

Pippo Delbono

GLI OCCHI DI NANDO

Mi ricordo quanto eravamo in Puglia e stavamo facendo la parata con il gruppo Farfa e c'erano diversi studiosi, tra cui Nando. Io ero un giovane attore e non ero ancora entrato nel gruppo, ero un allievo, e a loro serviva qualcuno che portasse Dolly, che aveva una piccola maschera balinese e delle scarpe rialzate sicuramente non molto difficili da portare, ma con le quali lei non riusciva a camminare. Quindi ha chiesto qualcuno che la aiutasse e hanno proposto Pippo. A quel tempo facevo il tecnico, aggiustavo le cose, facevo le cose più tecniche. Io ero molto contento di fare il *porteur* di Dolly. Mi ha proposto di mettermi una maschera messicana, un pantalone, tanto per fare un po' un personaggio. Finita la parata, mi ricordo che Nando è venuto verso di me, che ero l'ultimo arrivato, e mi ha detto: «è veramente bello, mi ha molto colpito il tuo personaggio, è veramente bello». Era la prima volta che qualcuno mi diceva: «guarda Pippo che forse tu dovresti fare l'attore».

E poi mi ricordo altre volte con Nando che ho incontrato qua e là. Mi ricordo quando eravamo a L'Aquila dove siamo stati a presentare un concerto, dopo il terremoto. E c'era Nando ed era stata una serata molto commovente.

Poi mi ricordo quando a Bergamo vide *Barboni*. Il suo attore, che lui aveva scoperto, era lì, sulla scena al 100%, e rimase profondamente colpito e sconvolto di vedere questa compagnia di persone completamente fuori da qualsiasi normalità. E continuava a ripetere: «quell'uomo grosso che gira e quel piccolino... ma chi sono? Sono straordinari».

Questi sono i ricordi che ho di Nando. E il suo sorriso, i suoi occhi teneri, che erano un po' nascosti dietro a quella barba severa.

Clelia Falletti Cruciani
PER RICORDARE NANDO NELLE AFFOLLATE
ISOLE PELAGIE

Ci sono tante fotografie che ritraggono Nando e Fabrizio insieme, nei loro incontri con l'Odin Teatret. Ce n'è una in bianco e nero che ritrae Fabrizio che porta il feretro di Nando. Fabrizio è infagottato in un saio troppo grande per lui che lo nasconde tutto, esclusa la testa; le mani si indovinano sotto la stoffa, all'altezza delle spalle mentre reggono le stanghe, vicino alle scarpe di Nando; ha un volto molto giovane, concentrato. All'altra estremità delle stanghe emerge la testa di Nando, baffi e barba nera e folta, capelli neri incolti, e gli occhiali sul naso, la bocca aperta. Avanzano, senza che nessuno regga l'estremità dov'è la testa. È una scena clownesca in una parata di strada dell'Odin Teatret. Era il 1975 e durante la Biennale di Venezia l'Odin fece alcune sortite nei paesi della terraferma.

Penso a Nando, e ripenso a due errori che ho commesso, tutt'e due in un solo libro, il suo *La fascinazione del teatro*, del 1969, un tomo di 700 pagine, una raccolta poderosa degli scritti del '600 e della società "barocca" contro il teatro. E non lo dico per cercare scuse. Uno dei due errori o, se si vuole, una svista è sotto gli occhi di tutti: sul dorso del grosso volume, c'è uno spazio colpevolmente vuoto: manca il nome dell'autore! L'altro errore è di non essermi resa conto prima che la parte documentaria del volume fosse già stampata, che il "Lodovico" che appare in una nota altri non fosse che Luigi, re di Francia. Nando se ne prese la colpa (a p. CXXXIV del suo studio introduttivo), ma io so che la colpa fu mia perché nel nostro gruppo si affidavano tutti alla mia revisione, al mio occhio infallibile, alla mia curiosità attiva. Il punto di convergenza del gruppo di cui parlo era a Roma, in via Isole Pelagie 2.

In quel mondo, in quella fucina, eravamo tutti unici e "insostituibili": «per l'insostituibile collaborazione nell'edizione e nella revisione dei testi e del glossario» dice generosamente Taviani inserendomi nei ringraziamenti del suddetto volume. Quei due errori mi destabilizzavano, evidentemente, se oggi che ho ottant'anni li ricordo ancora.

Quanto lavoro, prodotto insieme come... in un'officina, o in un laboratorio, in un alveare, ognuno nella sua celletta (ma spaziosa) – io ne avevo una matrimoniale con Fabrizio, ma nella quale convergevano tutti perché io ero *La redazione*, così come in quella di Ferruccio convergevamo tutti perché lui era *La direzione*, un vulcano di idee e di progetti, la rivista «Biblioteca Teatrale», la collana di libri omonima presso Bulzoni, la collaborazione con Sandro D'Amico e con la Rai, o con altre case editrici, la presenza nei convegni, la lettura dei tantissimi libri che arrivavano da tanti paesi del mondo per avere una recensione nella nostra rivista, o le tante altre riviste di teatro straniere che ricevevamo perché pubblicavamo i loro indici – e che cominciarono a ricambiarci pubblicando a loro volta i nostri. La terza celletta era di Nando. Le pareti di ogni stanza erano tappezzate dai libri, i libri di lavoro che ognuno di noi aveva portato da casa propria per metterli a disposizione di tutti.

Momenti che il tempo ci porta via, momenti che si perdono nel vento.

E poi c'era – patrimonio comune – il prezioso contenuto dei famosi scatoloni che racchiudevano il lavoro puntiglioso di raccolta, scelta e preparazione redazionale del patrimonio documentario del teatro italiano a partire dal Medioevo, un'impresa grandiosa in venti volumi, proposto da Sandro D'Amico per la Mondadori, intorno alla quale, e per la quale, si era raccolto in origine il gruppo capitanato da Marotti.

Le Isole Pelagie nel tempo sono diventate una sorta di Utopia (con buona pace di Nando che ha raccontato spesso della sua diatriba con Fabrizio a proposito di questa parola), e capita a volte che ci venga chiesto – anche a me è stato chiesto – di spiegare cosa è stato lo “studio” di via Isole Pelagie. È la storia di un gruppo e di un luogo, e può essere raccontata solo al singolare, in quanto esperienza vissuta. È necessario, perciò, che più voci la raccontino, non che si tenti di ricostruire una sola storia. Per questo non posso che parlarne in prima persona.

La nostra vita sociale coincideva con la nostra vita di lavoro ed era tutta lì, punteggiata da lezioni all'università, da incontri per la redazione dei libri e della rivista. La mattina portavamo i figli a scuola, e poi andavamo allo studio delle Isole Pelagie, a svolgere il nostro lavoro come un team, fino a sera. Nella piccola cucina a volte scaldavamo e ci dividevamo quello che avevamo portato da casa, o scaldavamo la pizza o i toast presi al bar di sotto. E intanto il gruppo aumentava, le cellette si animavano e facevano posto: quella di Taviani faceva posto a Ruffini quando veniva, ma prima era arrivato il neolaureato Savarese che s'installò in una scrivania della stanza di Ferruccio Marotti. Già allora spesso capitava che quelle stanzette fossero affollate di studiosi, studenti, di passaggio a Roma.

E intanto prendeva corpo, sia pure a pezzi, la progettata storia documentaria del teatro italiano. Taviani pubblicò il suo tomo nella collana Biblioteca Teatrale di Bulzoni, diretta da Ferruccio Marotti, mentre la collana Archivio

del Teatro, diretta da Giovanni Macchia ed edita da Il Polifilo, veniva inaugurata da Marotti con *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di De Sommi, seguito da Cruciani con *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Di rincalzo nel 1971 lanciammo la rivista «Biblioteca Teatrale».

