

Armando Punzo  
FERDINANDO TAVIANI

Non lo sapeva.

L'ho cercato come si cerca il bene, la gioia, la felicità e l'aria che respiri. Cercavo aiuto, senza sapere nemmeno come chiedere. Pensavo che ci fosse qualcuno che potesse aiutarmi a dare una risposta alle mie domande. Lo cercavo e non sapevo chi fosse, volevo un aiuto a sporgermi fuori da me stesso, fuggivo dalla mia esistenza e da chi ero. Ci dovevano essere da qualche parte uomini straordinari come quelli che narra Gurdjieff, uomini nei quali intravedere una possibilità a me sconosciuta, solo intuita. Doveva esistere un principio vitale incarnato in un uomo che potesse incontrarsi con il vuoto ricolmo di energia che ero. Ero giovanissimo, vivevo a Napoli, e già sapevo che la mia vita sarebbe stata da tutt'altra parte, e non si trattava di una questione geografica. Il concetto di soglia da superare mi accompagnava come una luce nel buio e uno scudo sotto cui riposare. Sapevo che quest'uno che cercavo avrebbe avuto un nome e un cognome, forse più nomi, forse più persone nella stessa persona, e che sarebbe stato un incontro che mi avrebbe condotto per strade a me ignote. Me lo auguravo, non potevo fare altro, non vedevo altre soluzioni. Ero già lontano da tutto e da tutti, ne sentivo il peso e ne percepivo la direzione. Il reale faceva spazio al simbolico fino ad arrivare al metafisico. Era come se sapessi già tutto senza sapere niente. Mi mancava il lanciarmi nell'azione. Avevo iniziato a leggere come non avevo mai letto prima, l'Oriente era diventata come un monastero dalle mille stanze su mille altre culture, un luogo di studio, di meraviglia, di scoperta. Non mi interessava nemmeno più la laurea, avevo iniziato a cercare tracce in ogni singolo autore, in ogni singolo insegnamento, e capivo attraverso questi incontri di carta che c'era un altro mondo, imparavo a riconoscere la mia fame disperata di un'altra vita, e tutto questo mi mostrava quanto fosse limitata e piena di insidie quella che mi era capitata per caso. Colui che cercavo non poteva conoscere questa mia condizione. Nelle aule di quel monastero laico avevo letto di Grotowski, la ricerca si approfondiva e diventava ai miei occhi

concreta, possibile. Speravo, mi aggrappavo a ogni singola parola, a ogni singola indicazione, mi disperavo, ma non mi arrendevo, pensavo di non essere all'altezza di quello che mi stava accadendo, eppure avevo una forza enorme.

In questo stato mentale e fisico incontrai Nando, e prima di lui e più di lui la storia che lo precedeva, quello che rappresentava. Quel lui che sta più avanti di chi lo produce e lo possiede. Non saprò mai veramente cosa Nando stesse cercando e se stesse cercando qualcosa, ma sono sicuro, al di là di noi due e delle nostre storie, in quel momento molto lontane e molto diverse, che ci si cerca e ci si incontra per interposta persona, e che questa, come un Io purificato dalle scorie della nostra esistenza mondana, rappresenta il nostro bisogno di superarci e l'Altro che lasciamo agire. Eravamo quattro di cui due al servizio degli altri due. Io non ero nessuno per il professor Ferdinando Taviani, ero un giovane studente universitario, uno tra i tanti, lui uno studioso di teatro, uno scopritore di un altro modo di far teatro e, dietro questo, delle possibilità di un altro modo di intendere la nostra esistenza personale e sociale, uno che conosceva un mondo e una strada che mi attirava.

Quando ci siamo reincontrati qualche anno dopo, io mi ero già trasferito a Volterra e avevo cominciato il mio apprendistato da artista. In un articolo sulla Compagnia della Fortezza dal titolo *Il rasa dei dimenticati vivi*<sup>1</sup>, Nando raccontò del nostro primo incontro nel 1982 a Napoli e di quello successivo a Volterra. Non ero più, per lui, un giovane intellettuale pieno di buona volontà. Quando lessi il ritratto che aveva fatto di me, ne rimasi colpito:

Ricordo quando lo incontrai alcuni anni dopo, a Volterra, dove mai avrei immaginato di trovarlo, nel Gruppo L'Avventura, apprendista stalker in quel gruppo di stalker. Mi parve inselvaticchito. Non lo riconobbi, come se avesse attraversato una conversione. Parlava poco e di cose importanti. Pareva un frate cupo, mal rasato, con la testa (intendo i capelli) perennemente in subbuglio. Covava rabbia, sogni, amori. Aveva, nel comportamento, qualcosa di simile a quel che altre volte avevo notato in certi ustionati convalescenti. Ma aveva trovato anche una tecnica fisica per dominare il proprio magma. Forse, in futuro, per modellarlo e trasformarlo. Da quella volta ci siamo rivisti ogni tanto, lungo le tappe della sua indipendenza. [...] E solo ora, dopo l'esperienza con La Compagnia della Fortezza, ho l'impressione che le due facce, quella del giovane intellettuale-leader e quella inselvaticchita dell'apprendista stalker, si siano alla fine del loro giro incontrate e riconosciute.

Non ero più io, non ero più quello che ero, diventavo sempre più la misura della distanza dalla mia esistenza e l'altro che cercavo. Un incontro può certificare la tua condizione, il tuo stato: dipende dall'ascolto, dalla fiducia che

<sup>1</sup> In *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, a cura di M.T. Giannoni, Piombino-Pontedera, Traccedizioni, 1992.

concedi e da quanto sei disponibile a rischiare ed essere aperto allo sguardo di chi incontri, al suo giudizio, alla sua influenza, alle indicazioni che suggerisce anche se non ti dice nulla e non mostra una via. Non è detto che sia un maestro portatore di una pratica da apprendere, è la corrente impetuosa di un fiume vitale che è misura della tua determinazione, speranza di una visione di te che ti sorprenda per la sua inattuale geografia e prospettiva umana. Suggestioni e sensazioni, reali e non reali, che eleggi come verità per profonda necessità.

In quell'articolo dedicato a *'O Juorno 'e San Michele*, al mio lavoro e al fenomeno di una compagnia di non professionisti nata in un carcere, Nando aveva messo a fuoco il mio modo di intendere il teatro, il processo creativo che avevo messo in atto e tutto il senso di rifondare la vita nell'apparente finzione del teatro. Lo leggevo e speravo di essere completamente quelle parole e di spingermi ancora oltre. Volevo che fossimo una comunità che riscrive la sua storia e la sua vita. Che senso avrebbe il teatro senza questa spinta disperatamente e felicemente utopica?

È uno spettacolo sorto in carcere, replicato tre volte soltanto: eppure ha autorità [scriveva]; il punto, infatti, è l'autorità sullo spettatore. Gli spettacoli di dilettanti possono essere anche molto ben fatti, ma non hanno autorità [...] Egli infatti, ha innescato un processo creativo. Quest'espressione si usa a stramesci, quasi come sinonimo di "una bella esperienza". Un processo creativo, invece, non è piacevole da compiersi. Non ha il comfort della programmazione, dell'apriori, del progetto disegnato in separata sede e poi calato in pratica. [...]. Il processo creativo è quello che attraversa il buio della mente. [...] Quando in teatro è davvero all'opera, la mente del processo creativo non ha nomi propri, è fatta di più teste e di più persone, non è della materia d'un singolo cervello, ma d'una rete di relazioni.

Nando sapeva di me tante cose che io ancora non sapevo. Mi è rimasto impresso il suo sorriso immortalato in una vecchia foto al termine della prima edizione del *Marat Sade* in carcere di qualche anno dopo. Si resta orfani, a volte, senza che l'altro nemmeno lo sappia.

Iben Nagel Rasmussen  
DANZANDO CON NANDO

«Bisogna danzare – dice l'uomo-pecora in *Dance Dance Dance* di Murakami Haruki – Finché c'è musica, devi danzare».

*Il vero compagno*

Da bambina, sedevo spesso al tavolo rotondo in camera da pranzo, e ascoltavo gli adulti parlare. Venne a trovarci Mamma Gerda, la chiamavamo così. Anni prima aveva perso suo marito e diceva: «La cosa peggiore al mondo è che non ci sia più l'uomo con cui ho vissuto la mia giovinezza, con cui ho condiviso le mie esperienze, le crisi, il dolore per la perdita di un figlio, la gioia serena di quando la vita sorprende con momenti di felicità. È la cosa peggiore: aver perso chi sapeva di cosa stessi parlando prima ancora che pronunciassi una parola. Il vero compagno».

Il vero compagno dell'Odin Teatret è stato Nando.

Nel '74, professore un po' impacciato dell'Università di Lecce, è stato non solo il testimone, ma una delle cause dei nostri primi passi in un cammino iniziato a Orgosolo, in Sardegna, dove ci fu un primo baratto, spontaneo. Insieme a lui abbiamo scoperto, costruito e dato forma alle fondamenta su cui oggi poggia l'Odin Teatret. Insieme abbiamo sperimentato l'euforica sensazione di cambiamento che è seguita al nostro soggiorno di sei mesi a Carpignano, nel sud Italia, e insieme abbiamo visto come, a partire da lì, le esperienze si diffondessero, come cerchi nell'acqua. Gruppi emarginati, poi battezzati da Eugenio Barba Terzo Teatro, si sono riuniti dappertutto, hanno fatto le loro particolari esperienze, hanno creato comunità, festival, incontri, seminari e collaborazioni tra attori, registi e intellettuali dell'ambiente teatrale.

Nando era qua e là, coinvolto in quasi tutto. Una sera si presentò, a Corfino, vestito di bianco. Era in compagnia di Roberto Bacci del Piccolo Teatro di Pontedera che, nel 1976, aveva organizzato un seminario in cui ogni attore dell'Odin si recava con un gruppo di allievi in un diverso paese della Toscana.

Quello guidato da me era durato una settimana, e doveva concludersi con un baratto. Eravamo un po' nervosi per quella presenza inaspettata, ma eravamo ben preparati. La sera in piazza mostrammo il nostro lavoro. C'era una sequenza con bastoni e nastri colorati che formavano dei disegni quando si incrociavano. Avevamo preparato minuziosamente il modo in cui gli attori sarebbero potuti entrare e uscire nei diversi spazi, proprio come in un complicato gioco per bambini. Ci fu una spettacolare lotta tra il groenlandese dell'Odin Teatret, Karl Olsen, e un attore italiano, ci fu un prestigiatore con un bastone in mano che indossava un poncho di seta nera e un cappello, e ci fu un numero di clown con un guanto di gomma gonfiato fino a sembrare una mammella e poi un incontro di boxe dove volavano via i denti (fagioli bianchi).

All'inizio del nostro soggiorno gli abitanti di Corfino ci avevano mostrato molta diffidenza, ma pian piano si erano avvicinati, e poi tutti – bambini, vecchi e giovani – ci ritrovammo seduti intorno a un fuoco nella piazza. In una padella dal manico lungo un metro, furono arrostite delle castagne, fu offerto del vino, e i canti sembrava non dovessero avere mai fine.

Sulla strada di ritorno verso Pontedera, nella sua macchina, mentre la benzina rischiava di finire, Nando mi ha confidato: «A volte mi manca la partecipazione» e ha aggiunto: «Io sono solo parola e intelletto».

### *Avventure*

Eppure, malgrado fosse un professore, partecipava senza aver mai paura di fare figuracce.

Già nel corso del nostro primo incontro all'Università di Lecce, che aveva organizzato nel 1973, non si è tirato indietro. Ha intonato, a voce spiegata e con entusiasmo, canti politici e canti popolari salentini insieme ai suoi studenti.

Un po' dopo si è buttato con passione nella parte del morto resuscitato, sospeso a mezz'aria, nascosto sotto un panno nero: un trucco clownesco che avevamo imparato dai fratelli Colombaioni. Era il 1975, l'Odin Teatret era stato invitato alla Biennale di Venezia, e ci avevano chiesto di attraversare nell'arco di una stessa giornata una serie di paesi con una piccola parata. I nostri interventi non suscitarono interesse, i paesi erano molto tranquilli, nessuno ci seguì. Quando il giorno volgeva ormai al termine, piuttosto stanchi, raggiungemmo infine l'ultimo villaggio, Arquà Petrarca, e ci ritrovammo al crepuscolo davanti a un cimitero, con solo candele accese sulle tombe. Nando aveva le braccia doloranti per aver interpretato la parte del "resuscitato", e cominciò a liberarsi del suo travestimento – un cavalletto di legno, su cui erano state inserite le scarpe, coperto da una stoffa nera, per dare l'effetto di un morto sospeso per aria – e intanto gli attori dell'Odin Teatret si toglievano trampoli, tamburi e maschere. Ci sedemmo in attesa delle due macchine che

ci avrebbero riportato a Venezia. Nando scoppiò a ridere fragorosamente e anche noi, con lui, cominciammo a ridacchiare.

