

Volume pubblicato con il contributo:



Università degli Studi
Roma Tre

TEATRO E STORIA
42-2021

[a. XXXV vol. XIII della nuova serie]

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino

Redazione: Matteo Casari; Raffaella Di Tizio; Doriana Legge; Samantha Marenzi; Francesca Romana Rietti; Gabriele Sofia; Valentina Venturini.

Comitato scientifico: Paul Allain; Marie-Christine Autant-Mathieu; Georges Banu; Eugenio Barba; Monika Blige; Eugenia Casini Ropa; Vicki Ann Cremona; Raphaëlle Doyon; Zofia Dworakowska; Clelia Falletti; Maggie Gale; Stefano Geraci; Raimondo Guarino; Stefan Hulfeld; Patrick Le Boeuf; Annelis Kuhlmann; Lluís Masgrau Peya; Jean Marie Pradier; Franco Ruffini; Nicola Savarese. Sono stati tra i fondatori di «Teatro e Storia» Fabrizio Cruciani (1941-1992); Claudio Meldolesi (1942-2009) e Ferdinando Taviani (1942-2020).

Per informazioni sul sistema di *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne, sulle norme editoriali, su Indici e *summaries* dei numeri precedenti, sulla storia della rivista si veda il sito www.teatroestoria.it.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010
Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Domograf - Roma

In copertina: Ferdinando Taviani, Scilla, Università del Teatro Eurasiano, 2002.
Fotografia di Fabio Butera.

Tutti i diritti delle foto pubblicate in questo numero appartengono ai fotografi.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0394-6932

© 2021 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14
www.bulzoni.it – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

TEATRO E STORIA

42-2021

Festa per Nando

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2021*
- 21 Ferdinando Taviani, *Neiwiller e la Storia*
- 29 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (1)*. Bacci (p. 29), Banu (p. 37), Barba (p. 39)
- 41 Ferdinando Taviani, *Un fotografo*
- 45 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (2)*. Borie (p. 45), Buscarino (p. 46), Capula (p. 48), Carreri (p. 52), Cremona (p. 67), Cuticchio (p. 68), Czertok (p. 72)
- 75 Mirella Schino, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*
- 101 Matteo Casari, Matsuyama nō. *Un nō differente*
- 113 Ferdinando Taviani, *Storia di Adriana. Una ragazza baciata dalla fortuna*
- 119 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (3)*. Delbono (p. 119), Falletti (p. 120), Guarino (p. 128)
- 143 Sara Gagliarducci, Valentina Nibid, *Diario di un viaggio teatrale alla scoperta dell'Abruzzo. Lettera*
- 159 Ferdinando Taviani, *Vi racconto una commedia (Fabbri, Molière, Bracco, Viviani, Christie)*.
- 191 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (4)*. Lombardi (p. 191), Martinelli - Montanari (p. 198), Pradier (p. 201)
- 209 Valentina Venturini, *A theatre that is more than theatre. Dialogo immaginario con Ferdinando Taviani sul teatro in carcere*

- 239 Julia Varley, *Eravamo altro. Lettera a Marco Donati per capire il nostro teatro degli anni Settanta*
- 247 Ferdinando Taviani, *Il fantasma di Amleto*
- 257 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (5)*. Punzo (p. 257), Nagel Rasmussen (p. 260), Ruffini (p. 265)
- 295 Ferdinando Taviani, *Uno spettatore*
- 299 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (6)*. Scabia (p. 299), Servillo (p. 308)
- 315 Matteo Paoletti, *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di soft power*
- 337 Ferdinando Taviani, *La sposa e la cavalla*
- 351 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (7)*. Siti (p. 351), Teatro tascabile di Bergamo (p. 354)
- 395 Ferdinando Taviani, *14 gennaio 1999*
- 397 *Per Taviani: ricordi e testimonianze (8)*. Tiezzi (p. 397), Vacis (p. 402), Varley (p. 406), Venturini (p. 409), Vercelli (p. 411), Viti (p. 412)
- 415 Dossier. *Su Ludwik Flaszen*
- Leszek Kolankiewicz, *Kaddish*
Marina Fabbri, *Sua Eminenza Ludwik Flaszen*
- 433 *Summaries*
- 443 Notizie sugli autori

Mirella Schino
INTRODUZIONE ALL'ANNALE
2021
Festa per Nando

La morte di Nando – Ferdinando Taviani – non è solo un dolore per tutti coloro che gli sono stati amici. Crea un vuoto negli studi teatrali, a cui Taviani ha contribuito non solo con le sue ricerche e le sue riflessioni, ma con una influenza che sarà tanto più difficile da far comprendere, in futuro, perché rifuggiva da rigide metodologie.

Il numero 42 è dedicato in gran parte al suo ricordo. Il titolo è due volte rubato: al libro di Goffredo Fofi, *Festa per Elsa*, 2011. Ma soprattutto a Taviani stesso. Quando nel 2001 morì suo padre, Paolo Emilio Taviani, Nando parlò al funerale. Erano i giorni in cui si svolgeva a Scilla l'Università del Teatro Eurasiano, che allora era per Nando e alcuni di noi un appuntamento fisso molto caro, quell'anno senza di lui. Ci spostammo da Scilla a Roma, quella mattina, per essergli vicini, Barba, Ruffini, Savarese e io. Arrivammo con il cuore stretto nella chiesa, affollata e buia dopo il sole di giugno e della Calabria, giusto in tempo per sentire la sua voce che proclamava: «Questa è una festa».

Questo numero di «Teatro e Storia» è una festa. Quella che non è potuto essere il suo funerale, quella che avremmo dovuto fare dal vivo, in presenza. Il covid non l'ha permessa, dunque la facciamo sulla carta, continueremo anche nel prossimo numero, a futura memoria.

Ci saremmo visti in tanti, avremmo raccontato aneddoti cento volte ripetuti, avremmo tirato fuori ricordi nuovi e sorprendenti, avremmo detto cose sottili e cose ovvie sul suo ruolo di studioso, sulla sua importanza di grande intellettuale del teatro, tutti noi, amici di sempre, amici recentissimi. Ci sarebbero stati studiosi di teatro e non solo, ci sarebbero stati allievi, e molti teatranti. Avremmo ancora una volta constatato, quasi smarriti, quanto gli dobbiamo. Taviani è stato uno dei cardini di un modo non usuale di studiare il teatro, per il quale le estetiche, le teorie, le correnti sono spesso semplificazioni e scorciatoie. Sosteneva che gli studi teatrali hanno senso solo se sono studi e pensiero *difficili*, perché il teatro probabilmente è un'arte sempre a rischio di appiattirsi nell'ovvietà, ma da studiare è complesso, comprende miriadi di strati e ramificazioni e problemi nella creazione come

nella fruizione. Buttava qui e là idee nuove come, quando fumava, buttava spensieratamente in giro grossi fiammiferi ancora accesi. Riteneva che il peggiore dei peccati, nello studiare teatro, fosse uno sguardo inadeguato, debole. Era un guerriero, e si è schierato in molte circostanze, con tutto il suo peso di schermitore, nelle questioni del teatro vivente; ma anche il pensiero e la ricerca erano, per lui, un'avventura e una battaglia. Ha indicato, nei suoi lavori, l'importanza di cogliere tracce significative in dettagli negletti da tutti, in zone minori del teatro, in punti di vista peculiari, che rovesciavano quelli consueti. In questo modo si era fatto una bella fama di persona bizzarra e paradossale, coi sandali, le sciarpe, la erre gracchiante e la risposta ardita. Ma era una fama ingiusta: il suo non è paradosso, è un insegnamento. Ha fatto capire che la storia del teatro è fatta di fili di luce, bisogna saperli cogliere, ci vuole occhio, ma a perderli si fa torto a un'arte così particolare, sempre pronta a considerarsi minore.

Ferdinando Taviani, 1942-2020, è stato in Italia e all'estero un punto di riferimento prioritario per più di una generazione: per i suoi lavori di ricerca, per aver proposto un nuovo modello di rapporto tra teatro pratico e studi teatrali, per l'insegnamento. Dopo essersi formato con Giovanni Macchia, e aver contribuito a dar vita a un gruppo di studiosi molto uniti tra loro da un lavoro comune (ne facevano parte, agli inizi, Ferruccio Marotti, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Hans Drumbl, Clelia Falletti e altri), nel 1972 inizia la sua collaborazione con l'Università di Lecce. Nel '73, insieme ad Alessandro d'Amico, organizza una lunga permanenza dell'Odin Teatret in Salento. Ha inizio così, con un progetto di teatro lontano dai luoghi teatrali, una collaborazione durata quanto la sua vita. Taviani non è stato solo consigliere letterario e storico di questo teatro anomalo e celebre, ne è diventato anche parte integrante. Nel 1986, si è trasferito da Lecce presso l'Università dell'Aquila e sempre quell'anno ha dato vita, insieme a compagni vecchi e nuovi, a questa rivista, «Teatro e Storia». Nel 2014, è diventato professore emerito. È morto il 4 novembre 2020.

Dopo aver pubblicato un volume su Claudel (*La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*, Firenze 1969), si è occupato particolarmente di Commedia dell'Arte (*La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma 1969; Nicolò Barbieri, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, a cura di F. Taviani, Milano 1971; Ferdinando Taviani- Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte* [1982], Firenze 2007, trad. francese 1984); del teatro dell'Ottocento (Claudio Meldolesi- Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* [1991], Roma-Bari 2010, premio Pirandello 1992); di Pirandello e della drammaturgia italiana (*Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana nel Novecento* [1995], Roma 2010, trad. spagnola del 2010; Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio di

Ferdinando Taviani, Milano 2006, "I Meridiani"); dell'Odin Teatret (*Il libro dell'Odin* [1975], Milano 1981). Ma forse la sua dimensione più particolare è stata quella di scrittore di saggi. Sono appena uscite, postume, due raccolte, se ne trova indicazione più sotto, tra le *Notizie*.

C'è poi da ricordare l'insegnamento. Da anni non insegnava più all'Aquila, a Roma Tre ha fatto lezione per pochissimo tempo. Eppure la notizia della sua morte ha suscitato un'ondata di ricordi, unica e sorprendente, la reazione dei suoi ex-studenti è stata impressionante.

E c'è il rapporto con il teatro vivo. Ma parlare di un "rapporto" è una formula imprecisa oltre che insufficiente. Nel teatro vivo Nando non è stato semplicemente coinvolto: ne è stato parte e ne è stato storico, da combattente feroce come da amico affettuoso. In tanti lo ricordano come un grande monogamo, legato a un teatro, l'Odin, che ha amato con tutto il cuore. Ma è una visione parziale, molti altri gruppi e teatranti, di tutte le tendenze, di tutti i livelli di fama, purché di alta qualità, testimoniano il suo interesse, la sua curiosità, la sua partecipazione. Si presentava inaspettato, andava a vedere un frammento di prove, uno spettacolo, un evento, e dava in cambio il suo sapere e i suoi consigli o anche solo il suo piacere di spettatore, che era sempre intenso. Non sto facendo una commemorazione, è stata una precisa indicazione di metodo, un modo di essere particolare, che aveva le sue radici nel suo modo di studiare e tornava poi ad arricchirlo: una indicazione sull'importanza della flessibilità, degli aspetti che potrebbero sembrare laterali o contraddittori, delle relazioni inaspettate, della peculiarità degli strumenti che bisogna usare nello studiare il teatro. Nei suoi primi studi, quelli sulla Commedia dell'Arte, Taviani ha indagato la riprovazione della Chiesa e ne ha letto in tralice la fascinazione del teatro. Studiando l'attore ottocentesco ha messo da parte tecniche ed estetiche, e ha tirato fuori la poesia e l'antropologia dell'attore. Ha osservato l'Odin Teatret come un mondo, con la sua particolare civiltà e micro-tradizione. E, per gli spettacoli di questo teatro tanto amato, si è occupato dell'impatto sugli spettatori molto più che dei suoi apporti innovativi o di avanguardia. Ha fatto affiorare un Pirandello visionario e malato, disinteressandosi del tutto del filosofo e dello scrittore "moderno".

Come dovevamo fare per ricordarlo, come organizzare questa festa? Non era per niente facile. Taviani è stato un grande professore, consapevole di sé. Ma un volume di quelli "in onore" non sarebbe stato la cosa giusta, per lui. Tacere non bastava: e poi c'è il futuro, la memoria. Non ci sembrava giusto che fosse legata solo ai libri, che potesse sparire del tutto la peculiarità del suo passaggio.

Abbiamo scelto i ricordi legati in primo luogo al teatro, quelli di alcuni, almeno, tra gli artisti che gli erano cari e a cui lui era caro, più quello di qualcuno di noi, raccolti nella redazione di questa rivista di cui è stato uno dei fondatori, e una delle anime. Abbiamo voluto che questi ricordi su Taviani

fossero mescolati ai normali saggi e “lettere”: in questo numero si parla anche del potere delle attrici, del carcere, delle tournée di Pirandello, del teatro degli anni Settanta, e di un peculiare viaggio teatrale, di Ludwig Flaszen, di una forma particolare di teatro *nō*. Altri amici e altri ricordi su Nando saranno ospitati nel prossimo numero.

Già quelli di questo numero sono tanti, e di tante persone diverse. Ci sono ricordi di persone che lo hanno conosciuto per moltissimi anni, e quelli di persone che lo hanno accompagnato per periodi più brevi: ognuno di noi ha il diritto di piangerlo e ricordarlo a modo suo. A volte sono brevissimi, a volte più lunghi, a volte davvero molto lunghi. Alcuni sono belli, altri toccanti, altri avvincenti, altri molto interessanti, ma importante è l’insieme, che ci dà le dimensioni della traccia lasciata da Taviani. Perciò abbiamo scelto di metterli così, uno dopo l’altro, come un fiume, in ordine alfabetico.

Sono inframezzati dalla voce di Taviani stesso, e quando parlo di voce lo faccio alla lettera: per questo numero siamo andati a caccia di registrazioni di conferenze e trasmissioni radio, le abbiamo trascritte, e solo sommariamente ripulite da qualche ripetizione. Quando è morto un altro dei fondatori di questa rivista, Claudio Meldolesi, abbiamo scelto di pubblicare alcuni dei suoi scritti, in diversi numeri. Di Taviani sono appena usciti due volumi di saggi, per questa festa volevamo qualcosa di diverso, e abbiamo scelto di pubblicare qui per lo più, anche se non solo, la sua voce viva. Gli interventi orali, trascritti, risultano meno compiuti e meno profondi dei suoi articoli di intervento o dei suoi saggi ponderosi. Era un oratore famoso, un incantatore, e la carta certamente non gli rende giustizia. Però queste trascrizioni restituiscono in modo più spoglio, e quindi più vivido, la sua logica, oltre alla sua voce. Ci fanno capire un modo pensare e di volare, di spostarsi da un punto di vista a un altro. Fanno emergere quanto sia essenziale, nello studiare teatro, sposare una pluralità di punti di vista, perché il teatro funziona come un fiume carsico, in cui problemi e influenze all’improvviso affiorano in punti del mondo e della storia lontanissimi tra loro, creando collegamenti inaspettati, perfino privati, che possono solo sfuggire alla logica normalizzatrice dei manuali. La redazione intera ha reso omaggio a Nando con un lavoro paziente di trascrizione e sistemazione, di introduzione ai testi.

Per alcuni la ricerca nel teatro e negli studi è in primo luogo una cosa personale, un bisogno privato. Taviani non partiva mai dalle tendenze, ma dalle persone: ripeteva che il teatro è fatto di uomini e donne, e che di questo bisogna parlare. Entrava nella testa dei teatranti, del passato e del presente, per scoprire, là dentro, interi mondi nuovi.

Abbiamo ritrovato degli appunti di un suo intervento. Era un seminario, un dibattito tra pochi. Non sarebbe giusto riportarli, sono parole filtrate da un’altra persona, incomplete, frammentarie. Ma almeno una frase voglio metterla, perché ci fa capire il suo modo di pensare e di discutere: in una accanita

discussione vedeva una stanza di giochi, cioè non un momento di semplice divertimento, ma un luogo vitale per crescere. «Siamo nella stanza dei giochi – disse dunque in quell'occasione –. A volte si esagera, ma anche questo è importante, proprio perché si gioca. Il gioco è spaccare tutto, rompere. Per molti il vero piacere dello studio è spaccare tutto. Quelli che veramente giocano fanno a pezzi i giocattoli, non li guardano con adorazione. Io appartengo a un gruppo di persone che non ha adorato il teatro, lo ha fatto a pezzi, per capirlo. E la voglia della scoperta corrispondeva alla voglia di distruggere il modo corrente di pensare il teatro. Individuo l'amore per lo studio come alacrità, che ha lo stesso etimo di allegria. Mi piacciono l'etimologia, la teologia, le eresie. Mi piace il legame tra la distruzione e l'allegria».

La sua perdita è incolmabile. Tanto più la sua festa deve essere allegra, speriamo anche distruttiva, e dunque il numero è stato costruito su un suo principio base: il Disordine, con tanto di maiuscola. I ricordi su Taviani sono mescolati alle sue conferenze e agli interventi del tutto estranei. Non ci sono sezioni che dividano i ricordi dai saggi, non ci sono separazioni tra studiosi e teatranti, tra fotografie e parole, tra amici vecchi e amici nuovi.

Ringraziamo ancora una volta tutti coloro che hanno contribuito al numero.

www.teatroestoria.it. Il sito della rivista è stato aggiornato. Ora è possibile leggersi per intero tutti i numeri, fino al 41 incluso: «Teatro e Storia» è una rivista open access. Il sito contiene inoltre informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema “peer review” da noi usato, sull'iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. Vi si possono leggere i summaries in due lingue; i libri che abbiamo segnalato nel corso degli anni; gli indici di tutti i numeri; l'indice, i summaries e l'introduzione dell'ultimo numero uscito (questo, il 42). Il sito comprende anche una zona importante di «materiali»: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (Valentina Venturini, Scritture teatrali); libri scaricabili (Eugenio Barba, Il prossimo spettacolo, a cura di Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999; e lo straordinario numero Sipario degli attori, «Sipario», Il trimestre, 1980); “qu-books”, cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (Ferdinando Taviani, Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila; Ferdinando Taviani, Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano); la bibliografia completa di Claudio Melolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.

Stefan Aquilina, *Modern Theatre in Russia. Tradition Building as Transmission Processes*, London-NY-Oxford-New Delhi-Sydney, Methuen Drama/Bloomsbury publ., 2020. L'ouvrage appuyé sur une riche réflexion théorique et sur de nombreuses sources primaires, interroge les pro-

cessus de transmission en Russie dans la période dite «moderne», au tournant des XIXe-XXe siècles. L'auteur démontre qu'il n'y a pas de ruptures, mais de fausses discontinuités imposées par des analyses politiques ou historiographiques trop linéaires et il propose un modèle qui peut servir en dehors du cadre russe. Comme directeur des recherches à l'École des arts du spectacle et enseignant à l'université de Malte, il a la double casquette de praticien et de théoricien ce qui l'amène à proposer à la fin de chaque chapitre des exercices illustrant les conclusions auxquelles il est parvenu.

Les chapitres sont organisés autour de figures éminentes (Stanislavski, Meyerhold) et oubliées (Smychliaev, Asja Latic) et font la part belle à la création collective, dans les studios et les théâtres amateurs postrévolutionnaires.

L'auteur souligne le rôle des «biais» ou récurrences, comme fils directeurs dans des pratiques en apparence discontinues (le grotesque dans le parcours de Meyerhold).

Il montre qu'avec Stanislavski, la tradition cesse de s'appuyer sur les auteurs pour s'articuler sur la pratique des acteurs dont la créativité est sollicitée par les improvisations. Puis il étudie la façon dont un disciple de Stanislavski a infléchi le Système dans deux ouvrages parus après Octobre pour aider la création des acteurs amateurs du Proletkult. Smychliaev est un cas intéressant de liaison entre le théâtre professionnel et le milieu amateur ouvrier qui, par ses théoriciens (Pletnev, Kerjentsev, Mguebrov) pose la question de la classe comme garantie d'un théâtre prolétarien. L'auteur souligne l'idéalisation du travail collectif, l'utopie du corps créateur, l'inventivité formelle des groupes et studios, et les résultats décevants: médiocrité des pièces réécrites, fabriquées pour les besoins de l'agitation, limites des savoir-faire et, en cas de professionnalisation, coupure des origines de classe. Il rapproche la création collective auto-active des théories sur la valorisation de la vie quotidienne (Lefèbvre, de Certeau), et insiste sur le rôle pédagogique et éthique de ces pratiques pour créer des hommes nouveaux.

Les difficultés terminologiques, historiographiques (l'œuvre de Meyerhold éclipse celle de ses assistants comme Korenev aux archives prometteuses) et le danger de l'absolutisation des recherches en archives sont soulignés. Mais il est difficile de mesurer la part d'oubli d'un pays à l'autre, selon les avancées de la recherche et ce qui est découverte pour le monde anglosaxon (Smychliaev, la tournée européenne de Meyerhold, par exemple) a fait l'objet d'études ailleurs.

Le corpus analysé, organisé avec clarté et aisance met en évidence les processus de transferts et de dissémination, les fils et les filtres de la transmission afin de présenter, dans toute sa dimension transculturelle et ses tensions positives, «ce que le théâtre moderne russe nous dit de la construction de la tradition» (p. 190). (*Marie-Christine Autant-Mathieu*)

Bertolt Brecht, «*Unsere Hoffnung heute ist die Krise*». Interviews 1926-1956, edited by Noah Willumsen, Berlin, Suhrkamp, 2021. Brecht cultivated a reputation for despising interviews. In the 1950s, rumor had it that he «frequently greeted prospective interviewers with the terse exclamation: “I hate you!”» Perhaps this is the reason that while Brecht’s experiments in radio and film have attracted enormous theoretical and historical attention, his engagement with the press has largely been overlooked. In fact, he took advantage of journalistic interest in his work as soon as his career afforded the opportunity.

This volume collects for the first time over 80 interviews with newspapers and radio, spanning three decades and fifteen countries, from his brash beginnings in the Weimar Republic to his reinvention as socialist sage. Brecht’s interviews trace the development of his theoretical reflections, introducing for the first time concepts like epic theater and the theater of the scientific age, and his artistic collaborations, from the Junge Bühne to the Berliner Ensemble. The interview became the medium of his exile, in which, deprived of his stage, he established a polyglot presence from Moscow to Santa Monica. After the Second World War, he deployed the form to negotiate his return to Germany before a rapt audience. Particularly explosive are his controversial interviews from the GDR, which Brecht used both as a vehicle for political professions and as a bulwark from which to protect and expand a socialist public sphere.

These forgotten texts, in which Brecht expresses himself with characteristic theoretical acumen and polemical verve, amount to more than a fascinating commentary on his literary work; they are an unknown part of that work itself. As one of his first interviewers recalled, «he was quite simply the ideal author for an interviewer; he was precise, extraordinarily friendly, extraordinarily accommodating, and if the interviewer was not inspired – he was». (Noah Willumsen)

Nel marzo del 2021 è uscito il primo numero del «Journal of Theatre Anthropology», la rivista annuale di antropologia teatrale fondata da Eugenio Barba e disponibile sia in formato digitale open access <<https://jta.ista-online.org>> che in veste cartacea pubblicata dalla casa editrice milanese Mimesis.

Nel comunicato stampa diffuso in rete si può leggere che la rivista è parte di un più ampio progetto di trasmissione e conoscenza delle tecniche dell’attore, gode degli auspici dell’International School of Theatre Anthropology (ISTA), del supporto della neonata Fondazione Barba Varley ed è stata realizzata in collaborazione con due istituzioni danesi: gli Archivi dell’Odin Teatret di Holstebro e il Centre for Theatre Laboratory Studies del Dipartimento di Drammaturgia dell’Università di Aarhus.

Titolo del numero d'esordio è The Origins, un lemma fondamentale della lingua di lavoro e nelle ricerche dell'antropologia teatrale e un terreno di indagine da sempre molto fertile nel corso delle sessioni dell'ISTA.

Indice alla mano, si scopre che nel «Journal of Theatre Anthropology» coesistono tre lingue (francese, inglese e spagnolo) e che la struttura del numero prevede cinque sezioni all'interno delle quali certi saggi divenuti oramai canonici e scritti da alcuni membri dello staff scientifico e artistico che, con Barba, diedero vita all'ISTA, si alternano alle voci delle generazioni successive che restituiscono gli echi lontani e duraturi che l'antropologia teatrale continua a generare, nonché i suoi nuovi, e forse in principio del tutto imprevisi, esiti. Gli interrogativi posti da quel nucleo fondativo nel lontano 1980, sembrano ancora oggi riverberarsi nelle ricerche di chi si muove in un campo d'indagine che non traccia confini tra le teorie e le pratiche teatrali e si nutre di quelle che Barba nel suo editoriale chiama «domande danzanti»: è a loro che questa nuova rivista dà il benvenuto. Nel solco di una tradizione che ha visto l'Odin Teatret, sin dalla fondazione nel 1964, dare vita a una sua casa editrice e a una rivista ricchissima di immagini – la scandinava e pionieristica «Teatrets Teori og Teknikk» (1965-1974) – il «Journal of Theatre Anthropology» rivolge una particolare cura al dialogo e al montaggio tra i testi e la parte iconografica che attinge, come per molti altri materiali editi e non, allo straordinario patrimonio storico di documenti conservati presso gli Archivi dell'Odin Teatret tanto nella sede di Holstebro quanto in quella della Biblioteca Reale di Copenaghen. (Francesca Romana Rietti)

I rapporti tra teatro e fotografia. Alcuni studi pubblicati in Francia e in Italia. *In occasione del suo decennale, il progetto FoPPHt (Formes de Présences de la Photographie dans les Écritures Théâtrales) ha pubblicato il terzo esito editoriale delle sue attività di ricerca, dopo il volume su Antoine Vitez del 2015 e gli studi raccolti nel numero del dicembre 2018 della rivista «Phlit». Curato da Brigitte Joinnault, La photographie au théâtre XIX^e-XXI^e siècles (Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021) raccoglie gli atti del convegno omonimo ma si pone anche come ricognizione e stato degli studi su un argomento che negli ultimi anni ha visto un importante sviluppo e aperto numerosi percorsi di indagine. Solo due anni fa, nel 2019, la «Revue d'histoire du théâtre» aveva dedicato due numeri a questo tema, declinandolo verso la specificità della fotografia di scena in Francia. Introdotti da Arnaud Rykner, i due numeri (283 e 284) avevano raccolto contributi di diversi studiosi moltiplicando il numero di prospettive da cui indagare la fotografia come strumento di documentazione dello spettacolo dal vivo e come linguaggio espressivo nato in seno all'arte del teatro.*

A caratterizzare gli studi, anche nelle loro differenze, è il doppio sguardo che mentre affina gli strumenti metodologici per indagare la fotografia

*di scena (sondando fondi d'archivio e individuando le specificità della fotografia in quanto fonte della storia del teatro e dell'attore), interroga l'azione dell'immagine fotografica sulla scrittura scenica contemporanea (analizzando le performance che la utilizzano come segno espressivo e includendo la fotografia tra gli elementi che compongono i linguaggi teatrali degli ultimi decenni). Due esempi di questi approcci derivano da recenti progetti di ricerca italiani, entrambi condotti nel quadro di percorsi di dottorato. Uno è il volume di Giada Cipollone *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia (1905-1943)* (Milano, Scalpendi, 2020), che osserva gli oggetti fotografici sia come prodotti che come fonti e analizza parte delle fotografie conservate nel Fondo Turconi; l'altro è lo studio di Arianna Novaga il cui esito editoriale è annunciato e di cui è possibile consultare – oltre che gli svariati saggi su argomenti affini pubblicati in volumi e riviste – la tesi discussa nel 2017 all'Università Ca' Foscari di Venezia dal titolo *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo: tra documento e intermedialità*.*

Quanto allo stato degli studi italiani, si rimanda a due progetti in corso di (o di recentissima) pubblicazione, che raccolgono gli atti o una selezione di contributi – sulla rivista «Drammaturgia» e in volume – rispettivamente dei due convegni: Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque (27-29 novembre 2019, Fondazione Giorgio Cini, Venezia), il cui comitato scientifico era composto da Maria Idi Biggi, Stefano Mazzoni, Tiziana Serena, Emanuela Sesti e Marianna Zannoni; Grafie del corpo. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative (16 ottobre 2021, Officine Fotografiche Roma), a cura di Giordana Citti, Samantha Marenzi, Francesca Pietrisanti, Simona Silvestri. (Samantha Marenzi)

Piero Marsili Libelli, *Immagini dall'altro mondo. Fotografie delle Cantine Romane*, a cura di Andrea Mancini, San Miniato (Pisa), La conchiglia di Santiago, 2020. Il lavoro di Piero Marsili Libelli (Firenze 1947) sulla scena delle Cantine, scrive Andrea Mancini nell'introduzione al volume (cento pagine, soprattutto fotografie, con una testimonianza di Mauro Barabani e un profilo biografico dell'autore), ricorda lo sguardo del film di Andrej Wajda su *La classe morta* di Kantor, dove i personaggi dello spettacolo erano ripresi al di fuori del loro contesto, ampliando i possibili punti di vista per la documentazione di una precisa realtà teatrale. Fotografo/reporter attento al cinema e al teatro come ai reportage su culture e guerre lontane e vicine, Marsili Libelli ha osservato le Cantine Romane nell'arco di una lunga collaborazione con «L'Espresso», scegliendo di documentare, più che gli spettacoli, le persone, dentro e al di là del teatro. Il risultato è uno sguardo aperto all'atmosfera e al «costume di quegli anni». In modo simile Barabani ritrae a parole alcuni protagonisti, con lui, di quella stagione teatrale (dentro e fuori scena, fino alla lezione di teatro di Donato Sannini a due poliziotti, quando fu arrestato per

possesto di hashish nei giorni del sequestro Moro). Il libro si rivolge soprattutto a chi è consapevole dei nomi e delle caratteristiche del teatro delle Cantine, di cui si spinge ad ampliare la cornice, utilizzando l'obiettivo fotografico per osservare, del teatro, la centralità delle persone e il rapporto con la storia. (*Raffaella Di Tizio*)

<www.facebook.com/teatroestoria.it> «Teatro e Storia» ha una propria pagina Facebook costantemente aggiornata con notizie, foto, recensioni, libri nuovi e vecchi della redazione e molto altro.

Laura Mariani, *Il cinema nel teatro. Tre film di Marco Martinelli e Ermanna Montanari*, Roma, Luca Sossella Editore, 2021. Con questo saggio Laura Mariani torna a misurarsi con il gruppo ravennate per rivolgere ora lo sguardo alle prime tre opere cinematografiche realizzate dal sodalizio d'arte e d'amore Martinelli-Montanari, e di cui il primo firma la regia. Si tratta di *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* del 2017, una trasfigurazione filmica dell'omonimo spettacolo teatrale del 2014 tutta girata all'interno del teatro Rasi di Ravenna. E, ancora, di *The Sky over Kibera* del 2019, «documentario 'impuro'» degli esiti di un lungo laboratorio sulla *Divina Commedia* condotto con centocinquanta studenti di varie età portando la prassi pedagogica della *non-scuola* in uno *slam* di Nairobi, Kibera. E, infine, di *Er* del 2020, omaggio rivolto "all'arte-in-vita" della Montanari in cui i materiali d'archivio, essenzialmente estratti da riprese degli spettacoli, si intrecciano con una camminata di spalle della protagonista che, parlando e borbottando, avanza lungo la strada asfaltata che costeggia i campi attorno alla natia Campiano.

Il volume, corredato dal link per la visione dei tre film, dedica a ciascuno di essi un capitolo per chiudersi con una sezione intitolata *Due approfondimenti d'autore*, dove si possono leggere due belle interviste che ai due artisti la Mariani ha fatto, via Skype, nel gennaio del 2021.

La lettura di questo libro, così come la visione dei film, rivelano quanto le tre opere cinematografiche siano tra loro eterogenee perché diverse ne sono la genesi e la natura dei processi creativi e delle urgenze personali. Dalla Birmania alla Romagna, passando per il Kenya, i tre film ci restituiscono il senso della ricerca delle Albe, il suo essere figlia dell'innesto tra lo spirito visionario e poetico e la militanza politica.

Di fronte a un oggetto di studio così multiforme, l'autrice sceglie di percorrere una strada fitta di interrogativi. Quali differenze esistono tra il teatro filmato e un film teatrale? Quali rapporti, storicamente, intercorrono tra l'arte teatrale e quella cinematografica? Cosa accade alle e agli artisti nel passaggio dall'una all'altra? E tutte queste domande, quali riflessi producono nel terreno dell'indagine scientifica e in quello degli scambi tra competenze disciplinari diverse?

Il libro, naturalmente, non ha alcuna pretesa di risolvere domande gigantesche, ma in modo coraggioso e sperimentale invita a rifondare l'analisi e a riscoprire le radici profonde del dialogo tra il teatro e il cinema. Ai film va il merito di essere un gran bell'atto d'amore verso queste due arti. (*Francesca Romana Rietti*)

Fabio Massimo Fioravanti, *Kyoto Butoh-Kan*, Torino, Voglino Editrice, 2020. Autore di numerosi reportage fotografici sul Giappone, l'Asia Centrale, l'India e l'Africa del sud, Fabio Massimo Fioravanti ha legato il suo linguaggio a quello del teatro attraverso un lungo lavoro sul *nō*, di cui ha fotografato la scena e, con grande sensibilità, il fuori scena. Dopo la frequentazione del teatro di tradizione giapponese, coi suoi protagonisti, i suoi segni, i suoi riti, il fotografo si appassiona al Butō e nel luglio del 2016 è tra gli spettatori di una performance di Ima Tenko nel Butoh-Kan della città di Kyoto, un minuscolo teatro da meno di dieci posti ricavato da un *kura*, un antico magazzino di mattoni sopravvissuto sotto la selva dei palazzi altissimi che lo sovrastano. Ne nasceranno emozioni e collaborazioni durature, di cui questo libro in tre lingue (italiano inglese e giapponese) è uno dei principali esiti. Oltre alle immagini che Fioravanti ha scattato ai tre performer residenti nel piccolo teatro, il volume raccoglie le interviste che il fotografo ha fatto loro, gli inserti grafici di Anna Onesti (riproduzioni di dipinti su carta che fissano il rosso e il rosa come colori dominanti del libro), il testo dello scrittore Paolo Di Paolo e i contributi di due importanti studiose italiane esperte della danza dell'avanguardia giapponese, Katja Centonze e Maria Pia D'Orazi. Le fotografie fanno emergere dall'oscurità i corpi dei danzatori di cui ci pare di percepire, vicinissima, la presenza reale, e traducono in immagini i loro gesti di cui quasi sentiamo il fruscio. Attraverso gli occhi del fotografo ci sembra di entrare in un segreto e senza che l'autore ce lo sveli, e pure nella lontananza di spazio e tempo riusciamo a emozionarci insieme a lui. (*Samantha Marenzi*)

Peer-review. *Peer review*, cioè “revisione paritaria”, è un sistema per leggere e valutare gli interventi proposti a una rivista. Implica una lettura preliminare da parte di due studiosi che formulano un giudizio scritto, eventualmente completato da qualche proposta migliorativa. «Teatro e Storia» si avvale del sistema peer review a partire dal volume 29 (2009). Ogni saggio viene proposto in forma anonima a due lettori, generalmente uno interno e uno esterno alla redazione. Il giudizio complessivo e i suggerimenti per migliorare il saggio formulati dai due lettori vengono trasmessi, sempre in forma anonima, agli autori, secondo il sistema comunemente definito double blind. Il parere dei due referee sulla accettazione del saggio non è mai vincolante. Il tipo di valutazione che viene richiesto dalla nostra rivista non è tanto un giudizio, quanto una lettura attenta, volta a enucleare le novità

o gli aspetti interessanti di un saggio, e a suggerire come ovviare alle sue eventuali debolezze. In questo modo ci proponiamo non solo di garantire la qualità di quanto viene pubblicato nella nostra rivista, ma anche di tener fede al nostro impegno nei confronti degli autori più giovani, e di mantenere viva una discussione propositiva all'interno degli studi teatrali. Ai referee esterni è chiesto abitualmente non più di un parere nel corso di un triennio.

Macchine vive. Dalle marionette agli umanoidi, a cura di Caterina Pasqualino, Palermo, edizioni Museo Pasqualino, 2021. Nel 2011 si è tenuto al Museo delle marionette “Antonio Pasqualino” di Palermo il seminario *Macchine vive: dalle marionette agli umanoidi* a cura di Caterina Pasqualino in collaborazione con il gruppo di ricerca internazionale *Anthropologie et histoires des arts* del museo Quai Branly. A dieci anni da quell'incontro esce l'omonimo libro che ne raccoglie gli esiti mettendo a frutto le competenze e le prospettive di indagine di un gruppo di antropologi affiancati da un artista e da uno storico dell'arte. Gli otto saggi che compongono il volume attraversano casi tra loro assai differenti: dai pupi siciliani all'installazione robotica *Ganesh Yourself* al teatro di Kantor, dai burattini spagnoli ai fantocci animati delle feste siciliane fino alla scena teatrale robotica di Hirata Oriza. Tutti, però, indagano le condizioni in cui un nuovo tipo di animismo, al di là di una connotazione meramente religiosa, possa essere individuato e possa condurre a superare il confine tra umano e non umano. Lo studio è corredato da una ampia documentazione fotografica. (*Matteo Casari*)

Fabrizio Pompei, Teatro al centro, Grassi. Strehler, De Bosio: registi tra dittatura e repubblica, Ortona (Chieti), Menabò, 2020. Il libro fa parte della Collana di Studi storici dell'Istituto Abruzzese per la Storia della Resistenza e dell'Italia contemporanea. Sembra nascere dall'occasione di valorizzare il materiale posto in fondo: l'epistolario di Grassi e Strehler con Walter Ronchi (negli anni del fascismo redattore capo della rivista dei GUF di Forlì «Pattuglia»), a cui seguono schede e cronologie storico/teatrali. Anche se di un solo autore, unisce più voci (oltre a Fabrizio Pompei scrivono Pierfrancesco Giannangeli – prefazione – ed Enrico Centofanti, con un approfondimento sui Carri di Tespi fascisti e la tradizione del teatro viaggiante, e nel volume si incontrano interviste a Gabriele Lavia e Gianfranco de Bosio). I due principali capitoli raccontano i teatri di Strehler e Grassi e De Bosio, tra fascismo e dopoguerra. Il terzo, *L'eredità della regia*, riprende una prospettiva che è il vero sottotesto del volume: la questione del rapporto con il presente. È da questo punto di vista che Pompei interroga il passato, ragionando sulle problematiche organizzativo-economiche del teatro italiano, e su funzione, limiti e necessità delle sovvenzioni statali. E se, tra le precise ricostruzioni storiche, fa capolino qualche eccessiva semplificazione teatrologica (come

l'accettazione del punto di vista di Sergio Tofano del *Teatro all'antica italiana*, libro fondamentale ma scritto, avvertiva Claudio Meldolesi, sulla base del senno del poi) è per la scelta centrale di un autore insieme studioso e regista, che guarda al passato anche sulla base del mestiere, cercando ragioni di crisi, impulsi vitali, parentele e precedenti. (*Raffaella Di Tizio*)

Nicola Savarese, Nandless. *Un sito dedicato a Ferdinando Taviani. Comprende saggi e articoli, bibliografia, figure, blog/contributi <thenandless.it>. Dalla Home: «Carissimo Nando, mi dirai che ti è venuto in mente? Lo so, lo so. Sono stati lunghi questi giorni che mi hanno impedito di muovermi per venire a Roma. Però neanche potevo smettere di pensare a te. Tra l'altro, mi è venuta in mente una tua battuta surreale che si perde nella notte dei tempi, quando una volta dovevi ripartire da Lecce per Roma dopo una tua venuta all'università. Nando domani non puoi, c'è lo sciopero generale. – Sciopero generale di che?... E questa dove la metto? Così è nato questo luogo dove ci sta proprio bene. Una cosa semplice, a parte forse il titolo: Nandless, senza Nando. Però, volendo, anche Nandità, il tuo essere per i tuoi amici e compagni un'utopia, una buona utopia. Piango la tua mancanza, fratellino, e non posso abituarli all'idea. L'inglese è più distaccato. Perciò ci ritroveremo qui, con tutti gli altri che vorranno ricordarti. Gloria in excelsis, Nando – tuo Nicola».*

Yuji Sone, Japanese Robot Culture. Performance, Imagination and Modernity, Palgrave Macmillan, USA, 2017. La robotica, soprattutto umanoide, è un fiore all'occhiello della tecnologia giapponese. Lo sviluppo di questo specifico settore, componente rilevante del comparto dei *social robot* (robot in grado di interagire con l'uomo affiancandolo nelle esigenze del quotidiano), è in Giappone avanzatissimo e il teatro ospita già da anni interessanti esperienze di coesistenza tra attori robotici e in carne ed ossa. Proprio il teatro, dilatato a ricomprendere il più ampio paradigma dei *performance studies*, è il prisma attraverso il quale Sone legge e problematizza la sempre sottolineata affinità dei giapponesi con i robot: tale evidenza, in certo qual modo innegabile, è sovente banalizzata con superficiali richiami all'animismo shintoista, al pensiero buddhista o agli antecedenti storici che vedono negli automi lignei perfezionati dal XVI-XVII secolo – i *karakuri ningyō* – gli antesignani dei moderni robot. Letture, in particolare giapponesi, dal forte carattere essenzialista che Sone riesce a superare proprio in virtù dell'approccio guidato dal dispositivo teatrale e performativo. Come egli stesso osserva «[...] the popular view of the robot in Japan is expressed in terms of the operations of theatre, through concepts such as representation, actor, audience, and setting or *mise en scène*. It is also performative in the sense that the mainstream notion of robot in Japan is imaginatively maintained through socially enacted reinterpretations and recreations» (p. 1).

Sone conduce una originale indagine sulla modernità giapponese inquadrando i “performing robots” nel *frame* del *geinō*, termine giapponese che include le arti performative tradizionali – quali il *nō* e il *kabuki* per esempio – e altre pratiche culturali quali la cerimonia del tè o il *sumo* per ricostruire i contesti in cui l’incontro tra l’uomo e il robot avviene e sondare le risposte emotive del pubblico. Per questo motivo i nove capitoli di cui si compone il volume, in un decorso che dal più ampio contesto sociale giunge a quello domestico, prendono in considerazione le performance robotiche nei grandi *expo*, nei teatri propriamente detti, nei luoghi turistici, nei contesti organizzati da appassionati costruttori amatoriali, nei musei e in vari *loci* sociali. (*Matteo Casari*)

Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell’Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021 e Ferdinando Taviani, *Il rossore dell’attrice. Scritti sulla Commedia dell’Arte e non solo*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021: due volumi gemelli che raccolgono una parte, almeno, della vasta produzione saggistica di Taviani. La saggistica è stata probabilmente il genere a lui più congeniale: saggi pensati come agili navi d’arrembaggio, per operare una rivoluzione negli studi. In essi, affronta questioni centrali, eppure neglette, come la differenza tra visione degli attori e quella del pubblico, o gli aspetti sociali dell’arte. O la capacità degli attori ottocenteschi di fare poesia allo stesso livello degli autori. Nel primo volume sono raccolti saggi sul teatro d’attore ottocentesco, l’Odin Teatret, il teatro dei gruppi, altri teatri novecenteschi. Nel secondo sono stati ripubblicati soprattutto gli interventi principali di Taviani sulla Commedia dell’Arte, forse il suo campo principale di ricerca. Al centro degli interessi di Taviani sta sempre un teatro che inventa la propria dignità a partire da una condizione di miseria.

Ferdinando Taviani

NEIWILLER E LA STORIA

[L'incipit dell'articolo che segue, scritto per la morte di Antonio Neiwiller (1948-1993), poeta, attore, autore e regista napoletano fondatore, nel 1987, insieme a Mario Martone e Toni Servillo, di Teatri Uniti, in cui andò a confluire il suo Teatro dei Mutamenti, è eloquente: «Cosa si ricorderebbe di Neiwiller se alcune delle persone che egli seppe contagiare non avessero deciso di tramandarne la memoria?». Eloquente già dalla costruzione della domanda: non «cosa resterà del teatro di» ma «cosa resterà di», perché il teatro (e la sua storia) sono, prima di tutto, nelle persone che lo fanno. Quelle che ingaggiano, attraverso di esso, la «lotta dell'effimero contro l'effimero». È qui il fascino degli spettacoli, o meglio, come sottolinea Taviani, il loro spirituale nutrimento.

Lo scritto che apre questo volume di Teatro e Storia è lo stesso che Taviani aveva scelto per aprire il suo libro di "polemiche teatrali", *Contro il mal occhio* (L'Aquila, Textus, 1997, pp. 23-31). Testo che, come sottolinea il suo autore in premessa, si apre e chiude con due eccezioni che «infrangono la guardia del tempo dato che sono dedicate ai morti»: Antonio Neiwiller e Fabrizio Cruciani. Il fare teatro come sfida quotidiana a se stessi e alla società circostante e il farne storia superandone i confini, usando politica ed etica per raccontare di «chiàrchiari, d'anfratti e di persone disobbedienti». Ad infrangere la guardia del tempo, non è, però, la morte, ma il loro modo di leggere il teatro attraverso gli spettacoli e attraverso la storia, attraverso quel "contagio" delle emozioni capace di generare memoria. Una memoria attiva, che si fa storia per rispondere non solo e non tanto alla necessità di tramandare, di quei teatri, le tracce e i sentieri, ma di continuarne la vita, di custodirne il fuoco.

Il valore del teatro – incalza Taviani – sta nel suo essere un interstizio, una crepa. Nel suo vivere soprattutto nella memoria: «La storia ricorderà Neiwiller per la capacità sua di seminare e piantare memoria nei "famigliari" – "cioè i suoi compagni di lavoro", specifica altrove. [...] È molto difficile parlare della sua arte scenica. Restano come spine nella memoria molte immagini [dei suoi spettacoli...]. Ho l'impressione che di Neiwiller creatore non resterebbe nulla o quasi nulla se ci si dovesse basare sulle testimonianze degli spettatori professionali, sulla raccolta delle recensioni. Sono gli spettatori accesi, non le maggioranze di pubblico e degli specialisti, che liberano la storia del teatro dalla sua cronaca».

Che cos'è il teatro e cosa la sua storia quando si libera dalla storiografia? Persone, immagini di spettacoli che feriscono come spine il tessuto della memoria. «Nostalgia tipica e rara del teatro che mentre vedi sai che non puoi saziartene né fermare quel che vedi. La scena continua», la storia non si ferma. Ma non si può parlare di storia senza parlare di senso e, insieme, di continuità. Che viene dagli spettatori accesi nel caso di Neiwiller e di Cruciani; dagli ascoltatori e lettori accesi

nel caso di Taviani. Pubblicando i suoi saggi, trascrivendo le sue conferenze e i suoi interventi noi "famigliari" e insieme spettatori accesi e contagiati dal suo magistero infrangiamo la guardia del tempo e della morte perché le sue parole, i suoi scritti e le sue riflessioni continuano a seminare e piantare memoria, ad accendere e fecondare studi e ricerche, a dispetto del tempo che corre via e della morte che cancella il corpo ma non la vita che continua. (Valentina Venturini)].

Fra dieci o vent'anni che cosa si ricorderebbe di Antonio Neiwiller se alcune delle persone che egli seppe contagiare non avessero deciso di tramandarne la memoria vincendo l'inerzia che in genere prende gli amici ed i compagni quando la vita ricomincia normale?

Antonio Neiwiller sarebbe ricordato come un caratterista minore ma di buona lega del cinema italiano, bravo in *Morte di un matematico napoletano* di Mario Martone ed anche – ma non altrettanto – in *Caro diario* di Nanni Moretti. Qualche libro di cinema registrerebbe a piè di pagina poche altre notizie: scomparso prematuramente, era anche un attore di teatro, artista poliedrico, attore grottesco fino al virtuosismo, politico fino alla sincerità in spettacoli di Leo De Berardinis, e autore attore e regista di spettacoli estremi e d'avanguardia. Pittore e poeta.

Nessun documento attesterebbe l'importanza che ha nella storia del teatro italiano. Molti che credono di conoscere la vita del teatro anche oggi neppure la sospettano, quell'importanza.

Antonio Neiwiller è la dimostrazione vivente della forza del teatro sotterraneo.

Dico «vivente» non per scherzo. Non per paradosso. Dico sotterraneo pensando ai semi, non alle catacombe.

Davanti alla chiesa di San Lorenzo Maggiore, a Napoli, venerdì 12 novembre 1993, eravamo in molti ad attendere il feretro dal Policlinico Umberto I, dove Antonio Neiwiller era morto. C'erano i suoi famigliari, cioè i suoi compagni di lavoro. Mi ricordavano com'eravamo stati noi, di «Teatro e Storia», attorno al feretro di Fabrizio Cruciani, il 3 settembre di un anno prima. Quando i compagni di lavoro paiono fratelli, cugini, zii, nipoti e nipotine vuol dire che lo scomparso era una persona straordinaria.

Il feretro accumulava ritardo su ritardo. Ogni tanto delle telefonate ne annunciavano l'arrivo imminente. Invano. Pensavo: ora, vedrai, l'atmosfera sbraca. La gente conversava quietamente sul sagrato. Pochi con gli occhi rossi, gli altri con aspetto normale. Mancavano le facce spalmate di tristezza da funerale. Solo il pianto o la serietà. Passò di molto mezzogiorno, l'ora convenuta. Le conversazioni non sbracarono né divennero chiacchiere. Quella voglia di scherzare di nascosto che piglia irrefrenabile ai funerali non prevaleva con la sua banalità. C'era umorismo e dolore, invece, tra tutti quei napoletani

e non-napoletani che parevano – parevamo – concittadini. Ed anche qualcosa d'altro che non sapevo definire.

A un certo punto ci fu persino un lazzo della sorte. E mi parve davvero di sentire la risata profonda di Antonio Neiwiller prevalere sul traffico infernale attorno alla piazzetta, sulle martellate per i banchi delle statuine del presepe che proprio quel venerdì cominciavano ad esser costruiti per la tradizionale vendita natalizia. Quell'anno c'era la novità della statuina di Antonio Di Pietro, in maniche di camicia e cravatta, con la giacca grigia gettata sulla spalla destra e gli incartamenti di «mani pulite» nella mano sinistra, secondo l'iconografia di una reiteratissima sequenza televisiva di repertorio. Le statuine napoletane avevano quasi tutte alla base la tradizione televisiva, sia quelle del presepe che quelle di Totò e di Eduardo nei vari personaggi delle videocassette.

La scena fu grottesca: il feretro era già in ritardo di un'ora e mezzo e finalmente eccolo arrivare. Si vede la cima dell'auto da morto galleggiare di lontano sopra il traffico. S'avvicina – l'auto da morto, quella buffa coincidenza, fende indifferente la piccola folla e se ne va giù per la strada. È vuota. E Antonio? dov'è andato?

Il cielo è grigio, l'aria umida. Di tanto in tanto pioviggina. Quella Napoli era l'esempio della città in cui non avrei voluto abitare. Mi pareva rappresentasse il nostro futuro, il nostro degrado.

L'ultima volta che ho parlato a lungo con Antonio Neiwiller è stato in un ristorante affollato e maleducato d'una città-gioiello, Bergamo Alta. Lui mi raccontava come la «cultura» della Napoli popolare fosse collassata dopo l'arrivo dell'eroina, che ruppe la solidarietà interna ai quartieri. Mi diceva di giovani napoletani che aveva incontrato in treno venendo a Bergamo, e con i quali non aveva nulla in comune.

Ma la ricca Bergamo Alta, sicura d'esser nel giusto, era certo ancor più sottilmente volgare.

«Berlinese»: non riesco a togliermi dall'orecchio l'accento con cui aveva detto questa parola, a Volterra, nel corso d'un dibattito su Napoli il teatro e il cinema. Lui non si sentiva napoletano. Si sentiva cittadino del mondo. E se avesse dovuto scegliere una città, semmai berlinese. La sua voce profonda, cavernosa, quel modo irrimediabilmente napoletano di strascicare l'ultima sillaba, napoletano aristocratico, ma anche simile al tono d'un medico che prescrive una medicina difficile o d'un filosofo che ripete la sua formula.

A Volterra era il 24 luglio; a Bergamo, domenica 26 settembre '93, Antonio Neiwiller è morto il 9 novembre.

È la dimostrazione vivente della forza della storia sotterranea del teatro perché è storia che raramente e malamente si fa storiografia. Per lo storico di professione questo modo della storia d'esser viva – o meglio: questo modo della vita di non essere storia – è sempre un disagio. Il libero fluire delle

azioni che non fanno sosta né diventano sostanza – sostantivi – è una lezione di umiltà. Abbiamo bisogno di storie. Ma se le abbiamo vissute è impossibile riconoscerci in esse.

Il traffico nella piazzetta, trascorso mezzogiorno e l'uscita da scuola, era odioso. Puzza di carburante da togliere il fiato. E tu lo sai che tutto questo è pura impressione e ingiusto fastidio. Ma è anche come una messa in scena del mondo che non vorresti né vivere né abitare.

E improvvisamente mi rendo conto di che cosa fosse quel «qualcosa d'altro» che c'era nell'aria. Tutta la gente raccolta lì davanti alla chiesa, gente di spettacolo, conservava per due ore d'attesa una serietà che non era serietà, ma volontà di resistenza. Resistenza al contesto, perché non c'è niente da scherzare. Da ridere sì. Ma non da scherzare. Mi chiedevo se non fosse così l'intelligenza d'una città italiana negli anni della guerra e fra le rovine dell'immediato dopoguerra. Un paragone esagerato, forse sentimentale. Eppure mi pareva quello giusto. Ed oggi resistenza a che cosa? Alle rovine? Piuttosto, direi, alla marginalità della cultura, evidente quando altrettanto evidenti sono le camorre che governano. Senso dell'instabilità. Come se tutte le belle cose che possediamo e ci proteggono, e che diciamo ci spettino di diritto, a cominciare dal denaro regalato al teatro, potessero svanire da un momento all'altro. Più che coscienza politica, senso del terremoto. E soprattutto: resistenza alla perdita della fame. Forse in nessun'altra parte d'Italia, mi dicevo magari esagerando (ma non credo), tanti intellettuali ed artisti potrebbero restare in piedi tanto a lungo, aspettando, e restando gente degna.

Enzo Moscato, Andrea Renzi, Toni Servillo, Iaia Forte, Stefano De Matteis, Loredana Putignani, Mario Martone, Sergio Marra, Renato Carpentieri, Giancarlo Savino, Pappi Corsicato, Roberto De Francesco, Tonino Taiuti, Anna Bonaiuto, Antonio Capuano... Effettivamente è sciocco dire: qui non ci vorrei vivere! Una città cos'è? Non sono forse le persone che ci potresti conoscere?

Ora capivo il piacere di amici come Piergiorgio Giacchè e soprattutto Goffredo Fofi per Napoli. Piacere esternato fra qualche scuotimento di testa di Moscato o di Neiwiller, ma certo dovuto a tutto quel senso di dignità dell'intelligenza altrove quasi perduto. Il senso della cultura e dell'arte come sfida quotidiana non solo a se stessi, ma alla società circostante.

Quando finalmente il feretro arrivò e nella chiesa si celebrò la messa funebre, al posto della predica venne letto il testo di Antonio Neiwiller *Per un teatro clandestino*, del maggio '93¹.

¹ È stato pubblicato nel programma di sala (un prezioso e rozzo opuscolo con testi e riproduzioni d'arte) di *L'altro sguardo* (prima rappresentazione: Volterra 20 luglio 1993), regia di Antonio Neiwiller, con Antonio Neiwiller, Luciana Putignani e Giancarlo Savino. L'opuscolo è pubblicato a cura di «Teatri Uniti», stamperia Or.gra.me, Napoli, 1993. *Per*

Non è vero che la storia ricorderà Antonio Neiwiller *a causa* dell'impegno dei suoi famigliari-nell'arte-e-nel-lavoro che continuano ad amarlo rendendone viva e attraente la memoria. Lo ricorderà per la capacità *sua* di seminare e piantare memoria nei "famigliari", trascurando il presente. Si parla del suo rigore, ma in che cosa fu rigoroso se non nel perseguire una *qualità* senza riscontro? Fu umile, ma non privo di ambizioni, anzi ambiziosissimo: le sue visioni preferì iniettarle purissime in poche decine di persone, piuttosto che renderle solubili e attraenti. In realtà non preferì affatto. Non poteva far diversamente, non era capace d'altro. Così combatté contro la schiavitù del teatro a dipendere da quel che succede ed è successo. Credo che consistesse in questo, più che nelle scelte di stile, la sua appartenenza alla tradizione delle avanguardie. E per questo – credo – poteva coniugare lavoro di frontiera e tradizione attorica napoletana.

Nei suoi spettacoli metafisici e rozzi, la rabbia delle avanguardie storiche si innestava in quella del degrado napoletano ed evocava in contrappunto la dolcezza di quell'uomo buono che era il suo autore. È molto difficile parlare della sua arte scenica. Restano come spine nella memoria molte immagini, l'improvviso svelarsi dell'architettura fantastica d'un misero dormitorio in *Storia naturale infinita*, il cerchio dei coatti venuti di lontano in *Diritto all'inferno*, o il telo che recitava da solo nel finale estatico de *L'altro sguardo*. Ma queste "spine", più che collezionare ricordi pregevoli, ricordano la difficoltà a ricordare. Uno tende sempre a personalizzare quando parla di Antonio Neiwiller, anche perché le sue opere erano meticolose e fuggitive e ti lasciavano l'impressione di doversene andare per condurti a qualcosa d'altro. L'illusione di consistenza più vicina era dunque la persona del loro autore. Rimaneva anche il sapore della sgradevolezza, il saper rivelare le figure sgradevoli non per creare ripugnanza, ma svelandone la bellezza, come un pittore che invece di dipingerli ti insegnasse a guardare certi suoi modelli.

L'ultima volta che vidi un suo spettacolo, a Bergamo, alla maggioranza della gente non piacque, non disse loro quasi nulla. Ma ricordo *uno* spettatore – un regista e coreografo belga – che allo stesso festival doveva presentare il proprio spettacolo l'indomani. Non riusciva a controllare la scossa che aveva ricevuto dall'opera di Neiwiller. Lo aspettò a lungo per parlargli a tu per tu. Neiwiller aveva pescato un'altra affinità elettiva. Lo spettacolo era *L'altro sguardo*.