Prima dello Studio di via Isole Pelagie, nel 1967-68 un piccolo gruppo ristretto aveva lavorato al reperimento, raccolta, scelta, trascrizione e redazione del patrimonio documentario del teatro italiano per il progetto diretto da Sandro D'Amico per Il Saggiatore di Alberto Mondadori. Era un primo nucleo ospitato dalla Mondadori, prima nella sede di piazza Fiume, poi in un appartamento sopra piazza Euclide in via Barnaba Oriani. Marotti, Cruciani, Taviani, Savarese che si occupava della fotocoproduzione dei trattati e dei documenti antichi, io, che mi inserivo alla voce "trascrizione e redazione", e a turno le due sorelle dattilografe alle quali Marotti dettava la corrispondenza e che venivano a prendere i documenti antichi, che io intanto avevo trascritto e preparato per loro; una volta dattiloscritti me li riportavano per poi riprenderli dopo che li avevo corretti collazionandoli nuovamente con gli originali, per dattiloscriverli nuovamente. Non c'erano i computer, ma macchine da scrivere, nei casi migliori elettriche.

Gli ultimi giorni del 1968 furono spesi a inscatolare tutto il materiale pronto e inviarlo alla casa editrice entro i termini richiesti. Io avevo lavorato fin quasi alla fine di ottobre di quell'anno, il 29 nacque Federico, il mio primo figlio, e così mi fu risparmiata l'esperienza degli scatoloni.

Il gruppo, coordinato da Marotti, dopo l'esperienza non conclusa con Mondadori ma cementato e arricchito da quel lavoro e determinato a proseguire, non si disperse e continuò a lavorare in via Isole Pelagie, unito intorno a un programma di ricerca del CNR: "Il teatro italiano dall'Umanesimo al Settecento", diretto da Giovanni Macchia, professore di Letteratura francese e anche direttore dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma. Il lavoro consisteva nel selezionare i trattati italiani sul teatro, nel fare una introduzione e nell'approntare l'edizione critica. Il lavoro diede immediatamente, come ho detto, i suoi primi frutti, che non passarono inosservati, per la mole, l'acribia (era la nostra parola d'ordine) filologica e metodologica, la novità delle prospettive storiografiche.

La rivista «Biblioteca Teatrale» – n. 1, primavera 1971 (ma uscì in autunno) – rivendicava, nell'editoriale, di essere il frutto della volontà di fondare e suscitare una stampa specializzata che parlasse di storia del teatro con un punto di vista omogeneo, e di farne uno strumento che unificasse studi sul passato e riflessione critica sul presente, sottraendo il teatro al dominio incontrastato allora prevalente degli studi letterari che ne parlavano come di una zona marginale della cultura. Fu possibile con un'alleanza, quella con Mario

Bulzoni, un piccolo e coraggioso editore universitario romano. L'impresa presto s'irrobustì con altre alleanze – prima con le riviste straniere e italiane delle quali pubblicavamo gli indici, e poi anche con gli editori italiani e stranieri dei quali pubblicavamo le recensioni ai libri che iniziarono ad arrivarci numerosi.

Gli indici delle riviste comparvero la prima volta sul numero 4 del 1972, come «un servizio continuo di informazione» (leggendo tra le righe: in primis dei redattori, cioè del gruppo, che avevamo così a disposizione *graziosamente* un aggiornamento continuo). Si partì con gli indici di quattro riviste che già indicavano l'ampiezza di interessi: l'americana «The Drama Review», l'inglese «Theatre Quarterly», la polacca «Dialog» e «Sipario». C'era il proposito di estenderli «a tutte le riviste con cui “Biblioteca Teatrale” iniziava un rapporto di scambio e collaborazione». Già nel numero successivo dello stesso anno le riviste erano diventate undici: tre dalla Francia, due dagli USA, due dalla Gran Bretagna, una dalla Svizzera, una dalla Danimarca, una dalla Germania, una dall'Italia. Ma le novità più interessanti di quel numero 5, che iniziava il secondo anno, furono due: la prima fu la comparsa del nuovo indirizzo della Direzione e Redazione: Via Isole Pelagie 2, 00141 Roma (fino al n. doppio 15/16 del 1976; poi per quattro numeri dal 17 al 20 fu via Massaciuccoli dove avevamo spostato le nostre cose, ma che non abitammo mai, dopo aver perso l'appartamento di via Isole Pelagie; poi tornò all'indirizzo dell'editore Bulzoni). La seconda novità fu la comparsa nel rigo della Segreteria di redazione, accanto al mio nome, in corsivo e tra parentesi, la dicitura *resp.*, che Savarese si ostinò sempre, e si ostina ancora oggi, a leggere *rosp.* E così lo leggevamo anche noi. Nicola si era aggiunto nel 1973-'74 in una affollata segreteria di redazione, che poi si ridusse a due nomi, il mio e il suo, dal '76 alla fine nel 1979, anno in cui si concluse la prima serie di BT.

Nel numero doppio (n. 6/7) del 1973, ci fu una piccola rivoluzione con la massiccia introduzione – al posto degli indici delle riviste, e in alternanza – delle schede bibliografiche dei libri pervenuti alla redazione (che ne aveva fatto richiesta agli editori), riguardanti lo spettacolo e pubblicati in Italia e all'estero: novantacinque volumi recensiti, più ventinove segnalati. Nel numero 10/11, 1974, i volumi segnalati e in buona parte recensiti furono centottanta-tre. Intanto, nel n. 8 del '73 le riviste erano diventate ventisei, allargandosi a comprendere oltre tutte le nazioni precedenti anche Belgio e Spagna, e veniva annunciato orgogliosamente che erano disponibili alla consultazione presso la Biblioteca dell'Istituto del Teatro. Dal canto suo la rassegna bibliografica cresceva a dismisura e i libri fioccarono: occupavano più di 100 pagine della rivista e a volte erano più di 250 titoli. Alla fine i libri ebbero una redazione a parte, che poi si assestò sotto la guida della bibliotecaria dell'Istituto del Teatro Aida De Lellis, anche lei dedita al lavoro e infaticabile. Si creò intorno alla rivista una vera coorte di giovani e giovanissimi studiosi neolaureati, di Roma e poi anche di Bologna e non solo, i cui nomi tra gli altri erano Angela

Paladini, Johan Drumbl, Luciano Mariti, Silvia Carandini, Eugenia Casini Ropa, e tanti tanti altri.

Anche la Collana prosperava, con il lavoro di tutti. Ma i primi soldi veri che vidi – allora non avevo nessun incarico retribuito – furono quelli, a Natale del 1971, del pagamento della traduzione del fortunato libro di Allardyce Nicoll, *Lo spazio del teatro*.

Alla fine dell'avventura Isole Pelagie, riportammo a casa i nostri libri, mentre i libri che avevamo ricevuti e che assommavano ormai a migliaia (continuammo a riceverne anche dopo, per qualche tempo) confluirono nella Biblioteca e divennero patrimonio dell'Istituto del Teatro, in un fondo a parte etichettato CNR, a disposizione di tutti.

Nell'insieme avevamo ognuno una propria personalità e anche una parte in compagnia, fortunatamente bene assortite. Certo ci univa un'amicizia che si saldava sempre di più: ma non a scapito dei nostri rispettivi punti di vista di studiosi e di ricercatori.