Anche se ne ho già parlato in passato, voglio raccontare ancora una volta la più rischiosa delle sue imprese. Fu nel 1974, a Carpignano, un periodo scatenato durante il quale Barba superò sé stesso suonando l'armonica a bocca mentre Nando accompagnava il canto dell'ensemble con il bongo. Al culmine della nostra parata d'addio Nando, vestito da diavolo, scivolò giù lungo una corda fissata a una finestra del terzo piano. Il momento è stato immortalato dal fotografo Tony D'Urso. Sullo sfondo dell'immagine ci sono anche io, una piccola figura vestita di bianco sul tetto della casa di fronte. Prima è sceso Nando e dopo io, ognuno sulla sua corda, per incontrarci poi sulla scalinata della chiesa, dove si è svolta la *nostra* scena. Doveva tenersi incollato a me e spruzzarmi acqua in bocca con una siringa per le orecchie, ma mi prese prima nell'occhio e poi, con un getto storto, in gola: mi fece tossire e sputacchiare. «Scusa – ha farfugliato dopo – ero nervoso, non sono mai stato così stretto a una donna che non fosse mia moglie».

In una fotografia – non così iconica – di una tournée in Spagna nel 1977, Nando è seduto su una scalinata, indossa un berretto, una camicia bianca e una giacca di velluto marrone. Davanti a lui c'è un grande mastello di plastica giallo, in cui, con una scopa rosa, mescola minuziosamente, in tondo.

Partecipare – sperimentare sul proprio corpo cosa significhi fare, non scrivere su, ma fare: era una forma di curiosità tipica di Nando.

Durante l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) di Londrina, in Brasile, nel 1994, ha insistito per prendere parte a una sessione di training con un gruppo di partecipanti. Abbiamo lavorato all'aperto circondati da alberi e arbusti tropicali. Nando aveva suggerito che gli attori arrivassero danzando da posti diversi per poi incontrarci nel piccolo slargo in cui dovevamo fare il training. Era una buona idea. Avevo insegnato a tutti la “danza del vento”, in cui si avverte chiaramente il suono dell'espiazione. Nando arrivò allo slargo, danzando – accuratamente – i passi che aveva imparato. Dopo, quando ci ritrovammo in cerchio per una valutazione del lavoro, disse: «Ma Iben, ho sempre sentito dire che nel training il respiro deve essere silenzioso». Spiegai: «Sì – *quasi* sempre, ma questo training è differente. Il respiro aiuta il gruppo a essere unito, specialmente nella fase iniziale. Il ritmo deve essere comune, benché ognuno si muova con un'intensità diversa e compia azioni differenti. Come le increspature o le onde del mare. Il mare è uno e comunicante, ma nessuna onda è identica all'altra». Nando annuì.

### *Commedia dell'Arte*

Alla mia parete è appesa una maschera di legno marrone di Arlecchino. Me la regalò Nando un giorno che andai a trovarlo a Roma: «Per Trickster»

disse, alludendo alla figura che ho interpretato nello spettacolo *Talabot*, e che poi mi ha accompagnato in parecchi altri spettacoli, e per molti anni.

Nel 1987 Barba aveva scelto un tema che pensava gli avrebbe creato degli ostacoli nel lavoro sul nuovo spettacolo. Un argomento, disse, che in realtà, gli ripugnava: voleva fare uno spettacolo costruito sui personaggi della Commedia dell'Arte.

Il nostro primo incontro avvenne al Teatro Potlach di Fara Sabina, Nando era con noi. Eugenio gli aveva chiesto di raccontare di figure e tecniche della Commedia dell'Arte, che era proprio il suo campo di ricerca: come ciascun attore si specializzasse in un determinato ruolo, come fosse in grado di improvvisare. Nando spiegò, raccontò, sparse i suoi molti libri sulla Commedia dell'Arte sul pavimento di piastrelle rosse della sala del teatro. A me era stata affidata la parte di Arlecchino e dovevo indossare una maglia verde raccapricciante su cui erano cucite delle toppe. Ci venne consigliato di improvvisare con i testi in piccoli gruppi, una cosa di cui all'Odin Teatret non avevamo alcuna esperienza e che io – io in particolare – trovavo incredibilmente difficile e angosciante.

In Danimarca la figura di Arlecchino è conosciuta per lo più per il teatro all'aperto del Tivoli di Copenaghen, e con quel suo miscuglio di balletto e pantomima era molto lontano da me.

Arlecchino! Uffa!!!

Ma era in arrivo un aiuto. Nando ed Eugenio si erano messi a pensare insieme: «La figura originaria – raccontavano ora – proviene dal Nord Africa. I quadretti colorati all'origine erano toppe che i sufi avevano cucito sulle loro povere tuniche. Forse sei un sufi, uno stregone, o un astuto trickster, che si muove tra due mondi differenti».

Sì, così era tutta un'altra storia! Con le nuove informazioni ho cominciato a cucire il mio costume.

Trickster era nato.

La fase successiva del lavoro sullo spettacolo è stata in Messico, a Chixulub, nella penisola dello Yucatan. Eugenio aveva trovato due case a pochi metri dal mare, e lì vivevamo e lavoravamo. Al mattino presto Nando seguiva il training sulle figure prese dai suoi libri che facevamo quotidianamente sulla spiaggia. Ripetevamo lunghe sequenze delle posizioni di Arlecchino, Pantalone, Pulcinella, il Capitano, il dottore e Brighella.

Nando doveva ripartire prima di noi, per continuare il suo lavoro all'Università de L'Aquila.

Lo ricordo in piedi nella luce bianca davanti alla nostra casa messicana, triste quasi e sul punto di piangere. Questo perenne doversi separare lo tormentava e gli bruciava.

Quella notte ho sognato. Noi – una variopinta schiera di attori provenienti da diversi gruppi con strumenti musicali, costumi colorati, trampoli e bandiere – danziamo in una lunga parata che si snoda per città e paesi. Siamo



in cammino. A un certo momento l'immagine muta. Non siamo più in cammino, ci siamo stabiliti in quello che sembra essere proprio il nostro paese. Ci sono negozi, piazze, vicoletti, un'atmosfera vivace. Siamo noi, sempre gli stessi attori di gruppi diversi, vestiti con abiti colorati, sventoliamo bandiere e suoniamo strumenti musicali. Siamo arrivati a quello che Carlos Castaneda e poi Grotowski hanno chiamato "il proprio luogo".

Ma è possibile – come gruppo? Esiste un paese, un luogo in cui, come nella danza del vento, possano coesistere un respiro comune e fugaci segni individuali? «Finché c'è musica, devi danzare».

E quando finisce la musica? Mi chiedo nel vuoto che mi ha riempito quando ho sentito della morte di Nando. Ma il silenzio che mi sussurrava alle orecchie, come se avessi chiamato una galassia lontana, si è trasformato magicamente in un'immagine di Nando che, ostinato ma molto accurato, danza nel mare che ci unisce.

Traduzione dal danese di Francesca Romana Rietti



Arquà Petrarca, 1975: Fabrizio Cruciani (in saio) e Ferdinando Taviani. Foto di Tony D'Urso



Franco Ruffini  
A FERDINANDO TAVIANI

*Premessa fuori testo*

Ferdinando Taviani (La Spezia, 1942) e Franco Ruffini (Macerata, 1939) si sono conosciuti in un cantiere di lavoro. Tale era l'ambiente del gruppo di esperti riunito intorno al progetto d'una "Storia documentaria del teatro italiano" in più volumi, coordinato da Ferruccio Marotti e Alessandro D'Amico, per conto dell'editore Giorgio Mondadori-Il Saggiatore. Ogni membro del gruppo aveva un campo di specifica competenza. Taviani si occupava di Commedia dell'Arte, Fabrizio Cruciani di Rinascimento. Erano entrambi laureati – o laureandi – in Lettere/Storia del teatro, con Giovanni Macchia. Era il 1964.

Ruffini arrivò più tardi, verso la fine del '67. Laureato in Fisica, con una tesi su "Applicabilità del modello statistico in atomi a basso numero di elettroni", insegnava matematica e scienze nelle scuole medie, aspirava a diventare uno scrittore. L'aveva cooptato Marotti. Il gruppo di lavoro s'era trovato in difficoltà con le formule matematiche presenti nel Vitruvio di Cesare Cesariano. La chiamata di Ruffini aveva il carattere dell'emergenza, ma si trasformò in breve in un impegno continuativo. Formule matematiche erano presenti anche in altri trattati di prospettiva e scenotecnica; e Ruffini, dal canto suo, confidava che gli intellettuali del gruppo potessero aiutarlo a pubblicare il romanzo "sperimentale" al quale stava lavorando. C'era un interesse reciproco. Comunque, in quell'olimpico degli studi teatrali, Ruffini fu accolto con benevolenza. Cruciani e Taviani decisero di diventare suoi maestri. Cruciani soprattutto di teatro, era molto rigoroso: per lui – ma solo a parole – il teatro finiva nel teatro. Anche Taviani era rigoroso, solo che per lui il lavoro sul teatro poteva essere anche lavoro su di sé.

Poi, tra il '68 e il '69, il cantiere chiuse i battenti, l'editore abbandonò l'impresa, privando il gruppo del sostegno economico e logistico. Taviani e Cruciani non erano entrati da nullatenenti – erano già degli studiosi collaudati

nel loro campo – e non ne uscirono a mani vuote. *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513* di Cruciani è del 1968; *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* di Taviani è del 1969. E anche Ruffini, in qualche modo, ebbe il suo bottino. Del 1970 è il romanzo *Entro il margine d'errore*, pubblicato nella collana “La ricerca letteraria” di Einaudi, anche grazie ai buoni uffici dei compagni di cantiere.

Privo d'una sede com'era diventato, il gruppo ristretto – Marotti, Taviani, Cruciani, Ruffini, Clelia Falletti e poi anche Nicola Savarese – si trasferì in un appartamento in Via delle Isole Pelagie, quartiere Montesacro, a Roma: “lo Studio”, come lo chiamavano. Volevano continuare a lavorare insieme, su cosa era da decidere. Ma a cementare l'unione non fu il *forfait* dell'editore o la generica voglia di fare comunità, com'era per tanti giovani in quel dopo Sessantotto. Furono lo spettacolo *Ferai* dell'Odin, nel 1970, alla Galleria d'Arte Moderna, e l'incontro con Eugenio Barba. Per Taviani, Cruciani e Ruffini in particolare – ma anche per gli altri dello Studio –, dopo quello spettacolo diventò tutto diverso. La vita fuori e dentro lo Studio s'intrecciò – ciascuno nella propria misura e maniera – con una sorta di militanza Odin.

Tra fine agosto e inizio settembre del 1976, Ruffini era a Belgrado con Barba, all'“Atelier del teatro di gruppo”, in cui vide ufficialmente la nascita il Terzo Teatro. Vi era andato in auto insieme a Taviani. Lì lo raggiunse la notizia d'aver vinto il Prix Italia, per la sezione teatro radiofonico. Il suo testo in concorso s'intitolava *Piccole abilità* ed era il quarto d'una serie che s'era inaugurata nel '70, grazie all'uscita del primo romanzo. Fu anche l'ultimo lavoro in Rai, come ultimo fu il secondo romanzo, *Analisi armoniche*, uscito nel '73 nella stessa collana di Einaudi. Sulle prove letterarie di Ruffini – e sul definitivo passaggio ad altre prove – i confronti con Taviani nello Studio avevano avuto una parte decisiva. Da Belgrado Ruffini corse a Bologna, per ritirare il premio. Lasciò Taviani a testimoniare degli ultimi giorni dell'Atelier. L'anno prima – 1975 – s'erano divisi i compiti: Ruffini a Wrocław, per seguire i lavori dell'Università delle Ricerche condotta da Grotowski; Taviani a Venezia, per la Biennale che seguì l'evento di Wrocław, con Grotowski tra i protagonisti. Poi ci sarebbe stato – e ci fu – un faccia a faccia per scambiarsi le rispettive esperienze.

