

PER TAVIANI: RICORDI E TESTIMONIANZE (8)
Tiezzi, Vacis, Varley, Venturini, Vercelli, Viti

Federico Tiezzi

LETTERA PER NANDO.
LAVORANDO AL PURGATORIO DI DANTE:
IL SEGRETO DEL REGISTA

Non ricordo quando è stato. La memoria è compagna affidabile solo per metà: e per quanto io mi sforzi non ricordo precisamente quando la domanda mi fu posta. Eravamo, Nando Taviani e il sottoscritto, da qualche parte, forse Santarcangelo, in attesa di vedere uno spettacolo, forse la trasformazione simbolica che Castellucci e Raffaello Sanzio avevano fatto dell'*Oresteia* di Eschilo. Può darsi sia stato quello il momento in cui, l'attesa era lunga, mi fu posta questa domanda: perché la *Divina Commedia*?

La mia amicizia con Taviani è sostenuta da due immagini: il suo braccio al quale mi sono appoggiato dopo il "fatto del cavallo", al macello di Riccione, nel 1985 quando, letteralmente linciato insieme ai miei compagni di lavoro dai media italiani notoriamente impegnati a disinformare attraverso notizie bomba estive, trovai nel suo sostegno quell'amicizia e quel calore che anche gli amici critici più vicini mi fecero mancare. Nando e PierVittorio (Tondelli), e Giovanni (Agosti) furono il muro di difesa in quei mesi. Ho sempre sostenuto che dove c'è un teatro mi sento a casa, trovo e patria e origine. Tutto questo allora mi mancò e solo le parole nero su bianco di Nando mi permisero di ritrovare e voce e parola: cioè la mia libertà.

L'altra immagine è il monologo, potente e apocalittico, alla fine di *Draquila*, il febbricitante documentario che Sabina Guzzanti dedicò al disastro del post terremoto dell'Aquila, alla sua ricostruzione infelice. L'inquadratura lo vede seduto a un tavolo, è un piano americano, le sue parole riguardavano la «dittatura della merda». E quando ripenso alle immagini di quel film sento (e prima del significato delle parole) il brivido della sua voce mentre Sabina ascolta attenta. Si prova nostalgia per quella voce, dalla erre leggermente

liquida, dal timbro pacato, dal colore scuro e pastoso, che accusa. Si sente nostalgia per l'ironia che marcava quel tremendo *j'accuse*.

E allora, Federico, perché la Commedia, perché Dante?, mi chiese Nando.

Se dovessi risponderti con immediatezza tirerei in campo lo stress test: gli attori sono sottoposti a uno sforzo. Che aumenta la sua temperatura via via che il testo procede verso una lingua, quella del *Paradiso*, sempre più "pericolosa". Una lingua, quella della *Commedia*, che investe l'attore con qualcosa di simile a un altissimo voltaggio elettrico: si vede cosa resta e cosa no. Un'onda d'urto radioattiva che devasta e brucia e lascia solo il necessario; lascia l'attore con il suo corpo, con la sua voce, imponendogli un sistema distillato di segni e la fatica dell'«atleta del cuore» che percorre come un aborigeno australiano, il tempo del sogno.

Ripenso spesso al magnifico libro che hai scritto con Mirella Schino sui Comici della Commedia dell'arte e sul loro segreto: che ci invita a fare semplicemente connessioni, «Only connect», come da esergo di *Casa Howard* di Forster. Il tempo del sogno, per gli aborigeni australiani, in effetti, è fatto da un intreccio di molte storie. Come un intreccio di storie è anche, in arte di pittura, il Seicento fiorentino.

Mi accorgevo, leggendo il *secretum*, di quanto poco riusciamo a trattenerne, di quante immagini emozioni eventi cadano ininterrottamente nell'oblio con ogni vita che scompare. Di come il mondo si svuoti da solo nel momento in cui i racconti, le storie legate a persone, a nomi, a paesaggi, a luoghi, a cose – di per sé incapaci di memoria – non sono uditi o scritti o registrati o raccontati e rappresentati ad altri, da nessuno.

Che rapporto ha un artista col passato? Fino a che punto le immagini, i ricordi sono divenuti muti, bidimensionali? E perché continuiamo a fissarli ipnotizzati mentre la loro verità è altrove, in un luogo remoto verso il quale vale la pena mettersi in cammino? *Only connect*: Fai solo connessioni, ecco il segreto.

È un testo, la *Commedia* dell'Alighieri, doverosamente celebrato ma poco letto, all'ombra tanto protettiva quanto invadente della fama del suo autore. Si parla di Dante e se ne citano versi quasi esclusivamente tratti dall'*Inferno*. Il resto scompare nella nebbia dei banchi di scuola: e scompare il cammino, la peregrinazione dall'abisso alla montagna incantata, anzi magica, del *Purgatorio*, alla luce da *Interstellar* dell'odissea nello spazio del *Paradiso*.

