza tutto il teatro orientale. Lì verdeggiavano amene le terre prima sognate, poi tenacemente cercate e finalmente intraviste, dopo un'intera vita professionale gloriosa, da Konstantin Stanislavskij (ma come non ricordare le frequentazioni e le coincidenze degli altri grandi russi: almeno Mejerchol'd, per non parlar di Ejzenštejn o dei commoventi voli di Anna Pavlova...).

L'inverno offre in India la sua più ricca messe di spettacoli: quelli delle «stagioni» in città e quelli legati a particolari tradizioni e ricorrenze (perfino nei villaggi più sperduti).

La più sontuosa delle «stagioni» è ormai da parecchi anni quella di Madras, la capitale del Tamil Nadu (India sud orientale: la città ha ora cambiato nome, come parecchie altre, e da tre o quattro anni si chiama Chennai: pr. «cennai»). Per una popolazione che sfiora i 6 milioni di abitanti, la proposta di spettacoli e concerti nel periodo che va da dicembre alla fine di gennaio risulta uno scialo, a sentir molti, totalmente sconsiderato. Da dieci anni a questa parte organizzatori ed eventi si sono più che triplicati (nella stagione scorsa, in meno di quattro mesi di festival si sono avute un totale di 1604 manifestazioni – 1324 concerti più 280 spettacoli di danza). Manca ancora un bilancio definitivo di quest'anno (i due quotidiani in lingua inglese di Madras non ce la fanno a dar conto di tutto): ma da quel che si vede non pare proprio che la tendenza vada rallentando.

Troviamo concerti che iniziano alle sette antimeridiane (alcuni di questi hanno implicazioni variamente devozionali, ma vengono presentati nei teatri: potremmo contemplare un festival di musica in cui si cominci alle sette del mattino con un Corale di Bach o qualche Mottetto di Gabrieli?) e continuano, con diversi programmi e diversi esecutori, fino alle ore forti della sera. Allora, in qualche momento fra le sei e le otto e mezza, cominciano gli spettacoli di danza delle grandi vedette. La programmazione è così fitta e generalmente di così alto livello che lo spettatore è posto in fiero imbarazzo (se poi viene da fuori si ritrova anche vagamente indispettito): la scelta cadrà sulla nuova proposta della grande Padma (danzatrice e coreografa scanzonata e devota, studiosa provocatrice e tradizionale insieme), sulla bellissima Malavika col suo nuovo scintillante repertorio (una

parte è stata presentata a Firenze nell'ottobre '97: a Madras, Malavika ha presentato tre diversi recital in teatri differenti nel giro di una decina di giorni), la «nuova» rivelazione Shrinidhi o la più classica Usha (quest'anno, però, rimasta a Londra)?

Le sale sono, con poche eccezioni, piuttosto brutte o bruttissime: cinemoni di cemento con palcoscenico all'italiana. (Però se uno vuol vedere un vero, incantevole teatro della tradizione mitica, può andare al Kalakshetra, il «recinto delle arti belle», in un piccolissimo villaggio alle porte della città. Il Kalakshetra è un lembo di paradiso posato al suolo, una scuola di musica e danza con piccoli cottage disseminati fra gli alberi, delimitata da uno stagno dalle acque verdi trappuntate di fiori di loto. Poco più oltre, insospettata, si distende solitaria una spiaggia chiara e rovente, orlata dalle onde dell'oceano. Al limite del complesso, Rukmini Devi, l'illustre fondatrice del Kalakshetra scomparsa nel febbraio dell'86, ha fatto costruire una ventina d'anni fa una imponente e intima sala teatrale edificata secondo le regole architettoniche del *Natya Shastra*: vi si respira un'aria di regale semplicità che è la cifra inconfondibile della grande cultura classica indiana).

All'ora fissata, sfavillanti di gioielli, convergono allo spettacolo le signore, sfoggiando eleganti sari di seta; gli accompagnatori indossano camicie bianche e gilet senza maniche abbottonati fino al collo. Lo spettacolo «madrasi» per antonomasia è il Bharata Natyam, la danza classica femminile indiana, principalmente solista, ormai diffusa in tutto il mondo (qualche timida comparsa si riscontra, da ultimo, anche in Italia). Un tempo il Bharata Natyam (che ancora non aveva preso questo nome) era una pratica tabù. La danza era collegata alla figura delle Devadasi («ancella celeste»), una casta di specialiste della danza impiegate nei rituali del tempio e non di rado legate alle corti dei sovrani locali cui non disdegnavano i loro favori. Negli ultimi anni si è avuta una vera e propria inversione di tendenza: gli elementi rituali e devozionali della tradizione sono stati riscoperti e innestati con sempre maggior ampiezza nel repertorio classico, e il Bharata Natyam si è configurato come un sigillo di indianità con connotazioni sociali altoborghesi. Ora è un requisito praticamente ineludibile delle fanciulle di buona famiglia e viene citato nei *curricula* delle giovani nubili in attesa di buoni partiti. I rampolli di ricchi emigrati, in particolare, ne pretendono la presenza fra i beni dotali (ricordiamo che la gran parte dei matrimoni restano ancor oggi combinati dalle famiglie): contestualmente se ne esclude di regola ogni possibile pratica professionale dopo il matrimonio.

