

PER TAVIANI: RICORDI E TESTIMONIANZE (4)  
Lombardi, Martinelli-Montanari, Pradier

Sandro Lombardi

## FERDINANDO TAVIANI, MAESTRO DI VITA E ATLETA DEL CUORE

Per molti anni ho avuto l'abitudine di tenere un diario, la sera. Pensavo che in futuro, aprendo quelle pagine, avrei meglio ritrovato il passato. Non sapevo che, al contrario, i ricordi più utili a vivere sono quelli che recuperiamo a fatica, non avendo tutti la grazia che toccò a Marcel Proust: esser periodicamente visitato dalle epifanie della memoria involontaria.

Ne parlavo, del fenomeno della memoria involontaria, con Ferdinando Taviani, un tardo pomeriggio di prima estate, a Carpignano Salentino, in attesa dell'ora di cena. Ci bagnava una luce di fine giugno: luce lunga, solstiziale, quasi marina, che incorniciava di pulviscolo dorato i bianchi muri sfarinati di quel borgo remoto.

Taviani era là per guidare, dal punto di vista teorico e storico, un gruppo eterogeneo di attori, invitati dall'Odin Teatret per un laboratorio (allora si diceva *workshop*). Non ricordo chi mi disse che nel territorio di Carpignano sopravvivevano due minoranze antropologico-linguistiche: l'una parlava greco, l'altra albanese. Mi chiesi se anche quel nostro gruppo potesse esser considerato una minoranza (antropologica, linguistica), forse una sopravvivenza, magari un avamposto, una *enclave* extraterritoriale capace di suscitare «attorno a sé un proprio contesto culturale»<sup>1</sup>.

Imparai a chiamarlo Nando. Aveva qualcosa di indiano nel sembiante, un che di ascetico, di orientale: il seduttivo e inquietante miscuglio di carne e spirito dei profeti. Occhi tanto penetranti d'intelligenza quanto stranamente liquidi, come per lacrime pronte a sgorgare.

<sup>1</sup> Ferdinando Taviani, s. v. *Teatro*, in *Enciclopedia Italiana*, Vol. XXXIII, Appendice V, Roma, Tuminelli, 1995.

Perché voler ritrovare il passato, perché voler ricordare? – chiede May Bartram, la protagonista femminile della *Tigre nella giungla* di Henry James<sup>2</sup> – a che scopo cercar di resuscitare luoghi e momenti, se questi non s'impongono da sé alla coscienza? Eppure, cosa non darei adesso, in questo pomeriggio grigio, in questa Firenze confinata a causa del contagio virale, per ritrovare nelle pieghe della memoria, nei meandri oscuri dove luci, immagini, suoni, odori, pensieri, sensazioni d'ogni genere e natura s'intrecciano a formare il prisma screziato e cangiante che chiamiamo ricordo – cosa non darei per tirar su dal pozzo dell'oblio, dalle grigie, labirintiche rovine della memoria, il motivo per cui Taviani e io, immersi in quella luce già d'Oriente, stessimo parlando di memoria involontaria...! Ahimè, non lo ricordo, anche se *ricordo di averlo ricordato*, per anni, finché poi quella scheggia di memoria non si è staccata da me, inabissandosi nel *gouffre* della dimenticanza.

Sembra un paradosso beffardo e un po' maligno: dimenticare il motivo per cui si parlava di memoria! Esser tradito dallo strumento che ho sempre considerato centrale per il lavoro dell'attore, il crogiolo luminoso (e numinoso) a cui ho intitolato un intero libro<sup>3</sup>: la memoria! Il fatto è che questa nobile signora, la madre delle Muse, è una divinità misteriosa, che gioca a nascondersi e rivelarsi quando meno te lo aspetti; è un folletto burlone, che percorre strade imprevedibili e tutte sue – e per quanto sia, come a May risponde John Marcher nel citato racconto di James, «lentissima a riaffiorare, ciò non toglie che possa essere al contempo assai violenta nel colpirci»<sup>4</sup>.

Ricordo bene, in compenso, l'eccitazione mista a timore all'idea di star per incontrare Eugenio Barba, uno dei registi nuovi di cui maggiormente si parlava a quel tempo. Arrivavo in Puglia affamato di teatro e architettura romana, di musica barocca e letteratura *maudite*, di arte povera e iperrealismo, di amicizie e amori – non troppo diverso dai due ragazzi protagonisti dei *Fratelli d'Italia* di Arbasino<sup>5</sup>, a loro volta memori degli Encolpio e Ascilto petroniani<sup>6</sup>: voraci di vita e di avventure, studiosi e sciagurati, presi nel vortice di chi impara che cosa significa aver vent'anni o poco più – e molti desideri,

<sup>2</sup> Henry James, *The Beast in the Jungle*, in *The Better Sort*, London, Methuen, 1903. Trad. it. di G. Ferrata, *La tigre nella giungla*, in Elio Vittorini, a cura di, *Americana: raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1942.

<sup>3</sup> Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Il lavoro dell'attore tra realtà e memoria*, Milano, Garzanti, 2004.

<sup>4</sup> Henry James, *La belva nella giungla*, traduzione e drammaturgia di S. Lombardi, in corso di elaborazione.

<sup>5</sup> Per chi fosse interessato a quello che è uno dei più bei romanzi italiani della seconda metà del Novecento, va detto che il libro ha avuto una serie di riedizioni, ogni volta accresciute e modificate: Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1963; Torino, Einaudi, 1976; Milano, Adelphi, 1993. Un capitolo dall'edizione Adelphi, *Condizione del dolore* si trova in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. II, Milano, Mondadori, 2010, pp. 951-1114.

<sup>6</sup> Petronio, *Satyricon*, traduzione di E. Sanguineti, Roma, Palazzi, 1969.

curiosità infinite e saturnine inclinazioni allo *spleen*, avidi di quelle esperienze meravigliose e orrende che rendono memorabile quella stagione della vita.