E un segreto c'è anche nella *Commedia*: ci sono due teatri, uno della lingua e uno del racconto.

Dentro quella lingua spericolata e audace affiora lo sforzo – quasi l'im-

possibilità – per l'attore, del dire, del tradurre (in etimo), del traslare da me a te, tradurre appunto un poema grandioso e immaginifico. E c'è il teatro del racconto: parlato dai personaggi, mentre subiscono gli eccessi, le pressioni, i picchi della lingua. Questa impossibilità dell'attore a essere interprete stani-slavskiano a causa della temperatura e del voltaggio della lingua, lo fa interprete di un altro cammino “verso il linguaggio”, e gli impone la necessità di farsi vittima e luogo di un sacrificio artaudiano: gli attori sono *prima* oppure *oltre* il personaggio. Sono semplicemente portatori di un discorso, sono alla ricerca del discorso, sono portatori di una narrazione e al contempo alla ricerca dei processi di quella stessa narrazione. Questo il segreto.

Quando arrivò la letteratura, all'interno del mio lavoro, caro Nando, si era verso la metà degli anni Ottanta del Novecento, e presi a frequentare di meno gli artisti visivi, di più gli scrittori, mi fu spontaneo riferirmi alla parola come mezzo di comunicazione: una *parola* che rendesse *fatto* le immagini che avevo, che avevamo, in testa, di trovare quella «sostanza che è ciò che sussiste indipendentemente da ciò che accade» (Wittgenstein, *Tractatus*, 2.024): avevo la necessità di dare un nome, di pronunciare in una sintesi le visioni e le profezie che ognuno di noi porta con sé; di farle trapelare, come si dice in un altro segreto, quello del teatro *nō* di Zeami, alla luce della scena. Mi costringevo a passare dall'idioletto, dentro il quale avevo protetto il lavoro mio e degli attori, alla lingua: la parola arrivava come frammento vero, tangibile della realtà. Come immagine rapida della realtà. Come sostanza.

La regia è la traduzione in termini teatrali di un pensiero. Come la pronuncia di una frase determina, nella recitazione, il suo significato, così la regia scrive nella pagina del palcoscenico la sua “pronuncia” del racconto. Il suo senso: *rendere visibile* nello spazio, la poesia che esiste solo *nel tempo*. La regia è, insomma, una tecnica.

Al regista il teatro si presenta in modo estremamente concreto: è fatto di misure matematiche, di spazio, di luce, di colori, di parole. Montale definiva la poesia un «oggetto di parole»: mi accade di pensare a questa formula quando penso alla regia delle cantiche dantesche come possibilità complessa di strutturazione del linguaggio. Il teatro a un regista si presenta come un complesso di rapporti quotidiani e di risultati. Si presenta come la volontà di unità, o meglio di *connessione*, tra un testo, qualcuno che lo recita, un pubblico che guarda e ascolta. La regia è così un rogo amoroso di questi elementi nella fornace della scena.

Questo è il segreto del regista. Connessioni, intrecci nel tempo del sogno.

Quando penso al teatro, al mio lavoro, mi sento al margine di *Dark Brother*, in quel buco nero, della cui spazialità pericolosa non ti accorgi subito, che Anish Kapoor ha creato al Madre a Napoli: dove la superficie piatta nasconde una profondità.

Il regista non si sente mai padrone di niente: è un apolide in cerca di casa, che non chiude mai il cerchio della sua esperienza artistica, e quando lo fa, sul palcoscenico, fa di tutto per lasciare in sospeso l'accertamento delle sue verità parziali. È in cammino verso il linguaggio, in modo letterale, lo fa attraverso i piedi degli attori, il loro corpo dinamico.

Strani anni, questi: e stranieri. Mi accorgo che il tempo della scrittura, quello della lettura, quello dell'ascolto sono negati a profitto di una specie di percezione totale, ubiquitaria e panottica, più nell'ordine del divino che dell'umano, essendo il divino ubiquità, istantaneità, simultaneità. Mi accorgo di aver perduto la geografia del mondo nella velocità degli spostamenti e delle percezioni: sono di nuovo, come artista, all'improvviso, solo e su una scena vuota.

Ma c'è una cosa che mi promette una salvezza, almeno parziale: la memoria della lingua. La *Divina Commedia* è per me questo.

Che vorrei chiamare: *terra natale*.