Fino a pochi anni fa, la prassi comune contemplava che la collana di brani di cui si compone uno spettacolo fosse disposta come i tempi di una composizione musicale. Si cominciava con l'*Alarippu*, l'«apertura del fiore», in cui la danzatrice pareva destarsi progressivamente come la statua di Condillac, e si passava attraverso un'accorta successione di brani di danza pura e di danza recitata fino alla *Tillana*: un brano di danza pura con breve clausola devozionale che chiudeva lo spettacolo. Ora esiste una grande libertà strutturale e danzatrici e guru organizzano gli spettacoli con una serie di montaggi quasi del tutto personali. Caratteristica imprescindibile è in ogni caso l'alternanza o la dialettica di danza pura, astratta, e danza recitata (più o meno strettamente legata [a illustrazione o contrappunto] a un testo poetico o narrativo affidato alla voce del[la] cantante che siede in orchestra. I testi di riferimento sono normalmente dovuti ad autori classici in lingua locale [tamil], o telegu [lingua – letteraria – del confinante Stato dell'Andra Pradesh] o sanscrito).

Il Bharata Natyam è caratterizzato da una raffinatissima e discreta combinazione di linee sempre rigorosamente spezzate, ad angolo vivo, con innesti di morbidezza e flessuosità quasi surrettizie. Il corpo-orchestra della danzatrice (la danza può essere anche maschile, ma viene eseguita in massima parte da donne) organizza con meticolosa sapienza i più piccoli segmenti del corpo, allenati per anni (cioè, secoli) con articolazioni di caratura omeopatica, come la tastiera di un clavicembalo (o di un organo). Durante i brani «recitati», le mani e il volto sostengono la parte principale e la componente ritmica e più propriamente danzata, pur restando essenziale, viene più o meno fortemente attenuata. A tratti vi irrompe poi da protagonista esplodendo in fuochi d'artificio coreutici: essi si irradiano con un tale intreccio di ritmi e di forme che l'attenzione dello spettatore viene risucchiata in una categoria differente, quasi convogliata su un piano parallelo: da qui essa torna a planare, a tempo debito, sul terreno di un nuovo verso o di un nuovo senso. Dopo qualche spazio ribatte cabrando l'ala del ritmo e l'attenzione si impenna: il respiro accelera inconsapevolmente, un brivido d'euforia attraversa il sensorio e una vertigine sottile, un vapore ipnotico stordisce lo spettatore come un incantamento o un sortilegio. La parte vigile che si riaffaccia al testo è dunque continuamente trasmutata dal massaggio ritmico della psiche, mentre la nuova cessione di senso sublima a quote progressivamente più alte (o più profonde). Il pubblico, per tradizione straordinariamente parco d'applausi, saluta ogni volta con dei battimani-lampo la comparsa ciclica delle sequenze ritmiche all'interno di brani recitati. L'acuta per-

cezione agonistica delle prodezze dell'atleta-performer si allinea e coniuga con la resa consapevole ma involontaria alla divinità della bellezza. Essa concerta i suoi incantesimi speculari nella virtuale cornice a losanga che si disegna fra i polsi delle braccia sovente distese, la luce rifratta del volto e i guizzi inquietanti delle ginocchia della danzatrice.

## Mirella Schino

## 6 APRILE

La prima sigaretta è al secondo aeroporto. È mattina, ancora presto. Per Torgeir è forse la sesta. La notizia della morte di Renzo è arrivata due notti fa, alle dodici e trenta, tra il 3 e il 4 aprile. Un mormorio in corridoio e un bussare affannato di porta in porta. Io già dormivo. Ci vogliono dalle dodici alle sedici ore perché una notizia passi dal cervello al corpo e alla memoria, misuro su me stessa mentre viaggiamo, Torgeir e io, verso il funerale. È il 5 aprile.

6 aprile. Una giornata con il cielo terso. Sole bellissimo, luminosità cristallina. Perfino l'aria sembra danzare tutt'intorno. I primi tepori, dopo un così lungo inverno.