Il primo impatto con l'Odin, che era stato un punto di riferimento per me fin dagli anni liceali, quando – su indicazione di Federico Tiezzi, ne leggevo su «Sipario» –, fu una delusione. Delusione di natura tutta proustiana: quando il protagonista della *Recherche* assiste per la prima volta a uno spettacolo in cui recita la Berma (personaggio costruito su Sarah Bernhardt e Réjane), da lui idolatrata, e ne resta sconcertato<sup>7</sup>. È lo scarto tra le aspettative e la realtà, l'inconciliabilità tra quel che desideriamo e quel che sperimentiamo. Ma Proust insegna anche come la delusione sia una delle forme della conoscenza, dato che col tempo presenta un'altra faccia: quando ci si accorge che la realtà non è inferiore alle aspettative. Passano anni e l'eroe proustiano torna a vedere la Berma, quasi casualmente, senza aspettarsi più niente, e di colpo la voce, il volto, i gesti dell'attrice lo colpiscono: laddove prima era rimasto deluso sembrandogli che la Berma non recitasse ma “fosse” Fedra, ora comprende che lì sta la sua grandezza: “essere” e non fingere di essere Fedra<sup>8</sup>.

La mia “altra faccia della delusione”, il mio riconoscimento di quanto la realtà non ingannasse le aspettative ma addirittura le superasse, non dovette aspettare così a lungo: fu in quegli stessi giorni che, grazie a Taviani, mi resi conto di come la trasformazione del linguaggio teatrale che si perseguiva laggiù fosse, sì, un fatto estetico, ma che, come tutti i fenomeni estetici, implicava una profonda trasformazione nello spirito del tempo: ebbi la sensazione di una cellula che da un lato registrava i mutamenti spirituali, sociali e psichici di un'epoca, e dall'altro contribuiva a incentivarli. Di nuovo il pensiero va a quelle minoranze antropologiche e linguistiche: non la lingua ma le lingue, non la cultura ma le culture, non il sistema ma i sistemi, non il teatro ma i teatri!

Non avrei mai compreso tutto ciò se non ci fossero stati i pomeriggi con Taviani, la sua capacità di collocare il momento che stavamo vivendo in una prospettiva storica ma anche di psicologia esistenziale.

Le mie aspettative si erano nutrite di ore passate a sfogliare le riviste di teatro nel silenzio ovattato della Biblioteca Comunale di Arezzo. Vi leggevo del Living Theatre, del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, della Byrd Hoffman School of Byrds di Bob Wilson, e infine dei primi spettacoli dell'Odin Teatret: *Ferai* e *Min Fars Hus* (questo lo avrei poi visto in una Casa del Popolo fiorentina, a lungo considerandolo il più bello della mia vita). Altrettanto mitico sarebbe diventato *Il libro dell'Odin*<sup>9</sup>. Era uno dei bei volumi

<sup>7</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1919], in *Alla ricerca del tempo perduto*, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, Vol. I, pp. 528-544.

<sup>8</sup> Marcel Proust, *Ivi*, vol. II, pp. 35-65.

<sup>9</sup> Ferdinando Taviani (a cura di), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975.

della collana Teatro di Feltrinelli, di cui andavo raccogliendo *Il teatro e il suo spazio* (Brook)<sup>10</sup>, *Il mio teatro* (Craig)<sup>11</sup>, *Per un teatro umano* (Strehler)<sup>12</sup>, *La realtà del teatro* (Ronconi)<sup>13</sup>: libri di studio, libri di formazione, libri che segnano una vita – al pari dell'*Autunno del Medio Evo* di Johan Huizinga<sup>14</sup>, del *Piero della Francesca*<sup>15</sup> o del *Caravaggio*<sup>16</sup> di Roberto Longhi, al pari dei *Mosaici medievali in Sicilia*<sup>17</sup> o del *Wiligelmo* di Roberto Salvini<sup>18</sup>, col quale in quegli anni studiavo a Firenze.

E così risalgo pian piano i cunicoli della memoria: al principio di quell'estate era arrivata una lettera indirizzata al Carrozone (la compagnia che avevamo da poco costituito nella forma giuridica di "associazione culturale senza fini di lucro"). Avevamo all'attivo un paio di spettacoli, di cui uno, *La donna stanca incontra il sole*, aveva già avuto un suo battesimo "ufficiale" al Festival del Teatro Immagine, organizzato a Salerno da Giuseppe Bartolucci, Achille Mango e Filiberto Menna, tra i nostri primi indimenticati lari. La lettera, firmata Pierfranco Zappareddu, invitava un componente del nostro gruppo (e sarei stato io) a un seminario pedagogico condotto da Eugenio Barba e Ferdinando Taviani a Carpignano Salentino, in Puglia. Era il 1974.

Sessioni di allenamento mattutine, dalle 8 alle 16, con una pausa per un breve *lunch* alle 13. Nel pomeriggio incontri di approfondimento storico-teorico.

Tra gli attori del gruppo danese mi legai in amicizia con Roberta Carreri, milanese, la sola italiana. Sentivo di condividere con lei, oltre che con Nando, il desiderio di un teatro che fosse, con le parole di Ennio Flaiano, non soltanto «un genere letterario ma un genere di vita»<sup>19</sup>. Fu un'amicizia "asciutta" e senza troppe parole, com'era del resto tutto a Carpignano: asciutto e senza troppe parole<sup>20</sup>. Ma Taviani era in grado di declinare in termini mediterranei quella asciuttezza nordica – dove con "mediterranei" cerco di alludere a un'umanità che non teme di rivelarsi, carica di valori non detti: culto del sapere, dell'onestà intellettuale, del coraggio, della necessità di restare gentili anche nelle polemiche. L'apprendimento della tecnica era duro, giustamente duro perché,

<sup>10</sup> Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

<sup>11</sup> Edward G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

<sup>12</sup> Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974.

<sup>13</sup> Cesare Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973.

<sup>14</sup> Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1944.

<sup>15</sup> Roberto Longhi, "Piero della Francesca" [1927], in *Piero della Francesca 1927. Con aggiunte fino al 1962*, Firenze, Sansoni, 1963.

<sup>16</sup> Id., *Caravaggio* [1968], in *Studi caravaggeschi*, Tomo I, Firenze, Sansoni, 1999.