Ho l'impressione che di Neiwiller creatore non resterebbe nulla o quasi nulla se ci si dovesse basare sulle testimonianze degli spettatori professionali, sulla raccolta delle recensioni. Sono gli spettatori accesi, che liberano la storia del teatro dalla sua cronaca.

un teatro clandestino, che è un testo in versi, è stato pubblicato anche da «il manifesto» del 13 novembre 1993 in una pagina interamente dedicata alla morte di Neiwiller.

Il francescano che celebrava la messa funebre, a San Lorenzo Maggiore, era molto simpatico e per bene. Non tentò di prevaricare, non predicò, ma accettò che si leggesse per predica quel testo miscredente e assetato d'aldilà che è *Per un teatro clandestino*. Probabilmente era un frate davvero credente. Aveva aspettato un'ora e mezzo senza dar segno d'impazienza. Malgrado ciò, il rito delle botte e risposte liturgiche non poteva eliminarlo. E ben poche fra le persone presenti credevano alle parole che avrebbero dovuto ritualmente pronunciare. Ancora una volta, e senza colpa d'alcuno, anzi in un'atmosfera chiesastica particolarmente pulita, si instaurava però il rituale dell'ipocrisia. Ma sorprendentemente, benché fosse facile rispondere, pochissimi rispondevano. Per pudore. Eravamo tutti – o quasi – gente di teatro. Gente che traffica con la finzione, per i quali la menzogna pubblica o peggio la mezza verità è particolarmente imbarazzante. Mi parve che quella riluttanza, quel pudore a rispondere parole non credute fosse un modo di resistere alla banalizzazione. Perché il teatro vive solo di taciuta trascendenza. Ed è imbarazzante sentirsela nominare in frasi fatte.

«...Questo immenso naufragio di galassie, dove neppure la morte è una liberazione...», scriveva Antonio. Come puoi recitargli intorno le formule della Messa, ad uno così, sia pure morto?

Conosco benissimo quella porticina, a Volterra, che immette nel teatrino del Conservatorio di San Pietro dove lavorammo per due mesi durante l'ISTA nell'81, dove poi lavorò l'«Avventura» ed ora risiede Carte Blanche. È qui, il 23 luglio '93, che fanno *L'altro sguardo*. Neiwiller avanza lentissimamente nella sala lasciata nel buio profondo. Solo la sua faccia è illuminata, faccia da comico napoletano e da film espressionista. Recita Majakovskij. Avanza lentissimo. Voce scabra e indimenticabile. È molto grasso, un panzone. Ma non se ne vergogna. Dà l'impressione di vivere senza troppi scrupoli nel proprio corpo. Arriva alla porticina. L'apre per uscire. Oltre la porticina c'è una luce abbagliante. Continuiamo a sentire la sua voce. Rientra. Trasformato: una figurina alta, esile. Penso: Falstaff! La sua nostalgia buffa e struggente. «Quand'ero paggio del Duca di Norfolk, ero sottile, sottile, ero un miraggio, vago, leggero, gentile, gentile...». Ma non è soltanto una straordinaria scena. Come mai vengono le lacrime agli occhi? perché t'acchiappa quella nostalgia tipica e rara nel teatro, che mentre vedi sai che non puoi saziartene né fermare quel che vedi? La scena continua. Certo, non è Antonio. È un altro o un'altra, con piccoli trampoli a rendere la figura filiforme. È lo snodo importante dello spettacolo. Eppure sembra senza sosta, senza storia. Un'immagine precaria. Qualcosa di molto di più o molto di meno di una preghiera.

Nota di Ferdinando Taviani per la ripubblicazione dell'articolo (*Contro il mal occhio*, L'Aquila, Textus, 1997). Scritto per l'incontro napoletano sulla figura e l'opera di Antonio Neiwiller, tenutosi a Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa il 9, 11 e

12 marzo 1996, questo testo è stato pubblicato (assieme a un articolo di Mario Martone dal titolo *Uomini necessari. Per Antonio Neiwiller*) in «Linea d'ombra», n. 119, ottobre-novembre 1996, pp. 70-73. Più che un "incontro", ciò che Mario Martone e Loredana Putignani hanno organizzato a Napoli, nei locali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, è stato un percorso all'interno dell'opera di Neiwiller, punteggiato da interventi di Enzo Moscato, Leo De Berardinis, Steve Lacy, Tonino Taiuti, Alfonso Santagata, e altri. In quell'ambito, l'11 e 12 marzo si tenne un convegno dal titolo *La resistenza silenziosa degli uomini straordinari*. Negli anni precedenti, Loredana Putignani aveva allestito "avvenimenti" di memoria dedicati all'opera di Neiwiller ad Arcidosso (all'interno del festival teatrale diretto da Giorgio Zorçù) e in occasione dell'inaugurazione del Teatro Laboratorio San Leonardo di Bologna gestito da Leo De Berardinis, rispettivamente nell'estate del 1994 e nel marzo del 1995, con i titoli *Il castello de mutamenti* e *L'altro sguardo di Antonio Neiwiller*. Il teatro fondato da Neiwiller si chiamava Teatro dei Mutamenti.

Trascrizione di Francesca Romana Rietti

PER TAVIANI: RICORDI E TESTIMONIANZE (1)
Bacci, Banu, Barba

Roberto Bacci

LETTERA PER FERDINANDO TAVIANI

Ferdinando Taviani è stato, per la sua personalità, molte cose e tutte realizzate in modo da lasciare tracce profonde nella cultura teatrale del futuro. Nella sua essenza, una presenza insostituibile per intelligenza, rigore, onestà, amicizia e amore.

“L’Allievo: E non resta traccia della persona?

Il Maestro: Solo un vago ricordo, come quello di un sogno o del primissimo tempo dell’infanzia.

Dopotutto cosa c’è da ricordare?

Un flusso di eventi, perlopiù accidentali ed insignificanti?

C’è qualcosa che valga la pena ricordare?

La persona e la sua memoria sono un guscio che ti imprigiona.”

(Nisargadatta Maharaj)

Ciao Nando, ti ricordi?

Tutto è cominciato in una piccola trattoria lungo una calle di Venezia durante una Biennale di Teatro. Molti anni fa.

Ci eravamo appena conosciuti a Pontedera quando eri venuto a vedere *Min Fars Hus* dell’Odin.

Non ricordo la trattoria, ma sono certo che ordinasti un fegato alla veneziana.

Dopo quell’incontro, quasi una vita.

Molti anni dopo quando la nostra amicizia era già diventata una “militanza teatrale”, ti proposi di collaborare come drammaturgo al mio lavoro di regista.

Rimasi sorpreso quando accettasti perché di solito, all’inizio, ti negavi a ogni impegno che ti proponessi. Poi però accettavi sempre, magari sfidandomi con le condizioni che ponevi alla collaborazione.

Condizioni che alla fine mi insegnavano a osservare e a rimuovere gli automatismi mentali e organizzativi del mio modo di pensare e di essere.

Della nostra collaborazione artistica ti parlerò in questa lettera per quanto la memoria mi possa aiutare, ma vorrei prima ricordarti alcune delle nostre piccole imprese durante le quali, oltre che un compagno ti ho sempre considerato un maestro nel modo di pensare e di vedere la realtà, spesso un paradossale compagno e maestro.

Molte volte come Direttore del CSRT di Pontedera alcuni progetti mi sono apparsi irrealizzabili, eppure sentendoti vicino volevo dimostrarti che “ce la potevamo fare”.

Tra le avventure che mi vengono in mente mentre ti scrivo, molte mi sembrano ricordi di un teatro e di una cultura teatrale che, se ne parlassimo oggi, molti stenterebbero a credere che sia perfino esistita.

Eppure, siamo stati testimoni e protagonisti di una ricerca di senso, di un pensiero politico e filosofico sul teatro e di un'avventura umana attraverso il teatro che credo molto rari anche durante l'epoca stessa in cui li abbiamo vissuti.

A volte mi domando, guardandomi oggi intorno, dove siano finite tutte quelle idee e quelle domande a cui riuscivamo a dare delle gambe per vederle correre.

Mi vengono in mente momenti di tanti progetti condivisi e a cui hai sempre offerto la tua visione teatrale e politica, oltre che la tua presenza come studioso.

Per cominciare dall'aspetto “politico” del teatro e dall'attenzione sempre condivisa verso le nuove generazioni, vorrei ricordare insieme a te il “1° Convegno Nazionale dei Gruppi Teatrali di Base” a Casciana Terme che organizzammo come Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.

In quei giorni riuscimmo a mettere in luce a livello nazionale, sotto un tendone da circo, una galassia di gruppi provenienti da ogni parte d'Italia che, presentando brani di spettacoli e agitandosi in infinite discussioni assembleari, ci fecero scoprire un mondo ricchissimo di grande vitalità artistica e politica.

In un certo senso quell'eredità ce la siamo portata dietro anche nei grandi Festival che abbiamo abitato e che ho diretto negli anni seguenti, sia a Santarcangelo di Romagna che a Volterra.

Sono state in tutto 18 edizioni di grandi incontri e di esperienze, alcune delle quali passate nei libri di storia come quella di Santarcangelo del '78: *La Città Dentro il Teatro*.

Ma fu nell'ultima edizione del Festival di Santarcangelo che non a caso intitolai “L'ultimo Festival di Santarcangelo”, che la tua presenza fu particolarmente determinante anche sul piano umano.

Organizzammo in quei giorni insieme al Sindaco Romeo Donati una grande assemblea pubblica per denunciare il compromesso politico avvenuto ai vertici della Regione Emilia-Romagna, che portò a una presa di potere dei partiti nella scelta della direzione del Festival stesso.

Le assemblee in piazza, i comunicati stampa, la solidarietà raccolta in Italia e all'Estero per difendere l'autonomia del Festival furono soprattutto un tuo capolavoro, anche se il finale fu purtroppo quello che ricordiamo.

Negli anni seguenti fu la volta di due progetti che, pensandoli oggi, sembrano quasi impossibili non solo da organizzare, ma anche da comprenderne la necessità, che invece per noi a quell'epoca e per tutta una generazione era un bisogno necessario.

Mi riferisco, tanto per ricordare insieme, a *Le Pratiche del Narrare* a cui parteciparono artisti, sceneggiatori, musicisti, cineasti, drammaturghi, disegnatori... per misurarsi sulle loro pratiche narrative.

Per il cinema arrivarono A. Tarkovskij e W. Wenders.

Subito dopo, l'altro progetto per andare alle origini del teatro come forma rituale: *La Presenza e il Fare* (rapporto tra la liturgia cattolica e la regia teatrale).

Chi penserebbe oggi a una riflessione pratica su questi temi?

Ci furono mostrate antiche forme liturgiche nella Chiesa del Crocifisso a Pontedera e nuove pratiche di preghiera create dalla Comunità delle Stinche, fondata da Padre Giovanni Vannucci, nel Chianti.

Lavorammo insieme a liturgisti gesuiti e servi di Maria (mi ricordo Padre Turolfo), artisti di teatro come Leo Bassi e Giuliano Scabia e presentammo lo spettacolo di strada del Piccolo Teatro di Pontedera *Arme e Santo* per le strade di Panzano.

Erano anche grandi avventure umane da condividere con i nostri amici, quasi un collettivo di lavoro legato all'esperienza di Pontedera con cui ci inventammo "L'Università Itinerante di Teatro", un modo di portare sia la Storia del Teatro che le riflessioni sul teatro dei grandi maestri, direttamente a contatto con i giovani gruppi nei loro luoghi di lavoro.

Fabrizio, Franco, Claudio, Mirella, Stefano, Luca, Carla: eravamo come un gruppo di esploratori pronti ad andare oltre i confini del teatro e di quello che gli altri credevano fosse.

Tutto questo era, ripensandoci, vera cultura teatrale viva e aperta alle possibili trasformazioni.

Ancora, i *Cinque Sensi del Teatro*, cinque monografie sulla filosofia del teatro dedicate al Living Theatre, all'Odin Teatret, a Brook, a Grotowski e al mio lavoro (una trilogia): *Viaggio nella mente dello spettatore*.

Questi 5 filmati furono prodotti dalla Rai con l'aiuto di Mario Raimondo.

Mi ricordo quando ti proposi la necessità di creare questi documenti che oggi girano in diverse Università europee.

Subito facesti resistenza a collaborare ma, come al solito, si trattava di alzare la qualità della proposta.

Alla fine, il commento delle cinque monografie fu affidato agli stessi protagonisti: Judith Malina, Jerzy Grotowski, Peter Brook ed Eugenio Barba.

E poi come dimenticare i due mesi trascorsi a Volterra con l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) di Eugenio, in cui ogni mattina all'alba seguivi la nostra corsetta per la città ancora addormentata, camminando "veloce" con il tuo bastone da passeggio.

Fin qui ti ho fatto un elenco parziale delle cose che abbiamo fatto insieme.

Ora vorrei avventurarmi nel ricordo della nostra collaborazione tra regista e drammaturgo.

Una collaborazione fin dall'inizio messa a rischio dalle tue resistenze che si scioglievano solo accettando da parte mia le "condizioni capestro" così formulate: "Le modalità di collaborazione devono essere una diversa dalle altre. Nei modi e nei tempi di lavoro".

Naturalmente accettai con entusiasmo, avvertendo il rischio che correvo, ma anche sapendo che avrei imparato molto standoti vicino, anche se ero consapevole che i nostri "gusti" di teatro non sono mai stati esattamente gli stessi.

Ma il modo di pensare fuori dagli schemi era per me una miniera di possibilità.

Come sai bene, in quel periodo a Pontedera i tempi di lavoro su uno spettacolo arrivavano anche ad alcuni mesi e questa anomalia necessaria rispetto al teatro che oggi conosciamo permetteva non solo un'attenzione particolare al lavoro, ma anche una auto-formazione che cresceva spettacolo dopo spettacolo.

Ed eccoci al tentativo di ricordare... ed escludiamo il primo lavoro fatto insieme, *Zeitnot* (*Serve Tempo*) che tu elaborasti proponendo un montaggio da due sceneggiature dei film di Bergman *Il Settimo Sigillo* e *Il Volto*.

Lo escludo malgrado il buon risultato perché questa esperienza non fa parte della sfida che mi lanciasti quando ti proposi anni dopo una collaborazione più organica e duratura.

Tre strade per tre lavori teatrali diversi:

Non si tratta di ricordare gli spettacoli in sé o di giudicarne la riuscita.

E ormai, a distanza di tanti anni, non avrebbe molto senso. Piuttosto voglio ricordare insieme le piccole scoperte, le mie grandi paure, la fiducia reciproca incondizionata senza la quale sarebbe stato impossibile per me imparare quanto mi hai insegnato.

Col senno di poi non so se ci sono sempre riuscito, ma resisterti era altrettanto importante quanto accoglierti.

La cosa per me fondamentale era la sensazione di creare e nello stesso tempo imparare a creare un modo di procedere che non avevo mai praticato, insieme agli attori pronti a seguirci ovunque. Come se fosse la prima volta di un metodo che mi lasciava libero di rischiare, non solo la forma o il risultato, ma anche il modo di cercarla.

Per noi è stato anche un modo di creare un'amicizia speciale che poi si sarebbe ampliata in tante altre iniziative, solo alcune delle quali ti ho ricordato all'inizio.

Magari ci fosse oggi, per ogni opera teatrale, la ricerca di un metodo di lavoro che sia anche "pedagogico" per registi, attori, tecnici e che alla fine sia riconoscibile anche per lo spettatore.

La prima sfida: una volta scelto il tema e il titolo si parte.

Per me, il titolo prematuro è sempre stato un compagno fondamentale di lavoro.

Gli echi e le risonanze che un titolo continuamente propone sono per me come un collega che ti tiene sveglio e che ti ricorda l'ora dell'appuntamento.

Il nostro accordo, per la prima sfida, consisteva in alcune tue visite di 2/3 giorni ogni due settimane per vedere il materiale nel frattempo accumulato sul quale potevi improvvisare suggerendo testi, narrazioni, tue impressioni da spettatore partecipe.

Il processo, come ti ricorderai, era molto lento con avanti e indietro, incomprensioni che spesso mi tenevo per me (ora te lo posso confessare) cercando di resistere alla tua carica creativa e visionaria.

Non trattandosi di lavoro su testi esistenti (né classici né contemporanei) ogni giornata era dedicata alle improvvisazioni che lentamente, con pazienza e dedizione, ci facessero vedere il cammino nascosto dietro la creatività degli attori.

Del resto, la scelta finale sarebbe stata comunque la mia.

Il metodo stesso di lavoro doveva essere uno dei temi della ricerca.

Ogni spettacolo sarebbe stato raggiunto seguendo una via di collaborazione ogni volta diversa (regista/attori/drammaturgo).

Una sfida difficile non solo da realizzare, ma anche da accettare: prendere o lasciare...

Eri per me come un fratello maggiore che a sua volta voleva apprendere qualcosa di nuovo senza imporre il proprio punto di vista e questo per me era già un insegnamento.

La seconda sfida: si cambia tutto.

Pensavi fosse stato troppo semplice renderci la vita difficile.

Questa volta giochiamo al buio.

Io inizio il lavoro con gli attori e di tanto in tanto ti scrivo cercando di raccontarti che cosa secondo me sta accadendo in sala.

Tu mi rispondevi con lettere lunghissime come improvvisando su ciò che “vedevi” nelle tue associazioni e sperando che questo contribuisse a farci camminare verso l’ignoto con maggiore consapevolezza.

Mi conosci, purtroppo...

Queste lettere, che mi ricordo battute a macchina con la tua Olivetti, sono scomparse nel mio passato. Così sono scomparsi gli spettacoli che non ho voluto documentare filmandoli.

Sono fatto così. Anche alcune preziose lettere di Fabrizio hanno fatto la stessa fine.

Comunque il lavoro progrediva, era come se ognuno avesse bendato l’altro per potersi immaginare meglio la sorpresa: la mia da farti, la tua da goderti (forse).

Poi arrivasti durante l’ultima settimana di prove per vedere finalmente con i tuoi occhi.

Non ho mai capito che cosa hai pensato veramente, ma l’impressione mi parve fosse buona.

Per parte mia avevo accumulato un altro piccolo tesoro di esperienza e con me, gli attori.

Del resto con gli attori tu hai sempre avuto un rapporto molto intenso e personale che andava al di là del nostro e questo creava la grande fiducia che ci permetteva a volte di brancolare serenamente nel buio.

La terza sfida: senza dubbio la più difficile perché forse la più “normale”.

Dopo alcuni anni della nostra collaborazione era giunto forse il momento di chiederti un impegno che avresti certamente rifiutato: scrivere un testo da mettere in scena.

Non lo rifiutasti.

Per me si apriva finalmente un sentiero in pianura. Ma mi sbagliavo.

Non avevo fatto i conti con il passare del tempo e con il cambiamento del contesto di lavoro.

Erano accadute cose nel gruppo di cui purtroppo ero stato io il responsabile.

Ai “vecchi” compagni di cordata si erano aggiunti alcuni “professionisti” che non corrispondevano ai tempi e alle scelte di lavoro fatte fino ad allora.

Mi dispiace ancora oggi, di non essere riuscito a mettere vita in quel tuo testo come avrebbe certamente meritato: lo spettacolo ci fu, ma era di nessuno.

Una grande lezione ancora una volta, di cui mi scuso e di cui ti ringrazio. Per finire questa lettera vorrei ricordarti che più volte ti ho proposto di produrre come CSRT di Pontedera una tua regia.

Non mi hai mai detto di no.

Anzi una volta mi confessasti che ti sarebbe anche piaciuto.

Sarebbe stata forse, la quarta sfida.

Ma purtroppo, non c'è stato tempo, avevamo troppe cose da fare.

Comunque, non è detta l'ultima parola.

Che ne dici?

14 Gennaio 1999

Stasera va in scena *Oblomov*, il mio ultimo lavoro che ho realizzato con la drammaturgia di Stefano.

Vengo alla Stazione di Pisa a prenderti al binario 3.

Sono molto contento che tu arrivi per vederlo, per me è un lavoro importante.

Grotowski, ormai da alcuni anni a Pontedera, è molto malato da tempo e quella stessa notte il suo corpo ci ha lasciato.

Te lo dico abbracciandoci.

La tua reazione è immediata... "vorrei vederlo".

Andiamo.

La casa di Jerzy è da pochi mesi nel centro di Pontedera.

Non camminava più bene e sperava di arrivare qualche volta al bar sotto il Teatro di via Manzoni. Non ci è mai arrivato.

Siamo alla sua porta, suoniamo il campanello.

Ci apre Thomas.

Entriamo.

Il corpo di Grot è sul letto, nudo, coperto da un lenzuolo bianco.

Alzi il lenzuolo e tocchi il corpo in tre punti.

Restiamo fermi qualche minuto.

Poi in silenzio, usciamo.

Mi chiedi di avere il referto di morte.

Te lo procuro.

La sera, *Oblomov* - *quando ci si sveglia si è morti*.

Un abbraccio, caro fratello.

Roberto

P.S. Non so se quanto ti ho appena scritto sia cronologicamente esatto.
Non ha alcuna importanza.
Ciò che non ti ho scritto o dimenticato, rimane tra noi.
Ricordami, ogni tanto.

Georges Banu

AUTO PORTRAIT DANS UN MIROIR BROUILLÉ

Dans Nando je me suis reconnu comme dans un miroir légèrement brouillé, et en approchant l'image j'ai deviné les contours d'un auto-portrait. Cette impression a déterminé l'importance plutôt mentale qu'il a eu pour moi. Il a incarné ce qui m'a semblé être la relation la plus juste pour approcher le théâtre lorsqu'on s'emploie à le penser et enseigner. Nando s'est constitué en pédagogue qui nourrissait son activité de l'intimité avec les livres autant qu'avec le travail théâtral en faisant bénéficier chacun des termes du savoir de l'autre. Ni tout à fait reclus dans la bibliothèque, ni entièrement dévoué à la pratique. Cette impureté m'est chère et je m'en réclame également, c'est cette impureté m'a conduit à reconnaître notre parenté et a fondé notre confiance réciproque. Seuls quelques amis dans le monde participent à cette famille des bâtards de l'enseignement, Bernard Dort, Hans-Thies Lehmann, Masao Yamaguchi, Fabrizio, Nicola... des pédagogues en rapport direct avec la pratique concrète du théâtre. Ils sont doubles. Comme j'ai souhaité l'être avec tout ce que cela implique comme inconfort et en même temps fournit comme matière nourricière de cet enseignement problématique qu'est l'enseignement du théâtre.

Nando, je l'ai compris à travers des échanges clairsemés dans le temps, étonnait par la capacité d'examiner l'histoire du théâtre à partir des travaux actuels, liés à une équipe, à un contexte, à partir de ce qu'il considérait comme étant des «invariants» à même de permettre un examen rétrospectif des ... documents d'archives. Nando a développé un discours sur la base, non pas de l'illusion si fréquemment adoptée d'une méthode extérieure au théâtre, mais de l'artisanat interne du théâtre. Artisanat acquis dans la durée par la plongée dans la fabrication du théâtre et la consultation des ouvrages qui lui ont été consacrés. Ni tout à fait praticien, ni entièrement érudit. Chaque domaine nourrissait l'autre par capillarité. Et le pédagogue assurait cette circulation à double sens. Cela m'a frappé autant que séduit dès la lecture de son ouvrage, co-signé avec Mirella Schino, ouvrage consacré à la Commedia dell'Arte.

Personne plus que lui n'a mieux saisi le motif du «voyage des comédiens» et ses retombées auxquelles il consacrait un bel essai que je lui ai sol-

licité pour la revue que je dirigeais dans les années 80 du Théâtre National de Chaillot à Paris. Des années plus tard je publiais moi-même un livre intitulé *Les voyages des comédiens*. Et je le mettais sous le signe du film génial de Theo Anghelopoulos autant que de l'essai inspiré écrit par Nando.

Dans cet autoportrait que je regarde dans le miroir ombragé s'impose une différence qui nous dissocie. Moi, j'ai suivi des affinités électives avec des priorités disséminées, j'ai aimé la proximité des artistes différents, j'ai cherché le théâtre partout où il m'a semblé qu'il répondait aux attentes que j'entretenais à son égard. A cette infidélité Nando a opposé la fidélité à Eugenio et à l'Odin. Ce fut sa chance et son socle: un seul amour. Un seul modèle. Parfois je l'ai envié, parfois je me suis félicité d'avoir échappé à une pareille emprise. Nando a été mon opposé...mais sans qu'il adopte une posture partisane agressive à l'égard de mes errances. Il n'appréciait qu'Eugenio sans détester les autres. Une raison pour laquelle nous pouvions dialoguer. Nando, tel Ulysse, est resté sourd aux chants des sirènes qui m'ont attiré successivement.

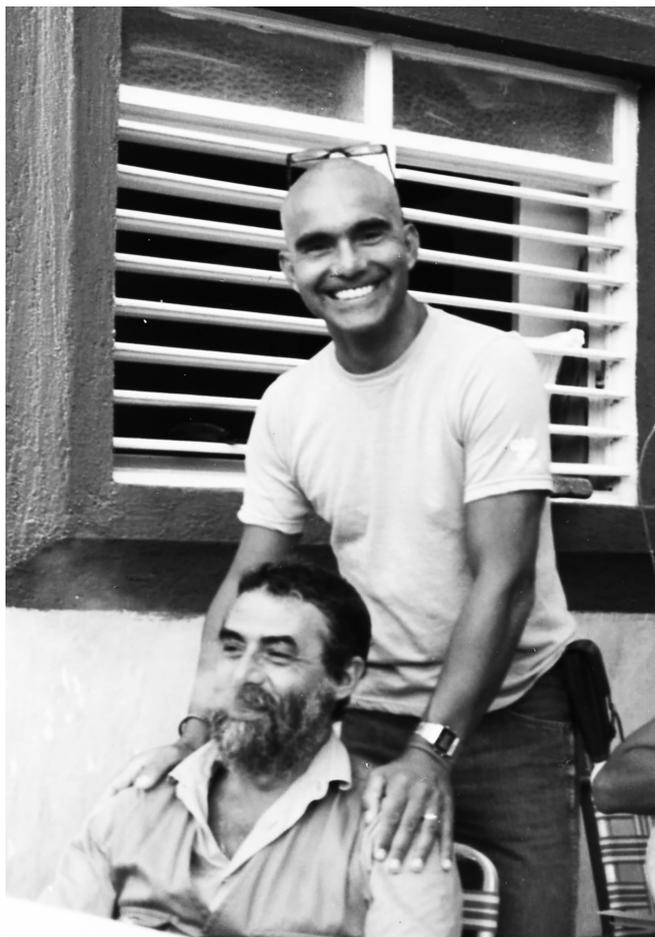
Un être comme lui suscite des souvenirs, non seulement factuels et attachants. Mais souvenirs emblématiques chargés de sens. Même étonnants... car il n'était pas, comme on pouvait le croire, un monomaniac et il me déroutait en parlant avec enthousiasme du western dont il s'était converti en partisan fervent ou en analysant avec une précision d'homme de théâtre non pas le chant, mais le corps «chantant» de Maria Callas, en dégustant à Malakoff un verre de pastis accompagné par des références culturelles que j'évoquais et qui l'amusaient, ou en m'expliquant qu'il faut «se créer un personnage». Ce qu'il a fait avec charme grâce à ses accoutrements orientaux, à ses bonnets et ses cannes. Je n'y ai pas vu des symptômes d'un narcissisme arrogant, mais seulement d'un être ludique enjoué. Bien que je n'aie jamais osé me livrer à de telles expositions de soi, elles m'enchantaient chez lui car il les accompagnait de son ironie dont nous partagions le goût. L'extravagance de Nando je l'ai toujours prise pour un jeu.

Il a été le leader d'un commando unique, véritable ceinture de sécurité et de pensée consacrée à Eugenio. A la fois preuve de dévotion artistique et repli identitaire d'une communauté repliée sur elle-même. Nando, Nicola, Franco...Et en ce sens-là Nando m'est apparu et s'est manifesté comme un homme de pouvoir. Certains le lui ont reproché, moi je me suis contenté de le constater tout en restant étranger à une pareille affiliation. Clôture de l'amour pour un artiste paradigmatique.

Une touche finale mineure s'ajoute à cet autoportrait en miroir. Chacun de nous est affublé d'un diminutif, lui, en Italie, Nando, moi, en Roumanie, Bitsa.

PER TAVIANI: RICORDI E TESTIMONIANZE (1)

Eugenio Barba



Febbraio 1988: Ferdinando Taviani, Eugenio Barba, Chicxulub, Yucatan (Messico).
Fotografia di Iben Nagel Rasmussen

Da Eugenio. Il resto è silenzio.

Ferdinando Taviani

UN FOTOGRAFO

[Roma, Teatro Argentina, 19 dic. 2001. Presentazione del volume di Maurizio Buscarino *Per Antiche Vie*, la giornata libera di un fotografo. Milano, Ed. Leonardo Arte – Electa, 2001. Intervengono Marco Lodoli, Gianfranco Capitta e Ferdinando Taviani. Per antiche vie era un progetto di Sisto Dalla Palma, Mario Martone e l'agenzia del Giubileo, che si è svolto nel corso della breve direzione di Martone del Teatro Argentina: un viaggio di Maurizio Buscarino lungo le vie giubilari alla ricerca di marginalità teatrali. Abbiamo scelto questo intervento tanto per la sua riflessione sul libro e l'opera di Buscarino quanto come testimonianza del Taviani schierato e schermitore, in questo caso a favore della direzione di Martone all'Argentina (Mirella Schino)].

Avete visto come finisce questo stranissimo, questo molto ben scritto diario teatrale? È il libro di un fotografo famoso, potremmo ben dire del più famoso fotografo teatrale. È un libro di fotografie, però diamo tanta importanza al testo che sta alla fine del libro, al *Diario di viaggio*. Forse perché è scritto veramente bene, è in prima persona. Forse perché non spiega le fotografie, ma si mette loro accanto, dà loro un “sonoro” indipendente alla sfera delle immagini.

Ma c'è dell'altro.

C'è un cane. Si conclude con un cane. Nelle ultime frasi, il fotografo è tornato a casa, ha finito il suo viaggio e le ultime parole sono: «Il benessere del ritmo nasconde, profondo e necessario, il bisogno di compiere l'ultimo passo. Conta solo non avere paura. Il mio cane, mentre dorme, ogni tanto sospira».

Quando ho letto questa frase mi sono chiesto: ma cosa mi sta facendo ricordare? Perché questo cane mentre dorme, sospira?

E mi sono ricordato di un classico del Novecento che finisce in modo apparentato. Non con un cane: con un gatto. È *Tristi Tropicci* di Lévi-Strauss. È un altro libro il cui autore va dappertutto. Va... nell'altro mondo e vede l'Altro, e poi, con le ultime parole, coglie l'alterità, a casa sua, nel colpo d'occhio dato per caso «al mio gatto». Punto, fine del libro.

Il libro di Buscarino finisce con un cane.

E partendo da lì, dal cane, dall'Altro, si sono ricomposte una serie di impressioni.

Questo diario, così ben scritto e così indipendente dalle immagini, ma così dialogante con le immagini, fa da controcanto alle fotografie per il modo strano con cui Buscarino ha scelto di fare il fotografo teatrale: cioè di *non* fare il fotografo teatrale. Anche questo lo sapevo e me l'ero dimenticato, ma è detto a chiare lettere nell'altro libro di Buscarino, *Il popolo del teatro*. Lì scrive di non essere un fotografo teatrale, ma un "fotografo nel teatro", uno che sta nel teatro come potrebbe stare dentro altri avvenimenti e che, stando nel teatro, vi sta con tutta la sua persona. E vede il teatro come qualcosa di continuamente sconosciuto, da osservare con curiosità, meraviglia, e domande.

C'è una pagina molto bella di Buscarino in quel *Popolo del teatro*, in cui spiega come si pone in quanto spettatore, uno stranissimo spettatore, perché il fotografo è, da un lato, "lo" spettatore, ma è anche la negazione dello spettatore dall'altro. E da un altro lato ancora potremmo perfino dire che è l'allegoria dello spettatore: è colui che, mentre vede, già preconstituisce la strada della memoria di ciò che vede.

Sappiamo bene che il teatro è un'arte che vive nella memoria, più che nel momento in cui si vede, non si esaurisce nel momento in cui si vede; è un'arte che vive in quanto sa fecondare la memoria: non la rimembranza, non il ricordo, ma proprio la memoria: si trasforma e si metabolizza in memoria. E Buscarino dice: mi metto lì, mi metto in un angolo – è un'immagine molto bella – non mi tolgo nemmeno la giacca, perché sto come un estraneo, e all'inizio mi sento come un estraneo... e poi quand'è che lo spettacolo mi prende? Quando mi rendo conto che non ha bisogno di noi spettatori.

Lo spettacolo non ha bisogno di noi spettatori, entra in contatto con noi spettatori proprio perché non ne ha bisogno.

E Buscarino riesce a farcelo capire nel suo testo, dentro una esperienza di teatro che solo apparentemente è teatro minore, è un teatro fatto da piccoli spettacoli, quelli che si fanno un po' dovunque, che sono visti da pochissime persone, e non sono sotto i riflettori dei media e della notorietà, sono sparsi nel territorio. Questo libro non parla del teatro minore, ma del teatro che si diffonde, che diventa endemico, che si sposta, che si trova nei luoghi in cui non dovrebbe essere: e questo è il viaggio che il fotografo segue.

Del suo testo mi ha colpito in particolare il prefinale – prima del ritorno a casa e di quel cane che sta nello stesso posto in cui nel libro di Lévi-Strauss sta il gatto – cioè la pagina su *I dieci Comandamenti* di Viviani e Martone. Non dimentichiamocelo, rimarrà nella storia del teatro italiano: c'è stato un Teatro Stabile a Roma che ha celebrato il Giubileo cominciando con *Genesi* di Raffaello Sanzio e finendo con *I dieci Comandamenti* di Viviani e in mezzo c'è stato anche *Per antiche vie*. Questo rimarrà nella storia, non ce ne frega niente che i paguri del momento possono tagliare la pianta con un colpetto di mano e distruggere una tra le cose più interessanti, anzi, più importanti storicamente, che stava avvenendo nel mondo del teatro italiano e che segnava la

storia degli stabili¹. Sapete, ci sono alcune popolazioni nomadi che hanno un precetto preciso, una regola precisa: quando ti trovi in mezzo a risse, a guerre, a faide, a imbrogli, a corruzioni, a idealismi, a fanatismi, quando ti trovi in un paese in cui qualcuno distrugge il raccolto prima che sia maturo, l'unica cosa da fare è fare i bagagli e spostarsi; e non c'è niente da fare. Quando la dinamica diviene autolesionista, non c'è niente da fare, si è definitivamente condannati. E così possiamo dire anche del teatro, quando si distrugge il raccolto prima che sia maturo, significa semplicemente che è morto, non c'è speranza, la pianta crescerà altrove, lì il terreno è chiaramente bruciato. Un teatro che riesce a essere così autolesionista, che riesce a tagliarsi gli zebedei per far dispetto alla moglie, è una cosa che non merita alcuna considerazione. Ma in tutto questo, in questo libro, non c'è nessuna nostalgia. Forse è perché io sono uno storico, e c'è in quello che dico una sorta di improntitudine: non è giusto ragionare in termini di battaglie vinte e battaglie e perdute. Nel nostro

¹ È una affermazione che richiede una lunga spiegazione: il 3 novembre del 2000 Mario Martone annunciava le sue dimissioni da direttore del Teatro di Roma con una lettera inviata all'allora sindaco Francesco Rutelli e pubblicata sul quotidiano «la Repubblica» (*Caro sindaco, lascio il Teatro di Roma*, «la Repubblica», 3 Novembre 2000). Walter Pedullà, allora presidente del Teatro di Roma, attribuiva alla gestione di Martone un deficit di 350 milioni del bilancio, ma – carte alla mano – Martone lo smentiva evidenziando invece una gestione virtuosa senza alcuna perdita o calo di abbonamenti. La vicenda segna le cronache per alcuni mesi, sui quotidiani nazionali e online si susseguono appelli di sostegno per Martone, ed altri indirizzati a Pedullà. Sulla vicenda cfr. l'ultimo capitolo del libro di Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002. Prima della *querelle* Ferdinando Taviani si era espresso sulla direzione di Martone in un articolo (*Il sogno di un teatro disgustato dai fasti*, «L'Indice dei libri del mese», luglio-agosto 2000, ora in *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, scaricabile al link <www.teatroestoria.it/materiali/nando-Col_naso_per_aria.pdf>). In chiusura dell'articolo scriveva: «Martone e i suoi collaboratori credo si stiano facendo molti nemici. La loro prima stagione è ancora in corso ed hanno già raggiunto alcuni dei più importanti obiettivi sbandierati sempre dai teatri stabili e quasi mai concretizzati: rinnovamento del pubblico; aumento degli spettatori e degli incassi; contenimento dei prezzi; presenza e diffusione sul territorio; apertura di nuovi spazi. Questi obiettivi, il nuovo Teatro di Roma, più che raggiungerli, li attraversa, puntando a qualcosa d'altro. Non sono fine a se stessi. Aldilà si intravede il sogno d'un teatro disgustato dai fasti, capace di tenere i piedi per terra, per spaziare con lo sguardo. Un teatro non "civico", semplicemente civile. Non so se lo lasceranno durare». In una nota che lo corredda a seguito della *querelle* aggiungeva: «Non l'han lasciato, ovviamente. Era facile profezia. La storia delle bugie sfacciate sugli ammanchi che erano invece guadagni, sul piccolo cinismo dei politici paguri messi a comandare un teatro di cui non capiscono nulla, incapaci di nutrir passione per qualcosa che non sia il proprio grigio tornaconto, della noncuranza con cui s'è liquidato un teatro di valore come se il problema degli equilibri politici fra i partiti che governavano Regione, Provincia e Comune fosse una cosa più seria e concreta, è stata benissimo raccontata. Basta dire, per capirne la pochezza, che l'esperienza di Martone al Teatro di Roma aveva un gravissimo difetto di fondo: funzionava. E per il fatto stesso di funzionare, d'esser basata sul buon senso e la pulizia, scopercchiava l'ipocrisia culturale ed il millantato credito del teatro so lenne e clientelare».

campo non esistono battaglie vinte e perdute, esiste la possibilità di conservare il seme di qualcosa di fecondo o il fatto che questo stesso seme venga soffocato o disperso. Questo è dunque il punto. Che il seme possa arrivare in una specie di giardino terrestre è impossibile, non avverrà mai; l'unica possibilità è conservare i semi.

Per questo io dico che non c'è nostalgia, c'è una parte del teatro che distrugge il raccolto prima che sia maturo e vuol dire che il teatro che conta sta altrove. Per un certo momento questo teatro che conta ha abitato anche a Roma, ha creato persino l'illusione e la speranza che persino nei teatri stabili potesse avvenire qualcosa di nuovo, c'è stato un fatto storico di enorme importanza, poi si è spostato. L'arte del teatro, la vita del teatro, stanno altrove. Punto.

I viaggiatori sanno, Buscarino sa, dove andare a viaggiare: si viaggia dove c'è un po' di vita. E per questo è molto bella, secondo me, la pagina di Buscarino su *I Dieci comandamenti*, perché Viviani è un esempio tipico di questo: se ragionassimo in termini di sconfitta e di vittoria allora Viviani sarebbe l'eterno sconfitto, l'eterno secondo, l'eterno terzo, l'eterno quarto nelle classifiche, sarebbe quello che non riesce mai a chiudere, a vincere, ma invece rimane come un seme che dà un fastidio tremendo, che continuamente cresce fuori posto, non si adatta a nulla.

Torno ancora all'altro libro, *Il Popolo del Teatro* di Buscarino, dove lui, che è così pudico, ci fa capire tutto di se stesso quando spiega che ha conosciuto suo padre attraverso le fotografie. Ecco cos'è un fotografo: uno che sa che le cose si conservano attraverso i loro segni, i semi. Questo sono per lui le fotografie, semi da raccogliere e mettere da parte. Spesso si pone la domanda: perché io vado a fotografare il teatro invece di fotografare i paesaggi, i fiori o le guerre? E poi tratta tutto il tema del teatro in questa ottica: come l'incontro con l'alterità.

In fondo, quando delle fotografie di Buscarino diciamo "questa per me è la più bella" è perché noi ritroviamo che quella fotografia non ci sta *documentando* qualcosa, ma ci sta ponendo questa domanda: ma di chi è questa immagine, era dello spettacolo o è di Buscarino?

La fotografia diventa una specie di interfaccia tra l'oggettività di ciò che il fotografo ha osservato, ha fermato e ha scelto, e le sue proiezioni, le sue immaginazioni, i suoi sogni, il senso che per lui tutto questo assume... non è né suo né dello spettacolo, non è né soggettiva né oggettiva, e questo essere né una cosa né l'altra è la grande forza che c'è in questo libro. Che è la storia di un incontro con l'altro.

PER TAVIANI: RICORDI E TESTIMONIANZE (2)

Borie, Buscarino, Capula, Carreri, Cremona, Cuticchio, Czertok

Monique Borie

J'ai connu Nando à plusieurs éditions de l'ISTA, c'est alors que notre amitié s'est scellée. Par les réveils réciproques dans le grand dortoir de Salento, par les promenades prolongées dans différents endroits au monde. Plaisirs de l'échange péripatéticien.

Par-dessus tout c'est en Italie que j'ai trouvé des partenaires de dialogue pour parler d'Artaud qui a occupé une bonne partie de ma vie. Fabrizio Cruciani et Nando m'ont encouragé alors qu'à Paris pareil travail laissait indifférent. Nando a accepté de faire partie de mon jury de thèse et dans son intervention il a saisi avec éclat les enjeux de l'approche anthropologique d'Artaud à laquelle je me livrais. Le soir tard, en rentrant, nous avons prolongé longuement nos discussions et ces heures-là fondèrent notre amitié indéfectible.

J'ai pris le risque de monter en voiture avec Nando qui roulait à tombeau ouvert mais j'avais la conviction que rien de mal ne pouvait m'arriver avec lui.

Nando s'est livré à une recherche théâtrale qui associait compétence et affection. Un ami rare et un pédagogue socratique.

Maurizio Buscarino



Rovereto 1982: Ferdinando Taviani, conferenza nel corso del festival
Oriente/Occidente.

Fotografia di Maurizio Buscarino.

Nando Taviani era un uomo che aveva una cura particolare nella manutenzione intellettuale del teatro, degli argomenti e delle persone a cui si avvicinava. Non demoliva, costruiva e, soprattutto, avvalorava.

Quando leggevo i suoi scritti la sua figura mi affiorava nella mente: mi suscitava un'emozione, quel tipo di emozione che ho sempre cercato di ridare nelle mie immagini, soprattutto nel ritratto.

Ma il ricordo più preciso che ho di lui è in una strada di Volterra nel 1981, quando, li all'aperto in una bella giornata estiva, arrivava sorridendo verso di me, accompagnato da sua moglie Mirella, durante un piccolo seminario che conducevo con alcuni giovani fotografi, intitolato *Il teatro quotidiano*. Lo vidi venirmi incontro come la figura di un nobile esploratore appena tornato dalle sorgenti del Nilo.

Nando Taviani sapeva spingersi là – *nei luoghi dove si vede accadere qualcosa* – dove altri non arrivavano.

Può sembrare strano che io lo dica, ma mi affascinava nel suo volto la bontà come intelligenza.

Simone Capula

Cara Mirella,

ho voglia di scrivere qualcosa a proposito di Nando. O forse solo di gridare quanto Nando manchi a me e a tanti altri, ma che dire?

Che scrivere? Senza cadere nella retorica?

Ho frequentato molto Nando per anni, ma non posso dire che lo conoscevo bene. Ho sempre avuto soggezione nei suoi confronti, mi pareva di non essere all'altezza. Non di lui come persona, ma del suo pensiero. Nando era, ai miei occhi, l'Himalaya. In Giappone direbbero: era un Tesoro Nazionale Vivente. Vedi? sto cadendo nella retorica, lui si farebbe una risata enorme, mi sembra di sentirla. Ma Nando aveva questo di particolare: non l'avrebbe fatta alle mie spalle, ma in faccia, mandandomi a quel paese. Una risata era più vicina di una pacca sulle spalle. Ma visto che già sta ridendo a più non posso, mi permetto ancora un po' di retorica (e poi provo a scrivere altro): Nando era una vera Utopia Vivente.

Aveva una capacità straordinaria di agire nel lavoro dei gruppi senza essere invadente. Molti di noi, registi di teatro indipendenti, gruppi teatrali, attori senza nome, senza la sua presenza, il suo aiuto, la sua ironia non saremmo mai esistiti.

L'ho conosciuto in un caldissimo pomeriggio del 1993, a Fara Sabina, a un incontro intitolato "Drammaturgie parallele". Ascoltavo lui, Eugenio Barba e altri professoroni parlare. Ero molto giovane, allora, e capivo ben poco. Sapevo che quello era il teatro che mi piaceva e mi attirava ma capivo poco o nulla di ciò che si stava dimostrando o si cercava di dimostrare.

Però l'incontro con gli scritti di Nando era stato ancora precedente, nel 1985 o '86: l'anno in cui ci fu una polemica tutta italiana sulla "uccisione" di un cavallo in scena da parte dei Magazzini Criminali (ho sempre amato il teatro di Tiezzi/Lombardi pur essendo lontano anni luce da ciò che intendevo ed intendo io per teatro). Nando scrisse su questo il saggio *La mossa del cavallo* (ora in Taviani, *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 105-127). Parti dall'essenziale: non un cavallo ucciso, come dicevano i giornali, ma solo uno spettacolo ambientato in un mattatoio. E poi parlò del modo in cui i media creano artificialmente uno scandalo.

Mi toccò un nervo scoperto. Nessuno aveva saputo mettere questa brutta storia in parole così chiare, così limpide.

Poi Nando, come “difensore” (ma non è la parola giusta: come cercatore di giustizia) dei Magazzini, era in compagnia di Pier Vittorio Tondelli che all’epoca era per me il più grande scrittore al mondo. Forse per questo mi colpì ancora di più.

Non lo conoscevo, e da lontano mi risultava quasi antipatico a causa del padre ex-ministro democristiano, del suo cognome. Ero tutto invaso di ideologia politica, allora. Ma il suo scritto mi colpì come ossigeno puro, in quell’Italia soffocante, edonista, craxiana/andreottiana. Perché? L’ho capito solo dopo la sua morte, rivedendo gli extra del film *Draquila*, il film della Guzzanti sul terremoto dell’Aquila, in cui è intervistato a lungo. E gli sento dire che «è possibile vivere in un paese parallelo, senza espatriare». E aggiunge che è per questo, per costruire questo paese parallelo, che si deve parlare di Dario Fo, Peter Brook, dell’Odin, della regia del Novecento, di Eleonora Duse, di Ibsen. E aggiunge ancora: «e di Molière, a me piace parlare di Molière. Molto spesso». Buffo, vero? Sta dicendo che per parlare del presente (addirittura del terremoto e delle malefatte dei politici) devi far vivere il passato, quello che ti sta a cuore, che ami, e che grazie al tuo amore diventa presente, attuale.

Aveva questa capacità di pensare e scrivere in modo sbilenco, di parlare di una cosa e insieme di farti pensare anche a altro, a molto altro, all’essenziale. Lo scritto sui Magazzini parlava di tante cose, che per me, giovane dilettante di teatro, erano quasi impossibili da capire. Ma capivo che quello studioso aveva tanto da darmi, anche se mi era difficile ammetterlo.

Anni dopo ho avuto la fortuna di sentirlo spesso far lezione all’Aquila e anche di averlo in sala mentre provavo. Mi ha sempre spiazzato, messo a disagio, rubato ore di sonno: i suoi commenti, se presi alla lettera, potevano fare danni immensi, perché aveva un gusto esasperato per il paradossale. Solo dopo anni ho capito che questi paradossi erano da prendere, spolpare, leggere tra le righe e poi dopo che li avevi incorporati magari buttarli, oppure usarli (raramente) tali e quali, e più spesso salvarne pezzi a te affini. Però prima dovevi spolparli. Erano sempre geniali, ma dovevi seguirli solo fino al punto in cui potevi sentirli tuoi, altrimenti potevi far danni al tuo gruppo.

Lui non ne aveva certo colpa, a parte forse quella di sopravvalutare a volte chi aveva di fronte. Ho capito come fare e che fare con i consigli e le osservazioni di Nando solo grazie alla lunga e intensa collaborazione all’Aquila, con l’Università, per i laboratori con gli studenti che ho fatto lì per anni. E lì, te lo devo dire, ho incontrato non una sola mente, ma una piccola “mente collettiva”, il duo Taviani-Schino. Non approfondisco perché non è il posto giusto, ma eravate questo.

Nando era bravissimo, anzi unico a ragionare *con* gli altri, insieme agli altri, nel lavoro di sala. E il massimo lo dava non tanto durante le prove, ma nei dialoghi brevi, nelle telefonate, quando apparentemente si parlava di altro. Con lui ho parlato più di musica e di religione che di teatro. Quando lavorai

all'Aquila su *Zio Vanja* parlammo di Debussy. Dopo la morte di Maria Luisa, la mia compagna, parlammo tanto di Meister Eckhart, di cui era un conoscitore profondo, e che era una mia ossessione.

Mi è sembrato – e penso che a tanti di noi, registi, attori, è sembrato così – che Nando quasi studiasse per noi le cose che io, noi, non eravamo in grado di capire. Me le spiegava, me le faceva a volte amare a volte odiare, ma così mi faceva capire – faceva sì che autonomamente capissi – se continuare una particolare strada o abbandonarla. Sempre obbligandoti a leggere tra le righe, sempre servendosi di pensieri sbilenchi.

Sento tanto la sua mancanza, e allora ho letto e riletto alcuni suoi scritti, specie sulla *Commedia dell'Arte* e mi rendo conto che è lì – studiando il passato – che ci ha dato le indicazioni essenziali sul presente, su cosa è un gruppo teatrale, sulle sue dinamiche, su come creare una “mente collettiva”. Forse lanciai macigni troppo grandi, ma questo è quel che Nando ci ha insegnato.

I miei ricordi privati su di lui si mescolano a quelli pubblici, perché aveva una immensa capacità di essere amico. E quindi dopo tanto discorsi sul maestro vorrei ricordarlo in relazione a un piatto di pasta al tonno. Un aneddoto.

Era il 2004, vivevo in Trentino e Nando doveva raggiungermi per una cosa importante. Arrivò in treno da Roma alla sera. Gli avevo scelto un bell'albergo, quasi di lusso, perché volevo dargli il meglio che potevo. Lui però fece una faccia delusa e disse “Non vuoi portarmi a casa e farmi salutare Giulia e Maria Luisa?”. Cioè mia figlia e la mia compagna, anche loro coinvolte nella cosa importante. Dissi “ok”, e telefonai a Maria Luisa, erano ormai le dieci, dicendole che in pochi minuti saremmo arrivati a casa per cenare. Lei si lamentò, e non poco: una cena per un professore quasi sconosciuto, da preparare in dieci minuti.

Entrammo in casa, ed era come se Nando ci fosse sempre stato, e anche Maria Luisa, che non lo conosceva bene, si sentiva come di fronte a un vecchio amico. Lui si sedette a tavola, dicendoci che aveva voglia di pastasciutta al tonno da giorni, e che avrebbe dormito volentieri sul nostro divano in salotto, che avremmo dovuto disdire la stanza dell'albergo. Gli dissi che la pastasciutta andava bene, ma il divano era davvero troppo scomodo. Mangiammo tutti e quattro, la pasta e poi una tazza di caffè, che, come sempre, fece raffreddare, per berlo. Anzi: due tazzine, come sempre, una non gli bastava mai. Poi aprimmo l'enorme pacco del regalo che ci aveva portato. Lo fece Giulia, che aveva sei anni.

Tutto qui, il mio aneddoto era questo. Per me rappresenta la grandezza di Nando: rendere semplici le cose complicate, essere vicino senza invadere mai.

Il giorno dopo facemmo la cosa importante, che era il nostro matrimonio, di cui era testimone. Aveva la capacità di trasformare una pasta al tonno in un piatto da gourmet, non esagero, è così, almeno per ciò che mi riguarda.

L'ultimo ricordo che ho è Nando alla finestra di casa sua che ci saluta, a te e me, dopo che eravamo andati insieme a trovarlo. Era già malato, mi permetto di dire disarmato, anche l'Himalaya si disarma a volte, e noi che potevamo fare? Al massimo fargli ciao con la mano, come si fa ai bambini, poi andare a mangiare una pastasciutta al tonno, per rimpiangerlo di più.

Roberta Carreri
NANDO AL PRESENTE

La prima immagine è di spalle. Siamo nell'atrio del Grand Hotel di Lecce, è il 19 maggio 1974. Vi ho appena messo piede e i miei occhi hanno incontrato quelli di Eugenio Barba seduto, conversando con un'altra persona. Mentre mi avvicino, Eugenio esclama: "Dio l'ha voluto! Roberta, questo è il professor Nando Taviani". E per la prima volta vedo il volto sorridente di Nando che si gira per guardarmi, con un fazzoletto allacciato al collo e il berretto in testa. La sua voce è calda e mi parla come se mi conoscesse da tempo. Da quel momento Nando diventa parte della mia vita.

Ho conosciuto Nando nello stesso momento in cui sono diventata parte dell'Odin Teatret e cominciava l'era dei grandi viaggi. Nando è con noi nel 1976 quando, invitati in Venezuela dal Festival Internazionale di Caracas, mettiamo piede per la prima volta in America Latina. Eugenio ha rifiutato di essere alloggiato nell'hotel che ospita gli altri partecipanti al festival e ha preteso di avere una casa in cui può abitare tutto l'Odin Teatret: La Casa dell'Odin. Nando, come membro del gruppo, si trova così a condividere con noi stanza, bagno e cucina. La sera Eugenio organizza incontri con alcuni gruppi latinoamericani invitati al festival. Incontri che si trasformano regolarmente in feste. Feste in cui si allacciano contatti e si concepiscono progetti che in futuro faranno dell'America Latina il continente in cui l'Odin Teatret avrà avuto più influenza. Lì, nelle conversazioni con Mario Delgado, regista e fondatore del gruppo Cuatro Tablas, vengono piantati i semi del progetto che due anni dopo ci porterà in Peru.

Nando è con noi anche il quel viaggio, documentato splendidamente nel film di Torgeir Wethal *Sulle due sponde del fiume*. Vivevamo nella stessa casa, non c'erano stanze o letti per tutti. Quattro persone per stanza, a volte per letto. In una fotografia di quel viaggio Francis ed io siamo seduti al sole, uno accanto all'altra, al tavolo di un ristorante all'aperto. Dietro di noi, in piedi, c'è Nando, come un angelo custode, con un berretto rosso, tiene in mano la giacca di camoscio. Nei momenti in cui Eugenio ci ha esposto a situazioni

estreme, Nando è sempre stato importante per l'equilibrio del nostro gruppo. Nando è stato per tanti anni il consigliere letterario di Eugenio e il mio confidente. La mia vita professionale e la mia vita privata si sono sovrapposte per tutto il tempo in cui Nando ci ha accompagnati.



Lima 1978: Ferdinando Taviani, Roberta Carreri, Francis Pardeilhan

Gli album di fotografie riattizzano memorie spente; per scrivere su Nando, ho riaperto i miei. Le fotografie sono sempre “al presente”, chi le guarda le vede sempre “al passato”.

Di Nando a Carpignano, vive nella mia memoria la foto di Tony D'Urso in cui si vede Nando, con tanto di costume e maschera da diavolo, calarsi con la corda dal campanile della chiesa di Carpignano per ingaggiare poi una lotta con L'Angelo Bianco di Iben. Quel giorno Nando rompe in questa giovane aspirante attrice appena arrivata dai banchi dell'Università Statale di Milano (che non sa muoversi o parlare come il resto del gruppo e che ha voltato le spalle alla sua vita sicura per imbarcarsi in un viaggio verso l'ignoto) tutti gli schemi di quello che si può permettere di fare un professore universitario.

Nando a Barcellona nel 1977. È ingrassato. Porta sul petto, come bottone della camicia bianca, i gemelli d'oro con la pietra azzurra che lo accompagneranno per tanti anni. Indossa una giacca di camoscio ed è in piedi, accanto alla portiera del Ford Transit giallo con cui gli attori dell'Odin Teatret vagabondano per tutta Europa.

Luglio 1979, il mio album di nozze con Francis si apre con una fotografia di tre persone a braccetto: Nando con fazzoletto bianco al collo, me (in abito da sposa) e Ugo Volli con l'immancabile pila di giornali in mano, nonostante fosse a un matrimonio. L'ultima foto dell'album è di Nando, seduto in un prato contro il tronco di un grande pioppo, che si gode tranquillamente l'ombra. Sta bene, è parte della mia grande famiglia di cui quel giorno erano presenti tutte le mie radici.

Quando, anni dopo, divorzio da Francis dicendo così addio a una vita perfetta con marito, figlia e mutuo per la casa, Nando esprime il suo parere dichiarando che il divorzio mi aveva aiutato a non diventare un'insopportabile moralista. E mi racconta di una volta che era al ristorante con la famiglia, ed a un certo punto aveva alzato la voce buttando il tovagliolo per terra: «L'ho fatto per mettere in imbarazzo i miei figli. Devono imparare a non rispettarci troppo».

Nonostante il suo spirito ribelle e imprevedibile, Nando mi infondeva una grande fiducia. Posso dire di non aver mai avuto segreti per Nando; sia come attrice che come persona. Era saggio ma mai moralizzante. Ho incontrato poche persone che sapessero ascoltare come lui. Nelle mie conversazioni con Nando ero un libro aperto. Il suo sguardo, come quello di Torgeir, aveva un'angolatura particolare che ti faceva scoprire quello che ti stava davanti, in un modo completamente diverso. Forse per questo si sentivano fratelli. Se Nando avesse trascritto le conversazioni che ha avuto con noi attori e attrici, avremmo un'immagine più complessa e un quadro più preciso di quello che è stato il fenomeno del Terzo Teatro.