Dei tre poeti che insieme a me misero mano alla *Divina Commedia*, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, per realizzarne tre dramaturgie teatrali, Mario Luzi è stato quello con il quale ho lavorato di più. Per settimane ho salito e sceso le scale della sua casa a Bellariva. Ero un *viator*, in cammino verso qualcosa che era iniziato con l'incontro con Edoardo Sanguineti per l'*Inferno* e sarebbe proseguita con Giovanni Giudici per il *Paradiso*.

Il *Purgatorio* è ancora oggi la mia cantica preferita. Perché è la più umana: voglio dire che assomiglia alla vita, la nostra vita, la successione degli avvenimenti, gli incontri con gli artisti, o con gli amici di un tempo, mentre i giorni e le notti si succedono e intanto si dorme e si sogna.

Ci sono nella cantica i luoghi che conosco: Siena, da dove proviene la mia famiglia, Arezzo, dove ho studiato, il Casentino, l'Arno e l'Archiano alla sua fonte di Camaldoli. E Campaldino, così centrale con la sua battaglia nella vita di Dante. E nella mia: è la prima cosa che Sandro Lombardi mi portò a vedere, quella piana d'erbe, ora di fabbrichette e mobilifici, quando, una volta diventati amici il primo giorno del liceo, cominciammo a scrutare le rispettive passioni, lui per la musica, io per l'arte figurativa. Dante era così presente in quei colloqui giovanili, accanto ai Beatles, a Mozart, a Jimmy Hendrix, a Ginsberg, a Kerouak, alle sinfonie di Beethoven, ai *Promessi sposi* e alle *Novelle della Nonna* della Perodi. E a Mina, che Sandro venera.

Ti dicevo della lingua: nella quale risento la cadenza e il vocabolario di mia madre. Sono stati quei suoni prima che quei significati che a ritroso mi hanno condotto verso il luogo magico del mio passato: la lingua materna, la mia *terra natale*. La parola terra non è qui l'immagine di una massa materiale depositatasi a strati e nemmeno quella astronomica di un pianeta: è la terra

«sulla quale e nella quale l'uomo stabilisce la sua dimora» (Heidegger). Nella lingua del *Purgatorio*, in quella lingua del «pappo» e del «dindi», mi incontro con la mia origine, il mio essere al mondo. Va così che mi perdo nei pensieri, immaginando una nuova lingua per il teatro in cui la potenza evocativa delle parole derivi dalla presenza, al loro interno familiare, di un segno inatteso, che annuncia qualcosa di non ancora visibile, qualcosa che non conosciamo ancora e che fa fatica a venire alla luce e che si rivela, a volte, nella sospensione indecisa tra senso e suono. Già, ecco il Teatro di Poesia: l'idea di un teatro in cui le parole siano quelle a cui posso attribuire un potere profetico, l'idea di una irrazionalità del mondo, non la sua spiegazione.

Ed eccomi infine a questo pensiero, caro Nando: la memoria, anche quello è un luogo oscuro come l'opera di Kapoor: ma essa, per un regista, per un attore, per uno studioso-dramaturg quale tu sei stato, è la *porta* per attivare nei personaggi la vita viva. E per tutti, ma proprio tutti, è la connessione per sapere quello che siamo.

Gabriele Vacis

Taviani l'ho conosciuto all'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba, nel 1981, a Volterra. Ero stato fortunato, mi avevano preso dopo una trafila selettiva lunghissima: prima di tutto un questionario in cui dovevi rispondere a domande del tipo: cos'è il teatro? Superato quello volevano vedere gli spettacoli che avevi fatto. Il Laboratorio Teatro Settimo era appena nato, avevamo uno spettacolo che s'intitolava *Citrosodina*. Teatro ragazzi. Un giorno che lo facevamo in una scuola vicino a Pontedera vennero due signori a vederlo. Uno era Taviani. Alla fine dello spettacolo, insieme all'altro, ci aspettò e venne con noi a pranzo. Taviani e l'altro avevano una faccia divertita, disse che *Citrosodina* l'aveva messo di buonumore. E si stupiva perché, disse ancora, era proprio solo uno "spettacolino". Io mi risentii un po' e pensai che mi ero giocato l'ammissione all'ISTA.

