

PER TAVIANI: RICORDI E TESTIMONIANZE (6)
Scabia, Servillo

Giuliano Scabia

FRAMMENTI DI SCENE PER UN COLLOQUIO CON
FERDINANDO TAVIANI

[Questo scritto poetico di Giuliano Scabia si chiude a Roncisvalle, dove nel 2018 era stato tra i Dodici Pari di una delle più grandiose “crociate” di Mimmo Cuticchio. Di quei dodici avrebbe dovuto far parte anche Nando Taviani che in un certo senso ci fu, anche se dall’altro capo del telefono. «Caro Giuliano – gli scrivevo in un sms il 5 novembre 2020 – il nostro ultimo messaggio, al rientro da Roncisvalle, era su Nando. Che da ieri sera ci ha lasciati. Nell’immenso dolore in cui affogo mi piace pensare che sia con Astolfo sulla luna, a osservare, con nessuna meraviglia, le ampolle del senno perso di noi sulla terra». E lui: «Sì, è con Astolfo e con noi. Lo metto tra i cavalieri della Tavola Rotonda, al centro del canto che stiamo elaborando quest’anno. Tanto senno se ne sta andando, ma il nostro è qui, e a Roncisvalle, e con Nando».

«Voglio scrivere il mio ricordo su Nando costruendolo in una serie di immagini, episodi, visioni che per me sono Nando. Spero di farcela. Non ho molto tempo, devo sbrigarmi». Pensavo, pensavamo, che quella mancanza di tempo fosse dovuta alla consueta “mole” di testi che stava scrivendo o aveva intenzione di scrivere. E invece, dopo nemmeno sette mesi, se ne è andato anche lui, forse con Astolfo, sulla luna, o con Nando, a Roncisvalle. O con Nane Oca tra i Ronchi Palù. A infrangere la guardia del tempo, continuando a colloquiare, attraverso i suoi testi e i suoi insegnamenti, con il mondo di quaggiù. (Valentina Venturini)].

1. Sul carro degli Andreini

Verso Lione, 1571 circa

ISABELLA ANDREINI, COMICA GELOSA
E ACCADEMICA INTENTA, DETTA L’ACCESA

Che gioia, Ferdinando, averti con noi sul carro degli Andreini. Presto arriveremo a Lione e poi a Parigi. Perché nella Chiesa tanta paura dei comici? E del Carnevale?

FERDINANDO

Non ti risponderò, anche perché le mie risposte le sai. Recitami invece quel sonetto che apre il tuo canzoniere.

ISABELLA

Lo farò, amico caro. Te ne farò sentire la musica. Con l'amore che sai.

S'alcun fia mai, che i versi miei negletti
Legga, non creda a questi finti ardori;
Ché ne le Scene imaginati amori
Usa a trattar con non leali affetti:

Con bugiardi non men con finti detti
De le Muse spiegai gli alti furori:
Talhor piangendo i falsi miei dolori,
Talhor cantando i falsi miei dilette;

E come ne' Teatri hor Donna, ed hora
Huom fei rappresentando in vario stile
Quanto volle insegnar Natura, ed Arte.

Così la stella mia seguendo ancora
Di fuggitiva età nel verde Aprile
Vergai con vario stil ben mille carte.

FERDINANDO

C'è tutto il teatro in questo sonetto – il suo mistero, e la sua sapienza di donna. E il mistero del Diavolo, che non esiste.

2. Isabella e il diavolo, 1969

FERDINANDO TAVIANI

Nelle due immagini che aprono e concludono il *Discorso contra il Carnevale* sembra condensarsi il valore demoniaco che veniva attribuito in certi ambienti alle feste che si tenevano nel periodo fra l'Epifania e Quaresima: gli uomini che si aggirano nella città come le fiere nella foresta, e un immaginario ballo sprofondato nel silenzio, tolta via la musica, in cui cavalieri e donne di ogni età, con le maschere e senza, vengono sorpresi a «mirarsi, affascinarsi, spingersi, urtarsi» e «girarsi attorno», rappresentano quanto meglio

non si potrebbe i due caratteri – bestialità e inconsistenza – che sono propri del demoniaco...

3. *I sandali di Nando. Oistros. Mieru*

Eccolo improvvisamente accanto a me, verticale:
siamo a Lecce, 1971, intorno cantano i giovani dell'Oistros.

Nando è sospeso ai suoi sandali, ali di Hermes, accanto a Sandro d'Amico, Gino Santoro e il gruppo Oistros – sono “segnati” dal ritorno di Eugenio Barba.

Mieru – non oinos – per dire il vino – vinum merum, un respiro antico.