Una lattina di olio, che Nathalie, del Teatro Potlach, porta in giro per Bergamo, così di prima mattina. «Che ci fai con una lattina in mano?». Risponde che non voleva venire a mani vuote. E che a Renzo quell'olio lì piaceva moltissimo.

Una lattina di olio poggiata dagli attori davanti a una bara. Basta darle un'occhiata per dover uscire ad accendersi subito un'altra sigaretta. Quanto si fuma ai funerali – tempo di veglia, rinchiuso in sé, saturo di fumo, di cibo, di parole. Di battute. Tempo scolpito.

Un teatro pieno di gente. Una bara circondata da petali di rose, da petali bianchi e rossi. E, in mezzo a tante lacrime, la sensazione che si alzi nel sole, come fumo, un sottile filo gioioso, non so: di allegria. Come d'uno che sa di esser morto avendo chiuso i propri conti, e avesse scelto, per morire, un bel periodo di lavoro e di successo. Quasi si trattasse di un viaggio. E il figlio bambino che lascia? E i suoi attori, sua moglie? Però rimane nell'aria come se ci camminasse a fianco, al fianco del nostro dolore, un sentore di allegria danzante.

Torgeir e io eravamo arrivati, in aereo, il giorno prima. La bara era in teatro, già chiusa, perché allora si sospettava una meningite fulminante, contagiosa. È più difficile così, senza poterlo vedere in volto, perché di una morte tanto improvvisa non ci si capacita.

Al centro del chiostro su cui si affaccia il teatro, hanno messo un grande pallone bianco, di quelli sempre presenti nelle parate del Tascabile. Sopra ci sono tutti i loro nomi, compresi quelli dei figli, degli allievi, dei bambini. Una tribù. Una famiglia.

Nomi scritti con cura, con le mascherine, secondo le abitudini di precisione assoluta, implacabile, del Teatro Tascabile – una volta, racconta Simona, ed è quasi sera, e stiamo seduti fuori, in mezzo a portaceneri strapieni, dovevamo fare su un pallone una scritta in cinese, in *cinese*, capisci, e Renzo ha voluto assolutamente le mascherine, altrimenti non era preciso e non si leggeva bene. In cinese! Ed eravamo in un paesino sperduto della Danimarca, dove a memoria d'uomo un cinese mai si era visto. Ma senza mascherine il cinese non si sarebbe letto bene. E noi abbiamo usato le mascherine.

Ridiamo, chinandoci ad aggiungere agli altri nuovi mozziconi. La lentezza infinita con cui faceva i piatti Renzo. Gli elenchi di quel che doveva portare in India – abiti compresi – pedantemente battuti al computer. Il modo in cui amava rivolgersi a ogni bella donna chiamandola semplicemente «piccola», qualunque fosse la sua età o la statura. Un uomo colto e cortese, allegro di un umorismo un po' professorale, di vent'anni più giovane della sua età: un signore, come diceva sempre Nicola Savarese. Infinitamente pedante e rompiscatole. Ridiamo a questi racconti o ad altri, simili a questi, come sempre si fa alle veglie funebri, specie a quelle delle persone che hanno avuto in sorte il dono di essere molto amate.

E il giorno dopo c'è il sole – che Renzo amava tanto, e certamente avrebbe protestato a un funerale con la pioggia. Amava anche precisione e perfezione. Per questo una protesta (per il modo, ovviamente impreciso, in cui sull'autoambulanza gli mettevano la maschera dell'ossigeno) pare sia riuscita a infilarsi anche tra le sue ultime parole.

Nel sole, al suono di una tromba, la bara, portata a spalla da figli e attori, lascia il teatro ed entra nel chiostro antistante, mentre compare una giovinetta in bianco – la bambina biancovestita delle parate del TTB – reggendosi con grazia il gran cappello perché non voli via. Subito la bara si gira, e si ferma: come per poter meglio guardare, al centro, tra l'erba del chiostro, il pallone che riunisce i nomi di una famiglia in lutto. E allora la bambina lo scioglie, e lo lascia andar via.

Ricordo, ancora, la voce di una delle attrici del Tascabile, in chiesa, durante la messa, che sibila «la nostra prima regia, ed è un tal fallimento» per un qualche minuscolo, impercettibile ritardo. Infinita pedanteria del TTB.