Durante il pranzo ci fecero un sacco di domande: come ci eravamo messi insieme, cosa facevamo a Settimo Torinese, come avevamo preparato lo spettacolo... Le nostre risposte incuriosivano molto Taviani e quando gli raccontammo che avevamo un gruppo di ragazzi con cui facevamo corse sui trampoli alle case Gescal, sembrava che gli stessi raccontando una barzelletta. Taviani e l'altro ci lasciarono con la promessa di venire a Settimo per vedere se era vero quello che gli avevamo raccontato. Io la presi più come una minaccia, e comunque, dopo *Citrosodina* ero convinto che non si sarebbero più fatti vedere. Invece vennero davvero a Settimo, ma Taviani non c'era. Però quella visita voleva dire che avevo superato anche la seconda prova d'ammissione all'ISTA. E anche la terza doveva averli convinti, il sopralluogo a Settimo, perché fui ammesso all'ultima tappa del viaggio iniziatico: colloquio con Barba in persona. Anche da quell'ultimo esame uscii convinto di averlo cannato. Invece, un paio di settimane dopo, quando già stavo pensando che almeno uno straccio di lettera per dirmi no avrebbero anche potuto mandarmela, arriva un telegramma, era un'epoca in cui esistevano ancora i telegrammi, e non li si usava solo per i funerali: mi avevano preso. L'ISTA per me era vedere da vicino tutto quello che avevo letto sul *Libro dell'Odin*. L'Odin Teatret era il teatro di gruppo e noi volevamo essere soprattutto quello: un gruppo. Sulla locandina di *Citrosodina* non c'era scritto *regia di Gabriele Vacis* perché, appunto, noi

eravamo un gruppo, quindi tutti facevamo tutto, volevamo che uno valesse uno. Infatti ero rimasto un po' sorpreso trovandomi di fronte Eugenio Barba. Voglio dire che, sotto sotto, immaginavo che quelle due parole, Eugenio Barba, più che una persona fossero una sorta di entità astratta, un simbolo. Per questo all'inizio dicevo che Taviani l'ho conosciuto all'ISTA. Perché quel primo incontro nella scuola vicino a Pontedera non conta. Non conta per la semplice ragione che non avevo realizzato che quello era Taviani. Magari me l'avevano anche detto, ma io avevo recepito solo che sarebbero venuti due a vedere il nostro spettacolo per capire se mi prendevano all'ISTA. Chi fossero i due era indifferente. Ragionavamo in termini collettivisti. E poi, se anche mi fosse stato comunicato ufficialmente che quello era Taviani non mi avrebbe detto granché. Lo so che ho appena scritto che avevo letto *Il libro dell'Odin*. L'avevo letto e riletto, come tutte le ragazze e i ragazzi che in quell'epoca volevano fare il teatro, ed eravamo tanti. E non ci passava neanche per l'anticamera del cervello di emulare le gesta di Strehler o di Albertazzi, quello era il teatro borghese, il teatro delle star, dell'enfasi sulla personalità individuale. Noi volevamo mica perpetuare riti convenzionali, noi volevamo cambiarci il mondo, col teatro. A partire dalle relazioni tra le persone. Non erano importanti le vanità individualistiche. Erano importanti i collettivi, i gruppi. Quindi i due signori che erano venuti in una periferica scuola media a vedere un nostro spettacolo erano l'ISTA. E Eugenio Barba era un sinonimo di Odin Teatret. Così Taviani l'ho conosciuto all'ISTA perché finalmente l'ho visto da vicino, con la sua barba e i suoi sandali. E quando le vedi da vicino le entità astratte, per fortuna, diventano persone. Allora ti rendi conto che sotto il titolo del *Libro dell'Odin* c'è scritto «a cura di Ferdinando Taviani». E che quel nome non è solo una ulteriore articolazione di un'entità, di un gruppo. E capisci che senza quella persona quel libro che è stato così importante per te, forse non esisterebbe. In definitiva: il gruppo non è l'entità in cui si annullano le individualità, è il luogo in cui si esaltano, attenuando le esplosioni dell'ego.

All'ISTA, nell'81, la giornata cominciava alle cinque e mezza. Un quarto d'ora per lavarsi, vestirsi e via: quarantacinque minuti di corsa per le strade ancora addormentate di Volterra. Eravamo un centinaio di persone, cinquanta allievi e cinquanta maestri. Tutti dovevano correre al mattino. Tutti tranne uno: Taviani. Aveva un problema a un piede e non poteva correre. A me era sembrato un privilegio che segnava l'autorità della persona. Ognuno di noi allievi aveva un "tutor", eravamo marcati a uomo. Io, naturalmente, avrei voluto come tutor un'attrice o un attore dell'Odin. Invece mi capitò Fabrizio Cruciani. Un professore. Ero delusissimo. Il professor Cruciani mi convocò per comunicarmi il programma che avrebbe svolto con me. Ma prima mi disse che sapeva benissimo che ero deluso di non aver avuto come tutor Iben Nagel Rasmussen o Torgeir Wethal, ma avrei fatto tutte le mattine il training guidato da Tage Larsen e quindi potevo dedicare un'ora al giorno con lui alla