Nel gruppo Nando era come un filosofo della Stoà, al quale l'esistenza delle Isole Pelagie aveva dato sia un luogo per il suo ragionare che avanzava a spirale e per rovesciamenti, sia un degno supporto, un avversario-alleato, combattente e loico: Fabrizio. Il loro dialogare serrato iniziava nello studio, usciva dalla stanza, proseguiva al bar e dilagava per ore per strada camminando e nello studio rientrando. Quando lo studio non ci fu più, e quando i destini universitari ebbero messo chilometri di distanza tra di loro, i loro ragionamenti, a volte discussioni feroci, continuarono al telefono, per interi pomeriggi, fino a sera, fino a riprendere il giorno dopo; e dovette essere una grande sofferenza, perché al telefono – a quei tempi – non si poteva camminare. Nando ne ha parlato più volte nei suoi scritti. A rileggerli, i loro interventi in BT (di Nando e Fabrizio), sono tutti in trasparenza la continuazione dei loro ragionamenti e argomentazioni sulla natura del teatro e sulla "storia" degli eventi di teatro (si veda ad esempio Nando su Rabelais in BT 15/16 e, di Fabrizio, l'editoriale e l'introduzione allo stesso numero doppio), cercando di cogliere il momento e i sintomi del «progressivo istituirsi de Il Teatro» (con le maiuscole) «nella cultura e nella società moderna», quando «Il Teatro si avvia a essere una strana storia, un'ambigua istituzione emarginata e integrata nella società»; e si veda Fabrizio (editoriale e introduzione dello stesso numero dedicato all'*Invenzione del teatro*) che parla della «dimensione del teatro a noi contemporaneo», dell'«allargamento delle sue frontiere» e «ridefinizione critica del suo territorio», e dei necessari apporti di altre discipline e campi di ricerca. Il "segreto" di Isole Pelagie fu che ogni scritto che veniva prodotto era il risultato dello scambio e del contributo continui di idee dal primo momento della progettazione, e poi sia durante la scrittura che dopo. Questa fu la nostra particolarità e fortuna: i nostri saggi uscivano, per così dire, "già discussi", con tanto di repliche incorporate.

A Nando della *Fascinazione del teatro* si deve l'intuizione geniale per la quale coniò la definizione di "poetica negativa". Usò le condanne dei Padri della Chiesa e dei teologi del Sei e Settecento scagliate contro il teatro, per delineare la poetica barocca del teatro – una poetica al negativo quindi – creando e mettendo a disposizione degli studiosi, lucidamente, uno strumento di indagine: «Parole di condanna che ai nostri occhi si trasformano in testimonianze e rievocazioni di una scena lontana e perduta», quindi in fascinazione del teatro. Taviani era come il gesuita Ottonelli, «un piede dietro le quinte, l'altro nello studio di teologia», laddove a teologia sostituiamo qualcos'altro, come ad esempio la fede in una nuova prospettiva storica contro la pochezza e le distorsioni della contemporanea storiografia del teatro. Fin dalla prima volta che Fabrizio fu chiamato a insegnare all'Università – fu nel 1971, al DAMS di Bologna appena costituito – fondò una nuova disciplina: Problemi di storiografia del teatro, e continuò a insegnarla fino alla fine (1992).

Erano gli anni dell'onda lunga dei movimenti giovanili spontanei di massa, gli anni dell'emergenza di nuovi modi di fare teatro, in cui si stavano affermando il Living Theatre e il Bread and Puppet, Grotowski con il suo Teatro Laboratorio, ed Eugenio Barba con l'Odin Teatret. Grotowski nel 1968 terminava il suo lavoro nel teatro, con il suo ultimo spettacolo *Apocalypsis cum Figuris*. Nel 1972 Eugenio Barba girava il mondo con lo spettacolo cult della nuova generazione, *Min Fars Hus*. L'anno precedente Taviani aveva seguito il lavoro di una giovane allieva inviata in Danimarca per un anno a documentare il lavoro di preparazione dello spettacolo e farne lo studio della sua tesi di laurea; era Angela Paladini, e il suo lavoro apparve nel *Libro dell'Odin* di Taviani. Nel 1973 lo spettacolo fu ospitato a Roma, nel Teatro Ateneo. C'è una foto di Tony d'Urso, di me e Fabrizio e Aida De Lellis stretti e immobili su una panca, concentrati e come impietriti davanti a quegli attori.

Taviani, nel suo modo di scrivere inventò parole icastiche e incisive o le rese familiari: come "mortanguerriero", o frasi come lo «schema di pensiero sbrindellato» del letterato che davanti a un attore bravo parla di istinto. Di Nando ricorderò sempre l'abitudine di riempire la carta di ghirigori mentre parlava o ascoltava, scarabocchi che prendevano vita e si trasformavano sotto il suo tratto svagato e robusto in figure fantastiche piene di vita.

Fui meravigliata e, perché no, grata, quando, dopo tanto tempo, mi telefonò per chiedermi se potessi correggere le bozze del suo nuovo libro, *Uomini di scena, uomini di libro* – un bel titolo, che rivela la sua allora ventennale sodalità con Eugenio Barba. Fui meravigliata perché la vicenda di comunanza delle Isole Pelagie mi sembrava un capitolo chiuso, solo un ricordo; ma gli ero grata perché mi faceva sentire ancora nel gruppo, utile. Alla lettura delle primissime pagine, però, fui folgorata dalla verità che mi si rivelò: non riconoscevo Nando, Nando non scriveva così, come potevo correggere quel-

le bozze? Gli chiesi il manoscritto originale – come si possono correggere le bozze senza l'originale di fronte? – e confrontandolo capii perché si era rivolto a me sentendosi impotente: il testo era stato riscritto in un italiano diverso da uno dei tanti redattori/rici (*editors* li chiamano adesso) delle case editrici; aveva corretto anche il suo “mortanguerriero”! Nando sapeva che io non lo avrei permesso, e infatti non lo permisi. Con la mia pazienza allenata alla collazione dei testi medievali reintrodussi tutto il parlato di Nando accompagnando le correzioni, dove era necessario, con eloquenti e perentori punti esclamativi, e il bellissimo libro riprese vita. Gli sarò sempre grata per questo.

Gli anni delle Isole Pelagie furono anni d'oro, lo ripeto, di amicizia, di formazione, di voracità intellettuale, di energia inesauribile. Di lavoro se ne macinò molto e ognuno diede il meglio di quello che aveva da dare con generosità, e senza accorgersene prese il meglio che seppe prendere. E tutti imparammo, perché il lavoro rende, sempre.

Il nostro gruppo destò curiosità e ammirazione per lo slancio di visioni e prospettive nuove, per il testardo impegno di rifondare nella loro autonomia gli studi teatrali, e su basi filologiche e di ricerca ineccepibili, per la cura impeccabile, per lo sguardo ampio e internazionale sia sul mondo contemporaneo dello spettacolo e degli studi, sia su quello antico assunto come base, “fondamento”, appunto. Fabrizio il marxista che si sarebbe voluto laureare in Storia del Cristianesimo se non avesse litigato col professore all'ultimo esame, e che sarebbe diventato bibliotecario e direttore di biblioteche, se sua moglie non avesse preso la decisione di non svegliarlo la mattina dell'esame orale di quel concorso; Nando professore di liceo che non sarebbe diventato l'intelligente innovatore degli studi e l'anomalo docente universitario se non avesse incontrato un amico e un gruppo pugnaci; Ferruccio generoso e grande tessitore di progetti e di idee che vinse una ricca tombola circondandosi di persone in grado di tradurre nel concreto le idee; Nicola, anima di artista e di puntiglioso filologo e accumulatore seriale, che trovò una casa in cui sviluppare le sue potenzialità; Franco, professore di matematica e autore brillante di romanzi brevi e di radiodrammi, che ebbe la sua opportunità quando, curando l'edizione di Cesariano del *De Architectura* di Vitruvio, mi resi conto che non potevo fare da sola e avevo bisogno della consulenza di un matematico. Franco si appassionò al Rinascimento ed elesse Fabrizio a suo maestro. Infine, tutti noi, che siamo diventati quello che siamo e non lo saremmo diventati se non avessimo incontrato sulla nostra strada Eugenio Barba e l'Odin Teatret – che a loro volta non sarebbero... se non avessero... in una circolarità infinita e gloriosa.

C'è una lettera mandata da Eugenio Barba nel 2012 per la Giornata romana in memoria di Fabrizio Cruciani, che parla di Isole Pelagie:

Mi piaceva molto quel pugno di professori in erba che incontrai a Roma nel 1970, prima come spettatori, poi come interlocutori e amici, e infine come compagni fraterni. Erano tutti un po' bizzarri. Tutti, ognuno alla sua maniera, topi di biblioteca. E tutti, un po' briganti di passo. Abbiamo a lungo agito assieme. Alcuni pian piano si sono ritirati. Altri hanno cominciato a morire. Intanto erano arrivate nuove persone. Si è messo in moto un ciclo vitale. C'è ancora.

