

Ferdinando Taviani
QUANDO RECITAVA IL MARE
LETTERA SUL TERZO TEATRO

21 luglio 1993

Cara Mirella,

mi hai chiesto che cosa mi attrasse – ci attrasse – negli anni Settanta verso il Terzo Teatro e ho saputo risponderti solo parole imbarazzate e generiche. Imbarazzate dall'amplificazione retorica verso la quale quasi automaticamente s'avviavano: etica, rivoluzione, giustizia... Vado a rileggermi le ultime righe scritte per *Il libro dell'Odin* (la prima pagina):

Ecco un altro libro sul teatro, ma anche un libro in cui il discorso sul teatro vorrebbe essere libero di uscire fuori di se stesso, spingendo la propria voce fino a raggiungere, al di là del cerchio degli aficionados, coloro che del teatro dilatano il territorio, coloro che dicono ancora "teatro" ma ne hanno già abbandonato i tempi e i luoghi, coloro, infine, che in campi ancor più lontani sperimentano – con la concretezza del proprio lavoro e l'impegno della propria lotta quotidiana – la possibilità di cambiare le cose che ci circondano.

E continuo:

a volte lo spazio è esiguo, fra la casa e il muro del giardino, ma ciò non toglie che l'essenziale è lì: se sia possibile edificare e difendere un luogo in cui vivere sembri giusto, se e come sia possibile trasformare in azioni precise le parole e le teorie con cui quotidianamente inganniamo la nostra sete di giustizia.

Proprio in questi giorni quelle parole «edificare e difendere un luogo dove vivere sembri giusto» possono parere particolarmente

amare o derisorie. Alcuni di quei luoghi qui in Italia sono minacciati da crisi economiche dovute soprattutto alla corruzione dello Stato, che finge di finanziare i teatri e li obbliga invece a finanziare le banche col 50% circa delle loro sovvenzioni, pagate con ritardi enormi, che costringono a chiedere anticipazioni cariche di interessi passivi. Malgrado ciò, se mi chiedessi fino a che punto mi riconosca ancora in quel trentatreenne che nel luglio di 18 anni fa scriveva quelle parole, ti risponderai che mi ci riconosco e persino con un po' di fierezza o vanagloria.

Ma non posso fare a meno di immaginare la giusta critica: sono necessarie tante amplificazioni verbali? Scelgo dunque come punto di partenza la versione "ci" invece di quella "mi" della domanda: "che cosa ci attraeva del Terzo Teatro?".

Il plurale immagino che si riferisca a Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi e Franco Ruffini, oltre che a me. Nicola Savarese è già diverso: d'una generazione di studi intermedia fra la nostra e la tua e, soprattutto, sia studioso puro che artista. Lui non è mai stato (o quasi mai) *accanto* ai gruppi di teatro: c'è stato dentro. È stato attore, regista, leader d'un gruppo (l'Arcoiris, dal '76 all'80), poi ha inventato le sue conferenze-spettacolo, ha organizzato festival. Tante volte ci ha guardato con una cert'aria di insofferenza e degnazione: lui s'è spesso trovato in relazione di concorrenza o comunque su uno stesso piano commerciale, e ha sempre ragionato dei gruppi del Terzo Teatro senza la lente deformante della nostalgia, di quell'attrazione, appunto, di cui alla tua domanda.

Come Fabrizio Cruciani ragionasse non l'ho mai capito. Dal fondo di quella testa quando lui parlava del teatro che lo affascina, sia nel passato che nel presente, affiorava sempre la parola "etica". Nel passato era quel teatro riassunto nel sottotitolo del suo libro *Registi, pedagoghi e comunità teatrali*; nel presente: il Terzo Teatro. Ma se vuoi sapere che cosa significasse precisamente con "etica" non te lo saprei dire. È una parola che negli ultimi anni a me cominciava a seccare moltissimo. Alla fin fine mi sembrava che riempisse la bocca e creasse una specie d'ottimismo un po' ipocrita e devoto. A tutte le mie obiezioni e sfuriate lui era d'accordo: era "ovviamente" d'accordo. Ma allora che cosa intendeva con "etica",

quando ne parlava come della base della rivoluzione teatrale operata dai “padri fondatori” e come della principale fonte del fascino dei teatri che frequentava? Credo che quella parola condensasse ai suoi occhi il messaggio che tramite il teatro gli arrivava dal mondo del possibile.

Claudio Meldolesi penso di capirlo di più, non perché sia più semplice, ma perché la sua complessità mi pare modellabile su una complessità storica, quindi meglio visibile ad occhio nudo. Claudio il Terzo Teatro l’ha scoperto un po’ dopo e credo l’abbia scoperto nel contrasto con la crisi delle formazioni politiche e partitiche intransigenti, come efficacia della via indiretta, culturale. Il gruppo minuscolo, insomma, saldato da un cemento amicale e artistico o da un comune senso di mancanza, invece del partito.