Quei giovani dell'Oistros: guerrieri di un tempo di rose, di isole, di aurore ed esercizi monacali – e di giovinezza.

Eros e il monaco.

Nando era il monaco che ascolta e ridendo fa sentiero. Quante se ne saranno dette Nando, Eugenio, Gino, l'Oistros.

Nando potrebbe aver detto: Eugenio, sei tornato a casa.
Sì, potrebbe aver detto Eugenio: quale casa?

Brucciare la casa:
davvero, Eugenio, vuoi bruciare la casa?
Neanche per sogno, potrebbe aver detto Eugenio. Quale casa?

Nella casa di Nando, a Roma, nel 2020, in pandemia, Eugenio va a trovare Nando – si salutano, si abbracciano, passano tre mesi prima che Nando Taviani si metta in cammino sui campi Elisi – coi sandali.

La casa.
Il ritorno.

4. *L'isola del teatro*

Giugno 1973, Roma, Borgo Pio, casa mia

Sono venuti Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti e Nando Taviani per

farmi delle domande e riflessioni da mettere all'inizio di *Teatro nello spazio degli scontri*. Nando ha i sandali e il poncho.

Prima riflessione: Il tuo libro e il tuo lavoro ci si presentano a tutta prima come una peregrinazione alla ricerca del teatro, di un qualcosa che continuiamo imbarazzati a chiamare teatro. Tutto il tuo libro è punteggiato di espressioni del tipo “teatro è...”, “teatro è anche...”, e questo mentre sembri allontanarti sempre di più dai luoghi e dalle immagini teatrali in senso stretto (o in senso proprio). Forse questo atteggiamento rappresenta bene la vicenda (sempre più frequente) di chi ha compreso l'esigenza di uscire dall'isola del teatro, dall'Istituzione Teatro, e continua – cercando nuove cose – a vederle e chiamarle coi nomi che avevano sull'isola. Uno dei primi punti da capire è se davvero (e in che senso) quell'isola era diventata instabile.

Seconda riflessione: Nel tuo lavoro la scrittura drammaturgica (presente non solo nei testi, ma anche negli schemi, e che è chiaramente un polo di tensione e di verifica per lo Scabia letterato) si sostanzia di un'ambiguità (metaforica) di cui tu stesso teorizzi la necessità. Da ciò una certa oscurità dei tuoi testi teatrali, che avrebbero spesso bisogno di note e spiegazioni. Il testo, tu dici a proposito di *Scontri*, deve trasformarsi in test. Per chi? Quando si tratta di un testo come *Scontri* sembra che il testo sia innanzitutto all'interno di un discorso sul teatro. Può essere un testo per altri che per gli uomini che sono dentro l'Istituzione Teatro?

5. *Il teatro e il suo racconto*

17 maggio 1981, Eremo di San Pietro alla Stinche, Panzano in Chianti

TAVIANI

Nella lettera che Giuliano Scabia scrive a Dorothea raccontandole l'ultima delle sue esperienze di teatro vagante, e in una foto di Paolo Michetti che ritrae una famiglia di comici erranti, scattata tra il 1895 e il 1900, intitolata *Saltimbanchi*, c'è uno stesso elemento che alla fine sovrasta ogni altro e si imprime nell'osservatore: l'appello diretto a un solo spettatore.

La foto di Michetti si concentra nel punto in cui il viso del padre vestito da pagliaccio si protende in avanti come se rispondesse a un richiamo e interrogasse una persona precisa, riconosciuta, che rompe l'oggettività della foto.

La lettera di Giuliano Scabia alla fine si concentra in un punto scritto a mano che è aggiunto nell'ultima pagina del dattiloscritto che ho qui davanti e che forse non compare nell'edizione definitiva a stampa. Dice:

Post scriptum –S. Pietro alle Stinche, Domenica 17 giugno 1981 [“giugno”, però, credo sia un errore per “maggio”. Si veda, infatti, subito sotto].

Cara Dorothea,

stamattina 17 maggio 1981, prima di cominciare a leggere questa lettera, mi sono accorto di non avere con me la maschera – me l’hai nascosta? Mi è caduta? Mi è stata rubata? L’ho dimenticata? La cercherò. Forse la troverò – perché voglio che tu lo veda questo spettacolo del Diavolo e del suo Angelo. Non dirmi che ti basta il racconto.