Nel frattempo, la semiotica aveva generato le semiotiche, tra cui quella del teatro. Il linguaggio scientifico era di rigore. Com'era stato con le formule del Cesariano, Ruffini poté usare la semiotica per entrare ancora una volta nel teatro. Il suo *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, che raccoglieva interventi già pubblicati sull'argomento, è del 1978. Erano interventi intimidatori, tanto vi spadroneggiava il linguaggio scientifico. Grazie anche al sostegno di Marotti e Cruciani, dall'a.a. 1976-'77 ottenne l'incarico (a titolo gratuito) di Semiologia dello spettacolo presso il DAMS di Bologna, e da lì cominciò la

sua vicenda universitaria. I *curricula* di Taviani e Ruffini diventano distinti, nell'ordine degli studi. Nell'ordine della vita hanno continuato a dipanarsi intrecciati.

Da un colloquio con l'autore, 16-10-2020, a cura di Francesca Romana Rietti.

### RACCONTO A DUE VOCI PER VOCE SOLA

In queste pagine, Nando sta per Ferdinando Taviani. È morto a Roma il 4 novembre dell'anno passato 2020. Come Ferdinando Taviani, come Nando no.

In principio, a unirci fu una profonda differenza di biografia. Nel 1970 – l'anno di *Ferai* dell'Odin Teatret a Roma – stavo entrando nel teatro come un emigrante con la valigia di cartone, venivo da studi di fisica, insegnavo matematica nelle scuole secondarie. Nando, nel teatro ci abitava da sempre: dalla prima infanzia del nonno omonimo, attore dilettante e terziario francescano; poi da adolescente, con la frequentazione delle prime grazie al padre notevole DC; fino alla laurea con Giovanni Macchia, che fu anche suo testimone alle nozze.

Io mi specchiavo in lui, per vedermi cittadino di quel paese che per la prima volta mi si presentava in tutto il suo fascino; lui si specchiava in me, per vedersi straniero in quello stesso paese, il cui fascino rischiava d'imprigionarlo. Non c'è niente come la differenza a unire. Col passare del tempo, alla biografia subentrò la vita. E, nella vita, una qualche profonda affinità trasformò l'immagine allo specchio l'uno dell'altro in quella d'un centauro: che è uomo-e-cavallo, non uomo e cavallo. Abbiamo funzionato bene come Nando-e-Franco. Adesso che Nando è morto, mi sento vivo a metà: uomo o cavallo d'un centauro che non c'è più. In queste pagine provo a rimetterlo un po' in vita, parlando per me che ci sono e per lui che non c'è.

Non rivendico diritti d'esclusiva. Possono esserci stati altri centauri con Eugenio Barba, Nicola Savarese e Mirella Schino ad esempio e magari l'uno o l'altro ha in mente o già in cantiere un suo racconto. Di sicuro sta scrivendolo Nicola, con il sito <[www.thenandless.it](http://www.thenandless.it)>: che, nell'essere a servizio di tante voci d'altri, è proprio lo specchio a rovescio d'un racconto a propria voce sola.

Nelle mie parole, può darsi che il lettore trovi del sovrappiù d'emozione. Ma bugie non ce ne sono. A meno d'errori involontari, i fatti sono quelli che racconto. Quale Nando ci vedo attraverso, quello posso dire solo che è la mia verità. Non è detto che sia la verità di altri, o addirittura di tutti.

*Tra Valtopina e Vanvera, per cominciare*

A Valtopina, Nando ci stava bene come a casa sua, a Vanvera. Valtopina e Vanvera sembrano due posti finti. Ed è vero, se per finti s'intende opera della finzione, che dalla realtà com'è ne finge una seconda, più reale della prima. Lo caccio dalla porta, Stanislavskij, ma mi rientra sempre dalla finestra, il lettore dovrà avere pazienza.

*Valtopina*

Valtopina comunque è il nome d'un posto reale. Un piccolo paese in Umbria tra Nocera e Assisi, dove, in una frazione sulle colline, Mirella Schino ha comprato anni fa un casale con tanto prato e alberi e cespugli intorno: resuscitandolo dopo che il terremoto – a poco tempo dall'acquisto – l'aveva quasi schiantato. Resuscitato, alla lettera. L'ha trattato come un documento – che so, un appunto della sua Eleonora Duse – che va semplicemente rimesso in vita, senza quegli aggiornamenti cosiddetti, che sono piuttosto usucapioni a maggior lustro dello studioso che l'ha trovato. Il documento, per una studiosa della tempra di Mirella, deve fare compagnia nella ricerca, e non solo fare titolo nel *curriculum*. Anche della sua Valtopina Mirella ha fatto una compagna. Il che, detto del posto d'una casa, vuol dire luogo in cui risiedere nell'intimo, se non all'anagrafe.

Ho divagato, e mi sa tanto che continuerò a farlo. Del resto, quando non si finisca per perdere la strada, divagare è solo fare una strada più lunga, che non punta dritta alla mèta ma vi s'avvicina mentre pare che se ne allontanano. È vero che la linea più breve tra due punti è quella retta; altrettanto vero però è che la linea retta è assai meno interessante d'una curvilinea tra gli stessi punti di partenza e d'arrivo.

Valtopina suona come un nome da cartoni animati, ma per Mirella, Nando e me era tutt'altro che un posto per ridere. Fino al 2005 per qualche anno, la "residenza" di Mirella è stata il posto dove ci davamo appuntamento – due o tre giorni tra luglio e agosto, di solito – per licenziare i materiali del numero in uscita di «Teatro e Storia». L'equivalente di quattro-, cinquecento pagine a stampa, almeno una decina d'ore di lettura ognuno per conto suo, più le ore di confronto insieme. Niente da ridere. Ma «Teatro e Storia» non era una rivista, era la nostra rivista. Nostra: compresi Claudio Meldolesi, Nicola Savarese e gli altri fondatori. Mi limito a parlare di Mirella – rifondatrice di seconda generazione –, Nando e me, perché lo spazio di «Teatro e Storia» dentro questo racconto è Valtopina. A Valtopina, il tono del dialogo a tre diventava spesso quello da gruppo ristretto, ma d'una famiglia.

In occasione della morte di Antonio Neiwiller, avvenuta il 9 novembre 1993, Nando ha scritto che i presenti al funerale gli

ricordavano com'eravamo stati noi, di «Teatro e Storia», attorno al feretro di Fabrizio Cruciani, il 3 settembre d'un anno prima. Quando i compagni di lavoro paiono fratelli, zii, cugini, nipoti e nipotine, vuol dire che lo scomparso era una persona eccezionale.

Più che fondatore, l'inventore della nostra rivista è "scomparso" il 31 agosto 1992. Ma Fabrizio c'è ancora. Dopo il 2005, gli incontri di Valtopina sono continuati a due, Mirella e Nando. Io non più: ragioni di famiglia, come si dice per non dire altro.

### *Vanvera*

A Vanvera, comunque, niente famiglia, né redazionale né anagrafica. Anche se gli capitava, ovviamente, di abitarci con moglie figli e nipoti o – ma non lo so di sicuro – con colleghi d'altra provenienza o di più giovane generazione, quanto a viverci, Nando ci viveva da solo. E ogni tanto, ci conviveva insieme a me. Su quelle nostre giornate di convivenza tornerò, in chiusura di racconto.

Vanvera è il nome finto d'un posto finto che, agli atti della geografia e del catasto, risulta come un piccolo appartamento a piano terra con qualche metro quadro di spazio all'aperto, nel comune di Anzio, provincia di Roma, sul litorale del Tirreno. Niente a che vedere con Valtopina. Il *genius loci* di Valtopina era ed è Mirella anche senza Mirella, talmente la sua presenza vi è incorporata; il *genius* di Vanvera era Nando, ma solo vedendoci – in presenza o a mente – Nando dentro. Non so cosa ne faranno gli eredi. Spero che non diventi una specie di mausoleo. Se c'è una cosa che Nando odiava è il museo o il monumento, di qualsiasi cosa e persona, prima di tutto di se stesso.

Della casa di Vanvera, vantava come titolo d'onore il fatto che fosse arredata quasi tutta con oggetti di seconda o terza mano, regalati da parenti e amici. Frigorifero o macchina del gas da cucina, sedie sgabelli o pentole, non li rimetteva a nuovo né li personalizzava. Li lasciava come gli erano arrivati, senza logo né padrone, bastava che funzionassero alla meno peggio.

Non dico bugie, e non dico tanto per dire. Nel rifugio di Vanvera si faceva concreto, si materializzava quasi il primo comandamento nella tavola delle leggi di Nando. Stare in un posto – qualsiasi posto, dello spazio o del sapere – senza per questo appartenere a quel posto: come in un'ambasciata all'estero, transfuga in patria e straniero fuori. Allargando appena appena l'orizzonte: stare nel proprio "io", ma come dentro l'ambasciata del "Sé" che, in qualsiasi

“io” si trovi, è sempre in rappresentanza dell’altro. Quello che Nando cercava, per adempimento a «un precetto di semplice saggezza umana», era d’essere sempre e dovunque in regime di extra-territorialità. Non mezzo e mezzo, un po’ luminare e un po’ guerrigliero, come in tante giaculatorie su di lui, ma proprio due in uno. Compiutamente ognuno dei due, nell’interità dell’uno.

È di questa persona che voglio parlare. E non importa che per arrivarci il punto di partenza sia stato niente meno che una casa a Vanvera. Fuori di quella casa per ridere, ma come una sua proiezione in un altro mondo, c’era il mondo dei libri. E lì il regime di extra-territorialità doveva essere applicato ai propri testi. Nell’esercizio di una vera e propria nostalgia dell’anonimato, non trovo altro modo per dirlo.

### *Piazza Libri*

Sparire non poteva, e però Nando ha cercato anche di mimetizzarsi, nascondersi, marginalizzarsi dentro e dietro tanti dei propri testi. Con pervicacia e metodo, ha costruito un manuale di guerriglia contro quel feticismo dell’“io”, che trasforma l’opera, da proprietà, in proprietaria del suo autore. In termini bibliografici, lo si potrebbe rubricare come un *corpus* minore all’interno della sua sterminata produzione: ma, come si dice in musica, tono minore non necessariamente vuol dire minor pregio e difficoltà del corrispettivo maggiore. Merita un esame un po’ ravvicinato. Ci vorrà del tempo. Vie viuzze piazzole e vicoli, ma la piazza grande in ogni racconto su Nando non può che essere quella con l’insegna “libri”. I suoi e quelli – tanti dei miei, che il lettore troverà citati – che, con la firma in copertina, coprono la sua paternità in radice.

### *Quasi-libri*

Cosa sia un quasi-libro – *qu-book*, all’inglese – tutti noi della comunità degli studiosi lo sappiamo bene. Il più delle volte si presenta come un testo che zampilla fecondo sulla pagina, pare che non debba finire mai, e poi d’un tratto ammutolisce: e resta lì, troppo lungo per essere un saggio o un articolo, troppo corto per essere un libro. Giustappunto, un quasi-libro.

Niente di straordinario, però di drammatico sì. Perché a quel punto “quasi-libro” non è più solo un modo di dire. Passa dal dire al fare, e si rivela per quello che è, un ibrido tra i formati con diritto di pubblicazione. Contro il comandamento, che accomuna tutti noi della comunità, secondo il quale ogni testo deve fare titolo, ovvero entrare nella personale bibliografia. Allora – e chi non l’ha mai fatto scagli la prima pietra – vi s’aggiunge un’appendice che c’entra poco o niente fino a fargli raggiungere la misura del libro, oppure lo si

divide in parti pretestuosamente autonome, per fargli partorire figli a misura d'articolo o di saggio. In ogni caso, non lo si lascia a non fare titolo. Nessuno di noi lo fa, o lo fa a prezzo del rimpianto che si riserva alle occasioni perdute. Nando l'ha fatto, e senza rimpianti, anzi rivendicando con orgoglio i suoi *q-books*.

Ne esistono due, a mia conoscenza. Il *terminus post quem* per l'edizione virtuale del secondo, *Il volo dello sciancato – scene del teatro italiano*, è il 2009, anno di pubblicazione del lungo saggio omonimo che n'era stato la base di partenza. Il primo, *Col naso per aria (cronache teatrali tra Novecento e Duemila)*, dev'essere d'una decina d'anni prima, comunque posteriore al 1997. Lo introduceva così:

Questo *q-book* è idealmente la continuazione del libro che nel 1997 ho intitolato *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*. [... I *q-books*] potremmo chiamarli “libri irretiti”, che tornano a essere come pesci nella rete, né morti né vivi. In pratica son finiti, ma conservano un che di sospeso, forse perché non sanno identificarsi con la propria veste – o perché sanno aspettare. Fino agli anni Settanta del Novecento, per esempio, nel mondo universitario erano *q-books* le “Dispense”, che poi vennero malauguratamente sostituite dai libri affrettati con garanzia d'adozione. Ci fu poi l'avvento del libro online.