Questo fu il segreto delle Isole Pelagie. Lavoro, lavoro, tanto lavoro, ma mai in compartimenti stagni. L'avventura dello Studio si chiuse nel 1975. Alla fine, io avevo una seconda laurea e un secondo figlio (nato nel 1972); a distanza di poche settimane anche Nando e sua moglie Mirella, lo stesso era stato per la coppia Franco e Silvia e per quella di Ferruccio e Delia. Ferruccio e Delia avevano raddoppiato un paio di anni prima. Nel frattempo, io avevo rifiutato la proposta dell'anglista Agostino Lombardo di far parte della sua cerchia di assistenti; avevo preso due abilitazioni, e tuttavia avevo rinunciato a una cattedra d'insegnamento al liceo. Loro avevano pubblicato volumi. Io avevo pubblicato un lungo saggio sul teatro di W.H. Auden. Mi ero assunta la responsabilità dell'edizione di testi antichi, dal latino medievale ai vari dialetti dell'Italia dal Quattrocento al Seicento. Avevo sviluppato una rara abilità nella lettura e trascrizione dei manoscritti del Quattro e del Cinquecento. Avevo messo a disposizione a tutti i livelli il mio amore e la mia conoscenza delle lingue ma avevo anche imparato molto. Soprattutto ero paga di aver lavorato accanto a Fabrizio e, perché no, accanto a tutti gli altri.

Chiudo questo ricordo personale di Taviani prendendo in prestito le sue parole dalla *Premessa* alla seconda edizione (1978) del suo *Il libro dell'Odin*: «È vero. Il libro è fatto a rovescio. Segue un'evoluzione cronologica, ma dal punto di vista logico procede a ritroso, dai risultati alla causa».

Raimondo Guarino

I LIBRI E IL TEATRO DI NANDO TAVIANI

Fascinazione, supplica e Grand Cirque

Nel 1969 esce da Bulzoni il primo volume di una progettata serie di testi e documenti su *La Commedia dell'Arte e la società barocca*. S'intitola *La fascinazione del teatro* ed è curato da Ferdinando Taviani. Raccoglie un'ampia antologia di brani dai trattati sulla dannazione, la riprovazione, la censura e il controllo morale delle attività di spettacolo dal XVI al XVIII secolo. *La fascinazione* è un libro sull'intelligenza della negazione, uno studio dei criteri che classificano e negano il teatro; ed è nello stesso tempo un'indagine sulla possibilità di studiare un fenomeno nei riflessi che lo considerano e lo trattano come minaccia dei principi della convivenza. La raccolta e l'introduzione delineano nel complesso, con una scansione argomentata e convincente, il passaggio dall'inclusione dei teatranti tra i mestieri diabolici all'accettazione tollerata e normata della professione degli attori nella città cristiana. Nella prima fase la discriminazione è netta: «Gli elementi mondani della Commedia dell'Arte sono visti dall'uomo della Controriforma come *corpus separatum* dall'ordine civile, ma anche come fenomeno che distrugge l'ordine della vita interiore»¹. Si capisce che il fuoco dell'osservazione punta a restituire nel *corpus separatum* processi vitali negati. C'è un'affinità evidente con la contemporanea impresa di ricostruzione della cultura della Controriforma che, sulla scia degli studi di Delio Cantimori, si sta orientando nell'attività di giovani studiosi (Ginzburg, Prosperi) su atti e figure dell'Inquisizione. Ma c'è anche la consonanza con le ricognizioni di storici e antropologi che studiano “al negativo” l'ordine sociale e le sue istituzioni e imposizioni, nel bruciante confronto con la follia, la stregoneria e altri fenomeni che si definiscono per circoscriverli e neutralizzarli. Lucidamente l'in-

¹ Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. LXVII.

troduzione di Taviani si propone di indagare, a proposito dell'arte comica, gli strati profondi della sottomissione che plasma progressivamente l'area dell'istituzione teatrale moderna. L'orizzonte delle reazioni della cultura dei comici, ovviamente presente alla disamina dei documenti, viene direttamente affrontato due anni dopo con l'edizione della *Supplica* di Nicolò Barbieri, in arte Beltrame, stampata nel 1634. Nella *Supplica* la difesa chiede di assumere un altro sistema di valori. Emerge dichiaratamente, nel discorso di Beltrame, l'insostenibilità dei criteri assoluti, sacri o profani, che intendono sostituire e rimuovere la dimensione dell'esperienza. Il comico si difende «dal non saper guardare, [...] dal voler sostituire l'astratta concettualizzazione alla mancanza d'esperienza»². Nel capitolo dedicato agli attori-santi, e al cilicio di Capitan Rinoceronte, dopo l'elenco dei colleghi virtuosi, Beltrame conclude, ironizzando sulla foga dei censori: «Questi tali s'accingono all'impresa di giovar al mondo, e cominciano col far danno al prossimo. Vogliono corregger gli errori de' secoli, e principiano col nulla, poichè nulla sono i comici alla riforma del mondo»³.

Tra fascinazione e supplica, lo spessore del teatro s'intravede nell'antifasi, e ancor più nel cambiamento di campo: dai concetti all'esperienza. Il riscatto del territorio del teatro significa la ricerca di ragioni autonome, ma anche la resistenza a una condizione periferica e passiva, a una marginalità dispersa.

Per misurare il riscatto del teatro e il risveglio di sé che attendono il giovane Taviani ne *Il Libro dell'Odin*, bisogna prendere la rincorsa anche dalla prima monografia, *La parabola teatrale di Paul Claudel*, edita nel 1969, l'anno della *Fascinazione*. Si tratta di un'analisi stringente e ostinata, che pone al soggetto dello studio una questione radicale, restando nell'elemento della letteratura teatrale. Perché l'«alterità» di un teatro cristiano sfocia nel regresso verso il «meraviglioso cristiano»? Perché un teatro che si vuole sacro si limita a tematizzare e incapsulare le forme dello spettacolo del sacro? Il tenore delle domande di Taviani è questo. Sto riducendo, riportandone i termini, un'ostinata e scrupolosa analisi che continuamente interroga e svaluta il suo oggetto, denunciando l'abbandono di possibilità intraviste. Si troveranno, incidentalmente, interessanti affinità tra il meraviglioso cristiano e il teatro epico e didattico, affinità che l'itinerario di Claudel fa intuire e poi elude. «Il vero problema presentato da Claudel e – in particolare – dal suo teatro è la sua imponente inadeguatezza». *La parabola* è un'interpretazione della delusione. Un teatro cercato e perduto come pretesto di altro. La ricerca ansiosa del tea-

² Nicolò Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, con studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971, p. LXXXI.

³ *Ivi*, pp. 28-29.

tro che non c'è, Taviani l'accende e la celebra ai confini dell'interpretazione, nella metafora. Il libro della delusione comincia infatti con Pasolini e termina con Grotowski. Grotowski si cita senza nominarlo ma accennando allo spiraglio di «certe illuminazioni (apoteosi e derisione) del teatro d'oggi»⁴. Di Pasolini c'è invece in esordio, indicata come «tesi» dell'inadeguatezza di Claudel, l'allegoria del *Pantheon du Grand Cirque coloniale* che avrebbe dovuto aprire *Uccellacci e uccellini*. I busti delle glorie francesi (De Gaulle, Sartre e Mauriac, Camus e Claudel) fronteggiano gabbie di animali ammaestrati. Il nucleo dell'episodio è: l'uomo bianco (Totò assistito da Ninetto) tenta inutilmente di addomesticare l'aquila reale. La sequenza fu girata, ma non montata nella versione del film che conosciamo.