A marzo del 1980 Nando viene a Holstebro, nella foto è seduto nella biblioteca dell'Odin Teatret e guarda Dario Fo in piedi accanto a lui, che sta parlando animatamente ai presenti. Nell'aprile dello stesso anno lo incontriamo a Ferrara dove presentiamo *Il Libro delle Danze*, ospiti del Teatro Nucleo. È sempre con la camicia bianca e la giacca di camoscio, però si è snellito. Ha seguito quella che lui chiamava "la regola del quinto", ovvero: mangiare un quinto del solito. Si sta pulendo gli occhiali, sullo sfondo si vedono Eugenio e Torgeir che stanno parlando.

Subito dopo andiamo a Fara Sabina per un incontro del Terzo Teatro. Nella foto si vedono alcuni componenti del Teatro Potlach, Claudio Meldolesi, Ugo Volli, Nando, Roberto Videla, Cora e Horacio Czertok e, sdraiato ai piedi di una catasta di materassi, Ferruccio Marotti. Parliamo, sogniamo, mangiamo, dormiamo: una comunione di spiriti indipendenti.

Nell'ottobre del 1980 ha luogo a Bonn la prima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Nando fa parte dello staff scientifico. Io ho il privilegio di visitare l'ISTA per dieci giorni ed entrare in contatto diretto con gli insegnamenti dei maestri asiatici. Questo incontro marca pro-

fondamento il mio lavoro di attrice e, da quel momento, l'ISTA è per me una grande occasione di riflessione e ispirazione.

Fotografia nella mente: Nando e io, in una grande stanza piena di luce, nella casa di campagna dove abitavo con Francis, mia figlia e altri cinque compagni dell'Odin Teatret. Siamo seduti uno di fronte all'altra; sulla tavola un registratore. È l'unica volta in cui abbiamo parlato per ore, da seduti. Franco Quadri, dopo la pubblicazione de *Il Brecht dell'Odin*, ci aveva proposto di pubblicare un libro degli attori dell'Odin. È il 1982 e io sono appena ritornata da un viaggio di cinque settimane in Africa, in quello che si chiamava allora Alto Volta (oggi Burkina Faso), con l'antropologa danese Mette Bovin.

Ispirata dalla nostra esperienza con i baratti in America Latina, Mette ha deciso di usarmi come catalizzatore per studiare le reazioni di diversi gruppi etnici nella zona del Sahel alla presenza di un'attrice bianca. I bianchi che la popolazione locale era abituata a vedere erano missionari o antropologi. Mette vuole vedere come ognuno dei cinque gruppi etnici della regione reagisce alla presenza di una donna bianca che li invita a baratti culturali in cui lei stessa danza e canta, come una *griotte*. Questo viaggio è un'esperienza di grande importanza. Per la prima volta viaggio senza Eugenio e i miei compagni di lavoro, trovandomi così a presentare le mie danze drammatiche senza le loro musiche, accompagnata solo dalla mia voce. Al mio ritorno a Holstebro ho la testa piena d'immagini ma, quando cerco di porle per iscritto, mi blocco completamente. Nando, che è molto attento alla mia crescita all'interno del gruppo, si interessa al mio viaggio e si propone di aiutarmi. Non ricordo per quale ragione fosse a Holstebro; forse perché stava aiutando Eugenio con la drammaturgia del nuovo spettacolo che sarebbe diventato *Il Vangelo di Oxyrhyncus*. Dall'altro lato del tavolo, Nando mi guarda con occhi sorridenti e si trasforma in una levatrice che porta alla luce i pensieri che illustrano la mia esperienza africana. Alla fine della conversazione, mi regala anche il titolo per il mio capitolo: "Hic Sunt Leones" (il nome che gli antichi davano alle regioni inesplorate dell'Africa).

1988: dopo una rappresentazione di *Talabot* a Århus, i miei grandi amici Saul e Hanne Shapiro invitano a cena oltre a tutto l'ensemble dell'Odin Teatret, anche Nando, Franco Ruffini, Jean Marie Pradier e Roberto Bacci che sono venuti in Danimarca per vedere lo spettacolo. Nando sorride, in camicia bianca con i suoi gemelli d'oro con pietra azzurra sul petto. È seduto a tavola fra due donne che ridono a bocca aperta: Iben e me. È ancora snello, ma non lo rimarrà a lungo.



Århus 1988, Iben Nagel Rasmussen, Ferdinando Taviani, Roberta Carreri.

Durante la creazione degli spettacoli, sia di gruppo che individuali, il rapporto con Eugenio non è raro che diventi conflittuale. È come se per Eugenio la creazione fosse una lotta. Una lotta contro i cliché degli attori, una lotta contro i suoi cliché, una lotta contro la sua sensazione di impotenza. Questi contrasti sono tangibili e ci conducono, come dice Nando, in una strettoia. Se riusciamo ad attraversarla ci porterà a un risultato che nessuno di noi poteva immaginarsi: a uno spettacolo che si può vedere diverse volte e appare sempre diverso, complesso e semplice allo stesso tempo. Il processo è doloroso; Nando presta orecchio alle mie lamentele. Facendomi domande intelligenti, mi obbliga a trovare risposte alle mie frustrazioni. Non mi dice mai cosa fare. «Andiamo a fare una passeggiata?». E camminando, sempre camminando, mi fa trovare le risposte ai miei dubbi. Cammina al mio fianco, non posso guardarlo negli occhi, guardo davanti a me. Per questo Nando è un grande consigliere.

Nel maggio del 1993, durante l'ISTA a Fara Sabina, creiamo uno spettacolo in memoria di Fabrizio Cruciani, morto l'anno precedente. La sua assenza è simboleggiata in scena da una bellissima sedia: vuota. Nando con Renzo Vescovi, Piergiorgio Giacchè, Nicola Savarese, Eugenio e Julia parlano davanti alla sede del Teatro Potlach. La camicia è sempre bianca, ma i gemelli hanno traslocato sul taschino del gilet beige (dove rimarranno per anni, anche se il gilet cambierà). Al collo, una sciarpa lilla con disegni

bianchi. In testa il berretto beige. Nella foto seguente è seduto su un sofà con Piergiorgio Giacchè che gli parla animatamente mentre lui guarda sorrione l'obiettivo. La sera lo vediamo sorridente, seduto al tavolo di un bar di Fara Sabina, con Mirella al suo lato che gli sta parlando vivacemente e Clelia, Eugenia e Gaia che ridono con lui; sul tavolo tre tazzine di caffè, due bicchieri e un posacenere. Durante le sessioni dell'ISTA, le chiacchierate dopocena, informali e rilassate, sono importanti. Lì a volte sorgono le idee da investigare l'indomani. L'ultimo giorno la foto immortalava un abbraccio in primo piano fra Nando e Eugenio. I loro capelli sono brizzolati. La barba di Nando è già bianca.

1994, ISTA di Londrina (Brasile), Nando mantiene il berretto e il gilet beige, la sciarpa è blu con disegni bianchi, con lui: Eugenia Casini Ropa e Torgeir. Nella foto con Eugenio, Patricia e Rina, Nando guarda l'obiettivo con sguardo serio e anche un po' stanco.

E l'anno dopo eccolo ballare con Franco Ruffini, ambedue indossano una maschera balinese che scaccia gli spiriti maligni. Il gilet è marrone, ma sempre con i gemelli e una catena d'oro appesa al taschino destro, mentre quello sinistro è pieno di penne a sfera e stilografiche.

È il 1995, alla fine della nostra tournée romana con *Kaosmos*, Franco si è offerto di fare da anfitrione e Silvia, sua moglie, ha cucinato per tutti. Per ringraziare i professori di «Teatro e Storia» che hanno reso possibile la tournée, Eugenio regala a Franco e Nando una maschera di Sidha Karya. I due la indossano immediatamente iniziando a danzare, mentre il violino di Frans li accompagna. Momenti come questo sono il segno di una simbiosi non solo intellettuale fra quelli che chiamiamo con affetto "i Professori" e l'Odin Teatret. Ci stimoliamo a vicenda aiutandoci a crescere, rendendo il nostro lavoro più ricco e interessante.

Durante l'ISTA il rapporto di Eugenio con gli accademici provenienti da tutto il mondo è stato di grande importanza per lo sviluppo dell'Antropologia Teatrale. I principi che accomunano le diverse culture performative non sarebbero stati scoperti senza la presenza attiva degli attori. D'altro canto le domande che Eugenio e i professori pongono, spingono gli attori a formulare la loro conoscenza tacita, riscoprendo la molteplicità di fattori che sono alla base del processo di apprendimento del loro mestiere. È una forma di scoperta collettiva che avviene su diversi piani e che arricchisce tutti.

Nel 1996, al termine dell'ISTA di Copenaghen, durante la cena di addio, vediamo Nando sul lato sinistro della foto, con le braccia sulle spalle di due ballerini balinesi. Ha i capelli più lunghi del solito e il suo sorriso soddisfatto è chiaramente visibile sotto la lunga barba.

A novembre dello stesso anno, Nando e Mirella ci portano a L'Aquila con *Kaosmos*. Due foto lo ritraggono con Mirella: nella prima stanno discorrendo in piedi, davanti alla fontana delle 99 Cannelle, nella seconda sono al ristorante dell'Hotel Duca degli Abruzzi dove stiamo pranzando insieme. Sulla tavola molti bicchieri e una bottiglia di Ferrarelle. Mirella sorride mentre guarda Nando, che a sua volta guarda l'obiettivo.



L'Aquila, 1996: Ferdinando Taviani, Eugenio Barba, Torgeir Wethal.

Segue una foto di Nando con Torgeir a Milano, nel carcere di San Vittore dove Donatella Massimilla ci ha invitati per fare una parata e un baratto con i carcerati con cui lei lavora.

Nell'aprile del 1997 Nando è a Holstebro e viene a cena da noi. La foto lo ritrae con Torgeir sulla terrazza di casa nostra con in mano un bicchiere e sul tavolo due bottiglie di birra. Ambedue hanno una sigaretta fra le dita. Torgeir parla con viso rivolto verso Nando che sta guardando il giardino davanti a sé con gli occhi sorridenti; l'atmosfera è rilassata, le loro braccia riposano sui braccioli delle sedie. Nando indossa una camicia azzurra sotto un caffettano blu con bordi dorati, una sciarpa blu a disegni bianchi gli avvolge i fianchi e sopra tutto ciò, l'immane gilet con i gemelli d'oro.



Holstebro, 1997: Torgeir Wethal, Ferdinando Taviani.

A maggio siamo a Pontedera perché Eugenio riceve la cittadinanza onoraria. Nando, con una sciarpa blu e rossa sulle spalle, è in piedi davanti a una pila di piatti pronti per il banchetto, accanto a lui Mirella Schino, Eugenia Casini Ropa, Clelia Falletti e Carla Pollastrelli. Più tardi, a sera, la macchina fotografica lo coglie in compagnia di Torgeir, Mirella e Nicola, a passeggio per le strade di Pontedera.

A luglio, incontriamo Nando e Mirella al Festival di Volterra. Torgeir e io siamo in vacanza e ceniamo con loro. Nella foto Torgeir e Nando stanno parlando seriamente tra di loro.

A marzo del 1998, Nando torna a Holstebro per continuare il lavoro con Eugenio sulla creazione di *Mythos*. Questa volta abita da noi. Eccolo a piedi nudi sul pavimento di legno, indossa il suo caffettano blu con disegni dorati, la sciarpa blu a disegni rossi avvolta ai fianchi e il gilet blu con i gemelli e la catena d'oro. È mattina ed è spetinato. Sorride come un capo tribù, appoggiando la mano sul corrimano. È una bella immagine che risveglia ricordi dolorosi. La foto seguente è infatti della sottoscritta, con i piedi doloranti a mollo nell'acqua e sale, dopo quattro ore di lavoro con Eugenio. Ho passato mesi e mesi a imparare a danzare il flamenco e, il primo giorno di lavoro sul nuovo spettacolo, Eugenio ci presenta la scenografia con il pavimento coperto di ghiaia. Mesi di lavoro inutilizzabili: come danzare il flamenco sulla ghiaia, con scarpe con tacchi alti 12 centimetri? Durante il processo di creazione degli spettacoli mi succede regolarmente di perdere il

senso di quello che sto facendo. Le richieste di Eugenio mi sembrano a volte irragionevoli. La dinamica di gruppo traballa, facendo scricchiolare la struttura di questa barca che alberga la nostra esistenza. In questi momenti la presenza di Nando è di vitale importanza. La vita all’Odin Teatret – e parlo di “vita”, non di lavoro – è sempre stata molto complessa. Solo una mente ampia come quella di Nando poteva comprenderla (nei due sensi della parola).

A maggio dello stesso anno, prima di *Mythos* a Holstebro, Nando è seduto al tavolino del ristorante in riva al fiume, con Franco, Mirella, Clelia, Nicola, Julia ed Eugenio. Il sole splende, la sciarpa al collo è gialla. Il mio commento alla foto: “I Professori sono venuti a vedere *Mythos*, risultato del loro sforzo comune”.

Il 25 agosto Alice compie 17 anni. Nando e Mirella sono a Holstebro in occasione della «Festuge» e partecipano alla festa di compleanno. Nella foto sono seduti nella veranda inondata di sole, Nando sta fumando la pipa, Mirella la sua sigaretta sottile. Ci sono anche Eugenio e Renzo, ma non nella stessa foto. Una sera, durante la «Festuge», Nando e Beppe Chierichetti vengono a cena da noi. Poi, come spesso accade, scendiamo al fiume dietro casa per fare un falò e chiacchierare con una birra in mano. Nando ha la pipa in mano e parla con Torgeir. Sono seduti su dei ceppi. Beppe compare in un’altra foto. Penso che Nando dorma da noi perché due foto lo ritraggono con Torgeir la mattina seguente sulla terrazza. Indossa una camicia azzurra, un sarong corto beige e lilla, in testa ha un cappello marrone a tesa larga. Sul tavolo ci sono due grandi tazze di caffè.



Montemor O’Novo, International School of Theatre Anthropology, 1998: Clelia Falletti, Mirella Schino, Ferdinando Taviani. Torgeir Wethal

A settembre si tiene l'ISTA a Montemor O'Novo. Bella foto con Clelia, Mirella, Nando e Torgeir che camminano sulla terra battuta, sotto il cielo azzurro; Nando vestito di blu, con la grande sciarpa beige e lilla sulle spalle. È la prima ISTA senza Sanjukta, morta l'anno precedente. Eugenio prepara in suo onore lo spettacolo di *Theatrum Mundi Quattro poemi per Sanjukta*, da presentare a Lisbona nel teatro della Fondazione Gulbenkian. La foto ritrae Nando ed Eugenio in piedi, durante l'ultima cena. Non sorridono all'obiettivo, anzi, Eugenio ha sul volto un'espressione amara.

A novembre presentiamo *Mythos* a Bologna e i nostri amici Professori ci raggiungono. Ancora una fotografia che ci ritrae a cena attorno a tavoli coperti di bicchieri e bottiglie. Torgeir è seduto sorridente accanto a Nando che guarda l'obiettivo con la pipa in bocca, le sopracciglia alzate e gli occhi ridenti con un'espressione buffa e insolita. Alla rappresentazione di *Mythos* segue la cerimonia all'Università di Bologna, in cui viene conferita a Eugenio la Laurea Honoris Causa. Da Bologna Torgeir e io scendiamo a Roma dove Franco Ruffini mi ha invitata a presentare la mia dimostrazione di lavoro *Orme sulla Neve* per gli studenti del suo corso. La prima sera ceniamo a casa di Mirella e Sandro con Nando e Franco; sul tavolo la tovaglia azzurra, bicchieri di vino bianco e un'alta lampada liberty che illumina dolcemente, creando un'atmosfera calda e rilassata.



Holstebro, festa per i 35 anni dell'Odin Teatret, 1999: Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Mirella Schino, Nicola Savarese, Raimondo Guarino

Nel 1999 Eugenio decide di fare una grande festa per celebrare i 35 anni dell'Odin Teatret. La foto ritrae Nando, Franco, Nicola, Mirella e Raimondo

Guarino, indaffarati attorno al tavolo nella nostra biblioteca. A quanto pare non riescono ad aprire il loro grande regalo. Nella foto seguente Renzo interviene per aiutarli ad aprirlo. Nella foto di gruppo dell'Odin Teatret Nando sta in cima alla scala della torre di Sanjukta, dove tutti hanno trovato posto. Io ho cercato di essergli vicina e sono seduta sullo scalino giusto sotto di lui. In un'altra foto, scattata nella biblioteca dell'Odin, Nando è seduto su un sofà con la pipa in bocca e il suo sorriso sornione. Accanto a lui ci sono Renzo, Clelia, Jørgen Anton, Roberto Bacci ed Eugenio.



Holstebro, festa per i 35 anni dell'Odin, 1999: Renzo Vescovi, Ferdinando Taviani, Jørgen Anton, Clelia Falletti, Roberto Bacci, Eugenio Barba

Nei momenti difficili Nando ha sempre funzionato come valvola di sicurezza.

Non sono sicura che sarei riuscita a resistere tutti questi anni all'Odin Teatret senza la presenza confortante di Nando, senza la sua voce calda con l'inimitabile erre moscia, che tanto moscia non era, forse solo pigra, e il suo vezzo di usare parole come *rumenta* che rievocavano in me le poesie del mio amato Montale.

Nell'aprile del 2000, l'Odin Teatret torna a Roma per cinque settimane. Il programma al Teatro India comprende tutto il nostro repertorio: spettacoli, seminari, dimostrazioni di lavoro, conferenze e baratti. Abbiamo molte occasioni di vederci ma, stranamente, ho poche foto in cui appare Nando. La prima è davanti all'ingresso del teatro dov'è ritratto in compagnia di Julia, Roberto Bacci e Torgeir. Che Nando nel suo ruolo di consigliere sia stato di

grande aiuto per Roberto e Jerzy Grotowski non ci possono essere dubbi. La seconda foto è durante la festa nel cortile del Teatro India, per il quarantacinquesimo compleanno di Iben. Nando è seduto a tavola accanto a Mirella che sta fumando. Sorride a qualcuno fuori dall'inquadratura, probabilmente verso Iben che sta per inforcare la sua bicicletta verde per tornare al suo alloggio.

Dopo Roma Nando ci porta a L'Aquila con *Mythos*. La sera dell'ultima rappresentazione, dopo aver smontato la scenografia e caricato il camion, ci sediamo tutti a mangiare un boccone. Nando è seduto di sbieco e ha girato la testa per parlare con Julia che è alle sue spalle. Iben si è appoggiata alla schiena di Nando e sorride felice all'obbiettivo. Un'altra immagine ritrae Nando, con Mirella e Iben che saluta con il braccio alzato. Infine, il primo piano di un abbraccio caloroso fra Torgeir e Nando.

Agosto a Bologna. Cominciano cinque settimane con lo spettacolo di *Theatrum Mundi*, *Ego Faust*, che presenteremo anche a Bielefeld e a Copenaghen. Mi chiedo come mai non ho foto di Nando in quest'occasione, come neanche durante la prima italiana di *Sale* a Pontedera, nel 2002.



Roma, 2000: Julia Varley, Roberto Bacci, Ferdinando Taviani, Torgeir Wethal

Nel 2002 iniziamo la creazione de *Il Sogno di Andersen*. Per questo spettacolo ho creato un personaggio vestito molto elegantemente, con una maschera di Fabio Butera che ho chiamato "Il Barone". Poco tempo dopo, Nando comincia a scrivermi: Cara Baronessa...

Da quel momento le sue lettere cominciano così, con questa apertura faceta e affettuosa.



Holstebro, festa per i 40 anni dell'Odin, 2004: Franco Ruffini, Ferdinando Taviani.
Dietro di loro: Nicola Savarese, Peter Elsass

I primi di ottobre del 2004 l'Odin Teatret festeggia i 40 anni di esistenza. Si organizza una grande festa e viene invitato un famoso chef da Copenhagen per preparare pranzo e cena. Eugenio decide che il pranzo del 2 ottobre debba avvenire in riva al mare e me ne affida la responsabilità. Il tempo in Danimarca a ottobre è comunemente inclemente, specialmente in riva al Mare del Nord. Ma quel giorno, miracolosamente, il vento spazza via le nubi e il sole risplende sulla lunga tavolata che si spiega a mezzaluna sulla spiaggia ai piedi di una scogliera. Il cappello di lana rossa di Nando spicca contro il cielo azzurro. Come tutti, è seduto con il suo picnic gourmet, mentre un'orchestrina suona in riva al mare. Dopo il pranzo, alcuni si spogliano e si gettano fra le onde dimostrando le loro radici vichinghe. Gli altri si incamminano per la spiaggia verso il bus imbacuccati in grandi sciarpe. Nando appare (serio, con la pipa in mano e il sole sul volto) accanto a Franco (sorridente con berretto di lana a strisce lilla e rosse), in mezzo a loro Nicola guarda il cielo strizzando gli occhi.

All'Università di Århus, durante il simposio in occasione della celebrazione dei quarant'anni dell'Odin Teatret, Nando serio e Mirella sorridente guardano l'obiettivo.

È del maggio dello stesso anno la foto di gruppo sulla scalinata di una chiesa di L'Aquila, con l'Odin Teatret, il Teatro tascabile di Bergamo, Nicola, Mirella e Nando che spicca con la sua sciarpa rossa.

L'ISTA del 2005 avviene a Brzezinka, in Polonia. È appena iniziata quando, la sera del 3 aprile, la telefonata di Beppe ci annuncia la morte improvvisa di Renzo Vescovi. Tutto l'Odin si riunisce in camera di Eugenio cercando conforto reciproco. Non potendo sospendere l'ISTA, viene deciso che Torgeir, come rappresentante del gruppo, andrà al funerale. Noi rimaniamo per continuare il lavoro, ma il cuore è pesante e non è facile concentrarsi. La foto mostra Nando di spalle, con calotta di lana colorata vestito di blu con una grande sciarpa beige e rossa. Sta camminando accanto a Mirella, avvolta in una grande sciarpa azzurra. Le mani di Nando svelano che sta dicendo qualcosa d'importante. Quando li sorpasso si accorgono di me e sorridono all'obiettivo. Ma il volto di Nando è stanco e la barba molto bianca; sotto i baffi folti e irti, manca quell'incisivo che Iben e io continuiamo a dirgli di farsi rimettere. Dopo la sessione dell'ISTA a Brzezinka ci spostiamo a Wrocław per presentare *Il Sogno di Andersen*. A un tavolo rotondo sono seduti Nando (di spalle), Nicola, Mirella, Franco, Eugenio, Julia e Lluís Masgrau. Nando è sempre elegante con la sua camicia bianca, gilet blu e sciarpa beige con i bordi lilla. Alla festa di commiato con la gente del Grotowski Institut, c'è una foto di Nando e me, guancia a guancia. Nando ha gli occhi chiusi. Nella foto seguente Nando appare sorridente a braccetto di Eugenio che ha una espressione amara sul volto, ancora una volta; mi chiedo se sia a causa della stanchezza post-ISTA.

A maggio siamo a Bergamo. Gli attori del Teatro tascabile di Bergamo ci accolgono accompagnati dall'assenza del loro regista, Renzo Vescovi, che aveva organizzato per noi alcune rappresentazioni di *Il Sogno di Andersen* in Piazza Vecchia. Il 14 maggio Iben compie 60 anni e fa una grande festa. La vediamo con Nando, a braccetto in una strada della città alta: lui sfoggiando una papalina turchese e una grande sciarpa rossa, lei con una corona di fiori in testa. Nel taschino di Nando spicca una margherita proveniente probabilmente dalla corona di fiori di Iben.

Sono certa che, dopo la morte di Renzo, il dialogo degli attori del TTB con Nando e Mirella sia stato di capitale importanza per la sopravvivenza del gruppo.

2009, durante la creazione di *La Vita Cronica*, Nando segue tutta la prima tappa di lavoro in sala con noi, facendo anche lui la sua proposta di scena iniziale dello spettacolo.

Ho una cartolina che mi ha mandato, con una bellissima riproduzione di un teatrino/magazzino, che rispecchia la scenografia dello spettacolo. Il lavoro di Nando in tandem con Eugenio procede durante la creazione di questo spettacolo.

Nando e Mirella vengono nel gennaio del 2010 per fare un'intervista a Torgeir, già provato dalla chemioterapia, con la bella testa rasata. Claudio

Coloberti fa le riprese e Pierangelo Pompa è l'assistente. Torgeir, seduto sul sofà rosso, guarda Claudio che regola la luce. Nando è seduto sul sofà bianco, mi guarda con il volto inespressivo, rassegnato. Quando la tristezza è troppo grande, ci si arrende. Mirella pone domande nuove, inaspettate e intelligenti alle quali Torgeir e Nando si alternano a rispondere. Il pretesto è il mio spettacolo unipersonale, *Judith*, ma domande e risposte spaziano sul lavoro di Eugenio e dell'attore all'Odin Teatret in generale. In un'altra intervista, fatta nella sala di montaggio dove Torgeir sta lavorando sul film di *Judith*, Mirella convince Nando a parlare esclusivamente della sua esperienza con questo spettacolo.

In questo periodo stiamo lavorando alla creazione di *La Vita Cronica* di cui Torgeir fa parte. Torgeir muore tre mesi prima del debutto dello spettacolo.

Il 3 luglio è un giorno di piena estate, dopo il funerale di Torgeir è stato organizzato un pranzo all'Odin Teatret. Qualcuno fa una bellissima foto di Nando, seduto alla lunga tavola apparecchiata nella sala bianca con la testa appoggiata alla testa di Rina. Il suo sguardo abbassato, chiuso all'esterno, contrasta con il sorriso di Rina che segue il discorso di uno degli invitati che parla di Torgeir.

Un anno dopo, nell'autunno del 2011 Nando è con noi, nel bosco del museo di Holstebro, mentre viene posata una targa in memoria di Torgeir su una panca in riva al fiume che scorre dietro quella che era la nostra casa.

Leggo nel mio quaderno degli inviti che il 27/4/12 Nando e Nicola sono venuti a pranzo da me e ho preparato insalata di gamberetti e finocchio e poi prosciutto di cervo con uova strapazzate. «Non ho avuto tempo di comprarti dei fiori allora accetta questo» dice Nando, e mi porge una preziosa penna Mont Blanc «Scorre così bene sulla carta che è un piacere».

L'ultima immagine di Nando risale al 2018, nella sala del Teatro Vascello a Roma, dopo la rappresentazione de *L'Albero*. Mi era stato detto da più persone che Nando era malato ma, quando lo vedo, mi sembra lo stesso di sempre, solo un po' fragile. Naturalmente ci riuniamo attorno a lui che immediatamente "fa salotto". È così piacevole ritrovarlo che diventa difficile lasciarlo.

Non pensavo che quella sarebbe stata l'ultima immagine di Nando, ma sono contenta che lo sia stata. Se ne è andato immutato, con il suo gilet, il suo copricapo originale e le sue sciarpe colorate.

Con Torgeir e Nando, sono scomparsi i due cavalieri che potevano salvarmi da me stessa e la mia vita è diventata più pesante.

Vicki Ann Cremona

Il Dipartimento di Studi Teatrali all'Università di Malta fu inaugurato nel 1988. Due anni dopo, nel 1990, il mio collega John Schranz e io siamo partiti per l'ISTA di Bologna per incontrare i professori italiani che vi erano presenti, e parlare con loro della possibilità di visitare Malta e consigliarci sul programma di studi che volevamo totalmente re-inquadrare. Fu lì il mio primo incontro faccia a faccia con Nando Taviani. Conoscevo il suo nome attraverso le sue pubblicazioni sulla Commedia dell'Arte. Tutto mi aspettavo meno che un professore universitario vestito in modo che si può solo descrivere con la parola "originale": un panciotto lungo a righe, una lunga catena di metallo infilata in una delle asole, da cui pendevano quelli che sembravano due grossi anelli, un cappello piatto in testa, e dei sandali tipo quelli che indossa Gesù Cristo nei film. Roba un po' punk, insomma. La seconda cosa che mi colpì era l'attenzione totale con la quale ci stette a sentire, e il modo rapido e mirato con il quale cominciò a riflettere ad alta voce, aprendo già una nuova direzione possibile su come ci potevamo orientare nelle nostre scelte. Mentre parlava, ero presa da quello sguardo penetrante che sembrava entrare nel mio cervello per vedere se valeva la pena perdere tempo con noi. Ci presentò ai suoi compagni, due altri giganti, Franco Ruffini e Nicola Savarese, e grazie a lui abbiamo potuto conoscere anche due altre grandi figure per lo sviluppo degli studi teatrali in Italia: Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti. Tutti vennero a Malta nel corso dell'anno accademico, e c'è chi è anche tornato. I consigli di Nando e dei suoi compagni ci aiutarono a creare solide basi per il nostro dipartimento. Si può dire che ne erano le colonne portanti.

Ho avuto altre occasioni di incontrare Nando – e avevo sempre l'impressione di avere a che fare con un gigante di sapienza che aveva l'aria un po' birichina, lo sguardo molto osservatore, a cui piaceva la stravaganza, ma che esigeva un rigore intellettuale di altissimo livello, da se stesso prima che dagli altri. Un rigore che si riflette nei suoi scritti, e nelle sue conferenze – per chi ha avuto la fortuna di ascoltarne qualcheduna. Un'apertura verso noi maltesi, sempre pronto ad ascoltarci, offrire consigli e guidarci in direzioni sagge. Il nostro dipartimento gliene sarà sempre grato.

Mimmo Cuticchio

*Quando l'allievo è pronto
il maestro si fa trovare*

L'inizio del mio rapporto con Nando Taviani risale al 1980. Era il mese di maggio ed ero stato invitato, insieme al professore Antonio Pasqualino, a un convegno dal titolo *Ricerca Teatrale e Diverso Culturale*, organizzato da Beno Mazzone, direttore del Teatro Libero di Palermo e del Laboratorio Teatrale Universitario, al Centro Danilo Dolci di Trappeto (PA).

Il mio intervento sul teatro dei pupi fu preceduto da un'interminabile introduzione del professore Pasqualino, che dissertò per oltre un'ora, mentre la sala gremita andava svuotandosi; quando arrivò il mio turno erano rimaste poche persone, tra cui Nando Taviani ed Eugenio Barba. Ero molto seccato, parlai poco e con tono polemico e me ne andai. Per l'occasione, insieme a mio fratello Guido e a un aiutante, avevamo caricato all'inverosimile la nostra Fiat 127, con un numero consistente di pupi e fondali che alla fine rimasero inutilizzati. Intorno alla mezzanotte, al mio rientro a casa, il telefono cominciò a squillare senza sosta, era Beno Mazzone che si scusava per com'erano andate le cose e mi chiedeva di ritornare l'indomani, perché Taviani avrebbe avuto piacere di seguire il mio intervento.

L'indomani mattina, quando ricaricai la macchina di pupi e fondali, presi anche la spada che mi aveva regalato il mio maestro contastorie Peppino Celano. Così, durante l'intervento, dopo aver mostrato la gestualità dei pupi e dissertato sulle loro voci, impugnai la spada e cominciai a spiegare cosa fosse il *cunto*, raccontando per circa un quarto d'ora un episodio della *Storia dei paladini di Francia*. Taviani e tutti gli altri rimasero talmente colpiti che non si parlò più di teatro dei pupi ma solo di *cunto*.

Fu allora che Taviani e Barba mi chiesero se, con quella tecnica, avrei potuto raccontare altre storie, diverse da quelle dei paladini. Io, senza pensarci troppo, risposi di sì.

In effetti, durante le mie attività per le scuole, avevo usato talvolta il *cunto* per raccontare storie diverse: da quella della Baronessa di Carini a quella

di Colapesce, all'entrata dei Normanni a Palermo... soggetti che mi erano familiari e che conoscevo abbastanza bene da poter imbastire una narrazione. Fu proprio per questa mia sicurezza che Taviani e Barba vollero sfidarmi, invitandomi l'indomani a raccontare un pezzo tratto dalla cronaca di un quotidiano.

Ma quel pomeriggio non ebbi il tempo di leggere i giornali: era giunto a Trappeto il sociologo Danilo Dolci ed eravamo tutti in ammirazione, ascoltando le sue lotte contro la mafia, la disoccupazione, l'analfabetismo. Lo sentivo parlare e mi sembrava un gigante. Più lo ascoltavo, più mi sentivo piccolo, perché fino a quel momento avevo ignorato la sofferenza dei contadini, dei pescatori, dei lavoratori siciliani vittime dell'assenza dello stato e delle disparità sociali.

La notte, prima di rientrare a casa, passai dalla sede del "Giornale di Sicilia" per ritirare una copia del quotidiano appena stampato. Cominciai a sfogliarlo, ma a Palermo, dove succede sempre di tutto, stranamente sembrava che quel giorno non fosse accaduto niente. La mattina, tornato a Trappeto, fui catturato dalla spettacolazione che l'Odin Teatret inscenò tra vicoli e piazzette. Molta gente era giunta da Palermo e dai paesini vicini per assistere a quella rappresentazione, che si svolgeva con gli attori sui trampoli e con gli acrobati che si spostavano da un punto all'altro degli edifici attraverso cavi d'acciaio collegati ai balconi, alle finestre, al campanile della chiesa. Tamburi e strumenti a fiato fungevano da colonna sonora; nessuno recitava, tutte le azioni lasciavano aperta l'immaginazione degli spettatori. Io seguivo i passi di Nando ed Eugenio; il primo, con i suoi sandali francescani, l'immancabile sciarpa al collo e la sua bella barba, mi ricordava un antico sacerdote greco; l'altro, con la camicia a quadri, il gilet e gli occhiali osservava i suoi attori che sbucavano dall'alto e dai vicoli.

Al termine della spettacolazione, quando venne l'ora di mantener fede alla promessa, fui preso dal panico. Le uniche immagini che attraversavano la mia mente erano quelle dello spettacolo dell'Odin, *Anabasis*, che gli attori avevano appena finito di rappresentare. Insomma, giunto il momento, alle tre del pomeriggio, salii sul tavolo e cominciai a raccontare quello che avevo visto durante la mattina. Fu pura improvvisazione, ma riuscii a sorprendere tutti, anche me. Seppur rispettando le regole e le tecniche del *cunto* – introduzione, interpretazione e scansione metrica – riuscii a creare una narrazione che includeva poesia, ironia e le figure simboliche dello spettacolo dell'Odin, fatto solo di azioni senza un testo scritto.

Quando frequentavo il laboratorio di Celano mi capitava di improvvisare scherzosamente, con il *cunto*, una "fuitina" (fuga d'amore) o una lite tra gli abitanti del quartiere Capo, dove si trovava il suo teatro dei pupi. Ricordo di aver raccontato persino una "terribile e spietata zuffa" tra un cucchiaino e una forchetta dentro un piatto di spaghetti col pomodoro, ma si trattava di improv-

visazioni di pochi minuti, senza nessun'altra pretesa se non quella del puro divertimento. Questa volta, invece, mi trovavo di fronte a un pubblico speciale, al quale stavo raccontando uno spettacolo "visuale" con un testo tutto mio.

In quei giorni, anche grazie a questa esperienza, l'amicizia tra me e Nando si cementò e col tempo crebbe anche la stima reciproca. Da lì a poco, i registi del cosiddetto "Terzo Teatro" cominciarono a invitarmi: come *cuntista* partecipai a una *Tosca* di Roberto Bacci con il gruppo di Pontedera, fui invitato al Festival di Santarcangelo e in tanti altri luoghi, e Nando era sempre presente.

Pochi mesi dopo, Taviani mi invitò a Livorno a un convegno-laboratorio dal titolo *Le pratiche del narrare*.

Ad apertura dei lavori mi presentò sottolineando che, nonostante la mia giovane età, mi aveva invitato come maestro e che il tema del convegno lo aveva pensato in seguito ai diversi incontri che avevamo avuto. I partecipanti al laboratorio erano attori professionisti che da lì a poco sarebbero diventati molto noti sia al cinema che al teatro.

Non nascondo che affrontai quell'impegno con un po' di preoccupazione, in quel periodo stavo cercando di regolare i conti con la tradizione, con la mia storia familiare e artistica, desideravo dedicarmi al *cunto*, che fino a quel momento pochi conoscevano. Il mio intento, in quel convegno-laboratorio, era dimostrare come le storie narrate dagli attori potessero essere raccontate con la tecnica del *cunto*, come fosse importante saper descrivere i ruoli, evocare i luoghi, catturare l'attenzione con l'immaginario della voce, la gestualità, dividendo il racconto in tre parti: l'introduzione, l'interpretazione e la parte ritmica. Insomma, l'esperienza fu molto proficua, sicuramente per me, che ero riuscito a raccontare storie diverse da quelle legate al repertorio epico-cavalleresco, mentre per i partecipanti fu la scoperta di un nuovo modo di raccontare, nel quale l'attore diventa corpo sonoro, teatro mobile.

Quello fu il primo di vari laboratori in cui Nando mi coinvolse. Ricordo, per esempio, quello organizzato dal Teatro tascabile di Bergamo sul tema della drammaturgia, nel quale Nando mi chiese di spiegare il mio metodo per creare un testo. In quell'occasione presi spunto dal mio ruolo di attore nel film *Terraferma* di Emanuele Crialesi per costruire differenti percorsi drammaturgici con i quali raccontare la stessa storia: partendo dalla fine o dall'inizio, da un personaggio piuttosto che da un altro senza perdere o dimenticare nulla.

Il mio rapporto di amicizia con Nando negli anni non è venuto mai meno. Quando lui poteva, seguiva i miei spettacoli e la mia attività, e quando io ho sentito il bisogno di avere un suo consiglio, un suo parere, l'ho sempre trovato pronto e disponibile. È stato uno dei pochi studiosi che ha saputo spiegare il valore della tradizione, che va amata non perché rappresenta il passato ma perché indica il futuro. Nando era d'accordo con me che la tradizione non deve diventare una "venerata prigioniera", ma deve aiutarci a comprendere me-

glio e a rinnovare le storie che si conoscono a menadito. Seguendo questa prospettiva, io guardo alla mia storia e al mio repertorio per aprire ogni volta percorsi nuovi, pieni di giravolte, sentieri che non abbreviano ma allungano la strada, così che si osservino meglio i dettagli e gli angoli più remoti e impensati. Quando Nando seppe che stavo lavorando al *Macbeth* di Shakespeare, mi invitò a L'Aquila, nella sua università, dove rappresentai il mio spettacolo e incontrai i giovani studenti.

Nando aveva un aspetto austero, che contrastava con il suo animo di fanciullo, capace di provare stupore come solo i bambini sanno provare. In occasione delle prove del mio spettacolo *O a Palermo o all'inferno*, che da lì a poco avrebbe debuttato all'Auditorium Parco della Musica di Roma, venne a trovarmi nel mio laboratorio di Palermo, dove ebbe modo di conoscere il Perdomani, un personaggio che ha il compito, alla fine dello spettacolo dei pupi, di annunciare il programma della serata successiva. Mi chiese di farglielo vedere meglio, allora io lo presi, lo poggiai coi piedi per terra e lo feci parlare. Perdomani si tolse il cappello, lo salutò come si conviene quando si è in presenza di un ospite importante e io notai lo sguardo ammirato e sorpreso di Nando dinanzi a quel personaggio dal nome strano, che – disse – «somiigliava a uno scongiuro», una speranza che l'indomani ci sarebbe stato ancora un altro spettacolo e poi un altro ancora. Mi piacque molto questo accostamento. Lui lo capì, ma non argomentò più di tanto. Qualche settimana dopo mi inviò una sua riflessione sullo spettacolo, di cui aveva seguito una prova, e sul mio Perdomani, che noi pubblicammo come prefazione nel libretto di sala della prima.

Nando era anche questo. Pur essendo rigorosissimo, era generosità allo stato puro, era un uomo che sapeva leggerti in profondità e liberarti dai luoghi comuni che ti intrappolano con etichette e definizioni. Ho tanti bei ricordi di Nando. La sua assenza mi rattrista, ma i suoi insegnamenti e i suoi scritti rimangono principi fondamentali che guideranno sempre gli uomini e le donne di teatro.

Horacio Czertok

Sono Horacio Czertok. Ho conosciuto Nando negli anni '70, approdato in Italia con il mio Teatro Nucleo che non poteva più esistere nell'Argentina originaria dominata da una dittatura civico militare assassina. Con Nando e con Fabrizio Cruciani fu subito amicizia e collaborazione. Sono stati imprescindibili *mâtres à penser* nei rapporti con i poteri, con il sistema politico-teatrale; in particolare incuriositi assai dal nostro amore per la pratica stanislavskiana nella modalità che avevamo acquistato nel nostro Paese d'origine.

Caro Nando,

Da te ho imparato cosa significa mettersi a disposizione di chi mostra, con il proprio vivere, di dare al teatro il centro della propria esistenza. Eravamo appena sbarcati in Europa scappando da una dittatura criminale, avevamo appena ricostituito un gruppo, eravamo poco più che ragazzi, ma tu non usasti con noi alcun atteggiamento paternalistico. Davanti a uno dei nostri primi spettacoli, claudicante con le zampe ancora incerte, sei stato l'unico a entrare nel merito di quello che facevamo o cercavamo di fare, a valorizzarlo, a scriverci e a pubblicare una recensione, ad arricchirlo con delle idee che hanno aiutato quella cosa povera a mordere meglio. Eri fatto così. Ci aiutavi a capire meglio cosa cercavamo di fare, come potevamo pensare strategicamente. Trovare il nome per un festival e il disegno appropriato del programma, in tempi in cui il cosiddetto teatro di base era ancora importante; il finale giusto per uno spettacolo complesso che stentavamo a capire e del quale, avendo intuito spessori e significati, ci aiutavi a metterli in chiaro, a comunicarli; la giusta strategia per affrontare le forze politiche con cui dovevamo venire a compromessi per riuscire a esistere, senza perdere né la calma né la nostra stessa sostanza. Con te abbiamo imparato a usare meglio lo sguardo laterale, a valorizzare quello che eravamo: questo è stato essenziale nei primi anni dell'esilio. Vivere e lavorare in Italia non doveva significare mutare i principi fondamentali del nostro agire, bensì utilizzare le migliori condizioni – fare teatro senza rischiare la vita – per approfondire quello che eravamo, continuando quel processo iniziato in Argentina. Per fare questo, superare le insi-

die dell'esilio, sei stato imprescindibile compagno. Quale grande ministro di cultura saresti stato.

Lavorando accanto a te penso di aver imparato proprio a collaborare in un processo creativo non sostituendoti ai creatori ma aiutando loro a capire meglio cosa cercano di fare; a trovare soluzioni che rendano meglio idee che non sono le tue, anzi con le quali forse non sei completamente o per niente d'accordo: non come l'avresti fatto tu bensì come dovrebbe essere fatto perché la loro idea diventi chiara e potente.

Grazie.

Mirella Schino

POTERE E DISORDINE.
DONNE NEL TEATRO TRA OTTO E NOVECENTO

Propongo qui alcuni spunti per un ripensamento generale della storia degli attori e delle attrici tra Otto e Novecento¹. Alla sua base c'è una discussione continuata per quarant'anni all'interno di un piccolo gruppo di studiosi del teatro ottocentesco, e che la morte di Claudio Meldolesi, di Alessandro d'Amico e di Ferdinando Taviani ha progressivamente interrotto. Dedico questo lavoro alla loro memoria.

Punto di partenza per la mia riflessione sono le testimonianze di una presenza femminile formidabile, per numero e peso, alle vette del teatro europeo e russo di questo periodo. A partire da questi due dati, noti ma in genere non considerati in tutta la loro potenzialità, sono partita per una prima ricognizione che mi ha portata a constatare l'esistenza di una generale condizione sorprendente delle attrici: ci troviamo di fronte a un'alta percentuale non solo di fama o bravura, ma anche di riconoscimento, influenza, possibilità. Una situazione molto diversa da quella consueta per le donne dell'epoca, e distante dalle rotte più frequenti degli studi teatrali relativi alla condizione femminile, che hanno particolarmente esplorato difficoltà e limitazioni comunque presenti. Quello delle attrici, come vedremo, è uno stato anomalo, ma niente affatto semplice o roseo, che viene inoltre raccontato e percepito con frequente disagio dagli esterni al teatro, e forse anche in parte dagli attori, spesso sotto forma di arbitrio, predominio, prepotenza, potere. Una forma di disordine.

Partire dal problema del "potere femminile" ci permette di osservare tutto il teatro del periodo da una angolazione nuova, purché stiano ben attenti a non confondere la difficile situazione delle attrici e degli attori ottocenteschi con una utopica (e inesistente) isola di libertà rispetto a valori dominanti. Solo a questo patto possiamo prendere atto della anomalia, e constatare come il teatro fosse un luogo in cui, soprattutto ai vertici, le donne potevano avere un rango paritario rispetto a quello maschile, tanto da essere percepite in posizione dominante, certamente con conseguenze nell'arte, nella quotidiana-

¹ Proprio perché si tratta della presentazione di spunti per un ripensamento generale, ho ridotto al minimo le indicazioni bibliografiche, e ho preferito invece aggiungere una bibliografia di base.

nità, nella considerazione degli spettatori. Come può essere successo? Cosa comporta per la storia del teatro l'esistenza al suo interno di questa grande, indiscutibile anomalia nella storia di genere? Siamo di fronte a una questione di interesse puramente sociologico? Oppure ha pesato anche da altri punti di vista? E perché finora è rimasta una situazione quasi invisibile, di cui non si è tenuto conto?

Sono troppe domande perché si possa rispondere a tutte con un solo saggio. Nelle pagine che seguono mi limiterò quindi a trattare un primo profilo degli spazi di influenza possibili per le attrici, e indicherò alcune tra le ricadute di questa particolarità unica del teatro, soprattutto per quel che riguarda il piacere del pubblico, il suo modo di pensare al teatro, i suoi preconcetti.

Ci sono saggi che sono passi conclusivi di lunghe ricerche. Questo è l'opposto: rappresenta l'apertura, per me, di un cantiere interamente nuovo, un primo passo in territori che non avevo mai esplorato. Sono partita da dati in gran parte noti, almeno a una specialista di lunga data del periodo, visti però in modo diverso, o inseriti in un contesto problematico differente dal solito. Ma ho voluto almeno indicare anche l'esistenza dei molti fili di indagine che andranno esplorati in un prossimo futuro.

I vertici del teatro

Catherine A. Schuler ha notato come nella Russia tra il 1870 e il 1910 gli artisti di teatro dominanti, cioè non semplicemente i più famosi, ma anche più influenti, siano decisamente donne². Io ho avuto modo di notarlo per l'Italia, e non solo: più della metà dei Grandi Attori europei di fine Ottocento sono grandi attrici³. È a partire dalla metà circa del diciannovesimo secolo che possiamo osservare il raddensamento di un'ampia costellazione femminile che attraversa trasversalmente i diversi paesi, e continua a svilupparsi fino a inizio Novecento: Elisabeth Rachel Félix, Sarah Bernhardt, Gabrielle-Charlotte Réjane, Eleonora Duse, Adelaide Ristori, Vera Komissarževskaja, Marija Ermolova, Ellen Terry, tante altre. Erano attrici mondiali, punti di riferimento per gli altri attori/attrici e per il pubblico, nomi ancor oggi familiari perfino ai non specialisti. Erano modelli. E lo erano non solo nei loro paesi – Francia, Italia, Russia, Inghilterra – ma a livello internazionale. Non mi viene in mente nessun'arte non performativa in cui questo accada, e sia ritenuto normale.

Una delle cause principali, anche se non l'unica, per cui questa situazione è rimasta paradossalmente invisibile è il fatto che le attrici ottocentesche sono

² Cfr. Schuler, 1996, pp. 4 e ss. Cfr. anche Davis, 2000.

³ Rimando su questo a Schino, 2016.

state in genere considerate parte di quel filone “grandi interpreti”, nel quale la presenza femminile è sempre stata rilevante. Tuttavia, le grandi attrici sono qualcosa di diverso, e non si deve confondere la loro situazione con quella, per esempio, delle più celebri tra le danzatrici. Neppure, per motivi differenti, con quella delle dive del cinema, e perfino della maggior parte delle attrici di teatro del Novecento. Le attrici di teatro, a differenza delle danzatrici o delle cantanti più famose, o delle dive cinematografiche⁴, erano responsabili della loro creazione, gestivano in prima persona non solo la propria immagine, ma tutte le scelte artistiche, anche all’interno dello spettacolo. Talvolta guidavano perfino la propria compagnia, ed erano quindi anche imprenditrici. Oggi tendiamo correttamente a chiamarle artiste creatrici⁵, ma anche il pubblico di allora, pur ragionando sempre in termini di testo e fedeltà al testo, sapeva bene che erano diverse (non migliori: diverse) dalle “interpreti”. Cerco di chiarire ancora, anche se sto riassumendo un discorso lungo e complesso⁶: attori e attrici anche di livelli più bassi, o molto più bassi, si appoggiavano a un testo drammatico, spesso a un direttore di scena, ma non erano sorretti e aiutati dalla complessa rete di sfumature propria a una partitura musicale, a una coreografia, a una creazione registica. Dovevano prendere da soli e da sole le proprie decisioni. Il testo drammatico le (e li) guidava solo fino a un certo punto, lasciando grandi margini di necessaria invenzione. In Italia e nella maggior parte delle compagnie o dei teatri europei lontani dalle grandi capitali non potevano appoggiarsi molto neppure a scenografie, imprenditori, investimenti. Attori e attrici dovevano fronteggiare un vuoto. Erano creatori non (solo) nel senso che erano bravi, lo erano perché in un certo senso *costretti* a creare dalle circostanze del loro mestiere. Di fronte a questa situazione appare tanto più sorprendente che, in un secolo come l’Ottocento, la loro sia una categoria tanto ampiamente declinata al femminile anche ai vertici. A ben vedere, nella immensa storia degli uomini e delle donne, il mondo del teatro dovrebbe essere considerato una piccola pietra di inciampo: la contraddizione di un ordine secolare, rimasta seppellita in una zona di confine. Mentre fino al Novecento – e molto oltre – i due sessi si sono sempre fronteggiati in tutti i campi da posizioni pressoché immutabili, con gli uomini in alto e le donne in posizione subordinata, nel teatro, al contrario, è stato proprio prima del Novecento che le attrici hanno mediamente conquistato una influenza sia ar-

⁴ Parlando di danzatrici o cantanti non mi riferisco, naturalmente, a coreografe o creatrici di generi nuovi, talvolta anche impresarie di se stesse, come Loie Fuller o Isadora Duncan.

⁵ Claudio Meldolesi ci ha regalato la definizione di “attore creatore” proprio per impedire una volta per tutte di pensare a certi attori semplicemente come a interpreti.

⁶ Rimando principalmente su questo agli studi di Meldolesi e di Taviani, e successivamente anche ai miei.

tistica che imprenditoriale comparabile o talvolta perfino superiore a quella maschile, per quantità e qualità.

Possiamo individuare almeno parte delle radici di questa peculiare situazione femminile. Una di esse, soprattutto a fine Ottocento, è senz'altro l'esistenza di una drammaturgia fortemente incentrata sulle passioni *e quindi*, come vedremo, sulle donne. L'altra, più antica, più complessa, è l'indissolubile legame che il teatro pre-novecentesco, ancora più che altre arti, ha con il commercio. Uso qui la parola commercio per indicare non solo gli aspetti economici, ma anche il complesso problema del successo e della necessità di conquistare immediatamente l'apprezzamento del pubblico, o il ruolo prioritario del teatro ottocentesco come svago e intrattenimento, tutte questioni che complicano la sua parallela natura di arte o esercitazione intellettuale. In un campo in cui il peso del "commercio" è tanto forte, il peso nelle decisioni o nell'andamento e nella vita delle compagnie doveva averlo chi era in grado di esercitare il proprio dominio sul pubblico. Fin dal Cinquecento e dalla nascita del professionismo è stato chiaro il particolare potere di attrazione delle donne in scena nei paesi in cui la loro presenza era consentita, e dei personaggi femminili anche nelle altre. E così il mondo si rivolse a testa in giù, e le donne ebbero un ruolo particolare, che entrò stabilmente a far parte della vita delle compagnie.

Quella degli attori e delle attrici dell'Ottocento è qualcosa di più di una categoria professionale. Come è stato da tempo messo in evidenza in lavori fondamentali da Ferdinando Taviani e da Claudio Meldolesi, bisognerebbe piuttosto parlare in termini di una "micro-società" a sé stante⁷. Mondo complessivamente marginale, capace evidentemente di generare comportamenti fortemente inusuali, ha potuto proteggere e conservare anche l'anomalia femminile. Quasi dappertutto, in Europa, la microsocietà di attori e attrici è stata caratterizzata da una vita piuttosto separata dal resto della società, per motivi di lavoro come di rango sociale, e conseguentemente da una moltiplicazione di consuetudini e tradizioni particolari che li rendevano differenti dalla vita extra-teatrale, e che spesso sono riscontrabili in più paesi.

L'anomalia femminile si è dunque sviluppata da almeno due cause legate alla natura più profonda del teatro pre-novecentesco, commercio e separazione sociale. In più c'è la drammaturgia. Alexandre Dumas fils nota come le donne, deboli nella società, dominano il palcoscenico, dove esercitano forme di *toute-puissance*, di onnipotenza. Non si riferisce alle attrici, ma ai personaggi: l'amore, i sentimenti, le emozioni – dichiara – sono centrali nel teatro

⁷ Riprendo la terminologia e le indicazioni del celebre saggio di Meldolesi, *La micro-società degli attori, una storia di tre secoli e più*, 1984, ora in Meldolesi, 2013. A sua volta Meldolesi riprendeva una discussione iniziata da Ferdinando Taviani del 1983, *Alcuni suggerimenti per lo studio dell'attore ottocentesco*, ora in Taviani, 2021, 1.

di questo periodo, e conseguentemente il teatro, ai suoi occhi di uomo e di drammaturgo acclamato, appare come la rappresentazione del trionfo delle donne:

En effet, s'il est un lieu où la Femme affirme despotiquement la toute-puissance que la poésie lui attribue et où elle en abuse, c'est le théâtre. C'est l'amour sous toutes ces faces qui est l'élément du théâtre, c'est l'émotion qui en est le but, c'est donc la Femme qui en est le principe. [...] Pas un succès au théâtre où l'Homme ne soit offert en holocauste à la Femme. Elle est la divinité du lieu, et, de sa loge ou de sa stalle, belle, fière, triomphante, calme, entourée, adulée, elle assiste à ces hécatombes humaines⁸.

La centralità dei personaggi femminili è certamente un altro motivo per cui la situazione delle attrici si fa così potente. Ma altrettanto vero, e complementare, sarebbe considerare questa centralità dei personaggi come una delle conseguenze del peso delle attrici a teatro.

Imprenditrici

Possiamo aggiungere un altro elemento, anch'esso noto e non considerato: molte delle attrici celebri non solo creavano, ma erano anche imprenditrici e organizzatrici. L'esempio più ovvio è la grande Sarah Bernhardt, primattrice mondiale, capace di gestire non solo personaggi e interpretazioni, ma il proprio teatro, le proprie tournée, la propria vita. Non è tuttavia un caso unico, accanto a lei possiamo collocare la sua celeberrima rivale, Eleonora Duse che, anche lei, appena arrivata alla maturità, liquidato il marito, si fa *capocomico*: capo della sua compagnia (nomade, come tutte le compagnie italiane) e tale resta tutta la vita. Ce ne sono tante altre, anche a livelli di celebrità meno mondiale. Per esempio Maria Savina, attrice dei teatri imperiali, beniamina del pubblico russo. Era così influente che fu lei, e non il direttore dei teatri imperiali, a essere considerata responsabile del repertorio (e di quello che i critici consideravano il grave declino del repertorio) del teatro Aleksandri-skij. La Savina non crea per sé un nuovo teatro perché domina quello a cui appartiene. Aveva certamente una idea non letterariamente alta del repertorio, anche se fu la prima a interpretare in Russia *Casa di bambola*, ma era abilissima nel gestire la propria fama, aveva un grande talento organizzativo, ed era anche capace di una profonda comprensione delle complesse dinamiche della messinscena, quindi influente anche per esse⁹.

⁸ Alexandre Dumas Fils, *Théâtre complet. Avec préfaces inédites*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, IV (*L'ami des femmes*, Préface, p. 9).

⁹ Cfr. di nuovo Schuler, 1996, pp. 47-48.

Un altro caso famoso è quello di Vera Komissarževskaja, padrona di sé e della sua compagnia, particolarmente nota in Europa per il suo complesso rapporto con Mejerchol'd, che ingaggia nella sua compagnia e con cui alla fine si scontra violentemente¹⁰. È un episodio che viene spesso usato per sottolineare le difficoltà per i primi registi di utilizzare grandi attori (anche se Mejerchol'd era ancora agli inizi della sua carriera), ma può farci capire lo status di questa attrice, visto che una buona parte dei critici prese le sue parti. In Russia c'è anche Anna Brenko, che crea il primo teatro professionale privato dopo la caduta del monopolio imperiale. Ma interessante è anche l'esempio della francese Pauline-Virginie Déjazet e del suo Théâtre Déjazet, uno dei più importanti di Parigi. O della celebre attrice e impresaria spagnola María Guerrero, che, come Sarah Bernhardt, è proprietaria del suo teatro, il Teatro de la Princesa (poi teatro María Guerrero) di Madrid. Per l'Italia ci sono gli esempi della grande Adelaide Ristori, dell'intransigente Giacinta Pezzana. È un fenomeno ampiamente internazionale, non legato a particolari caratteristiche organizzative, estetiche, sociali, nazionali. Oltre a questi casi di celebrità mondiali, esisteva un capocomicato femminile piuttosto diffuso, soprattutto nei primi decenni del Novecento, in particolare in Italia, paese per molti versi esplicativo della situazione sommersa che sto indagando: andrebbe fatta una articolata indagine comparata di come si sviluppa nei diversi paesi.

La situazione femminile dei livelli più bassi

Finora ho parlato di figure eccezionali. Le loro sono tuttavia eccezioni ripetute in paesi e in contesti differenti. Stabiliscono una sconcertante normalità al livello delle vette: relativa parità tra uomini e donne dal punto di vista del successo, spesso dei guadagni, e perfino dal punto di vista della gestione della compagnia. È proprio in questo aspetto consuetudinario che sta l'anomalia del teatro: ci sono eccezioni femminili in altri campi, poetesse, scrittrici o viaggiatrici. Ma erano casi unici. Le grandi donne di teatro rappresentavano invece la normalità ai vertici, il livello più alto di un mestiere che presentava una componente femminile pari o perfino superiore a quella maschile, sia ai livelli alti che a quelli bassi.