Per fortuna: entrambi i quasi-libro possono essere scaricati dalla rete. Ma non sono pesci né vivi né morti, basta leggere. Sono come i pesci scaricati dalla rete senza web, guizzanti in un furore di vita fuori dal luogo naturale ch'è il mare. Come fuori dal loro luogo naturale ch'è la bibliografia dell'autore sono i quasi-libro. Titoli che non fanno titolo, opere d'un autore in clandestinità, pseudonimo di se stesso. Uno scandalo, la pietra contro la quale tutti noi della comunità dovremmo inciampare, per vederci come siamo *in ordine temporis*, e non immaginarci come ci piacerebbe *in ordine aeternitatis*.

Nei quasi-libro si può riconoscere *en abîme* quella che ho chiamato “nostalgia dell'anonimato”. La nostalgia si definisce per la tensione che la anima, non per la mèta a cui tende. Se la raggiungesse, si perderebbe la nostalgia. Nonché disconoscerlo, tendere all'anonimato d'un proprio testo vuol dire affidarne il valore a ciò che vi è scritto. A prescindere dalla cattedra fuori e dentro metafora di chi l'ha scritto, o dal blasone della sede in cui è pubblicato. O anche dalle indicazioni stampate in copertina.

*A cura di*

Tralascio *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici* (Il Polifilo, Milano 1971), perché lì è tutto secondo le regole. In co-



pertina compare il nome dell'autore, Nicolò Barbieri, e la curatela è analiticamente specificata come «studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani». Ma in copertina de *Il libro dell'Odin* (Feltrinelli, Milano 1975), il nome dell'autore non c'è, e non perché il volume si proponga come una miscellanea d'AA. VV.

Allora, di chi è quel libro? Facendo ricorso all'inglese, è di-by Odin: e che autore sarebbe? Comunque, non è di-by Nando, visto che il suo nome figura sotto la dicitura "a cura di". Formalmente ineccepibile, molti dei materiali sono d'altri autori. Qui a confondere le acque è proprio l'identità libro. Parlando di case, le acque tornerebbero limpide. In una casa firmata, porte e finestre sono d'una prestigiosa fabbrica d'infissi, come pure caminetti piastrelle sanitari ... E tuttavia, indubitabilmente, la casa è by-dell'architetto che ne ha elaborato il progetto. Nel *Libro dell'Odin* l'introduzione è di Ferruccio Marotti, il capitolo su *Ornitofilene* è di Else Marie Laukvik e tuttavia, altrettanto indubitabilmente, il libro è di-by Nando. A un certo punto, il sedicente curatore accettò di riconoscersi e citarsi come autore. Tanto più, l'edizione del '75 conferma la prima intenzione del libro. Prima per importanza, in quel primo concitato periodo della vicenda Odin in Italia.

Uno dei modi d'irridere la forma è spingerla fino all'estremo del formalismo. La curatela del *Libro dell'Odin* non era formalmente ineccepibile: lo era formalisticamente. Quello che Nando si proponeva era sparire dal libro, e farvi sentire solo la voce di ciò che c'è scritto dentro, ovvero la voce dell'Odin Teatret. Fu un vero atto di guerriglia: e non solo in termini bibliografici. Diretta o per interposto portabandiera, la voce dell'Odin era sentita dalla comunità degli studiosi come un attacco alla visione del teatro che ne aveva garantito fino ad allora legittimità e prestigio. Chi non s'è trovato nella prima linea dell'agone teatrale di quegli anni Settanta non può capire. Per meriti d'età non altro, io c'ero e posso testimoniare. Fatta salva qualche rara eccezione, tra la comunità degli studiosi e Nando ci fu guerra aperta, e *Il libro dell'Odin* ne veniva considerata la formale dichiarazione.

Che dovesse pagarne lo scotto, non poteva non averlo messo in conto. La sua prima prova di concorso a cattedra, nel 1980, finì con un'incredibile bocciatura, e l'Odin di sicuro vi ebbe la sua parte. Come teatro, certo, ma anche per quel libro, declassato – a norma di quotazioni concorsuali – a titolo minore, in quanto semplice curatela. Poi nel 1985 arrivò la cattedra. Acqua passata, si direbbe: se non fosse che "acqua passata" non si capisce bene cosa voglia dire, visto che, passa e ripassa l'acqua, ma il fiume resta lo stesso. Il conflitto con la comunità degli studiosi continuò, solo che sull'altro fronte adesso c'era un guerrigliero in cattedra, o un cattedratico in guerriglia. Peggio che andar di notte, ma questa è un'altra storia. Torno a Piazza Libri.

*In casa d'altri (con un caso a parte, un testo apolide e una nota a margine)*

Molti dei testi di Nando figurano come introduzione, prefazione o postfazione o lettera in libri altrui, ma tutto sono meno che testi di servizio. Quasi sempre finiscono per farla da padroni, e non perché contestino il libro che li ospita. È come se gli girassero intorno, tirandolo da una parte e dall'altra, fino ad irretirlo in una tela: dove, come si sa, solo il ragno si sa muovere senza restarne invischiato. E il ragno è lui, il sedicente prefatore, introduttore o mittente di lettera. Ovvero l'autore d'un libro paguro in scala ridotta: consegnato, per l'eventuale sviluppo, all'autore del libro ospite o anche ad altro autore. La consegna ad ignoto o noto destinatario era una strategia ricorrente nella "guerriglia" di Nando. Di quella praticata in casa d'altri, faccio solo tre esempi. Con l'aggiunta d'un caso a parte, e d'un testo apolide.

Più che tre, per l'esattezza dovrei dire due esempi e mezzo, il terzo ha a che fare con me, ed è soprattutto un rimpianto commosso. Dopo aver letto la sua postfazione *Lettera da Vanvera* al mio *Il filo rosso. Teatro e taccuini (1999-2006)* (Officina, Roma 2007), ho capito di quale secondo libro quello già scritto fosse solo una prima bozza. Tale è restata, quella raccolta di interventi d'occasione, una prima bozza purtroppo già passata al "visto si stampi". La sua destinazione naturale sarebbe stata quella dei quasi-libro. Ma io ho sempre avuto la tentazione d'arrivarci, all'"io", altro che la tensione a prenderne le distanze!

Il caso a parte riguarda la prefazione di Nando – titolo: *Alla foce* – al libro di Cesare Garboli *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta* (Sansoni, Milano 1998). La particolarità del caso sta nel fatto che il libro ospite non era preesistente. Nando dovette far costruire la casa nella quale entrare come prefatore, costringendo di fatto l'amico Garboli a raccogliere in volume una serie dei suoi interventi teatrali tra il '72 e il '78, i Settanta un po' prima e anche un po' dopo del piombo.

In realtà, più che d'altri, la "casa" di Garboli funzionò come una casa in comune, dove ripercorrere il «sentiero molieriano», autore e prefatore insieme, dentro la «via del "vizio"». C'è tanto altro nel testo di Nando: e da un certo punto l'attenzione vira sull'eccezione Garboli nella norma del mestiere di critico, e in quella del pensare teatro, tra arte e vita o non-arte e non-vita: positivo o negativo che è lo stesso nel pensiero normale sul teatro. A parte il tant'altro, la «via del "vizio"» m'è apparsa comunque un filo dominante di *Alla foce*.

"Vizio", tra virgolette. Di qualsiasi altra natura ma della stessa necessità – al di là del bene e del male – del «desiderio dei ragazzi» di Pasolini: che, con l'avanzare dell'età, si trasformò in «fedeltà ai propri (personali) principi». Proprio vero: se non ha alla radice la forza bruciante d'un "vizio", la fedeltà ai propri personali principi si smorza ben presto come tepida coerenza, non

si sa più a cosa se non a se stessa. In questo senso, il «“vizio” di Garboli è Molière (quello di Molière fu il teatro)». E, nello stesso senso, il “vizio” di Nando era l’Odin.

Rispetto al teatro con il quale era coniugato fin dalla fanciullezza, l’incontro con il teatro di Barba si sarebbe potuto risolvere nella vampata d’un fugace adulterio o nel quotidiano machiavello d’una bigamia. Divenne invece la “necessità” di un amor di teatro capace di comprendere tutte le sue più distanti – e non di rado dimesse – manifestazioni, e trascendere la sua stessa esistenza materiale. Lo fa dire a Garboli, ma parla di e per se stesso.

Amo così tanto l’idea di teatro, la sua essenza inafferrabile, lo scandalo della sua stessa esistenza, che tutti gli spettacoli, quali essi siano, in cui essa si manifesta e si esprime, mi sono sempre parsi pallidi riflessi di una terribile esperienza invidiabile in cui risiede la spiegazione di tutto.

Così, tra le tante ragioni – letterarie, teatrali, persino politiche: pubbliche, in una parola – per promuovere la costruzione della casa in comune con Garboli, s’infilò anche una ragione personale, addirittura privata. Riscattare il pezzo sulla presenza dell’Odin alla Biennale di Venezia del ’75 dalla memoria corta d’un foglio quotidiano o periodico, e consegnarlo alla memoria lunga d’un libro. Me l’ha detto tante, tantissime volte. Lo considerava un suo *pundonor*.

In quell’edizione della Biennale, l’Odin non aveva uno spettacolo. Gli attori si limitavano a presentare in spazi all’aperto – nel caso specifico, alla Giudecca, il 23 ottobre – frammenti del training, improvvisazioni e danze provenienti dal soggiorno salentino del ’74, intercalate dal commento di Barba. Garboli vide soprattutto Barba: la persona del “vizio” dell’Odin, come lo era Tartufo per il suo “vizio” di Molière. In controluce a Grotowski, ne scrisse così:

Barba è un ispido selvaggio cotto dal sole. Grotowski è nevrotico. Barba è per metà interamente sano, per metà interamente psicotico, come una mela spaccata in due. La voce di Grotowski è una vocetta stridula, quella di Barba è soave e chiara, dotata di un potere infallibile di fascinazione. La voce di un pastore, di un grande riformatore. La voce di un figlio, ma chiamato contro la sua volontà, suo malgrado, a un destino di padre.

È così difficile, nel nostro tempo, incontrare un uomo, che quando lo si incontra si resta colpiti come sotto la folgore di un prodigio [...]. Ricchissimo di teatralità inconscia, Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S’insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella degli altri. [...] Devo essere sincero. Barba è la prima persona che io abbia incontrato, in tutta la mia vita,

che possieda il dono (se è un dono) di esprimere la vertigine e il capogiro della propria esistenza fisica. Come se il nostro corpo fosse un fascio di energia, una forza, non si sa se sana o malata, luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi.

Più che una recensione, quella di Garboli era una dichiarazione d'innamoramento. In quasi trent'anni di fianco a fianco – dal '70 di *Ferai* –, Nando l'aveva vissuta nei fatti, a parole l'aveva tenuta per sé. Si trovò a leggerla in un testo del suo compagno sulla «via del “vizio”». E vi si ritrovò, rivendicando comunque la distanza tra prima e interposta persona. Tornando sul pezzo di Garboli – in una *Conversazione di Ferdinando Taviani e Gianfranco Capitta*, in postfazione al libro di Ida Bassignano, *L'Utopia di Luca Ronconi* (Ianieri, Pescara 2019) –, lo ricorderà come un «ritratto strepitoso [... che capiva] quasi quasi il 90%» del suo soggetto, nella prefazione a *Un po' prima del piombo* s'era limitato (!) a definirlo «mirabile». Né soltanto né soprattutto, evidentemente, ma anche per quel ritratto lungo appena una pagina Nando s'era deciso a scrivere le cinquantasei pagine della sua prefazione. Quanto al 10% o poco più di comprensione che – mirabile o strepitoso che fosse – vi mancava, è destinato a restare un segreto, la conversazione con Capitta è il suo ultimo intervento, non solo tra quelli “in casa d'altri”.

Se il testo su Garboli è un “a parte”, la presentazione – titolo, *Il gesto del riguardo* – a *Pensare l'attore* di Claudio Meldolesi (Bulzoni, Roma 2013) dev'essere considerato un apolide nella geografia di Piazza Libri. *Pensare l'attore* è un libro postumo – Claudio era morto il 19 settembre 2009 – ma non nel senso d'essere stato esumato *post mortem* dal proverbiale cassetto dell'autore. Laura Mariani, Mirella Schino e lo stesso Nando s'incaricarono di estrarre capitoli dai libri d'appartenenza e recuperare saggi in riviste, componendo con il tutto un tutto inedito di parti edite. La presentazione, dunque, non può essere annoverata tra i testi “in casa d'altri”, visto che, se le stanze erano tutte dell'autore in copertina, la casa non era sua. Era dei tre curatori.