Conversione del libro: crisi di Ferai e strategia del Segreto

Delusione e negazione, vita domata e rivendicata, sono i moventi primi del giovane Taviani alla ricerca del teatro e del discorso vero sul teatro. Le domande del 1969 su come essere altro nel teatro riaffiorano, in un altro mare, quando Taviani incontra e racconta nei primi anni Settanta l'Odin Teatret. Un momento saliente de *Il Libro dell'Odin* è la descrizione di *Ferai* (visto a Roma nel 1970), «groviglio preliminare» che notoriamente è il punto di svolta, non solo per Taviani, della presa di un altro teatro su spettatori erranti e in attesa. Nel corpo della descrizione dell'azione, le domande si susseguono a nervi scoperti, in una zona concreta ma oscura, trasparente ma chiusa. *Quodammodo clausus patet*, secondo la definizione del vetro in Isidoro di Siviglia, che Taviani menziona in epigrafe. La pressione delle domande elementari ostenta il rifiuto dei concetti consumati e consueti (recitazione/testo, regia/attore). «La vera domanda è molto meno intelligente: a che pro? Dove va a sboccare questa grande mobilitazione cui l'attore si è sottoposto e a cui sottopone lo spettatore?»⁵. *Il libro dell'Odin* andrebbe studiato come mutazione del discorso sul teatro che conserva il rovello problematico del giovane Taviani, ma lo rivoltta in una scelta di campo e nel lavoro sul campo. Che la scelta di campo implichi in termini tassativi una conversione del libro e di

⁴ Ferdinando Taviani, *La parabola teatrale di Paul Claudel*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 193, su apoteosi e derisione; su *maraviglioso* cristiano, p. 190; su Brecht, Piscator e Claudel, p. 176; su *Uccellacci e uccellini*, pp. 1-2. Per il film di Pasolini, Taviani cita dalla prima ed. della sceneggiatura, Milano, Garzanti, 1966. Ora si legge in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabaglia, 2 voll., Milano, Mondadori, I Meridiani, 2001, I, p. 681.

⁵ *Il libro dell'Odin*, [1975], a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Feltrinelli, 1975, seconda edizione (da cui citiamo) 1978, pp. 84-86 (su Isidoro di Siviglia); p. 111.

chi scrive è cosa ovvia, data l'irruenza degli interrogativi. Disintegrate le convenzioni della saggistica storico-letteraria e dell'edizione di documenti, il libro si fa per appunti di prove e di viaggi, per lacerti di biografia degli attori, scoperte e spostamenti di territori, colloqui e messaggi fondativi di Barba. Ma Taviani dichiara apertamente di temere il risultato del «“romanzo teatrale” degli anni Sessanta o Settanta». Nella incessante domanda su di sé, sul teatro e i libri che lo pietrificano, intende assumere la responsabilità del pensiero e del distacco, per porsi domande senza risposta. Questa posizione è segnata nel paragrafo del capitolo *La linea d'ombra* intitolato *Parentesi*. Con l'espedito dell'incontro casuale, Taviani convoca *Il gioco delle perle di vetro* di Hesse e il libro collettivo di/su una fabbrica occupata e autogestita a Besançon.

Qui sul tavolo – salviamo la casualità degli esempi – c'è il libro dove Hesse parla della Castalia. Un castello degli spiriti magni d'un medioevo proiettato in un improbabile futuro, una “provincia pedagogica”, un'immaginazione al secondo grado. [...] Anche questo libro non ha nulla a che vedere col teatro. Ottantadue operai raccontano l'esperienza della Lip di Besançon, che, per alcuni mesi, «è stata un nucleo della società operaia». L'autore ne parla come di un preannuncio. Dal recinto del teatro, con un'emigrazione intellettuale, è giunto alla fabbrica di Besançon. Ci sono domande che possono nascere non importa dove. Ma chi può credere davvero che per tentare la risposta si possa star non importa dove? ⁶

Non importano quindi, secondo lo spirito del tempo, la coscienza di classe o la scelta di Knecht che abbandona Castalia e sacrifica la vita per educare. Siamo altrove ma in un posto preciso, dove ci si chiede: «è spreco o malafede restare nel recinto di ciò che ancora chiamiamo teatro?». Numerose urgenze interrogano l'uomo di conoscenza, e lo snidano dai rifugi del sapere. Lo spostano nelle ragioni che Beltrame chiamava *le prammatiche*. I teatri sono quello che al teatro si chiede. Alla scrittura di Taviani resta una tensione di domande inevase: «domande fatte per la mano che scrive, più che per la carta su cui scrive. Non fatte per la risposta, quindi»⁷. Più che le risposte, contano gli spazi dell'incertezza, e tutta la topografia che s'inventa in quelle pagine: «recinto della finzione», «camera oscura», «enclave», «una forma attiva di emarginazione». Oltre la scelta di campo, si ritrovano ombre negate. Nella militanza dei territori ristretti ed estremi, matura la possibilità dei dialoghi coi teatri sommersi. La visione del passato si rigenera nello sguardo ravvicinato.

⁶ *Il libro dell'Odin*, cit., p. 244. Il secondo libro è: Claudio Meldolesi, *Rapporto con la Lip*. 82 operai raccontano, Milano, Lavoro Liberato, 1974.

⁷ I brani citati qui sono in *Il libro dell'Odin*, cit., pp. 244-245.

La conversione del libro e l'esperienza sul campo possono produrre una revisione del teatro nel tempo. La storia dei rapporti tra conoscenze e desideri tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso è stata già raccontata, ma m'interessa rintracciarla nell'impianto e in alcuni tratti di *Il segreto della Commedia dell'Arte*, un libro che realizza, programmaticamente, la trasformazione di un'eredità storiografica⁸. L'impianto vede una prima parte dedicata al «nascondimento», alla produzione dell'immagine e del mito, all'accumularsi dei paradigmi della storia apparente e dello sguardo perduto e ritrovato. La Commedia dell'Arte «è forse il caso in cui meglio, nella storia del teatro, possiamo osservare insieme l'oggetto del nostro sguardo e il nostro stesso modo di guardare. la cosa che si perde e lo sguardo che la perde». Il valore di rivendicazione che acquisterà il *Segreto* si esprime soprattutto nella radicale obiezione per cui «lo storico dei teatri che si pone dal punto di vista dello spettatore abdica al suo compito di storico»⁹. La direzione del riscatto si richiama, nel seguire un'intuizione di Mario Apollonio, al «processo di formazione organico per cui la forma artistica deriva dall'interno, dalla materia dell'arte: dall'organizzazione pratica della vita delle compagnie appunto»¹⁰. Si crea nelle due parti un'impalcatura di restauro, di demistificazione; ma anche un riassetto di livelli, una riedificazione dei quartieri della città immaginata e esclusa.

La strategia del *Segreto* esibisce una visione radicale delle prospettive contrarie:

Le analogie fondamentali su cui gli spettatori del teatro moderno hanno costruito il loro modo di vedere il teatro sono prive di rapporto con le analogie fondamentali su cui gli attori erigono il proprio pensiero e la propria azione. Così gli uni fan vaneggiare e diffondono quel che gli altri avevano artigianalmente costruito nel chiuso dei loro piccoli gruppi.

Gli uni vedono il teatro come qualcosa di analogo al Mondo, al Sogno, al Gioco, alla Follia, alla Trasgressione, alla Festa, allo Specchio, alla Malattia, all'Oblivio.

Gli altri lo vedono analogo al commercio ambulante, alle campagne di guerra, alla peregrinazione, al trasloco, al viaggio di conquista senza requie¹¹.

Rileggendo, si rimane impressionati dal coraggio con cui, perseguendo la frattura delle visioni, si descrive e si contempla «un luogo indefinito», «un luogo non intrinsecamente segnato, un luogo di trasformazione e di passaggio, capace di accogliere, senza omogeneizzarle, una serie di contrastanti opzioni

⁸ Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982.

⁹ *Ivi*, p. 296.

¹⁰ *Ivi*, p. 377.