<sup>17</sup> Roberto Salvini, *Mosaici medievali in Sicilia*, Firenze, Sansoni, 1949.

<sup>18</sup> Id., *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello, 1956.

<sup>19</sup> Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Adelphi, 2010.

<sup>20</sup> Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013.

come ricordava Taviani, attraverso la tecnica potevamo arrivare a qualcosa con cui trasformare – concretamente e non solo nei desideri e nelle utopie! – il nostro lavoro e addirittura le nostre vite: con la tecnica si poteva tendere a conquiste che non mirassero soltanto all’aspetto performativo, ma anche a quello esistenziale.

In quei pomeriggi di dopo-lavoro, Taviani aiutava a interpretare criticamente quel che si faceva al mattino, e in tal modo faceva affiorare una serie di bisogni (personali ancor prima che teatrali) di cui non eravamo neanche consapevoli. Mi consentiva, tra l’altro, di individuare e raccogliere in un insieme più o meno coerente alcune idee sul teatro che mi ronzavano disordinatamente in testa. Meglio: non erano neanche idee: erano sentimenti, pulsioni; no, meglio ancora: erano disagi, scontentezze, un senso di irrealtà che mi prendeva alla gola (e che tuttora mi azzanna) di fronte al teatro che andava per la maggiore. All’idea del teatro associavo una nostalgia, la nostalgia di qualcosa che non sapevo definire: in uno scritto la chiamai *nostalgia del disordine*. Trovavo appigli per mettere a fuoco quel sentimento nei saltimbanchi di Picasso, nei Petruška e Pulcinella di Stravinskij, nei lunari Pierrot di Schönberg, nei Gilles e Mezzettino di Watteau, nel buffone Gonella di Fouquet... Taviani ipotizzò che forse quella nostalgia andava ai tempi, tra fine del XVII e inizio del XVIII secolo, in cui i teatranti rappresentavano un vero disordine nella vita delle società di allora. Dalla rimozione di quel disordine, dall’esorcismo operato su quel pericolo, dalla sua riduzione all’ordine e conseguente atrofizzazione, sarebbe nata la tradizione del teatro borghese, un teatro che si limita all’allestimento di testi letterari. Quel mio disagio – cui ora, grazie a Taviani, riescivo a dare un nome – era iniziato già al liceo, quando il teatro ci veniva insegnato come un limite della letteratura. Si chiudeva un cerchio: il crimine perpetrato dalle società europee nei confronti della virulenza del teatro, trasformando il disordine in ordine, neutralizzandolo in una sorta di museo vivente della letteratura drammatica – ecco che ora nei discorsi degli insegnanti (meglio Petrarca di Shakespeare perché questo si era «sporcatole mani con le assi della scena») colpiva, come in una nemesi, la stessa letteratura drammatica, facendole scontare il prezzo di una sua inferiorità alla cosiddetta poesia pura.

Un disagio non minore mi aggrediva del resto al cospetto di quello che Pasolini, nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*, aveva definito Teatro dell’Urlo, in contrapposizione apparente, in realtà complice, al Teatro della Chiacchiera – dove il primo era l’avanguardia alla moda, all’epoca coccolata dalle pagine dell’«Espresso», e il secondo il teatro dell’ufficialità e degli abbonati, coccolato dal «Corriere della Sera» come dall’«Unità» – teatro borghese anche quando si travestiva con maschere politicamente schierate. Presto quella contrapposizione fu banalizzata, nei discorsi di quelli che fanno opinione, in antinomia fra Teatro della Parola e Teatro del Gesto o del Corpo, instaurando

in realtà, sotto la specie di una dialettica tra Ordine e Disordine, una falsa antinomia – spiegava Taviani – scorretta e fuorviante. Ma in quegli anni c'era uno spazio, significativo seppur esiguo, «un interstizio, una crepa» – diceva –, in cui convenivano eterogenee creature sradicate, migranti, orfane, unite dal sentirsi nate in una terra di nessuno e dal disagio di non potersi riconoscere in nessuna delle due categorie (pensavo a uno slogan letto su un muro di Roma: «né con lo Stato né con l'Antistato»). Disagio che presto sarebbe diventato una rivendicazione. Nascevano gruppi che avevano come scopo prioritario non lo spettacolo ma il processo (umano, artistico, culturale, tecnico) per arrivarci. Gruppi che si orientavano alla ricerca di famiglie d'elezione – non “protette” come dicevano le malelingue dotate di malocchio (contro il quale Taviani raccolse un libro che in un punto doloroso anche mi riguarda<sup>21</sup>), bensì aperte al proprio interno – e con un pizzico di spavaldo orgoglio che forse mal celava una timidezza esistenziale – alla mancanza di protezione.

Un altro dei grandi amici e maestri della mia vita, lo scrittore spagnolo Juan Román, aveva chiamato la sua casa di Al Hoceima, sulla costa mediterranea del Marocco, *Los Desamparados*, da una Virgen de los Desamparados cui erano devoti i suoi genitori<sup>22</sup>. Il termine *desamparados* non ha un preciso corrispettivo italiano, servono giri di parole: *i non protetti, i senza protezione, coloro che non hanno riparo* se non in quella Vergine che, appunto, protegge proprio chi non ha altri ombrelli. Mi piacerebbe che quel teatro che non è né della Chiacchiera né dell'Urlo, quel teatro che è stato sognato da Antonin Artaud e Jacques Copeau, da Edward G. Craig ed Eleonora Duse, da Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini, da Julian Beck e Judith Malina, da Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor, da Giuseppe Bartolucci e Franco Quadri, da Peter Schumann e Giuliano Scabia, da Memè Perlini e Simone Carella – ecco, mi piacerebbe fosse chiamato Teatro dei Desamparados, il teatro di quegli *atleti del cuore* che non hanno protezioni, che trovano il loro centro nei margini delle periferie – con orgoglio e disposti a tutto.