Perché la loro prima regia, invece, è bella, e ben curata. Come curati, elegantissimi, impeccabili, vestiti a festa per onorare il regista che parte, sono loro, gli attori del Tascabile. E una delle immagini più strazianti di questo funerale – in cui sembra che l'unico allegro sia, testardo e bastian contrario fino in fondo, solo il morto – è Tiziana, che si aggira tra i compagni, rapida e precisa, pallidissima, sistemando con cura un rametto fiorito nei capelli delle donne, nei taschini degli uomini. E quando Caterina sale sull'altare a leggere, molto elegante, in bianco e nero, coi bei capelli lucidi, ben lavati, come si fa prima di uno spettacolo, sparsi sulle spalle, mi sembra di non aver visto mai, in tutta la mia vita, un volto bianco e smarrito quanto il suo. Quanto è possibile che le esilissime fanciulle del Tascabile siano potute dimagrire ancora, in tre giorni?

La chiesa, per fortuna, è piena di gente – abitanti di Bergamo, e gente di teatro. Confusi tra gli altri, stanno coloro che avevano condiviso con Renzo gli anni Settanta, la giovinezza, l'esplosione del teatro di gruppo. Gente che magari non lo vedeva più da anni. Ma ora Renzo è morto all'improvviso, il primo della sua generazione, e lo stupore o il dolore sembrano aver lavato tutti quei volti invecchiati. Sotto i capelli grigi, sopra le pance incipienti della mezza età, riaffiora una bellezza straordinaria, prepotente. Gente accesa.

Alle mie spalle c'è Susanna. Guarda, sussurra, gli occhi lucenti, lo sguardo acceso da infinito orgoglio. Ecco: ti presento mio figlio! Un bel ragazzo. I figli. Gli allievi. Gli attori più giovani. Il figlio più piccolo di Renzo, Meme, è rimasto a casa (ed è per lui che scrivo).

La bara scende le scale al cimitero, diretta alla sua tomba, accompagnata da un ultimo saluto, una signora che batte sul legno lucido e grida «ciao, Renzo!». E tutti gli attori si tolgono con cura i fiori dai capelli e dai taschini e li buttano nel loculo, perché il riposo del loro regista sia ben adorno, mentre Luigi Carminati, maestro di violino di Tiziana, suona Massenet. Uno dei pezzi preferiti da Renzo, da lui usato nel suo *Valse*. È molto bravo, il maestro di violino, e intanto alla prediletta musica – troppo dolce – della *Thaïs* si mischia l'altoparlante del cimitero che prega, esorta, ordina e grida ai presenti di allontanarsi quanto prima, anzi, subito, perché è ora, e si deve chiudere. È quasi l'una, e qui siamo a Bergamo, dove si mangia presto.

Tra musica, sole e il gracchiare assordante dell'altoparlante ci fermiamo tutti, in tanta luce, a chiacchierare, fumare e salutarci, restii a separarci, e solo ora viene portato il primo esemplare appena stampato del volumetto sull'ultimo spettacolo di Renzo, i *Promessi Sposi* fatti a Lecco qualche mese prima. E mentre guardiamo le foto,

Luigia lo afferra e si precipita giù per le scale, fino alla tomba, ch e forse potrebbe ancora essere possibile metterlo sulla bara prima che sia murata.

è troppo tardi. La vita senza Renzo  e già iniziata.

Perché il ricordo di questo funerale resterà impresso in chi l'ha visto come un marchio? Racconta qualcosa che esula dalla vita e dalla morte, qualcosa che riguarda l'essenza stessa del teatro: polifonia. La cui maggior potenza si manifesta nella lacerazione, nel momento stesso in cui viene infranta – dall'arte o dalla vita. Quanto al futuro, quello non lo conosce nessuno.

E noi, Torgeir e io, corriamo a prendere l'aereo che ci riporta in Polonia, alla quattordicesima sessione dell'ISTA, dove, arrivati a tarda sera, ci riuniamo con i colleghi che son dovuti restare lì, a lavorare, Odin Teatret e studiosi, e raccontiamo quello a cui loro sono stati costretti a non partecipare. E anche questo, i visi attenti che ci guardano e ci ascoltano parlare, il silenzio, le domande, il naso di Roberta arrossato dal dolore – è il naso più espressivo che conosca – e gli occhi azzurri pieni di lacrime di Kai, e poi il suono del riso – no, della garbata allegria – di Renzo, che per settimane mi resta nelle orecchie, e l'immagine degli attori del Tascabile, costretti a riprendere la loro vita da soli, tutto, la brace rossa e il freddo filo di fumo che ne esce, tutto entra a far parte del racconto di questo funerale. Che  e un ricordo, che voglio regalare ai miei amici del Tascabile, ed  e una prima pietra per una non richiesta vita nuova.