Franco Ruffini lo direi attratto soprattutto dall’esercizio dell’intelligenza. Quando ha incontrato Eugenio Barba e poi Jerzy Grotowski ha subito riconosciuto intelligenze straordinarie. Inoltre, nei gruppi del Terzo Teatro ci sono condizioni molto buone per gli ingordi d’intelligenza: c’è luce e squallore allo scoperto. Ecco perché Franco col tempo s’è sentito fortemente attratto dall’ambiente del Terzo Teatro. O almeno credo.

Ed io? Davvero non so dirti.

In questi giorni mi ritornano continuamente sulle labbra, come un fischiettare di cui non riesco a liberarmi, due versi: «La mia venuta era testimonianza / di un ordine che in viaggio mi scordai». Sono di Montale, da *Mediterraneo*. Poi è arrivata la tua domanda e s’è saldata a quel ritornello. Ho scordato il messaggio? Per questo non t’ho saputo rispondere subito? Una cosa so di certo: ho perduto una lettera. È una lettera di molti anni fa, di anni dovevo averne nove o dieci, e me la scrisse mio nonno, dal quale ho preso la passione per il teatro. In realtà dovrei dire “la vocazione”, se fosse facile capire come una “vocazione” si possa prendere o trasmettere. Era una lettera in cui diceva cosa s’aspettava da me in relazione al teatro. Non l’ho persa per trascuratezza: l’ho sempre conservata con cura e forse una ventina d’anni fa o più debbo averla messa da qualche parte fra le cose da non perdere assolutamente. Così lei s’è persa.

Una delle ragioni per cui è difficile rispondere bene alla tua do-

manda è che oggi è impossibile rievocare il sapore di alcune novità degli anni Settanta. Credo che al di là di tanti discorsi ci fosse in noi soprattutto insofferenza.

Certi spettacoli-rivelazione (Carmelo Bene, il Living, l'Odin Teatret, Grotowski e Cieślak, il Bread and Puppet) avevano generato insofferenza per quel che avevamo visto e magari anche amato fino a quel momento. Benché l'esempio possa parere peregrino, credo che si sia verificato qualcosa di simile a quel che accadde a certi giovani spettatori (come Piero Gobetti) che dopo aver visto davvero la Duse cominciarono a provare insofferenza per le Gramatica che prima avevano tanto ammirato. Ma per noi non si trattava d'un'attrice invece delle altre, ma del teatro nel suo complesso. Anche se è proprio del teatro nel suo complesso che ad alcuni spettatori la Duse iniettò insofferenza. È importante il termine "insofferenza", perché poi nei dibattiti e negli scritti prevalgono i discorsi articolati, i giudizi storici ed estetici, persino i ridicolissimi annunci di morte del teatro o dell'arte, che si susseguono da lustri, morendo solo chi li fa. Ma quel che c'era alla base era pura semplice e profondissima insofferenza.

Fino a rasentare forme che oggi chiamerei di barbarie: una domenica partimmo in macchina per andare a Firenze a vedere la pomeridiana del *Lorenzaccio* nella regia di Krejča per il Teatro Za Branou di Praga: uno spettacolo famosissimo, per alcuni uno dei classici del secondo Novecento (di Krejča e dello Za Branou avevo visto a Roma, al teatro stabile diretto da Pandolfi, se non sbaglio, *Le tre sorelle*, e ne ero rimasto impressionato). In macchina eravamo Fabrizio, forse Franco, Ferruccio Marotti ed io. A Firenze ci incontrammo con Cesare Molinari. Dal *Lorenzaccio* ce ne uscimmo dopo il primo tempo: non che fosse brutto, ma l'insofferenza. Preferimmo passeggiare alle Cascine con Cesare, che vedevamo pochissimo. Ci attraeva tutto il teatro che se ne andava, ed era primavera.

Se oggi ti vai a rileggere le cose che pubblicavamo con una certa assiduità sull'animazione teatrale nelle scuole nei primi numeri (1971 e '72) di «Biblioteca Teatrale» posso immaginare la tua faccia sconcertata: uno parlava di Living Grotowski Brook-Marowitz Barba o Fo e poi nella stessa onda di Franco Passatore e d'un suo spet-

tacolo a scuola. Eravamo matti? *Oggi* quella materia può facilmente sembrare noiosa. Dammi retta: non lo *era*. Fra qualche anno quando gli anni Settanta non saranno più “una ventina d’anni fa”, cioè vecchi, ma saranno antichi, quella vampata d’estrema importanza che ebbe allora il teatro d’animazione continuerà forse a essere incomprensibile, ma tornerà certo a essere affascinante. Sì, ha a che fare con il Terzo Teatro, o con il mio girovagare in cerca di una risposta da darti. Attraverso Benjamin:

Dall’educazione borghese dei bambini quella proletaria deve differenziarsi in primo luogo attraverso il sistema. Ma “sistema” qui significa “quadro”. Sarebbe una cosa del tutto insostenibile per il proletariato se succedesse come negli asili della borghesia dove ogni sei mesi penetra un nuovo metodo con i più recenti perfezionamenti pedagogici. L’interesse per il “metodo” è un’impostazione autenticamente borghese, l’ideologia del tirare avanti e della poltroneria. L’educazione proletaria ha in primo luogo bisogno di un quadro, di un territorio reale *in cui* si educa. Non, come nella borghesia, di un’idea *a cui* si educa.