¹¹ *Ivi*, p. 437.

private»¹². Oltre che nell'evidenza di principi che ricorrono, è in questo spazio vuoto che confluiscono visioni e desideri. La tensione della scrittura si iscrive nello schema dello smascheramento del mito. E segue il sapere fino all'orlo del vuoto, della zona cieca, per descriverla. E si osserva l'effetto distruttivo, il lago svuotato dai falsi concetti della conoscenza apparente. La zona cieca di rivelata ignoranza del poco che è documentato, e dell'essenza mancante¹³.

Il libro del *Segreto* segnava un doppio passaggio nell'impresa del riscatto. Il primo, dalle domande rivolte al teatro e a sé stesso al ribaltamento storiografico; il secondo con l'apertura dei varchi tra conoscenza e desiderio nella dimensione del tempo. Per diversi fattori il presente si vedeva nel passato ritrovato: strategie di difesa e di mercato; tensione tra identità e mestiere, tra volto e maschera; sovversione del rapporto col testo nella restituita evidenza alla drammaturgia dell'attore.

Mondi e storie

Il seguito del *Segreto* generò, nella bibliografia di Taviani, una ricca messe di risultati saggistici. Il ridimensionamento del fenomeno dal mito alla realtà fu uno dei fattori della sublimazione e condensazione di processi imponenti: la fama delle attrici, gli attori drammaturghi, la presa mimetica e le tensioni fisiche dei comici in immagine. La Commedia dell'Arte, da questione tecnica e storica, diventò (ritornò) un fatto politico, economico e organizzativo. Alcune esperienze ribaltavano le storiografie, e il lavoro storico si riversava in cantieri disseminati. In quelle situazioni la continuità delle scritture si associava per Taviani alla continuità delle presenze, in cui era abile a trasformare le fughe del pensiero nella descrizione delle condizioni e nell'analisi dei comportamenti. E viceversa. Nell'argomentare, usava la narrazione come documento, e il documento come *exemplum* o parabola. Il suo repertorio non è il manuale delle teorie in voga tra post-marxismo e post-strutturalismo, né l'uso delle chiavi universali, che, si trattasse di Braudel o dell'amato Lévi-Strauss, lo trovavano scettico o diffidente. Soccorre qui la relazione con Macchia perché i riferimenti al racconto e all'esempio, e alla trattazione e ritrattazione del documento, convergevano nell'osservazione dei casi umani come fruttifica nel giardino dei moralisti classici (quelli dell'antologia di Macchia del 1961, tra Montaigne, Gracian e dintorni)¹⁴, in un genere che non è né racconto, né

¹² *Ivi*, pp. 391, 433-434.

¹³ Qui andrebbe citato completamente Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto*, cit., pp. 418-422.

¹⁴ Giovanni Macchia, *I moralisti classici. Da Machiavelli a La Bruyère*, Milano, Garzanti, 1961.

filosofia, né lirica, ma è l'azione umana scrutata e raccolta dalle parole. Abitava quindi una terra di mezzo tra i poeti prediletti, i moralisti e gli etnografi, i narratori e i personaggi. E ne parlava e scriveva come un etologo, non nel senso dell'etologia contemporanea, ma della *ethologia* (descrizione dei comportamenti) richiesta all'attore e al retore nell'antichità.

Tale attitudine alimenta negli anni il terreno dei ritratti e delle polemiche, che qui non ho il tempo di affrontare. Ribadisco solo che lo stile del discorso implica una presa di posizione del sapere, una dimensione pragmatica dell'uomo di conoscenza, conquistata dopo la crisi di *Ferai* e confermata nella scia del *Segreto*. Ricapitolo pochi frangenti e circuiti di presenza utili a integrare la sequenza delle scritture. Prima i contesti noti. Negli anni Ottanta si stabilizza il concorso tra il lavoro di collaboratore e «consigliere letterario» dell'Odin, la partecipazione alla Cittadella del Teatro di Santarcangelo negli anni della direzione di Bacci, la frequenza e la varietà delle sessioni dell'International School of Theatre Anthropology fondata da Barba, scuola di attori, di guerra e di sguardi. Poi gli episodi noti e meno noti. Nel corso del seminario per il dottorato di Discipline dello spettacolo a Bologna nel 1984, propose un'analisi meticolosa e serrata sul valore della conoscenza del passato a partire dalla seconda *Considerazione inattuale* di Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Nel 1985 scendeva in campo con premeditata istruttoria e scientifica requisitoria contro la diffamazione sistematica dei Magazzini e della Cittadella di Santarcangelo sopravvenuta per il *Genet a Tangeri* nel Mattatoio di Riccione, ricavandone un manifesto sulla disinformazione e incompetenza funzionali al parassitismo teatrale¹⁵. Intervenne con determinante capacità di sintesi del passato prossimo nel convegno modenese intitolato *Le forze in campo*, nel maggio del 1986. Il nucleo di *Cavaliere di bronzo* (titolo del discorso di Modena) è l'importanza della polarità ambiente/spettacoli per la consistenza dei «luoghi extraterritoriali realizzati». Nell'intervento non discusse l'attenzione labile delle istituzioni, ma richiamò i teatri possibili alla logica dell'altro mondo. Partendo sempre dalla coincidenza tra separazione (separazione scelta) e valore. «Come tutti gli ambienti separati, che fanno da contrappunto alle relazioni sociali dominanti, il teatro o è un "altro mondo" o è un *demi-monde*». Scrivendo dell'extraterritorialità dell'Odin, lo definisce «un luogo che si mette a parte per preservare un tipo di vita che altrove sarebbe impossibile»¹⁶. Questi pochi accenni racchiudono i nodi dei rapporti tra scrittura e oralità, e tra pas-

¹⁵ Ferdinando Taviani, *La mossa del cavallo*, in *Il Patalogo 9. Annuario 1986 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 217-223. Poi come *Una storia semplice: la mossa del cavallo*, in Id., *Contro il mal'occhio*, L'Aquila, Textus, 1992, pp. 105-127.

¹⁶ Ferdinando Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 181-201, p. 188.

sato e presente. Se diciamo microsocietà degli attori, oppure ideologia teatrale e cultura materiale, siamo ancora nelle tessere del discorso detto scientifico. Se diciamo: opere e vite, oppure non opere ma storie, cambia tutto. Se i testi sono strumenti del vivere, oltre che opere dell'ingegno, le opere sono storie che possono raccontarsi come azioni nella chiave del cambiamento. Ogni movimento interpretativo diventa disamina e ipotesi di un orizzonte pratico.

Antropologia del mortanguerriero

Veniamo al caso *Pirandello nel teatro del suo tempo*. La più compiuta ricostruzione e narrazione di un territorio conquistato, dopo l'esempio dell'extraterritorialità dell'Odin, e dopo le zone di energia centrifuga e centripeta delle compagnie italiane, si legge nella lunga avventura del Pirandello di Taviani che (almeno) da un saggio del 1992 porta, con un solco discontinuo ma ben visibile, fino al volume mondadoriano dei *Saggi e interventi* del 2006. L'incrocio dell'identità letteraria, dell'artigianato scenico e del teatro-mondo si legge nel giro di poche righe nel battesimo di Pirandello mortanguerriero celebrato ragionando su un'intervista a Luigi Almirante, interprete del Padre nella prima dei *Sei personaggi* del 1921. Così si apre il saggio sulla testimonianza di Almirante:

Pirandello si fece largo nel teatro italiano come un mortanguerriero solitario e pericoloso, restituendo alla scena quella «vitalità aggressiva» che aveva incantato gli spettatori dei teatri commerciali dell'Europa barocca: irruzione in teatro del mondo soprannaturale o «superorganico»¹⁷.