lettura di testi. Saremmo partiti da Ibsen. Volevo morire. Un'ora di Ibsen al giorno quando intorno a me succedevano a getto continuo *kabuki*, *kathakali*, *kecak* balinese e chi più ne ha più ne metta? Bastarono un paio di incontri con Cruciani e Ibsen per capire che avevo avuto una botta di fortuna pazzesca. Fino a quel momento per me il teatro era stato costruire immagini. Il testo era funzione subordinata dell'azione. La lettura di Ibsen a cui mi sottoponeva Cruciani, in quel magico uno a uno era magica. Un giorno il rapporto divenne uno a due. Era agosto, faceva molto caldo, con Cruciani lavoravamo nel giardino interno del Conservatorio di San Pietro. Passò Taviani e si fermò ad ascoltare la nostra lettura di Ibsen. Dopo poco fece un'osservazione, non ricordo assolutamente su cosa vertesse. Quello che ricordo è che fu l'innesco di un dialogo che mi incantò per un'oretta buona. Quei due discutevano con una passione che non conoscevo su qualcosa che fino a pochi giorni prima mi era assolutamente estraneo: le parole di Ibsen. Cioè la parola. E anche il discorso. Ovviamente non saprei riportare cosa dissero. All'ISTA tenevo un diario di lavoro. Sulla pagina di quel giorno c'è scritto solo: «Fabrizio (Cruciani) mi spiega la morte di Brand, poi arriva Nando (Taviani) e discutono tra loro per tutta la lezione. Pazzesco. Quei due sono fantastici. E io che sono venuto all'ISTA per imparare il teatro gestuale». Una cosa che ricordo è che Nando a un certo punto portò il discorso su *Tartufo*. Pensai che dovevo leggerlo subito. Nella pausa mi fiondai in libreria. Non ce l'avevano. Lo ordinai, arrivò tre o quattro giorni dopo. E, dopo il *Brand* di Ibsen diventò il testo su cui lavorammo con Cruciani. Racconto questo piccolo episodio personale perché penso renda l'idea di come si muove un maestro, di come incide sulla vita degli allievi. Intanto dopo pochi giorni lo chiamavo già, come tutti, Nando, come a sancire una vicinanza. Ma la distanza della sua autorità rimaneva intatta. Cioè: non è che lui ti impartisse un insegnamento, discuteva con un amico e tu ti portavi a casa qualcosa di prezioso. Prima di tutto Molière. Poi la comprensione del fatto che il teatro del corpo non era contrapposto alla parola, al testo, era tutt'uno. E si poteva trattare in modo molto diverso da come lo trattavano Strehler o Albertazzi. Anche perché Strehler e Albertazzi trattavano i testi in modo tutt'altro che spregevole. Voglio dire che quello che mi aveva incantato quel giorno era la spregiudicatezza di Nando e Fabrizio. Loro che avevano inventato il "teatro materiale", che avevano svincolato il teatro dalla tirannia del testo per considerarne l'aspetto concreto, le sue ricadute nella vita reale, poi si appassionavano con la stessa forza al testo, alla parola, che quindi non era il nemico: era una componente della complessità di un linguaggio. E tutto questo mi avrebbe, ovviamente, fatto leggere sotto una luce diversa *Il libro dell'Odin* e poi *Il segreto della Commedia dell'Arte* e poi *Uomini di scena, uomini di libro* e tutti i suoi testi. Molti anni dopo, nel 1995, stavamo, con il Teatro Settimo, lavorando a *Tartufo* in una masseria nel Salento che Teatro Koreja aveva trasformato in casa del teatro. Nando

passò a trovarci e chiacchierammo fino a tardi su chi fosse Tartufo ma non trovammo una risposta convincente. Lui mi salutò dicendomi: sai perché non abbiamo trovato Tartufo? Perché non è un personaggio, è un archetipo. Nello spettacolo alla fine Tartufo non c'era. Non era interpretato da un attore, ma da «un fantoccio dalla faccia vuota e serena, sulla quale gli altri personaggi e noi spettatori potevamo proiettare ciascuno il proprio appetito di illusioni o il proprio senso del pericolo», come scrisse Nando stesso. Era così, con lui. Buttava là una battuta e prima o poi ti accorgevi che era un consiglio, un insegnamento, una strada che avresti potuto seguire. Capitò così anche per il libro su Grotowski. Nel 1991 organizzai a Torino un seminario di Grotowski. Per due settimane quindi lo seguii da vicino. Andavo a prenderlo in albergo, lo accompagnavo al seminario, spesso dopo andavamo a cena e poi lo riaccompagnavo in albergo. Qualche tempo dopo incontrai Nando che mi chiese: di cosa si parla, a cena, con Grotowski? *Awareness*, il libro che poi ho scritto per raccontare quel seminario, raccontava proprio questo. In qualche modo Nando mi aveva indicato quello che mancava sul maestro polacco: la dimensione umana. Che poi è una pietra che si aggiunge alla costruzione del mito. Insomma, ci sarebbero tanti altri episodi da raccontare, e a pensarci, disegnano tutti un uomo coraggioso che indicava percorsi desueti. Uno di quelli che riescono a pensare l'impensabile. Per questo era sempre un piacere incontrarlo. E anche molto utile.