Se andiamo a raccogliere e a cucire insieme quel che in realtà già sappiamo sulle attrici, la situazione che si profila è straordinaria. In tutta Europa e in Russia non solo le attrici mondiali di cui ho parlato finora, ma in generale le prime attrici potevano avere un parere, talvolta perfino decisivo, nella scelta dei testi da mettere in scena, o nella scelta di una parte all'interno di un testo. Potevano, anzi per lo più *dovevano* scegliere come recitare, che carattere dare

¹⁰ Picon-Vallin, 1994, pp. 29 e ss.

ai loro personaggi. Sceglievano che tipo di rapporti avere con i colleghi, in scena e fuori. In genere si occupavano loro anche dei propri costumi¹¹, e se sembra poco bisogna ricordare come, in molte situazioni, gli abiti costituissero l'elemento visivo determinante dello spettacolo. Potevano – caso unico – influire, o decidere, o condizionare una decisione, apertamente, senza bisogno di un tramite maschile da manipolare. Potevano essere *capocomiche*, capo della loro compagnia, da sole o con altri. Essere a capo di una compagnia o di un teatro implicava diritti e doveri ancora più notevoli, comportava un doppio ruolo, artistico e imprenditoriale, significava gestire un investimento economico in prima persona, sia pure con l'appoggio di uomini d'affari; esercitare una influenza determinante sull'intero spettacolo, anche nel caso ci fosse anche un direttore di compagnia; scegliere i testi che venivano messi in scena; organizzare, naturalmente con l'aiuto di segretari, le tournée e la pubblicità. E assumere gli altri attori e attrici, una scelta che poteva essere determinante per il possibile successo o fallimento dell'impresa.

Le artiste celebri potevano guadagnare molto bene, come è stato notato è uno dei pochissimi campi lavorativi in cui poteva accadere. Forse l'unico altro era quello dei mestieri legati alla prostituzione. Ma la prostituzione, in qualsiasi sua forma, oltre a essere priva del riconoscimento pubblico tributato a un'artista, anche di basso livello, è una sorte ben più terribile dell'arte dell'attrice. È vero che in molti paesi questo mestiere costeggiava la prostituzione, nell'opinione pubblica e anche nella prassi¹², ma per capire davvero la posizione delle donne dovremmo rovesciare l'ottica: essere attrice, in molti casi, rappresentava la possibilità di *evitare* la prostituzione e il rischio o la certezza di finirvi ingabbiate – dalle attrici della Commedia dell'Arte¹³ a Sarah Bernhardt, che veniva da una famiglia di cortigiane, sia pure di altissimo livello, e aveva comprensibilmente preferito il teatro al mestiere di famiglia.

Le prime attrici senza "il nome in ditta", che non erano cioè capocomiche, o corresponsabili della compagnia, avevano comunque molta influenza, possibilità di buon guadagno, responsabilità. Nel teatro europeo e in Russia avevano in genere gli stessi stipendi dei loro colleghi maschi, la stessa presenza numerica, la stessa possibilità di successo e fama¹⁴, definendo così una

¹¹ Cfr. ad esempio Anne Martin-Fugier, 2008, pp. 70-74 (le attrici francesi si occupano loro stesse dei costumi fino al 1881, dopo iniziano a essere a carico dei teatri, però in genere le prime attrici, entro un certo budget, possono servirsi di particolari costumisti). La situazione è la stessa – fino a Novecento decisamente inoltrato – in Italia, e, fino alla fine dell'Ottocento e un po' oltre, anche in Russia.

¹² Cfr. nuovamente Martin-Fugier, 2008, in particolare p. 316.

¹³ Taviani-Schino, 1984, in particolare pp. 303-315.

¹⁴ Cfr. per esempio i fondamentali studi di Tracy Davis, in particolare Davis, 1991, il suo studio ormai classico sulle condizioni di vita e di lavoro delle donne di teatro nella cultura vittoriana.

differenza vistosa rispetto alla normalità femminile extra-teatrale. Al livello un po' più basso ancora, quello delle attrici più comuni era evidente soprattutto una quotidianità diversa: le donne di teatro potevano spostarsi, viaggiare, prendere decisioni autonomamente, guadagnare, a differenza delle altre, o della maggioranza delle altre. Bisognerebbe senz'altro approfondire molto altro, studiare di nuovo i passaggi femminili tra una generazione e l'altra, i cambiamenti di stile, i rapporti maestra-e-allieva e madre-e-figlia nel teatro, quelli diretti e quelli indiretti; indagare l'atteggiamento delle spettatrici, e ri-osservare, in una nuova ottica, il comportamento e le invenzioni strategiche e artistiche delle grandi attrici, tanto dal punto di vista dello spettacolo quanto da quello dell'organizzazione. Bisognerebbe, soprattutto, cominciare a comparare la situazione tra i diversi stati, comparare il capocomicato femminile nei diversi paesi europei. Manca, tra l'altro, uno studio comparato sistematico della vita degli attori e delle attrici nei diversi paesi¹⁵. Ma la situazione profilata da quanto è noto è già impressionante.

Non è però la situazione libera e fantastica che potrebbe sembrare a prima vista, come vedremo più avanti non era rivendicata come tale, ed era più che compensata da una vita difficile, e da una considerazione sociale generalmente scarsa. La diversità delle attrici rispetto alla normale quotidianità femminile era quella di un mestiere marginale, di una piccola comunità separata, dalla morale ritenuta ambigua: una situazione che difficilmente potrebbe essere definita semplicemente migliore o preferibile, anche se ai livelli più alti era compensata dal riconoscimento artistico, e dai guadagni¹⁶, e ai livelli mondiali non era più il caso di parlare di emarginazione sociale. A fianco dei vantaggi c'erano aspetti negativi e molte difficoltà. C'erano forme di discriminazione anche nelle compagnie, che andavano da differenze di trattamento economico ai livelli medi e bassi a problemi della quotidianità, da *maternage* a matrimonio. C'erano i diritti maritali, e una mentalità patriarcale molto diffusa anche tra gli attori. C'era l'assimilazione delle donne di teatro alle cortigiane. Molti degli studi più interessanti si sono comprensibilmente concentrati su tutto questo.

Nel complesso, era una situazione complicata, fuori dall'ordinario, ma non riconosciuta, e spesso vissuta anche dai non attori e dagli attori, perfino dalle attrici, come implicitamente negativa. In fondo ne troviamo un indizio proprio nelle parole di Dumas sulla *toute-puissance* femminile («Le théâtre a-t-il défié la Femme et lui a-t-il immolé l'Homme. Sans cette immolation,

¹⁵ Abbiamo almeno il ricchissimo studio comparato sul teatro in diverse grandi capitali europee, di Charle, 2008, a cui ho fatto più volte riferimento. Tuttavia, non riguarda se non lateralmente la situazione attoriale e ha punti di vista sul teatro non sempre condivisibili.

¹⁶ Cfr. Charle, 2008, p. 107 e ss.

pas de succès durable»¹⁷): fa percepire un modo di sentire, il senso non di una supremazia, ma di qualcosa di più, e di più aggressivo e dannoso, qualcosa come un oscuro “potere” femminile.

Potere

Potere, dunque, va inteso nel senso di sopraffazione degli uomini, invasione di campi che sarebbero dovuti essere solo o prevalentemente maschili. Nel nostro caso, come stiamo cominciando a vedere, è una parola che bisognerebbe usare tra virgolette, perché in senso stretto, si tratta non di potere, ma di influenza, di un buon credito – paritario – artistico, economico, manageriale. O di un ruolo particolare all’interno delle compagnie, probabilmente anche delle famiglie. C’è però il problema di come veniva recepito: in modo sostanzialmente negativo, come un elemento di periferico disordine rispetto alla giusta regola.

Uso qui quindi la definizione, in senso stretto impropria, di “potere femminile” nel teatro per indicare la contrapposizione rispetto alla subordinazione che veniva generalmente considerata la corretta e perfino protettiva condizione delle donne; rispetto a quella che veniva generalmente considerata l’auspicabile, ma non frequente, subordinazione dell’intero mondo attoriale a uomini di gusto e cultura che sarebbero dovuti essere preposti alle cose teatrali (ma in genere non lo erano); rispetto, infine, alla semplice celebrità. Quello di cui sto parlando è qualcosa di diverso dalla fama. Non sarebbe neppure appropriato, come vedremo, definirla autorevolezza o autorità.

Le artiste di cui parlo sono donne che contano nella loro società, sono obbedite. Influenzano la direzione del lavoro. Le attrici più importanti, quelle del livello di Ellen Terry o di Eleonora Duse, contano nella società a causa del loro lavoro, non della nascita o del matrimonio.

Lo stupore assente

La percezione degli spettatori contemporanei, il loro disagio, paradossalmente influenza ancora il nostro sguardo: la storia del teatro non ha preso in considerazione l’anomalia femminile, e neppure lo ha fatto la storia delle donne, che si è piuttosto interessata a temi fondamentali e più lineari, come l’attività artistica in quanto strumento di emancipazione e rivolta, o le difficol-

¹⁷ È la continuazione della citazione precedente (Dumas Fils, *Theâtre complet, L’ami des femmes, Préface*, p. 9).

tà e ingiustizie connesse alla situazione femminile anche a teatro. Però questa assenza di stupore colpisce. Mi sembra di poterne individuare due cause determinanti: il modo in cui l'autorevolezza femminile nel teatro è stata vissuta dagli spettatori contemporanei (riconoscimento, ma tinto di fastidio), e il modo in cui è stata raccontata (sotto forma di sgradevolezza o di prepotenza).

In Russia, il grande critico Kugel aveva eletto a proprio modello artistico Eleonora Duse. La adorava, tornava a vederla più volte in ogni parte. Una sera, finalmente riuscì ad avere la possibilità di intrufolarsi tra le quinte per conoscerla di persona, tra un atto e l'altro, come usava allora. Avanza nella penombra, emozionato dall'imminente incontro. E si trova di fronte una donnetta corrucciata, che sta controllando l'assetto scenico e litiga e inveisce. Una donna brutta, sgradevole, vociante. Il critico scappa via avvilito, torna a rifugiarsi nel suo posto in platea. Lì, all'alzarsi del sipario, si ritrova di nuovo di fronte l'incanto di una Duse bellissima e misteriosa, femminile e travolgente, ammaliante¹⁸. Kugel era un critico dalla lingua affilata, aveva scritto che il teatro di Stanislavskij si avviava a diventare «un grammofono d'arte ferial», aveva detto che Mejerchol'd stava trasformando il teatro in una colonia militare, e lo aveva definito «un mandrillo dalla concupiscenza registica» per il modo in cui aveva lavorato con la Komissarževskaja¹⁹. Ma amava le attrici, le grandi donne a capo delle loro compagnie. Adorava la Komissarževskaja. Prima di ridere – o di scandalizzarci – della sua delusione di fronte alla Duse fuori scena, dobbiamo riflettere su quanto ancora oggi sia imbarazzante, persino per noi, trovarci sotto gli occhi le sue malignità o intemperanze sul teatro, sui colleghi, sugli amministratori, per esempio nelle lettere a d'Annunzio, tra un grido d'amore e l'altro. È solo un esempio, è inutile aggiungerne altri, gli aneddoti sui capricci o la cattiveria delle donne di teatro si sprecano, si dice tuttora: «un atteggiamento da prima donna». Li abbiamo letti in tanti romanzi, in tante narrazioni ironiche sul teatro: prepotenza nei confronti delle altre attrici e degli altri attori, avidità di guadagno, immoralità, ignoranza, cattivo gusto. La meschinità della Duse di Kugel crea ostacolo, ci impedisce di capire quel che stava facendo l'attrice tra un atto e l'altro: un normale comportamento da capocomico, che deve governare spettacolo e troupe con pugno di ferro. Era però un comportamento molto sgradevole, in una donna, agli occhi del pubblico di allora, non dobbiamo sottovalutare il disagio che si provava di fronte a esso. In un'artista del livello della riconosciuta sensibilità della Duse appariva quasi una perdita di dignità.

Anne Martin-Fugier ha notato, con molta finezza, come gli articoli dei giornalisti di fine Ottocento descrivano le attrici, la loro arte, la loro vita, in

¹⁸ Schuler, 1996, p. 13.

¹⁹ Ripellino, 1974, rispettivamente pp. 115, 121, 129.

modo da far sognare, mentre altrove (per esempio nei diari, fa l'esempio di quello dei fratelli Goncourt) sono trattate e descritte in ben altro modo, sottolineandone meschinità e difetti²⁰. È lo stesso rancore che possiamo ritrovare in certe cronache, nelle versioni satiriche della letteratura sul teatro, negli interventi dei riformatori, ma anche in fonti in genere non sfruttate, come le storielle satiriche, l'aneddotica, le vignette umoristiche. In questi contesti si parla spesso delle donne di teatro, specie delle prime donne, e sono tutte descritte allo stesso modo: persone dai comportamenti scorretti. Situazione culturale e consuetudini fanno sì che atteggiamenti visti, nell'uomo, come autorità, autorevolezza, giusta attenzione ai dettagli, salvaguardia delle proprie scelte, nelle donne diventino capriccio o prepotenza o sgradevolezza.

Sono leggende e fantasie diffuse, espressione di un disagio da spettatori, di pregiudizi, talvolta solo di una diffidenza maschile. Preferiamo non farcene gravare e non tenerne conto, e in parte anche per ottimi motivi: sono in genere racconti di dubbia attendibilità, o meglio, luoghi comuni. Sono troppo facili. Ma sono i motivi per cui è difficile *vedere* l'anomalia teatrale. Pongono domande spiacevoli sul modo in cui le donne hanno gestito il loro piccolo potere sul pubblico e sui loro compagni. Ma creano anche un abbaglio, trasformando in "prepotenza" quello che spesso sono i normali comportamenti delle figure preminenti.

Ecosistema

La situazione delle attrici disegna un quadro eccitante, imprevedibile. Eppure, dopo averlo constatato, non sappiamo bene che farne: cosa può dirci di più sul teatro? L'anomalia delle attrici rischia di restarsene lì, come un fatto di costume bizzarro, un aspetto sociologico curioso ma non significativo, che non ha modo di inserirsi da nessuna parte se guardiamo al teatro sotto forma di teorie, di interpretazioni, di estetiche, e – separatamente – di sociologia.

Eppure ha una sua molteplice influenza, anche se sarebbe certamente difficile andare a cercarla direttamente in opere, testi, teorie, personaggi, in quelle che siamo abituati a considerare le parti solide, stabili del teatro, quelle che andiamo a interrogare per prime. L'anomalia femminile influenza, ma ad altri livelli: incide sul gusto e il piacere del pubblico, sulle relazioni interne alle compagnie. Certamente ha influenzato – ma solo a lungo termine – la scrittura, facendo precipitare la tendenza tardo-ottocentesca a grandi personaggi femminili. Ci pone domande sul modo in cui la forte, abnorme presenza femminile possa aver pesato nel determinare l'immagine comples-

²⁰ Martin-Fugier, 2008, p. 196.

siva del mondo degli attori, tanto facilmente disprezzato. E quindi fa emergere problemi come quello delle relazioni tra cultura attoriale e cultura degli spettatori.

Occorre dunque mettere al centro dell'indagine i livelli più fluttuanti, più imprevedibili, le influenze reciproche tra grandi forze sotterranee. Occorre cominciare a ragionare in termini di equilibri sempre in movimento, di condizionamenti. In questo modo, possiamo trovare posto a sentimenti o problemi di cui altrimenti non sapremmo che fare: quello dei desideri, per esempio, o delle paure. Ma anche delle relazioni interne alle compagnie, o delle relazioni familiari; di quotidianità, marginalità, somiglianza e differenza rispetto alla vita fuori dal teatro e al pensiero sul teatro proprio alla cultura non teatrale. Tutti aspetti che andrebbero sprecati se isolati in un ghetto di semplice sociologia del teatro, e che si ramificano e fioriscono molto di più se ragioniamo in termini di interazione a lungo termine tra forze distanti: se ragioniamo del teatro come ci occuperemmo di un piccolo ecosistema. Perché il problema della anomalia femminile ci porti da qualche parte dobbiamo fare una scelta di logica di indagine, accettare l'importanza di strati e problemi che agiscono in modo indiretto o sotterraneo.

Una forte presenza femminile nelle compagnie influisce sul modo in cui gli spettatori considerano la cultura attorica e perfino i risultati artistici. Condiziona l'immagine del teatro e quindi la sua ricezione. Condiziona anche la percezione che gli attori e le attrici avevano di sé e di quel che poteva e doveva essere raccontato, come si può vedere nella loro scrittura autobiografica²¹. Condiziona a lungo termine anche la creazione, la capacità di sviluppare un'arte del piacere²². Nel teatro attoriale che per brevità ho chiamato qui "ottocentesco", la capacità di imporsi al pubblico è arte di assecondarlo e al tempo stesso arte di combatterne le richieste. I grandi attori e le grandi attrici sanno suggerire e imporre alternative, non si limitano ad adeguarsi. Questa forma di combattività si spegne quando l'autostima degli attori/attrici subisce diminuzioni troppo forti. Ne deriva una accettazione sempre maggiore del punto di vista del pubblico, e anche di cambiamenti organizzativi e produttivi. Ma ne deriva anche – paradossalmente – una minore passione degli spettatori. A lungo andare tutto, vita, arte, relazioni, entra a far parte come parte attiva in quel fiume di emozioni e di attese, di creazione individuale e collettiva degli attori, di estetica ed emozioni, di partecipazione e distanza del pubblico che chiamiamo "spettacolo".

Da questo punto di vista, la nostra piccola, ma così duratura anomalia

²¹ Cfr. su questo Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, ora in Meldolesi, 2013, p. 76.

²² Il riferimento è a un saggio di Meldolesi sul Settecento, del 1988: *Il teatro dell'arte del piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, ora in Meldolesi, 2013.

femminile è un po' come uno di quei dettagli su cui Hitchcock concentrava tanto spesso la macchina da presa a inizio film. Oggetti semplici – una borsetta, un bicchiere di latte, una mano su una ringhiera – che però, così evidenziati, rappresentano in realtà altro: un cambiamento di prospettiva, in genere l'ingresso in un mondo più oscuro. Perché sta lì quella mano? Per condurci verso un groviglio di domande da dipanare, verso una realtà di colpo non più pacificata, per farci vedere che le cose non stavano come sembrava. Nel nostro caso, elementi materiali elementari – la presenza del capocomicato femminile, il successo delle donne nel teatro – possono condurci all'interno di una realtà sotterranea complicata, in un intrico di relazioni in cui un problema porta a un altro, e tutti sembrano intrecciati insieme. L'immagine è solo quella di una mano che firma. Sta firmando un contratto. È una mano femminile. Perché mai dovrebbe essere qualcosa fuori dal normale? Lo era, però, nel suo contesto, in un mondo governato dal diritto maritale. E allora? Quali altre realtà o problemi o modi di guardare implica?

Cultura degli attori

Qui ha inizio la seconda parte del saggio, forse meno lineare. Ho parlato nel paragrafo precedente del fatto che l'anomalia femminile deve essere considerata un fattore in continuo rapporto con altre forze che condiziona e da cui è condizionata, rispetto a cui è dipendente e in relazione, come se guardassimo a un ecosistema. Qui proporrò qualche iniziale indicazione e qualche esempio. Il primo riguarda la "società" o "cultura" attoriale (il contesto, cioè, in cui si sviluppa la nostra anomalia) e la relazione che si determina tra questa cultura attoriale e quella della seconda metà del teatro, gli spettatori.

Possiamo parlare di una cultura attoriale unica in tutta Europa? Sì e no. Ci sono profondissime differenze nazionali. Tuttavia, se osserviamo la situazione europea a volo d'uccello, possiamo notare come il piccolo universo degli attori e delle attrici conducesse una vita abbastanza simile in tutti i paesi, soprattutto per quel che riguarda i teatri fuori dalle grandi capitali. Una vita piuttosto chiusa in sé, relativamente separata dal resto della società, con comportamenti e pratiche sue proprie, di quotidianità come di mestiere: un apprendimento in genere estraneo a scuole; una direzione delle compagnie o dei teatri nelle mani soprattutto di attori o ex-attori; la divisione delle compagnie in ruoli, e così via. Un insieme di abitudini e pratiche non sempre uguale, ma con isole di somiglianza, di cui, naturalmente, faceva parte integrante la posizione importante delle attrici. Gli attori, è stato notato più volte, erano vistosamente diversi perfino nel fisico: gli uomini dovevano mantenere il viso privo di barba e favoriti per truccarsi. È uno stato di cose che possiamo osservare forse di più nel teatro di prosa che non in altre forme di spettacolo

come danza, Melodramma, sperimentazioni e avanguardia, Music Hall, Café Chantant, Operetta.

Parlare di “pubblico” come di una entità omogenea addirittura a livello europeo è ancora più difficile. Tuttavia, ci sono modi di pensare che nascono, in realtà, all’interno di quella élite decisamente ristretta, socialmente di medio-alto livello, che è il corpo principale degli spettatori in tutta Europa, pur con eventuali apporti da altri strati sociali. Da questa élite viene un modo di pensare diffuso sul teatro in generale (non, ovviamente, su singoli artisti o rappresentazioni). Ci permette di porci il problema di un “pensiero del pubblico”²³: qualcosa che prescindeva – nel nostro caso: credeva di prescindere – da un interesse di parte, da un punto di vista parziale, ed era anzi tanto incorporato da apparire un modo oggettivo, naturale di pensare. Verso la vita e le pratiche attoriali il “pubblico” coltivava, con forti zone di somiglianza in tutta Europa, un atteggiamento di curiosità non immune da un senso di viva superiorità. Lo possiamo verificare dal modo in cui il teatro veniva raccontato, soprattutto attraverso le forme di narrazione minore, come gli aneddoti o le storielle comiche, ma anche attraverso le considerazioni generali e i racconti particolari. È una linea trasversale evidente, ed è un modo di pensare tanto ramificato e pervasivo che ci è stato trasmesso come ineluttabile, tanto più perché è sembrato più simile ai modi novecenteschi di fare e pensare teatro di quello attoriale. Ancora adesso, negli studi, un apprendistato interno alle compagnie, e non nelle scuole, è spesso presentato come inferiore. Ancora adesso si cerca istintivamente, nel teatro ottocentesco, chi potesse avere un ruolo simile a quello dei registi di oggi.

Nei confronti degli spettacoli possiamo constatare, nella mentalità e narrazione degli spettatori, una considerazione quanto meno doppia. Per quanto amato ai suoi livelli più alti, per quanto frequentato assiduamente, per quanto importante intrattenimento, talvolta anche a livello di massa, complessivamente lo spettacolo, in quanto commercio e svago, era generalmente reputato “arte minore” rispetto ad altre come pittura, scrittura, musica. La prima volta che mi è capitato di parlare del fatto che il teatro fosse diffusamente considerato “arte minore” ho notato – con stupore – che questa affermazione

²³ La domanda da cui sono partita è: cosa ha permesso a una serie di singoli individui teoricamente senza contatto tra loro di condividere profondamente certe categorie di pensiero che poi consentono loro di “ordinare” un mondo? Come è emerso, nel teatro (tra il pubblico) un sistema di giudizi e di valori, e anche di conoscenze così solido e compartido? Il riferimento, molto remoto visto che il pubblico non è certo una “istituzione”, è alle ricerche di Mary Douglas, *How Institutions Think*, 1986, che riguardano il consolidamento di un’istituzione come problema intellettuale, oltre che politico o economico. Istituzione, per quel che riguarda il teatro e il pubblico, andrebbe tra virgolette. Però pensare anche per il pubblico in termini di problema intellettuale – di modo di pensare – oltre che economico o di ricezione, è molto utile.

crea sconcerto. Ma bisogna ragionare sulla base di una logica doppia, proprio come quella notata da Anne Martin-Fugier: naturalmente i grandi spettacoli e il teatro delle grandi capitali non sono considerati arte minore da chi ne fruisce, così come i più grandi degli attori non erano oggetto di una emarginazione sociale. Però la media degli attori sì. La diffusa diffidenza non riguardava solo abitudini di vita diverse da quelle extra-teatrali, ma si concentrava su forme di creazione che, come vedremo tra poco, non erano fondate solo sul testo. A sua volta questa diffidenza per le forme di creazione finiva per riverberarsi, come una sorta di retro-pensiero, anche sugli spettacoli: perché il teatro era emozione e perché era commercio, per la presenza di corpi in scena, con il loro fascino e la loro approssimazione, per la naturale imperfezione del teatro, per la sua povertà, ma forse soprattutto per la capacità degli attori di arrangiarsi, e perché tendevano a non farsi davvero governare da altri. Tutto cambia quando, nel Novecento, il teatro richiederà con forza, attraverso la voce dei grandi nuovi maestri, lo statuto di arte maggiore.

Il punto centrale della diffidenza degli spettatori riguarda dunque la loro evidente difficoltà nel riconoscere come legittimo l'iter creativo degli attori. Molte delle logiche creative attoriali non erano immediatamente comprensibili, ed erano spesso individuate dal pubblico come palesi difetti, o confuse con "cattive abitudini", o come, per tornare al nostro caso, bizzarrie da primadonna. Si pensava generalmente in termini di corretta interpretazione, e veniva lodata – almeno teoricamente – una recitazione vicina al naturale, sommessa, coerente, e soprattutto un rispetto per il testo che doveva arrivare alla subordinazione. I teatranti, invece, ragionavano in termini di efficacia, forse più per istinto che in modo articolato. Non si peritavano di piantare pugnali in tavoli teoricamente di marmo. Alteravano il senso di una frase, il significato di una scena, talvolta senza neppure bisogno di cambiare la lettera del testo, oppure pilotando le traduzioni. Facevano da giovani parti di persone anziane e viceversa. Dalla natura non prendevano un comportamento quotidiano, piuttosto gli sbalzi, le stranezze, e presentavano in scena un comportamento solo travestito da normalità. Si appoggiavano a discrasie tra il personaggio e il modo di interpretarlo in modo da imprimere profondamente in mente la loro presenza scenica. È un discorso lungo e complesso²⁴. Ma è facile anche per noi scivolare a considerare come arbitri tagli, differenze tra età dell'attore e dell'attrice ed età del personaggio, rese sceniche diverse da quelle implicite in un testo. È difficile entrare in un'altra ottica, pensare allo spettacolo di allora come a un mistero, una sfinge da interrogare, come facciamo oggi per le regie più criptiche. Eppure quella dei grandi attori e

²⁴ Ne ho già parlato diffusamente in altri miei lavori, rimando in particolare a Schino, 2018.

delle grandi attrici era una idea ugualmente complessa e profonda di teatro, che ci sfugge tra le dita se ci limitiamo a inquadrarla in termini di semplice interpretazione fedele o infedele.

Gli spettatori di allora apprezzavano senz'altro, però al tempo stesso criticavano. Probabilmente pareva loro che solo eliminando quel po' di stranezza l'interpretazione sarebbe arrivata alla perfezione, e non si rendevano conto che la sua efficacia riposava proprio sui salti di logica. Ma la diversità nel ragionare così caratteristica degli attori e forse soprattutto delle attrici aveva un fondamento concreto: serviva a catturare l'attenzione. Creava in chi guardava sorpresa e sconcerto, vertigine emotiva. Ci sono casi che mi hanno spesso colpita, e che turbavano il pubblico, come ad esempio la vena di personaggi maschili che Sarah Bernhardt, pur con il suo enorme fascino femminile, amava coltivare. Non sempre il pubblico reagiva bene a queste discrepanze. Ma doveva esserci, nella grande attrice, una strategia precisa a spingerla verso queste stranezze, in contraddizione col testo. E la Duse, che nel 1921, per il suo difficilissimo rientro alle scene dopo anni di lontananza, scelse di ripresentarsi, sessantaquattrenne, nella parte di una donna giovane e bella, sbandierando i suoi capelli ormai candidi?

La situazione femminile – donne che potevano comandare, donne al centro del divertimento come della scrittura, donne che *creavano* – era per molti versi l'apice di questo mondo e della sua stranezza. Le donne non erano generalmente considerate capaci di giustizia né di concretezza né di forza creatrice, a parte qualche rara eccezione, e invece le attrici capeggiavano compagnie, prendevano decisioni, portavano in scena (e alteravano) testi, erano artiste riconosciute. Sarebbe eccessivo affermare dunque che la vistosa presenza femminile contribuiva ad accentuare l'opinione del pubblico di allora che il teatro fosse più svago che arte, o che fosse quanto meno un'arte minore? Più che altro è impossibile da dimostrare. La propongo come un'impressione, ma è un'impressione che ha forti motivazioni: era difficile che un'arte in cui trionfasse la presenza femminile potesse davvero essere messa sullo stesso piano delle altre. Le considerazioni di Dumas che abbiamo letto più sopra sono un buon esempio di descrizione a doppio taglio: nelle constatazioni dello scrittore la *toute-puissance* delle donne si fonda sul consolidato luogo comune del "naturale" legame del genere femminile con il mondo torbido e irrazionale delle emozioni, dell'amore, dei sentimenti, delle passioni. Quindi del teatro.

Eppure, se ragioniamo in termini di ecosistema, e di forze che si influenzano vicendevolmente, era proprio lì, nelle componenti più negative del mondo attoriale, nel potere femminile *illogico*, emotivo ed efficace, che affondava le sue radici il piacere teatrale ottocentesco, che era intenso, diverso dal nostro, molto più ricco di strati inconsapevoli e di strati riprovevoli.

Jekyll e Hyde

Un buon esempio del ruolo anche simbolico delle attrici, della loro centralità nella visione teatrale degli spettatori, sta in un romanzo italiano sul teatro del 1904, *Quidam*, di Edoardo Boutet, una fonte eccezionale di dati sulla cultura materiale degli attori e sull'atteggiamento degli spettatori. Il romanzo si conclude con un critico importante e influente, Quidam, che, sconfitto in tutti i suoi tentativi di riformare il teatro a livello generale, e battuto anche nel più semplice tentativo di migliorare ed educare una singola prima attrice in ascesa, prova l'irresistibile impulso di cadere in ginocchio di fronte a questa donna, diventata il simbolo di tutta l'immutabilità trionfante del teatro degli attori. Negativa, ovviamente: Quidam è un riformatore, tutto quel che fanno, pensano, dicono gli attori e le attrici non guidati e guidate da mente più coltivate gli sembra da cambiare. Ma questo non gli impedisce di amare appassionatamente il teatro, e anche la sua primattrice.

L'elemento femminile è il fulcro del piacere teatrale pre-novecentesco, come del resto è stato spesso constatato e riconosciuto, in Italia e non solo, anche qui in modo sparpagliato e mai sistematico. Le copertine con volti di attrici facevano vendere di più, i vertici del teatro erano per più di metà donne, i personaggi femminili erano i protagonisti assoluti della drammaturgia ottocentesca. Il pubblico ottocentesco era più affascinato dall'elemento femminile di quanto non sia accaduto dopo, forse per una moralità diversa dalla nostra, forse per un casuale addensamento di straordinari talenti femminili. Per le spettatrici contava l'eleganza femminile esposta come in vetrina, e forse anche altro. Giocava, in questo piacere, un elemento erotico, soprattutto da parte maschile? Ovviamente sì, e anche un erotismo facile, che si rafforzava per la presenza dei corpi femminili esposti in scena, per i comportamenti femminili raccontati dalle pièce, che erano storie tanto diverse dalla normale vita di tutti i giorni. Anche la consapevolezza del potere delle attrici, la conoscenza delle vite delle donne di scena, perfino la distanza e il disprezzo aggiungevano sicuramente un brivido in più.

La sensualità era una componente fissa, in questo teatro. Al tempo stesso era solo un elemento tra i tanti, un ingrediente del complesso e particolare profumo del teatro nel diciannovesimo secolo. Era implicito, vista anche la scarsa moralità attribuita alle attrici, e al tempo stesso la sua esistenza era volutamente ignorata, ed erano invece messe in risalto commozone, lacrime, riso, nostalgia, incanto. E non solo per forme di *pruderie* o di ipocrisia borghese: senza una grande arte o un grande artigianato attorico, il potere di attrazione della bellezza femminile, il *frisson* della diversità rispetto a mogli e sorelle, il fascino erotico, non sarebbero riusciti a sorreggere un teatro in buona misura autofinanziato, in tutti i paesi. Questi attori, queste attrici, avevano una forza ora impensabile, dovevano avere la capacità di imporsi sulla

distrazione del pubblico senza l'aiuto, fuori dalle capitali (e in Italia anche nelle capitali), di grandi scenografie o di grandi apparati. Erano competenti, avevano potenza. La loro presenza sfondava le ombre di un palcoscenico privo di raffinata illuminotecnica, imponeva testi e storie e personaggi. Nel suo vasto volume sulla nascita della civiltà dello spettacolo, Christoph Charle ha raccontato, con una punta di riprovazione, come l'enorme successo di Rostand fosse dovuto prima ancora che alle caratteristiche specifiche dei suoi testi, alla "notorietà" dei suoi interpreti²⁵. Stiamo parlando di attori del calibro di Sarah Bernhardt e Coquelin aîné. Proviamo a ragionare in termini non di "notorietà", ma di bravura o grandezza, basta sostituire una parola con l'altra e la prospettiva cambia: dobbiamo dire che il successo di una pièce o l'affermazione di un autore non dipendevano tanto dalla qualità intrinseca di un testo quanto dalla qualità della creazione attorica, un discorso che sembrerebbe quasi ovvio se parlassimo di messinscena registiche.

Allora perché poi, nel privato di un diario come fanno i fratelli Goncourt, in un romanzo come fa Boutet, all'interno di una cronaca satirica come ne abbiamo tante, il racconto del comportamento degli attori, e tanto più di quello delle attrici, si fa così pungente? Ma accettare come positivi la loro diversità, l'influenza femminile nel teatro e la regola rovesciata sul rapporto tra i sessi avrebbe significato un completo ribaltamento delle idee dominanti. Come avrebbe potuto procurare un simile cataclisma quella piccola cosa che era il teatro? Era molto più semplice – più naturale – pensare al teatro come a un mondo a gambe all'aria, e all'influenza delle attrici come a volontà di predominio, a disordine e prepotenza. Il che non impediva che gli spettatori amassero il teatro, e anche più di ora.

La presenza di più livelli di pensiero contemporanei, non riconosciuti né esplicitati, quasi senza comunicazione tra loro, è fondamentale per capire il piacere del pubblico di allora. Ritorno ancora una volta sul doppio modo di raccontare le attrici (figure idealizzate negli articoli, prese in giro nei diari) evidenziato da Anne Martin-Fugier. L'esistenza costante di un modo di pensare inconsapevolmente ma frequentemente doppio – la compresenza in un solo essere del dottor Jekyll e di Mr Hyde – è un tratto molto frequente negli spettatori di questo periodo, e ci aiuta a capire come potessero amare il teatro e insieme rifiutarne le logiche interne di creazione. Veniva ammirata l'arte dei grandi, degli attori e attrici celebrati, e anche la loro interpretazione della volontà dell'autore, le deviazioni e le sottigliezze. Ma neppure loro erano esenti da critiche. Forse tanto più perché il teatro era – è – un'arte ambigua,

²⁵ Charle, 2008, p. 335. Ma cfr. anche (p. 100) le considerazioni sulla importanza della "notorietà" degli attori per riempire le sale. Anche in questo caso la prospettiva cambia se ragioniamo in termini invece di bravura, come mi sembra dovremmo, visto il sistema pubblicitario ancora embrionale del teatro del periodo.

fortemente basata sulle emozioni, dal significato variabile e cangiante. È in fondo un simbolo della potenza del disordine. Il pubblico ottocentesco era propenso a cercare certezze, e le ritrovava nel testo, nel senso dei personaggi, nelle proprie convinzioni su come dovessero essere affrontati.

Scarti di visione ed etnocentrismo culturale

Ferdinando Taviani ha notato come siano gli scarti fra visione attoriale e visione del pubblico a fare del teatro un'arte, e non una imitazione o una replica del conosciuto, uno specchio della realtà²⁶. È uno dei suggerimenti più stimolanti del grande studioso: tra scena e platea, nel corso dello spettacolo, non c'è affatto buona comunicazione, ma una fitta quanto fertile trama di fraintendimenti e malintesi. Possiamo allargare questo spunto: lo stesso possiamo dire per tutto quel che riguarda il mondo degli attori e la loro creazione artistica visti dalla platea, e tanto più nell'Ottocento²⁷. Piacere del pubblico ed efficacia degli attori affondavano le loro radici in una complicata rete di incomprensioni. Però la memoria delle scene era poi appannaggio quasi esclusivo del pubblico²⁸: è quindi il loro modo di pensare quello che ci è stato trasmesso.

Siamo di fronte a uno scontro tra culture. Per essere giusti nei confronti degli attori dovremmo parlare perfino di etnocentrismo culturale: dei due punti di vista, decisamente contrastanti, di chi faceva teatro e di chi ne fruiva, era il secondo a essere quello universalmente riconosciuto. Nell'Ottocento, lo spettatore non era quello che siamo abituati a pensare noi, un fruitore, un destinatario tenuto a una corretta analisi. Era ben altro: era il re, il centro del mondo. Il suo punto di vista non determinava solo il successo o insuccesso di un'opera, fuoriusciva dal singolo spettacolo, si cristallizzava in un *modo di pensare*. Stabiliva cosa il teatro dovesse essere, come avrebbero dovuto comportarsi attori e attrici, e fino a che punto il teatro esistente si adeguasse a questo dover essere.

Attori e attrici, da parte loro, non hanno mai risposto esplicitamente allo sguardo negativo degli spettatori. Hanno continuato a comportarsi a modo loro, ma non hanno mai elaborato quelle strategie di difesa di cui abbiamo tanti esempi per quel che riguarda la Commedia dell'Arte. Non hanno voluto o saputo difendere né la loro capacità creativa, né il loro modo di lavorare.

²⁶ Cfr. Taviani, 1996.

²⁷ Cfr. su questo Schino, 2008, in particolare il capitolo *Attori moderni*.

²⁸ Gli attori e le attrici scrivevano spesso molto, memorialistica, soprattutto, e anche qualche ricordo artistico. Ma sostanzialmente adeguandosi al punto di vista e alle curiosità dei lettori.

Né hanno rivendicato mai – neppure le attrici – l’incredibile potenziale che il teatro offriva alle donne.

Erano, evidentemente, ormai un po’ come gli indiani delle riserve: ancora con le mani piene delle loro tradizioni, ancora con i loro modi di vivere e creare. Ma capaci solo di giustificazioni minori, non di rivendicare la liceità del loro modo di creare e di comportarsi. Non hanno cercato risposte allo sguardo negativo del pubblico, non sembrano essere stati consapevoli di vivere un fenomeno di eccezionali possibilità. Il problema non è solo quello di una mancanza di risposte. Attori e attrici potevano avere un comportamento “diverso”, in scena e non, ma non hanno elaborato e rivendicato una morale alternativa, come possiamo constatare non solo dai loro scritti pubblici, ma anche da quelli privati. Soprattutto fuori scena, attori e attrici ottocentesche sembrano aver assorbito le opinioni del pubblico, considerandole magari ingenuie, non adeguandovisi sempre, ma in definitiva ritenendole non sbagliate. Anche nei loro libri è un po’ così: forse hanno voluto proteggere il loro segreto, forse lo hanno considerato troppo fragile rispetto alle opinioni tanto consolidate del pubblico, ma certamente non lo hanno esposto.

Dobbiamo accettarlo: quella degli attori e delle attrici fino agli inizi del Novecento era una comunità marginalizzata, ma non una comunità utopica o rivoluzionaria – se non sul palcoscenico, e anche lì in modo un po’ occultato. Solo accettando questo dato di fatto possiamo davvero comprendere la strana storia delle attrici e del loro potere. Forse è inevitabile per noi cercare nella marginalità e soprattutto nella differenza di comportamento le stimate della rivoluzione, del rifiuto della normalità borghese, del riconoscimento della propria diversità e del potenziale di questa diversità. Ma nell’Ottocento non ci sono, sono modi di pensare che appartengono al Novecento – o forse anche al passato, al Cinque e Seicento. La società degli attori/attrici, dei nuovi zingari, a fine Ottocento aveva un comportamento “differente”, nella quotidianità come nella creazione, ma parallelamente coltivava una decisa propensione alla moralità e convenzionalità della borghesia. Ha sviluppato e protetto al suo interno una anomalia unica, come quella femminile, eppure al tempo stesso non l’ha rivendicata. Anche agli occhi degli attori, probabilmente, il potere femminile era un po’ troppo imparentato con la prepotenza. O comunque non ambivano a rivendicarlo. Anche di questa debolezza dobbiamo tener conto.

La fine

Qui il mio discorso termina, per ora. Ma prima di chiudere vorrei accennare alla conclusione della nostra età delle attrici, che è una fine banale, oppure sconcertante, a seconda di cosa vogliamo guardare.

Scompare infatti improvvisamente, in tutta Europa, a inizio Novecento, proprio mentre fuori dal teatro fioriscono movimenti suffragisti. Non solo: se prescindiamo da qualche sporadico contatto, o da qualche eccezionale simpatia, la particolare situazione femminile nel teatro sembra essere rimasta del tutto sconosciuta ed estranea a questi movimenti²⁹. Certo, la peculiarità delle attrici toccava campi di quotidianità, vita privata, costume, potere, ma non sfiorava neppure i diritti politici e civili al centro delle battaglie suffragiste. Però è uno stato di cose che ugualmente stupisce.

Meno sorprendente è il fatto che questa età sparisca, sempre a livello europeo, nel momento (lo stesso) in cui si fanno avanti anche le figure dei nuovi, grandi maestri³⁰, da Stanislavskij e Craig a Copeau; i nuovi repertori; i grandi teorici; le nuove scuole di recitazione, che coltivavano la nuova arte teatrale moderna e quindi anche, indirettamente, un inserimento sempre maggiore degli attori/attrici nella società. Questa concomitanza ci conferma che il potere femminile era intrinsecamente legato alla micro-società degli attori, cultura marginale che ha permesso una così singolare eccezione alla storia tra i generi, e non al teatro in sé.

Ci pone però ancora un'ultima domanda. All'aprirsi del Novecento le personalità teatrali di riferimento diventano prevalentemente maschili. Ci sono ovviamente ancora le grandissime attrici, ma sembrano sempre più importanti le teorie, a cui, anche a posteriori, tendiamo forse a dare un eccessivo credito. Il teatro, avviato a diventare "un fatto d'arte", lascia sempre più spazio agli artisti-intellettuali. E le grandi donne di teatro non lo sono. O meglio: non sono riconosciute come tali, in nessun caso, neppure se si tratta di Eleonora Duse, neppure se stiamo parlando di Sarah Bernhardt, donne di cultura, capaci di scelte coraggiose e indipendenti. Le grandi attrici sono adorate, come artiste, ma non sono accettate, se non da qualche singolo, come maestre di un pensiero sul teatro. Erano, infatti, differenti. A loro non era possibile attribuire teorie, e neppure poetiche. La loro forza era altrove, forse nella biografia, nelle scelte, nel loro modo di essere come persone, nel grande disordine emotivo ed esistenziale che potevano provocare con la loro arte. Era nella diversità, che a quel livello non era più subita, ma ricercata. Agli occhi dei contemporanei il peso di questa diversità e disordine appariva un fatto me-

²⁹ Diverso è il caso della figlia di Ellen Terry, Edith Craig, che però non appartiene a quel teatro professionista di cui qui sto parlando, e non è una attrice (cfr. su di lei il bel libro di Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig tra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003).

³⁰ Alcune di queste figure di grandi attrici sono state punti di riferimento essenziali per i maestri: basti pensare agli esempi di Eleonora Duse, in primo luogo, che ha una influenza non dissimile da quella di Isadora Duncan. Ma potremmo parlare anche di Sarah Bernhardt. Qui sto parlando della sparizione di una età, non del disinteresse per alcune personalità eccezionali del teatro.

ramente biografico, un aspetto privato o emotivo, ovviamente, *evidentemente* più leggero rispetto agli scritti di teorici o pensatori. E ai nostri?

Bibliografia

Sulla condizione delle attrici, sul pubblico, in parte anche sull'organizzazione teatrale imperniata sugli attori/attrici ci sono stati molti studi, alcuni dei quali fondamentali. Rimando a una bibliografia di base, e alle indicazioni bibliografiche comprese nei diversi volumi.

Per quel che riguarda la situazione femminile a teatro, in particolare, forse c'è stata una maggiore concentrazione su drammaturghe, teoriche, critiche, oppure sui rapporti tra attrici e drammaturgia. Ci sono stati una serie di studi particolarmente significativi sulla situazione delle attrici e del pubblico da un punto di vista di storia sociale (Bassnet, 1989; Charle, 2008; Davis, 1989 e 1991; Gale, 1996 e 2000; Martin-Fugier, 2008). Sono state ricostruite modalità di vita e condizioni economiche degli attori e delle attrici in alcuni paesi (Gran Bretagna, Francia, Russia, Germania, specie per quel che riguarda le capitali). Ci sono stati studi importanti, per quel che riguarda il cinema, sulla questione "divismo". Non li prendo qui in considerazione perché è fondamentale la *differenza* della situazione delle attrici di cinema rispetto a quelle di teatro, benché le grandi attrici di teatro fossero anch'esse chiamate "dive": l'immagine di sé che proietta la diva teatrale, a differenza di quella cinematografica, è nella gran parte dei casi costruita dalla attrice stessa, con un impatto relativamente basso sui mezzi di comunicazione di massa. Per quel che riguarda il pubblico, ci sono state considerazioni di ampio respiro a proposito delle modalità di una corretta comunicazione tra palcoscenico e platea (Mervant-Roux, 2002; Rancièrè, 2008). Ma fondamentale è stato soprattutto il contributo di Charle (2008) sui pubblici delle grandi capitali. Non ho compreso in questa bibliografia di base i numerosi volumi dedicati a singole grandi attrici, a meno che non contenessero elementi utili al mio discorso.

- Balme Chris and Davis Tracy, eds., *A Cultural History of Theatre*, London, Methuen, 2017
- Barba Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993
- Barba Eugenio e Savarese Nicola, *Cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, edizioni di pagina, 2017
- Bassnett Susan, *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, in «New Theatre Quarterly», 1989, 18, pp. 107-112
- Bennett Susan, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London, Routledge, 1997
- Berlanstein Lenard R., *Daughters of Eve: A Cultural History of French theatre Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Cambridge, Harvard University Press, 2001
- Case Sue Ellen, *Feminism and Theatre*, London, MacMillan, 1988
- Charle Christophe, *La dérégulation culturelle: essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2015

- Charle Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de le société du spectacle à Paris, Berlin, Londres, et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008
- Cremona Vicki Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter and John Tulloch eds., *Theatrical Events: Borders, Dynamics and Frames*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004
- Davis Tracy C., *The economics of the British Stage 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Davis Tracy C., *Questions for a Feminist Methodology in Theatre History*, in Postlewait and MacConachie eds., *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, pp. 59-81
- Davis Tracy C., *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, London-New York, Routledge, 1991
- Davis Tracy C., *Female Managers Lessees and Proprietors of the British Stage (to 1914)*, in «Nineteenth Century Theatre», 2000, 28.2, pp. 114-144
- Doyon Raphaelle, *Le genre, une categorie utile à l'histoire du theatre du XXe siecle? Le cas de Jacques Copeau et de Suzanne Bing*, in «Revue d'Histoire du Théâtre. Les Oublis de l'histoire du théâtre», avril-juin 2016, 270, pp. 51-70
- Eisaman Mans Katharine, *Playhouse flesh and blood: sexual ideology and the Restoration actress*, in «ELH», 1979, 46, pp. 595-617
- Evain Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Ferris Lesley, *Acting women: images of women in theatre*, Basingstoke-London, MacMillan, 1990
- Gale Maggie B., *West End Women: Women and the London Stage 1918-1962*, London-New York, Routledge, 1996
- Gale Maggie B. and Gardner Vivien eds., *Women, Theatre, and Performance: New Histories, New Historiographies*, New York, Palgrave, 2000
- Gale Maggie B. and Dorney Kate eds., *Stage women, 1900-50. Female theatre workers and professional practice*, Manchester, Manchester University Press, 2019
- Hindson Catherine, *Female performance practice on the fin-de-siècle popular stages of London and Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2013
- Howard Tony, *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007
- Holledge Julie, *Innocent flowers: women in the Edwardian theatre*, London, Virago, 1981
- Krakovitch Odile and Sellier Geneviève eds., *L'Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001
- Luhmann Niklas, *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Press, 2000
- Malpede Karen ed., *Women in theatre: compassion and hope*, New York, Drama Book, 1983
- Mariani Laura, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991
- Mariani Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996
- Martin-Fugier Anne, *Comédiennes. Les actrices en France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2008

- Meldolesi Claudio, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013
- Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS editions, 2002
- Mondzain Marie-Jose, *L'image peut-elle tuer*, Paris, Bayard, 2002
- Mondzain Marie-Jose, *Homo spectator. Voir, fair voir*, Paris, Bayard, 2013
- Orecchia Donatella, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007
- Pecastaing-Boissiere Muriel, *Les actrices victoriennes. Entre marginalité et conformisme*, Paris, L'Harmattan, 2003
- Picon-Vallin Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Editions, 1994
- Plana Muriel, *Théâtre et féminin: identité, sexualité, politique*, Dijon, Ed. universitaires de Dijon, 2012
- Powel Kerry, *Women and Victorian Theatre*, New York, Cambridge University Press, 1997
- Powell Kerry, *Victorian Theatre: Power and the Politics of Gender*, in Juliet John ed. *The Oxford Handbook of Victorian Literary Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 675-685
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- Ripellino Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento* [1965], Torino, Einaudi, 1974
- Rosslyn Wendy and Tosi Alessandra, *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture*, Open Book Publishers, 2012. <books.openedition.org/obp/1218>
- Schino Mirella, *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017
- Schino Mirella, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008
- Schino Mirella, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Imola, Cue Press, 2016
- Schino, Mirella, *Spettatore, spettatori, pubblico*, «Mimesis Journal», vol. 7, n. 2, dicembre 2018, pp. 123-143.
- Schuler Catherine, *Women in the Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, New York, Routledge, 1996
- Scolnicov Hanna, *Woman's theatrical space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- Simoncini Francesca, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011
- Sofia Gabriele, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013
- Taviani Ferdinando, *Le due visioni: visione dell'attore, visione dello spettatore*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese eds., *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale* [1990], Lecce, Argo, 1996, p. 256
- Taviani Ferdinando e Schino Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte* [1982], Firenze, Usher, 2007
- Taviani Ferdinando, *The romantic theatre of the Italians*, in Joe Farrell and Paolo Puppa eds., *A History of Italian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

- Taviani Ferdinando, Meldolesi Claudio, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1991
- Taviani Ferdinando, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021
- Taviani Ferdinando, *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021
- Yon Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Aubier, 2012.

Matteo Casari
MATSUYAMA NŌ
UN NŌ DIFFERENTE

Tra il 2017 e il 2019 ho condotto due brevi periodi di ricerca nel Tōhoku occidentale, più precisamente a Matsuyama, piccolo paese di circa cinquemila abitanti che nel 2005 ha perso la propria autonomia amministrativa e toponomastica venendo accorpato a Sakata, centro urbano di oltre centomila abitanti affacciato sul Mar del Giappone nella prefettura di Yamagata¹. In questa zona defilata, lontana dai grandi centri urbani con i quali si è soliti identificare il Giappone odierno, in un ambiente ancora fortemente connotato da una natura incombente e, a contrappunto, dalle geometrie regolari delle risaie che occupano la gran parte della piana di Shōnai, il teatro *nō* è presente da secoli in molteplici e sorprendenti forme. Lo è come presenza diffusa e passione condivisa e il suo valore, al di là della mera dimensione estetica, si rivela nel ruolo sociale che riveste, e ha rivestito, nelle comunità locali.

Oggetto del mio interesse e motivo della mia presenza in quei luoghi è stato il *Matsuyama nō*, una tradizione peculiare ed unica nel suo genere che vede, almeno dal primo periodo Meiji (1868-1912) in poi, un gruppo di cittadini farsi attori e musicisti al fine di condividere la passione per il *nō* e allestire spettacoli. Ha così preso progressivamente forma uno stile tecnico-interpretativo – con un relato repertorio drammaturgico – altro rispetto al *nō* istituzionale dei professionisti, una tradizione oggi patrimonio dalla compagnia Shōfusha attiva a Matsuyama².

Pressoché ignorato dagli studiosi, il *Matsuyama nō* attende ancora di essere approfonditamente indagato e valorizzato. È difficile individuare un motivo preciso per tale disinteresse ma, tra le possibili cause, si può forse richiamare la fisionomia elusiva del *Matsuyama nō* che, sarà chiaro più avanti, sfugge a molte categorie date riferibili al *nō*. Da tenere in considerazione, ancora, la tendenza a schiacciare i giudizi di valore sul livello estetico degli esiti scenici disconoscendo – del tutto o in parte – il ruolo dei processi che li

¹ Ringrazio sentitamente l'Università di Yamagata, in particolare il professor Yamamoto Harufumi, e la Yamagata-shi Geijutsu Bunka Kyōkai (Associazione Culturale d'Arte di Yamagata) per gli inviti e l'insostituibile sostegno offertomi in entrambe le occasioni.

² Il toponimo rimane ora in uso solo per la locale scuola elementare e per il *Matsuyama nō* che, in tal senso, ha assunto un ulteriore valore identitario per la comunità.

determinano e degli obiettivi che li motivano al fondo: la posizione normativa conferita al *nō* professionistico, modello teatrale riconosciuto per la qualità della sua tecnica attorica e per la raffinatezza dei suoi allestimenti, indurrebbe valutazioni comparative epidermiche e poco pertinenti facendo percepire il *Matsuyama nō* come una variante di minor conto.

Le pagine che seguono, un primo resoconto dell'etnografia condotta³, intendono invece portare l'attenzione su questo fenomeno ritenendolo un caso di indubbio interesse teatrologico e antropologico. Senza poter avere l'ambizione di tessere la trama e l'ordito di una storia ancora da ricostruire compiutamente su un rigoroso vaglio documentale, mi prefiggo di restituire un primo quadro di riferimento utile a conoscere e a leggere il valore della differenza del *Matsuyama nō*.

Il *Matsuyama nō* è al fondo un teatro di comunità – qui tale definizione deve essere assunta a maglie assai larghe – e dal territorio che lo ha visto nascere e lo custodisce è bene partire. L'ecosistema geografico, climatico e culturale della piana di Shōnai, stante pure le vicende storiche che l'hanno interessato, ha giocato un ruolo determinante nella sua fioritura. L'area, stesa tra le città di Sakata e Tsuraoaka, è stretta verso il mare da montagne che appartengono all'esperienza estetica e religiosa del Giappone. Luoghi visitati e cantati dal poeta Bashō (1644-1694) che, giunto allo Yamadera – tempio fondato nel IX secolo da Ennin (Jikaku Daishi), monaco Tendai – compose alcuni dei suoi versi più famosi dedicati al silenzio e alla quiete del luogo⁴ prima di scendere a valle navigando le acque turbolente del fiume Mogami che sfocia a Sakata. Rilievi che ospitano tutt'oggi le pratiche ascetiche degli *yamabushi*, i monaci di montagna fedeli alla via dello *shugendō*⁵, e i sentieri di pellegrinaggio del Dewa Sanzan (le tre montagne di Dewa) lungo i quali ascendere ai monti Hago-san, Gas-san e Yudono-san per compiere simbolicamente il ciclo di nascita, morte e rinascita. Tutta la regione è caratterizzata da inverni rigidissimi e da neviccate assai copiose che in passato isolavano di fatto la zona dal resto del Paese per vari mesi all'anno: una nicchia ecologica e culturale.

Al tempo di Matsuo Bashō il *nō* aveva già conseguito la sua canonizzazione ed era saldamente ancorato alla vita delle corti samuraiche – dalla fine del XII secolo il potere *de facto* transiterà dall'imperatore allo *shōgun*, capo

³ Vorrei qui ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alle mie indagini. In particolare, per le lunghe interviste concesse il 18/11/2019, Enomoto Kazusuke e Togashi Haruo, rispettivamente Presidente e Vicepresidente di Shōfusha, e per l'ospitalità la famiglia Iwatari che nel novembre 2019 mi ha permesso di vivere alcuni giorni nella comunità di Matsuyama.

⁴ «Che quiete! / Penetra nella roccia / il canto delle cicale», Bashō, *Il romitaggio della dimora illusoria*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE, 1992, p. 43.

⁵ Si veda Massimo Raveri, *Il pensiero classico giapponese*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 220-225.

militare e politico supremo – presso le quali, a partire dal XV secolo, diventerà progressivamente parte essenziale del cerimoniale di corte (*shikigaku*) diffondendosi presto tra i *daimyō*, i signori a capo di uno *han* (feudo). Con l'istituzione dello shogunato Tokugawa (1603-1868) la diffusione del *nō* nel Paese si consolidò ma le norme poste dal nuovo clan al potere ne sancirono un forte distacco dalla popolazione⁶. L'intero sistema teatrale *nō* fu oggetto di apposite legiferazioni che portarono, ad esempio, alla concessione di licenze per la recitazione a un limitatissimo numero di famiglie d'arte (*ryūgi*) – Kanze, Hōshō, Komparu, Kongō, Kita –, agli attori fu fatto esplicito divieto di guadagnare al di là dello stipendio garantito dal proprio patrono e le rappresentazioni pubbliche furono sostanzialmente bandite⁷. In tale crogiolo lo *iemoto seidō* (sistema *iemoto*, capo famiglia) si impose come norma regolatrice con una strutturazione gerarchica assai stringente volta a disciplinare le licenze di insegnamento e a tutelare il mantenimento di generazione in generazione della tradizione drammaturgico-performativa canonizzata. La famiglia Sakai, a capo dello *han* di Shōnai durante il periodo Tokugawa, è organica al sistema descritto e si ascrive a Sakai Tadayoshi (1644-1681), terzo *daimyō* della casata, il radicamento e lo sviluppo del *nō* professionistico di tradizione Kanze nel feudo.