Reinvenzione, tanto per cominciare, di una parola: *mortanguerriero* è un'esclamazione romanesca, declinata quasi sempre al plurale, che diventa epiteto del poeta pericoloso e battagliero. Si spiega come estensione di "mortacci", come imprecazione che può essere di recriminazione o sfida, ma suona frequentemente ammirativa. Esprime, come sa chi abbia frequentato borgate e borghetti, ammirato stupore per efficacia di prestazione, specialmente sportiva. Al sublime dal basso che annuncia il protagonista, corrisponde un'inusitata espansione della sfera concettuale, sommariamente spiegata dalla nota 1 del saggio. Il superorganico viene da Alfred Kroeber. La nozione fu coniata dall'antropologo per spiegare la consistenza oggettiva e impersonale della seconda natura delle identità culturali. Si accenna poi nella stessa nota,

¹⁷ Ferdinando Taviani, *Sei personaggi: due interviste in una al primo Padre*, «Teatro e Storia», VII (1992), pp. 295-328. L'intervista era stata realizzata per la Rai nel 1960 da Fernaldo di Giammatteo e Alessandro d'Amico.

ma «per tutt'altro verso», al *Terzo Regno* di Frege, dimensione che designa le realtà mentali (le idee) non attuali ma necessarie nella trasmissione dei concetti e dei significati. Che c'entra Kroeber con il mortanguerriero? C'entra perché nella conquista pirandelliana, e nella sua ripresa degli incanti di altri teatri, sono implicate versioni scientifiche del soprannaturale moderno. Utili ad accentuare la definizione del rapporto tra spiritualismo e vita immaginaria del personaggio, e ad andare oltre i «brandelli estremizzati e divulgativi di filosofia corrente posti in bocca ai personaggi»¹⁸. Il superorganico allude all'ampiezza degli orizzonti collettivi immateriali compressi e concretizzati sulle scene. La sensibilità per tali elementi e moventi primi va letta come approssimazione al corpo separato delle comunità teatrali. Si tratta della fascinazione tradotta nel XX secolo, che diventa indispensabile anche per riempire le incognite che organizzano la continuità della professione. Nella parte del libro realizzato con Meldolesi sul primo Ottocento, Taviani spiega la sostanza delle compagini e le loro vocazioni e patologie fissandosi sull'archetipo romanzesco del *Wilhelm Meister*.

Il valor salutare del passaggio nel teatro – così come compare nella vita concreta di alcune persone o di alcuni personaggi di romanzi e racconti – è uno dei sintomi di quella particolare mentalità che alle soglie dell'Ottocento avvalorò il teatro come un laboratorio spirituale. Quando entra in gioco un'energia di tal fatta, accade che le dimensioni mentali del teatro non coincidano con quelle più ridotte che esso sembra possedere alla luce delle gerarchie culturali più socialmente consolidate. Un moto verso la dismisura spirituale del teatro simile a quello che si verifica tra Sette e Ottocento si verificherà anche negli anni a cavallo tra Otto e Novecento e poi in quelli fra il Sessanta e il Settanta del nostro secolo¹⁹.

Nel soprassalto che trapassa periodi e cronologie, si apre lo scenario che ispirerà la costellazione degli interventi sul Novecento in «Teatro e Storia» per molti anni. L'avvento di alieni e stranieri che creano e distruggono, inventano e mutano nelle comunità di mestiere, quando cambia il senso delle comunità e del mestiere, e il colore e il valore della dismisura spirituale.

¹⁸ Alfred L. Kroeber, *The Superorganic*, in «American Anthropologist», new series, XIX (April-June 1917), pp. 162-213; Gottlob Frege, *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung*, in «Beiträge zur Philosophie des Deutschen Idealismus», I, (1918/19), pp. 58-77; una traduzione italiana (*Il pensiero. Una ricerca logica*) in G. Frege, *Logica, pensiero e linguaggio*, a cura di C. Penco, Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 299-326.

¹⁹ Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* [1991], Bari, Laterza, seconda edizione riveduta e corretta 1995, p. 68.

Le chiavi del paese

Come Banu e Meldolesi, Taviani ha percepito con acutezza e costanza la molteplicità e la stratificazione delle memorie del teatro. Ha praticato e promosso scavi, prelievi e perforazioni, sempre esplicitamente alla luce del dissidio tra memoria scritta e memorie dell'azione, che lo ispira nei libri e nei fatti dal tempo della delusione e della negazione. Nei libri dove ritorna il demone del mortanguerriero, risulta chiaramente come questo interesse primario e costante riguardi sia l'insediamento e la posizione dei mondi-altri; sia la precisa nozione della *concordia discors* interna dei paesi del teatro.

Il libro degli *Uomini di scena, uomini di libro* (1995)²⁰ ha l'apparenza di una risistemazione manualistica. Il mito che si deve smascherare è l'assenza della drammaturgia italiana in quanto tradizione riconoscibile e funzionale di letteratura teatrale. Taviani si orienta verso formule che aprono miriadi di contatti eterogenei tra la scrittura e la scena: come lo «spazio letterario del teatro» o «il teatro in forma di libro». Quelle formule appartenevano anche alla contemporanea revisione degli studi umanistici. Le civiltà letterarie antiche e moderne venivano rinarrate per situazioni e tecniche della parola e del testo. Per giunta, le sociologie del testo e le storie del libro rendevano sensibili gli studi letterari alle vicende dei manoscritti e delle stampe a contatto e a riscontro delle culture teatrali. Di quei contesti di studio a Taviani non importava molto. Gli importavano vite, parabole e coscienze soggette ai diaframmi della scrittura e alla passione dei fatti scenici. Inquisitore alla rovescia, indagava nei libri e nei profili il tradimento o la fede per la vita intensificata e organizzata che s'incontra nelle pratiche audaci e nei loro certami. Gli premeva perseguire e proseguire il riscatto del rovesciamento proprio sul terreno dello squilibrio delle memorie, degli equivoci e della separazione paralizzante tra scrittura e scena. Per questo, alle soglie del libro dei centauri, sta lo schema delle memorie rivali, dell'incommensurabile contrasto tra memoria scritta e memoria vissuta. Ma lo schema scatena la banda delle eccezioni: Luigi Rasi, il mortanguerriero Pirandello, gli storici positivisti, Natalia Ginzburg, l'*Enciclopedia dello Spettacolo* e i *Pataloghi*. Le memorie, che sono rivali nei sistemi, nelle gerarchie e nelle degenerazioni del sapere inerte, convivono e concorrono nelle teste pensanti, negli archivi personali, negli emisferi delle menti collettive. Le esperienze della scena producono in Italia, per disobbedienza alle soluzioni europee prevalenti, un canone di creazioni e invenzioni di teatranti, e di teatri miniati nella scrittura. Dopo la rottura del futurismo, il

²⁰ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995; edizione ampliata, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina Edizioni, 2010, da cui saranno tratte le citazioni nelle note successive.

libro scandisce l'ingresso del Pirandello dei *Sei personaggi*, autore restituito alla presenza. C'è la spina dorsale del canone novecentesco (Viviani, De Filippo, Fo), che riabilita e consacra le scritture segnate agli usi e dalle grammatiche del mestiere. E poi la scia euforica di innumerevoli sintesi personali, tra cui ricordo l'abissale apparizione del tedio dei crepuscoli infantili prima della televisione, scovata perquisendo il collezionismo critico di Roberto De Monticelli. Non è la storia dei teatri, ma l'aura densa e vitale che ha nutrito il senso del teatro quando altri apparati hanno causato la sua rarefazione, la sua «promozione a eccezione». Nel corso del tempo e nel corpo dei libri, i valori e i depositi della scrittura stanno cambiando. Grazie a tesi e malintesi della performance, tante azioni e tensioni del teatro sono diventate testi. Taviani non lo scrive come un pedante mediologo ma da conoscitore della scena e della scrittura. Ripartendo dalla mutazione dei libri nell'universo dei messaggi e nell'egemonia dei replicanti, Taviani corregge, assolve e trasforma l'inclinazione della scrittura, avvicinandola, caso per caso, alla diversa consistenza della memoria rivale.