Non ho ricordato il perché di quella conversazione, ma del resto che importanza avrebbe? Ma il fatto è che mi sorge anche il dubbio che forse Nando non fosse laggiù a Carpinano...? O che forse non c'ero io...? Sarebbe stato

<sup>21</sup> Ferdinando Taviani, *Una storia semplice: la mossa del cavallo*, in «Alfabeta», n. 77, 1985. Poi in *Il Patalogo 9. Annuario 1986 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 217-223. Infine in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 105-127. L'importanza di quel suo intervento sulla vicenda dello spettacolo *Genet a Tangeri* rappresentato nel Mattatoio Comunale di Riccione richiederebbe uno spazio che mi è impedito dalla ferita ancora aperta di quell'episodio.

<sup>22</sup> Juan Román, *Ancora uno sbarco. Scritti dal Rif marocchino*, con quattro tavole di Carla Accardi, traduzione di L. Gonfiantini, a cura di S. Lombardi, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1990.

dunque solo un sogno? Chissà... Comunque vorrei chiudere rifacendomi ancora a Juan Román: dopo la morte, diceva, finiremo tutti in un circo in Sud America, un circo immenso e sempre illuminato a giorno. Vi troveremo tutti quelli che abbiamo amato, e quelli che avremmo potuto amare se il destino ci avesse dato di incontrarli. Maria Callas sarà lì a cantare, Mozart l'accompagnerà al pianoforte, Velázquez farà ritratti a tutti, Cervantes narrerà ancora dell'idalgo don Quijote, Garcia Lorca starà in un angolo a parlare con Antonio Machado dell'amore oscuro. Ciascuno di noi porterà i suoi "numeri" più belli. Vedrete quando arriverò io: teatro, arte, canzoni, cinema, danza, pubblicità... Ah! cosa non inventerò per farvi impazzire...<sup>23</sup>!

Firenze, 11 gennaio 2021

<sup>23</sup> Juan Román, *El mundo invisible de los Yenún*, a cura di V. Moga Romero, fotografie di Piero Biasion, Melilla, Consejería de Cultura, Educación, Juventud y Deporte, 1996.

Marco Martinelli - Ermanna Montanari

PER NANDO:  
CARE, DISORDINATE E SUSSULTORIE

Vale per gli studiosi e i critici e gli storici del teatro quello che vale per gli artisti. Di alcuni attori diciamo: ha presenza, carisma. Non tutti ce l'hanno, tanti sono attori indubbiamente "bravi", ma non sono quella cosa là: grazia che illumina il palco, che ci lega a gesti e parole come un magnete. Lo stesso possiamo dire quando apriamo i libri di teoria teatrale, quando leggiamo una recensione o ascoltiamo i racconti di chi il teatro lo ha studiato e attraversato: le parole di alcuni si limitano a essere ben dette o ben scritte, quelle di altri fanno luce. Nando Taviani sapeva scuotere chi lo ascoltava come chi leggeva i suoi scritti, chi si confrontava con il suo pensiero spiazzante, sulfureo. Fin dagli esordi della compagnia, alla fine degli anni Settanta, eravamo abituati a vederlo in coppia con Claudio Meldolesi, docente al DAMS di Bologna che ci stava laureando entrambi. Castore e Polluce, li chiamavamo: per quanto "romantico" Claudio, capace di accensioni poetiche, di folgorazioni improvvise, per quanto "luciferino" Nando, la voce dal ritmo seducente, come una spirale a sciogliere e intrecciare nodi, lo sguardo obliquo e indagatore, e la dialettica in grado di rovesciare i luoghi comuni e mostrare *ribaltata* la scena del teatro e del mondo. Affascinati dai suoi studi sulla Commedia dell'Arte, ce lo trovammo per la prima volta in platea ad assistere a *Ruh. Romagna più Africa uguale*. Era il Festival di Santarcangelo 1988: in sala, in prima fila, oltre al direttore Roberto Bacci, i "diòscuri" Taviani e Meldolesi, e Leo de Berardinis ed Eugenio Barba. C'era di che intimorirsi: tutto filò liscio, e mesi dopo leggemmo una recensione di Nando che era un vero e proprio "saggio" sul concetto di post-moderno a teatro, poi finito nel suo *Contro il mal occhio*: e lui che forse era in quel momento il più autorevole teorico del "Terzo Teatro", lui che come *dramaturg* da anni seguiva con passione il lavoro dell'Odin, scrisse pagine che ci fecero comprendere ancora meglio, ancor più a fondo, la nostra stessa invenzione di una Romagna africana e "patafisica". Anche perché quelle contrapposizioni degli anni Ottanta (chi se le ricorda più?) tra terzoteatristi con i sandali (pratica francescana inaugurata proprio da Barba



e Taviani) e postmoderni in scarpe da ginnastica, India e rito da una parte e America e rock and roll dall'altra, servivano più che altro per accendere il dibattito, ma noi, che in quel giustapporsi di Est e Ovest ci sentivamo un po' come un *paese non allineato*, sentivamo che in profondità contavano le opere, e non le tendenze; le personalità autentiche, e non i *personaggi*. Ci eravamo sentiti *compresi* da Nando, meglio, disvelati: e da lì nacque un'amicizia fatta di telefonate, scambi di lettere e libri, incontri a teatro. Poi, circa vent'anni dopo, si autoinvitò a Ravenna: posso venire a stare con voi? Un paio di giorni, non vi voglio disturbare, solo un paio di giorni, ad assistere al vostro nuovo lavoro, cosa state provando? *L'avaro* di Molière? Bene, quando posso? Nando aveva scritto pagine indimenticabili su Cesare Garboli, critico letterario e insieme appassionato di teatro, traduttore eccelso di Molière, e proprio dalla traduzione di Garboli eravamo partiti per reinventare Arpagone-Ermanna con il microfono-scettrò tra le mani, a tiranneggiare servi e parenti. Furono giorni di grande intimità: Nando stava tutto il pomeriggio in silenzio, a osservare il farsi della creazione da un angolo della platea del Rasi, mentre i pranzi e le cene, che si prolungavano fino a tarda notte, erano insieme divertenti e istruttivi, momenti di intenso *lavoro* anch'essi, in cui il programma che ci eravamo dati era sì riflettere sul Molière che stava prendendo forma, ma ancor più "far raccontare Nando". Farlo raccontare di tutto: e Nando era un fiume in piena, passava senza logica apparente da una storia a un'altra, e ogni tanto però si fermava, e come preoccupato ci chiedeva: «non è che vi sto annoiando?»; e una volta rassicurato ricominciava a raccontare di teatro e di politica, di radici familiari e di utopie, di scherzi e sentimenti profondi. Perché convenivamo con lui su questo, che aveva ragione Aristofane, quando nelle *Rane* fa dire al coro che così si celebrano i misteri: «mescolando cose gravi e cose buffe», spiazzando le une con le altre, sapendo prendere anche la strada opposta, apparentemente opposta, alla metà che ci siamo dati. E che il teatro ha senso, in un mondo di televisioni e computer, solo se continua a scavare la vita con la sua trivella, solo se non si stanca a fare del *passato* la forza del suo *presente*, se non cede alla chiacchiera e ai salotti, se sfida l'enigma del nostro *stare al mondo*. Inferno e paradiso. Che è anche l'enigma del nostro *uscire dal mondo*, *uscire di scena*.