Nelle appartate lande del Tohoku occidentale però, a pochi chilometri da Matsuyama, il *nō* giunse assai prima del periodo Tokugawa, a quanto pare prima addirittura della svolta zeamiana impostasi, quale preludio al *nō* professionistico odierno, tra XIV e XV secolo: «Its origins go back at least to the fourteenth century, when the ruling family of the area brought a troupe of Noh actors from Kyoto»⁸. È dal seme lasciato da quel gruppo di attori che sarebbe fiorito il *Kurokawa nō*, variante folklorica ancora oggi viva nell'omonimo villaggio e al centro dell'annuale rito invernale dell'Ōgisai svolto tra l'1 e il 2 febbraio: gli abitanti di Kurokawa si riuniscono per un agone drammatico dal valore apotropaico e beneaugurante che decreterà il successo della troupe *Kamiza* (parte nord del villaggio) o della troupe *Shimoza* (parte sud del villaggio). I *nō* inscenati a Kurokawa, da tempo entrati negli interessi degli studiosi⁹, sono parte di un più ampio ciclo rituale che coinvolge le due fazioni cittadine. La sera del primo giorno, diretta da un maestro (*tayū*), ogni

⁶ Con l'istituzione del *sankin kōtai* (1635-1864), i *daimyō* erano costretti a vivere ad anni alterni presso la capitale, Edo, dove la consorte e i figli dovevano invece risiedere permanentemente. Efficacissimo strumento di controllo il *sankin kōtai* favorì anche la diffusione di usi e costumi, e delle mode, della capitale presso tutte le province del Giappone.

⁷ Diego Pellicchia, *Noh Creativity? The Role of Amateurs in Japanese Noh Theatre*, «Contemporary Theatre Review», vol. 27, n. 1, pp. 36-37.

⁸ *Kurokawa Noh*, Review by Patricia Marton and John Whitty, «Educational Theatre Journal», vol. XXVIII, n. 2, May 1976, pp. 259-260.

⁹ Barbara E. Thornbury, *The Folk Performing Arts. Traditional Culture in Contemporary Japan*, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 108-110.

troupe realizza una vera e propria giornata *nō* composta da cinque opere interpolate da quattro *kyōgen* in una casa della propria parte di villaggio. All'alba del giorno seguente, senza soluzione di continuità, gli attori corrono fino al Kasuga *jinja* (*jinja*, santuario) sfidandosi nell'allestimento di altre due opere. Al Kasuga *jinja* lo spazio scenico, stante i rigori climatici, si trova all'interno della sala principale del santuario e posizionato frontalmente all'altare: è per la divinità in primo luogo che si recita. Rispetto al *butai* (palcoscenico) regolare, qui l'area scenica – sarebbe più corretto dire rituale – prevede sei pilastri, anziché quattro, e due *hashigakari*, anziché uno solo, ciascuno destinato a una delle due troupe: la prossemica della sfida rituale e dell'offerta alla divinità sono evidenti. Il carattere stilistico del *Kurokawa nō* rispecchia il mondo contadino che lo anima e si esplicita in una performance dallo schietto sapore folklorico – con un cospicuo repertorio di 540 titoli – reso unico da modelli recitativi che il *nō* dei professionisti non possiede.

Non sorprende, insomma, che in tale contesto, a seguito anche delle concomitanze storiche legate alla fine del lungo periodo di dominio militare del Giappone delle quali dirò brevemente, potesse insorgere e attecchire la peculiare tradizione del *Matsuyama nō*.

L'assenza di studi sistematici non permette di individuare cronologicamente la nascita del *Matsuyama nō*, se non per approssimazione. Il primo documento attestante l'esistenza di un gruppo di cittadini raccolti in compagnia per dare rappresentazioni di *nō* a Matsuyama risale al Meiji 26 (1893) ed è conservato presso lo Honmachi Kōtai *jinja*¹⁰, una delle sedi operative della compagnia. Il documento, per opinione diffusa, fotografa una realtà attiva già prima del 1893 e sancisce l'esistenza del gruppo originario poi formalizzatosi sotto l'insegna di Shōfusha. Se una data certa non sarà probabilmente mai individuata, la manifestazione del fenomeno è da collocarsi negli anni a cavallo tra periodo Edo e Meiji quando, in un processo tutt'altro che lineare e univocamente condotto dall'alto, le fazioni del mantenimento dello *status quo* e del ripristino del potere imperiale associato all'apertura del Paese all'Occidente dopo oltre due secoli di isolamento (*sakoku*) giunsero allo scontro. Sulla scorta di Alessandro Valota¹¹, e per brevità, mette conto porre l'accento sull'essenziale apporto popolare, dal basso, al rinnovamento Meiji in concorso agli *han* che spinsero in questa direzione testimoniando una certa qual porosità tra strati sociali solitamente dipinti come nettamente separati i quali, in ossequio al *mibun*, si articolavano gerarchicamente secondo i rigidi dettami Tokugawa in *shi* (*bushi*, militari), *nō* (agricoltori) e *chōnin* (artigiani e commercianti).

¹⁰ I Kōtai *jinja* sono santuari diffusi in tutto il Giappone e connessi al culto della dea solare all'apice del *pantheon* shintoista, Amaterasu.

¹¹ Alessandro Valota, *La grande trasformazione del Giappone Meiji*, in *Capire il Giappone*, a cura di Enrica Collotti Pischel, Milano, FrancoAngeli, 1999, pp. 112-139.

I *chōnin*, pur subordinati, furono la classe sociale che maggiormente si arricchì durante il periodo Tokugawa diventando, in molti casi, ben più abiente dei *bushi*. Sebbene sul piano ufficiale ai *chōnin* spettavano i ranghi inferiori della società, questi nella realtà quotidiana non disdegnavano usare i propri beni per accedere a forme di consumo e stili di vita che li qualificassero sul piano dello *status* alla stregua dei *bushi*, sempre più indebitati nei loro confronti. È questo il caso della famiglia Homma, riuscita nel periodo Tokugawa a scalare i ranghi nello *han* di Shōnai dopo essersi arricchita con l'apertura nel 1671 di una rotta navale diretta per Osaka per commerciare riso.

In contrast to Homma prosperity, Sakai, the feudal lord, was gradually falling into debt [...]. After 1700 the Sakai had to rely upon loans from the Homma and other rich Sakata merchants. By the time of the third Homma generation these loans led to direct family involvement in the financial affairs of the Tsuruoka fief, and culminated in the appointment of Homma Kokyu as manager of fief economic activities¹².

Lo Homma Museum of Art, aperto a Sakata nel 1947, testimonia la gloria raggiunta dalla famiglia e la prassi di accettare dai *bushi* opere d'arte di valore a copertura dei debiti contratti. All'appropriazione dei beni tangibili era verosimilmente affiancata quella dei beni intangibili, quali prestigio – ancora oggi i cittadini di Sakata parlano con ammirazione della famiglia Homma e dei suoi numerosi investimenti a favore del territorio –, e usi e costumi come il piacere di godere degli intrattenimenti teatrali riservati all'élite militare. Ciò poteva avvenire prevalentemente in due modi. Partecipando, assieme anche ai cittadini comuni, ai *machi iri nō* (*machi*, città), allestimenti di *nō* promossi dai signori feudali – sul modello delle usanze di Edo – in occasioni celebrative rilevanti e aperti alla cittadinanza. O assumendosi il rischio economico di finanziare direttamente spettacoli non ufficiali presso le proprie residenze o qualche sala da tè: i professionisti vedevano di cattivo occhio questi spettacoli che andavano a invadere un campo soggetto per legge al proprio monopolio¹³. Se le rappresentazioni esterne al professionismo erano avversate, diffusa e accettata era invece la consuetudine tra i *chōnin* di praticare il *nō* e questa possibilità non fece che accrescere e propagare l'amore per un'arte considerata a Matsuyama un momento collettivo fondante. Interrogato su quello che i membri di Shōfusha sovente definiscono come il passaggio dal *nō* dei militari (*bushi nō*) a quello dei cittadini (*machikata nō*), Togashi Haruo ha ricordato:

¹² John D. Eyre, *The Changing Role of the Former Japanese Landlord*, «Land Economics», vol. 31, n. 1, Feb. 1955, p. 38.

¹³ Diego Pellicchia, *Noh Creativity?*, cit., p. 37.

[...] A Sakata viveva una ricca famiglia di commercianti, la famiglia Itō. Itō Shirō era appassionato di *nō* e si è recato a Edo, dai Kanze, per studiare negli anni tra i periodi Edo e Meiji. Gli è stato conferito il titolo di *shishō* [maestro] e ha insegnato a Sakata. In un altro documento si legge che le persone dopo mangiato si recavano da lui a Sakata per praticare facendo dodici chilometri a piedi¹⁴.

Non ho personalmente avuto accesso ai documenti citati dal signor Togashi ma sembra evidente l'abitudine di praticare il *nō* tra un numero consistente di cittadini, abbienti e meno, potenzialmente in grado di animare una altrettanto potenziale scena "off". Il *bushi nō* e il *machikata nō*, quindi, sarebbero coesistiti e più che di un passaggio formale, o un lascito diretto del primo verso il secondo, si potrebbe parlare di una sostituzione resa possibile dalla scomparsa dei professionisti dovuta all'implosione dello shogunato: venuto a mancare il ruolo istituzionalmente e culturalmente ricoperto dal *bushi nō*, il *machikata nō* era già pronto a riempire un vuoto che istanze diffuse volevano fosse colmato. Il successo dell'operazione si è sostanziato, oltre che nella passione, nella dedizione e valentia di chi animò quel primo coraggioso tentativo, in un ottundimento delle barriere sociali imposte dai Tokugawa e in una conseguente circolazione culturale e ideologica libera dai vincoli di censo che l'approssimarsi del periodo Meiji aveva prima favorito e poi portato a maturazione:

Venivano così superate le barriere di ceto e di status e, com'era avvenuto nel corso della lotta politica che aveva portato al rinnovamento Meiji, l'abbandono del proprio *han* da parte dei giovani *samurai* al fine di prestare servizio alla causa imperiale era l'azione emblematica attraverso la quale si attuava il passaggio dallo stato feudale allo stato unitario di tipo moderno. In quest'ottica, i *samurai* diventavano "popolo"¹⁵.

Simmetricamente, pur nelle debite proporzioni e differenze, alcuni amatori diventarono attori veri e propri costituendosi in compagnia e incaricandosi, il che è inusitato nell'ecosistema istituzionale *nō*, di allestire spettacoli per sé e i propri concittadini: uno specifico repertorio e una modalità interpretativa peculiare cominciò a consolidarsi dando a Matsuyama un teatro che ha ridefinito il suo senso sciogliendolo in una pratica di comunità dall'alto valore antropologico e identitario.

L'eccezionalità di tale modello si può meglio comprendere esplicitandone l'unicità. Il *Matsuyama nō*, infatti, elude le possibili categorie classificatorie afferenti al *nō* poiché non è ascrivibile al modello folklorico, non è equiparabile a quello professionistico e sfugge pure ai confini che segnano il campo del *nō* praticato dagli amatori, pur essendo di fatto un teatro amatoriale. Diego

¹⁴ Intervista a Togashi Haruo, Sakata, 18/11/2019.

¹⁵ Alessandro Valota, *La grande trasformazione*, cit., p. 128.

Pellecchia ha steso una esauriente e puntuale analisi critica sullo statuto degli amatori e del loro rapporto con i professionisti nel *nō* istituzionale e, sulla scorta del quadro di riferimento da lui tracciato, diventa tangibile la portata rivoluzionaria di quanto accaduto a Matsuyama, dove un gruppo di amatori si è assunto il compito, arrogandosene la responsabilità, di amministrare in proprio un sapere teatrale che per norma ha un legittimo proprietario, ossia le *ryūgi* ufficiali, che ne può disporre in via esclusiva¹⁶:

The path of tradition is populated by those who tread on it before, as well as those who will follow. Therefore, rather than taking away from tradition, the idea is that of becoming one with tradition. Knowledge does not exist independently from the body of those who have been authorised to hold it and manage its transmission. In this view, amateurs are what Maki Isaka Morinaga defined as “undesigned bearers of knowledge”, dangerously at the margins of the professionals’ sphere of control, entities that need to be kept within the frame of the traditional practice group, lest they disperse knowledge to the uninitiated outsiders, endangering the monopoly of the *iemoto*, and compromising the institutional integrity of tradition. [...] Amateurs are in-between beings, allowed to acquire knowledge but denied the freedom to administer it¹⁷.

Terminale del processo tratteggiato è Shōfusha, una compagnia teatrale retta da una semplice struttura istituzionale che, pur sussistendo, ha un carattere molto informale. Le cariche sociali si limitano a un presidente e un vicepresidente affiancati da un tesoriere e due consiglieri. L’informalità richiamata si palesa nella non coincidenza tra il numero di membri effettivi e le persone che in realtà partecipano in maniera più o meno assidua e fattiva alle attività istituzionali: «È una compagnia aperta a tutti, chiunque vuole partecipare può farlo, ed è costituita da appassionati che versano ogni anno una quota per mantenere la compagnia e per studiare il *nō*»¹⁸. Più dei ranghi sociali sembrano aver ruolo il valore e l’esperienza artistica del singolo, il suo *cursus honorum* nel gruppo, la capacità di serbare e trasmettere la tradizione di cui si è depositari. A novembre 2019 i membri effettivi, coloro che versano una simbolica quota associativa annuale di 5.000 yen (meno di 40 euro) erano venticinque, di cui sei donne. I membri maschi costituiscono l’organico artistico, mentre la componente femminile è primariamente coinvolta per la vestizione dei costumi in occasione degli spettacoli.

¹⁶ Sul rilievo e la cogenza della proprietà artistica nel *nō*, in relazione alla nota disputa tra famiglia Umewaka e scuola Kanze, si veda Matteo Casari, *Umewaka Minoru (1828-1909): dal caos al cosmo, tra caos e cosmo*, in *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, a cura di Matilde Mastrangelo et al., Roma, Aracne, 2015, pp. 177-203, in particolare pp. 183-189.

¹⁷ Diego Pellecchia, *Noh Creativity?...*, cit., p. 40.

¹⁸ Intervista a Togashi Haruo, Sakata, 18/11/2019.

Shōfusha cadenza le attività su tre appuntamenti tipici in occasione di altrettanti allestimenti¹⁹: a gennaio si tiene il *Daikan nō* (*daikan* è il giorno più freddo dell'inverno) presso il Jōshikan, centro culturale costruito nel 2015 sul terreno lasciato libero dalle rovine del castello locale e dotato di una sala per il *nō*; a giugno il *Matsuyama-jō takigi nō* (*nō* illuminato dal fuoco) allestito di fronte al portale di ingresso (*ōtemon*) del castello, unica vestigia rimasta dello stesso restaurata grazie alla famiglia Homma; ad agosto lo *Hono nō*, un *nō* dedicato ad Amaterasu e tenuto sulle assi del teatro costruito nel cortile dello Honmachi Kōtai *jinja*, santuario di Matsuyama chiamato anche Shinmei *jinja*. Gli spettacoli di gennaio e giugno sono pagati dal Comune di Sakata e il pubblico può assistere acquistando un biglietto d'ingresso (2.000 yen, circa 15 euro) il cui importo va a finanziare la compagnia. Ad agosto, invece, l'ingresso è gratuito perché lo spettacolo ha uno scopo devozionale ed è inoltre offerto da Shōfusha come ringraziamento al santuario che custodisce nel proprio cortile il teatro costruito all'inizio del periodo Meiji con donazioni provenienti da cittadini comuni e famiglie benestanti del luogo. Peculiarità del teatro templare è di potersi trasformare in uno spazio chiuso. Ho assistito nel 2017 alla "chiusura" del teatro successiva alla recita agostana, con alcuni membri della compagnia impegnati a stendere su fili e bambù – tesi tra i pilastri del palco – i costumi portati in scena affinché asciugassero mentre altri innalzavano ampi pannelli lignei fissandoli tra i pilastri che sostengono il tetto: il ricordo è vivido, la luce proveniente dal palco – l'unica a illuminare il cortile del santuario – affievoliva progressivamente mano a mano che i pannelli venivano issati lasciando al buio sempre più spazio. A operazioni finite il teatro mi sembrava diventato una casa, tanto in senso letterale quanto simbolico.

Il Kotai *jinja* e il Jōshikan²⁰, in effetti, sono le case di Shōfusha, le sedi dove la compagnia recita per il pubblico e tiene pure le prove conducendo la formazione degli attori e dei musicisti. Il Jōshikan ospita il magazzino teatrale della compagnia per la conservazione di maschere, costumi e oggetti scenici vari. Le maschere e i costumi in uso sono stati per la maggior parte acquistati in periodo Shōwa (1926-1989), nel dopoguerra, quando Shōfusha per due volte è stata indicata quale beneficiaria di proventi derivati da una lotteria nazionale. I beni risalenti al periodo Meiji (non più portati in scena) sono una parte minima del posseduto ma hanno un alto valore storico poiché documentano le donazioni delle famiglie di commercianti locali che fornivano costumi ricavati dalla trasformazione di abiti cerimoniali in disuso. I costumi teatrali usati dai professionisti a Kyoto e a Edo, infatti, erano troppo costosi per le economie del gruppo.

¹⁹ Altre recite sono possibili, anzi desiderate per poter diffondere la conoscenza del *Matsuyama nō*. Shōfusha ha portato il *Matsuyama nō* all'estero due volte: Austria (Salisburgo) nel 1995 e Canada (Niagara Falls) nel 1999.

²⁰ Luoghi, va chiarito, non di proprietà ma di usufrutto.

In merito alla formazione e alla produzione, le prove si tengono due volte a settimana, la domenica e il martedì sera, nei tre mesi che precedono l'andata in scena. In tali occasioni la compagnia è al completo ma ognuno può svolgere ulteriori prove in autonomia. Questi momenti di lavoro, al di là delle finalità eminentemente artistiche e pragmatiche, forniscono l'opportunità principale di socializzazione sfociando sovente in occasioni conviviali collettive. Una dimensione, quella della socialità e della condivisione del tempo, che favorisce la coesione del gruppo alimentandone l'azione. Il 18 novembre 2019 ho assistito a una di queste sessioni plenarie che si è tenuta, a tavolino, nella sala principale del Kōtai *jinja*. A guidare il gruppo era Matsumoto Nobuo, tra i più esperti della compagnia e vigoroso e sensibile *shite* nei panni di Minamoto no Yoshitsune in *Yashima*, opera di guerriero che ho avuto la fortuna di vedere in scena nell'agosto del 2017 in occasione del mio primo viaggio a Matsuyama. Dal mio taccuino di campo:

Ultraottantenne, Matsumoto Nobuo è un membro rispettatissimo della compagnia e conduce la prova con piglio confrontandosi di tanto in tanto con il signor Eno-moto. Fornisce molte indicazioni, e risponde a varie richieste di chiarimento, prima di passare all'esecuzione vera e propria insistendo in particolare su quei punti che differenziano la tradizione locale da quella Kanze: la compagnia utilizza il libretto (*utaibon*) Kanze dell'opera in preparazione (*Rashōmon*) e le matite di tutti corrono veloci a segnare quanto necessario rammentare. Tutti inginocchiati in *seiza*, al canto e alla recitazione fanno eco i componenti dell'orchestra che cadenzano il ritmo battendo le dita sul bordo del basso tavolino loro di fronte.

Nella messinscena di un *nō* sono coinvolte diverse figure artistiche oltre allo *shite*, come il *waki* – il laterale o comprimario –, l'orchestra *hayashi* formata da tre o quattro elementi – due o tre percussionisti e un suonatore di flauto – e il *jiutai*, il coro. Tutti questi ruoli, e anche quelli di attore *kyōgen* per l'omonima opera comica che sempre accompagna il *nō*, sono coperti dai membri di Shōfusha.

Il *kyōgen* per Shōfusha è da qualche anno terreno di una forte ambivalenza teso tra una perdita conclamata e una pervicace spinta a guadagnare il futuro. Nel passaggio tra secondo e terzo millennio, frizioni interne alla compagnia hanno portato alcuni membri depositari della tradizione *kyōgen* ad abbandonarla lasciando un vuoto profondo. Da allora, soprattutto grazie alla memoria storica dei componenti più esperti e di lungo corso, si cerca di ricostruire il sapere dissipato integrando le lacune, ricorrendo anche, con estrema parsimonia, ad attori professionisti. Sul *kyōgen*, un contrappasso in positivo, poggiano le speranze più esplicite di garantire alla compagnia una nuova e soprattutto giovane leva di attori, essendo il gruppo composto in prevalenza da persone tra i sessanta e gli ottanta anni. Nel 1989, sfruttando il

carattere comico del *kyōgen* per conseguire un maggior coinvolgimento delle giovanissime generazioni, è stato fondato il Kyōgen Club presso la locale scuola elementare avviando i bambini allo studio teatrale e aumentando le possibilità che, crescendo, potessero confluire nella compagnia. I 13 bambini e bambine che gravitano oggi nell'orbita Shōfusha sono coinvolti negli spettacoli della compagnia. Il 20 agosto 2017 ero tra il pubblico dell'allestimento estivo e nell'occasione, oltre a *Yashima*, si sono tenuti due *kyōgen* presentati nel programma rispettivamente come *otona kyōgen* (*kyōgen* degli adulti) e *kodomo kyōgen* (*kyōgen* dei bambini)²¹. Nel primo, *Busu*, in scena agivano due attori – assai giovani rispetto la media – un uomo e una donna della compagnia. Nel secondo, *Bonsan*, protagonisti erano due bambini, un maschio e una femmina, spontanei e freschi nel dare corpo e voce ad uno dei più noti titoli del repertorio *kyōgen*. I bambini seguono un percorso formativo non troppo impegnativo con due prove da un'ora al mese più un seminario all'anno con un attore professionista. Il 18 novembre 2019 ho partecipato alla prova tenuta al Kōtai *jinja* condotta da Togashi Haruo affiancato da Enomoto Kazusuke. La modalità di insegnamento era quella tradizionale, il maestro mostrava e gli allievi ripetevano imitandolo. Il clima tra i bambini e le bambine era allegro – direi divertito, per la mia presenza – ma attento. La prima parte del lavoro è stata dedicata a esercizi sulla camminata, con una certa attenzione alla postura del busto e delle mani, quindi si è passati a provare l'ingresso in scena di *Kaki yamabushi*, opera in preparazione per lo spettacolo di gennaio 2020.

La crescita di una nuova generazione che possa farsi carico della tradizione e l'abbassamento dell'età media sono questioni avvertite con urgenza. Interrogato su quale fosse per Shōfusha la sfida più importante in questo momento, il presidente Enomoto non ha avuto dubbi: «Ringiovanire la compagnia, favorire l'arrivo di membri più giovani». Aggiungendo subito dopo, però: «Vorrei mantenere la particolarità del *Matsuyama nō*. Quando qualcuno vuole diventare bravo tende a imitare i professionisti, invece io credo che sia più importante rimanere aderenti alla nostra tradizione»²².

La tradizione del *Matsuyama nō*, nata da uno strappo alla norma, è l'esito di una complessa stratificazione stilistica con apporti riconducibili alla scuola Kanze, Hōshō²³ e al *Kurokawa nō* che, stante il non professionismo dei suoi

²¹ Il tenore devozionale di questa rappresentazione è stato rimarcato dall'esecuzione di un rituale di aspersione di *sake* svolto prima dello spettacolo. Interrogato in merito, Enomoto spiega: «È un rito di purificazione dello spazio che facciamo sempre prima degli spettacoli, tranne che nello spettacolo al chiuso di inverno. Il teatro al Jōshikan è nuovissimo, ancora non serve purificarlo [ride]». Intervista a Enomoto Kazusuke, Sakata, 18/11/2019.

²² Intervista a Enomoto Kazusuke, Sakata, 18/11/2019.

²³ Questa scuola è legata al territorio tramite il *Kurokawa nō*. La sua influenza è

interpreti, si è potuta sviluppare in maniera abbastanza libera rispetto i canoni del *nō* ufficiale. Oltre che su uno specifico stilistico²⁴, la tradizione poggia su un repertorio drammaturgico definito. La drammaturgia *nō* può essere categorizzata attraverso vari discrimini, il più frequente è la natura del personaggio principale e, su questa base, poggiano i notori cinque gruppi riferiti ai *nō* delle divinità (primo gruppo), *nō* dei guerrieri (secondo gruppo), *nō* delle donne (terzo gruppo), *nō* con personaggi alle prese con le sofferenze terrene dell'umano consorzio (quarto gruppo), *nō* di demoni e esseri sovranaturali (quinto gruppo). A Matsuyama, i *nō* allestiti afferiscono in prevalenza al secondo gruppo drammaturgico, quello dei guerrieri. Qui si osserva uno dei punti di maggior influenza del *bushi nō* e, soprattutto, emerge quanto forte fosse il controllo esercitato dai professionisti i quali potevano concedere o meno il diritto di allestire un'opera di loro proprietà. Nelle interviste che ho condotto, più interlocutori sostengono che i *bushi* non permisero mai di allestire opere con protagonisti divinità o dal preminente tenore sacrale, motivando così la loro assenza nel repertorio locale. Shōfusha ha un repertorio di ventotto titoli, ma alcuni non sono rappresentati da tempo e vengono progressivamente sostituiti con opere nuove. In questi casi la base sono i libretti Kanze e le videoregistrazioni dei loro allestimenti:

È stato così, ad esempio, per *Kiyotsune* che abbiamo rappresentato per la prima volta recentemente. Per imparare le nuove opere iniziamo a studiare lo *utai* [canto] tutti assieme seguendo il libretto. Poi guardiamo i filmati dei professionisti per imparare la coreografia ma sempre inserendo qualche cosa del *Matsuyama nō*. Lo stesso per lo *hayashi*, introduciamo delle novità nostre. [...] Modifichiamo un po' la danza, ma è soprattutto nella musica che gli interventi sono maggiori. La musica, ad esempio, è molto influenzata dal *Kurokawa nō*, in particolare il flauto. Introduciamo uno stile che appartiene alla nostra tradizione. L'elemento di maggiore differenza è il ritmo, ad esempio del *taiko* [timpano]: è per questa caratteristica, che ci differenzia dal *Kurokawa nō* e dai professionisti, che abbiamo ottenuto nel 1980 il titolo di Patrimonio Culturale Immateriale Folkloristico della Provincia di Yamagata (*Yamagataken mukei minzoku bunkazai*)²⁵.

Essere bravi attori a Matsuyama non significa emulare i professionisti, anche se a loro volenti o nolenti si guarda. La polarità magnetica del *nō* pro-

umentata in periodo Meiji per l'interruzione dei rapporti con Tokyo dovuti a conflitti di natura politica: la famiglia Sakai, a capo dello *han*, si era schierata contro la vittoriosa fazione filoimperiale.

²⁴ Le peculiarità stilistiche del *Matsuyama nō* non sono oggetto di questo contributo. In primo luogo perché le sue finalità sono prioritariamente altre, in secondo luogo perché l'entità della ricerca in loco condotta non consente di affrontare con il dovuto dettaglio l'argomento.

²⁵ Intervista a Enomoto Kazusuke, Sakata, 18/11/2019.

fessionistico è evidente e la tentazione di valutare comparativamente a esso il *Matsuyama nō* e i suoi interpreti è difficile da scansare tanto forte ed egemonico è quel modello. Ma ritengo sarebbe un errore applicare un simile metro di giudizio. In primo luogo perché il *Matsuyama nō* è altro, si è voluto differente ed è riuscito ad autonomizzarsi pur essendo innegabili ed evidenti i debiti e i rispecchiamenti dal modello professionistico. In secondo luogo perché il valore del *Matsuyama nō*, a mio parere, non è primariamente funzione del suo precipitato spettacolare e stilistico ma della socialità che, per il loro miglior conseguimento, si sviluppa tra i membri del gruppo e tra questi e la più estesa comunità nella quale e per la quale operano: è nella sua processualità e riflessività, per dirla con Turner, che si esalta la sua cifra teatrale. Nel perseguire un fine artistico Shōfusha crea tessuto connettivo sociale, tesse relazioni e ridefinisce senza sosta la sua tradizione ponendo in contatto tempi, generazioni e stili riverberandoli nella bellezza vibratile e sincera di un teatro unico, come la comunità che lo abita e vi si riconosce.

Ferdinando Taviani
STORIA DI ADRIANA.
UNA RAGAZZA BACIATA DALLA FORTUNA

[Quello che segue è un testo scritto e letto da Taviani per la radio a metà anni Novanta. Fa parte, come Lo spettatore, di cinque racconti dal titolo complessivo Far cuore al teatro, che ideò per la trasmissione Radio3 Suite curata da Stefano Geraci, e in particolare per una rubrica realizzata da Marina Fabbri.

Un altro di questi testi, Che cosa può essere un dio, si trova in Ferdinando Taviani, Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 241-245.

Sono pezzi di taglio autobiografico, quasi dei corsivi giornalistici, diversi dai suoi scritti di più diretto intervento critico. Ma vi si vede quel gusto del capovolgimento, quella capacità di spezzare i luoghi comuni del ragionamento e del pensiero che era sempre tipica del suo modo di narrare – un modo che, per precisa scelta di campo, non faceva mai una distinzione netta tra il teatro e la vita.

L'Adriana del titolo è Adriana Molinar, attrice e regista. La sua storia è stata raccontata da Taviani anche ne Il conferenziere imperturbato, postfazione a Nicola Savarese, Parigi/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi 1931, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 281-291. Savarese, che è il «giovane professore d'università» che si incontrerà leggendo, cofondatore del gruppo teatrale Arcoiris, ha a sua volta scritto di Adriana in Dal Titanic al giro di vite. Lettera a Mirella Schino sul terzo teatro in Italia negli anni Settanta, testimonianza del 1994 circa, pubblicata in Mirella Schino, Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976, «Teatro e Storia», n. 41, 2020 (in particolare p. 138).

Si ringrazia Stefano Geraci per il testo e le notizie. (Raffaella Di Tizio)]

La storia di Adriana, così come io l'ho conosciuta negli anni Settanta, potrebbe chiamarsi “la storia di una ragazza baciata dalla fortuna”.

Se lei fosse qui, presente in questa stanza, non credo che si infurierebbe sentendosi descrivere come “una bella negretta”. Era proprio una bella negretta, arrivata a Roma da Panama, con molti capelli crespi che lei non si sognava neppure di farsi stirare.

Perché non si sarebbe infuriata? Perché era intelligente, le piaceva prendersi in giro e lasciarsi prendere in giro per poter poi sfottere impunemente gli altri.

Era una matematica. Si era appena laureata in matematica a Panama e aveva vinto una borsa di studio per specializzarsi a Roma in matematica attuariale. Sarebbe poi tornata a casa sua, e avrebbe fatto l'assicuratrice.

A Roma, naturalmente aveva dei contatti. Quando sbarcò a Fiumicino, fece quel che le avevano consigliato. Andò dal giornalaio e disse in inglese che aveva bisogno di fare una telefonata. Si aspettava che le dessero un elenco in cui trovare i numeri. Le dettero un gettone. Lei rimase esterrefatta. Si rigirava fra le dita questa moneta scanalata chiedendosi che cosa fosse e a cosa potesse servire. Anni dopo ancora ricordava il primo pensiero che le baluginò nella testa. Che quel gettone fosse un dischetto elettronico che conteneva le informazioni sugli abbonati. Fiumicino per un attimo nella sua testa fu Alphaville. In nessun'altra parte del mondo esistevano monete apposite per telefonare.

Donde si vede come le cose fatte male possano sembrare avveniristiche.

Adriana andò ad abitare in una camera sulla via Tiburtina, con altri studenti come lei. Era molto simpatica e molto ben voluta dai vicini. A quell'epoca – siamo nel '73 – non esisteva ancora xenofobia a Roma.

Faceva una vita molto ritirata, quasi solitaria: Tiburtina, piazzale del Verano, Università, piazzale del Verano, Tiburtina, casa. Studiava molto, e per quasi un anno continuò questa vita. Si sentiva molto responsabile nei confronti della madre che l'aveva fatta studiare.

Era di una famiglia medio-borghese, una famiglia come ce ne sono molte in Latinamerica, una normalità: madre, figli, e del padre niente, neppure l'assenza. E come molte persone di colore del Latinamerica non aveva la minima ferita razziale. O per lo meno non dava mostra di averne.

Adriana viveva abbastanza bene, studiava bene, con buoni risultati, ma sola, sola, sola. Dopo alcuni mesi tranquilli e concentrati, la solitudine cominciò a pesarle.

Passò il Natale. Si avvicinava il Capodanno del '74 e Adriana non aveva nessun posto dove andare per la notte di festa.

Comincia così la fortuna d'“una ragazza baciata dalla fortuna”: in autobus, proprio il 30 o il 31 dicembre, incontra una ragazza piccolina, molto carina, molto vivace, con un'aria intelligente, che parla una lingua italiana strana, un po' aristocratica, che non è romanesco, non è nemmeno veneziano. La ragazza è veneziana, ma vive a Roma da molti anni. Attaccano discorso. La ragazza le dice che studia all'Istituto di Storia del Teatro dell'Università di Roma, e le dice che la sera di Capodanno invita degli amici a casa sua – lei ha una casa tutta per sé – e se Adriana non ha un posto migliore dove andare, perché non va da lei?

Adriana non ha posti migliori, né è di quelle persone timide e piene di dubbi. Ci va. E si trova in mezzo ai danesi.

Sei ragazzi danesi, alti, uno più bello dell'altro. Sei ragazzi e due ragazze. Hanno un'aria un po' aristocratica, di quelli che anche senza averti mai conosciuto, già dalle prime parole ti danno l'impressione – appunto come i veri aristocratici – di essere calorosi e di entrare in una specie di intimità.

Sono, questi sei ragazzi e queste due ragazze, i sette attori ed il giovane direttore di tournée dell'Odin Teatret, che sta rappresentando a Roma *Min Fars Hus*.

Min Fars Hus è uno spettacolo che – sia detto senza enfasi alcuna – ha cambiato la vita a innumerevoli persone. E Adriana – che non era mai andata a teatro – viene invitata, e improvvisamente si trova assieme a una sessantina di spettatori, seduta su delle panche, mentre fra di loro esplose quell'incandescenza d'uno spettacolo dedicato a Dostoevskij, cantato, suonato, e dove sembrava che si materializzasse un'immagine diversa della vita, dell'intimità, di come l'uomo può essere dolce e apparentemente “femminile” e la donna vigorosa ed apparentemente “virile”. Uno spettacolo che agli spettatori che restavano commossi e colpiti cambiava l'idea delle loro potenzialità personali.

La vita di Adriana cambiò. Ebbe la fortuna di entrare nel mondo del teatro, in una costellazione molto particolare del teatro di quegli anni, fuori dai teatri ufficiali, fatta di avamposti e gruppi nei quali si praticava prima ancora di un'arte nuova un nuovo modo di fondare relazioni. O meglio. L'arte nuova era questo fondarsi di relazioni all'interno del gruppo e fra il gruppo e i suoi non occasionali spettatori.

Adriana improvvisamente si trova circondata di persone. Vive in un mondo che non segue le norme precostituite, in cui si fatica molto, ci si stanca molto, ma dove uno ha l'impressione di potersi costruire la vita così come la desidera.

Paroloni. In realtà il mutamento si manifesta in fatti minuti, importanti per lei, poco interessanti da raccontare. Adriana è corteggiatissima. Una volta, mentre assieme all'Odin Teatret stavamo a Carpignano Salentino, mi ricordo che mi disse: «Io ho persino l'impressione che gli italiani si immaginino che farlo con una nera, far l'amore con una nera sia più bello che farlo con una bianca», perché non si rendeva conto neppure lei perché fosse tanto corteggiata. Lei ormai aveva una relazione stabile con uno di quei bellissimi ragazzi danesi che aveva incontrato la notte di Capodanno. Ma non era un attore. Era il direttore di tournée, che a Carpignano scopri di poter eseguire egregiamente i numeri dei clown.

Lasciamo scorrere il tempo e le immagini. Nell'autunno del '75 Adriana è, assieme a un'altra attrice, in un isolotto veneziano dove un altro gruppo teatrale, fra i più importanti per la storia del teatro del nostro secolo, il gruppo di Jerzy Grotowski, sta rappresentando *Apokalypsis cum figuris*, e Adriana sta lì per incarico di Eugenio Barba, per aiutare le persone del gruppo di Grotowski (nessuno di loro, allora, conosceva una parola di italiano). La notte, dorme nella sala dove si fa lo spettacolo. Nello spettacolo viene usata una grande pagnotta, che un attore divide in due, e di una delle metà fa molliche con cui lapidare un compagno. In genere, la sera, Adriana e l'altra attrice allieva

dell'Odin che con lei restava di guardia, mangiavano per cena l'altra metà della pagnotta, quella che dallo spettacolo usciva indenne, con qualche scaoletta di tonno. Assieme al gruppo di Grotowski, Adriana partecipa anche a quelle loro attività che venivano in quegli anni chiamate "parateatrali". E per due volte, in questa settimana di attività parateatrali, entra in uno stato diverso di coscienza, potremmo dire con una parola grossa: cade in trance.

Ne esce con la sicurezza di esser stata ancora una volta baciata dalla fortuna, d'aver trovato una nuova dimensione della propria forza. E quando il gruppo polacco conclude la sua permanenza in Italia, lei a Roma fonda, assieme a un giovane professore d'università, un gruppo teatrale che si chiama "Arcoiris". Arcobaleno.

Ci sono molti fatti che in questo racconto, per ragioni di spazio e di tempo, non posso riferire neppure per sommi capi.

In sintesi, la sensazione che lei aveva era d'esser stata improvvisamente sbalzata, da quella sera del passaggio fra il '73 ed il '74, in una vita nuova, di cui prima ignorava l'esistenza, di cui forse aveva una nostalgia che lei stessa non poteva sapere.

Ma voleva tornare a Panama. Lo diceva sempre che doveva tornare.

Dopo aver fondato il suo gruppo teatrale a Roma, incontra in Italia un gruppo venezuelano. Si unisce a questo e inizia il suo lento ritorno in Latinamerica.

È diventata una donna molto forte. Ha preso la specializzazione in matematica attuariale, ma è soprattutto una regista ed una leader. Non più soltanto una ragazza simpatica, carina, molto corteggiata, vivace, ma anche con una forza che la fa accettare, in Latinamerica, leader d'un gruppo di artisti, lei donna, e di colore (perché malgrado tutto discriminazione ce n'è sempre).

Dopo esser stata a Caracas, fonda un gruppo teatrale che si reca a lavorare in un'isola che è a una mezz'ora d'aereo da Caracas, la famosa isola Margarita, vicina alla Tortuga dei pirati, nell'arcipelago delle Isole di Sottovento. Ha una popolazione a metà india, ed è già, negli anni alla fine dei Settanta e all'inizio degli Ottanta, un paradiso turistico.

È lì che Adriana fonda e dirige il suo gruppo teatrale. Un gruppo che non è per il momento molto conosciuto, che lavora soprattutto per radicarsi nel suo territorio, e si propone, una volta arrivato a una sufficiente maturità, di mettersi in contatto con gli altri gruppi simili, quelli che Eugenio Barba ha chiamato Terzo Teatro, riallacciando i legami che Adriana aveva stretto negli anni precedenti. Faticano, come avevano visto fare all'Odin Teatret o al gruppo di Grotowski, o agli altri teatri con i quali Adriana aveva vissuto le sue esperienze europee e latino-americane.

Un giorno di primavera – viene caldo, è domenica – decidono di prendersi una giornata di vacanza, sulla spiaggia Adriana, la leader, dice a tutti: prendiamoci la vacanza e vestiamoci eleganti. Lei, che stava quasi sempre in

jeans e calzoncini, si mette per l'occasione un bel vestito lungo, floreale, un cappello di paglia, e vanno tutti al mare. Alcuni fanno il bagno. Adriana si stende al sole, a godersi il sole, sulla battigia, con i piedi lambiti dalle onde e la faccia sotto il sole.

Gli altri tornano dal bagno. E lei si sta godendo talmente profondamente il sole, che è ora di tornare, la chiamano e non si sveglia. Debbono andare a svegliarla. E quando la svegliano, quando la scuotono, lei è morta.

Poi sì... si sapeva che aveva una non so che disfunzione al cuore. Lei stessa lo aveva detto. Ma di fatto è morta così, con i piedi toccati dalle onde e la faccia nel sole.

E questo fa sì che – spero bene – nessuno possa pensare che ci sia dell'ironia quando raccontando questa sua storia la si racconta come la storia di una ragazza baciata dalla fortuna.

Trascrizione di Elena Marcelli

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-tré. 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.

Sara Gagliarducci - Valentina Nibid
DIARIO DI UN VIAGGIO TEATRALE
ALLA SCOPERTA DELL'ABRUZZO
LETTERA

[«Abbiamo bisogno di andare nelle strade» – lo scriveva Julian Beck nel 1968, dal Théâtre de L'Odéon a Parigi, nei giorni di una occupazione che rimarrà decisiva nella storia del teatro francese. Le parole di Julian Beck, e di certo le sue intenzioni, sono un buon apripista per mettere in campo alcune riflessioni sui teatri fuori luogo prima di lasciare la parola alle lettere di Sara Gagliarducci e Valentina Nibid attorno all'esperienza del loro TeatroVagante.

Parlare di teatri fuori luogo può voler sottolineare la natura intrinseca della gente di teatro: persone spostate, persone fuori centro, fuori asse, o anche senza un luogo di appartenenza. E poi teatri fuori luogo sono quelle compagnie, gruppi teatrali, singoli artisti che si muovono fuori dal luogo teatrale inteso come “spazio che ospita spettacoli”. Le due nature del “fuori luogo” possono viaggiare evidentemente sullo stesso binario. Rousseau diceva «piantate al centro di una piazza un palo con una ghirlanda di fiori, radunate il popolo e avrete una festa»¹. Ma per non scomodare il passato possiamo pescare dal presente, e riferirci a quello che dice Marco Martinelli nel suo libricino Farsi Luogo:

[...] il farsi luogo stava anticamente per farsi strada: è un edificare in movimento. Il teatro è pellegrinaggio, e questo farsi luogo di cui parlo è duplice movimento: da una parte è abitare un pezzo di terra (un teatro all'italiana, una chiesa sconsacrata, un garage, un appartamento, un capannone industriale), dall'altra è un dialogare nomade, un rivolgersi ad altri luoghi della terra, alle savane del Senegal, alle periferie di Chicago e New York, alla giungla birmana, Santarcangelo e Seneghe, Milano e Venezia, [...] Manfredonia e Lamezia Terme. È avvertire, in tutti questi luoghi, e inseguirla, la stessa regale, aristocratica, luce sfaleneante. (Marco Martinelli, Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti, Cue Press, Imola, 2015, pp. 18-19)

Farsi luogo qui è l'altra faccia del fuori luogo, perché in entrambi i casi c'è il bisogno di rigenerarsi, partendo da alcune pratiche di teatro che rivolgono la propria attenzione fuori dall'edificio teatrale. Torna allora di nuovo il monito di Julian Beck: «abbiamo bisogno di andare nelle strade».

Alcune pratiche di teatro di strada diventano una possibilità, per chi il teatro lo fa, di rigenerarsi, solo allora si fanno interessanti, fuori dalle ragioni del teatro istituzionale. Il fuori luogo del teatro ci rivela il vero anelito: ovvero cercare un terreno in cui creare relazioni, con un tipo di azione non ordinaria. Nel teatro di strada la

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Garnier Frères, 1889.

relazione va conquistata attraverso un'azione "fuori luogo", qualcosa di sconveniente, fuori dalle convenzioni. O anche fuori dalle restrizioni, e in tempo di pandemia quanto può essere importante?

Gli esempi potrebbero essere illimitati e la mancanza di esaustività indica quanto sia vasto l'argomento. Però c'è un motivo preciso per tenerne stretto uno. Tra aprile e maggio del 1972 Giuliano Scabia realizza un progetto in Abruzzo con il suo Teatro Vagante, il progetto prende il nome di "Forse un drago nascerà". Il Teatro Vagante di Scabia si muove in dodici diversi comuni abruzzesi, e realizza una serie di azioni con i giovani partecipanti del progetto. ciascuna di queste azioni dura tre giorni. In sintesi il Teatro Vagante arriva nei borghi scelti con un piccolo camion adattato a teatro, il tetto di questo camion serve per l'azione all'aperto e l'interno è pieno di tutte le attrezzature con cui i giovani avrebbero lavorato. La facciata del furgone si trasforma poi in un drago: il corpo è una lunga tenda sorretta da pali dietro cui si nascondono i giovani del laboratorio. È chiaro che attraverso l'azione del Teatro partecipativo di Scabia si realizza quello di cui parla Martinelli: "edificare in movimento", creare un mondo diverso tramite l'azione teatrale che per un certo tempo e in un certo spazio dà una nuova forma alla realtà, o allo spazio vissuto quotidiano, e mostra una altra possibilità del suo essere.

In questo ultimo anno sappiamo che molti teatranti hanno escogitato strategie di sopravvivenza. La risposta più efficace non è stata tanto la rivendicazione e la lotta per la "riapertura dei teatri", ma una azione che portasse il teatro a stare fuori dal luogo ed essere comunque efficace.

Ai tempi di Giuliano Scabia certamente le necessità del "fuori luogo" e del "bisogno di andare nelle strade" erano di altra natura, come d'altra natura, innumerevoli nature, sono state sempre le necessità del teatro di strada.

Nelle lettere che seguono, Sara Gagliarucci e Valentina Nibid ci raccontano del loro TeatroVagante – lo hanno chiamato proprio come quello di Giuliano Scabia, ma questo lo hanno scoperto più avanti –, parlano di un viaggio attraverso piccoli borghi dell'Abruzzo, come una forma di baratto tra le attrici (o ViaggiAttrici come amano definirsi) e il paese. Ma l'esperienza non si esaurisce certo così, altrimenti sarebbe poco diversa da una vendita di spettacoli. Nei tre giorni di permanenza le viaggiatrici costruiscono una strategia della presenza, fuori dal teatro: al paese che le ospita chiedono esclusivamente vitto e alloggio, ma in cambio non danno solo spettacolo. Si presentano col naso rosso, in un abito semplice nero, da donna, molto funzionale ma riconoscibile. Nessuna locandina, nessuna prenotazione. La grammatica delle loro microazioni costruisce una sintassi che si articola su alcuni movimenti: l'accoglienza, come primo contatto per conoscere il luogo, le sue abitudini, ma soprattutto le persone che hanno reso possibile la presenza del TeatroVagante in quel paese – è una serata di avvicinamento, si raggiungono gli alloggi messi a disposizione e si mangia insieme. Segue una perlustrazione notturna, vissuta in solitaria dalle due attrici, è il momento più intimo prima della "chiamata" del mattino successivo: serenate, azioni teatrali e scorribande per svegliare il paese e avvertirlo di una presenza che pare ancora estranea. La classica formula del cappello sostiene poi i due spettacoli di strada del pomeriggio. Il terzo giorno è quello dedicato a un attraversamento finale, da fare in carovana con la gente del paese, seguendo un percorso articolato tra le vie del borgo e le storie che le viaggiatrici elaborano a partire dai materiali raccolti durante la permanenza.

Nel luglio del 2021, a qualche mese di distanza dalla stesura di queste lettere, l'Incubatore di creatività dell'Università dell'Aquila ha deciso di sostenere il

progetto di TeatroVagante in una sua forma insolita, potremmo dire arricchita: un gruppo di studenti dell'Ateneo ha seguito il lavoro delle due attrici per nove giorni attraverso tre borghi dell'entroterra aquilano (Navelli, Castelvecchio Calvisio e Carapelle Calvisio). L'esperienza di questa carovana è ancora un'altra storia che varrà la pena raccontare. La vicenda di TeatroVagante ci dice chiaramente, e soprattutto in questo periodo, che i teatri non sono fermi, piuttosto è l'edificio teatrale a essere chiuso. I teatri, ovvero, chi fa teatro, e chi lo guarda, a diversi livelli, in questo periodo sono andati in cerca. Fuori luogo, questo bisognerebbe dire. Ci sono allora altre possibilità, che percorrono i territori del "fare" e si aprono al territorio, fuori dalle mura. Quale migliore occasione se non questa: inventare un teatro senza guscio, dove il gesto generatore sia occupare lo spazio per ritrovare il centro delle cose. (Doriana Legge)].

4 gennaio 2021, L'Aquila

Cara Doriana, desidero raccontarti il viaggio del TeatroVagante. Sono felicissima perché ricordarlo è come riviverlo e ho scelto di scriverti una lettera, strumento a noi caro. È in questo modo che siamo solite salutare il paese che ci ospita. Una lettera declamata nella *chiamata* appena arriviamo e una lettera declamata durante l'*attraversamento*, quando lo lasciamo. Adesso è domenica, sono le quattro del pomeriggio, penso che, se fossimo in viaggio con il TeatroVagante, proprio ora starei raccolta in una casa di qualche piccolo paese nascosto in Abruzzo a preparare gli oggetti e i costumi per la camminata finale che avviene sempre di domenica, l'ultimo giorno della nostra residenza, spesso al tramonto, a volte di notte. Non sappiamo chi troveremo all'appuntamento, chi farà questa passeggiata con noi. Nessuna locandina o prenotazione. Abbiamo semplicemente un posto e un orario stabiliti insieme alle persone che abbiamo incontrato, rispettando le abitudini e i ritmi del paese e lasciando che il passaparola faccia il resto. Tutto quello che è successo, dal primo momento che abbiamo intravisto il cartello di benvenuto al paese a ora, è stato un viaggio dentro l'anima di una comunità per sentirci parte di essa, come un atto di cura reciproco. Ora sarebbe il momento del saluto: per il nostro teatro è necessario tornare via, riprendere la strada. Domani scriveremo il diario di viaggio e poi andremo verso un altro paese. Porteremo con noi il racconto di questo luogo. «Che tu possa essere una buona storia sulla strada di chi incontrerai», questo è l'augurio più bello che si possa fare a un viandante. Se avremo fortuna diventeremo anche noi delle storie da raccontare. Con questo desiderio di tornare al passato pensandolo al futuro ti saluto – Sara.

15 gennaio 2021, Montorio al Vomano

Sono seduta alla mia scrivania, davanti alla finestra, la persiana è alta, fuori è grigio. Aspetto e scrivo. Leggo e aspetto. Provo a immaginare come saranno i prossimi mesi e improvvisamente mi ritrovo allo scorso marzo, quando per la prima volta il mondo si è fermato mentre fuori cominciava la primavera. In giardino era piacevole avere tempo e spazio per leggere, scrivere e progettare. La sosta conservava ancora il brusio di quello che c'era stato, le voci, le corse, la fatica. Il corpo aveva ancora memoria del movimento e su quella inerzia la testa trovava la spinta per immaginare. Davanti al computer scorrevano ore e ore di visioni e sogni con amici e colleghi, si creavano nuovi spazi di relazione. Si discuteva sul ruolo dell'artista, sui suoi diritti, sull'importanza di concepire l'arte come mestiere. Si parlava di come riprendere a lavorare, da dove ripartire. Piano piano si tesseva una rete invisibile che ci legava tutti: una nuova e vasta comunità di teatranti si condensava improvvisamente, nella lontananza, in quella stanza virtuale, e ragionava su come sarebbe stato un giorno fuori.

Io e Sara eravamo in due luoghi diversi, ci sentivamo spesso, eravamo prese dalle mille suggestioni che questa grande comunità emanava, conoscevamo nuovi artisti, entravamo in contatto con nuove urgenze, con nuove tematiche. Come tutti avevamo un forte bisogno di stare all'aria aperta e cominciavamo a sentire che la strada era il luogo da cui ripartire.

Nel frattempo, e per questa naturale inclinazione, ci eravamo avvicinate a "Spazio Pubblico dal Vivo", un tavolo di lavoro che, in relazione alle restrizioni, ragionava sul concetto di spazio pubblico inteso come luogo di condivisione e di partecipazione in cui l'artista è prima di tutto un cittadino che esercita la propria libertà di espressione. In virtù di tale concetto, il gruppo stava raccogliendo materiale legislativo sull'arte di strada e sull'occupazione dello spazio pubblico e stava elaborando una strategia per tornare a lavorare nelle piazze in totale sicurezza e nel rispetto delle regole. Io e Sara abbiamo deciso di aderire alla sua chiamata. Siamo uscite con un brevissimo numero inedito, portando in giro il manifesto di "Spazio Pubblico dal Vivo", il giorno 30 giugno 2020 sul lungofiume di Teramo.

Da lì piano piano abbiamo ripreso a lavorare. Era da tempo che Sara mi chiedeva di fare una traversata per i piccoli borghi d'Abruzzo, una semplice passeggiata dove fosse possibile costruire uno scambio con le comunità che avremmo incontrato. L'idea mi aveva entusiasmato e sembrava proprio che fosse arrivato il tempo per questa avventura. Così abbiamo iniziato a costruire, pezzetto dopo pezzetto, un nuovo progetto di teatro, un viaggio attraverso i paesetti dell'entroterra abruzzese che ci avrebbero ospitato in cambio di performance e incursioni teatrali. Poco dopo la situazione si è sbloccata e ci siamo trovate in strada con la Multipla carica, pronte a partire. Il *Diario di un viaggio teatrale alla scoperta dell'Abruzzo* si è concluso a settembre 2020.

Oggi, di nuovo ferma, osservo questa esperienza dal vetro della finestra. Ora so aspettare ma il corpo non ha quasi più memoria del brusio, temo che l'effetto dell'inerzia prima o poi finirà e non riesco proprio a immaginare come sarà il teatro, come sarò io nel teatro, da qui a qualche mese – A presto, Valentina.

17 gennaio 2021, Grottaferrata

Riprendo il volo ricordando quel frammento di vita teatrale vissuto la scorsa estate quando a metà luglio, dopo il lancio del nostro appello sul quotidiano web «Virtù Quotidiane», siamo partite alla scoperta del piccolo grande mondo vicino a noi: l'Abruzzo.

Un appello, sì, una lettera aperta in cerca di comunità disposte a ospitare il viaggio di due teatranti. Ci siamo rivolte a piccoli Comuni e borghi, Pro loco, associazioni e a chiunque, insomma, avesse avuto voglia di barattare una storia con il teatro.

Quello che stavamo proponendo era un vero baratto: performance in cambio di ospitalità. Ci sembrava la strategia più idonea per affrontare questo difficile periodo. Eravamo tutti molto in ritardo con la progettazione e la promozione, le istituzioni non sapevano se effettivamente si sarebbero potute realizzare attività estive, se sarebbe tornato un nuovo lockdown; gli organizzatori di eventi ancora non prendevano bene le misure con le restrizioni. Tutto questo avrebbe fatto perdere ulteriore tempo e avrebbe reso molto difficile la vendita di spettacoli.

Così, per contrastare questo senso di incertezza e di precarietà abbiamo optato per una formula non ingombrante, sia a livello logistico che economico. Niente compensi per gli artisti né rimborsi per i trasporti o per il materiale. Abbiamo chiesto esclusivamente vitto, alloggio e tutti i permessi necessari per esibirci a cappello come e quando volevamo per tre giorni.

Si era creato un vuoto di eventi, di sagre e fiere che ha posto le piccole realtà in ascolto. L'estemporaneità e l'informalità dell'arte di strada rendevano la nostra proposta realizzabile in sicurezza così l'appello ha avuto buona risonanza e ci hanno contattato in molti, spinti dalla curiosità ma anche dal bisogno di riunirsi nuovamente. L'importante è non perdersi, o almeno ritrovarsi, e così è stato con Valentina quando ci siamo incontrate dal vivo, finalmente, per cercare strategie e ritmi che ci permettessero di affrontare questo viaggio.

L'idea di immergerci per 72 ore consecutive in un contesto totalmente sconosciuto e totalizzante ci affascinava e, allo stesso tempo, ci lasciava sospese a un filo dove il pericolo era quello di scioglierci nella relazione e di esserne fagocitate. Il lavoro teatrale doveva aprirsi e incendiare, certo, ma allo stesso tempo era una piccola fiamma che andava protetta.

Per non perdersi servono tante cose tra cui una storia e un nome.

Tutto inizia da una traccia, una suggestione trovata in un testo che parla di emigrazione e in un oggetto, un fazzoletto bianco. Tutto ha preso senso nel momento in cui abbiamo compreso che la nostra presenza sul luogo sarebbe servita a restituire l'esperienza attraverso un diario di viaggio da condividere con gli ospiti e da diffondere.

E poi come ci chiamiamo? *TeatroVagante*.

E poi come ci organizziamo? Ricontattiamo tutte le realtà che hanno risposto all'appello. Spieghiamo cosa faremo durante la nostra permanenza, concordiamo giorni e indicazioni per l'ospitalità e poi chiediamo una lettera di invito con la quale ci riteniamo impegnate. Sugeriamo di non pubblicizzare date e luoghi degli spettacoli ma solo i giorni in cui saremo presenti sul posto.

E poi lì, cosa facciamo? Serve un programma.

Arrivo il venerdì sera, primo incontro con chi ci ha invitato e con il paese. Mattina di sabato uscita per annunciare il nostro arrivo e richiamare il pubblico. Sabato pomeriggio o sera spettacolo a cappello, domenica mattina secondo spettacolo a cappello, domenica pomeriggio o sera performance finale di restituzione, lunedì mattina ultime visite e incontri, scrittura del diario e partenza. Il giovedì o mercoledì pubblicazione del diario.

Cammin facendo, tappa dopo tappa, abbiamo disegnato la nostra mappa di viaggio-teatro:

1 ACCOGLIENZA: cena con gli ospiti per conoscere il luogo, le abitudini, le aspettative;

2 PERLUSTRAZIONE: passeggiata notturna per primo contatto con il paese;

3 LA CHIAMATA: è arrivato il *TeatroVagante*, sveglia, uscite fuori!;

4 SPETTACOLI: due spettacoli di arte di strada con la tradizionale formula del cappello;

5 SCORRIBANDE: piccole azioni teatrali al servizio del reperimento storie e dell'ascolto dei luoghi;

6 ATTRAVERSAMENTO: azione finale itinerante.

Benissimo, adesso che abbiamo fissato tutti i punti possiamo perderci veramente e, dopo una serie di liste, scarabocchi, prove, finalmente arriva il giorno della partenza. Così la macchina diventa il primo spazio teatrale vissuto dopo il fermo pandemia. Dentro: 2 cappelli, 2 nasi rossi, 2 impermeabili, 2 vestiti neri, 2 paia di scarpe di scena, una valigia di cartone, un pezzo di seta bianca, un fazzoletto bianco, gessi, trucchi, due specchi, quaderni e penne, un *cuatro* venezuelano, una valigia e gli attrezzi dello spettacolo di Valentina, un trolley con il mio spettacolo, due piccole casse auto-amplificate costruite in casa, due computer, uno zaino a testa per le cose personali. Dentro, tra il sali e scendi delle strade di montagna e nascoste in improbabili parcheggi addossati ai muri: prove di testi e canzoni a memoria, scalette fatte a voce, camerini improvvisati,

abiti stesi ad asciugare dal sudore, prove di arrivi e partenze per mettere a punto il lavoro che di volta in volta cresceva, variava, si modificava e riscriveva per diventare sempre più fluido e malleabile. Così è cominciato questo viaggio teatrale, la prima tappa il 15 luglio a Fontecchio, in provincia de L'Aquila, e l'ultima a settembre a Campli, in provincia di Teramo. In nove tappe abbiamo vissuto nove vite diverse incontrando Rondini, abitanti e teatranti.