Julia Varley

LETTERA A UN DIAVOLO, NOSTRO CONSIGLIERE

Caro Nando,

soffro di vertigini e non sarei mai stata capace di scendere lungo una corda da un palazzo come hai fatto tu a Carpignano nel 1974 durante la parata di commiato dell'Odin Teatret: uno studioso nascosto dietro una maschera di stoffe multicolori che rappresentava il Diavolo. Immagino che esperienze simili ti abbiano dato il coraggio di trovare le parole per *Il libro dell'Odin*. La distanza dal tetto alla strada garantiva l'obiettività e la verità di esposizione. Poi, con gli anni, conoscendo l'Odin Teatret sempre meglio, ti sei scontrato con la difficoltà della scrittura incapace di rispecchiare la complessità degli avvenimenti. La storia non si lasciava più contenere nei libri, solo vivere dentro il processo sempre pieno di un groviglio di opposizioni, contraddizioni e domande irrisolte. È difficile studiare il presente in vita adagiandolo in parole stabili quando il prossimo passo le sconfesserà.

Vivevi a Roma e non a Holstebro, ma i continui scambi con Eugenio, le telefonate, le lettere, gli appunti e le visite ti buttavano nel cuore del nostro tifone dove l'importante era che il nuovo spettacolo dell'Odin, prima o poi, cominciasse a volare, o che le avventure dell'ISTA, dell'Università del Teatro Eurasiano, delle tournée o dei baratti, e le dinamiche di gruppo, andassero in una direzione che desse frutti inaspettati.

Ufficialmente eri il consigliere letterario dell'Odin Teatret, ma nella realtà quotidiana eri, come noi attori, uno degli alter-ego di Eugenio, ma con caratteristiche diverse. Noi attori dialogavamo con Eugenio attraverso le azioni, tu lo obbligavi a parlare di quello che ancora non sapeva. Le tue domande e le tue riflessioni mettevano a nudo dubbi e incognite in agguato, luoghi comuni e sentimentalismi. Eri più che un avvocato del diavolo. Eri un suggeritore di potenzialità, la tua maieutica faceva scoprire a Eugenio il pensiero ancora impensato. Non celavi le tue perplessità. Eugenio ci raccontò le tue reazioni al vedere i primi materiali di quello che sarebbe diventato lo spettacolo *Talabot*. Con cautela, gli hai fatto capire che eri insicuro che un giorno quello che ti avevamo presentato potesse portare da qualche parte.

Ti ho visto la prima volta nel 1976. Attraversavi un ponte vicino a Copenaghen. Camminavi assieme ad Eugenio. Parlavate fitto e, come sempre quando un tema vi attanagliava, vi fermavate spesso, come se i passi vi distraessero dai pensieri che rincorrevate. Siamo passati con il pulmino dell'Odin Teatret al ritorno da uno spettacolo di clown in una scuola. Ci avete sorriso. Ho pensato che parlaste dei giovani che avevano deciso di rimanere all'Odin Teatret nonostante il parere contrario del regista. Era il periodo delle "adozioni" degli allievi da parte degli attori più anziani. Probabilmente parlavate di tutt'altro, ma quel sorriso complice mi ha aiutato a credere che fossi accettata.

Fra le tante volte che vi ho visto intenti a parlare come se niente altro esistesse al mondo oltre i vostri scambi di pensieri, c'è una mattina in cui eravate seduti in prima fila nella sala nera dell'Odin Teatret. Sono entrata dalla porta della sala bianca, vestita come Doña Musica, per mostrare il personaggio che stava nascendo per *Kaosmos*. Eugenio e tu avete osservato a lungo e ringraziato. Non saprò mai cosa vi siete detti dopo. Vi guardavo da lontano, senza voler disturbare, come si guarda una coppia di innamorati.

Qualche volta abbiamo dibattuto animatamente io e te: quando a Padova per la sessione dell'Università del Teatro Eurasiano nel 1992 sostenevo il diritto di svelare i miei segreti professionali e tu controbattevi che gli altri avrebbero pensato che è semplice arrivare ai risultati; quando a Caulonia nel 2005, durante l'Università del Teatro Eurasiano, eri fra quelli che affermavano che l'Odin Teatret non lavora con il testo provocando, come mia risposta, la mia dimostrazione di lavoro *Il tappeto volante*; e molte volte quando rifiutavi di aggiustarti il dente.