Come lo sguardo del padre pagliaccio nella foto dei saltimbanchi, questa sola frase “non dirmi che ti basta il racconto” rompe l’idillio della lettera. L’appello diretto dello scrittore al lettore immaginario diventa appello dell’attore al suo spettatore e sembra gettar via con la mano sinistra quel che con la mano destra aveva lentamente costruito scrivendo: l’equivalenza fra la rappresentazione e il racconto della rappresentazione. Questa dissonanza improvvisa rivela che la bella lettera è un sapiente documento. Se l’equivalenza fra rappresentazione e racconto della rappresentazione, infatti, può essere di colpo negata, quasi in un soprassalto, quasi che la mano stessa che scrive si trasformasse improvvisamente nella mano dell’attore-banditore che chiama a raccolta il suo pubblico, è perché la lettera è racconto di qualche altra cosa che non appare – di moltissime altre cose, come ogni lettera e ogni racconto – si potrebbe dire. Sì, di moltissime altre cose, ma anche di un’altra cosa che riguarda il teatro da vicino, che è teatro, e quindi atto pubblico e pubblico discorso.

GIULIANO

E cosa concludi?

NANDO

Si diceva, all’inizio, che la lettera è il racconto di qualche altra cosa che non appare. Ora credo si possa dire che essa racconta *anche* il bivio segreto dell’attore, fra la sua *quête* e la sua tentazione, fra la disarmonia di sé con chi lo guarda, che lo fa vivo, e l’armonia in cui non può riflettersi la vanità del teatro.

6. La corsa dei contrari e gli alberi che non danno frutto

Holstebro, ottobre 1981, Odin, poi riva del mare

FERDINANDO

A volte domandano: qual è la tua utilità, l’utilità del tuo teatro?

EUGENIO

Chi fa questa domanda – “qual è la vostra utilità” – deve stare attento a se stesso, al suo atteggiamento che lo porta a negare il valore degli alberi che non danno frutto. L’albero che non da frutto – proverbialmente inutile – diventa essenziale nelle città senza ossigeno.

La produzione non produce soltanto merci, ma anche relazioni tra gli uomini. Questo vale anche per il teatro: non produce soltanto spettacoli, prodotti culturali.

Chi giudica dal punto di vista estetico è alla merce teatrale che guarda.

Per comprendere il valore sociale del teatro non bisogna guardare soltanto alle merci, agli spettacoli prodotti, ma anche alle relazioni che uomini stabiliscono producendo spettacoli.

Holstebro, strada pedonale: LA SCIENZA DEL TEATRO

Un precetto del vecchio teatro imponeva all’attore di non voltare mai le spalle al pubblico. Per gli spettatori l’attore non doveva possedere una schiena. Anche nei libri per coloro che scrivono leggono e discutono sulla storia del teatro, il teatro non ha una spina dorsale. È qualcosa di piatto, a due dimensioni.

Sembra normale, ma in realtà è strano continuare a pensare che il teatro agisca solo attraverso la sua superficie, che gli spettacoli costituiscano la sua storia reale.

È strano perché il pensiero moderno ci ha costretto a considerare la realtà sociale, economica, psicologica e fisica al senso comune.

La “scienza” del teatro non ha ancora avuto neppure la sua rivoluzione copernicana. Sembra che gli uomini ruotino intorno alle terre immobili delle estetiche e delle ideologie teatrali, e non queste intorno agli uomini dalla cui storia concreta sono state generate.

Holstebro, riva del mare: LE ISOLE GALLEGGIANTI

EUGENIO

I critici, gli ideologi e gli uomini di teatro hanno tentato per anni di ignorare questa constatazione: che il teatro ha perso il suo carattere di uso profondamente funzionale a un determinato ceto sociale, a una determinata collettività.

In diversi paesi del mondo, specialmente nelle nuove generazioni, un senso imprevisto viene dato all’incontro con il teatro: non il bisogno di *ricevere teatro*, ma il bisogno di *fare teatro*, di creare nuove relazioni, come attore e come spettatore.

NANDO

Parleremo, quindi, di fiori.

EUGENIO

Sì, di fiori. *Ikebana* significa – se si segue il valore dell'ideogramma – “far vivere i fiori”. La vita dei fiori, proprio perché è stata recisa, bloccata, può essere rappresentata.