Una foto. Castelli, tappa numero 5. Dopo un giorno e mezzo di tentativi, finalmente il paese ci ha aperto le sue porte, letteralmente. I maestri dell'arte della ceramica, e di conseguenza gli altri abitanti, ci hanno accolto nelle antiche botteghe raccontandoci senza sosta un mondo fatto a mano di dimenticanza e ricchezza. Mentre andava il tornio, mentre dal pennello fiorivano paesaggi, corolle e volti, prendeva forma un oggetto magico che conteneva tutto quello di cui parlavano. Così Castelli ci si rivelava, piano piano, come i colori della sua antica ceramica che, sovrapposti con paziente fiducia, emergono sul finale di un lungo processo. Ora siamo in macchina, abbiamo ripiegato le ali per prepararci a salutare il paese. Sui sedili noi e due pesanti buste di cenere e argilla provenienti dalle botteghe, tra poco le useremo in scena. Valentina indossa l'abito nero della *ViaggiAttrice*, il naso rosso a riposo pende sul collo e le gambe, beatamente nude, fungono da tavolino. China su dei fogli, è intenta a riscrivere il testo trasformandolo con i pezzi di storia raccolti. Siamo ad agosto, è l'ora del tramonto e la portiera è aperta per far passare un poco di aria a dispetto del caldo che persiste – A presto, Sara.

18 gennaio 2021 - Montorio al Vomano

Oggi scrivo a te Dorian e allo stesso tempo spero che questa lettera possa raggiungere Giuliano Scabia che non mi conosce ma i cui passi hanno tracciato il sentiero che guida questo viaggio.

Vorrei tornare un po' indietro e parlarti del nome *TeatroVagante*, forse tu già lo avrai sentito nominare e forse anche io avevo già sentito questo nome prima di partire.

Con Sara stavo fantasticando sul senso di questo viaggio, sulla forma, sulla durata, sul materiale scenico da portare con noi o da costruire sul posto. Volevamo che ci desse il tempo di dialogare con le persone e con i luoghi, che ci permettesse di portare via suggestioni e storie e di lasciare qualcosa di noi alle strade e alle piazze. Contemporaneamente desideravamo che rimanesse un passaggio. Tre giorni erano il tempo giusto per incontrare un paese e tentare di attraversarlo con la nostra mappa di viaggio-teatro. Abbiamo pensato di partire dall'Aquilano, un territorio a noi familiare, dove abbiamo costruito il nostro essere teatro, la nostra etica, il nostro pensiero. Il luogo in cui abbiamo studiato e conosciuto in nostri maestri.

Ecco, eravamo lì a pensare a tutto questo quando è arrivato il momento di darci un nome: TeatroViandante, ViaggioTeatro, Teatro in Valigia, La Nuvola, TeatroVagante? Fermi tutti, eravamo giunte a casa. Ogni volta che in passato ci eravamo trovate a dover scegliere un nome, per un progetto o per uno spettacolo, abbiamo fatto bene attenzione che non fosse già stato usato ma questa volta non ci siamo fatte domande, ci chiamavamo così, semplicemente.

Ecco, questo nome mi risuonava, portava un'eco antica ma a volte la memoria fa degli scherzi, nasconde e rivela, crea strani rimandi, dà un nome alle cose o si lascia chiamare.

Non so se è stata la mia memoria a chiamare a sé questo nome, a evocarcarlo, o questo nome a stuzzicare la mia memoria, ipotesi più plausibile dato che, se ricordo bene, "TeatroVagante" è venuto fuori dalla bocca di Sara. Fatto sta, che poco tempo dopo, qualcosa che continuava a ronzarmi nella testa mi ha portato dritta a cercare un libro sullo scaffale della libreria, nella sede della mia associazione. Il libro in questione, di cui non ricordavo il titolo e il contenuto, mi era stato regalato per il compleanno di quarant'anni. Lo avevo aperto, di notte, sul finire della festa e avevo deciso di riporlo per non farlo andare perso e leggerlo in seguito e poi l'avevo dimenticato. Improvvisamente ho sentito un forte desiderio di andarlo a riprendere ma non lo trovo. Ricordavo che era vecchio, con un disegno strano in copertina, un titolo curioso. In ogni caso il libro non spuntava quando, a un certo punto, io e il mio gruppo abbiamo avuto la notizia di dover lasciare la nostra sede, causa covid. Abbiamo cominciato il trasloco e mentre riempivamo gli scatoloni, mentre facevamo spazio, ecco che il libro è emerso: *Forse un drago nascerà* di Giuliano Scabia. Ecco il titolo e il disegno di copertina trovare subito un luogo nella memoria ma dovevo arrivare a leggere il sottotitolo perché l'arcano fosse svelato: un'esperienza di teatro con i ragazzi di dodici città dell'Abruzzo. Incredibile, il Teatro Vagante di Scabia racconta di un viaggio ma non di un viaggio qualunque, di un viaggio teatrale in Abruzzo.

Ora sono qui, con il libro in mano, per leggerti alcuni frammenti. Scorro a pagina 14 e trovo: «Proprio in relazione alla necessità di operare teatralmente in più centri decentrati, si è pensato di elaborare una struttura di durata media (tre giorni), che però conservasse la capacità di rottura che può avere un'azione improvvisa in una situazione stagnante».

Arrivando a pagina 75 ecco che leggo «i tre giorni sono dunque un arco necessario in quanto: arrivo e annuncio; gran teatro (commedia/tragedia); uscita dalla città e catarsi».

Continuo con la pagina 96: «una città che non solo è uscita allo scoperto/ ma addirittura è emersa da sottoterra/ (a riprova che il teatro è uno strumento semplice e innato che si può inventare improvvisamente e ovunque): un'operazione da compiere, per ogni civiltà, anche al suo tramonto (ma non esiste un tramonto: esiste una continua metamorfosi)».

Concludo con la pagina 144 e qui mi piace immaginare lo spazio che il TeatroVagante porta con sé, o il vuoto, che forse vale a dire la stessa cosa: «Teatro non è essere sicuri che il teatro avvenga/ma vivere nel rischio che avvenga o non avvenga».

Ora sento che questo libro era sul nostro cammino e con questa sensazione di pace ti saluto – Valentina

19 gennaio 2021, Montorio al Vomano

Sono rientrata nella mia sala prove, ho sudato, ho sistemato gli abiti del mio clown, le calze, le scarpe. Ho guardato a lungo il naso rosso, andrebbe sistemato, il lattice si è consumato e strappato nel punto in cui c'è il buchino per l'elastico. Questa pausa ha lavorato per me. Anche il teatro, a suo modo, nell'attesa elabora e trasforma.

Quando siamo partite con il TeatroVagante io e Sara non lavoravamo insieme da tempo, fatta eccezione di brevi e sporadici incontri. Sapevamo solo che volevamo fare un viaggio con il nostro teatro. Volevamo essere il più possibile vuote, pronte ad accogliere suggestioni e a farci scrittura dei racconti della gente e dei luoghi che avremmo incontrato.

Così il mio costume e il mio naso rosso mi riportano immediatamente a quel tempo e rivedo me e Sara, il primo giorno di prove dopo lunghe chiacchierate. Eravamo lì, con una grande valigia a testa. Il compito del giorno era quello di trovare un abito per le ViaggiAttrici, così si sarebbero chiamati i due personaggi che ci avrebbero accompagnato in questa avventura. Eravamo lì, quasi timide dopo tanto tempo, intorpidite e disorientate. Poi ci siamo fatte coraggio e abbiamo aperto le valigie cominciando a giocare con un mare di vestiti e oggetti: abiti da uomo, abiti da donna, antichi, moderni, eleganti. Poi scarpe con il tacco, senza, accollate, senza lacci e poi cappelli: bombette, cilindri, berretti, a falde larghe o strette. C'era di tutto ma da subito era chiaro che, sopra l'abito, avremmo dovuto indossare due impermeabili uguali, di tinta leggermente diversa. Era tanto che sognavamo di poterci entrare dentro. Erano due impermeabili non perfettamente riconoscibili per epoca o genere, neutri e allo stesso tempo eccentrici. Facevano pensare a qualcuno proveniente da un altro luogo. Ci rendevano immediatamente visibili e riconoscibili, erano ampi e comodi, avevano delle tasche molto utili. Li abbiamo indossati e abbiamo lavorato qualche ora. Poi abbiamo cominciato a provare cappelli, vestiti, scarpe. Ogni cosa che indossavamo ci dava la sensazione di definirci troppo, di chiuderci in un racconto nostro, già fatto, invece noi volevamo far parte di un racconto collettivo, in divenire. Alla fine abbiamo scelto semplicemente due vestiti da donna, neri e leggeri. Così eravamo arrivate al costume: impermeabile, scarpe, cilindro, naso rosso. Con questi due personaggi avremmo fatto le nostre *scorri-*

bande su e giù per i paesi. Le due ViaggiAttrici avrebbero dovuto essere sempre disponibili ad accogliere occasioni e possibilità; là dove si fosse presentata l'occasione avrebbero accolto un invito a cena o portato una serenata a un'anziana signora o partecipato a una visita guidata al paese. Così è arrivata l'idea di non fissare il naso rosso con il mastice, come di solito, ma di indossarlo con l'elastico, pronto a essere tolto o messo a seconda della situazione. Adesso, ripensando al giorno in cui ci siamo ritrovate a scendere una stradina di Azzinano, a cavallo di un antico carretto-giocattolo insieme a un gruppo di adolescenti, oppure al pomeriggio in cui abbiamo fatto l'escursione nel faggeto di San Pietro di Isola, prelevate direttamente da uno dei nostri interventi teatrali, ringrazio Dio per aver fatto questa scelta volta all'essenziale. Per gioirne basterebbe pensare al caldo feroce nelle *chiamate* e alla strada fatta, cariche di scenografie, per arrivare in piazzette raggiungibili solamente a piedi.

Non posso dire di essermela cavata altrettanto bene nei miei spettacoli in solitaria.

Questa era l'altra parte del programma. In ogni borgo, oltre agli interventi da ViaggiAttrici, avremmo dovuto garantire due spettacoli a cappello. Sara era con il suo clown Mimi, una barbona che si muoveva disinvolta, con il suo piccolo carrello, tra le viuzze strette dei paesi, pronta a intervenire in un attimo con i suoi brevi numeri da strada, pronta a presentarli a ogni buona occasione e a intrattenersi con gli spettatori o fare qualsiasi altra cosa, perché non aveva nulla da montare e smontare. Io avevo deciso di portare uno spettacolo nuovo, *La Giostra*, un carosello di quattro personaggi che escono uno dietro l'altro da un piccolo circo. Lo spettacolo mi sembrava leggero e agile, ed effettivamente lo è, avendo un semplice ombrellone come scenografia, 4 costumi e pochi oggetti. Ma evidentemente non lo era per quel viaggio e per l'intensità con cui abbiamo vissuto i ritmi del paese. Più di una volta ci siamo trovate a trasportare a piedi la mia scenografia, anche per lunghi percorsi, facendo avanti e indietro. L'attrezzeria, il trasporto, il montaggio-smontaggio mi hanno condizionato anche nella scelta di orari e luoghi, hanno reso impossibile spostare la scena laddove sopraggiungevano imprevisti, hanno negato preziosi momenti di relazione.

Ora mi trovo qui, osservo il mio naso rosso e ritrovo l'essenziale – Un caro saluto, Valentina

22 Gennaio 2021, L'Aquila

La *chiamata* avviene la prima mattina della nostra permanenza nel posto. Comincia presto, dura fino a ora di pranzo e consiste nel girare per vie, viuzze, case, negozi e bar armate del nostro bagaglio teatrale. Spesso siamo accompagnate dai nostri ospiti per chiamare gli abitanti, svegliare il paese e

annunciarci. La chiamata per noi comincia prima ancora di uscire allo scoperto. Appena fuori di casa, camminiamo caute, dietro le quinte, alla ricerca di rose da rubare a un giardino, un vaso o un qualche monumento. Tre rose, una per ognuno dei nostri vecchi cappelli, come una fresca decorazione, e una rimane tra le mani per spargerne i petali in dono agli spettatori. Rubiamo rose e la sensazione è quella di impadronirci con prepotenza della bellezza del qui e ora per metterla in mostra e consumarla, un petalo per ogni persona che incontriamo. Così mentre Valentina comincia i primi suoni con il *cuatro* io, che ho già posizionato la rosa sul mio cappello, la sistemo anche sul suo e si apre il sipario.

Spesso finiamo stordite dal vino e dai caffè offerti, a volte ci invitano a viaggiare su mezzi improbabili come un trattore, di certo ogni volta la *chiamata*, che comincia in due, diventa una carovana. Tra sali e scendi di straduncole, casa dopo casa, c'è sempre chi si accoda e tutti desiderano andare a chiamare, a salutare qualcuno che ancora se ne sta rintanato. L'annuncio diventa collettivo, insieme gridiamo: «aprite le finestre, sveglia paese, è arrivato il TeatroVagante e oggi vi invita a scendere in strada e a incontrarci per lo spettacolo». Per diverse ore siamo praticamente risucchiate in un rimando di saluti, domande, presentazioni, grida, serenate, foto, abbaiare di cani. A volte io e Valentina ci perdiamo di vista, il sole spinge, ci ritroviamo, sudiamo, ci invitano a pranzo, ci regalano pomodori, continuiamo a chiamare e camminare e poi, prima di tornare indietro, ci chiedono di arrivare fino all'ultima casa in fondo, molto in fondo al paese.

Alla fine della *chiamata*, la rosa che portavo nella mano non esiste più e le rose sui cappelli sono appassite. Intorno a questo rito si sono incontrati per la prima volta due mondi, il nostro e quello di chi ci accoglie. Il sacrificio delle rose ha portato i suoi frutti: nel pomeriggio abbiamo un appuntamento con alcune persone, o anche solo con una, per passeggiare insieme. “Cosa volete vedere?”. Chiediamo di portarci in giro a farci conoscere le case, i posti segreti, quelli che amano. Spesso usciamo dai classici tour e ci ritroviamo su muretti scrostati, dentro botteghe impolverate, davanti a viste mozzafiato appese a terrazze nascoste oppure semplicemente ci fermiamo, non importa dove, perché il racconto ci pianta a terra piene di attenzione. I luoghi cominciano a vivere e anche per noi diventano spazi emotivi. Il tramite per entrare in relazione con le persone sono, infatti, i luoghi e come loro li vivono. Sai Doriana, penso che noi siamo delle *ascoltastorie*. Subito dopo l'incontro scriviamo per fermare la memoria. Questo materiale, mischiato alle parole scaturite dalla nostra permanenza sul posto, mischiato alla storia che ci portiamo da casa, sarà custodito per il saluto che avverrà il giorno dopo: una camminata di restituzione nel paese e per il paese, un *attraversamento* insieme a chi ci ha accolto.

Se dormi svegliati, affacciati al balcone questa canzone è soltanto per te...

Con questa serenata si apre l'*attraversamento* della tappa numero 6, Civitella Alfedena. Ci è stata insegnata da un gruppetto di anziane incontrate sulla strada all'estremità del paese, vestite di nero come noi, sedute all'aperto a ciaccolare strette tra di loro sulle sedie e sugli scalini. Fanno parte dei 200 abitanti del paese, rari da avvistare come i lupi al Parco Nazionale in cui siamo immerse. La canzone sarà dedicata a Sara, la signora che vive sulla salita verso la piazza principale. «Così finalmente – dice la figlia – metterà il naso fuori di casa». La chiamiamo, siamo una decina, oltre a noi alcune persone incontrate camminando. La signora Sara, attratta dal nostro chiamare, si affaccia titubante al balcone e la figlia, vicino a noi, le lancia queste parole: «mamma, guarda chi c'è qui per te». Noi tutti, con lo sguardo in su cominciamo a cantare. La figlia si apre in un sorriso mentre la signora muove le labbra a seguire le parole e nell'aria agita le mani un po' tremanti per dirigere il coro. Rimane come un'eco di commozione per tutta la passeggiata che si chiude con un altro atto di gentilezza: Antonio, fornaio e pizzaiolo del paese, ci regala i suoi strepitosi biscotti di mandorla. Sedute alla Piazzetta della Lince, li mangiamo avidamente pescandoli dal sacchetto di carta come noccioline e sembra di essere al cinema 3D: davanti a noi lo spettacolo verde e blu della natura, una vista impressionante di bosco e cielo. La mattina dopo, sotto la finestra della nostra camera d'albergo, un cucciolo di cervo e la sua mamma si fermano sotto l'ombra di un cespuglio e rimangono lì per tutto il giorno. Spesso ci affacciamo per osservarli e godere ancora una volta della tenerezza che questa terra così dura sa sprigionare – Sara.

25 gennaio 2021, Capranica

Uno dei momenti che più amo della residenza è la camminata di notte per il paese. Nata all'inizio come un'esigenza pratica, è diventata poi un'esigenza dello spirito. Camminare di notte per il paese deserto ci è stato fin dall'inizio congeniale per una libera esplorazione senza l'interferenza dello sguardo altrui. Essa avviene quasi appena arrivate, la notte tra il venerdì e il sabato. Nel buio, mentre gli abitanti dormono, incontriamo per la prima volta il paese, una sorta di presentazione reciproca tra noi e lui senza aspettative e smanie di comprenderci a vicenda, solo la curiosità di perdersi le une nell'altro. A volte, con il peso della cena di benvenuto ben bagnata dal vino, io e Valentina ci avviamo verso l'avventura che sembriamo cani randagi che girano e rigirano ad annusare, curiosare e ci chiamiamo scodinzolanti ogni volta che ci colpisce qualcosa. Spesso l'atmosfera rarefatta di umidità, i suoni notturni della natura, i grandi spazi neri e la luce della luna che bagna le pietre ci lasciano sospese e vaganti

al ritmo del nostro respiro senza dire parola. Le lumache di notte lasciano una scia argentea che brilla sui muri, capita di intravedere degli animali selvatici, se ti fermi a guardare l'ombra di un albero puoi cogliere l'attimo esatto in cui un fico si stacca dal ramo e cade a terra, ci sono lenzuola stese che ondeggiavano nei campi e ci puoi camminare dentro. Mentre i gatti ci osservano anche il suono dei nostri passi sembra eccessivo in questi momenti e non posso fare a meno di pensare che sì, siamo fatti della stessa sostanza dei sogni.

Il primo incontro è anche un po' un addio perché sappiamo che il giorno dopo, alla luce del sole, con la *chiamata* e le storie che raccoglieremo, il paese non sarà più misterioso come questa notte ma si presenterà con il vestito gioioso della festa. Lo lasciamo però con un appuntamento, infatti ci aspetta ancora un incontro con lui per una chiacchierata intima prima della performance finale per definire il percorso, le postazioni, le zone accese e quelle spente, i ritmi e i tempi dell'*attraversamento*. Tutti e tre i giorni di permanenza nel paese tendono a questo momento finale di restituzione. Come un filo rosso la sua costruzione ci guida nel labirinto del viaggio teatrale. Ogni momento che viviamo è fondamentale per trovare un frammento di esso fino a quando, durante l'ultima *perlustrazione*, il disegno si compone ed è come ritrovare un po' la strada: riportiamo l'esperienza al teatro. Ancora una volta è il desiderio a guidarci e, mentre camminiamo, il cortocircuito tra il posto e il nostro vissuto fa scaturire suoni, parole, immagini, materia. Non forziamo le cose, esse avvengono, si collocano, si nascondono o si svelano e a noi è dato solo restituirle. C'è spesso un momento esatto in cui il mio sguardo si incontra con quello di Valentina per dirci che siamo pronte, anche questo paese avrà il suo *attraversamento* sensibile.

Nel silenzio dei suoni notturni, ti dico buonanotte – Sara.

29 gennaio 2021, Montorio al Vomano

Sai che le rondini sono animali curiosi? Quando migrano, portano con loro il ricordo della casa che li ha ospitati e poi tornano lì. Si affezionano e quando le vedi volare sopra la tua testa, ti stanno facendo le feste. Le rondini si legano e fanno coppia fissa. Ma c'è di più, quando una coppia di rondini trova una rondinella rimasta sola la accoglie nel nido e questa contribuisce ai lavori di casa, a portare avanti la famiglia.

Questa storia me l'ha raccontata mio fratello e, quando con Sara pensavamo che in viaggio sarebbe stato bello portare con noi qualcuno, è arrivata la visione: ogni tappa avrebbe adottato una Rondine che ci avrebbe aiutato a scrivere il diario, a rileggere e documentare la nostra avventura da un punto di vista nuovo. Fiorella Paone, pedagoga e ricercatrice, Cristiana Alfonsetti, attrice e danzatrice, Emanuela Di Francesco, attrice e scrittrice. Sguardi

sommati ad altri sguardi, visioni proiettate da altre visioni. Le Rondini ci seguivano in ogni azione, attente, pronte a suggerirci dettagli che non cadevano sotto il nostro raggio, intente a fotografare, a scrivere, a restituire un nuovo racconto.

Il nido si era allargato e con lui il desiderio di aprire il nostro viaggio ad altri incontri, di condividere le piazze conquistate con altri teatranti. Così abbiamo intercettato la rotta di tre pirati che scendevano dal nord in camper per portare in giro i loro *Assalti Corsari*. Erano Pino Potenza, Ombretta Mantoan e il grosso cane Bacco della compagnia L'Asola di Govi. Ci hanno raggiunto in una notte di luglio a Santo Stefano di Sessanio, tappa numero 3.

La sera, a cena alla locanda di Mario, incastonati negli antichi archi del soffitto a botte dell'atrio, 3 nidi di rondine. Ognuno aveva sotto una grande anfora di rame e tutto intorno voli bassi di rondini frettolose che si agitavano per portare cibo alle gialle bocche aperte che si affacciavano dalle casette. Di tanto in tanto, al posto di un becco, qualche piccolo metteva in bellavista una codina che si alzava lasciando cadere qualcosa nell'anfora. Ecco a cosa serviva! Mario se le riguardava tutte, erano quelle dell'anno prima e anche di quello precedente. Le aveva aspettate tutto l'inverno e loro erano tornate, sicure di ritrovare le loro casette. Anche noi ci siamo subito sentiti accolti da Mario e dalle sue attenzioni. Nel grande daffare dato dai turisti, tra una portata e l'altra, passava a salutarci e a raccontarci di Santo Stefano, di com'era. Senza che ce ne accorgessimo ci aiutava a costruire il nostro racconto, a raccogliere i frammenti sparsi di un paese che conserva qualcosa della calma antica nella frenesia di una forte vocazione turistica.

I pochi abitanti erano tutti occupati nelle loro attività ricettive e di ristoro e questo ci ha fatto credere, in un primo momento, che sarebbe stato difficile entrare in relazione con loro e con l'anima di quel luogo. Ci saremmo trovati con un pubblico diverso dal nostro, gente di passaggio divisa tra escursioni, pranzi e aperitivi. Carpire l'attenzione, fare cerchio sarebbe stato più faticoso del solito. C'era bisogno di aggiustare il tiro e pensare ad azioni teatrali più grandi, più visibili. Per fortuna eravamo in buona compagnia. Essere più numerosi e tanto diversi gli uni dagli altri è stata una benedizione. Abbiamo deciso di mescolare il nostro repertorio e costruire un canovaccio nuovo per le *scorribande* che ci vedesse tutti coinvolti nel tentativo di armonizzare i nostri registri così diversi. Poi c'erano gli spettacoli a cappello, per cui di tanto in tanto qualcuno di noi si separava dal gruppo per esibirsi in solitaria ed ecco che tutta la carovana si dava da fare per dirottare il pubblico nella postazione prescelta. L'uno al servizio dell'altro abbiamo condiviso tutto: materiale artistico, piazze e cappello.

Eravamo davvero un gruppo strampalato, abbiamo fatto su e giù per quei vicoli mille volte. Ancora con gli abiti della *chiamata* ci fermavamo in una piazzetta per non perderci lo spettacolo di un collega. Pino, con la sua elegan-

za di burattini e maschere e il suo cagnone sempre in scena, la voce bella di Ombretta sulle note di *Alfonsina* e i versi di Emanuela, Mimì con il suo carretto e *La Giostra* di Ninetta. Poi ci sedevamo su un muretto a riposare e lì il paese, di nascosto, ci parlava. Il racconto silenzioso continuava alla locanda, con il suo portico accogliente, mentre facevamo colazione e poi quando ci sdraiavamo a scrivere appoggiate ai grandi alberi e ancora arrivava l'odore del fumo dagli incendi che scorticavano i boschi attorno all'Aquila. E subito dopo l'odore del fumo svaniva tra le pagine del quaderno che si riempivano di storie che già erano ricordi. Così, ora dopo ora, il paese non si stancava mai di parlarci, neanche nel tardo pomeriggio, dietro al passaggio lento e polveroso di Chiara e dei suoi asinelli, o la sera, quando arrivava esausto dal continuo sfilare di turisti. Ma ancora non capivamo, non sapevamo bene quale storia ci avrebbe guidate l'ultimo giorno e a chi l'avremmo raccontata. Mario e le sue rondini, Piera che tutte le mattine ci coccolava tra caffè, spremute e pasticcini nella veranda vicino al laghetto, Chiara e i suoi asinelli... Loro di certo non avrebbero potuto essere con noi, indaffarati come erano, ma in qualche modo le loro parole ci avrebbero accompagnato riempiendo di senso il nostro passaggio.

Quel giorno, a Santo Stefano, la camminata di saluto al paese fu strana. Ad aspettarci c'erano turisti, nessuna faccia già vista. Noi, convinte di non avere una storia, o quantomeno nessuno che ci si potesse riconoscere, avevamo lasciato a casa anche le poche parole che solitamente ci portavamo dietro per affidarci a Rondini e Pirati. Ci eravamo fatte ancora più vuote per lasciare spazio a suoni lontani che intanto avevano lavorato in profondità. Così accadde che ci seguirono ugualmente tutti, nel tentativo estremo di evocare insieme un racconto che nessuno conosceva, che ognuno cercava di cogliere da quei luoghi e fare suo – Valentina.

23 febbraio 2021, Campli

Sono tornata a Campli, ultima meta del nostro viaggio, tappa numero 9. Scelgo di seguire i confini del centro storico delimitato da un muro che a strapiombo si perde senza soluzione di continuità verso la montagna. Supero i gradini consumati della Scala Santa, saluto l'Opificio e raggiungo il Belvedere che tanto ci ha colpito quando, con Lucia, abbiamo passeggiato a settembre. Cerco i bar e il pub dove abbiamo passato molto tempo a osservare la vita intorno a noi, peccato che ora è tutto chiuso ma ancora posso gustare un panino con la porchetta calda che a Campli non manca mai. Sono tornata qui perché penso che il paese abbia ancora tanto da dirmi, questa tappa è stata per noi la più difficile, forse perché arrivata a fine viaggio. Campli ha saputo nascondere il suo spirito per quasi tutto il tempo. La nostra permanenza è

stata un tira e molla tra noi che volevamo interrogarlo e lui che non voleva proprio darci confidenza, poi, come ci siamo arrese alla sua timidezza, tutto in un momento si è svelato. Abbiamo incontrato la solitudine ma mai come qui i nostri spettacoli, annunciati solo trenta minuti prima, hanno conosciuto tanta partecipazione e presenza di pubblico e alla fine, a poche ore dalla partenza, abbiamo ricevuto un abbraccio. A cena siamo state invitate da un ricco gruppo di persone di origini ed esperienze diverse che hanno scelto di vivere e lavorare nel centro storico simili a custodi di antiche leggende. La sensazione è come se ci avessero seguite e studiate per tutto il tempo e ora erano lì per salutarci dimostrandoci affetto e voglia di condividere. Non è un caso che questo paese sia arrivato a fine percorso a ricordarci che non bisogna mai dare nulla per scontato, che basta fermarsi e attendere che i luoghi emergano. Così, cariche di stupore e dubbi che questo ultimo incontro ci ha regalato, non possiamo fare a meno di sognare di riprendere presto il largo – Sara.

21 febbraio 2021, L'Aquila

Adesso sono ferma ma l'inverno deve passare. Io e Valentina ci stiamo preparando a partire di nuovo e vorrei invitarti a viaggiare con il TeatroVagante. Se tu fossi con noi saresti una Rondine per restituire il tuo sguardo, perché lo sguardo lo ridiamo indietro e non sarà mai come quando lo abbiamo preso in prestito. Bisogna tornare per restituire e in fondo il nostro partire è esattamente un ritorno, un tornare al teatro.

Per il TeatroVagante, adesso sarebbe proprio il momento del saluto. Ci incamminiamo verso il posto dell'appuntamento. Valentina stringe il *cuatro*, io ficco la mano in tasca all'impermeabile per controllare di nuovo dove sono i gessi. Nella valigia portiamo quattro metri di seta bianca pronta a coprire una casa del paese. La camminata durerà non più di trenta minuti. Le persone sono arrivate. Conosco i nomi di tutti i presenti e con loro ci guardiamo negli occhi, respiriamo, sorridiamo, in silenzio. Siamo pronti a giocare. Per trenta minuti sospenderemo le regole del tempo e dello spazio per andare ad abitare un luogo comune creato dall'incontro tra il loro mondo e il nostro. Questo luogo è il teatro e sarà per tutti casa. Valentina ha indossato il cilindro e questo è il segnale di inizio. Si va...

Buon viaggio, Sara.

Ferdinando Taviani

VI RACCONTO UNA COMMEDIA

(FABBRI, MOLIÈRE, BRACCO, VIVIANI, CHRISTIE)

[Vi racconto una commedia è stata una rubrica del programma di Radio 2 Le ore della sera, a cura di Francesco Anzalone e Sabrina Mancini. Taviani vi partecipò dal lunedì 5 al venerdì 9 febbraio del 1990, presentando cinque commedie molto diverse tra di loro. Non solo capolavori indiscussi, come *Il malato immaginario* di Molière, o rappresentativi della grande tradizione dialettale (*‘O vico* di Raffaele Viviani), ma anche straordinari successi commerciali, come *Tre topi grigi* di Agatha Christie. Queste opere in diverso modo celebri si alternavano ad altre ora meno conosciute (*Il piccolo santo* di Roberto Bracco), oppure a tentativi ambiziosi come *Il seduttore* di Diego Fabbri, che non riescono a spiccare il volo ma che, per questa ragione, sembrano a Taviani poter indicare una traiettoria, un senso, non solo della singola commedia ma del teatro stesso.

Le trasmissioni erano arricchite dall’ascolto di alcune interpretazioni radiofoniche – omesse nelle trascrizioni qui pubblicate – realizzate da celebri attori degli anni Sessanta e Settanta. Il modo in cui Taviani le presenta ci mostra un suo aspetto meno noto di altri, ovvero la sua ampia e appassionata conoscenza del grande teatro “istituzionale”.

Una delle caratteristiche più sorprendenti delle lezioni, delle conferenze, degli interventi di Ferdinando Taviani era la naturalezza con cui riusciva a far coesistere rigore storico e capacità affabulatoria. Raccontare non era un tentativo di rendere accattivante un tema, era una necessità metodologica, un modo per provocare un salto, un’intuizione in chi lo ascoltava, per suscitare un nuovo ordine di idee. Il racconto, anche quando si concentrava su un evento apparentemente anedddotico o cronologicamente lontano, era una breccia da cui si poteva osservare di sbieco il presente, un modo per mostrare la distanza che spesso divide il “buon senso” dal “senso comune”.

Anche in questo caso, benché si rivolga a un pubblico radiofonico, generalmente non specialista, Taviani non rinuncia mai a indicare la complessità delle questioni, a mostrare come sotto l’apparente intento frivolo delle commedie si nasconde spesso una ricerca che sappia «attraverso il teatro, servire la vita». Forse anche per questo Fabrizio Cruciani aveva registrato queste trasmissioni e ne aveva conservato con cura le audiocassette in una mensola della sua grande libreria. Lì sono rimaste, per oltre trent’anni, e grazie alla disponibilità e alla collaborazione di Clelia Falletti – che qui ringraziamo – siamo riusciti a recuperarle e a trascriverle. (Gabriele Sofia)].

IL SEDUTTORE DI DIEGO FABBRI

5 febbraio 1990

FRANCESCO ANZALONE: *Vi racconto una commedia* si presenta con una scaletta molto interessante e molto variegata. Questa settimana ci tiene compagnia e ci racconta le commedie il professor Ferdinando Taviani, con noi questa sera per la prima volta. Il professor Taviani è docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università dell'Aquila e si è occupato, tra molte cose, soprattutto di Commedia dell'Arte e del teatro di ricerca. Proprio su questa definizione un po' scivolosa vorrei chiacchierare un minuto con Ferdinando Taviani. Teatro di ricerca: lo chiamiamo così? Come vogliamo chiamarlo?

FERDINANDO TAVIANI: Non dovremmo affatto chiamarlo così. È stato chiamato così nei regolamenti e nelle definizioni burocratiche e ministeriali del teatro: teatro di ricerca, teatro di sperimentazione. Quello che c'è dietro questa parola sono tante realtà diverse, ma una è particolarmente interessante, ed è quello che chiamerei un "teatro parallelo", cioè un teatro che si costruisce un suo sistema teatrale indipendentemente dal teatro vigente, il teatro cosiddetto "ufficiale", o "rispettato", maggiormente rispettato. Ecco, io parlerei di teatro parallelo.

ANZALONE: Parallelo al teatro ufficiale, dunque.

TAVIANI: Parallelo al teatro ufficiale, a cui non è "contro", ovviamente. Ma in una visione ecologica del teatro questo teatro parallelo è un qualcosa che dovrebbe esistere, continuare a esistere, accanto al teatro più ufficiale. È teatro di gruppo, un teatro che spesso è "autoctono", più che autodidatta.

ANZALONE: Ma può diventare teatro ufficiale o dovrebbe sempre restare, per esser coerente, un teatro parallelo?

TAVIANI: Sai, non esistono norme, in queste cose. Può entrare molto bene nei luoghi del teatro ufficiale, ma, se è davvero un teatro parallelo, quando ci sa entrare ne sa poi anche uscire. Prendi l'esempio, che so, di Leo de Berardinis, che può andare benissimo a recitare nel Teatro Valle, o dell'Odin Teatret – di cui mi sono spesso occupato – che può andare nei maggiori festival: la grande forza di personaggi o di gruppi di questo tipo è che fanno anche tranquillamente uscire, da questi luoghi ufficiali. Se si entra completamente, in genere ci si sminuisce.

ANZALONE: Ultima cosa prima di lasciarti raccontare la commedia di questa sera: la definizione "teatro parallelo", se vogliamo adottarla, contiene anche la definizione ormai un po' desueta di "teatro di avanguardia", o questa ce la dimentichiamo del tutto?

TAVIANI: Storicamente il "teatro d'avanguardia" è stato un po' un'altra cosa. Il teatro d'avanguardia è sempre stato in contatto con il cosiddetto teatro più rispettato, con il teatro vigente. È stato in contatto come avanguardia,

come contrapposizione, e forse è dunque qualcosa di un po' diverso. Direi che nel mondo teatrale di oggi, dove assistiamo al proliferare dei teatri, di tante esperienze completamente diverse una dall'altra, forse il concetto di avanguardia in sé è un po' meno significativo.

ANZALONE: Ti ringrazio molto di questa chiacchierata e ti lascio a raccontare *Il seduttore*.

TAVIANI: E allora buonasera. Vi racconterò *Il seduttore* di Diego Fabbri. Immaginatevi un palcoscenico tripartito: a sinistra di chi guarda vi è lo spaccato di una casa borghese, di alta borghesia; al centro vi è lo spaccato di un ufficio, un'agenzia di viaggio; a destra di chi guarda vi è un'altra casa, lo spaccato d'una casa, cioè una casa a cui manca una parete e noi possiamo vederci dentro. E vediamo una stanza da letto dominata da un enorme letto matrimoniale. Questa è la scena che ad apertura di sipario avremmo davanti agli occhi, se assistessimo dalla platea a questo testo di Diego Fabbri.

Il seduttore è un dramma che Fabbri ha scritto nel 1951. Velocemente, chi era Fabbri: è nato nel 1911, è morto nel 1980. È famoso per aver scritto *Processo a Gesù* nel '53, era un autore cattolico inquieto – una sua conferenza, che si intitolava *Cristo tradito*, fece scandalo – erano altri tempi, verso la fine degli anni Quaranta – perché Fabbri sosteneva la necessità di un'alleanza, o meglio di una comprensione fra cattolici e marxisti. Era quindi un personaggio inquieto e discusso; ma quello che mi interessa raccontare, per introdurre, è l'imprinting teatrale di Diego Fabbri, cioè qual è stata la sua prima esperienza teatrale. Fabbri nasce – e non c'è ironia in quel che racconto – all'interno delle parrocchie. Ha la sua prima grande emozione teatrale quando ha otto anni: fa parte di una filodrammatica di Forlì, e vanno a fare uno spettacolo in un carcere. È questo che segna il modo in cui vede il teatro, il modo in cui per tutta la vita lo penserà.

Scrive le sue prime opere proprio per il teatro parrocchiale. Erano altri tempi, come dicevo, e nei teatri parrocchiali recitavano soltanto uomini con uomini e donne con donne, non si ammettevano attrici e attori insieme perché poteva essere moralmente deleterio – e le prime opere che Diego Fabbri scrive sono per soli uomini, o drammi per bambini. Poi improvvisamente, nel dopoguerra, diventa famoso, acquista un suo prestigio: scrive un dramma che ha un certo successo, *Inquisizione*. E poi *Il seduttore*. Accanto ai drammi più impegnati, che vogliono essere più di indagine, filosofici, esistono alcune commedie di Fabbri che all'apparenza sono commedie di costume, comiche o satiriche: una è *La bugiarda*, più conosciuta, perché è stata varie volte messa in scena, anche recentemente. Un'altra è *Il seduttore*.

Ancora due parole e qualche data. *Il seduttore* viene rappresentato per la prima volta nell'ottobre del 1951, a Venezia dalla compagnia Morelli-Stoppa, con una regia del grande Luchino Visconti, che però non firma la regia, non vuole comparire – ha fatto più un'azione da capocomico, diciamo. Poi viene

messa in scena una seconda volta, da Albertazzi, nella stagione del '55/'56 con Anna Proclemer. Nel '54, cioè tra la prima e la seconda importante messinscena, da questo dramma viene tratto un film, una tipica commedia all'italiana: *Il seduttore*, con Alberto Sordi, e la regia di Franco Rossi. I brani di commedia che sentiremo noi stasera sono stati registrati per la Rai nell'86, il regista è un altro Rossi, Sandro Rossi. Il protagonista è Paolo Giuranna.

Torniamo al palcoscenico tripartito, una casa alto-borghese a sinistra, al centro l'agenzia di viaggi, a destra una casa con un grande letto matrimoniale. La commedia inizia. A sinistra, dove si vede la casa borghese, troviamo il protagonista, Eugenio, che sta steso su un divano letto, alza il telefono e comincia a fare una discussione con il responsabile dell'ufficio passaporti: vuole un passaporto per l'estero, ma i due non riescono a capirsi, perché lui si chiama Eugenio però in realtà ha altri due nomi, si chiama anche Filippo e anche Elio. Vedremo più avanti che sarà importante. Allora, Eugenio, Filippo ed Elio vuole il passaporto. Appena ha finito la conversazione rialza il telefono e chiama una donna, ma interrompe la telefonata perché è arrivata un'altra donna, la moglie, Norma: ha sentito la conversazione e chiede spiegazioni. Ed Eugenio si mette a ragionare sull'universo, che si regge su una catena di equivoci. Lei ride, dice che lui sa sempre come convincere gli altri, ma lei continua a crederlo un po' imbroglione. Gli chiede a che ora è tornato, e perché lo ha sentito cantare, di notte. E lui risponde che cantava per qualcuno che non c'era, che non c'è più: cantava per il bambino. Lo sentiva, era con lui. Ha persino fatto trillare il campanello della bicicletta, due o tre volte.

Norma, che adesso sentiremo, è interpretata da Marina Zanchi.

Ma chi è questo bambino che è apparso dalle parole di Eugenio? E cos'è questo campanello? Che cos'è questa bicicletta? In questa casa a sinistra di chi guarda, sul palcoscenico, nello studio di Eugenio, alla parete è appesa una bicicletta da bambino. Veniamo a sapere che Eugenio si è separato da Norma per un periodo abbastanza lungo e sono soltanto pochi mesi che sono ritornati insieme. Avevano avuto un bambino, questo bambino è morto, ed è come se Eugenio continuasse a parlare con questo figlio che l'ha lasciato. Il segno del figlio, il suo emblema, è la sua bicicletta appesa al muro, di cui Eugenio ogni tanto fa suonare il campanello. Ecco che allora in questa commedia di costume, in questa "commedia all'italiana", si rivela come un altro fondo: è una commedia doppia, c'è il tentativo di innalzare tutta questa materia di costume, satirica, quasi una specie di *pochade* – un uomo che ha tre nomi e tre donne, come vedremo, ha una moglie e due amanti contemporaneamente – fino a farle avere un valore quasi allegorico, metafisico. Potremmo dire, in termini ancora più banali, che è un cercare di cristianizzare una *pochade*, di filosofeggiare attraverso una *pochade*.

Se noi scartabelliamo fra tutti i testi teatrali troviamo moltissime cose di

routine, moltissime cose semplicemente brutte, che non lasciano un segno. Ai livelli superiori, ci sono invece molti, o alcuni, capolavori. In mezzo, nel purgatorio fra queste due zone, ci sono i tentativi seri, esperimenti seri che non arrivano a diventare capolavori. Direi che *Il seduttore* di Diego Fabbri è questo, bisogna rispettarlo perché è un tentativo, non è un capolavoro, ma non è nemmeno bruttino, è un tentativo, con questo suo doppio aspetto, una commedia all'italiana che vuol essere qualcosa di più. Anche quella scena tripartita che abbiamo visto è un po' doppia: da una parte può sembrare un set cinematografico. Si tentava, allora, molto spesso, di portare il linguaggio filmico anche in teatro, e di permettere agli attori di passare da un ambiente all'altro tranquillamente, così come avviene al film, passando da un palcoscenico all'altro. Ma questo palcoscenico con tre case è anche un po' come i palcoscenici rinascimentali, nelle commedie di intrigo rinascimentali, dove ci sono tre case diverse in scena.

Continua il dialogo tra Eugenio e Norma, parlano del bambino. Eugenio esce di casa, si muove sul palcoscenico e va verso il suo ufficio, l'agenzia di viaggi. Non dimentichiamo il viaggio che sta organizzando. Norma vuole partire anche lei con Eugenio, ma lui dice: «Scegli una tappa, faremo assieme una tappa». Sta organizzando un viaggio molto lungo. Vedremo che programmerà tappe anche con le altre due donne a cui è legato. E ora entra nel suo ufficio, nella sua agenzia di viaggi, e lì inizia il dialogo con la seconda donna. È Alina, più giovane di Norma, interpretata nella nostra edizione radiofonica da Fiorella D'Angelo. Alina, scrivendo una lettera che Eugenio le detta, viene a sapere del viaggio. E gli dice che vuole partire con lui – si era sentita offesa e imbrogliata scoprendo che era sposato, ma non può resistergli.

E così Eugenio e Alina rievocano il primo incontro, si sono incontrati in un luna park – un incontro “straordinario” per lui, del tutto casuale per lei. Eugenio, più anziano, più maturo di questa ragazza, appena l'ha incontrata le aveva detto: «Perché non partiamo insieme?». Alina allora non era partita, ma è diventata la sua segretaria e continua questa strana attrazione che lei ha per Eugenio, e continuamente cerca di sposarselo. La moglie aveva scelto una tappa qualsiasi del viaggio, pur di partire con Eugenio, Alina sceglie la prima tappa, dice: «Sì io vorrei partire con te, ma per la prima tappa del viaggio, farla assieme».

Appena Alina esce dalla stanza, Eugenio rialza il telefono e chiama Vilma, che è appena tornata dalla Francia. Vilma, la sentiremo tra poco, è una indossatrice. Eugenio si muove di nuovo sul palcoscenico e dalla stazione centrale, o meglio dalla casa centrale, quella dell'agenzia di viaggi, si sposta verso la casa che sta a destra di chi guarda, quella dove c'è il grande letto. Mentre si sposta monologa, parla con gli spettatori, e dice: «Non vorrei che mi pensaste come una persona bugiarda o per di più come un libertino... che

colpa ho io se la gente si mette ad ascoltarmi incantata e mi crede e mi dà ragione anche quando non ce l'ho, e si innamora di me, sedotta e seduttore». Cosa vuol dire *sedurre*? Letteralmente, o meglio etimologicamente, vuol dire portare lontano, sviare, allontanare dalla strada normale o giusta di una persona. Da che cosa Eugenio porta lontano queste due donne che abbiamo già incontrato e la terza, che ora incontreremo? In che senso le svia? In che senso è seduttore?

Continua a monologare mentre va verso la casa di Vilma: «Perché giudicarmi male, se sono fatto così? Non l'ho mica voluto io, e non ne sono affatto orgoglioso». Eugenio non gode nell'essere un seduttore. Per lui dire “per sempre” è per sempre, e non gli resta che mantenere fede alle sue parole.

E qui affiora un altro tema, all'interno di questa commedia, di questa pochade cristianizzata, o cattolicizzata, un tema superiore. Vilma – o Wilma, come dicono in questa edizione – è diventata una indossatrice, una donna, diciamo, di larghe esperienze (allora, nel '51, si sarebbe detto di facili costumi), ma nello stesso tempo mantiene in sé una nostalgia: da ragazza voleva farsi monaca. E allora, se noi questa commedia doppia ce la immaginassimo vista o letta da un doppio spettatore, un giudice rigido e un giudice spregiudicato, il giudice rigido direbbe: «Questo è veramente cattivo gusto! Mischiare il gioco della pochade, una commedia di costume, con questi temi più alti, questi temi quasi dostoevskijani, della prostituta o quasi prostituta che vorrebbe... che ha dentro la pancia una piccola santa non realizzata...», questo direbbe il giudice rigido. Ma il giudice o lettore spregiudicato direbbe: «Beh, proprio in questo consiste l'interesse del tentativo di questa commedia», che non è un capolavoro, ma un tentativo.

Cosa succede a questo punto? Wilma – a proposito qui è Gabriella Andreini – sceglie anche lei una tappa del viaggio, sceglie il Portogallo, per andare con lui. Ed Eugenio decide che queste tre donne vuole farle incontrare, invece di tenerle separate. E allora costruisce uno stratagemma da commedia di intrigo, forse più che pochade quasi come una commedia cinquecentesca, una commedia da beffa.

Cosa fa? Invita Wilma a teatro, invita anche la moglie a teatro, e poi lui non ci va, di modo che queste due donne, che aspettano entrambe un uomo e si trovano lì sole fuori dal teatro, decidano di andare a teatro assieme. Così faranno amicizia. E manda Alina, la segretaria, da Wilma, con un grande mazzo di fiori: perché si possano incontrare anche le altre due donne. Cerca di fare come una specie di sintesi, un moderatamente assurdo tentativo di mettere insieme le tre donne, di creare una specie di harem o di *ménage* musulmano. Ma dall'altro lato c'è anche, per lui, quasi una tentazione metafisica. Dice: «M'è venuto in mente Dio, vorrei essere come questo “motore immobile”, far muovere intorno a me e far incontrare le persone che amo». Allora “il sedut-

tore”, colui che svia, che porta lontano dalla propria strada, fa incontrare chi non si dovrebbe mai incontrare: tre donne rivali.

Il meccanismo funziona. A teatro Norma, la moglie, fa amicizia con Wilma, l'amante indossatrice, che a sua volta incontra Alina. A questo punto, l'intrigo sta per diventare pericoloso per lo stesso Eugenio, che invece lo spinge ancora più in là, come sentiremo.

Ecco che allora continua questo enorme tentativo, questo eccesso di Eugenio. Avete sentito il modo in cui è interpretato da Paolo Giuranna: nel monologo lui fa come due voci, quando il protagonista dialoga con se stesso, ma l'accento prevalente è sull'aspetto comico e satirico. Ovviamente si potrebbe immaginare un accento spostato da tutt'altra parte, per questo tentativo di Fabbri di fare una cosa doppia, che sia una pochade da una parte e dall'altra quasi un'opera moraleggiante. Un po' come facevano gli spagnoli fra il Cinque e Seicento, quando prendevano un fatto di costume, un seduttore, e da lì cercavano di tirar fuori una parabola morale.

Allora, questo eccesso di Eugenio, in che consiste? Vuole spingere le tre donne a incontrarsi. E succede: Alina va da Norma, Norma accompagna Alina da Wilma, si incontrano in un bar e diventano amiche. Eugenio, muovendosi su questo palcoscenico, tra queste tre case, crea l'incontro e rende possibile l'amicizia: ha suggerito a ognuna di loro cosa dire, in modo che possa fare amicizia con l'altra. Dice: «Loro non lo sanno, ma in realtà si stanno parlando con le mie parole». Ecco ancora una volta questa tentazione di dirigere, di essere un motore immoto, per Eugenio, Faust in sedicesimo che cerca di dirigere lui tutto il movimento. Le tre donne devono incontrarsi, ed Eugenio si rende anche conto che da lì può succedere un grande patatrac, e che questo suo eccesso lo condurrà, forse, a un momento in cui tutte e tre le donne lo abbandoneranno. E ancora una volta monologa, parlando agli spettatori. Dice che ama tutte e tre le donne, è fatto così, e suo desiderio e speranza è di poterle unire e accordare. E perché? C'è una spiegazione? Deve essere profonda e misteriosa. Ha sempre sentito l'amore come qualcosa di molto più vasto della persona che lo riceveva. O forse l'amore sta in un altro invisibile, superiore personaggio, in grado di contenere l'immensità di queste parole: “ti amo”?

Ecco, come avete sentito, qui Paolo Giuranna, l'interprete di Eugenio, rende giustizia all'alto livello della commedia quando tenta di diventare qualcosa di più di una commedia di costume, e tenta di essere una commedia metafisica. Diciamo che attraverso un piccolo fatto di cronaca, di costume, di piccoli uomini, di piccola gente, di un piccolo seduttore, si rappresenta la ricerca di qualche cosa di quasi non-nominato: questo “ti amo” che sta dietro, questo “qualcuno” che non si identifica con nessuna delle tre donne.

Ma l'azione continua ad andare avanti, precipitosa: le tre donne sono diventate amiche, quando si incontrano parlano dell'uomo straordinario che ognuna ha conosciuto. Non sanno che è la stessa persona, e ognuna di loro vanta il suo uomo straordinario, così diverso da tutti gli altri, capace di far scoprire una parte che non conoscevano della loro stessa natura. E pensano: allora conosciamoli, questi uomini.

Si danno appuntamento, ognuna promettendo di portare il compagno. Ed Eugenio decide di andare all'appuntamento. Naturalmente, con tutte e tre inventa una scusa per arrivare in ritardo. Andando all'appuntamento, sogna che le tre donne accettino, capiscano il motivo per cui lui ha fatto questo, ma ovviamente... no, non ovviamente, però le tre donne si rifiutano. Una, Wilma, delusa; un'altra, Alina, amareggiata: si sente tradita non tanto dalla presenza delle altre due, ma dal fatto che Eugenio abbia mantenuto l'inganno, proprio come si aspettava che facesse. Le tre donne se ne vanno e lui rimane solo. Si aggira sul palcoscenico, va nella casa a sinistra, nella casa al centro, nella casa a destra e rimane sempre chiuso fuori, nessuna delle tre donne accetta che lui entri.

Ed è particolarmente interessante quando va dalla moglie, e parla ancora del bambino, dice che vorrebbe almeno entrare in casa e portarsi via le cose del bambino. Rievoca quando giocava con lui al pellerossa, e il bambino si era messo delle piume in testa. Ma poi le piume non erano più quelle del pellerossa, erano le ali, per volare. E la moglie, crudelmente, gli fa sentire il suono del campanello, di quella bicicletta appesa al muro.

Ora lui è solo, per tutta la commedia questo direttore di un'agenzia di viaggi ha parlato di un viaggio e ora pensa che, veramente, deve partire per un viaggio. Ma diverso, non un viaggio turistico: *il Viaggio*. Come dettando a qualcuno una lettera, Eugenio descrive il nuovo viaggio: «La vita mi ha inaspettatamente promosso, affidandomi senza che io lo prevedessi l'incarico di un altro viaggio, che mi seduce ormai più di ogni altro». Si dice agitato da un certo tremore, per l'incontro misterioso che avrà all'arrivo, «lo stesso che si prova da ragazzi quando ci si prepara a un volo, oppure a un grande salto».

E ora la scena diventa buia e sul palcoscenico esplode un bengala, con fuochi di tutti i colori. Questo rappresenta il suicidio di Eugenio. E alla fine la commedia non è più commedia di costume: è una commedia metafisica. Sentiamo dall'alto una voce sempre più lontana, è Eugenio che sta ormai al di là della vita e parla e vede le tre donne come le vide, in un solo punto, e va più avanti, ancora più avanti, e lì incontra il bambino, che è stato presente come un emblema, con quella bicicletta, fin dall'inizio. Incontra il bambino.

In questa bicicletta col campanello e in questo bambino, e in questo bengala, c'è forse un po' tutto il senso della commedia. Le tre donne si accorgono che lui le avrebbe spinte per una strada che in fondo sarebbe stata molto mi-

gliore per loro, ma che non hanno avuto il coraggio di accettare. E su questo si chiude *Il seduttore*. Un tentativo, come dicevamo, un tentativo serio, interessante, anche se non riesce a salire ai piani nobili dei capolavori. Su questo bengala e su questa bicicletta si chiude il sipario, o meglio, potremmo dire noi, si chiude il microfono.

Domani il sipario si aprirà su uno dei capolavori di Molière, sentiremo *Il malato immaginario*, e entreremo in tutta un'altra atmosfera teatrale: saremo ai piani nobili, quelli dei capolavori.

Trascrizione di Raffaella Di Tizio

IL MALATO IMMAGINARIO DI MOLIÈRE

6 febbraio 1990

Siamo a Parigi, è l'11 febbraio del 1673, va in scena per la prima volta *Il malato immaginario* di Molière. Molière ancora non lo sa, ma sarà la sua ultima commedia.

Non c'è niente di più deprimente che raccontare le cose comiche. Perciò racconterò questa commedia e questo spettacolo tenendo conto anche del suo contesto, vivrà lo spirito del comico, ma anche quello del tragico. C'è infatti una tragedia che si svolge tutto attorno e in qualche modo anche dentro questa commedia.

La sera della quarta replica, il 17 febbraio 1673, Molière sta male. Ha cinquant'anni, ha la tosse, ha la febbre. Non dovrebbe andare a teatro, e tutti gli amici, i colleghi, i famigliari lo pregano di non andarci – lui è famoso, è un letterato famoso oltre che un attore idolatrato dal pubblico parigino e dalla corte. Ma Molière si impunta. Vuole andare lo stesso per via della gente di teatro, non vuole far perdere loro una giornata di lavoro. E va a recitare per l'ultima volta *Il malato immaginario*. È uno spettacolo pieno di musica e di danze: gli atti della commedia si svolgono nella camera di Argan, il malato immaginario, ma sono preceduti e inframezzati da intermezzi, che sono un'esplosione di vita, di gioia, un'esplosione di colori e di musica. Nel primo di questi intermezzi, nel prologo, appare una serie di personaggi mitologici giunti per festeggiare il ritorno e la vittoria del re Luigi XIV, che ha fatto una guerra in Olanda, ha conquistato una città, ha passato il Reno ed è ritornato, finalmente, a Parigi.

Esiste anche un altro prologo, in cui c'è solo una pastorella che piange la malattia per la quale non ci sono medicine, la malattia d'amore. Molto probabilmente è stato composto dopo la morte di Molière, per avere un prologo con meno personaggi, meno sontuoso.

Dopo questa esplosione gioiosa, la scena cambia. Ora ci troviamo nella

stanza di un malato, un alto borghese parigino, Argan, qui nella nostra edizione Argante. È il personaggio interpretato da Molière. Sta trafficando con i conti del medico e del farmacista, è proprio come un buon capofamiglia che fa i conti, solo che, invece di essere spese per il cibo, per la casa, per lui i conti sono una lunga elencazione di clisteri e purghe...

È vestito in maniera piuttosto elegante, non come in genere viene rappresentato oggi sui palcoscenici: ha una camicia di velluto, color amaranto, foderata di seta grigia, ha i calzoni di seta con bottoni d'oro, ha calze di seta. È un bel costume, e dopo la morte di Molière è sparito, non lo si trova negli inventari dei suoi beni. Che fine ha fatto, dopo la fine della commedia? Tutti gli altri costumi dei suoi personaggi sono rimasti, sono stati inventariati, si sono conservati, allora perché questo è sparito? Forse era inondato del sangue che Molière, a un certo punto, mentre recitava, ha cominciato a vomitare. Poche ore dopo era morto.

Ma abbandoniamo questo aspetto, l'altra faccia della medaglia, il *coté* tragico, e ritorniamo al malato immaginario che fa i suoi conti, e si rende conto di aver fatto meno clisteri e meno purghe questo mese rispetto al precedente: ecco perché si è sentito meno bene, dice, meno del solito! Ha speso di meno. Deve subito dirlo a uno dei suoi medici, Monsieur Purgon.