Ero così fiera quando hai seguito una mattina il mio seminario a Bellusco con il Teatro dell'Aleph nel 1996. Quella mattina mi sono resa conto che la credibilità dell'attore proviene dalla precisione delle estremità: i piedi, le mani, le dita, gli occhi. Lavoravo con le partiture dei partecipanti cercando di far capire loro cosa sia un'azione. Non bastano i verbi a determinare l'azione. Da dove arriva la precisione? Lo chiedevo ad alta voce. Non hai fatto commenti. Forse non ce n'era bisogno.

Mi invitasti all'Aquila per dare un seminario sulla voce all'università. Tre giorni e molte ore in cui ho inventato esercizi per gli studenti e spiegato i principi con cui avevo lavorato per *Talabot*. Condensai questa esperienza in una dimostrazione di lavoro, *L'eco del silenzio*. Ero all'Aquila anche con lo spettacolo *Il castello di Holstebro*. Il manifesto dello spettacolo assieme ai pezzi della lettera che strappavo in scena erano appesi al muro del tuo ufficio. Sono andati persi assieme a tutte le carte, ai ritagli di giornale, ai documenti, alle tue storie di docente e confidente che avevi raccolto negli anni prima del terremoto. Anni dopo ritornammo all'Aquila per festeggiarti. Camminavamo in mezzo alle rovine della città e a palazzi ingabbiati in sbarre di acciaio per raggiungere l'aula magna. Ci siamo riuniti attorno a te mentre resistevi all'uf-

ficialità della cerimonia. Invece eri orgoglioso quando hai accompagnato Eugenio ad Århus per il suo primo *Honoris Causa* nel 1988. E non hai potuto resistere dal commentare la scarsa eleganza della regina danese.

Al tuo funerale a Roma, mentre uscivi dalla chiesa, Eugenio si è avvicinato e ha bussato più volte sulla bara. Ti sarebbe piaciuto poterci sorprendere e apparire con un sorriso malizioso per rompere tutte le regole. Potevi permetterlo perché le conoscevi a fondo, come un vero studioso con la rara consapevolezza di cosa sia il teatro: inspiegabili relazioni tra uomini e donne.

Valentina Venturini

UN IMPERATORE PUÒ BEN USARE UN RELIQUIARIO COME SCACCHIERA!

Roncisvalle, spalti del castello.

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

La passione per le storie dei pupi e per quelle del Cunto, per come prendono forma attraverso le parole e l'anima di Mimmo Cuticchio è nata in me grazie a Nando ed è continuata in Nando attraverso i miei racconti, tutte le volte che non poteva seguirli dal vivo. La scintilla che Cuticchio e i suoi pupi avevano acceso in lui si era accesa anche in me ed ora che, dopo quasi trent'anni, eravamo arrivati a Roncisvalle, la stretta gola dove trovarono la morte Orlando e i suoi paladini, Nando purtroppo non era riuscito a venire. A Roncisvalle si concludeva la 35^{ma} edizione della "Macchina dei sogni" di Cuticchio, partita, tre mesi prima, dal Vaticano con Papa Francesco che aveva consegnato a Mimmo e ai suoi pupi un messaggio d'amore da portare nel luogo reale della battaglia delle battaglie.

I miei occhi, il mio guardare, le mie curiosità e il mio sentire erano per me e insieme per Nando. 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. «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...».

La scacchiera! Quanto ne avevamo ragionato! I paladini trucidati, Orlando morente che suona il corno per avvertire del tradimento e Carlo Magno che stenta a sentirne il suono perché impegnato, nella sua tenda lontana dal pericolo, a giocare a scacchi con il conte Gano...

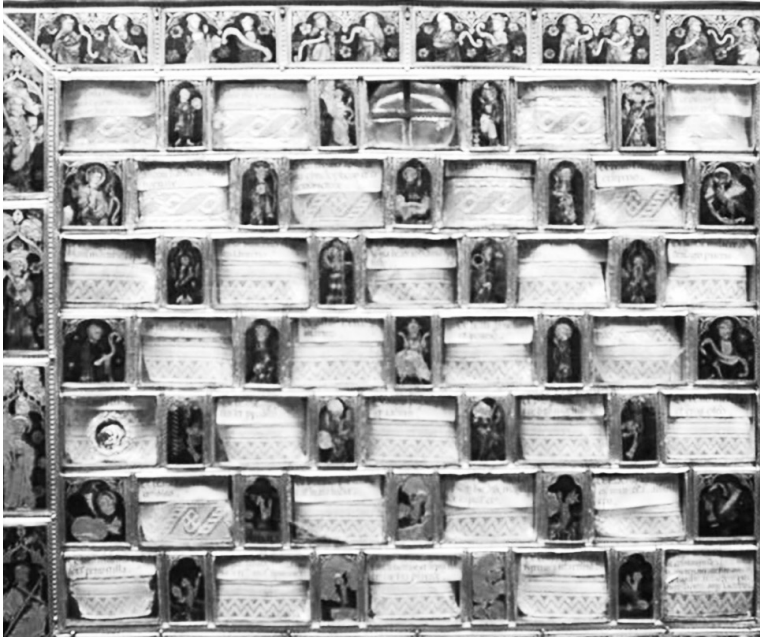
La scacchiera, sulla quale tanto mi ero intestardita, c'era...