Ma che Nando fosse uno dei tre non fa di *Pensare l'attore* un libro “a cura di”, come lo è esemplarmente *Il libro dell'Odin*. Il proposito di quella pseudo-curatela – la sua vocazione essenziale – era tacitare la propria voce; l'effetto della curatela in quota di *Pensare l'attore* è farvela sentire. Finché si resta dentro una stanza, si respira aria di Claudio; passando da una stanza all'altra s'avverte, nella stess'aria, il cambiamento di corrente: e le correnti di Claudio nel loro variare – secondo la ricercata discontinuità dell'indice – fanno piuttosto aria di Nando. Entrambi maestri nell'esercizio di un “pensiero difficile”: quello di Claudio – la sua aria – chiede di bucare la superficie del discorso ed immergersi subito al di sotto; l'aria di Nando sfida a restare in superficie senza perdersi nei continui cambi di corrente. La presentazione a *Pensare l'attore* può essere letta come l'accorato tentativo di spiegare alla maniera di Nando il “pensiero difficile” di Claudio. E viceversa. «Claudio

Meldolesi – è scritto a poche righe dall’inizio – non è “scomparso”, non “se ne è andato”. È morto. Senza scomparire». Per dire la stessa cosa di lui, tanti anni dopo, ho scritto che Nando è morto ma solo come Ferdinando Taviani. Nel desiderio, chi sa, di ricomporre l’uomo e il cavallo d’un centauro Claudio-e-Nando, *Il gesto del riguardo* somiglia più a un racconto a due voci per voce sola. Come questo mio su Nando-e-Franco, che lo comprende.

Non più che una nota a margine riservo a *Il conferenziere imperturbato*, Postfazione e *Paris/Artaud/Bali* di Nicola Savarese (L’Aquila 1997, Textus). Il volume presenta i materiali dell’omonima conferenza-spettacolo, genere anfibio che Nicola ha saputo imporre a colleghi schifiltosi e a spettatori di terra o di mare, purché – terra e mare – separati e distinti. Di che parla la Postfazione di Nando? Di Nicola, “conferenziere imperturbato” e studioso amante dei “disguidi”: abbastanza, poco più della misura d’una quarta di copertina. Di Artaud non parla per niente o quasi. Parla tanto, soprattutto, di Adriana Molinar: giovane di colore, laurea in matematica a Panama, sbarcata a Roma con una borsa di perfezionamento, convertita – è la parola – al teatro, come tanti via *Min Fars Hus* dell’Odin al Teatro Ateneo nel 1974, fino a fondarne uno proprio insieme a Nicola, e tornare infine nell’emisfero d’origine, a fare teatro di suo senza Odin di scorta, per morirvi misteriosamente, sulla battigia dell’isola Margarita, dove s’era sdraiata in una pausa di lavoro a prendere l’ultimo sole, il 3 maggio del 1987. Al di là della favola, come Nando la definisce, il monito a onorare il pittoresco dell’aneddoto senza però dissiparvi la sostanza dei fatti. Vale per Adriana, come per tanti del “terzo teatro”. E vale per Artaud, vittima quant’altri mai del pittoresco della sua vita. Non si racconta per lo più come un aneddoto pieno di colore l’incontro con Bali del ’31? Come spesso nei testi di Nando, l’essenziale va trovato laddove quello di cui si parla pare proprio inessenziale.

Esaurite le eccezioni, riprendo il viaggio in Piazza Libri, dal primo dei due esempi lasciati in sospenso. Nando scrisse l’introduzione a *L’inventore del cavallo e altre quindici commedie*, di Achille Campanile (Milano, Rizzoli BUR, 2002), intitolandola *Commedia corta. Oppure lunga una vita*. Alessandro d’Amico, appassionato di Campanile al punto d’averne recitato le farse da ragazzino al gesuitico Collegio Massimo di Roma, gliela commentò così: «Ti odio, dopo la tua introduzione Campanile non mi fa più ridere». Cito tra virgolette perché Nando me l’ha riferita così, parola per parola, tante di quelle volte.

Nel ripubblicare – sostanzialmente invariato – il suo testo nella nuova edizione di *Uomini di scena, uomini di libro* (Roma, Officina, 2010), passò dall’orale allo scritto, riportando in coda una lettera inviatagli da D’Amico, fresco di lettura il 23 maggio 2002. Concludeva, l’amico Alessandro, dicendo che Campanile era per lui e per altri

una guida, un faro puntato sulla realtà. “Qualcosa” che noi chiamavamo Campanile, qualcosa di cui ci nutrivamo quotidianamente, senza saper bene cosa fosse e che era superfluo definire. Adesso tu vieni a spiegarmelo e io ... non ci dormo la notte.

C'era davvero di che odiare chi gli aveva procurato quelle nottatacce a occhi aperti. Dopo esservi entrato col passo ossequiente dell'esegeta di servizio, Nando se n'era uscito proiettando il teatro di Campanile in un'immaginaria Comédie Française o in una *clowns' kabuki*, di cui l'autore sarebbe stato il Pirandello, o addirittura il Racine. Anziché come eccentrico nel mondo normale in cui si ride oppure si piange, se lo figurava normale nell'eccentrico mondo dei nasi rossi: dove tra il riso e il pianto c'è la distanza che passa tra i due profili d'una stessa faccia, e lo scarto di tempo è quello che corre tra prima impressione e soprassalto.

*Per figurarsi il teatro di Achille Campanile* è il sottotitolo dell'introduzione, chi sa come Campanile immaginasse se stesso e il suo teatro! In quell'accademia dei *clowns*, più che di farse Nando parlava delle commedie, «soprattutto le lunghe», invitando a ripensarle come fossero tragedie in due tempi, anziché nelle proverbiali due battute. Campanile all'epoca era morto da un quarto di secolo, e non mi risulta che altri abbiano raccolto l'invito, ma l'invito resta.

Il secondo esempio è la prefazione all'edizione italiana del libro di Monique Borie *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini* (Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994). L'edizione originale in francese è del 1989 (Paris, Gallimard), e Nando ne era stato il mentore ufficiale. La prefazione ha per titolo *Quei cenni famosi oltre la fiamma*. È lunga, trentadue pagine fitte. S'era voluto prendere tutto lo spazio per girarci intorno e arrivare al punto, ch'era di fatto il suo punto di partenza: quel ritorno alle origini, che in francese figura come un *retour aux sources*.

*Source* è sia origine che fonte, sorgente. Passando all'italiano, Monique Borie aveva optato per origini, perché di questo in sostanza parla il suo libro: tragedia antica e teatro elisabettiano, Oriente, Messico, magia, esoterismo e quant'altro si può intravedere alle origini del teatro di Artaud. Non che Nando non fosse d'accordo, apprezzava molto il libro della Borie. Quello che non poteva perdonare è che l'ambiguità di *sources* fosse stata sacrificata al senso unico di “origini”. Così, immaginò un secondo libro, lo descrisse, lo chiuse dentro la sua Prefazione e, come sempre, lo lasciò in consegna. Gli passo la parola.

Il mare che sta in testa ad Artaud è traversato [...] da una riga dove si scontrano due opposte correnti che potremmo nominare tramite la differenza fra due termini vicini: *fonti* e *origini*. Una cosa è scandagliare i livelli d'organizzazione elementari della vita scenica; altra cosa, tentar di recuperare [...] un sapere antico e originario

[...] capace di inscrivere nella forma d'una danza o d'un canto un segno secolare ed oggettivo, efficace per la trasformazione spirituale [...]. Nel primo caso, si trova in una linea che da Stanislavskij giunge fino all'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba. [E poi, un paio di pagine dopo:] Manca ancora uno studio approfondito e dettagliato di tale sapere. Sarebbe quel che all'inizio immaginavo come il gemello di questo libro di Monique Borie.

Concludeva: «Forse sta scrivendolo Franco Ruffini. Certo sia lui che Eugenio Barba ne affermano ripetutamente la plausibilità». La consegna stavolta non era a ignoto destinatario. Lo sapeva, nel 1994, che stavo provando a scrivere quel libro, ne parlavamo spesso. Uscì due anni dopo, per i cent'anni dalla nascita di Artaud, con il titolo *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente* (Il Mulino, Bologna 1996).

#### *A quattro mani confuse*

Naturalmente gli chiesi un contributo, prefazione postfazione introduzione o lettera, scegliesse lui, l'importante è che ci fosse. Glielo dovevo, me lo doveva. Accettò, inventando di sana pianta la regola del gioco. Scrisse da solo un dialogo tra lui e me, presentandolo come «F. Ruffini-F. Taviani, *Cenni o segni. Dialogo*». Con lo stesso titolo più o meno, riprendeva la prefazione al libro della Borie, scrivendo lui anche le domande e risposte attribuite a me. Quattro mani potevano essere altro rispetto all'aritmetica somma di due copie di mani. Furono, nel mio caso, due nomi e due parti distinti, con la finta d'un trattino a inizio riga, a ogni passaggio di nome e di parte.

Ma Nando poteva anche eliminare la finzione, e battere la strada dei testi "a quattro mani confuse". A chi va assegnata quella formula buttata lì, e poi diventata una specie di mantra, dei manuali e della storia del teatro *tout court* come «magazzino del nuovo»? Fabrizio l'ha consacrata e resa feconda nel suo *Lo spazio del teatro* (Roma-Bari, Laterza, 1992), cosicché di fatto è sua. Ma, in punta di bibliografia, compare per la prima volta nell'introduzione all'edizione italiana di Glynne Wickham, *Storia del teatro* (Il Mulino, Bologna 1988), scritta a quattro mani con Ferdinando Taviani, ma come un unico indistinto autore quadrumane. Senza nemmeno l'artificio del trattino.

In un testo a quattro mani confuse, una coppia di mani vale l'altra, un nome vale l'altro. E quando un nome vale l'altro, il nome – l'uno o l'altro – diventa anonimo. La strategia del "quattro mani confuse" è un punto limite difficile da praticare, non foss'altro perché anche l'altro nome deve accettare il rischio di diventare anonimo.

Nando l'aveva già fatto due volte, ancora con Fabrizio: nel saggio *L'indice fiorentino. Preliminare per una ricerca in collaborazione* («Quaderni di



Teatro», n. 7, 1980; ripreso poi in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988), e nell'introduzione, *Sulla scienza di Stanislavskij, a L'attore creativo* (Firenze, La Casa Usher, 1980). A parte interventi con doppia firma di circostanza, come quello del marzo 1995 per il Convegno "I sommersi e i salvati" all'Università Roma Tre («Teatro e Storia», n. 17, 1995), non mi risultano altri testi "a quattro mani confuse". Anche se con Nando non si sa mai, non esiste una sua bibliografia davvero completa, titolo per titolo.

*L'indice fiorentino* parte dalla rappresentazione dell'*Andria* di Terenzio nel 1476, e va avanti sostanzialmente per esemplificare la divaricazione tra ideologia dell'antico e pratica dello spettacolo nella Firenze del Quattrocento. Nando aveva affrontato il problema in generale con un dittico di saggi: *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul "teatro che fa a meno dei testi"* e *Ideologia teatrale e teatro materiale: sugli attori* («Quaderni di Teatro», rispettivamente n. 1 e n. 2, 1978), con la premessa di *La festa recisa o il teatro* («Biblioteca Teatrale», n. 15-16, 1976). Il caso fiorentino – forte della competenza da specialista che vi portava Fabrizio – gli servì affinché l'Odin e la Commedia dell'Arte, sullo sfondo dei suoi saggi del '78, si ponessero come sponda d'un ponte aggettante sui teatri i più diversi per epoca, contesto e cultura. Se nell'introduzione al Wickham la consegna era oggettivamente a Fabrizio, nell'*Indice fiorentino* era stata a se stesso.

Nell'introduzione all'*Attore creativo* non c'erano formule lapidarie da lanciare, né ponti da legittimare. C'era la proposta di guardare alla rivoluzione di Stanislavskij come a una sfida lanciata all'attore, affinché le sue azioni si rendessero capaci di costruire un "testo fisico" con la stessa sottile tramatura che le parole consentono a un testo letterario. A un romanzo, addirittura, più che a un testo drammatico. La sapienza teatrale di Stanislavskij come "scienza del romanzo" – così titolava il paragrafo dedicato di quell'introduzione – applicata all'attore. Ignoro a chi fosse indirizzata la proposta. Ad ogni buon conto, la misi in memoria. Restò lì per anni, finché tornò fuori, applicata direttamente ai due libri canonici di Stanislavskij.

*La mia vita nell'arte e Il lavoro dell'attore su se stesso*, riletti uno sull'altro come un grande romanzo pedagogico. E *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij* s'intitolò il frutto di quel deposito e lungo dormiveglia in memoria («Teatro e Storia», n. 10, 1991).