Ed eccomi qui stupefatto e rileggere le ultime due righe, perché mi pare che ci sia racchiuso tutto il senso della storia del Terzo Teatro e dei suoi antenati: non un’idea *a cui*..., ma un territorio *in cui*... Ecco che quel che m’è apparso sempre giustissimo ma a volte difficilmente difendibile di fronte alle obiezioni degli ideologi, e cioè che l’indipendenza del territorio vale più delle ragioni e degli scopi per cui lo si vuole indipendente, ora – quando non mi serve più per le polemiche – trova un crisma dei migliori: il teatro come un territorio *in cui*...

I gruppi del Terzo Teatro, italiani e no, avevano un colore molto diverso da quello delle avanguardie: facevano teatro per bande e non per individui; non erano solo indisciplinatissimi verso l’esterno, ma anche autodisciplinatissimi nel proprio interno; non difendevano un modo per gli altri inaccettabile di far teatro, ma un modo fin lì quasi inaccettabile di viverlo. Cioè un teatro fatto innanzi tutto per chi lo fa e poi aperto verso l’esterno per onde concentriche, come un sasso nell’acqua. Non entravano in conflitto col pubblico, ne trovavano uno loro. E infine: non erano stendardi, ma alberi che creavano

attorno a loro un minuscolo ecosistema: si suscitavano attorno un contesto.

Ripensandoci adesso, a distanza (perché allora per me fu naturale legarmi a quel tipo di persone) una delle loro più forti attrazioni dovette essere il terreno, il fatto che loro creassero un terreno. Le grandi esperienze che li avevano preceduti non stavano più come guglie nell'aria, isolate, ma ora appartenevano ad una terra diversa e comune. Il Terzo Teatro degli anni Settanta era la dimostrazione pratica che i capibanda del decennio precedente, quelli della Secessione teatrale, dal Living (lo metto anche lui nei Sessanta perché è in quel periodo che entrò in pieno nella coscienza di chi pensava teatro) fino all'ultimo grande secessionista, Brook, non erano casi isolati: non appartenevano – per così dire – solo a se stessi. C'era una terra ferma dove potevi trasferirti, non solo delle isole.

Quella lettera che s'è persa... Mi sono chiesto varie volte, da una ventina d'anni a questa parte, se mio nonno sarebbe molto deluso vedendo quel che ho fatto. A volte mi sono detto che ho fatto esattamente il contrario di quel che lui aveva sognato. Ma ho anche pensato che s'è trattato d'un semplice problema di traduzione. Lui in quella sua lettera diceva di sperare che divenuto grande io sarei stato un critico di teatro e che avrei difeso il teatro cristiano. Quest'idea del teatro "cristiano" da difendere, se a distanza di tanti anni continuassi a prenderla sul serio, susciterebbe in me o una scrollata di spalle o una vera e propria ripugnanza. Eppure qualcosa ho difeso.

Che cosa mi attrasse nel Terzo Teatro? Ma è proprio quel genere di domande a cui uno non può esser lui a rispondere. Posso solo elencare i pezzi di mia conoscenza e qualcun altro – se interessa – dovrà tentare le conclusioni.

Per fare il mio dovere fino in fondo ti darò anche l'ultima carta fra quelle che ho mentalmente racimolato. L'ultimo frammento è l'imprinting. Credevo di poter dire che il mio imprinting teatrale erano state le storie che mi raccontava mio nonno, storie di teatro e d'attori del suo tempo, di commedie in cui aveva recitato, della scoperta che quel giovane filodrammatico Govi aveva un gran talento comico e così via. Ma un imprinting è un imprinting, non un sentito dire. Le storie di teatro non sono la stessa cosa del teatro, dell'im-

magine di teatro che poi uno senza saperlo insegue tutta la vita. Così mi sono dovuto rassegnare all'evidenza: il mio imprinting teatrale è stato il *Mosè* di Rossini.

Mi portarono in un palco del Teatro dell'Opera di Roma, nel '48, avevo 6 anni. Alla fine si aprì il mare. Mosè alzò le braccia e si aprì il mare. Dopo, passai un'intera varicella a rifare la scena del mare che s'apriva aprendo un improvviso sentiero fra la branda mia e quella di mio fratello malato con me. Quando guarii mi riportarono all'Opera ed ero felicissimo perché era un'opera anch'essa marina: *I pescatori di perle* di Bizet. Le acque blu ne avrebbero fatte di tutti i colori. Invece c'era solo un fondale immobile celestissimo dipinto. Ho creduto a lungo che *I pescatori di perle* fosse una scemata solo perché non mi dette altro che nostalgia di quando recitava il mare.