Non era, però, una scacchiera. E Roncisvalle non era una gola ma una valle, meravigliosa, verde, che spunta dopo il "bosco della foglia" (quello, sì, come nei cunti), ma piana, senza monti intorno... pianissima e vasta. Non c'erano le grotte che bucano i fianchi dei Pirenei come bocche di lupo, e la

scacchiera, di oro e lapislazzulo, meravigliosa, non era tale... Nel momento in cui, posati su di essa gli occhi emozionati, quella si è trasformata in reliquiario, io e Mimmo ci siamo guardati in modo eloquente, senza dire una parola. Negli incroci dei nostri sguardi c'erano anche gli occhi di Nando, gliene avevo parlato il giorno prima annunciando la visita che avremmo fatto al museo in cui era conservata. All'uscita del museo né io né Mimmo ci siamo cercati. La sera, a incrociare il mio sguardo sono state le parole, basse ma inappellabili di Cuticchio:

– Carlo Magno era un imperatore... E un imperatore può ben usare un reliquiario come scacchiera!

– Meraviglioso! – mi disse poi Nando dall'altro capo del telefono –. Meglio questo che se aveste trovato la scacchiera! –. Mimmo è questo, un artista straordinario perché *vuole* credere nei suoi fantasmi. Devi scrivere un altro libro sui Pupi e Roncisvalle, ma devi partire dalla fine, da qua, da Cuticchio a Roncisvalle a rincorrere fantasmi che all'evidenza non ci sono ma che per questo per lui sono ancora più reali. Fino a quando continuerà a vederli li farà vedere a noi e anche noi *sceghieremo di credere* che un imperatore «può ben usare un reliquiario come scacchiera!».



“Scacchiera di Carlo Magno”, reliquiario collettivo custodito a Roncisvalle presso la Collegiata di Santa Maria

Stefano Vercelli

Con Nando.

Mi rivedo camminare con te, su e giù sullo stesso tratto di strada, diverse volte, in luoghi diversi, con ritmo mediamente sostenuto, tu con le mani dietro la schiena, io che un po' arranco a starti dietro.

Mentre si cammina Nando parla, spiega, parla di teatro, dell'attore, del mio lavoro, credo che mi apprezzasse come attore, e io lo ascolto con una specie di riverenza. Parla con estrema lucidità delle esperienze che stavo facendo nei primi anni Ottanta, del lavoro a Volterra, le camminate nei boschi, sulla percezione, del lavoro non teatrale con Grotowski.

Quando Nando parla continua a camminare, raramente si ferma (una volta devo anche averglielo chiesto come faceva a parlare e camminare allo stesso tempo, ma ora ricordo solo il suo sorriso e non la risposta) ma quando si fermava lo faceva di colpo e chiariva un pensiero. Io gli andavo dietro cercando di imparare, ricordare le cose che diceva perché le sentivo preziose e in qualche modo concretizzavano il mio lavoro che era basato su esperienze percettive delle quali solo Nando riusciva a parlare e a renderle intellettualmente descrivibili.

Me lo vedo seduto davanti a me, col suo gilè pieno di tasche e taschini, le sue bellissime sciarpe colorate che gli davano un aspetto quasi sudamericano, i sandali anche col freddo, il berretto chiaro e, non ne sono completamente sicuro, un mezzo sigaro che sbuca all'angolo della bocca tra la barba brizzolata; lo vedo che fa volteggiare la penna che tiene nella mano, la fa passare scivolando con grande destrezza, dal mignolo al pollice e ritorno, un gesto quasi ipnotico che faceva spesso e che io gli ho rubato e ancora oggi ogni tanto provo a rifarlo ma il più delle volte la penna cade e mi arrendo convinto che solo Nando poteva farlo.

Rossella Viti



Scilla 1993, Università del Teatro Eurasiano: Claudio Meldolesi, Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani. Foto di Rossella Viti.

Nando Taviani guarda oltre la fotocamera. Sorpresa, curiosità, trasparenza. Mi vengono incontro mille storie.

C'è sempre da imparare dal tuo sguardo, grazie Nando.

SU LUDWIK FLASZEN

DOSSIER

Leszek Kolankiewicz, *Kaddish*

Marina Fabbri, *Sua Eminenza Ludwik Flaszen*