### *Ritorno ai quasi-libro*

Di Nando al funerale di Antonio Neiwiller ho raccontato, a proposito della famiglia di «Teatro e Storia». La nostra rivista era in realtà la nostra creatura. Le parole che ho riportato si trovano in *Contro il mal occhio. Polemiche*

*teatrali 1977-1997*, nel capitolo *Neiwiller e la storia*, che apre la serie d'interventi (L'Aquila, Textus, 1997). La chiude *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, che Nando aveva pubblicato con qualche variante, a caldo subito dopo la morte di Fabrizio. Con quei due ricordi, «infrangeva la guardia del tempo» – polemiche in ordine rigorosamente cronologico – «dato che sono dedicati ai morti».

Questo inciso pare del tutto fuori luogo. Se non fosse che nel testo su Fabrizio Nando gli attribuisce la paternità individuale della storia come «magazzino del nuovo», mentre io l'ho appena assegnata alla coppia indistinta d'autori. Dunque, non è fuori luogo. E non tanto per la definizione dell'*unicuique suum*, quanto perché riporta il discorso ai quasi-libro.

*Contro il mal occhio*, dove figura il testo su Fabrizio, veniva indicato da Nando come la pista di lancio per *Col naso per aria*, il primo dei suoi *qu-books*. Sarà pure una piazza, ma anche in Piazza Libri ci sono vie viuzze vicoli e percorsi che si ritrovano alla fine là dove erano cominciati. Non sono giri a vuoto. Vuol dire che al principio c'era qualcosa su cui valeva la pena tornare.

Oltre che amici, per Nando, Antonio Neiwiller e Fabrizio erano maestri. Di più, due veri maestri: cioè maestri difficili. Quelli facili sono pseudo-maestri. Pare che insegnino, in realtà alimentano soltanto la prosopopea dell'allievo, il quale per questo li trova gradevoli. Gli spettacoli di Neiwiller non erano belli o rifiniti; la scrittura di Fabrizio era aspra, il ragionare impervio, l'insegnamento implacabile. Tra dieci destinatari del loro magistero, casuali o volontari che fossero, otto-nove restavano indifferenti o ne erano infastiditi. Ma uno o due ne venivano feriti, ed era una ferita di quelle che non si vuole far rimarginare, per paura di dimenticarle. Di Neiwiller non posso parlare, l'ho frequentato troppo poco, ma di Fabrizio sì. Gli devo il libro su *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino* (Il Mulino, Bologna 1986), che mi ha implacabilmente estorto.

Il maestro difficile chiede all'allievo, come sovrappiù, di cercare la comprensione di quanto è arrivato a capire. Tra capire e comprendere c'è la stessa differenza che corre tra "sapere come si guida" e "saper guidare". Fuor di metafora: nel corso della ricerca, Fabrizio mi obbligò ad andare con lui alla Biblioteca Vaticana, per prendere in mano l'*editio princeps* della commedia. Come sempre, obbedii senza chiedere spiegazioni. Nella concentrazione fisica di sfogliarle sotto sorveglianza – da maldestro miscredente qual ero, alle prese con sacre reliquie –, quelle pagine che sapevo a menadito era come se si aprissero nuove alla comprensione. E ciò che Nando imputava a professori e critici era di guardare al teatro con il "mal occhio" d'un preconetto sapere. Proponeva come antidoto la pratica della ricerca sul campo, da affiancare a quella in archivi e biblioteche, e soprattutto da non assimilare alle usuali frequentazioni fuori spettacolo di attori e registi.

Maestro difficile, e la via dell'esperienza: sono la chiave per decifrare la dedica del *Mal occhio* a «Malamùt ed al maestro (elementare) Crisostomo

Boccaccia Boccadoro (1886-1970)». Inutile cercare raggiugli nel corso del libro, a meno che non possa leggersi come tale questo passaggio a pagina 226:

Ho conosciuto un maestro (di scuola elementare) che era solito dire che a teatro il lieto fine, l'*happy end*, dovrebbe essere obbligatorio. Perché? «Ma perché il teatro è finzione», rispondeva. Amava le ovvietà.

Potrebbe. E anche Stanislavskij sarebbe d'accordo, visto che la finzione in teatro è un'ovvietà solo per paradosso. Malamùt, come variante dell'ebraico *malammed*, è il maestro per antonomasia. Questo l'ho saputo dopo, con Nando vi facevamo riferimento come al principio base dei veri maestri. Secondo il "principio di Malamùt", il vero maestro deve far di tutto per rendersi sgradito agli aspiranti allievi. È il modo per selezionarli. A restare sono solo gli uno o due su dieci che di lui hanno veramente bisogno. Malamùt a parte, di Crisostomo Boccaccia Boccadoro so chi fosse e cosa facesse. Ovvero, so chi Nando mi diceva fosse stato e cosa avesse fatto con e per lui. Non gli ho mai chiesto se dicesse sul serio o per finzione. Se era finzione, lo era alla Stanislavskij.

Nel racconto di Nando, quel maestro di scuola elementare (1886-1970) era stato il maestro di vita di un gruppo di adolescenti. Fervente seguace di Gurdjieff, uno dei suoi metodi consisteva nel far cercare il significato profondo dei proverbi mediante l'esercizio del corpo. Ad esempio, cosa significa "tanto va la gatta al lardo, che ci lascia lo zampino"? Boccaccia Boccadoro piazzava una caramella dentro una trappola, e l'allievo doveva prenderla senza far scattare la molla. Era una vera molla, dentro una vera trappola. Al minimo gesto inaccorto, la molla scattava. Livido dopo livido, l'allievo comprendeva che il significato profondo del proverbio non ha a che vedere con il destino di povere gatte affamate, ma con il destino dell'uomo. E con il suo dovere d'essere presente a se stesso, senza mai cedere alla negligenza o all'automatismo: qualunque cosa faccia, persino prendere una caramella.

Potrei raccontare d'altri proverbi, o anche d'altri metodi, tipo giocare a bocce su terreno libero, come ci giocano certi vecchi nei giardinetti di paese. Ma non è questo l'essenziale. Come non lo è l'identità di Malamùt e di Crisostomo Boccaccia Boccadoro, supposto che siano esistiti come persone della realtà reale. Nella realtà di finzione, erano una maschera di quel maestro ch'era Nando. Basta vedere quanti tra i bersagli delle polemiche più aspre del *Mal occhio* l'abbiano alla fine – e senza recriminare – riconosciuto tale. Difficile e sgradevole: un vero maestro. Era la maschera il qualcosa su cui valeva la pena tornare.

Concluso l'intermezzo all'indietro, può riprendere il viaggio in Piazza Libri: dai testi a quattro mani confuse dove s'era interrotto.

*A quattro mani distinte*

Sono libri a quattro mani distinte: *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, con Claudio Meldolesi (Roma-Bari, Laterza, 1991), e *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, con Mirella Schino (Firenze, La Casa Usher, 1982). Li chiamo "a quattro mani distinte" per differenziarli dalla specie quadrumane a quattro mani confuse. Non metto in conto *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972-77*, con Tony D'Urso (Torino, Studio Forma, 1977), perché l'altro autore era un fotografo: il grande Tony D'Urso, che sapeva far vivere nei suoi bianco-e-nero le immagini in memoria dell'Odin. È morto, anche lui, il 15 ottobre 2009.

Prima d'entrare nel merito, una domanda alla Borges. Il titolare d'una coppia di mani, come può pensarsi: come l'autore d'un mezzo libro o come il mezzo autore d'un libro intero? L'aritmetica autorizza entrambe le opzioni, ma al mezzo autore s'oppone l'anatomia, oltre che il senso comune. Eppure, credo che a Nando piacesse pensarsi così, mezzo autore in un fantastico mondo dei libri alla Borges. Se annullarsi come autore d'un proprio libro è impossibile, pensarsi mezzo poteva essere un buon passo verso quell'orizzonte.

Parlerò più che altro del libro con Mirella. Sullo sfondo di quello con Claudio, ne risalterà meglio tutta l'anomalia. In generale, il libro a quattro mani distinte mette insieme due studiosi di pari prestigio, per stringere l'argomento nella morsa di due competenze ugualmente alte e di orientamento critico complementare. È il caso del libro sull'Ottocento, rispetto al quale «i due autori [avevano] una lunga consuetudine di interessi e studi comuni», come dichiara l'avvertenza in apertura di volume. Nando e Claudio, per inciso, avevano in comune anche l'età, entrambi del 1942. Segue la divisione dei compiti. Il più delle volte, le due parti si propongono separate l'una dall'altra, ognuna col relativo autore in testa. Altre volte – come nel libro sull'Ottocento – le due parti vengono smembrate in capitoli, distribuiti alla rinfusa e senza indicazione d'autore: talché, scordando le precisazioni in avvertenza e i salti di stile, il libro si può leggere con continuità come un tutto unitario. La distinzione c'è, ma non si mostra.

Rispetto a questo sfondo più o meno normale, con il libro sulla *Commedia dell'Arte* Nando sparigliò tutto, a cominciare dalla seconda coppia di mani. Ne ha scritto in una pagina del suo *Anni dopo. Nota per l'edizione 2007*. Non farò che dare un po' più di luce a quel flash di memoria, e sull'edizione del 2007 avrò modo di tornare.

Mirella era quello che si dice un'illustre sconosciuta, ma «divoratrice di libri [...], audace e risoluta, difficile da convincere nei giudizi di valore. Era, insomma, la persona che ci voleva per un lavoro umile e – come si dice – di responsabilità». S'era appena laureata, con una tesi sul «linguaggio critico in-

ventato per parlare di artisti anomali, come la Duncan o Nijinskij o la Duse», argomento sul quale Nando l'aveva dirottata dall'intenzione di studiare la Duse. Conosciuta e illustre lo sarebbe diventata sempre più col passare degli anni. Comunque, non nel campo della Commedia dell'Arte. Ci ha rimesso mano, a quanto so, solo in una parte – tre capitoli – del suo *Profilo del teatro italiano* (Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995). Per il resto, tra i tanti altri campi che ha frequentato, è tornata alla Duse.

A mettersi al lavoro per il libro sulla Commedia dell'Arte fu quell'inusuale coppia d'autori: dispari per età e competenza, contro la coetanea coppia di pari competenza del libro sull'Ottocento. Il libro con Claudio è di nove anni dopo, e può darsi che Nando semplicemente avesse deciso di rientrare nella norma, dopo la spericolata uscita con Mirella. È possibile. Ma se fu così, si dovrà ricordare che il tempo della norma è il presente, non quello degli occasionali momenti in cui la si applica o la si disattende.

Anche rispetto alla distribuzione delle parti, ci fu una totale infrazione della norma. Nando la realizzò replicando quello che aveva fatto con il *Libro dell'Odin*. Là aveva spinto la forma fino al punto di rovesciarla in formalismo, qui applicò la norma in misura talmente normale da rovesciarla in anomalia. Niente separazione che c'è ma non si mostra, come sarebbe stata anni dopo la norma un po' anomala del libro con Claudio. Norma al cento per cento. Divise il libro in due parti separate, e ne assegnò la prima a Mirella, con tanto di titolo e nome in testa. Come si fa quando il nome è quello d'un pari grado, mentre qui il nome era quello dell'illustre sconosciuta. Un'autentica eresia, oltre che una virtuale trappola per Mirella, inerme in quell'agone, impari per il campo oltre che per la prossimità con un tanto primo guerriero. Lo spariglio doveva trovare una soluzione di genio. La trovò.

Le due parti separate s'intitolano, quella di Mirella *La tradizione. Illustrazioni letterarie*, e quella di Nando *Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte*. A tenerle insieme, ben più del fatto d'abitare nello stesso libro, è che i relativi capitoli hanno una sequenza speculare. A cominciare da dove Mirella aveva finito, Nando ne riprendeva ordinatamente le “illustrazioni” e, una a una a passo di gambero, ne svelava il segreto, concludendo la sua parte nel principio di quella di Mirella. Al primo mezzo libro veniva riconosciuta piena autosufficienza, ma in funzione di tratto ascendente per il tratto in discesa a seguire. E a suggello dell'inscindibile unità di quel libro concepito a parabola, nell'ordinata e distinta ma solidale compresenza dei suoi due archi. *Chapeau!*

Sono sicuro che, dietro le quattro mani all'opera, ci fosse stato un progetto pienamente condiviso dalle due menti. E infine, tutto è bene quel che finisce bene. Il libro di Nando e Mirella s'è imposto come un riferimento d'obbligo per la Commedia dell'Arte, e Mirella ha sanzionato la personale quota di merito con la ripresa dell'argomento a due sole mani nel suo *Profilo del teatro italiano*.