7. *Modena, Teatro San Geminiano*

Nando tiene una conferenza e alla fine vede qualcosa

28 gennaio 1983

Conferenza

IL ROMANZO DEL TEATRO

Ecco alcuni appunti di Giuliano:

il teatro è piccolo, molto verticale; non poltrone o seggiole, ma panchine; io sono seduto davanti;

Taviani parla del teatro che permette di raggiungere la verità attraverso la finzione; e poi di San Genesio attore; è la sua arte di attore che lo porta a convertirsi;

quando Diocleziano dà ordine a Genesio di rappresentare il martirio di Adriano Genesio ha voglia di ricostruire (per ricordarsi) cos'era stata (com'era stata) la messa in scena del martirio; Genesio odia i cristiani: obbligato a rappresentare, comincia a documentarsi: come si comportano, come pregano: da attore naturalistico prova a immedesimarsi; questa ginnastica mentale lo porta a relativizzare e rivivere; è la tecnica del lavoro dell'attore che lo porta a diventare flessibile – a convertirsi:

siamo al centro del problema teatrale:

teatro che trasporta

che trasforma:

l'attore trasformato non torna al punto di partenza:

è il mito di Genesio, mito/favola dell'attore trasformato...

Ascoltiamo affascinati il lungo racconto di Nando, poi discutiamo.

A un certo punto mi vengono in mente due storie di me bambino:

di quando stavo con mio padre violoncellista nella cavea del Teatro Verdi, a Padova, avevo tre o quattro anni, provavano l'*Aida* e ho visto là sul palco, enorme per me bambino, la zampa di un elefante (finto); intorno c'erano i suonatori, tutta l'orchestra, gli amici di mio padre che mi coccolavano: che rassicurazione!

E di quando in Strada Battaglia, allora senza case, la via che porta verso Sud da Padova, ho visto arrivare un gigante: era un uomo sui trampoli, altissimo, era prima della guerra...

NANDO ALLORA HA DETTO:

Da qui comincia il racconto del tuo teatro. Devi scrivere tutto.

Solo col tempo credo d'aver capito la profondità del suggerimento.

8. *Uomini di scena/uomini di libro*

1995, L'Aquila

Andiamo a piedi dall'Università alla fonte delle 99 cannelle.

FERDINANDO

Ho deciso di fare *Uomini di scena/Uomini di libro*.

STEFANO GERACI E MIRELLA SCHINO

Non ti daremo consigli. Era meglio non farlo. Torni a fare una storia del teatro identificata con la letteratura drammatica. Ce ne eravamo ben allontanati.

FERDINANDO

Per me il problema non è riscattare la storia del teatro dall'identificazione con la letteratura drammatica, ma cercare di attrarre quest'ultima fuori dalle convenzioni storico-letterarie per leggerle all'interno della dinamica teatrale.

GIULIANO

Senza testo – e chiamo testo qualunque mappa scritta – progetto/testo/racconto dell'evento (racconto del teatro) non ci sarebbe stata la rivoluzione del teatro del '900. Quanta scrittura – e di che livello – hanno fatto Grotowski, Barba, Bene, Castri, Quartucci, Marino, Cordelli, Quadri e voi tutti con le incursioni nel retro e nel verso del teatro! Anche tu, Stefano, e tu Mirella coi vostri ricercari in stile altissimo. Non c'è teatro senza scrittura...

FERDINANDO

Per l'appunto. Già la nozione di spazio letterario del teatro non è così ovvia come sembra. Non indica solo l'insieme dei testi letterari drammatici, ma tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto.

GIULIANO

Che dramma, amici, il viaggio quotidiano del sole.

FERDINANDO

E il suo racconto, sorgere, salire, sospendersi, scendere, tramontare...

9. Roncisvalle

Luglio 2018

Siamo qui per incontrare Orlando e Carlo Magno. Cuticchio con Elisa e la compagnia finalmente sono arrivati a Roncisvalle, dopo aver raccontato per una vita la “fantasia” di quella battaglia. Io sono uno dei dodici pari, forse Oliviero. Valentina Venturini è venuta per documentare tutto per l’Università di Roma.

GIULIANO

Lo vedo Nando, è qui con noi. Vero Valentina?

VALENTINA VENTURINI

Guardo il paesaggio e i luoghi con occhi doppi, per me e per Nando.

GIULIANO

L’hai chiamato?

VALENTINA

Sì, ti saluta. Lo chiamavo spesso da lassù, e facevamo lunghe passeggiate, io “di persona” e lui dall’altro capo del telefono. Io raccontavo, lui domandava e apriva nuove prospettive.

FERDINANDO

Che forma hanno le foglie? Com’è la valle? E le ossa dei paladini? E la scacchiera di Carlo Magno? Tu e Mimmo finirete per perdere il senno....

Toni Servillo

LA VITA ATTRAVERSO IL TEATRO,
IL TEATRO ATTRAVERSO LA VITA.
UN MIO RICORDO DI FERDINANDO TAVIANI

Nando appartiene a quel ristretto gruppo di studiosi che, a un certo punto della loro vita, hanno compreso che per capire quell'avventura misteriosa che è il teatro bisogna frequentare gli attori, stare con loro, osservarli da vicino in una dimensione che definirei antropologica. Nando lo ha fatto. La testimonianza più evidente è nella collaborazione con l'Odin Teatret che lo ha visto diventarne parte; non a caso Eugenio Barba ha sempre parlato di lui come "uno di loro". È una capacità che non è di tutti: entrare in una troupe teatrale e dividerne le esperienze, nei limiti in cui sia possibile.