Ecco, già vediamo la stranezza della situazione: Molière, che è veramente malato, e lo è da molti anni, che morirà proprio in questo giorno, sta recitando la parte di un finto malato. Molière, che non voleva andare dai medici, e diceva che i medici possono essere sopportati solo da coloro che hanno sufficientemente vigore da poter reggere le medicine, perché sono le medicine la vera malattia, sta parlando di conti di medici e farmacisti. Lui non poteva andarci, da medici e farmacisti, perché era troppo debole, così diceva, troppo malato per poter sopportare anche le medicine: proprio l'opposto del personaggio che sta recitando, che invece è un uomo pienamente sano che si è immaginato il mondo della malattia.

È un grande paese la malattia, che permette... – questa frase «è un grande paese» è una frase del Cardinal Mazzarino, non me la sono inventata io... – è un grande paese che permette all'uomo di isolarsi e quasi lo giustifica nell'essere completamente e profondamente egoista. Talmente egoista è Argan che, come succede con i malati, a casa sua tutto e tutti ruotano intorno lui, per aiutarlo. È tanto egoista che vuole addirittura che sua figlia sposi il figlio di un medico, un giovane che si appresta a diventare anche lui medico. E di questo discute con la figlia Angélique e con la serva Toinette.

Avete sentito: in questa edizione radiofonica del *Malato immaginario* che stiamo ascoltando c'era qualcuno che suggeriva le battute, un suggeritore. È una edizione che si è immaginata Giorgio Pressburger, è stata registrata nel 1973, cioè esattamente trecento anni dopo la prima della commedia.

Pressburger, che è anche un romanziere molto apprezzato, di successo e un grande regista radiofonico, aveva immaginato un *Malato immaginario* come se fosse in prova, è perciò che fa sentire anche il suggeritore. Il protagonista, Argan, è Paolo Bonacelli, ieri avevo detto che era Sergio Tofano ma non era vero, chissà perché mi ero ficcato in testa che fosse Tofano. Anche per noi che parliamo e raccontiamo queste commedie radiofoniche che vengono mandate in onda possono essere un po' delle sorprese.

Il protagonista, dunque, è Bonacelli, Argan; Angélique è Teresa Martino, e Toinette (qui Antonia) la serva, un personaggio molto importante, è interpretato in questa edizione da Gabriella Zamparini.

Il malato, dicevamo, vuole costruirsi intorno un mondo fatto tutto a suo uso e consumo, un mondo di infermieri e di medici, con tutta la famiglia intorno a lui ad aiutarlo. La moglie è una seconda moglie, e Angélique e la figlia più piccola, Louison, sono per lei figliastre. Questa moglie – si chiama Béline – per attaccamento al denaro di Argan lo cura come un malato, come se fosse un bambino. Il marito è molto più vecchio di lei, ma lei lo chiama sempre «figlio mio, bambino mio, figlietto bello», lo tratta come un bambino, lo vezzeggia, lo cura. E quindi Argan comincia a pensare che l'ideale sarebbe lasciare a lei tutti i suoi soldi, in modo da garantirsi accanto un'infermiera devota. A questo si oppongono la serva Toinette e la figlia Angélique che è innamorata di Claudio, come viene qui tradotto il nome del suo innamorato, mentre nell'originale è Cléante, un nome che torna spesso nelle commedie di Molière. Toinette promette ad Angélique di aiutarla, e le suggerisce intanto di usare, per comunicare con Cléante, per dirgli del matrimonio che vuol farle fare il padre, un vecchio usuraio, italiano (gli italiani andavano all'estero per fare i banchieri, per fare i prestatori di denaro). E questo vecchio usuraio e trafficone, suo spasimante – guardate un po' – si chiama Pulcinella. Pulcinella era una figura che dobbiamo immaginare “accanto” a Molière: aveva recitato nello stesso teatro degli attori italiani che stavano in Francia in quel periodo.

Subito dopo la scena della serva inizia dunque un altro intermezzo: è notte, e Pulcinella va in giro cantando, canta in italiano e parla in francese. Inizia una scena comica che non ha nulla a che fare con la commedia, ma solo apparentemente: ormai dovremmo esserci resi conto che questi intermezzi non sono corpi estranei alla commedia, sono la sua seconda faccia. Sono l'esplosione della vita mentre la storia della commedia rappresenta una discesa nel grande paese terribile, egoistico, solitario, isolato, rinunciatario, malinconico, nero della malattia.

Quando la scena cambierà di nuovo, e la città sparirà per farci ritornare nella camera di Argan, l'atmosfera del canto di Pulcinella e delle danze di questo secondo intermezzo in qualche modo continuerà a influire: la vitalità, la musica, sono l'unica vera cura alla malattia, secondo Molière, come vedremo.

Compare Cléante, il fidanzato di Angélique, travestito da maestro di can-

to, è un trucco che nel teatro è stato usato spessissimo – pensate al *Barbiere di Siviglia* – l’innamorato arriva dicendo che il maestro di canto della ragazza è malato, e che lui è il suo sostituto. E mentre lui e Angélique cercano di usare la lezione di canto per parlarsi, arriva anche il medico – nella versione radiofonica è stato chiamato Furbatto Figus, mentre in francese è Diafoirus – con suo figlio, quello che il padre vuole dare in sposa ad Angélique.

Cléante e Angélique cominciano a cantare, e cantando parlano del loro amore. Oggi gli attori non sanno più cantare così, da soprano, da tenore, da baritono. Ma al tempo di Molière sì, sapevano affrontare anche il canto classico. Ma il padre, Argan, si rende conto che c’è qualcosa di strano, e li manda via. E poi sua moglie va da lui e gli dice di aver visto Angélique con un giovanotto che è fuggito appena lei è arrivata, e che con loro c’era anche l’altra figlia, la piccolina, Louison, che certamente può raccontargli tutto. Argan chiama dunque la bambina perché faccia la spiata, perché gli dica cosa faceva Angélique in quella camera, la minaccia di batterla con la verga se non parla, la induce a trasformarsi in una piccola spia.

Il teatro di Molière è comico, ma non leggero. È un tipo di comicità che si fonda sempre su qualche cosa di terribile, di tragico o di doloroso. E qui, nella scena di Louison, viene fuori una esclamazione di Argan, una frase terribile, dopo quel che ha fatto alla bambina: «Non ci sono più bambini». In questo paese della malattia non ci sono più bambini. E cominciamo a capire qualche cosa del segreto di Molière...

Quando Molière mise in scena *Il malato immaginario*, Louison era interpretata da una bambina, Louise Beauval, che aveva otto anni, esattamente la stessa età della figlia di Molière. «Non ci sono più bambini»... Un anno prima della figlia, Molière aveva avuto un maschio, morto pochi mesi dopo. Quando sua figlia ebbe ormai quarant’anni ed era vecchia – e a quel tempo a quarant’anni si era vecchi – rispose alle domande di un appassionato del teatro di Molière. Disse: «Lei non si è mai domandato perché nella sua ultima commedia, proprio nell’ultima, mio padre abbia messo sulla scena una bambina? Una bambina di sette-otto anni, a cui riservò una scena, una sola scena, quella che si conclude con una battuta di una suprema amarezza “Il n’y a plus d’enfant”. A quel tempo ero proprio una bambina di sette-otto anni. Mio padre, indubbiamente, scrivendo quella scena aveva pensato a me. Forse per lui ero uno di quei bambini-non bambini di cui parla Argan. Mi domando se mio padre non avesse scoperto in me qualcosa che non andava: nulla dell’ingenuità, della limpida sincerità fanciullesca, ma qualcosa di giudizioso e di serio e quasi di astuto, come se fossi già stata contaminata dal mondo dei grandi. E dinanzi a certe mie reticenze, a certi miei silenzi... “ma tu non sei una bambina!” mi disse una volta, con voce irritata».

Questa confessione della figlia quarantenne non è un documento storico, è inventata, inventata ma verosimile. Appartiene a uno dei piccoli capolavori della letteratura di questi anni, un saggio, un'intervista impossibile scritta da Giovanni Macchia e pubblicata alcuni anni fa da Mondadori in un libro fondamentale, *Il silenzio di Molière*. Non ci sono più bambini... ed ecco il segreto del teatro Molière: sono gli aspetti della sua vita privata che vi affiorano, capovolti dalla situazione comica. Anche lui era sposato con una donna molto più giovane, anche lui aveva una bambina di otto anni. Li ritroviamo trasposti nel suo teatro, diventati grotteschi e comici, fonte di riso. E perché non ci sono più bambini, perché questa bambina, sua figlia, a otto anni è già in qualche modo contaminata? Forse perché il matrimonio di Molière era marchiato. Si mormorava, si diceva, nei palcoscenici, nei pamphlet, negli scritti contro Molière, che questa giovane moglie fosse, in realtà, sua figlia.

Ed effettivamente la giovane Armande era ufficialmente la sorella, ma in realtà quasi sicuramente la figlia di Madeleine Béjart, l'attrice di cui Molière era stato amante proprio negli anni in cui Armande nasceva. E poi questa ragazza diventò la moglie di Molière, un matrimonio forse incestuoso, in ogni caso strano. E tutto questo, la moglie giovane, l'ombra dell'incesto, la figlia non-bambina, tutto viene messo in scena, diventa comico, si capovolge: come la malattia di Molière, che nella vita privata è triste, malato – è ipocondriaco, e un po' maniaco.

L'unica vera medicina è non far nulla contro la malattia: lo dice il fratello di Argan, Béralde, che nel *Malato immaginario* è il portavoce di Molière. O forse la vera medicina è il teatro, e Béralde propone ad Argan un gruppo di zingari vestiti alla moresca che ballano e cantano e che – dice – in realtà ti curerebbe molto più delle tue medicine. Saranno il prossimo intermezzo. E discutono, litigano, e parlano perfino di Molière: Béralde vuole portarlo a vedere una sua commedia, per ridere anche lui dei medici. E Argan dice che Molière attacca i medici, e perciò morirà solo: se lui fosse nei panni dei medici lo farebbe morire senza soccorso, senza dargli nessuna cura. Esattamente quello che succederà nella realtà, e non nella commedia, tra poche ore.

Béralde, il fratello, cerca di convincerlo a rispettare i desideri della figlia per il matrimonio, e mentre discutono manda via una purga mandata dal medico, che si offende. Arriva allora Toinette, travestita da medico, che gli prescrive buon vino e buona carne, castagne e cialdoni.

È facile attaccare o sfottere la medicina e i medici quando si è sani, come dice Argan a Béralde. È molto più difficile farlo quando si è malati. Molière era malato, malatissimo. Ma ugualmente ancora una volta in questa sua ultima commedia attacca la medicina del suo tempo, attacca i medici e contrappone a essi la vera medicina, la vera salute dello spirito che è la gioia, la

fantasia, e il teatro – questo mondo separato, questo mondo a parte in cui si chiude per trovare un momento di pace, un po' di requie, qualcosa che un po' somigli alla salute.

L'azione corre veloce verso la fine, ormai abbiamo capito come andrà a finire: Argan, che si è finto morto, scopre che la moglie aspettava solo il suo denaro, che la figlia in realtà lo ama, che l'innamorato Cléante è perfino pronto a diventare medico se questa è la condizione per sposare Angélique. Ma anche questo si risolve: Béralde, interpretato nella nostra edizione radiofonica da un ottimo attore, Roberto Herlitzka, propone al fratello di diventare lui stesso medico, in modo da avere in sé tutta la scienza necessaria. Porta da lui, per laurearlo in medicina, un finto gruppo di medici. Sono, in realtà, una compagnia di attori, fingeranno una cerimonia per Argan. E la commedia finisce con quest'ultimo intermezzo, che però questa volta entra direttamente a far parte dell'azione. Danzando e cantando tutti i finti medici fingono di esaminare il sapere medico di Argan, parlano mezzo latino mezzo francese, gli fanno domande, lo giudicano degno di entrare nel loro dotto ordine, e nel momento finale, quando Argan grida «Giuro, giuro!» – il famoso giuramento di Ippocrate dei medici – proprio in quel momento i suoi colleghi, dietro le quinte, si accorgono che Molière comincia a vomitare sangue.

Qui, a questo punto, inizia l'agonia di Molière.

Se il teatro avesse i suoi santi come ce li hanno le chiese, Molière, quest'uomo che ha sposato probabilmente sua figlia o quanto meno la figlia della sua ex amante, quest'uomo che diceva «non ci sono più bambini», quest'uomo che veniva accusato di essere ateo, se il teatro avesse anche lui i suoi santi, sarebbe uno dei più grandi. Starebbe accanto ai santi del teatro del nostro tempo, Julian Beck, Stanislavskij, e Mejerchol'd, che è stato torturato e ucciso dalla polizia segreta di Stalin. Accanto a tutti loro ci sarebbe San Molière, quest'uomo che ha portato la sua vita nel teatro, volgendola in comico, facendo ridere gli altri di tutto ciò che per lui era tragedia. E così curando e facendo guarire, e forse un poco curando anche se stesso, così, recitando, anche quando comincia a essere veramente malato, tutta la pochezza e la miseria della malattia.

Perché vi racconto tutto questo? Perché noi oggi parliamo molto di teatro di ricerca, ma che cosa vuol dire “teatro di ricerca” al di fuori della vacuità delle categorie ministeriali, dei regolamenti, se non ricerca di qualche cosa che sappia andare al di là del teatro, che sappia, attraverso il teatro, servire la vita? Ed è quello che Molière fa nell'ultima scena della sua commedia.

Alla quarta replica, quando si sentì male, venne portato a casa. Chiese di mangiare un poco di parmigiano, e poi quella sera stessa morì, con accanto due monache che lui, ateo, aveva ospitato per carità. Poche settimane dopo, la commedia viene ripresa con un altro attore al posto di Molière.

Questa è la storia del *Malato immaginario* e del suo contesto, la storia dell'ultima commedia del più grande comico di tutti i tempi.

Trascrizione di Gabriele Sofia

IL PICCOLO SANTO DI ROBERTO BRACCO

7 febbraio 1990

A pensarci bene questo titolo *Vi racconto una commedia* è proprio strano. Uno potrebbe dire: come “vi racconto una commedia”? Se la racconti non è più una commedia, è un racconto. È vero che il racconto ogni tanto è inframezzato da scene della commedia vera, ma allora a che serve? Per raccontare cosa? La storia che la commedia mette in scena? Oppure lo spettacolo? In fondo raccontare una commedia significa sempre, o spesso, inserirla in un contesto, oppure commentarla.

Nel caso di stasera ci troviamo anche di fronte a una commedia strana. Cercheremo di usare un filo d'Arianna e di entrare il più possibile dentro questo testo. Qui sul tavolo, il tavolo di questo studio in Via Asiago, verde un po' come i tavoli da gioco, con un panno per non fare rumore quando si muovono le cose sopra, ci sono le fotocopie della commedia, ci sono degli appunti, c'è il libro originale delle commedie di Bracco, e il volume di una mostra sull'attore che per primo ha portato al successo questa commedia, Ruggero Ruggeri. Li useremo, un po' per volta. Ma andiamo con ordine. Chi è Roberto Bracco? Oggi quasi nessuno lo conosce, immagino. Quei pochi che lo conoscono associano il suo nome a testi melodrammatici del teatro di un tempo, ormai defunto. Quasi mai oggi, anzi si potrebbe dire mai, i testi di Bracco vengono messi in scena.

Bracco è nato nel 1861. Non è nato in una famiglia colta. Comincia facendo il commesso in un ufficio di spedizioni. Poi diventa giornalista, in realtà non è un giornalista, è un reporter, cioè è quello che va in giro a cercare i fatti e poi qualcun altro scrive gli articoli. Comincia a scrivere sui giornali di Napoli e viene quasi costretto a scrivere novelle. Gli dicono o scrivi le novelle o ti licenziamo, allora lui incomincia a scriverle, quasi in maniera autodidatta. E poi passa al teatro e rivela una grande capacità nel costruire testi che gli attori sanno portare al successo. Testi naturalisti, spesso freddi, spietati, altre volte ironici, altre volte testi col solito triangolo marito-moglie-amante. Oggi verso Bracco si ha un atteggiamento un po' di sufficienza, come se fosse un autore di quart'ordine. Io ricordo però come alcuni vecchi spettatori teatrali, quando ero quasi bambino, e alcuni attori anziani parlavano di lui: con venerazione.

Allora, qual è, ora, la posizione giusta? È giusto disprezzarlo, o almeno

vederlo come un autore passato, sorpassato? Dopo l'avvento di Pirandello praticamente Bracco è come se sparisse dalla memoria. Più avanti, nella sua vita, quando era già famoso, Bracco diventa deputato, un deputato dell'opposizione al fascismo, viene quindi allontanato dal Parlamento, i suoi libri non si pubblicano più, appunto perché era antifascista, e quando muore avrà dei funerali quasi clandestini, perché invisibile al regime. E ora di lui, di un autore che è stato così importante, forse si ricorda giusto *Sperduti nel buio*, e soprattutto come modo di dire che tutti hanno nella testa, e non si sa più da dove viene: è uno dei testi più importanti di Bracco. L'altro lavoro importante è questo, *Il piccolo santo*. Cerchiamo di entrare in questa commedia.

Si apre il sipario e vediamo una stanzetta tutta bianca, quasi una cella monacale. Pochi mobili semplici. È la stanza del protagonista, un prete in un paesino vicino Napoli, chiamato appunto "Il piccolo santo", santo quasi nel senso di santone. È un prete a cui tutti attribuiscono capacità di fare miracoli o di avere strane energie. Tutto nella stanzetta è bianco, soltanto una poltrona, una veneranda poltrona alta e larga, di pelle nera, si sottrae a questa armonia bianca. Sto leggendo e riassumendo la didascalia dell'autore. Poco distante dalla porta comune, a sinistra, sopra un'alta mensola ricoperta da una stoffa fiorata e pieghettata, si erge un bello e solenne scarabattolo. E che cos'è uno *scarabattolo*? È una parola che oggi non si usa più. Scarabattolo sono quelle specie di credenze con i vetri, non credenze per conservare cose da cucina, piuttosto vetrinette per cose preziose. Scarabattolo. Nello scarabattolo vi è una statua del crocefisso e una statua della Addolorata in ginocchio.

In questa stanza c'è uno strano personaggio, si chiama Barbarello. Non parla, fa soltanto dei suoni, sembra un handicappato, è quasi a metà fra un uomo e un animale. Sapremo più avanti che è un giovane che il piccolo santo, don Fiorenzo, ha salvato, e da lì nasce la sua fama di uno che sa fare miracoli, ha salvato questo giovane che era caduto in un burrone. Non era morto però è rimasto mezzo scemo. Non parla con nessuno, solo con lui, con don Fiorenzo.

Bussano alla porta, c'è gente che vuole entrare. Barbarello non apre. Entra lo stesso un mucchio di persone tra le quali ci sono il dottor Finizio e Sebastiano, sono due atei, un medico e un uomo del paese, sono amici del prete, lo cercano. Non lo trovano, sono stupiti, non sanno che fine ha fatto. Barbarello non parla. Hanno dovuto scassinare la porta per entrare. È il giorno in cui don Fiorenzo fa elemosina ai poveri, ma don Fiorenzo non c'è.

Adesso sentiamo la prima scena in cui i diversi personaggi di questo dramma si presentano.

Come avete sentito, anche gli atei del paesino, il dottor Finizio e Sebastiano, desiderano da don Fiorenzo un miracolo: gli chiedono che la moglie di Sebastiano possa avere ancora qualche giorno di vita. Vogliono che don Fiorenzo impieghi la sua strana energia. Parlando col fratello, poco dopo, don

Fiorenzo dirà: «quando la gente sta ad attendere da me mirabilia mi sembra di essere un cassiere che apre una cassaforte piena di monete false. E io ne soffro, ne soffro molto Giulio, te lo giuro». Giulio è il fratello minore di don Fiorenzo, è stato un giovane molto dissipato, ha sedotto molte donne, ma adesso vuole darsi una calmata. È tornato dall'Argentina, e vuole rimanere nel paesino del fratello prete a fare una vita sana. Abbiamo sentito Renzo Ricci, come don Fiorenzo, un grande attore del passato. Tutto il cast di questa edizione radiofonica è piuttosto importante: il fratello, Giulio, è interpretato da Nando Gazzolo, Annita, la signorina che abbiamo appena intravisto, e che nessuno sa chi sia, è interpretata da Eva Magni, Barbarello è interpretato da Gianni Galavotti. È una registrazione del 1955. Galavotti oggi è diventato un attore finalmente apprezzato quanto meritava, ha fatto anche parti da protagonista, cosa che per molto tempo gli era stata negata.

Torniamo alla nostra commedia. Don Fiorenzo deve andare ad aiutare la moribonda moglie di Sebastiano a sopravvivere un poco.

Finisce il primo atto, e nel secondo vediamo – sempre nella stessa stanzetta – Sebastiano vestito a lutto: è passato il tempo, la moglie è morta, Sebastiano è vedovo. Irrompe Barbarello, che ogni giorno – ci viene spiegato – fa un gioco con Giulio, sono diventati amici. Giulio, il fratello minore del piccolo santo, è vestito di bianco, è molto elegante, ha un garofano screziato all'occhiello della giacca. Ma veniamo a sapere anche che Barbarello fa qualcosa di strano, tutti i giorni, segue la signorina Annita, che è ancora in paese e aspetta di poter avere un colloquio con don Fiorenzo. La segue, si trova sempre quasi per caso sulla sua strada, questo uomo così, col cervello ormai assopito, che a volte ha movimenti quasi da animale.

Perché insisto tanto sui dettagli? Bracco pubblicò questa commedia nel 1909, e a lungo ritenne che fosse una commedia da leggere, non da rappresentare. Fu però messa in scena nel 1914 da Ruggero Ruggeri. Nell'introduzione Bracco dice qualcosa di strano, dice che con questa commedia ha voluto rappresentare personaggi le cui parole e i cui atti non corrispondono alla loro psiche, ne divergono come i rami dal fusto. Sembrerebbe quasi la negazione del teatro. In teatro i personaggi devono tradurre in azione il loro pensiero, e Bracco invece dice che lui ha cercato di fare qualche cosa in cui il senso dei personaggi, il motivo per cui fanno certe azioni, è nascosto non soltanto agli spettatori ma a loro stessi. Come rappresentare con il teatro qualcosa che il teatro per definizione non potrebbe rappresentare, cioè invisibile? Lui, dice Bracco, aveva pensato di lasciare questi personaggi nel limbo, negli abbozzi delle cose non realizzate, ma poi si è chiesto se un complesso sintetico di segni significativi potesse conferire alla scena la trasparenza necessaria a rendere comprensibile anche quello che non è veramente espresso. È come se dentro alla commedia si nascondesse un segreto che non uscirà mai veramente fuori attraverso le parole o attraverso le azioni. E in fondo il nostro compito,

qui, questa sera, è cercare di pedinare questo invisibile che si nasconde sotto la superficie visibile della commedia rappresentata.

Siamo al secondo atto. Don Fiorenzo incontra e parla con suo fratello Giulio. E poi Giulio incontra questa signorina così misteriosa, di cui non si sa ancora nulla, che abbiamo visto nella prima scena.

Continuiamo a seguire i nostri indizi. Innanzi tutto vediamo don Fiorenzo, questo stranissimo santo, preso da una ventata di giovinezza per l'arrivo del fratello minore, che lo incita a divertirsi, a coltivare l'amore. Addirittura gli mette all'occhiello un garofano rosso, togliendogli quello più modesto che portava, bianco, screziato. E poi, Giulio, il fratello, comincia a corteggiare Annita. Permettetemi di aggiungere un'altra piccola informazione, un po' di costume: nel testo di Bracco i personaggi si danno del Lei. Qui, invece, nella registrazione radiofonica si danno del Voi, chissà perché, forse Ruggeri recitando questo testo negli anni del fascismo ha tradotto tutti i Lei in Voi... Bracco, come vi ho detto, era stato perseguitato dal fascismo, avevano messo a soqquadro la sua casa, avevano bruciato i suoi manoscritti. Ma lasciamo perdere questo indizio, più che altro di costume teatrale, e torniamo alla nostra commedia.

Avviene l'incontro fra don Fiorenzo ed Annita e si viene a sapere, cioè don Fiorenzo viene a sapere, che Annita è figlia di una donna sposata che aveva conosciuto prima di diventare prete, quand'era all'università. Di cui si era anche innamorato. Aveva conosciuto anche la figlia, allora bambina. Forse si era fatto prete proprio perché quella donna era un amore ideale, irraggiungibile perché sposata. Le fila cominciano ad intrecciarsi ma ancora non vediamo quei segni di quel qualcosa di inespresso per gli stessi personaggi, quello di cui parlava Bracco nella sua introduzione.

La giovane è venuta nel paese dove sta il "piccolo santo" perché la madre è morta, e morendo le ha detto che l'unica persona che avrebbe potuto aiutarla era lui. Lei aveva avuto una fortissima crisi dopo la morte della madre: «mi fu tolto tutto – dice a don Fiorenzo – sono rimasta come una cosa inerte, un fragile oggetto qualunque gettato sul lastrico di una strada, e se uno dei passanti avesse abbassato la mano per raccogliermi, non avrei saputo prevedere, né avrei saputo domandargli, cosa volesse fare di me».

Don Fiorenzo diventa il padre spirituale di Annita e comincia il terzo atto.

Nel terzo atto assistiamo a un duro colloquio fra don Fiorenzo e Giulio, il fratello minore. Don Fiorenzo si è reso conto che Giulio corteggia Annita ed è estremamente irritato: Annita è qualcosa che lui non deve sporcare, ha una vita spirituale enorme. Ma Giulio rivela al fratello prete che non vuole affatto sedurre questa ragazza, anzi, vede in lei la sua possibilità di riscattarsi: la vuole sposare. E don Fiorenzo cambia immediatamente atteggiamento e dice:

«benissimo, allora sposatevi», e lui stesso diventa quasi una specie di mezzano – mezzano a fin di bene, rivela al fratello che sta per avere un colloquio decisivo con Annita, forse lei potrebbe decidere di darsi alla vita religiosa e diventare monaca. Ma ora lui vuol farle cambiare idea e spingerla al matrimonio. Ecco, siamo nella scena del terzo atto, quando don Fiorenzo e Annita si incontrano e il piccolo santo, il prete, invece di spingere la ragazza sulla via del misticismo a cui lei sembrerebbe inclinata, la spinge a un matrimonio.

Nella superficie dell'azione, dunque, c'è un prete santo che impedisce a una giovane di seguire una vocazione che forse non esiste, e la spinge invece verso la sua vera vocazione, quella del matrimonio. Ma sotto questa superficie, c'è una scena di seduzione, sembra un po' come quando Tartufo cerca di sedurre Elmira. Ma questa volta è una seduzione per interposta persona.

Entra Giulio. Don Fiorenzo mette uno accanto all'altra Giulio e Annita, e qui Bracco ha scritto una scena senza parole, una scena di sguardi, di occhi. Da quelli di Annita cominciano a scendere lacrime, Giulio la guarda con occhi spalancati e timidi, e quelli di don Fiorenzo, che si allontana, sono invece occhi spalancati, come gli occhi aperti di un cieco, e quasi come un cieco se ne va. Allora non è soltanto una seduzione per interposta persona, c'è dell'altro?

Atto quarto. Avviene il matrimonio ma don Fiorenzo e Sebastiano sono chiusi in casa. Don Fiorenzo non è andato al matrimonio, perché? Neppure Sebastiano, il vedovo, che vorrebbe sempre suicidarsi, è andato. E c'è di più. Quando i due sposi salgono le scale per andare al loro appartamento e passano davanti alla porta di don Fiorenzo, Annita cade per terra, come morta, rigida, e soltanto le preghiere di don Fiorenzo sembrano poterla salvare. C'è qualcosa di oscuro che si muove. È su questa bolgia tenebrosa che si svolge un colloquio tra don Fiorenzo e Sebastiano, tra il piccolo santo e l'ateo rimasto vedovo che pensa solo al suicidio.

Di che si tratta, allora? Don Fiorenzo, senza nemmeno saperlo lui stesso, si è innamorato della figlia della donna che aveva amato da giovane? O c'è qualcosa di peggio? Questa Annita per lui è veramente una figlia, e la fa sposare al fratello, ha creato lui stesso una macchina tragica basata su un incesto trasposto, o forse chissà, quasi letterale... Certo è che finisce l'atto quarto, passa poco tempo, siamo nel quinto, sono passati pochi mesi, i due sposi stanno nell'appartamento sopra quello di don Fiorenzo e don Fiorenzo cade sempre più in una angoscia che è quasi una forma di pazzia, li sente muovere sopra la sua testa... che cos'è? È gelosia? È rimorso? È una bolgia tenebrosa che agisce senza che lui ne riesca ad avere la coscienza e riesca a padroneggiarla.

Il fratello minore e Annita decidono di abbandonare il paese. Non possono continuare a vivere accanto a don Fiorenzo, che sta sempre peggio e non

sa perché. Decidono di ritornare in Argentina e salutano per l'ultima volta il piccolo santo, se ne vanno. E don Fiorenzo ancora una volta rimane solo con Sebastiano, colui che vorrebbe sempre suicidarsi e non si suicida.

Barbarellò è uscito e segue i due che partono.

L'*alter ego* del piccolo santo, di don Fiorenzo, il giovane un po' ebete che il prete ha salvato dalla morte, uccide suo fratello. Allora così come ha sedotto Annita per interposta persona, don Fiorenzo ha anche ucciso Giulio, suo fratello, per interposta persona? Sono illazioni, in fondo inutili. Quello che ci interessa è ritornare alla prima domanda: è un grande scrittore, di quelli che restano, o è uno scrittore "superato", Bracco? Forse non è né l'una né l'altra cosa. Ha creato la pasta. Una pasta fatta a regola d'arte, che poi ciascun attore può far lievitare, e può cucinare, e tradurla in un'opera compiuta. La forza di Bracco sta tutta qui, nella sua capacità di costruire una macchina che l'attore può trasformare: costruire le azioni e nascondere le intenzioni.

Questa è la grandezza, grandezza tutta teatrale, forse non letteraria, di questa commedia, che permette indagini diverse sotto la superficie delle azioni fissate. E allora quello che ci diceva Bracco, e che ho raccontato all'inizio, – non sapevo se tenere o no questi personaggi, che avevo conservato nel limbo dei personaggi non realizzati –, allora queste parole ci fanno pensare a un'altra opera di qualche anno dopo, i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Pirandello dice esattamente la stessa cosa, parla di personaggi che erano rimasti nel limbo della sua creazione artistica e che poi si sono realizzati, si sono voluti realizzare. Ecco, allora forse Bracco, grande artigiano della scena, quasi preannuncia il tema fondamentale del grande artista che poi, come racconta la cronaca, lo soppianderà.

Trascrizione di Samantha Marenzi

'O VICO DI RAFFAELE VIVIANI

8 febbraio 1990

Stasera siamo a Napoli. Quando si alza il sipario vediamo un vicolo di Borgo Loreto. Nel vicolo ci sono diverse cose e persone: un ciabattino che è anche il portiere di un palazzo, un piccolo caffè che ha davanti alla porta un solo tavolino, una ragazza che si guadagna da vivere pettinando le signore. Siamo a Napoli in una mattina d'estate, intorno al 1917.

'O *Vico*, l'atto unico che stiamo sentendo, è la prima commedia di Raffaele Viviani. È andata in scena a Napoli nel dicembre del 1917 e guardate il caso: è stata pure l'ultima commedia che Viviani ha recitato, nella Pentecoste

del 1945, prima di ritirarsi dalla professione. Quindi questa commedia, questo atto unico, è come se inquadrasse l'intera sua carriera.

Viviani nasce come attore del Varietà ed è innovatore in questo campo, perché come numeri del suo Varietà si inventa piccole figure caratteristiche e realistiche. Si diceva che Viviani era così bravo nel rappresentare gli scugnizzi, nel rappresentare il popolino napoletano, perché anch'egli veniva da lì, era stato scugnizzo e vagabondo. È un po' quello che si dice di tutti gli autori, di tutti gli artisti, i poeti e i poeti di teatro – ovvero gli attori – che si specializzano in questo tipo di rappresentazioni spesso chiamate “popolari”: si sostiene spesso che loro stessi vengano dal mondo che rappresentano. Ma è quasi sempre un mito e allora viene voglia di chiedere a Viviani se veramente anche lui era stato uno scugnizzo, era stato un vagabondo: «No, non lo sono mai stato. Da bambino, con mio padre vivo, ero anzi un piccolo privilegiato». Stiamo leggendo dalle memorie che Viviani ha scritto per rispondere alle richieste de «La Stampa» di Torino nel 1928. Racconta di chi era figlio: di un costumista, un vestiarista teatrale. Veniva dunque da una famiglia abbastanza benestante, ricorda che era il beniamino di casa. Quando era piccolo, il padre gli aveva regalato un calessino con un asino, e poteva andare in giro per Napoli come un piccolo signore, un piccolo figlio di signore. Dopo la morte del padre ci fu una certa miseria, ma era sempre la miseria di una famiglia borghese – terribile ma dignitosa, tenuta nascosta. Viviani dunque non è affatto uno scugnizzo di nascita, non è affatto un vagabondo, ma è un uomo che conosce questo mondo, e comincia a rappresentarlo prima nel Varietà e poi in vere e proprie commedie. L'atto unico *'O Vico*, del 1917, è solo il primo passo in questa nuova strada, dopo il Varietà.

Abbiamo visto i primi personaggi in questo vicolo, e abbiamo visto l'acquaiolo che amoreggia con la parrucchiera. L'edizione che stiamo sentendo è del 1973, le musiche – avete visto l'importanza di musica e canzoni – sono di Viviani stesso, ricostruite ed eseguite da Roberto De Simone, la regia è di Achille Millo, tra gli attori che sentiremo vi sono Enzo Carnavale, Gennaro Di Napoli, Marina Pagano, Piero Sammadaro: attori che siamo abituati a conoscere, non foss'altro che attraverso il teatro di Eduardo.

Abbiamo visto che nel vicolo c'è un caffè con un solo tavolino, e lì si è seduto un signore – poi scopriremo che è un signore con pochi quattrini – e accanto si apre la porta del basso di Nunziata, una ragazza molto elegante, che si lascia corteggiare da diverse persone di importanza, guappi. Arriva uno dei suoi pretendenti. Si chiama Totore e va a sedersi allo stesso tavolo dove è seduto il signore.

Sì, sembra proprio l'immagine più stereotipata di Napoli. Ma non dobbiamo cadere in questa trappola. Questa immagine stereotipata di Napoli è il

risultato di una banalizzazione di quello che Viviani ha inventato, e l'ha fatto proprio a partire da questo atto unico, *'O Vico*.

Mi fermo per segnalarvi un punto della scena che abbiamo appena sentito: la moglie del ciabattino, che invece di fare la spesa si è giocata tutto al lotto, puntando su un ambo apparentemente assurdo, formato dal numero 1 e dal numero 2. Il lotto non è folklore soltanto. Sul lotto, nel 1890, Matilde Serao aveva scritto un romanzo, *Il paese di cuccagna*, in cui lo mostrava come una vera malattia, che prendeva tutte le classi sociali di Napoli, dagli aristocratici fino ai più miseri abitanti dei bassi e dei vicoli. Una malattia che nasceva da una speranza insana di ricchezza, dal tentativo di sopravvivere in un mondo di miseria. No, non è solo folklore, il lotto.

Come nasce dunque questa commedia? Viviani era un artista di Varietà, grande, famoso. Faceva brevi numeri realistici, come vi ho detto, in cui cambiava continuamente personaggio. Anche nelle sue commedie, e anche in questo atto unico che stiamo sentendo, interpretava quattro, cinque diversi personaggi, trasformandosi completamente.

Nel 1917 c'era la sconfitta di Caporetto, alla fine di ottobre. I giornali scrivono che bisogna chiudere i teatri di varietà, in segno di lutto, che tutto questo divertimento così banale ed effimero è ingiusto in una situazione tragica. Viviani afferra l'occasione per passare dal Varietà al teatro vero e proprio. Ma s'inventa lui stesso il suo teatro, non segue un genere già esistente. Comincia invece, quasi improvvisando, a mescolare i diversi numeri che faceva. Si crea una compagnia di attori e lascia che dall'intreccio tra i personaggi emerga una commedia. Scriveva, insomma, non partendo da una storia, ma da un ambiente. E poi lasciava che lentamente si coagulasse l'inizio di una storia. Noi, qui, nelle due scene che abbiamo sentito, già vediamo che comincia a precisarsi qualcosa, che qualcosa emerge dal quadro di ambiente. C'è questa Nunziata, ci sono i guappi che la corteggiano. Uno dei suoi amanti sta in galera, lo chiamano 'O cane 'e presa, perché non uccideva la gente con le armi ma mordendole, mangiandosene letteralmente dei pezzi. Ma adesso sta in galera, e lei è diventata l'amante di un nuovo guappo, più giovane, Gennarino. Così comincia la storia.

Viviani, vi dicevo, si inventa il genere. Impara a scrivere, è un fantastico musicista ma non sa scrivere la musica; è quello che i musicisti chiamano un "melodista non trascrittore": inventa la musica, ma ha bisogno che qualcun altro la trascriva. Ma ha idee molto precise su tutto, come deve essere il teatro, come deve essere anche la musica. Niente improvvisazione, tutto fissato, tutto scritto.

Si inventa anche i suoi attori: prende persone che non hanno mai fatto teatro e con loro fa una grande compagnia. In quel periodo tutti parlano della regia, parlano di un teatro d'ensemble, parlano di un teatro fatto da persone che fanno ricerca insieme, e tutti guardano all'estero, cercano all'estero dei

modelli. Ma in quegli anni, in Italia, Viviani, in realtà, tutto questo lo stava facendo. Quando la gente parla di Viviani nasce una specie di tic dei raffronti: viene confrontato a Brecht, a Molière, a Gor'kij, ai futuristi, a Dickens, a Čechov, a Dostoevskij, alla Commedia dell'Arte, a Belli, a Baudelaire, a Stanislavskij, a Mejerchol'd. Sono confronti che mostrano soprattutto la sua solitudine nel panorama italiano: non si sa in che genere immerterlo, il suo genere è autoctono, Viviani non è un semplice autodidatta, è un artista libero, è un puro inventore.

E la pagherà, questa solitudine, come vedremo.

Ma adesso torniamo nel vicolo. Ascolteremo la discussione fra Raffaele (il calzolaio-portiere) e il giornalista, quello che ha venduto [il giornale] «Roma». È un numero famoso che Viviani faceva nel varietà, ora è stato trasportato in questo vicolo, e vi acquista un nuovo senso, intrecciandosi alle azioni e alle parole degli altri.

Lo sfondo su cui queste figure si animano e la storia comincia a svilupparsi. È comico. Ma il comico è come l'acqua di un fiume: regge un bastimento che non è necessariamente comico, lascia trasparire miseria, denuncia, addirittura tragedia. Dramma. Viviani, l'ho già detto, è stato paragonato a Dostoevskij, o a Čechov, per certi versi.

Ora, questo mondo e questo teatro che Viviani crea, non nascono soltanto dall'osservazione della Napoli del suo tempo, dal mondo che conosceva così bene, fin da bambino, ma anche da una conoscenza profonda del teatro. Napoli in fondo è un luogo in cui tutto il teatro è contemporaneamente presente. C'è il teatro di marionette, la *zarzuela* – una specie di musica e commedia, mischiate insieme –, c'è il teatro di Pulcinella, ci sono alcuni tra i più grandi attori italiani: sono presenti tutti gli aspetti del teatro.

E Viviani rappresenta questo mondo e crea questo genere nuovo che non ha altro modo per essere nominato che appunto “il teatro di Raffaele Viviani”.

Ha un successo enorme, ma non è un successo che duri a lungo. Lentamente, intorno agli anni Trenta, il pubblico comincia a disaffezionarsi, e non *malgrado* l'arte di Viviani ma proprio *a causa* della sua arte. Viviani comincia a essere quello che continua a essere ancora oggi, una specie di cattiva coscienza del teatro italiano. Lo si rappresenta poco e lo si legge poco, benché adesso stia uscendo una nuova edizione delle sue opere e delle sue musiche, e benché in questi ultimi anni Patroni Griffi e Rigillo abbiano messo in scena alcune sue opere. Rigillo ha messo in scena ad esempio *I Pescatori e Zingari*. Nella compagnia c'era Regina Bianchi, un'attrice molto nota nel teatro napoletano, che ha cominciato quasi bambina a recitare proprio con Viviani.

Ma perché dico che Viviani è rimasto come una cattiva coscienza? Perché non si inserisce nel teatro apparentemente più prestigioso, nel teatro solenne. E quando ritorna la moda del teatro solenne, Viviani sembra un po' un

teatro da straccioni. Sui giornali vengono pubblicate lettere che lo accusano di presentare un'immagine misera dell'Italia, come fa in questo *'O Vico* che stiamo sentendo. Spesso si è detto che era il fascismo a rifiutarlo, ma non si tratta tanto di fascismo, si tratta di qualcosa di diverso che infatti si ripresenta anche dopo il fascismo. Negli anni Cinquanta, quando trionfa il neorealismo, un sottosegretario della Presidenza del Consiglio scrive una lettera aperta a De Sica, paradossalmente su una rivista chiamata «Libertas», e gli dice: «tu con *Umberto D.* rappresenti un'immagine bassa dell'Italia. Perché all'estero dobbiamo mandare questi film?». Erano le stesse accuse che venivano fatte intorno agli anni Trenta a Viviani. Invece la lettera di questo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, giovane, colto, pugno di ferro e guanto di velluto, che si chiamava Giulio Andreotti, è del '52. Ma sono le stesse accuse che venivano fatte a Viviani negli anni Trenta. Allora vedete, non è un problema di fascismo è un problema di mentalità: come dire, «tutto questo non si deve rappresentare». Viviani, invece, lo rappresentava, ed era una sferzata contro il teatro solenne, contro coloro che credono che il vero teatro sia quello prestigioso.

Nel '34 Viviani è quasi obbligato ad andare a Venezia, a partecipare alla messinscena di Gino Rocca di una commedia di Goldoni, *La bottega del caffè*. È il '34, e in quell'anno a Roma si farà anche un grande e prestigioso convegno sul teatro.

Anche noi, nel decennio appena passato, abbiamo assistito al ritorno di questa onda, dell'onda del teatro prestigioso, l'onda della solennità, che soffoca tutto ciò vi è di più vivo. Sono storie che tornano. Ecco perché dico che Viviani è una cattiva coscienza del teatro italiano.

Ma ritorniamo al vicolo, abbiamo visto che la storia cominciava a dipanarsi, c'era una puntata al lotto, un ambo, i numeri 1 e 2, e c'è il timore, la spada di Damocle di questo terribile 'O cane 'e presa, il guappo sanguinario che sta in carcere, e che se torna chi sa cosa fa quando scopre che la sua donna, in realtà, è innamorata di un'altra persona.

Ed ecco che adesso entra in scena proprio lui, Ferdinando 'O cane 'e presa. Lo interpretava Viviani. È una figura triste e sinistra e amara, porta i segni di lunga sofferenza fisica. Il suo guardo è torvo, ha il labbro inferiore proteso in avanti, la barba incolta. Dà un'occhiata al basso di Nunziata e porta la mano al cappello, come per dire al signore «Permesso», e siede al tavolino con aria trasognata, guardando il vicolo che conosceva così bene, e che rimane sempre uguale. A parte la sua donna.

Questo *'O Vico* è cominciato quasi come la rappresentazione folkloristica di un vicolo, ma le due scene con cui l'atto unico si chiude sono tutt'altra cosa: due guappi, uno della vecchia generazione, che combatte solo a morsi, e l'altro giovane, uno che sa tirare fuori la pistola e ammazzare senza nessun

problema. Si fronteggiano, c'è uno scontro, la tipica la situazione che tanto spesso appare nei drammi popolari, nei drammi di malavita, e che finisce ineluttabilmente con un omicidio, una tragedia, col sangue. Qui invece finisce in niente: il vecchio può solo tirarsi indietro, sconfitto.

E in questo niente c'è lo sguardo disperato e duro di Viviani.

Ma poi c'è ancora un'ultima scena, il momento della tragedia. In un'edizione radiofonica non si può sentire, perché è soltanto agita: la moglie del portiere, quella che ha giocato l'ambo assurdo, i numeri 1 e 2, ha vinto. Ma 'O cane 'e presa, quello che combatte solo con i morsi, nella sua rabbia per essere stato sconfitto, prende il biglietto e se lo mangia. Una volta tanto che la speranza assurda si è realizzata finisce distrutta, e per niente poi, per rabbia, quasi per distrazione.

Sembra quasi – o forse è – una profezia su quello che succederà a Napoli dopo il 1917. Fino ai nostri giorni.

Trascrizione di Gabriele Sofia

TRE TOPI GRIGI DI AGATHA CHRISTIE

9 febbraio 1990

Una settimana fa, prima di venire qui alla radio per questi racconti teatral-radiofonici, ero in una piccola città della Toscana, Pontedera, a vedere uno spettacolo che si intitola *In carne e ossa*¹, uno spettacolo fatto per accogliere non più di sette-otto spettatori. Era uno spettacolo straordinariamente buono, per gli spettatori una esperienza vera, prodotto da un Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale importante. Ma perché ve lo racconto? Perché molti si chiedono, si sono chiesti che senso ha fare teatro per sette, per otto spettatori a volta. Se lo chiedono come se il valore più importante del teatro, l'unico valore su cui si dovrebbe misurare il pregio del teatro, fossero gli spettatori, nel senso del *numero* di spettatori che uno spettacolo riesce a coinvolgere.

Chi la pensa in questo modo dovrebbe allora ritenere che il più grande fenomeno teatrale a partire dal secondo dopoguerra non sia Laurence Olivier, non Eduardo De Filippo, non sia Ronconi, né Strehler, né il Living, o Grotowski. Il più grande fenomeno teatrale del secondo Novecento dovrebbe essere questo testo, *Tre topi grigi*, di Agatha Christie, andato scena a Londra nel 1952, e rimasto ininterrottamente in scena da allora. Nel '68 avevano visto questa commedia quattro milioni di spettatori. Già allora era qualcosa di

¹ *In carne ed ossa*, Pontedera, regia di Roberto Bacci, con Piergiorgio Castellani, François Kahn, Silvia Pasello, Stefano Vercelli.

fisso, a Londra, quasi come un monumento nazionale. Nel 1972, quando lo spettacolo compì i suoi vent'anni, ci fu un grande party, con tutte le numerose interpreti della parte della protagonista. Se fosse solo il numero degli spettatori a contare, questo dovrebbe essere il più grande fenomeno di tutti questi decenni teatrali.

Non è così, è semplicemente una commedia di quelle definite "d'evasione". Però è fatta molto bene, è un alto prodotto di artigianato, e l'ho scelta per chiudere la mia settimana di racconti teatrali.

Tutti sappiamo chi sia Agatha Christie, è quasi come se fosse una nostra parente, la conosciamo bene. In ogni edicola di giornali, in ogni stazione, in ogni libreria, in quelle più serie e grandi come in tutte le cartolerie, troviamo sempre qualche suo libro. È morta pochi anni fa, nel 1976, aveva ottantasei anni. Non aveva mai scritto per il teatro fino al 1947, quando venne chiesto alla regina Mary cosa volesse sentire alla radio per il suo ottantesimo compleanno – magari uno Shakespeare, o Sofocle. E lei disse no, voglio sentire un giallo di Agatha Christie, un suo nuovo giallo. E allora la scrittrice scrisse per la radio *Tre topi grigi*, e poi da questo radiodramma trasse un testo teatrale.

All'apertura del sipario, nel prologo, ci troviamo in una strada di Londra.

La classica strada della classica Londra. Nebbia. Pomeriggio avanzato. Passano delle persone, dei signori, dei borghesi, tutti vestiti uguali, tutti con lo stesso soprabito grigio, la stessa sciarpa chiara. Fa freddo, c'è nebbia, tutti hanno il cappello calato, e la sciarpa che quasi nasconde il viso. Due operai chiacchierano tra loro mentre arriva un signore che zuffola una filastrocca per bambini, una filastrocca molto famosa in Inghilterra, molto antica, che parla di topolini grigi. Il signore passa vicino agli operai, uno di loro chiede di accendergli una sigaretta, lui tira fuori il suo accendino, e nell'estrarlo perde inavvertitamente un taccuino, che cade per terra. Se ne va. È un tipo forse un po' strano, parla con voce sommessa. Dopo che se ne è andato gli operai commentano il suo aspetto. E poi scopriamo che c'è stato un omicidio, e che nel taccuino, perso dal colpevole, sono segnati due indirizzi: quello in cui è avvenuto l'omicidio di una donna, e un altro, in campagna.

Cambia la scena, e ci troviamo in una locanda a una quarantina di chilometri da Londra.

La locanda sta per essere inaugurata da una coppia di sposini: sono sposati da un anno soltanto, un anno esatto, e hanno trasformato quella casa, appena ereditata, in pensione.

Ci troviamo, cioè, proprio in uno di quei posti tipici della Christie, uno di quelli in cui ama ambientare i suoi gialli: un luogo isolato dal mondo, un piccolo microcosmo. Lei ama scrivere gialli con un numero relativamente limitato di personaggi, che le piace chiudere in una nave, in una pensione, in un'isola, in un treno, in un villaggio.

Qui siamo in una pensione. E in questo luogo, isolato, per di più isolato

dal maltempo, vediamo arrivare quel tipo di personaggi tipici dei suoi vari racconti, sono un po' sempre gli stessi, quasi tipi fissi: c'è il giovane un po' strano e c'è la vecchia brontolona, c'è la ragazza inquieta e ribelle e il vecchio signore perbene. E c'è l'ospite inatteso.

In questa particolare storia, questi personaggi un po' fissi sono gli ospiti della pensione tenuta dai due sposini. Lei si chiama Mollie lui si chiama Giles, sono sposi recenti, sposi da tempo di guerra.

Il primo ospite è il ragazzo un po' strano, inquieto, con una grande zazzera di capelli spettinati e biondi, poi arriva la vecchia signora, grassa, brontolona, a cui non va bene nulla, sempre pronta a protestare su come è tenuta la pensione. Si chiama Mrs Boyle. Entra poi la ragazza giovane e ribelle. Il vecchio signore perbene è un maggiore.

E poi arriva l'ospite inatteso, lui stesso si definisce così. È un italiano, si chiama signor Paravicini, ha grossi baffi, è pettinato con molta cura e molta brillantina, sembra di mezza età. Arriva con un bagaglio piccolissimo, racconta che la sua macchina è rimasta infossata nella neve e non è riuscito a proseguire. Attenzione, quest'uomo assomiglia moltissimo, nell'aspetto e nel comportamento, nel tipo di ironia, nei modi un po' mondani, al famosissimo – e già molto famoso nel '52 – Poirot di Agatha Christie, e ce lo dice l'autrice stessa. Ecco che così comincia il gioco tra la commedia e lo spettatore, perché ognuno di questi personaggi comincia ad avere comportamenti che ci mettono in sospetto. Christopher Wren, per esempio, il giovane strano e un po' nevrotico, che si chiama come il più grande architetto inglese, ed è lui stesso architetto, canticchia e zuffola in continuazione filastrocche infantili – proprio come abbiamo visto fare all'assassino.

Tutta questa gente si sistema nelle varie camere. Intanto, fuori, la nevicata continua, tanto che ormai la pensione è rimasta completamente isolata, irraggiungibile da qualsiasi macchina, e anche a piedi. Telefona però la polizia, per avvertire Mollie, la giovane padrona della pensione, che stanno per mandarle un poliziotto, un sergente. Arriverà con gli sci, è una questione importante. Gli altri, gli ospiti, sentono che sta per arrivare la polizia, e hanno reazioni strane, che aumentano i sospettabili per gli spettatori: il signor Paravicini, che sta attizzando la stufa, lascia cadere con gran rumore per terra l'attizzatoio. Il Maggiore si irrigidisce.

Mentre aspettiamo il poliziotto, gli indizi aumentano ancora. Paravicini, per esempio, è un tipo che si mostra sempre più strano, si avvicina alla gente piano piano, non lo si avverte – benché sia pesante, sa camminare in maniera soffice, riesce a passare quasi inosservato. Si sente qualcuno bussare ai vetri della finestra, e chi è? È il giovane sergente, in abiti ben poco polizieschi: è un giovane sportivo, aitante, con i suoi sci.

A questo punto i personaggi sono tutti chiusi dentro questo piccolo mondo isolato, la pensione. Il giallo si svolgerà tutto lì.

Un po' per volta veniamo a conoscere la storia che ha portato all'omicidio, le sue cause remote: tre bambini, orfani, erano stati affidati anni prima a una coppia che li aveva invece maltrattati al punto da portare il più piccolo al suicidio, mentre sono sopravvissuti il fratello e la sorella maggiore. L'assassino, il bambino sopravvissuto, ora un disertore non del tutto sano di mente, sta vendicando il fratello: ha ucciso la donna, unica sopravvissuta della coppia di seviziatori.

Ma nel taccuino che ha perso è stato trovato anche l'indirizzo della pensione, quindi una delle persone che stanno lì deve avere a che fare con questo caso. I sospetti si addensano in particolare su Christopher, che ha l'età giusta e, così nevrotico, ha anche il carattere giusto. L'assassino sembra lui. Fin troppo: c'è una legge implicita in ogni giallo, quel che è troppo evidente non può essere la soluzione giusta, non può essere il colpevole. Ma chi sa se questa legge, in questo caso, verrà confermata o smentita.

Ma adesso dobbiamo un po' riassumere, perché nel decorso della commedia cominciano a emergere sempre nuovi dati che all'inizio erano rimasti segreti – Mollie, per esempio, è stata maestra del piccolo suicida.

Una parentesi: ma perché il giallo interessa tanto, nella nostra epoca, perché diventa un genere anche teatrale, cinematografico così importante, nel Novecento? Non credo sia solo perché cattura l'attenzione. Potremmo invece dire che questa importanza viene dal fatto che il giallo corrisponde a uno dei grandi mutamenti culturali del secolo che sta finendo, del nostro Novecento, il secolo che in tanti campi – in scienza, sociologia, politica (pensate a Marx) o psicologia (pensate a Freud) – ha scoperto come non ci sia rapporto tra quel che vediamo e le sue cause. Le leggi che muovono dal di sotto la realtà sono leggi che non appaiono in superficie, sono leggi nascoste, segrete, che bisogna scoprire. Insospettabili. E il giallo, in fondo, è la versione più piccola ed esplicita di questa così determinante disposizione culturale.

Allora torniamo nella locanda isolata dal mondo, chiusa nella neve. Cosa cominciamo a scoprire? Che la signora brontolona, che aveva proclamato di non aver nulla, proprio nulla a che vedere con il caso, era stata in realtà giudice dei minorenni. Era stata lei ad affidare quei tre bambini alla coppia che li aveva poi seviziati. Lei sostiene di averli affidati in buona fede, ma la causa prima della tragedia è stata lei. Non solo, ma scopriamo anche che il signor Paravicini si truca, si mette un po' di cipria, si dà un po' di rosso sulle guance. Allora la sua età apparente può ingannare, può essere molto più giovane, o più vecchio di quel che sembra. La signorina inquieta si è sentita quasi mancare quando ha saputo quale era il movente dell'assassino. Lei è un po' mascolina nell'aspetto, potrebbe essere un uomo travestito da donna. Oppure potrebbe essere una donna in grado di travestirsi da uomo per commettere un assassinio. Di Christopher abbiamo già detto.

Potremmo pensare che i due unici liberi da ogni sospetto siano i giovani proprietari della pensione, la coppia di sposi. Ma non è così: come età potrebbero coincidere benissimo con l'assassino.

E intanto, succede un fatto nuovo. La signora grassa, l'ex-giudice dei minorenni, quella che ha affidato i bambini alla coppia mostruosa, è sola nella stanza. Sta sentendo la radio. Ed ecco, sentiamo aprire la porta.

Noi spettatori non vediamo chi entra, ma lei sì, e dopo aver avuto inizialmente un soprassalto, saluta chi è entrato. E mentre dice «Ah, siete voi!», la luce viene spenta, il volume della radio si alza, e sentiamo la signora che comincia a rantolare.

Entra di corsa Mollie, accende la luce, e scopre che la signora è stata strozzata.

La stanza è deserta.

Fine del primo atto.

Si apre il sipario per il secondo atto. Sono passati dieci minuti.

Tutti i pensionanti hanno avuto la possibilità di uccidere la signora. Chi è l'assassino? Ma c'è anche un'altra domanda, ugualmente importante: chi sarà il prossimo assassinato, la prossima vittima? Sappiamo infatti che in questa pensione devono essere uccisi *due* topi grigi, due personaggi, perché l'assassino aveva segnato solo due indirizzi nel taccuino, e i topolini sono tre. Quindi evidentemente le altre due vittime devono essere entrambe alla pensione. I sospetti su Christopher aumentano, aumentano sempre di più. Giles, il giovane marito, lo accusa apertamente. Ma comincia a nutrire dei sospetti anche su sua moglie, aveva detto di essere stata a casa tutto il giorno prima, ma lui le ha trovato in tasca il biglietto, del giorno prima, di un omnibus londinese. Forse il marito sospetta che lei sia in combutta con Christopher, che le sta evidentemente simpatico, e che per di più la corteggia.

E ancora si complicano i sospetti: c'è un colloquio tra Mollie e il sergente, lei vuole cercare di scagionare Christopher, le piace questo giovane, così infelice, un po' folle. Ma durante il loro colloquio il sergente le mostra un giornale di Londra trovato in una tasca di Giles: un giornale del giorno prima, in vendita per le strade di Londra solo dopo le tre pomeridiane, mentre le aveva detto di essere stato sempre in giro lì intorno per le ultime sistemazioni esterne alla locanda. E allora la giovane donna si chiede: forse non si può avere fiducia in nessuno, forse tutti sono degli estranei, potenzialmente pericolosi. E così pensiamo anche noi spettatori: Giles se ne era andato a zonzo il giorno prima, il giorno del delitto, è stato a Londra. Tutti e due, anzi, marito e moglie, sono stati a Londra, ognuno all'insaputa dell'altro.

A questo punto la commedia dovrebbe quasi finire, si dovrebbe arrivare alla spiegazione finale. Ma ecco ancora un fatto nuovo: gli sci del sergente sono spariti. Chi li ha fatti sparire? Christopher, poi, confessa a Mollie di averle dato un nome finto: è scappato dal servizio militare, è un disertore.

Proprio come l'assassino. Ricordate che Agatha Christie è famosa per non rispettare mai nessuna regola, se non le va.

Ma gli sci sono spariti, e sicuramente c'è anche qualcun altro che ha a che vedere con la tragedia dei bambini, un'altra persona che deve essere assassinata.