Per me, dietro il libro con tutte le sue funamboliche anomalie, resta l'immagine di Nando in quella congiuntura di tempo. Nell'80 era appena uscito, o – questione di mesi – era in sala d'attesa del suo primo fallito concorso a cattedra. Un libro fresco di stampa si imponeva per il prossimo tentativo. Fabrizio glielo sollecitava, indicando come tema proprio la Commedia dell'Arte. Per Nando sarebbe stato come bere il classico bicchier d'acqua raccogliere saggi sparsi, o anche scrivere *ex novo* dalla prima all'ultima pagina. Scelse la via difficile. Fingersi indifeso – mettersi concretamente in condizione di difficoltà – era un altro modo d'inseguire la nostalgia dell'anonimato, dentro i propri libri come dietro a una maschera.

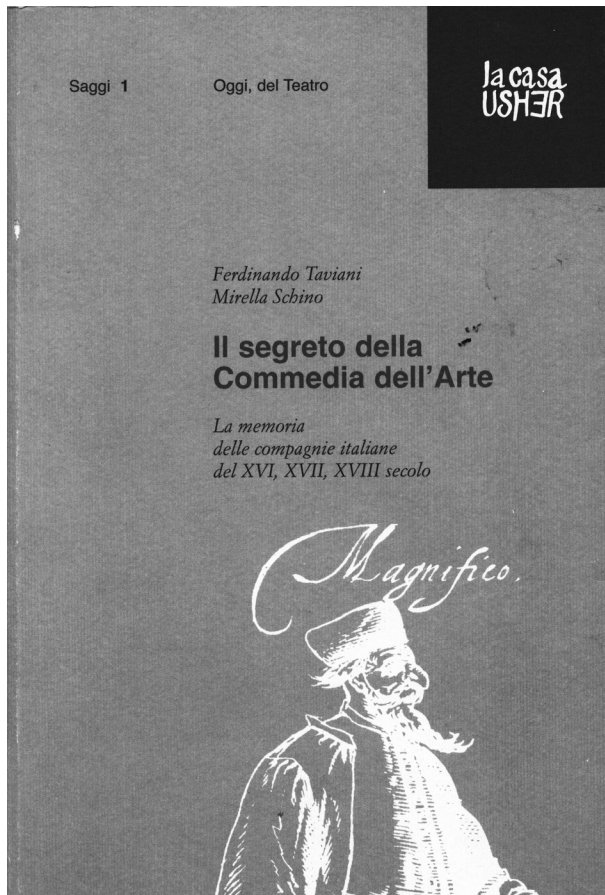
### *Una maschera di Nando*

In copertina all'edizione 2007 – quarta e definitiva – del libro con Miella, compare un'immagine del Magnifico, indicata come tale anche dalla scritta in caratteri d'epoca che la sormonta. È un Pantalone a mezzo busto, vistosamente ritoccato rispetto all'originale. Ne sono stati cancellati quasi tutti i dettagli interni, fino a farne una specie di *silhouette* trasparente, riempita solo da informi chiazze di bianco. Su barba, baffi e capelli, ma anche al posto degli occhi: a meno che non siano – quelle macchie albine – due invadenti sopracciglia destinate proprio a coprire gli occhi. Si presenta come un ghiribizzo messo lì per riempitivo. Di sicuro non è una bella immagine, alla quale affidare il senso, o la semplice suggestione della Commedia dell'Arte. Né senso né suggestione, infatti: l'immagine ha a che vedere con il segreto. Il restante del Magnifico a mezzo busto non si vede, ma se s'andasse a recuperarlo in una delle tante raffigurazioni in campo totale, ci s'accorgerebbe che «il vecchio è tale per il volto, la barba, la bocca sdentata, ma ha il corpo vigoroso e perfetto d'una statua classica», e che

erano contrasti di quel tipo che permettevano la grande arte comica dell'attore italiano, [... un] esercizio di forza comica (*vis* o *virtus* comica) che era il risultato dell'opposizione – realizzata nel corpo stesso dell'attore – fra debolezza e vigore, fra l'energia drammatica della presenza scenica e la ridicolaggine del ruolo.

Arte del «vivo contrasto»: con queste parole Nando sarebbe tornato sul segreto della Commedia dell'Arte, nel saggio *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'arte* («Teatro e Storia», n. 1, 1986). Altro che riempitivo! Quel Magnifico a mezzo busto era un vero e proprio rinforzo del titolo, in codice iconico.





E però: se quell'immagine sta per il segreto della Commedia dell'Arte, perché omettere il corpo, cancellando in tal modo il "vivo contrasto" con il volto e, in definitiva, lo stesso segreto? A meno che non ci sia un altro segreto, dietro il segreto della Commedia dell'Arte in codice iconico. C'è, infatti: quel Magnifico impiasticciato di bianco è un autoritratto di Nando, appena appena in caricatura. Nando nell'icona, corrente nei suoi ultimi anni, di guru con barba capelli e sopracciglia bianchi, sempiterna berretta in testa e vestito strano, né *casual* né *fashion* o "tra oriente e occidente". Stile Nando e basta.

È un autoritratto. Oppure, domanda: è un autoritratto? Adesso che Nando è morto, non posso più chiedergli conferma alla mia risposta, e lui comunque non me l'avrebbe data. Al punto fermo preferiva il punto di domanda, e le domande gli piacevano finché restavano domande. Comunque, ci sono altri indizi a favore.



In copertina alle prime tre edizioni del libro con Mirella – 1982, '86 e '92 – non c'è il Magnifico a mezzo busto. C'è il ritratto del comico Giovanni Gabrielli detto il Sivelli, dipinto da Agostino Carracci, con in mano una maschera che non c'entra con la Commedia dell'Arte. Pantalone con barba capelli e sopracciglia canuti non c'è. Non poteva esserci: alle tre epoche Nando era ancora troppo giovane, massimo cinquantenne. Poi era invecchiato, e ora – 2007, a sessantacinque anni – poteva finalmente mettere in copertina il vecchio Magnifico con i suoi due segreti.

Quanto al primo, aveva proposto un esperimento mentale: guardare attraverso la maschera, astrarre dagli ostentati *clichés* della senilità, e così portarne allo scoperto il giovanile vigore. Analogo esperimento propongo per il secondo segreto, almeno a chi non gli basti chiudere gli occhi e rivedere Nando a memoria. Si guardi attraverso la maschera da Commedia dell'Arte, facendo astrazione dalla crosta di ridicolo dell'interposto Pantalone, e si vedrà uscire allo scoperto Nando. Semplicemente in maschera da Nando.

In aggiunta: lo so a chi viene attribuito per diletto il vezzo di ripensarci, ma ripensare è proprio l'attività nobile del pensiero. Quella plebea è fare una pensata e lasciarla com'è venuta, a perenne futura memoria. La prima edizione di *Uomini di scena, uomini di libro* è del 1995 (Il Mulino, Bologna; seguiva il sottotitolo *Introduzione alla letteratura teatrale italiana nel Novecento*, variato, per l'edizione ampliata del 2010, in *La scena sulla coscienza*). A partire dal 1992 del libro sulla Commedia dell'Arte in penultima edizione, ho fatto entrare Nando in terza età, per giustificare il subentro del Magnifico in copertina al posto del Sivelli. Continuo a ritenerla una bella pensata. E, a ripensarci, c'è qualcos'altro che può addirittura affiancarla e darle manforte.

Con il libro del '95 sugli uomini di scena e di libro, Nando ufficializzava in copertina una pensata che gli frullava in testa – o a voce o per iscritto alla spicciolata – da tanto tempo, e cioè che il teatro può avere e di fatto ha tante forme, oltre quella canonica dello spettacolo. Oltre al “teatro in forma di scena”, faceva entrare in campo, tra altri, il “teatro in forma di libro”. Credo che, dopo il temporaneo congedo nel 1992, Nando abbia ripensato il libro sulla Commedia dell'Arte piuttosto come un teatro in forma di libro. Nel 2007, “teatro in forma di libro” era diventato una formula buona per tutti gli usi e per tutti gli utenti. Nando semplicemente si riappropriò di quel luogo comune, segnalando in copertina il libro come la “forma” di un teatro in cui l'autore può comparire come uno tra i suoi personaggi. Come Nando tra i tipi della Commedia dell'Arte.

Tra esperimenti mentali per vedere attraverso la maschera, attesa della terza età per rendersi coetaneo al vecchio Pantalone e teatri “alla Kantor” in forma di libro: quel Magnifico in copertina è davvero Nando? Senza cedere anch'io al gusto per le domande senza risposta, penso di sì. Di più: lo ripenso.

Del resto, questa escursione in Piazza Libri non pretende in alcun modo

d'essere un saggio bibliografico, neppure a titolo d'antologia. È stata solo una divagazione dovuta, al centro del mio racconto su e con Nando.

*Tra Vanvera e Valtopina, per finire*

A Vanvera, infatti, mi appresto a tornare per fargli fare ancora un passo avanti. Poi sarà la volta di Valtopina, per arrivare alla fine.

*A Vanvera: il rituale del cocomero*

Le mie visite a Nando nel rifugio di Vanvera, Anzio in geografia, avevano un programma fisso. Erano d'estate, da mattina a pomeriggio del giorno dopo. Ne tralascio i preliminari. Passavamo la mattinata a parlare dei rispettivi lavori in corso, ma anche d'altro. Persino di quegli argomenti che si ha pudore a nominare se non sotto la parola ombrello che ripara dagli scrosci del cuoraperto: la vita, di quaggiù o d'altrove che sia. Poi il pranzo, che Nando cucinava in base a un suo principio del sovrabbondare, in materie prime condimenti e spezie. Finché arrivava il momento del "rituale del cocomero".

Ne parlo come d'un rituale, perché nel rituale si nasconde il senso, al di là dei dettagli che ne infarciscono l'aneddoto. Verso le quattro, Nando depositava sul tavolo in giardino un enorme cocomero e una bottiglia di rhum, li aveva messi in frigo dalla sera prima. Poi, con due o tre colpi secchi mandava in pezzi il cocomero. Ne prendevamo con le mani il rosso al cuore, lontano dalla buccia. Tra un morso e l'altro, sorsate di rhum gelato, in silenzio, finché sul tavolo restavano solo il verde e il rosso sbiadito del frutto, accanto alla bottiglia vuota.

Tra una cosa e l'altra, s'erano fatte le sei e, d'estate, c'era ancora tanto giorno davanti. Ricominciavamo a chiacchierare. Dei nostri dialoghi in attesa del rituale non ricordo quasi niente, di quelli dopo il rituale niente del tutto. Può darsi che ci dicessimo a due voci il racconto che adesso scrivo a voce sola.

A Vanvera, Nando si portava come un capo beduino nella sua tenda. Al di là dei dettagli, è questo il senso. L'ospitalità era nel segno del *potlach*: che a realizzarlo fossero le dimisure del pranzo, un cocomero da mangiarne solo il cuore o una bottiglia di rhum da scolare fino all'ultima goccia. O quelle chiacchierate tra i fumi dell'alcol, fatte apposta per finire perse nei fumi della memoria.

*A Valtopina: pesche d'inverno*

A Valtopina era diverso, ma mica poi tanto, a ripensarci. A Valtopina ci riunivamo, Mirella Nando e io, in una quasi tre giorni – arrivo la mattina, e ripartenza il pomeriggio dopo due pernotti – per dare il “visto si stampi” ai materiali del numero in uscita di «Teatro e Storia». La creatura della nostra “famiglia”, come l’ho definita ricordandone anche la mole, quattro-, cinquecento pagine.

Naturalmente, gran parte dei testi li avevamo già letti, ma insomma – senza dire di rhum e cocomero – quella tre giorni da redattori non era cosa che lasciasse spazio alle chiacchierate di Vanvera. Rimediavamo con levatacce mattutine, aspettando il richiamo di Mirella per l’inizio lavori.

Quell’anno 2005 – l’ultimo a tre – i nostri confronti non erano un divagare a ruota libera. C’eravamo incarogniti sul mio saggio *Artaud coi piedi per terra. Le ultime parole*, in uscita tra gli altri. Artaud era da sempre uno dei nostri terreni d’incontro. Era stato Nando a darmene la consegna in quell’introduzione al libro di Monique Borie, l’ho ricordato qualche pagina fa. Adesso che ci avevo rimesso mano, era per noi una specie di ritorno a casa.