La sua straordinaria intelligenza, le sue doti di studioso e di intellettuale, gli hanno permesso di entrare nel corpo vivo del teatro, di formulare le sue domande in cerca di risposte sempre vive, mai di natura accademica, noiosa... Nando era uno che non amava il teatro come noia. Nel teatro cercava l'entusiasmo, la gioia, le inquietudini della vita.

Un altro aspetto che mi ha sempre molto affascinato, che me lo fa considerare un maestro, è il rifiuto di ogni chiusura ideologica. Quando ho iniziato, esisteva il Terzo Teatro, l'Odin, il Living, si affacciava la nuova spettacolarità, poi il teatro analitico esistenziale, qualcuno di noi provava a muovere i primi passi all'interno di una drammaturgia classica, qualcun altro, partito da un teatro di immagine, o da un teatro di danza, si stava invece spostando verso un teatro di parola; a volte ci si guardava un po' in cagnesco, come è naturale che accada quando si comincia... C'erano però anche studiosi e giornalisti che diventavano dei supporter di queste fazioni cercando di contrapporre le une alle altre, lavorando come sul ring, ciascuno al fianco del proprio pugile per andare contro l'avversario. Nando non l'ha mai fatto.

Nel periodo in cui già lavoravo su Eduardo De Filippo, e dunque stavo apparentemente compiendo un percorso che non aveva una limpida coerenza

con i miei inizi, si tenne, a Pontedera, una grande manifestazione incentrata sul lavoro dell'Odin: c'erano Barba e i suoi attori e intorno a loro si organizzarono incontri, dimostrazioni di lavoro, tavole rotonde, conferenze e spettacoli. Partecipai da spettatore curioso, interessato. Incontrai molti colleghi, e quasi tutti mi facevano la stessa domanda: «che ci fai qua?». Rimanevo basito: cosa vuol dire «che ci faccio qua?». – «Sono venuto a vedere l'Odin, ad ascoltare Eugenio Barba». Nando sarebbe rimasto sorpreso quanto me da una domanda del genere. Perché non ha mai guardato al teatro alzando steccati di natura ideologica o, peggio, facendo graduatorie di merito tra un tipo di teatro e l'altro. Gli interessava il teatro perché gli interessava la vita.

Quando parlavo con lui di Eduardo, mi sembrava di parlare con uno studioso che si era occupato solo di Eduardo, mentre conoscevo bene i suoi studi sulla Commedia dell'Arte, sull'Odin, sapevo che si occupava di letteratura, di politica... Quando mi sono occupato di Molière, mi sembrava che Nando si fosse occupato esclusivamente di Molière. Filtrava tutta la vita attraverso il teatro e il teatro attraverso la vita, e questo ne ha fatto una personalità assolutamente singolare, un maestro al quale mi sento affezionatissimo.

Il mio rapporto con lui è passato attraverso Molière anche se, negli ultimi anni, parlavamo molto spesso di Eduardo De Filippo, ma non a caso: il mio approccio concreto con Eduardo, infatti, quello legato alla mia esperienza di palcoscenico, passa attraverso Molière. In occasione dell'allestimento del *Misanthropo*¹ organizzai dieci giorni di lavoro con la mia compagnia, al Festival di Santarcangelo, allora diretto da Leo De Berardinis. Per ragionare intorno al testo invitammo Nando che venne, mosso da quella sua solita, straordinaria, vivace curiosità («vediamo questi ragazzi cosa combinano, perché hanno scelto questo testo»). Ci tenne alcune lezioni su Molière di cui ricordo un insegnamento profondo che ho racchiuso in una frase che è rimasta impressa nella mente di tutti noi attori che partecipammo a quell'esperienza e che poi è ritornata nel corso degli anni. Lui diceva che il teatro di Molière bisognava immaginarlo come disteso su un materasso che era la sua «giacitura comica» – la chiamava così –, questa straordinaria giacitura comica sulla quale poi venivano innestati motivi altissimi che sono quelli che Molière affronta nel *Misanthropo*, per non parlare poi di ciò che divina con tre secoli di anticipo in *Tartufo* nella relazione tra Orgone e Tartufo, cioè tra paziente e malato con l'indagine che fa sul loro profondo. Quando poi venne a teatro a vedere *Tartu-*

¹ *Il misantropo* di Molière; traduzione di Cesare Garboli; scene e regia di Toni Servillo; con Roberto De Francesco, Andrea Renzi, Toni Servillo, Iaia Forte, Isabella Carloni, Mariella Lo Sardo, Toni Laudadio, Enrico Ianniello, Dini Abbrescia; costumi di Ortensia De Francesco; luci di Pasquale Mari; produzione: Teatri Uniti, 1995.