### *Lettera di Nando del 16. 3. 2010*

*Cara Ermanna, scrivo a te e Marco assieme. Fra poco, scendo alla Posta e vi spedisco Laurence Olivier. Fra le cose di cui abbiamo parlato, vi erano alcuni snodi di parole che mi pare riecheggiasse l'articolo che ho fatto per il libro di Stanislavskij. Così vi allego l'articolo, che verrà pubblicato su L'Indice di maggio. Vi ringrazio ancora per i due giorni passati assieme. Per i libri che mi avete dato, per le dediche, tanto più care, Ermanna, quanto più apparentemente disordinate e sussultorie.*

*Ho ripensato alle ultime cose che ci siamo detti, andando verso l'albergo alle tre di notte passate. Mi sono chiesto, per esempio, perché nella mia logorrea mi sia venuto in mente di raccontarvi l'episodio di quella canadese senza denti, che non c'entrava niente. Poi ho un po' seguito il modo di pensiero degli attori, della loro drammaturgia all'indietro, che consiste nel trovare un dietro alle cose che da giorni, a volte da anni ripetono recitandole. Trovare un dietro è in fondo la risposta alla domanda: perché io-lui, io-lei dico questo? perché faccio questo? L'opposto dell'interpretazione. Semmai la cucitura d'una fodera, così mi sono chiesto: perché dopo quel che Ermanna mi raccontava di casa sua io mi sono messo ad espettorare la storia della canadese che non c'entrava un piffero? Poi ho pensato che Molière voleva che i suoi attori improvvisassero un po', almeno certi attori. Ho anche pensato che Garboli gli piaceva che gli attori «si mettessero in bocca» le sue parole di traduzione, che le cambiassero, se del caso. Che magari aggiungessero. Così i diversi pezzi della conversazione di domenica notte, anzi di lunedì mattina si sono messi assieme. Mi sono chiesto: non sarebbe bello se Ermanna volesse aggiungere qualcosa di segretamente suo al suo Arpagone? Non un problema drammaturgico, né estetico, ma usare un angolino del teatro per fare un po' giustizia, quella giustizia che non sarebbe mica bello fare nella vita reale. Ma il paese dell'Irrealtà, che ci sta a fare, sennò. Insomma: immagina che Arpagone un momento, buttassee là una parolina ad Elisa, forse buttandogliela in faccia o dicendola fra sé e sé: «Che delusione sei stata, Elisa!, per tua madre e per me. Non sei bella. A che marito vorresti pretendere?». Ed a Cleante, anche a lui: «Sei stato una delusione, Cleante. Sei bello, prestante. Ma non hai cervello. Sei un figlio deficiente, diciamocelo». Due battutine, non queste scritte male, ma di questo tipo, forse tre, seminate dove più ti aggrada. Perché questo era il modo in cui Molière e con lui e prima di lui i comici italiani trattavano la propria biografia, la zoppaggine, le ferite famigliari e amorose, le magagne e le malattie: le affrontavano rovesciandole, mettendole in ridicolo, non come se si stendessero su un divanetto simolfreudiano, ma come si dà un calcio ad uno sgabello, che anche se non ci fa piangere però ci sta fra i piedi. Molière è il nostro santo protettore. Non Genesio. Il 17 febbraio dovrebbe essere la festa del Teatro: il giorno di San Molière. Aggiungo due note: Elisa è un po' troppo e solo seccata e insofferente. Non è mai umiliata. O forse non me ne sono accorto. Ed è importantissimo che Valerio raddrizza la schiena, e martelli meno con la voce, quando non fa il tartufo. Non è tartufo perché rampante, ma perché amante. Cioè il suo Santo è Lancillotto.*

*Fate finta che non v'ho detto niente. Ho solo inviato l'articolo con due paroline d'accompagnamento. Ancora baci. nando*

Jean-Marie Pradier

## NANDO ET LE THÉÂTRE DES ENIGMES

Dans le soleil de juin 2014, à Holstebro, l'effervescence du peuple secret de l'Odin annonce les festivités du cinquantième anniversaire. Surprenantes et spectaculaires, selon la tradition. Sitôt arrivé, chacun se retrouve, se salue et converse en diverses langues. Des groupes se forment et se défont. Des retrouvailles ont lieu. J'aperçois *gli Italiani*, mes frères et sœurs qui depuis 1980 – date de la première session de l'ISTA, à Bonn – me sont devenus d'indispensables compères consanguins. Ils marchent lentement, peu bavards, comme une escorte entourant Nando. Je m'approche, heureux et volubile. Nando ne répond pas. Dans un premier temps, je ne suis guère surpris. Mon cadet de trois ans avec sa barbe, le sourcil buissonneux, l'œil vif, le geste mesuré, la parole précise, retenue, m'a toujours paru être mon aîné. Sans doute son habillement orientalisé m'a-t-il fait projeter sur lui dès le premier jour l'image d'un sage sufi ascétique et érudit plutôt que celle d'un universitaire costumé en universitaire. À moins qu'il ne m'ait propulsé du côté de Sophie Marceau, sémillante adolescente dans *La Boum*, le film de Claude Pinoteau, sorti l'année même de la première ISTA en 1980, quand les *teenagers* s'entouraient le cou d'un keffieh avant de porter, devenus grands, le kapol afghan. Le costume de scène est toujours une invitation aux pièges du jugement quand il se porte à la ville. Enigme: qu'était pour Nando le bonnet coloré de prière musulman qui le coiffait?