Il Meridiano Mondadori dei *Saggi e interventi* di Luigi Pirandello²¹, stampato nel 2006 e commissionato molti anni prima da Macchia, costituisce un completo ripensamento, un lavoro parallelo (non un rifacimento o una revisione, insiste Taviani nella nota editoriale) del volume mondadoriano di *Saggi, poesie e scritti vari* curato (I edizione 1960) da Manlio Lo Vecchio-Musti. L'introduzione al volume è lo scritto in cui, per il protagonismo del mortanguerriero, si rivela il senso del teatro nella cultura italiana del primo Novecento. Ritornano acquisizioni degli *Uomini di scena*: la riabilitazione della *Sagra del signore della Nave* dovuta a Contini, la stanza della tortura che rivela il teatro in sé e lo salva dalla distruzione in Macchia, la «trasmutabilità» di Meldolesi, l'antipirandellismo di Sciascia. Si aggiungono precisazioni ed estensioni importanti sull'interesse di Gramsci per Pirandello. Si ritrovano anche le tessere del Novecento di Taviani stesso, come il ritorno alle fonti come istinto o la scienza dei maestri nel battere le rotte tra arte e vita (e tra non-vita e non-arte); e il senso dell'artigianato come tempo profondo del mestiere. Ma l'essenziale è il guerriero profeta, muto e solitario. Il senso del rischio e della lotta dell'azione di Pirandello si attua sul terreno del «paese» che il mago Prospero/Cotrone conquista. Si tratta di una definizione peculiare, ma anche della più precisa versione della dimensione dei teatri come paesi:

²¹ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, Meridiani, 2006, pp. XI-CII.

Il paese può essere un vero e raffinato sapere: un microcosmo che proprio per le sue ristrette dimensioni permette una conoscenza in profondo, attraverso le differenti stratificazioni dei tessuti, dei dettagli e delle logiche tra loro in contraddizione. Per questo Pirandello poteva essere “dialettale” o “europeo” secondo i bisogni. E per questo noi, quando consideriamo il modo in cui si addentrò e si mosse nel teatro, l'altro suo paese, dovremmo riconoscerne subito il passo e la lucidità²².

Nel discorso tenuto a Catania nel 1920 per l'ottantesimo compleanno di Verga, Pirandello fissava la questione del plurilinguismo letterario italiano, coniando un'espressione che spiegava la fedeltà alle lingue locali in termini di reinvenzione ambientale della “regione”, dello stile e della lingua: «Non è colpa degli scrittori italiani, né povertà, ma anzi ricchezza per la loro letteratura, se essi “creano la regione”»²³. La «creazione della regione» proietta una definizione incisiva della dialettalità (il senso locale della regione) verso la dilatazione che Taviani le attribuisce nelle dimensioni conquistate dalla lotta pirandelliana, dalla provincia letteraria alle capitali del teatro. Fin dal saggio del 1992 su *Almirante* e il primo *Padre*, Taviani ha già valorizzato l'introduzione scritta da Luigi, con la collaborazione del figlio Stefano, a un ciclo di lezioni sulla *Storia del teatro italiano* pubblicato da Bompiani e curato da Silvio d'Amico nel 1935. Si tratta del testo in cui la *Commedia dell'Arte* «nasce da autori che si accostano tanto al teatro, alla vita del Teatro, da divenire attori essi stessi»²⁴. Per Taviani è la parabola risolutiva. Qui «la tesi storiografica e il bilancio d'autore si saldano come possono saldarsi scienza ed esperienza», permettendo «di connettere in una dialettica storica unitaria la problematica del teatro professionale europeo dei secoli XVI-XVIII e quella contemporanea, superando la distinzione di comodo tra “autori” e “attori”»²⁵. Ma forse è ancora più interessante che, nelle storie del mestiere ritrovato, le strategie artistiche concatenate e le trasformazioni interpersonali di drammaturghi e attori siano una chiave efficace per rivelare l'energia in azione nell'*enclave*: «Il “teatro nel teatro” era il tentativo di organizzare le contraddizioni del paese del teatro giocandosele in scena [...] e trasformando la contraddizione in organismo»²⁶.

²² Ferdinando Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. LXVII-LXVIII.

²³ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 1011.

²⁴ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena*, cit., p. 34; Ferdinando Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, cit., pp. LXXIV-LXXIX. Il testo dell'*Introduzione*, in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. 1516-1536.

²⁵ Ferdinando Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, cit., p. LXXIX.

²⁶ Ferdinando Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, cit., p. LXXX.

Sulla coscienza

L'edizione ampliata di *Uomini di scena, uomini di libro* del 2010 lascia intatta la prima versione (*Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*), sommandovi l'aggiunta intitolata *La scena sulla coscienza*, che subentra nel sottotitolo. Nelle due pagine che la spiegano, l'autore riprende e incide la domanda alle memorie: *Come resta il teatro, quando resta?* Lungimiranza, sguardo di lontano, sguardo in tralice, sguardo distolto. Molti responsi rimandano a sguardi di scrittori che «assumono l'aspetto di veri e propri atti fondativi del teatro». Sguardi e visioni che combattono «una lotta contro l'irrefrenabile tendenza del teatro a trasformarsi in "opera". [...] Tenersi la scena sulla coscienza, infatti, vuol dire lasciarla allo stato fluido»²⁷.

Nel capitolo dedicato a Garboli si tratta del fluido vitale che rende visibile Molière e i suoi. Il fluido pervade e vivifica la trama di calunnie e meditazioni della *Fameuse comédienne*. Ciò che appare è un altro stato della separazione e delle sue discordie intrinseche. Si manifesta la «paradossale appartenenza» di Molière alla famiglia dei comici, perché «in quel paese ci si era chiuso. [...] Alla stessa maniera – e qui il paradosso si raddoppia – con cui altri – letterati, musicisti, pittori –, cercavano di chiudersi in Arcadia (o – persino – a Port-Royal). [...] La compagnia teatrale come corrispettivo dell'Arcadia sarà comica ma è un'idea geniale. Tradotta in azione, è l'idea che probabilmente fonda la grandezza di Molière»²⁸. Ciò che resta, anche nei racconti e nei frammenti, e nei testi riletti non come opere ma come tessuto di passioni e negazioni, è il chiuso e trasparente enigma delle comunità comiche.

Il supplemento degli *Uomini di scena* dispiega anche il corpo del libro. La riabilitazione degli spazi letterari nel primo stato era la numerosa chiamata degli sconfinamenti e dei connubi, il farmaco che sanava la terra dei libri dal veleno dei sistemi letterari. La seconda versione si chiude con un appello *inter pares*. Le risposte sono esperienze e talenti. Per esempio: «Macchia lavora con la letteratura, con la musica, con la pittura, nell'identico modo in cui si lavora con i pezzi della propria o dell'altrui esperienza di vita»²⁹. Oppure, tra scritto e orale, la «verbicanza» che spira nei libri mutanti e nel ricordo delle lezioni di Macchia, come nella prosa di Natalia Ginzburg³⁰. Gli autoritratti in film di Pasolini nel dialogo con Siti. O il confronto speculare su storia e soggettività tra Garboli e Carlo Ginzburg. Taviani riscatta e rovescia, dalla delusione di Claudel all'ombra di Molière, la questione centrale delle scritture

²⁷ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, cit., p. 214.

²⁸ *Ivi*, p. 237.

²⁹ *Ivi*, p. 256.

³⁰ *Ivi*, p. 249.

e dei resti. La scena resta *sulla* coscienza. Era il suo modo di pensare ciò che resta, che sovrasta, che liberandosi incombe. Per l'interpretazione, la scena sulla coscienza è il teatro che reclama libertà e sovranità, anche nelle scritture in cui il corpo separato si trasforma e s'imprime come ossessione e indelebile presenza. La scrittura è scagionata, redenta, nel supplemento della coscienza, dalla colpa dell'apparente fissità del testo. Che cosa resta significa anche, visto che si scrive, di che cosa e come scriviamo. Le domande allora ricadono sul fare. Perché e come scriviamo del teatro nel tempo? Che cosa raccontiamo del silenzio e dei paesi? «Comunque sia, è forse per questo che val la pena di tenersi la scena sulla coscienza»³¹.

³¹ *Ivi*, p. 243.