*fo*², Nando scrisse un lunghissimo articolo per «il Manifesto»³ in cui, a partire da quel testo, faceva alcune puntualizzazioni sul mio lavoro che ho trovato illuminanti. Insegnamenti cui continuo a tornare nel mio mestiere di attore e regista. Considero quell'articolo come una delle occasioni per me fatali, in cui la capacità di penetrazione critica e di lettura di un uomo come Nando ti rivela a te stesso, chiarendo con i pensieri, con i concetti, con le parole quello che fai ma che non sei capace di chiarire a te stesso in maniera così esemplare.

Cito l'articolo de «il Manifesto» non per incensarmi, perché Nando ha parlato bene di me, ma per i temi che riesce a chiarire sul testo e sul mio lavoro. Del mio lavoro su Molière, ma anche su Eduardo, su Marivaux, su Goldoni, pur venendo da esperienze maturate in steccati completamente diversi, parla in questi termini: «ad allontanare il teatro di Servillo dal contesto dell'establishment teatrale e a definirne l'appartenenza all'ambito creativo delle *enclaves* indipendenti c'è anche qualcosa di più sostanziale. Si tratta d'una sorta di paradosso a trecentosessanta gradi: il suo sperimentalismo non si traduce in interventi sui *testi* del grande repertorio, ma in un intervento contro le conseguenze del loro essere parte di un *repertorio*. Nei termini del gergo teatrale, potremmo dire che l'azione sperimentale consiste nel trattare le opere del repertorio teatrale come se fossero *novità*. Diventa regista perché è un attore che vuole dare evidenza e forma a una delle esigenze fondamentali dell'attore: recitare ogni volta come se fosse la prima volta»⁴. Con straordinaria intelligenza, sintetizzava il lavoro dell'attore sul testo che non deve limitarsi all'interpretazione del personaggio: così lavorava Dullin, Jouvet, lo stesso Eduardo, attori che hanno avuto una capacità non solo mattatoriale, ma di pensare il teatro, di riflettere sul teatro attraverso il teatro, per comunicare continuamente allo spettatore la necessità che noi abbiamo del teatro, come abbiamo necessità della poesia, della musica. Scendeva poi ancora più in profondità ravvisando, in questo modo di lavorare, la via per arrivare a «un teatro che si mette al servizio del testo». Può sembrare una considerazione di natura reazionaria, soprattutto se si torna agli steccati ideologici cui abbiamo accennato, ma non lo è. Questo mettersi al servizio dei testi è forse una «capillare arte dei dettagli che permette di differire le domande sui “perché” concentran-

² *Il Tartufo* di Molière; traduzione di Cesare Garboli; regia di Toni Servillo; scene di Toni Servillo e Daniele Spisa; con Mariella Lo Sardo, Toni Servillo, Licia Maglietta, Tony Laudadio, Monica Nappo, Enrico Ianniello, Andrea Renzi, Peppino Mazzotta, Teresa Saponangelo, Roberto De Francesco, Antonio Marfella; costumi di Ortensia De Francesco; luci di Pasquale Mari; suono di Daghi Rondanini; produzione Teatri Uniti, 2000.

³ Ora pubblicato, col titolo *Tartufo dappertutto*, in *Col naso per aria. Cronache tra Novecento e Duemila* (qu-books – libri quasi pronti per la pubblicazione), sezione “materiali” del sito della rivista «Teatro e Storia», <www.teatroestoria.it/materiali.php>, pp. 44-47.

⁴ *Ivi*, pp. 44-45.

dosi sui “come”, cosicché il senso e le risposte affiorino come qualcosa che premia e non ingombra il processo del lavoro», in modo che il pubblico, all’uscita del teatro, possa dire «che bel testo!». Come hanno fatto i grandi uomini di teatro quando recensivano gli spettacoli sui giornali, nel suo articolo Nando faceva anche un po’ di cronaca, riportando le reazioni del pubblico: «è come se avessi visto *Tartufo* per la prima volta!». Era qui, per lui, il valore dello spettacolo, valore che «dipendeva da una sorta di intelligenza collettiva, d’ogni singolo attore e soprattutto d’ogni singola rete di relazioni fra gli attori»⁵.