*Vers la grande scoperta*

Franco Ruffini et Nicola Savarese me regardent. J'ai alors l'intuition que je ne dois pas insister. Le silence fait partie des codes implicites qui ont rendu possible l'incroyable expédition cosmopolite dans laquelle nous avons embarqué avec Eugenio Barba, pour partir vers le grand large. Voiles déployées, chacun à son poste, indépendants et solidaires nous ressemblons sans doute aux équipages minutieusement étudiés par le prestigieux sénateur érudit Paolo Emilio Taviani, père du fils, passionné par l'aventure de Christophe Co-

lomb et de ses voyages<sup>1</sup>. Dans mon imaginaire de Français, la silhouette et la démarche de Nando, le ton de sa voix très légèrement épicé d'un *r* roulé se sont étrangement associés à celle d'un éminent italien du XVII<sup>e</sup> siècle, remarquable diplomate qui a joué un rôle majeur auprès du Roi Soleil, tout en introduisant en France l'opéra italien: Giulio Raimondo Mazzarino, que nous connaissons sous le nom de Cardinal de Mazarin.

Dès que j'ai eu connaissance dans les années 70 du rôle tenu par Nando auprès d'Eugenio, j'ai été en effet surpris par sa discrétion, à la façon des diplomates qui œuvrent sans tapage apparent mais dont on connaît l'influence. Le vocabulaire belge a le joli adjectif "taiseux" pour décrire ce genre de personne qui sont l'envers des volubiles. Nous avons été quelques-uns à prendre la parole en février 2009 à l'occasion du banquet pour Ludwik Flaszen et Jerzy Grotowski – *The First Stone* – offert par l'Odin pour célébrer le 50<sup>ème</sup> anniversaire de la fondation de leur *Teatr Laboratorium*. Nando n'était pas intervenu, silencieux sur sa chaise. Qu'elle en était la raison? De même, au cours des sessions de l'ISTA il attendait – comme nous autres – qu'Eugenio le sollicite pour donner une précision historique ou une quelconque explication. Cet ethos tranchait radicalement sur l'histronisme des colloques universitaires où les prises de parole ont souvent la véhémence de la prise de la Bastille. En revanche, je le voyais sortir d'un conciliabule avec Eugenio tel les "visiteurs du soir" des présidents. En 2014, pointait déjà une inquiétude diffuse sur sa santé et je n'osai pas importuner les familiers.

Il faut recueillir des souvenirs des acteurs et actrices de l'Odin pour saisir quelques détails sur la façon dont il menait sa fonction de conseiller littéraire. Encore que nul algorithme n'est en mesure de rendre compte de l'alchimie du processus complexe de création: lorsque se rencontrent et s'entremêlent dans le dialogue les intuitions fugaces et la lente fermentation de l'idée, les sensations, les émotions et la logique nécessaire à la structuration des éclats de l'imaginaire. Dans la thèse qu'elle consacre à l'Odin, Raphaëlle Doyon livre prudemment quelques indices, comme dans le récit qu'elle fait de son séjour à Holstebro, alors que *Salt* est en chantier: «Il y a eu des visites qui ont tout bouleversé comme celle de Ferdinando Taviani». De ses notes prises pendant les répétitions, le 19 mars 2002, elle extrait: «Eugenio est tout sourire. Ferdinando Taviani est là depuis deux jours. Il est certain qu'il a une influence sur ces changements soudains, et sur la saute d'humeur d'Eugenio. Tout à coup, les chansons niaises de Jan prennent sens»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Paolo Emilio Taviani, *Cristoforo Colombo. La genesi della grande scoperta*, vol. I-II, Novara, De Agostini, 1980 (ouvrage traduit et publié en français: Id., *Christophe Colomb: genèse de la grande découverte*, traduit de l'italien par Bianca Maria Festa, Annie et Paule Oliver, Paris, Éditions Atlas, 1980).

<sup>2</sup> Raphaëlle Doyon, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, t. II., Thèse, Université Paris 8, 2008, p. 337 (dir. J.-M. Pradier).

*Post scriptum introductif*

Ne connaissant, du fait de mon ignorance de la langue italienne et des orientations de ma recherche, qu'une petite partie de l'œuvre de Ferdinando Taviani, ce que j'écris de lui ne peut être que subjectif, partiel, amputé de l'essentiel et l'on dira de moi que j'ai une vue "engagée" des faits, un regard "de l'intérieur", "non-objectif". S'il fallait me justifier, j'inviterais à relire le post-scriptum de la postface écrite par Nando en conclusion de l'un des premiers recueils de textes d'Eugenio Barba publié en français par Patrick Pezin, éditeur aventurier et fidèle: *L'archipel du théâtre* (1982). Le paragraphe s'intitule "Post-scriptum sur une manière d'écrire l'histoire du théâtre". Ses quelques lignes rejoignent l'esprit du fameux article d'Eugenio maintes fois traduit: *Teatro cultura*. Les deux textes constituent une leçon d'épistémologie d'autant plus mordante qu'elle survenait au moment où les dérives du structuralisme inversait la recommandation de Marcel Mauss – aller du concret vers l'abstrait, et non l'inverse – et propulsait la théorie à l'avant-scène des études théâtrales. Je cite Nando:

Mais une vue de *l'extérieur*, lorsqu'il s'agit d'écrire l'histoire, particulière ou générale, du théâtre, sont toutes à *l'intérieur* des idéologies et des conventions de la critique théâtrale et la "théâtrologie", telles qu'elles se sont développées en Occident à travers la prise de pouvoir des intellectuels sur le théâtre (= sur les hommes qui font le théâtre).