Riuscimmo anche a portarci dentro Mirella. Ma la priorità era il numero di «Teatro e Storia». Il saggio su Artaud era già passato in giudicato, inutile sprecarci tanto del nostro poco tempo. Finì che a parlarne fuori programma restammo Nando e io, aspettando alla mezza luce dell’alba che si facesse giorno pieno. Corpo senz’organi, danza *à l’envers* e giudizi di dio a parte, quello su cui non finivamo di discettare era questo passaggio:

Cosa sono le cose e i valori [...] quando ho un bolo alimentare nel retrogola che non arriva più ad aderire a me. Quando non afferro più il senso pellicolare dell’alimento, quando la pelle della mia gola essere non avanza più verso l’essere dell’alimento [...] Avevo il gusto d’una composta zuccherata nel retrogola perché mangiavo della composta zuccherata, ed ecco che il gusto s’illanguidisce. Diventa neutro, senza più niente che faccia presa, niente di massivo, e di consistente ...

Vi facevamo riferimento come al “gusto della pesca” o, per nominare altrimenti le pesche in assenza, come alle “pesche d’inverno”. Ci chiedevamo: se una cosa non è altro se non l’insieme delle azioni che la “fanno” – la danza, secondo l’Artaud delle ultime parole – cos’è il gusto della pesca quando la sua danza nella bocca, dopo che la si è inghiottita, finisce? *Vaste programme*, ci avrebbe riso sopra qualcuno. Comunque, e a parte che non c’è niente da ridere – si tratta di decidere se essere padroni o schiavi delle parole –, per noi si presentò come un programma talmente vasto, che le due chiacchierate fuori orario non ci bastarono più per esaurirlo.

Allora Nando mi fece una promessa. Disse che, tornato a casa, vi avrebbe

scritto sopra una poesia al giorno per tutti i giorni di un mese. Né una nota sparsa, un pensiero di prima mattina, una chiosa a margine. Una poesia. Né un giorno ogni tanto, quando capita. Tutti i giorni. Era il 2 agosto 2005.

Non perché lo ritenessi incapace di tanto, forse la presi come un'uscita in memoria delle nostre bevute, fatta apposta per uscir subito di memoria: chi sa perché, non ci pensavo più, quando il 3 settembre m'arrivò un documento intestato *Pesche d'inverno*, con l'esergo «Qui acqua non ce n'è. C'è solo il mare». Dentro c'era la promessa del 2 agosto, adempiuta con certificazione nero su bianco. Può darsi che in queste pagine ci sia del sovrappiù d'emozione, l'ho già ammesso. Però confermo che non ci sono bugie. Dal 3 agosto al 2 settembre: trentuno giorni, trentuno poesie.

Dopo titolo ed esergo, ne seguivano ventinove, numerate in ordine crescente, precedute da due *Presentazioni*, datate la prima 3 agosto e la seconda 2 settembre: per fare – 29 più 2 – le trentuno da contratto. Con in più, una lunga *Canzonetta di congedo*, intervallata da questo *refrain*:

Pesche d'inverno, pesche d'estate  
 pesche perdute nel mare interno;  
 pesche d'estate, pesche d'inverno  
 pesche trovate e poi cercate.

Per un totale – 31 più 1 – di trentadue. Anche in un canzoniere d'occasione doveva esserci il segno dello spreco. Come nel rituale del cocomero, con il quale – da Vanvera verso Valtopina – questo racconto s'è avviato a finire. Manca soltanto la parola fine.

### *La parola fine*

Non prima d'una traversata del canzoniere sulle “pesche d'inverno”. Il lettore si ritenga dispensato dal leggerla. È intima. Nella scala ad affondare pubblico-personale-privato, occupa il livello ulteriore, ultimo: che è intimo, e tale dovrebbe restare. Ma tra ciò che è oggettivamente necessario e ciò che lo è soggettivamente, c'è un diaframma sottile: e solo il soggetto può decidere se considerarlo come lo iato d'un abisso senza ponti in mezzo alle due sponde o, al contrario, un ponte da passare comunque, a proprio rischio e pericolo.

Ho scelto di seguire la via di mezzo: tra renderlo pubblico per intero e tenerlo tutto nell'intimo, attraversare il canzoniere come un labirinto. Con il diritto d'indicare, per punti e a due voci, un filo d'arianna.

3 agosto – Presentazione

L'altrieri dicevamo che il sapore  
d'una pesca mangiata si tramanda  
com'una indipendente concezione,  
sicché il concetto oblitera l'azione.

È un esempio di come la memoria  
e la parola sian misura e metro  
dell'esperienza e la fingan presente  
mettendola via come sottovetro.

Dicevamo che la reviviscenza  
traccia altre rotte per chi sa la via  
che può solcare il nostro mare interno.

Dicevamo le pesche dell'inverno  
non esser solo pesche rimembrate,  
o sciroppate in vasi nostalgia.

È il primo capo del filo, datato in flashback all'"altrieri" di Valtopina, quando avevano dovuto aver fine le nostre chiacchierate antelucane. Con il doveroso richiamo a Stanislavskij, che per noi era il controcanto in prosa della cosiddetta poesia di Artaud. Dietro Stanislavskij e lo stesso "gusto della pesca", c'era comunque l'uomo Artaud a Ivry, tra droga e terminale di malattia e postumi da elettroshock. C'era la nostra pietà, prima e oltre che l'interesse da studiosi. Gliene scrissi in una lettera di ringraziamento per la promessa mantenuta.

Caro Nando,

hai passato un mese a scrivere, ogni giorno, le trentuno stazioni del viaggio della pesca d'inverno. Di quello che dici, di come lo dici, della disciplina che c'è dietro, di qualcos'altro che è come una sprezzatura virtuale, visto che c'è così poco da sprezzare, della responsabilità del dono ricevuto, della capacità di prendere uno scappeffuggi a Valtopina e rigirarlo in meditazione: di tutto questo parleremo faccia a faccia quando ce ne verrà la voglia. Per ora ti dico solo grazie.

Io, il mese di agosto l'ho passato in prosa, a leggere Artaud, specie i volumi dell'internamento e poi del ritorno a Parigi. Poesie prosa, scrivere leggere, ma alla fine c'è solo lo squallore d'un vecchio sofferente con la bocca sdentata, e c'è la conquista d'un affetto per lui. Oltre l'ammirazione, la repulsione, lo sgomento: proprio l'affetto per un povero gesucristo che semplicemente voleva dire che il mondo in cui viviamo è falso e che la realtà vera la si può trovare solo uscendo dall'apparenza e che per farlo si deve usare ciò che abbiamo, cioè il corpo, senza permettere a dottori preti e sapienti di togliercelo con la loro scienza presunta.

La conferenza al Vieux Colombier, coi fogli che cascano in terra e lui che perde la parola, coi tre quaderni pieni di testo da leggere e gli altri quaderni pieni di appunti per prepararla, e poi la trasmissione radio vietata, in cui di nuovo ci prova a dire che il mondo in cui viviamo è falso e che bisogna cominciare con l'uscirne per creare

quello vero: non hanno – Vieux Colombier e *Pour en finir* – niente di apocalittico o di grandioso o di terribile, sono fallimenti che stringono il cuore, povero Artaud, che, portati «i nostri conversari dalle oscure parole ai sensi chiari», vorresti aiutare, a voce sommessa, con affetto, affetto, prova ancora dà, magari leva via un po' di schifo ch  tanto si capisce lo stesso e parla un po' meno del tuo calvario, ch  ognuno ha i propri guai e non ti rende simpatico...

Quello che vorrei scrivere   questo: la conferenza del Vieux Colombier e il testamento per radio, riscriverli pari pari, ma senza il calor rosso dell'amore e il gelo dell'odio – quelli sono di Artaud – solo, di mio, con il tepore dell'affetto e lo spirito di servizio per quel vecchio sdentato e puzzolente che faceva le aste e che in fondo voleva dire qualcosa di semplice: che dietro l'orrore dell'attore che fa gesti senza pensiero c'  l'orrore ancora pi  grande dell'uomo che fa pensieri senza azione. Non   questo il suo "l'idea uccide"?

Altrimenti, il pensiero lasciato a se stesso – ha proprio ragione – ti mangia. Che, nel caso nostro di proff che scrivono, vuol dire che mangia il valore della nostra attivit  (quasi un sinonimo di azione).

Franco

Non avevo fatto altro che mettere in prosa la seconda *Presentazione* di Nando, datata dopo come fosse una conclusione, e per  messa prima come un promemoria.

Presentazione – 2 settembre

Lo squallore del vecchio sofferente  
fu per noi un gioioso microcosmo  
nel tempo-luce dell'estate, lungo  
tre giorni laboriosi di riposo.

Un vecchio dalla bocca marcescente  
che sembra nescio e danza pel rovescio.  
Un vecchio che in realt  non sa far niente  
che rivoltarsi contro la parola

parlando tutt'il tempo incandescente.  
Un vecchio le cui danze eran manie,  
quand'era vivo, e tristi malattie;

che aveva corpo come un corpo-spino  
e l'anima, un'amante da annegare.  
Colui che un dopopranzo parigino

portato per la mano  
da una bambina, reimparr  a tracciare  
i c mpiti di prima elementare.

Così come ora, lui  
portò per mano i nostri conversari  
dalle oscure parole ai sensi chiari.

E, un esempio via l'altro,  
s'innescò nello scempio di sua bocca  
l'immaginario morso ad una pesca.

Dopo «l'immaginario morso ad una pesca», viene la prima delle ventinove poesie. La riporto come parte per l'intero. E soprattutto per far vedere che anche nella lingua madre Nando ci abitava in regime d'extra-territorialità. Poteva verseggiare in quella lingua, ma non si può dire che se ne facesse possedere.

### 1. Il sapore dell'estate

El sapore, sapete, che la pesca  
ciaveva sopraffino in morsi antani  
non è dato tudèi che s'arricresca  
en àuer cervelloni trappolani,

quia facti sunt de cossa panlibresca  
che cangia onne substanzia en utopia.  
Cussi son come un omo andando a pesca  
ma che nun pò pescare a chechessia.

È el grave antivedere che m'engombra,  
non rimemprar, ma che già mi rinresca,  
nel mangiarla, la pesca non più mia.

Nun trovo il mare, e nun ce getto l'esca;  
me perd' il corpo e nun ce ficco l'ombra,  
e curro sul riuscito pria che riesca.

Poi le altre ventisette poesie. L'ultima – numero 29 – prima della *Canzonetta di congedo*, finiva così:

Se cerco la perdita integrità  
anima-corpo, inganno il mio disgusto

con la filosofia,  
ché l'io che cerca è l'io che vien cercato,  
com'uno che nuotando cerchi il mare.

Ricordo il sussiegoso  
– Zèna, 'na quarantina d'anni fa –  
mugugno della vecchia bisagnina:  
«Chie ègua nu ghe n'è: gh'è sollu u ma'».



Ho dovuto chiamare in soccorso Andrea, il fratello anziano di Nando, per non perdermi tra quelle reminiscenze genovesi. “Zena”, appunto, è Genova; la vecchia bisagnina è una delle popolane che nei tempi andati – «’na quarantina d’anni fa» – venivano in città dalla Val Bisagno, per vendere al mercato frutta e verdure. E per mugugnare a tutti i costi, persino – a Zena! – in quanto «Qui acqua non ce n’è. C’è solo il mare». Non c’è voluto molto a decifrare quel verso in “sgheuscio” stretto. Solo seguendo il ritmo, ci si risente l’esergo in apertura. «Chie ègua nu ghe n’è: gh’è sollu u ma’»: «Qui acqua non ce n’è. C’è solo il mare».

L’esergo – fuori dell’opera – sta solitamente all’inizio ma, alla lettera, potrebbe anche stare alla fine. Nando aveva scelto l’una e l’altra possibilità, mascherando appena il raddoppio. Per finire dal principio e principiare dalla fine. Come dev’essere d’un ripensamento a vanvera, che gira e rigira su se stesso, finché il maestro che conduce decide, a piacimento, di farla finita con i giri.

Dopo tante canzoni alle pesche d’inverno, d’estate, sottovetro o in marmellata, queste erano le ultime parole della *Canzonetta di congedo*:

cantiamo, perciò, le pesche al vino,  
che stanno a mollo e non san navigare,  
che hanno luce senza lampare,  
come rugiada sul biancospino.

[*Refrain*]

Pesche d’inverno, pesche d’estate  
pesche perdute nel mare interno;  
pesche d’estate, pesche d’inverno  
pesche trovate e poi cercate.

Perché il vino va preso dal frigo,  
il biancospino con la rugiada,  
quando all’alba la nebbia dirada...

Sia dunque questo l’ultimo rigo.

FINE

E anche del mio racconto «sia dunque questo l’ultimo rigo»: per chiudere con la parola che mancava:

FINE