Una riflessione su *Tartufo* e sul modo di affrontare un classico che mi ha aperto la mente: si lavora sul repertorio per dare l’impressione che i suoi testi non appartengano al passato; perché siano strappati dall’idea vecchia del repertorio.

Altra fondamentale considerazione dell’articolo di Nando riguardava lo spazio e la sua valenza drammaturgica. Avevo messo il pubblico in palcoscenico, ai lati di una pedana molto essenziale, dove non c’era quasi niente; lo spettacolo si svolgeva tutto sotto gli occhi degli spettatori. «Questa non è una trovata – scriveva Nando. Non è un espediente per risolvere le esigenze dell’assetto spaziale previsto dal regista. Questo gioco fra dentro e fuori crea una cassa di risonanza mentale. È drammaturgia allo stato puro. O regia, se si preferisce. Lo spettacolo scorre fra le due sponde di spettatori. E il suo scorrere è fatto di continue tensioni fra l’uno e l’altro estremo. Due personaggi dialogano, fra loro c’è molto spazio. Ci giriamo per guardare-ascoltare l’uno, ci giriamo per guardare-ascoltare la risposta dell’altro. Questa è *attenzione* materializzata – si noti la finezza lessicale. È lo spazio teatrale che dà corpo all’idea del dialogo come base del dramma»⁶.

Questo è ciò che evita a un ragazzo che scopre il teatro di avere l’impressione che ci siano solo delle persone che chiacchierano. Il teatro dovrebbe essere l’esatto contrario, come se andasse convertito, come se la ragione e i pensieri andassero convertiti in passione. È qui, per me, il cuore dell’insegnamento di Nando: la passione non va estinta con la ragione; è l’esatto contrario: è la ragione che va convertita in passione. È qui il mio debito con Molière, attraverso l’insegnamento e il rapporto con Nando. Gli argomenti chiave del testo quali dovere, virtù, eroismo, devono diventare passione, devono favorire un dialogo emotivo, emozionale. E ciò accade, secondo Nando, quando i classici sono usati in modo sperimentale. Non era certo una novità, ma, a contatto con un classico, sortiva l’effetto che «*Tartufo* non restava solo *Tartufo* come un personaggio che fugge dal suo dramma di appartenenza per andarsene in giro per conto proprio nel cosiddetto immaginario, ma sta là davanti a noi»⁷.

⁵ *Ivi*, p. 45.

⁶ *Ivi*, p. 47.

⁷ *Ivi*, p. 47.

Adottando il punto di vista di Nando, sono arrivato a cancellare l'idea stupida, ottocentesca, che il personaggio coincida con l'attore. Non esiste un solo Amleto, ma tanti Amleti, tanti Tartufi, quanti attori si saranno messi in gioco, nel modo sottolineato da Nando, per interpretarli. E, a quel punto, lo spettatore avrà l'impressione di aver incontrato veramente una persona in quelle condizioni problematiche di vita.

Ho un enorme debito nei confronti della mia relazione in teatro con Molière e questo debito molieriano è stato condizionato dalle riflessioni di Nando (sul teatro in generale, su questo spettacolo in particolare), che poi hanno influenzato il mio lavoro su Eduardo, su Goldoni, su Marivaux, su Jovet. Fino ad arrivare a una considerazione che ho fatto mia: lo sforzo, in palcoscenico, è quello di far coincidere il modello con la copia, ossia far coincidere il tuo lavoro – che è comunque il lavoro di una copia quando stai facendo un personaggio – con il modello. È proprio un *co-incidere*. Ma in che modo? L'attore lo fa vivendo, comportandosi – ecco la ragione del “come” cui facevamo riferimento prima; vivendo, descrive un'esistenza. Non dipingendo, scolpendo, ma vivendo. Quando i grandi attori riescono a fare questo si trascendono e liberano per noi qualcos'altro che non è soltanto il testo.

Questo teatro come capacità di materializzarsi sotto i nostri occhi, di diventare materia, che è quindi spazio, vita, sudore, comportamento, questi temi che diventano passione, coincidono totalmente con l'indicazione che Amleto dava agli attori. Non è quella forse, ancora oggi, un'indicazione commovente che ci fa pensare a un teatro immediato, a una traccia di teatro materiale, concreto? Quelle raccomandazioni sono, a mio avviso, il decalogo del professionismo teatrale.