Je crois que le principal devoir de celui qui, aujourd'hui, veut réfléchir sur le théâtre est de se situer au dehors de cette tradition. Et – puisque l'on a toujours besoin d'un point de vue d'où regarder – de parler à la première personne, en tant que spectateur. Ou bien de travailler sur le terrain, comme disent les anthropologues, d'abandonner cette pseudo-neutralité dont parlent sans cesse les historiens et les scientifiques les plus compromis<sup>3</sup>.

Lorsque j'ai rédigé mon premier article sur l'Odin, en 1975 après une visite à Holstebro, je ne connaissais pas *gli Italiani*. Alors en Uruguay où j'animais le Teatro Laboratorio de Montevideo, je n'appartenais pas au monde des études théâtrales et ignorais tout de leurs travaux<sup>4</sup>. Aussi, la première session de l'ISTA en 1980 à Bonn, me révéla-t-elle, "l'Ecole italienne": une étonnante société de jeunes chercheurs vigoureux qui, en même temps, ne lésinaient pas sur la bienvenue aux étrangers! Je fus frappé par leur esprit de compagnonnage

<sup>3</sup> Eugenio Barba, *L'Archipel du Théâtre*, traduit de l'italien et du danois par Yves Liébert, Carcassonne, Bouffonneries, 1982, p. 198. Publication poursuivie dans la collection Les voies de l'acteur, aux éditions L'Entretiens, devenues Deuxième époque.

<sup>4</sup> Jean-Marie Pradier, *Del cuerpo a proposito del Odin Teatret*, «Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo», 10 Agosto de 1975, pp. 33-35; 11 Agosto de 1976, pp. 30-32.

et d'entreprise, unis qu'ils étaient par une sorte de pacte de sang dans une fidélité lucide avec Eugenio Barba et les acteurs et actrices de l'Odin. Ils m'acceptèrent comme les gens du voyage intègrent un romanichel, ce que j'étais. Ce sont eux qui m'initièrent à l'étude savante de ce qui, jusque-là, avait été pour moi une pratique puis un objet de recherche dans une perspective plus éthologique qu'esthétique. Mon enthousiasme admiratif s'exprime dans un article publié en 1987 par la revue «Théâtre/Public» quelques mois après la parution de la version française de l'ouvrage-culte d'Eugenio Barba et Nicola Savarese *Anatomia del Teatro: un dizionario di antropologia teatrale* (1983).

Dès ses débuts l'ISTA s'est organisée sur le modèle d'une République internationale et interdisciplinaire qui comprend à la fois des artistes-pédagogues, des universitaires spécialistes du théâtre et des "scientifiques" [...] le noyau dur est constitué de spécialistes italiens du théâtre: critiques, historiens, théoriciens reconnus qui enseignaient dans les universités de Bologne, Rome, Lecce... L'«équipe italiana» (sic) vient de publier pour les cinquante ans de Barba un bel opuscule: *My Life on the Stage, by Mei Lan Fang, to which is added The Enchanter From the Pear Garden by S.M. Eisenstein*. On peut relever des noms sur la page de garde: Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Claudio Meldolesi, Nicola Savarese, Piero Giacchè, Ugo Volli, Bruna Filippi, Gerardo Guccini, Anna Bandettini, Mirella Schino, Raimondo Guarino. Quel est donc en France, le metteur en scène autour duquel vit une telle *famiglia*, à laquelle il convient de joindre les étrangers? Phénomène italien? Dans une certaine mesure si l'on constate la vitalité éditoriale de la Péninsule. Toutefois, au-delà du problème des nationalités, l'activité du réseau se caractérise par l'échange: échange d'informations, envois d'articles, invitations réciproques, participation à des projets artistiques et scientifiques, critiques mutuelles sans complaisance. Indubitablement, beaucoup plus qu'une institution universitaire. Beaucoup plus qu'un collectif d'artistes<sup>5</sup>.

Suivent quelques lignes sur les inévitables malentendus, frictions éventuelles, propres à toute dynamique de groupe, cependant solidement fédérée autour d'un *capo di famiglia* à la personnalité hors du commun: Barba. Encore que, à cette époque, je connaissais mal l'histoire des *gli Italiani* qui avaient été les étudiants puis les collaborateurs de Ferruccio Marotti, Professeur charismatique d'histoire du théâtre et du spectacle à l'Université La Sapienza à Rome où il avait fondé et dirigé le Centro Teatro Ateneo. L'histoire des historiens, récente, dévoile l'importance des filiations intellectuelles dans une discipline qui a pour caractéristique la transmission par des maîtres de méthodes et d'acquis, de notions et de tours de plume<sup>6</sup>. Envisager les "géné-

<sup>5</sup> Jean-Marie Pradier, *Anatomie de l'acteur*, «Théâtre/Public», n. 76-77, juillet-octobre 1987, pp. 35-44.

<sup>6</sup> Yann Potin, Jean-François Sirinelli (sous la dir. de), *Généralisations historiennes. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

rations”, plutôt que “les écoles” rappelle que la notion de «contexte» se réfère au relationnel qui anime la vie intellectuelle et artistique.

### *Le présent antérieur de la mémoire*

Je me souviens encore de ce moment exclamatif de plaisir glouton, lorsque Patrick Pezin m’annonça qu’il allait publier en 1984 la version française de l’ouvrage de Nando et Mirella Schino *Le secret de la Commedia dell’Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans une traduction d’Yves Liebert. Déjà, lors des sessions de l’ISTA et nos rencontres, *gli Italiani* avaient débroussaillé mon esprit des à-peu-près historiques relatifs aux arts du spectacle italiens. J’étais acquis à l’historiographie, et plus précisément l’ethnohistoire, suivant en cela les leçons de l’espagnol Julio Caro Baroja, décédé l’année de fondation de l’ethnoscénologie en 1995, qui plaidait en faveur d’une vision diachronique des cultures et de la considération des minorités. Il me faut citer Nando:

Celui qui arrive sur le terrain d’une culture “différente” au sujet de laquelle il a beaucoup lu et dont il a vu des représentations consciencieuses, se rend compte que la réalité est très éloignée de l’image qu’il s’en est faite. Rien de ce qu’il avait vu ou lu précédemment n’était erroné: chaque fragment correspond à la réalité, et pourtant l’ensemble s’avère irrémédiablement faux. En fait, seule la proportion était fautive, la dimension relative des différentes empreintes qui s’étaient déposées dans son esprit, parce que la distance, même quand elle semble temporelle, est surtout culturelle, et ne voile pas tant les fragments qu’elle ne rend incertaine ou fictive l’échelle qui les met en relation les uns avec les autres<sup>7</sup>.

Remarquable perspicacité qui rejoint ce que le sinologue Jacques Pimpaneau note à propos des spectateurs occidentaux qui applaudissent à tout rompre les scènes de *jīngjù* qui laissent indifférents les connaisseurs chinois. Partant d’études de cas, d’un fouillis apparemment disparate de documents Nando les accordait intuitivement selon le principe de la théorie des systèmes, initialement proposée par Von Bertalanffy pour la biologie, puis développée dans le courant de la pensée complexe. Sa réflexion allait bien au-delà d’un point d’histoire. Elle contribuait notamment à la critique de maintes études, dont la croyance en l’origine mono-factorielle du théâtre qui attribue sa naissance à la religion – croyance aussi tenace qu’une moule fixée à un rocher

<sup>7</sup> Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Le secret de la Commedia dell’Arte. La mémoire des Compagnies Italiennes au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, traduction de Yves Liebert, Carcassonne, Bouffonneries, 1984, p. 303.

par son byssus, encore lisible au XXI<sup>e</sup> siècle dans des copies d'étudiants et de quelques rêveurs. De même, en allant du côté des performeurs, de témoignages que d'aucuns jugeraient futiles, grossiers, d'anecdotes à la fiabilité douteuse, de documents insolites Nando et Mirella déchiffraient le buisson inextricable du réel réfractaire à toute mise en équation.

Denses et chatoyantes de vie, ces 476 pages sont un traité de savoir écrire l'histoire du théâtre lorsque nous la dégageons des schématisations scolaires et des mythes que la culture européenne lui a construits. L'exercice est redoutable et cependant possible, comme le montre le courant de l'histoire et de l'anthropologie des sensibilités qui parvient à capter dans l'écriture l'insaisissable de l'existence individuelle et collective. En 1986, alors que nous avons travaillé sur la notion non chiffirable de *pré-expressivité*, Nando s'irritait de la fâcheuse tendance à la momification de l'organicité:

C'est une attitude typique des historiens, critiques, chroniqueurs de théâtre qui poussent souvent l'absurdité jusqu'à accorder plus de crédit à l'armature théorique, elle-même décalque habile d'autres armatures théoriques (sémiologie, psychologie, anthropologie, sociologie...), qu'à la théorie qui naît de la réflexion sur un vaste champ d'expériences et invente son propre langage<sup>8</sup>.

Le lecteur averti devinait dans ces lignes une répartie piquante lancée contre quelques universitaires qui avaient reproché à Barba de recourir à des idiolectes et raisonnements qui n'appartenaient pas à leur propre répertoire canonique de notions et concepts. Cet article garde toute sa verdeur. Il contribue à enrichir la réflexion sur la complémentarité des chemins de la connaissance, au cœur du souci des ethnosciences attentives à croiser les savoirs. Nando évoque les «hand-made theories» que l'artiste élabore à son profit et qui lui permettent de progresser. Elles devraient permettre au théoricien de progresser lui-même, à la condition de s'entraîner à percevoir l'expérience de l'artiste (ou de l'autre) – le *réfèrent* dans le jargon linguistique – à laquelle les signifiants hérités de sa culture tentent de donner vie et qui, devant ce défi impossible à relever, lui substitue une langue originale. Le lecteur doit ainsi franchir le double obstacle que constituent la traduction d'un texte dont il ne parvient pas à admettre la singularité, et l'inexpérience – au sens fort du terme – analogue à ce que les neurologues nomment l'asymbolie sensorielle. Avec raison, Nando comparaisait le travail de l'historien du théâtre à celui de l'anthropologue sur son terrain dont Paul Rabinow (1944-2021) écrivait après avoir entrepris l'un de ses premiers voyages, au Maroc, qu'il «est donc

<sup>8</sup> Ferdinando Taviani, *L'énergie de l'acteur comme prémisse*, traduction Eliane Deschamps-Pria, «Bouffonneries», *L'énergie de l'acteur. Anthropologie théâtrale (2)*, n. 15/16, 1987, p. 25.



un processus de construction intersubjective des modes liminaux de communication»<sup>9</sup>. Sans doute, est-ce pour cette raison que l'histoire, l'anthropologie et l'art de la narration proposent aujourd'hui en un faisceau hybride une leçon prospective d'une étonnante fécondité<sup>10</sup>.

### *Question pour le futur*

Au cours de mes conversations et échanges que j'ai pu avoir avec Nando, il est une question à laquelle je n'ai pas reçu la réponse que j'attendais de sa part. Lors de la 11<sup>ème</sup> ISTA, à Montemor-o-Novo, au Portugal en septembre 1998, la discussion avait porté sur les langues, la traduction et ses incertitudes. J'avais repris un proverbe kurde: Nous avons autant d'âmes que nous maîtrisons de langues. Après la session, Nando m'a abordé: «Tu as dit que nous avons autant d'âmes que nous maîtrisons de langues. Je ne suis pas d'accord». Notre dialogue s'est vite interrompu pour je ne sais quelle raison d'ordre pratique. Encore sur ma faim, je la garde en réserve pour le jour où, rejoignant Nando, nous aurons enfin le temps d'en débattre.

<sup>9</sup> Paul Rabinow, *Un ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain* [Reflections on Fieldwork in Morocco - 1977], préface de Pierre Bourdieu, trad. de l'anglais par Tina Jolas, Paris. Hachette, 1988, p. 139.

<sup>10</sup> Voir, entre autres ouvrages: Patrick Boucheron, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. Leçons inaugurales, n. 259, mai 2016.