E a proposito di questo penso a Jovet, che è l'attore su cui ho riflettuto in questi ultimi anni, attraverso lo spettacolo *Elvira*⁸, e che mi riporta direttamente a Nando. Nella *Lettera sul teatro e sul mestiere dell'attore*, scritta nel 1943 da Medellin, Jovet parla di un attore che alla vigilia di ogni esperienza teatrale si domanda: «chi sono coloro che vengono a sedersi, una sera, in una sala di teatro? Chi sono coloro che parlano e si muovono sulla scena? E chi è colui che ha scritto un'opera drammatica?»⁹. Il teatro sta dentro queste tre domande che sono il triangolo attraverso cui si manifesta e che ritrovo, anche se scritte con parole diverse, nelle indicazioni di Amleto ai comici e nelle os-

⁸ *Elvira* da *Elvire Jovet 40* di Brigitte Jacques (Ed. Gallimard); traduzione di Giuseppe Montesano; regia di Toni Servillo; con Toni Servillo, Petra Valentini, Francesco Marino, Davide Cirri; costumi di Ortensia De Francesco; luci di Pasquale Mari; suono di Daghi Rondanini; produzione: Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa e Teatri Uniti, 2016.

⁹ Louis Jovet, *Il teatro mi appare meraviglioso. Lettera sul teatro e sul mestiere dell'attore* scritta nel 1943 da Medellin, pubblicata nel programma di sala dello spettacolo *Elvira*, diretto e interpretato da Toni Servillo, Milano, Edizioni Piccolo Teatro di Milano, 2016, p. 20.

servazioni di Nando su *Tartufo*. Scrive non per parlare dello spettacolo, infatti non fa considerazioni sulla recitazione o sugli attori, ma usa il nostro *Tartufo* per ragionare sulla messa in scena dei classici. Ne fa un'occasione per riflettere su quel concetto fondamentale che è quello di "svicolare" un testo dalla polvere di un repertorio, dare la sensazione che lo si veda per la prima volta. Come può accadere? Sottintendendo le stesse domande che si faceva Jovet: chi sono quelli che sono venuti a sedersi, chi sono quelli che stanno là sopra, che parlano e si agitano, e chi è quello che ha scritto il testo?

Nando era uno studioso di grandissimo spessore e di acuta intelligenza. Uomini così non nascono spesso; come i grandi attori, che nascono ogni trenta-quarant'anni, così, secondo me, queste grandi figure di pensatori.

Vicino a Nando, per me, c'è Cesare Garboli, che peraltro Nando stimava moltissimo (è stato lui a volere il libro che raccoglie i suoi articoli, scrivendone una bellissima prefazione¹⁰). Ho avuto la fortuna di frequentare entrambi. Quando li chiamavo al telefono per parlare del testo sul quale avevo scelto di lavorare, quasi sempre, immediatamente, loro dicevano, di quel testo, tre, quattro battute che erano quelle chiave. Rimanevo sempre stupito. Basta questo per comprendere che si tratta di persone che, nella loro vita, sono state spettatori gaudenti di alcuni testi e hanno desiderato che quel godimento si rinnovasse; lontani, il più possibile, dalla mortificazione intellettuale del teatro e invece eccitati dalla festa dei sensi e dell'intelligenza che non il teatro ma l'esperienza del teatro può offrire a uno spettatore. Ripetere la battuta fondamentale di un testo come se fosse l'aria di un'opera famosa significa che quell'opera non solo la conosci, ma l'hai goduta. Quando chiamai Garboli per dirgli che volevo fare *Sabato, domenica e lunedì*¹¹, lui subito disse: «Accattateve 'o gattopardo!», che è una famosa battuta di zia Memè che lui, che era toscano, diceva nel suo colorito napoletano.

Quando chiamai Nando dicendogli che avrei voluto mettere in scena *Il contratto* di Eduardo, lui subito rispose: «La patria! La patria!», che è la battuta di Geronta quando si mette sul trono... Persone che attraverso le loro passioni avevano la capacità di comunicarti un interesse per la vita, fuori dalla muffa dei libri, dagli steccati ideologici.

¹⁰ Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998.

¹¹ *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo; regia di Toni Servillo; scene di Toni Servillo e Daniele Spisa; con Anna Bonaiuto, Alessandra D'Elia, Toni Servillo, Roberto De Francesco, Enrico Ianniello, Gigio Morra, Monica Nappo, Betty Pedrazzi, Tony Laudadio, Marcello Romolo, Francesco Silvestri, Mariella Lo Sardo, Pierluigi Tortora, Salvatore Cantalupo, Ginestra Paladino, Antonello Cossia, Antonio Marfella; costumi di Ortensia De Francesco; luci di Pasquale Mari; suono di Daghi Rondanini; produzione Teatri Uniti e Teatro Stabile dell'Umbria, 2002