Allora il sergente ricorre all'espedito più classico del giallo: la ricostruzione della scena del delitto. E qui cominciamo a correre verso la scena definitiva, finale. Il sergente convoca tutti i personaggi, e in questo luogo così chiuso, isolato, si ricostruisce la scena del delitto.

Ed ecco, alla fine scopriamo che il poliziotto non era un poliziotto, e il Maggiore non era un Maggiore, e invece era lui il poliziotto. I due sposini se ne erano andati a Londra ognuno per conto suo a comprare un regalo di anniversario all'altro. La giovane strana è la sorella dell'assassino. Il giallo è finito. È un lieto fine, come sempre nei gialli. Un lieto fine un po' amarognolo.

Parlavo dell'artigianato altissimo di Agatha Christie. Possiamo parlarne perché la scrittrice, con pochissimi elementi – certo facendo una letteratura che punta soprattutto al successo commerciale – ma con pochissimi elementi costruisce qualcosa che ha al suo interno una sua goccia di verità.

Agatha Christie dipinge i suoi personaggi con i colori che più sono amati: la vecchia Inghilterra, tradizionale, che malgrado tutte le tragedie storiche mantiene la sua dignità, i suoi costumi, le sue locande, i signori perbene che si incontrano mentre nel pomeriggio le signore coltivano i fiori. È una immagine stereotipata e consolante, che piace molto agli inglesi, ma anche agli americani, e pure agli europei. Lei, Agatha Christie, la usa come una superficie, per attrarre. Sotto la superficie, però, nasconde tutt'altro. Dopo la guerra, dopo tutti quei morti, e le famiglie disperse, la realtà si è trasformata. Le persone ora, possono non avere un passato noto. Possono fingersi diverse da quello che sono. Possono cambiarsi il nome, non è più possibile ricostruire facilmente chi sia figlio di chi, o da dove venga.

E queste persone nuove, non più identificabili, diverse dal mondo che c'era stato prima, e che in apparenza sopravvive ancora, invadono i paesi, senza che nessuno sappia chi sono, portando cambiamento e scompiglio. È qui che sta la goccia di verità racchiusa nell'involucro di una letteratura e di un teatro che fanno di tutto per richiamare e per eccitare lo spettatore e non, come fanno la grande letteratura o il grande teatro, per fissarsi, per piantare le loro radici profondamente nella memoria dello spettatore.

Come sappiamo, come Agatha Christie stessa ha spesso detto, ogni giallo ha il suo punto debole. È un po' come il parabrezza delle macchine, o come i grandi vetri infrangibili: c'è un punto in cui se li si tocca vanno in pezzi.

In questo giallo, in particolare, il punto debole è il fatto che l'età dei personaggi è tirata per il collo, in modo da riuscire a far tornare l'età dei personaggi con la storia dei bambini, l'età loro e dei loro persecutori, dei

protagonisti della tragedia. Mollie è la loro ex-maestrina, ma ha più o meno la stessa età dei bambini seviziati. E ci sono anche altri punti fragili: perché il vero poliziotto ha lasciato che il falso poliziotto agisse liberamente, tranquillamente, fino a uccidere una donna? Ma non sono i punti deboli a essere interessanti, ma i punti di forza di questo manufatto. Pensate al personaggio che sembra Poirot, e convoglia verso di sé l'attenzione degli spettatori – pronti a distrarsi da elementi più importanti per immaginare che possa essere un detective nascosto. Ma pensiamo soprattutto a come lei, Agatha Christie, mantenga ferreamente le proprie regole del gioco che ha instaurato con i suoi spettatori, o lettori: che il falso poliziotto non sia un vero poliziotto ci è stato detto a chiare lettere fin dall'inizio, quando, al suo arrivo, la vecchia signora gli ha brontolato contro, sostenendo che non aveva né l'età né l'aspetto di un sergente di polizia.

Ho parlato di un teatro di alto artigianato, o di letteratura di evasione. Togliamo però ogni senso negativo a questa parola: questo è teatro di evasione alla lettera. Carica di trionfi, questa pièce, *I tre topi grigi* di Agatha Christie, rimasta in scena tanti e tanti anni, venne rappresentata, il 15 marzo del 1959, in un carcere londinese, davanti a trecento reclusi. Durante il secondo atto, quando la tensione era salita al massimo, due carcerati riuscirono a evadere: ecco il teatro di evasione. Aiuta a fuggire di prigione.

Con questi tre topolini concludo la mia settimana. La prossima ci sarà al posto mio Andrea Camilleri, che inizierà lunedì i suoi racconti.

Trascrizione di Mirella Schino

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

Sandro Lombardi

FERDINANDO TAVIANI, MAESTRO DI VITA
E ATLETA DEL CUORE

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

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

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

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

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

Perché voler ritrovare il passato, perché voler ricordare? – chiede May Bartram, la protagonista femminile della *Tigre nella giungla* di Henry James² – a che scopo cercar di resuscitare luoghi e momenti, se questi non s'impongono da sé alla coscienza? Eppure, cosa non darei adesso, in questo pomeriggio grigio, in questa Firenze confinata a causa del contagio virale, per ritrovare nelle pieghe della memoria, nei meandri oscuri dove luci, immagini, suoni, odori, pensieri, sensazioni d'ogni genere e natura s'intrecciano a formare il prisma screziato e cangiante che chiamiamo ricordo – cosa non darei per tirar su dal pozzo dell'oblio, dalle grigie, labirintiche rovine della memoria, il motivo per cui Taviani e io, immersi in quella luce già d'Oriente, stessimo parlando di memoria involontaria...! Ahimè, non lo ricordo, anche se *ricordo di averlo ricordato*, per anni, finché poi quella scheggia di memoria non si è staccata da me, inabissandosi nel *gouffre* della dimenticanza.

Sembra un paradosso beffardo e un po' maligno: dimenticare il motivo per cui si parlava di memoria! Esser tradito dallo strumento che ho sempre considerato centrale per il lavoro dell'attore, il crogiolo luminoso (e numinoso) a cui ho intitolato un intero libro³: la memoria! Il fatto è che questa nobile signora, la madre delle Muse, è una divinità misteriosa, che gioca a nascondersi e rivelarsi quando meno te lo aspetti; è un folletto burlone, che percorre strade imprevedibili e tutte sue – e per quanto sia, come a May risponde John Marcher nel citato racconto di James, «lentissima a riaffiorare, ciò non toglie che possa essere al contempo assai violenta nel colpirci»⁴.

Ricordo bene, in compenso, l'eccitazione mista a timore all'idea di star per incontrare Eugenio Barba, uno dei registi nuovi di cui maggiormente si parlava a quel tempo. Arrivavo in Puglia affamato di teatro e architettura romana, di musica barocca e letteratura *maudite*, di arte povera e iperrealismo, di amicizie e amori – non troppo diverso dai due ragazzi protagonisti dei *Fratelli d'Italia* di Arbasino⁵, a loro volta memori degli Encolpio e Ascilto petroniani⁶: voraci di vita e di avventure, studiosi e sciagurati, presi nel vortice di chi impara che cosa significa aver vent'anni o poco più – e molti desideri,

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

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

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

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

⁶ Petronio, *Satyricon*, traduzione di E. Sanguineti, Roma, Palazzi, 1969.

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

Il primo impatto con l'Odin, che era stato un punto di riferimento per me fin dagli anni liceali, quando – su indicazione di Federico Tiezzi, ne leggevo su «Sipario» –, fu una delusione. Delusione di natura tutta proustiana: quando il protagonista della *Recherche* assiste per la prima volta a uno spettacolo in cui recita la Berma (personaggio costruito su Sarah Bernhardt e Réjane), da lui idolatrata, e ne resta sconcertato⁷. È lo scarto tra le aspettative e la realtà, l'inconciliabilità tra quel che desideriamo e quel che sperimentiamo. Ma Proust insegna anche come la delusione sia una delle forme della conoscenza, dato che col tempo presenta un'altra faccia: quando ci si accorge che la realtà non è inferiore alle aspettative. Passano anni e l'eroe proustiano torna a vedere la Berma, quasi casualmente, senza aspettarsi più niente, e di colpo la voce, il volto, i gesti dell'attrice lo colpiscono: laddove prima era rimasto deluso sembrandogli che la Berma non recitasse ma “fosse” Fedra, ora comprende che lì sta la sua grandezza: “essere” e non fingere di essere Fedra⁸.

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

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

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

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

⁸ Marcel Proust, *Ivi*, vol. II, pp. 35-65.

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

della collana Teatro di Feltrinelli, di cui andavo raccogliendo *Il teatro e il suo spazio* (Brook)¹⁰, *Il mio teatro* (Craig)¹¹, *Per un teatro umano* (Strehler)¹², *La realtà del teatro* (Ronconi)¹³: libri di studio, libri di formazione, libri che segnano una vita – al pari dell'*Autunno del Medio Evo* di Johan Huizinga¹⁴, del *Piero della Francesca*¹⁵ o del *Caravaggio*¹⁶ di Roberto Longhi, al pari dei *Mosaici medievali in Sicilia*¹⁷ o del *Wiligelmo* di Roberto Salvini¹⁸, col quale in quegli anni studiavo a Firenze.

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

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

Tra gli attori del gruppo danese mi legai in amicizia con Roberta Carreri, milanese, la sola italiana. Sentivo di condividere con lei, oltre che con Nando, il desiderio di un teatro che fosse, con le parole di Ennio Flaiano, non soltanto «un genere letterario ma un genere di vita»¹⁹. Fu un'amicizia “asciutta” e senza troppe parole, com'era del resto tutto a Carpignano: asciutto e senza troppe parole²⁰. Ma Taviani era in grado di declinare in termini mediterranei quella asciuttezza nordica – dove con “mediterranei” cerco di alludere a un'umanità che non teme di rivelarsi, carica di valori non detti: culto del sapere, dell'onestà intellettuale, del coraggio, della necessità di restare gentili anche nelle polemiche. L'apprendimento della tecnica era duro, giustamente duro perché,

¹⁰ Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

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

¹² Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974.

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

¹⁴ Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, Firenze, Sansoni, 1944.

¹⁵ Roberto Longhi, “Piero della Francesca” [1927], in *Piero della Francesca 1927. Con aggiunte fino al 1962*, Firenze, Sansoni, 1963.

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

¹⁷ Roberto Salvini, *Mosaici medievali in Sicilia*, Firenze, Sansoni, 1949.

¹⁸ Id., *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello, 1956.

¹⁹ Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Adelphi, 2010.

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

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

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

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

in realtà, sotto la specie di una dialettica tra Ordine e Disordine, una falsa antinomia – spiegava Taviani – scorretta e fuorviante. Ma in quegli anni c'era uno spazio, significativo seppur esiguo, «un interstizio, una crepa» – diceva –, in cui convenivano eterogenee creature sradicate, migranti, orfane, unite dal sentirsi nate in una terra di nessuno e dal disagio di non potersi riconoscere in nessuna delle due categorie (pensavo a uno slogan letto su un muro di Roma: «né con lo Stato né con l'Antistato»). Disagio che presto sarebbe diventato una rivendicazione. Nascevano gruppi che avevano come scopo prioritario non lo spettacolo ma il processo (umano, artistico, culturale, tecnico) per arrivarci. Gruppi che si orientavano alla ricerca di famiglie d'elezione – non “protette” come dicevano le malelingue dotate di malocchio (contro il quale Taviani raccolse un libro che in un punto doloroso anche mi riguarda²¹), bensì aperte al proprio interno – e con un pizzico di spavaldo orgoglio che forse mal celava una timidezza esistenziale – alla mancanza di protezione.

Un altro dei grandi amici e maestri della mia vita, lo scrittore spagnolo Juan Román, aveva chiamato la sua casa di Al Hoceima, sulla costa mediterranea del Marocco, *Los Desamparados*, da una Virgen de los Desamparados cui erano devoti i suoi genitori²². Il termine *desamparados* non ha un preciso corrispettivo italiano, servono giri di parole: *i non protetti, i senza protezione, coloro che non hanno riparo* se non in quella Vergine che, appunto, protegge proprio chi non ha altri ombrelli. Mi piacerebbe che quel teatro che non è né della Chiacchiera né dell'Urlo, quel teatro che è stato sognato da Antonin Artaud e Jacques Copeau, da Edward G. Craig ed Eleonora Duse, da Giovanni Testori e Pier Paolo Pasolini, da Julian Beck e Judith Malina, da Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor, da Giuseppe Bartolucci e Franco Quadri, da Peter Schumann e Giuliano Scabia, da Memè Perlini e Simone Carella – ecco, mi piacerebbe fosse chiamato Teatro dei Desamparados, il teatro di quegli *atleti del cuore* che non hanno protezioni, che trovano il loro centro nei margini delle periferie – con orgoglio e disposti a tutto.

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

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

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

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

Firenze, 11 gennaio 2021

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

Marco Martinelli - Ermanna Montanari

PER NANDO:
CARE, DISORDINATE E SUSSULTORIE

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

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

Lettera di Nando del 16. 3. 2010

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

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

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

Jean-Marie Pradier

NANDO ET LE THÉÂTRE DES ENIGMES

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

Vers la grande scoperta

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

lomb et de ses voyages¹. Dans mon imaginaire de Français, la silhouette et la démarche de Nando, le ton de sa voix très légèrement épicé d'un *r* roulé se sont étrangement associés à celle d'un éminent italien du XVII^e siècle, remarquable diplomate qui a joué un rôle majeur auprès du Roi Soleil, tout en introduisant en France l'opéra italien: Giulio Raimondo Mazzarino, que nous connaissons sous le nom de Cardinal de Mazarin.

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

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

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

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

Post scriptum introductif

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

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

Je crois que le principal devoir de celui qui, aujourd'hui, veut réfléchir sur le théâtre est de se situer au dehors de cette tradition. Et – puisque l'on a toujours besoin d'un point de vue d'où regarder – de parler à la première personne, en tant que spectateur. Ou bien de travailler sur le terrain, comme disent les anthropologues, d'abandonner cette pseudo-neutralité dont parlent sans cesse les historiens et les scientifiques les plus compromis³.

Lorsque j'ai rédigé mon premier article sur l'Odin, en 1975 après une visite à Holstebro, je ne connaissais pas *gli Italiani*. Alors en Uruguay où j'animais le Teatro Laboratorio de Montevideo, je n'appartenais pas au monde des études théâtrales et ignorais tout de leurs travaux⁴. Aussi, la première session de l'ISTA en 1980 à Bonn, me révéla-t-elle, "l'Ecole italienne": une étonnante société de jeunes chercheurs vigoureux qui, en même temps, ne lésinaient pas sur la bienvenue aux étrangers! Je fus frappé par leur esprit de compagnonnage

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

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

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

Dès ses débuts l'ISTA s'est organisée sur le modèle d'une République internationale et interdisciplinaire qui comprend à la fois des artistes-pédagogues, des universitaires spécialistes du théâtre et des "scientifiques" [...] le noyau dur est constitué de spécialistes italiens du théâtre: critiques, historiens, théoriciens reconnus qui enseignaient dans les universités de Bologne, Rome, Lecce... L'«équipe italiana» (sic) vient de publier pour les cinquante ans de Barba un bel opuscule: *My Life on the Stage, by Mei Lan Fang, to which is added The Enchanter From the Pear Garden by S.M. Eisenstein*. On peut relever des noms sur la page de garde: Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Claudio Meldolesi, Nicola Savarese, Piero Giacchè, Ugo Volli, Bruna Filippi, Gerardo Guccini, Anna Bandettini, Mirella Schino, Raimondo Guarino. Quel est donc en France, le metteur en scène autour duquel vit une telle *famiglia*, à laquelle il convient de joindre les étrangers? Phénomène italien? Dans une certaine mesure si l'on constate la vitalité éditoriale de la Péninsule. Toutefois, au-delà du problème des nationalités, l'activité du réseau se caractérise par l'échange: échange d'informations, envois d'articles, invitations réciproques, participation à des projets artistiques et scientifiques, critiques mutuelles sans complaisance. Indubitablement, beaucoup plus qu'une institution universitaire. Beaucoup plus qu'un collectif d'artistes⁵.

Suivent quelques lignes sur les inévitables malentendus, frictions éventuelles, propres à toute dynamique de groupe, cependant solidement fédérée autour d'un *capo di famiglia* à la personnalité hors du commun: Barba. Encore que, à cette époque, je connaissais mal l'histoire des *gli Italiani* qui avaient été les étudiants puis les collaborateurs de Ferruccio Marotti, Professeur charismatique d'histoire du théâtre et du spectacle à l'Université La Sapienza à Rome où il avait fondé et dirigé le Centro Teatro Ateneo. L'histoire des historiens, récente, dévoile l'importance des filiations intellectuelles dans une discipline qui a pour caractéristique la transmission par des maîtres de méthodes et d'acquis, de notions et de tours de plume⁶. Envisager les "géné-

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

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

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

Le présent antérieur de la mémoire

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

Celui qui arrive sur le terrain d’une culture “différente” au sujet de laquelle il a beaucoup lu et dont il a vu des représentations consciencieuses, se rend compte que la réalité est très éloignée de l’image qu’il s’en est faite. Rien de ce qu’il avait vu ou lu précédemment n’était erroné: chaque fragment correspond à la réalité, et pourtant l’ensemble s’avère irrémédiablement faux. En fait, seule la proportion était fautive, la dimension relative des différentes empreintes qui s’étaient déposées dans son esprit, parce que la distance, même quand elle semble temporelle, est surtout culturelle, et ne voile pas tant les fragments qu’elle ne rend incertaine ou fictive l’échelle qui les met en relation les uns avec les autres⁷.

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

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

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

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

C'est une attitude typique des historiens, critiques, chroniqueurs de théâtre qui poussent souvent l'absurdité jusqu'à accorder plus de crédit à l'armature théorique, elle-même décalque habile d'autres armatures théoriques (sémiologie, psychologie, anthropologie, sociologie...), qu'à la théorie qui naît de la réflexion sur un vaste champ d'expériences et invente son propre langage⁸.

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

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

un processus de construction intersubjective des modes liminaux de communication»⁹. Sans doute, est-ce pour cette raison que l'histoire, l'anthropologie et l'art de la narration proposent aujourd'hui en un faisceau hybride une leçon prospective d'une étonnante fécondité¹⁰.

Question pour le futur

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

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

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

Valentina Venturini

A THEATRE THAT IS MORE THAN THEATRE

DIALOGO IMMAGINARIO CON FERDINANDO TAVIANI

SUL TEATRO IN CARCERE

– *Ma veramente le riflessioni e gli studi sulle attività teatrali in carcere continuano a ruotare intorno alla questione “strumento o rieducazione”?*

– *Ahimè, spesso ne è addirittura il presupposto.*

– *Non che non lo sia. Certamente lo è. Insieme a tantissime altre cose: la scuola, i romanzi, la poesia, la religione, o meglio le religioni...*

– *Guardando molti dei teatri nei penitenziari, continuo a ritrovare questo teatro nella definizione di Eric Bentley, a tutt'altro applicata: «a theatre that is more than theatre»; continuo a vedervi, anzitutto, un teatro che, se si determinano certe condizioni, va a colpire al di là dello spettacolo, cambiando nel profondo la qualità di sentire se stessi e il rapporto con gli altri.*

Questa era la premessa, ricorrente e col tempo sottintesa, ai serrati dialoghi con Nando Tavianì sul teatro in carcere. Ne discutevamo spesso, finendo quasi sempre a parlare o dell'istituzione carceraria in sé o, più frequentemente, della storia del teatro, delle sue rivoluzioni, di alcuni suoi maestri, delle sue utopie.

Continuo il nostro dialogo, ora purtroppo immaginario, partendo da quelli che abbiamo sempre considerato i nodi e fili di quel teatro.

Nella storia

Non c'è nulla di paragonabile, nella cultura del Novecento, a quell'insieme di pratiche a giusto titolo “teatrali” che han potuto inventarsi la duttilità per superare gli steccati fra arte e non-arte, fra rappresentazione e intervento, fra spazio scenico e scena politica e sociale, o scena interiore¹.

«Teatri passamuri», così li chiamava Tavianì, teatri fatti di un “genere transgenere” nato da un intelligentissimo “ri-uso” del teatro nel quale Tavianì

¹ Ferdinando Tavianì, *Sul ri-uso del teatro*, «Teatro e Storia», n. 27, 2006, p. 355.

scorgeva il sintomo «d'una delle grandezze trasmesse dal XX secolo al teatro del Duemila».

In questa prospettiva storiografica, che accomuna

teatro-terapia, teatro-gnosi, teatro-baratto, teatro invisibile, teatro nei luoghi del disagio, dell'handicap, della discriminazione e della differenza, delle lingue tagliate e delle minoranze etniche, teatro-documento e teatro-evento, nascosto e clandestino, para-, iper-, ipo- teatro, teatro rituale e teatro-narrazione, teatro pedagogico, psico-dramma, theatre-game e cyber-theatre, clown in corsia e teatro di strada, spettacoli senza spettatori e spettatori senza spettacolo... e [...anche] quell'anomala normalità che normalmente si declina nelle liste "Teatri" dei quotidiani²

– ritrovo non solo l'humus del teatro in carcere, ma i suoi sviluppi, le sue diramazioni e il suo essere oggi. Tutti teatri figli (o meglio nipoti) delle rivoluzioni innescate dai Padri fondatori del Novecento, teatri nati all'indomani della scoperta della doppia natura del fenomeno teatrale che aveva diviso, senza separare, il "teatro" dallo "spettacolo" – che aveva imposto di ragionare anche sul valore del fare, oltre che su quello della rappresentazione in sé. E che, adesso, provava a definire il teatro al di là e prima dello spettacolo, a osservarlo e chiamarlo "arte come veicolo"³: strumento per far passare l'arte da chi la fa a chi la fruisce, ma anche e contemporaneamente da chi la fa a chi la fa, dal suo esteriore al suo interiore. Veicolo per traghettarla nell'interiorità e poi, come una sonda, farla arrivare all'*intimus*. Al fondo dell'io dove l'attore non è più il soggetto che compie l'azione, dove può accadere quello che Carmelo Bene sintetizzava con la battuta «io non parlo, *io sono parlato*». Una forma verbale che nella nostra grammatica non esiste. Esiste però in quella zona transgenere dove il teatro passa i suoi confini e in quello che è uno dei segreti (e dei tesori) propri del teatro di figura. Là la chiamano "l'influenza dello strumento sull'animatore", è il burattino che con l'uso e con il tempo impone una sua tendenza all'autonomia. È il burattino che "ti parla" e che, come narrano alcuni maestri⁴, ti fa dire cose che non pensavi avresti mai detto, o meglio fa parlare un te stesso che non sospettavi esistesse. La voce del burattino è la tua, ma è come se provenisse da un altro, che è, invece, non un altro da te, ma un altro te stesso.

² *Ivi*, p. 353.

³ L'espressione, e la teoria, sono di Jerzy Grotowski: Jerzy Grotowski, *Dalla Compagnia teatrale a l'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 123-141; Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1988. L'arte come veicolo*, Firenze, La Casa Usher, 2016, vol. IV; nonché Peter Brook, *Grotowski, l'arte come veicolo*, «Teatro e Storia», n. 5, 1988, pp. 255-258.

⁴ Mi riferisco, in particolare, a Mariano Dolci e per approfondimenti rinvio al suo ultimo libro *Il burattino sulla scena educativa*, Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2020.

Ritroviamo lo stesso corto circuito in molti “teatri passamuri”, soprattutto in quelli dei “coraggiosi” – così li definisce Taviani – che, trovandosi senza terra, cercarono strategie per continuare la vita del proprio mestiere o per nutrire la propria utopia. Tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento furono in molti, fra i teatranti, a trovarsi senza terra. Ma fu proprio quel vuoto la possibilità della loro grandezza: si guardarono intorno alla ricerca di luoghi, modi e spazi dove poter trapiantare la sola loro ricchezza: il loro mestiere. Non era più possibile e non aveva più senso fare teatro così come lo si era fatto fino ad allora. Non solo molti non vi ritrovavano le motivazioni, ma era il pubblico a non esserci più o, meglio, era l’idea stessa di pubblico come “massa indistinta” a non funzionare più. Non era più possibile considerarlo un elemento che si dava per conosciuto e subordinato, si sentiva ora la necessità di analizzarlo per individui, conoscerlo, frequentarlo e, anche, predeterminarlo e sceglierlo.

E poi, ancora, a esser non più concepibile era l’idea di teatro al singolare. “Il teatro” era diventato un “singolare collettivo” composto da una pluralità di teatri, tradizioni, estetiche e ideologie⁵.

Sono gli anni del Manifesto del Terzo Teatro che ha scosso le fondamenta delle ideologie teatrali, gli anni del teatro di gruppo, dei teatri che sempre con più forza e determinazione scelgono di uscire dai luoghi deputati alla ricerca di un proprio, specifico, motore d’azione e di un proprio, specifico, pubblico.

Sono gli anni del *Marco Cavallo* di Franco Basaglia e Giuliano Scabia, dell’animazione teatrale, delle iniziative di reclutamento e acculturazione di un pubblico più ampio, fino a quel momento escluso dal cosiddetto “consumo degli spettacoli”, gli anni dei progetti di decentramento, delle rappresentazioni che si tengono sotto i tendoni dei quartieri periferici, nelle mense delle fabbriche, nelle palestre dell’hinterland, nelle scuole, luoghi in cui il rapporto tra chi agiva e chi assisteva stava cambiando di segno. Anni in cui, come tra la fine dell’Ottocento e il primo ventennio del Novecento, fare teatro (o continuare a farlo) torna a essere una scelta che comporta l’assunzione di un rischio e, soprattutto, la consapevolezza di una necessità preliminare: spostare le proprie radici in cerca di un terreno ancora fertile. «Le radici dell’essere umano non servono per stare, ma per andare. Abbiamo, infatti, “piante” nei piedi»⁶. La terra in cui erano piantate le radici di molti di quei

⁵ Ferdinando Taviani, voce *Teatri, società, modi di produzione*, in *Enciclopedia Italiana*, Appendice 2000, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Ora in Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell’Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, p. 301.

⁶ Così scriveva Taviani a proposito della rivoluzione nelle tradizioni dell’Opera dei pupi e del Cunto operata da Mimmo Cuticchio: Ferdinando Taviani, *Sul nostro rispetto*, in Ferdinando Taviani, Valentina Venturini, *Fra pupi e cunto. La macchina dei sogni*, «Prima-fila. Mensile di teatro e spettacolo dal vivo», n. 48, 1998, p. 8.

teatri che poi divennero “passamuri” era inaridita. Di qui il loro fondamentale tentativo di trapiantare le proprie radici in cerca di nutrimento, in cerca di un altrove capace di garantirne la vita. Intanto spostarsi, per poi capire cosa davvero fosse quell’altrove.

Si guardarono intorno, quei teatri senza terra, e provarono a «piazzare parti del proprio savoir-faire nelle pieghe e nelle fessure della realtà circostante. Vennero attratti dai punti dove essa era meno compatta, meno organizzata, più bisognosa: le fonti delle domande insoddisfatte, esistenziali o sociali»⁷.

È in queste storie di slanci e mutamenti, di ricerca di nutrimento e di piantarsi in quell’altrove capace di garantire la vita che, a mio avviso, va collocata la nascita del teatro in carcere, in questo *ri-uso* del teatro spinto oltre i suoi limiti.

E oltre un’intenzione progettuale. Come i suoi generi fratelli, anche il teatro carcerario non sorse da idee e progetti teorici. Sorse dall’adattamento. In diversi casi, come ahimè ancora oggi, il connubio tra teatro e carcere è stato fortuito, determinato da una elementare necessità di sopravvivenza. In molti provarono a riciclarsi in quel contesto non ancora abitato dal teatro, e dunque non solo vergine ma anche, all’inizio, libero e senza le regole imposte dalla professione. Il ri-uso, però, non funzionò per i passamuri spinti esclusivamente da ragioni di sopravvivenza: per loro i muri tornarono a essere pieni e vi rimasero imprigionati. Fu invece il punto di forza di quelli che in quell’assenza di steccati provarono a cercare strategie di vita capaci non solo di nutrire la propria esistenza, ma di riattivare quella che è, da sempre, l’essenza del teatro: *parlare*. Parlare a se stessi e insieme agli altri, cercando nuovi linguaggi proprio nelle regole del mestiere. Il primo tentativo non venne dal teatro ma dal carcere con l’ergastolano Rick Cluckey, fondatore della San Quentin Drama Workshop (1957) nel carcere californiano di San Quintino; ma dal carcere puntò dritto al teatro dando vita alla lunga collaborazione con Samuel Beckett dalla quale nacquero non solo opere e progetti importanti, ma anche fratelli e figli che, con il tempo, portarono alla definizione di un vero e proprio genere che fu, però, dall’inizio, un *transgenere*.

Si sta parlando di un manipolo di minoranze che non aspiravano (né aspirano e, oggi, in molti casi addirittura rifuggono) a diventare maggioranze. Piuttosto a tirarsi fuori dal contesto egemone per costruire un proprio diverso teatro. Arrivando a circoscrivere, con il tempo, nuovi contesti teatrali.

⁷ Ferdinando Taviani, *Sul ri-uso del teatro*, cit., p. 354.

Una questione di prospettiva

Gli orizzonti che si delineano cambiano in base al punto di osservazione disegnando paesaggi radicalmente diversi.

Se guardato dal punto di vista del carcere, il teatro sembra, ancora oggi e troppo spesso, quasi voler cancellare il suo statuto d'Arte per evidenziare la sua funzione ausiliare, quel suo "distogliere a uso ricreativo", "distrarre l'animo da cure e pensieri molesti" come già nella seconda metà dell'Ottocento annotava Dostoevskij nelle sue *Memorie di una casa morta* (1861-62): «si potrebbe persino dire che se i forzati non avessero avuto l'idea del teatro [...] le autorità della prigione avrebbero dovuto pensar loro stesse all'organizzazione di qualche divertimento del genere»⁸. Mezzo a beneficio dei detenuti (e dell'istituzione penitenziaria) per impiegare un tempo altrimenti vuoto e sempre uguale a se stesso.

Esiste, però, anche un altro angolo di osservazione all'interno dell'orizzonte che guarda il teatro dal punto di vista del carcere, ed è quello che – anche all'esito dell'analisi dei dati sulla recidiva che in Italia scende dal 70% al 6% tra coloro che in carcere svolgono attività artistiche e culturali, in particolare teatrali⁹ – si traduce in strategie per favorire l'ingresso del teatro negli istituti di pena (oggi presente almeno nella metà delle carceri italiane), non considerandolo come una delle tante "attività ricreative" ma come uno strumento che contribuisce al percorso di rieducazione indicato come fine della pena dall'articolo 27 della nostra Costituzione. Non a caso, tra le proposte degli Stati Generali sull'Esecuzione Penale¹⁰ vi era quella di configurare il teatro come attività istituzionalizzata negli istituti di pena, sollecitando l'inserimento nella trama normativa dell'Ordinamento penitenziario. Non accadde con la minima riforma del 2018, ma la speranza, mai sopita, è che quella proposta trovi, prima o poi, attuazione¹¹.

⁸ Fjodor Dostoevskij, *Memorie di una casa morta*, a cura di Eridano Bazzarelli, trad. it. M. Rakovska e L. G. Tenconi, Milano, Mursia, 1965, cap. XI, parte prima, p. 579.

⁹ Dati del 2015 – a oggi purtroppo non aggiornati – forniti dall'Istituto Superiore di Studi Penitenziari secondo i quali il tasso di recidiva fra i detenuti in Italia (55.000), che arrivava al 70%, scendeva al 19% per chi svolgeva un lavoro in carcere, per abbassarsi al 6% per chi svolgeva un laboratorio teatrale.

¹⁰ Iniziativa promossa dal Ministero della Giustizia, avviata nel maggio 2015 e conclusa nell'aprile 2016, rivolta a favorire una riflessione tra esperti, a diverso titolo, del sistema dell'esecuzione penale. Tra i compiti degli Stati Generali l'individuazione delle linee di intervento per una riforma complessiva dell'ordinamento penitenziario. Il teatro era uno dei temi affidati al Tavolo n. 9 "Istruzione, cultura e sport". A questo link il documento finale dei lavori: <www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_19_1_9.page>.

¹¹ Da segnalare la proposta di legge presentata il 9 marzo 2021 alla Camera dei Deputati a firma dell'Onorevole Bruno e altri, AC 2933.

Da questa prospettiva si può cogliere anche un altro aspetto, soprattutto quando si ferma lo sguardo sui teatri carcerari consolidati e di riconosciuto livello: lo svolgimento dell'attività teatrale presuppone la relazione e il coinvolgimento di diversi livelli istituzionali, dal Ministero della Giustizia alla dirigenza penitenziaria, dal personale amministrativo ai volontari, sino alla Magistratura di sorveglianza. Il teatro diventa strumento di mediazione istituzionale attivo e fattivo a più livelli, rivelandosi, proprio per questa sua intrinseca pluralità e interdipendenza di strati, capace di costruire un ponte verso l'esterno per riallacciare il dialogo con la società libera. Nell'intento, condiviso, di usare il teatro *anche* come strumento per far sì che il "dentro" si riappropri del "fuori", del mondo esterno da cui è separato.

Guardare invece al carcere attraverso il teatro è come guardare al mondo dalla luna. È vederlo come luogo di produzione di cultura, di necessità della cultura e del teatro. La luna è quella di Gianni Rodari¹², al centro di mari infiniti e *altri* dai nostri perché senza acqua né pesci, ma anche quella di cui ci racconta Ariosto nel suo *Orlando Furioso*: il luogo in cui, a cavallo dell'ippogrifo, vola il paladino Astolfo per recuperare il senno di Orlando. È l'assunzione di un punto di vista *altro* per guardare al carcere. La luna del *Furioso*, ci dice Calvino parafrasando Ariosto, «è un mondo grande come il nostro, mari compresi. Vi sono fiumi, laghi, pianure, città, castelli, come da noi; eppure *altri* da quelli nostri»¹³.

“Come da noi. Eppure altri”. In questa espressione ritrovo molto del teatro in carcere che ho visto girando per i penitenziari e molto di quello non visto ma osservato attraverso gli occhi degli altri, Dostoevskij in primis: «ho visto più di una volta interpretare [il personaggio di] Filatka nei teatri di Mosca e di Pietroburgo, e affermo che gli attori che sostenevano la parte nelle due capitali non erano all'altezza di Baklusin [l'ergastolano]. In confronto a lui, essi non erano per nulla autentici contadini russi, ma zotici di una qualunque parte del mondo. *Gli sforzi che facevano per rappresentare quella parte erano troppo evidenti*»¹⁴.

Perché molti teatranti hanno scelto, e continuano a scegliere, il carcere come luogo del loro teatro? Perché questo luogo è per loro tanto attrattivo? Perché lì *pulsa la vita*. Una vita “*altra* eppure come da noi”, vera, reale, scopertamente interiore – intima – perché irrimediabilmente e costitutivamente prossima al dolore. Contigua alla sofferenza. «Forma dilatata di dolore», come la definiva, con straordinario pudore e rispetto, Claudio Meldolesi¹⁵.

¹² Mi riferisco a *I mari della luna* di Gianni Rodari, pubblicata nelle sue *Filastrocche in cielo e in terra*, Torino, Einaudi, 1960.

¹³ Italo Calvino, *Astolfo sulla luna*, in *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino [1995], Milano, Oscar junior Mondadori, 2015, p. 274.

¹⁴ Fjodor Dostoevskij, *Memorie di una casa morta*, p. 590. Il corsivo è mio.

¹⁵ «La conoscenza dei teatri in carcere mi sta familiarizzando anche a una forma

Incrociando la sua intuizione con la vita che pulsa in molti attori-detenu- ti, la prospettiva, ai miei occhi, si chiarisce: è come se il carcere, con le sue forme dilatate di dolore, riuscisse a saziare la *fame di vita*¹⁶ del teatro e dei teatranti. Fame non di “realtà” ma di “vita”, il cui unico nutrimento è – e non può essere altrimenti – quella che Jacques Copeau chiamava “esperienza”:

non è cercando di riprodurre i segni esteriori della passione osservata su un viso, né osservando l’alterazione del proprio volto in uno specchio che l’attore regolerà l’intensità della sua espressione drammatica. Egli dovrà *conoscere dall’interno le passioni che esprime*, o per *esperienza personale*, o per quella sorta di divinazione propria dell’artista. [...] Non basta aver osservato dal di fuori le attitudini e i movimenti degli artigiani e degli operai nell’esercizio dei loro mestieri. *Bisogna averne fatto da sé l’esperienza*¹⁷.

È come se la condizione di detenuto permettesse di saltare un passaggio: sono quelle passioni a dirigere la vita del detenuto, a predominare su di essa e a permettergli di arrivare a quell’«armonia perduta» che era l’utopia dell’attore sognato da Copeau.

Carcere e teatro sono fratelli, il loro luogo è quello del manifestarsi estremo della vita, del forare i confini del tempo e cancellare, per la durata della rappresentazione (o della prova), quelli tra la vita reale e la vita della scena. Gli estremi si attraggono e riescono a toccarsi scoprendosi l’uno parte dell’altro. L’enigmatico e impercettibile spartiacque tra il tempo di chi guarda la scena e quello di chi agisce in scena è come risucchiato dalla ribalta che non è più linea di separazione, ma orlo dal quale debordare. Da questa prospettiva emerge, in tutta evidenza, la prossimità tra carcere e teatro. Guardato dal teatro, il carcere rivela la radice di questa contiguità, il suo essere zona di confine: pena, colpa, tradimento, vendetta, sofferenza sono, prima che della scena, della vita quotidiana. La biografia personale degli attori sostanzia quella dei ruoli che interpretano fin quasi a cancellare il confine tra persona e personaggio.

dilatata del dolore per la capacità di avvicinamento che hanno i loro artefici; ma si tratta di un rapporto intimo, da non teorizzare». Claudio Meldolesi, «*Un teatro rinato dai mondi costretti*». *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*, in Id., *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, p. 359 <www.teatroestoria.it/pdf/33/33-20-MELDOLESI.pdf>. La prima versione di questo scritto è stata pubblicata negli atti del Convegno “Scene senza barriere”, Pordenone, 15-21 aprile 2002: *Scene senza barriere*, a cura di Ferruccio Merisi e Claudia Contin, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2005, pp. 73-76.

¹⁶ Di “fame di vita” parla, a proposito degli spettacoli «realizzati o solo sognati» dai primi registi, Mirella Schino nel suo *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza 2003; cfr., in particolare, il paragrafo *Una parola strana come vita*, pp. 26-28.

¹⁷ Jacques Copeau, *L’educazione dell’attore*, in Id., *Artigiani di una tradizione vivente* [1988], Firenze, la Casa Usher, 2009, p. 196. Il corsivo è mio.

La maglia rotta nella rete

È il teatro che straripa al di fuori dei suoi limiti, trasformando il suo linguaggio in esperienza esistenziale che investe la vita quotidiana per intero. Non sono parole mie, ma riflessioni di Eugenio Barba a proposito del teatro degli anni Settanta del Novecento¹⁸. Non si riferiva al carcere, ma la formula, declinata e applicata al nostro universo, funziona benissimo.

Perché il teatro può essere così importante in carcere? E perché, da qualsiasi punto di osservazione li si guardi, carcere e teatro appaiono così prossimi?

Perché entrambi sono zone di confine. Zone al centro e insieme zone separate.

Dalle sue origini, il teatro nasce al centro di molte delle nostre città e dei nostri paesi, insieme alla chiesa e al municipio. A pieno titolo, dunque, al centro dell'agire collettivo, come del resto l'idea di carcere, anch'esso, già nell'*Antico Testamento* e poi nei *Vangeli* e negli *Atti degli Apostoli*, al centro dell'agire (o meglio del re-agire) collettivo.

Al centro e insieme separati. Contigui alla dimensione ufficiale, ma anche alla sofferenza, ai luoghi che il governo della città, tanto in Occidente quanto in Oriente, preferirà separare da sé, cingendoli con mura, collocandoli sotto terra o spostandoli al di fuori, talora in quartieri appositamente costruiti. Teatri, luoghi di pena e cimiteri.

Roma ne è un esempio perfetto: con il carcere di Regina Coeli e il cimitero del Verano all'interno delle sue mura, e con i quattro istituti di Rebibbia e i cimiteri Flaminio e Laurentino ben oltre la cinta muraria. Come ricorda Testori, e non solo nel suo *Ambaleto*, il teatro è contiguo alla sofferenza, affratellato ai luoghi di pena come ospedali, cimiteri e, aggiungo, prigionieri. Luoghi che raramente incontriamo nella nostra quotidianità perché concepiti come spazi che devono restare fuori dalla vista, che devono essere separati – e dunque circondati da mura, anche ove non sussista il pericolo di fuga. Da un lato il carcere, dal verbo latino *coerceo*, costringere (luogo dove si restringe, si rinchioda e anche si castiga e si punisce¹⁹), che nasce, appunto, come “luogo di

¹⁸ *Colloquio con Eugenio Barba*, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 64.

¹⁹ La definizione è data da Varrone, *De lingua latina*, IV, XXXIII: «Carcer a coerendo, quod exire prohibentur» («Carcere dal rinchiodare, perché quelli che vi sono dentro vengono impediti di uscire»), traslata poi da Isidoro di Siviglia: «Carcer est a quo prohibemur exire, et dictus carcer a coerendo», [*Etymologiarum sive originum, libri XX, XV, De aedificiis et agris, parte II: De aedificiis publiciis*]. Agli inizi il carcere non è luogo della sanzione, dell'espiazione, ma del contenimento in vista del giudizio: «ad continendos homines, non ad puniendos haberi debet» [*Digesto*, 48.19.8.9]. L'idea di carcere come luogo preposto alla separazione del reo dalla società civile sembra risalire alla Bibbia. La pena mirava alla riparazione del danno ed era slegata dall'idea del carcere come luogo di

espiazione”, prossimo, secondo alcuni, al cimitero in quanto una delle radici del termine sarebbe nell’ebraico *carcar*, tumulare, sotterrare²⁰: non a caso, gli originari luoghi di prigionia erano siti in fosse sotterranee, in grotte o in pozzi, come è narrato dal patriarca Giuseppe nel libro della *Genesi*²¹. Dall’altro lato il cimitero, lo spazio riservato ai defunti all’interno dei territori urbanizzati, *koimêterion*, ossia “luogo di riposo”, dal verbo greco *koimaô*, “addormentar-

punizione: non a caso non se ne trova traccia nelle raccolte di leggi antecedenti alla *Bibbia* sulle quali la Torah ha poi fondato molti dei suoi principi: il *Codice di Ur-Nammu*, fondatore della III dinastia di Ur, che regnò dal 2113 al 2096 a.C.; quello di Lipit-Ishtar, re di Isin, che governò dal 1934 al 1924 a.C.; e il *Codice di Hammurabi*, la più nota raccolta di leggi compilata durante il suo regno (dal 1792 al 1750 a.C.).

²⁰ La radice ebraica del termine è messa in evidenza da Dario Fo nella prefazione al libro *Ferri battuti* di Adriano Sofri e Francesco Ceraudo (Pisa, ArchiMedia, 1999). Sulla base di questa derivazione, Fo sottolinea il carattere di “luogo senza tempo” del carcere, «luogo che nega la vita e che ancora non si riesce a scardinare per mancanza di coraggio, per una inquietante “cautela” che “ha in se stessa il proprio limite”» (*ivi*, p. VIII).

²¹ Nella storia del patriarca Giuseppe, figlio di Giacobbe, narrata nella *Genesi*, ritroviamo entrambe le idee di carcere come luogo di segregazione (pozzo/cisterna e luogo sotterraneo preposto al “contenimento” dei detenuti): all’inizio Giuseppe viene gettato, dai suoi fratelli, in una «cisterna vuota, senz’acqua» (*Genesi*, 37, 24), per esser poi da questi venduto come schiavo a mercanti madianiti che lo conducono in Egitto cedendolo a Potifar, consigliere del faraone. Accusato ingiustamente dalla moglie di quest’ultimo, Giuseppe viene preso e messo nella «prigione dove erano detenuti i carcerati del re» (*Genesi*, 39, 20), che era «nella casa del comandante delle guardie» (*Genesi*, 40, 3), dove «gli strinsero i piedi con ceppi, il ferro gli serrò la gola» (*Salmi*, 105, 18-19). Qui trovò «grazia agli occhi del comandante della prigione [...] che gli affidò tutti i carcerati che erano nella prigione e quanto c’era da fare là dentro» (*Genesi*, 39, 20-22). Dopo due anni di detenzione Giuseppe venne convocato dal faraone: «lo fecero uscire in fretta dal sotterraneo ed egli si rase, si cambiò gli abiti e si presentò al faraone» (*Genesi*, 41, 14). L’idea di carcere come luogo *ad continentum* è già, in questo periodo, consuetudine. Ritorna nel *Nuovo Testamento*, nella storia di Giovanni Battista, «che Erode aveva arrestato [...], fatto incatenare, gettare in prigione [...] e poi] decapitare nel carcere» (*Vangelo di Matteo*, 14, 1-12), in quella dell’arresto di Gesù, la cui condanna fu talmente breve da saltare la permanenza in carcere, e del reo Barabba «messo in carcere per una sommossa scoppiata in città e per omicidio» (*Vangelo di Luca*, 23, 19). Dagli *Atti degli Apostoli* traiamo una descrizione ancora più puntuale: la prigione di Gerusalemme è “pubblica prigione” con sbarre e guardie (*Atti*, 5, 17-18 e 23). Attraverso la narrazione dell’*Arresto di Pietro e sua liberazione miracolosa* apprendiamo come si presentava e, soprattutto, come era organizzata la prigione di Gerusalemme tra il 41 e il 44 d. C., periodo in cui gli storici collocano i fatti qui narrati: «In quel tempo Erode [Erode Agrippa I, nipote del tetrarca Erode Antipa, quello della passione di Cristo] cominciò a perseguire alcuni membri della Chiesa [...]. Vedendo che questo era gradito ai Giudei, decise di arrestare anche Pietro. [...] Fatto catturare, lo gettò in prigione, consegnandolo in custodia a quattro picchetti di quattro soldati ciascuno. [...] In quella notte [...] Pietro, piantonato da due soldati e legato con due catene, stava dormendo, mentre davanti alla porta le sentinelle custodivano il carcere. Ed ecco gli si presentò un angelo del Signore [...] lo destò e disse: “Alzati, in fretta!”. E le catene gli caddero dalle mani. E l’angelo a lui: “Mettili la cintura e legati i sandali [...]. Avvolgiti il mantello, e seguimi!”. [...] Essi oltrepassarono la prima guardia e la seconda e arrivarono alla porta di ferro che conduce alla città. Uscirono, discesero i sette gradini, percorsero una strada e a un tratto l’angelo si dileguò da lui» (*Atti*, 12, 1-11).

si”. Il luogo dell’eterno riposare e il luogo della “morte in vita”, come ancora oggi è definito il carcere; nel mezzo il teatro, che il grande attore Gustavo Modena definiva il luogo delle “morti finte”.

In questo isolare, in questa necessità di separare e di nascondere alla vista, si può ritrovare la ragione della prossimità tra carcere e teatro che, da questa prospettiva, appaiono in un rapporto di perpendicolarità. Se le traiettorie che puntano verso l’esterno danno forma all’idea che il non vedere equivalga al non esistere, il loro punto di incontro è la leva che scardina questo principio. Perché il teatro – soprattutto quando entra in carcere – si ribella proprio all’illusione che la morte, la malattia, la sofferenza, la colpa non esistano. Ma a questo si ribellano anche gli steccati alzati per separare e impedire la vista dei luoghi del dolore. Invece che annullarne la vista, le mura che li cingono si trasformano, con la solidità della loro presenza, in potenti attrattori.

Guardato dalle sue mura il carcere risulta, anche architettonicamente, un luogo impermeabile e separato dalla società libera. Quelle mura segnano e marciano il confine tra realtà diverse. In questo il carcere è contiguo al teatro, al “confine tra” e “sulla soglia di” realtà diverse. “In limine”, come nei versi di Montale a tutt’altro riferiti:

Godi se il vento ch’entra nel pomario
vi rimena l’ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario.

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell’eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall’erto muro.
Se procedi t’imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l’ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...²²

²² Eugenio Montale, *In limine*, in *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925; ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1984, p. 7.

Tra l'«erto muro» – il «morto viluppo di memorie» «dove si compongono le storie, gli atti scancellati pel gioco del futuro» – e il «frullo» che «rimena l'ondata della vita», sta la «maglia rotta nella rete» che renderà «meno acre la ruggine». Tra carcere e teatro.

Tra teatro e spettacolo

Da un certo momento in poi, guardando al teatro in carcere, la storiografia ha iniziato a inquadrare il fenomeno inserendolo nel ben più ampio contesto del “teatro sociale”, focalizzando l'attenzione sulla sua alterità: la scissione dallo spettacolo e dalla ricerca estetica. Concentrandosi sul processo e marcando la differenza con l'altro teatro, quello professionista, basato sul prodotto. Da un lato il “fare teatro”, dall'altro lo “spettacolo”. Un'alternativa che, a ben guardare, era forse più negli occhi di parte di quella storiografia che nelle storie di molti dei teatri carcerari. Un modo di leggere quei teatri che, però, finì con influenzarne l'“andare”.

Punto di osservazione fu quello, straordinario e interessantissimo, dell'“arte tra disagio e cura”, del rapporto tra teatro e “diversità”. Una prospettiva da indagare e privilegiare e da considerare non come “parte per se stessa” ma come “parte per il tutto”, parte di un insieme formato anche e contemporaneamente dal suo contrario. Contrappeso del teatro come esplorazione e potenziamento delle sue pratiche è quello del teatro come creazione di uno spettacolo e del teatro come ricerca della qualità estetica. Considerando il processo di lavoro come parte di un binomio il cui altro termine è il suo prodotto: l'“opera”. Da un lato, di nuovo, il “fare teatro”, dall'altro lo “spettacolo”. Distinti, nel senso di diversi, ma non avulsi l'uno dall'altro. Leggere i teatri carcerari guardando anche ai loro spettacoli significa cogliere tutta la loro ricchezza. Furono, erano e sono “teatri passamuri” e definirono la propria forma *anche* nella simultanea compresenza delle due opportunità, rispondenti a due logiche, l'una speculare all'altra.

È fuor di dubbio che sia il luogo di questo teatro, ossia il carcere, a determinarne la forma; è fuor di dubbio che la ricchezza di questo teatro – che i Padri fondatori avrebbero chiamato “valore” – sia, *in primis*, nelle sue accertate e documentate capacità di agire sulla socialità dell'individuo; così come sarebbe inconcepibile non riconoscere l'importanza del teatro in questi luoghi, avulsa – questa sì – dal prodotto, o spettacolo che dir si voglia.

È fuor di dubbio, ancora, che l'efficacia di questo teatro sia prima e ben oltre le sue “opere”. Che sia, anzitutto, nel suo “uso”. Ma *anche* nella sua valenza come prodotto propriamente teatrale.

Riprendiamo dal principio. Il luogo (carcere) ha in questo teatro un duplice effetto: ne determina la forma e insieme ne orienta gli atteggiamenti,

il modo di rapportarsi ad esso, quello di chi “lo conduce” e quello di chi lo guarda. La condizione di disagio cui sono sottoposti i suoi attori è il presupposto che orienta l’agire del regista ma anche le aspettative degli spettatori, e dunque il loro sguardo. E quello della storiografia. Se non è possibile – e forse nemmeno giusto – azzerare l’“indulgenza” che scatta istintiva quando si lavora (o si osservano i risultati del lavoro) in questo contesto, fondamentale è che ciò, soprattutto per chi conduce il lavoro, non diventi un lasciapassare, che non ci si accontenti e non ci si fermi al primo risultato, ossia l’essere riusciti a far fare teatro ai detenuti. Tanto varrebbe sostituire il teatro con una qualsiasi altra attività (il corso di ceramica come quello per pasticceri o pizzaioli, il laboratorio di scrittura, o quello per operatore di call center).

È qui che entra in gioco il rapporto con lo spettacolo, perché questo impone e presuppone il rispetto delle regole del teatro e delle sue specificità. Nelle azioni e negli sguardi. Poiché si sta proponendo (o guardando) teatro, e lo si sta facendo soprattutto (o anche) per il suo essere “strumento”, non bisogna dimenticare che le potenzialità di quel mezzo sono nel suo essere teatro. È proprio l’uso del teatro come “strumento” che impone attenzione per la qualità e l’estetica, le quali devono essere – come prescritto tanto dalle regole del “prodotto”, quanto da quelle del “processo” – non ad uso e consumo degli spettatori (i quali, di fronte ad attori detenuti, non pretendono la qualità del teatro di fuori), ma, *in primis*, degli attori, considerandoli anzitutto dal punto di vista del “fare”, delle azioni (fisiche e mentali) che compiono in vista delle e durante le ore di attività teatrale. “Siamo in carcere”, “sono/siamo detenuti” non deve sottintendere una indulgenza preventiva (del regista ma anche dei detenuti verso se stessi). Al contrario, il contesto in cui il teatro è usato impone un rigore esemplare. Torno su una questione per me fondamentale²³. Se è vero che facendo teatro, lavorando sul proprio “esterno”, i detenuti possono arrivare ad attivare (o ri-attivare) parti del proprio “interno”, è proprio in ragione di questo processo che il teatro carcerario deve esigere qualità ed estetica. Non solo riuscire a fare teatro, che è sicuramente un risultato, ma farlo non prescindendo da un livello di qualità. E dunque farlo fare “con cognizione di causa”. Esigere un livello di qualità sotto il quale non è possibile scendere significa tutelare la dignità dei detenuti e proteggere il processo innescato. Salire sul palcoscenico, anche se si è in carcere, silenzia le regole del “processo” e attiva quasi automaticamente quelle del “prodotto”, ossia dello spettacolo. «Il teatro è gelo» sottolinea Cosimo Rega, oggi attore prima che detenuto condannato all’ergastolo. «Quando vado sul palco, ho la bocca secca, sono in ansia,

²³ Valentina Venturini, *Intorno al teatro in carcere. Il mondo visto dalla luna*, «Biblioteca teatrale», n. 119-120, 2016, in particolare pp. 175-176.

ho rispetto per chi mi sta davanti. [...] Quando faccio teatro non devo dimostrare niente a nessuno se non cercare di soddisfare un pubblico. Allora tremo, ho paura»²⁴. Nonostante quella che abbiamo definito indulgenza preventiva, bisogna essere in grado di “sostenere la parte”, qualunque essa sia, anche la più infinitesimale. Accettare di salire su quelle tavole significa, per il detenuto, esporsi: ai suoi stessi occhi, a quelli dei compagni di prigionia, dell’Istituzione carceraria e spesso a quelli dei propri familiari. L’indulgenza preventiva assolve da salti di battute, piccoli vuoti di memoria o brevi incertezze sul ritmo. Non dal non essere in grado di sostenere la parte. Colpa, responsabilità del regista? *In toto* perché qui il regista sa di avere a che fare con detenuti, ossia con persone che non hanno scelto il teatro come mestiere, con persone per le quali il teatro è parte del carcere. Con persone, avrebbe detto Taviani, *che soffrono la vita ben più duramente di noi*.

Se, a spettacolo finito, o, peggio, come talora mi è accaduto di osservare, durante lo stesso, questi attori vengono fischiati o derisi per il loro non essere in grado di calarsi dentro parole difficili o personaggi astratti con i quali non trovano un minimo di affinità, il processo di lavoro su di sé attivato dal teatro è messo in serio pericolo. È qui evidente come anche nel teatro carcerario teatro e spettacolo non possano essere separati l’uno dall’altro, se non a discapito l’uno dell’altro. L’indulgenza preventiva deve essere usata dal regista quale presupposto non dello spettacolo ma del processo: la via per far entrare il teatro negli individui che compongono il suo gruppo, per mantenere pazienza e nervi saldi nei confronti della loro iniziale impreparazione. Suo obiettivo è quello di portare i detenuti a un livello di qualità accettabile, lavorando nel rispetto di quello che Maurizio Buscarino definisce il loro «segno inspiegabile»²⁵ – una sorta di regalità dell’individuo che altro non è se non la *dignità* che abita e accomuna ogni essere umano e che impone di rispettare il carattere e la diversità di ognuno di loro, secondo i precetti che Jacques Copeau usava con i suoi allievi attori: «dare agli allievi non uno sviluppo uniforme, ma a ciascuno di loro lo sviluppo corrispondente alla capacità fisica, alle attitudini più evidenti, alla forma dello stile corporeo e per così dire al *carattere*. Non bisogna mai dimenticare, in effetti, che la cultura fisica è *qui* praticata in vista dell’espressione»²⁶.

²⁴ Così Cosimo Rega in un’intervista rilasciata a Iris Basilicata, *Il teatro “dentro”*: *osservazione etnografica dei laboratori teatrali all’interno del carcere di Rebibbia*, tesi di laurea Magistrale in Informazione, editoria e giornalismo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi Roma Tre, relatrice prof.ssa Anna Lisa Tota, correlatrice prof.ssa Valentina Venturini, anno accademico 2015/2016, p. 154.

²⁵ Maurizio Buscarino, *Il segno inspiegabile*, in Id., *Il teatro segreto*, Milano, Electa, 2002, pp. 9-12.

²⁶ Jacques Copeau, *L’educazione dell’attore*, in Id., *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 197. Il corsivo è mio.

Il “qui” di Copeau sembra pensato per l’universo carcerario. Il carcere è un mondo che impone al “suo” teatro un altro modo d’essere. Nel momento in cui l’attività teatrale sceglie la via dello spettacolo finale bisogna lavorare nella consapevolezza che la presentazione pubblica dell’esito del lavoro, pur essendo a tutti gli effetti “spettacolo”, sarà sempre anche “processo”. Veicolo verso il pubblico e insieme verso se stessi. Lavoro *per qualcuno e per se stessi*. Siamo di fronte a uno spettacolo, ma siamo in carcere e per gli attori detenuti la *finzione* non è solo via di fuga, ma anche luogo del proprio autoriconoscimento. *Qui* il paradosso dell’arte e della vita dell’attore può non essere quello della *finzione* ma quello dell’*autenticità* per il quale il teatro si scopre più vero del sociale e del quotidiano.

Il disagio dello sguardo

È quest’autenticità che attrae e insieme crea disagio.

Alla ricerca dell’autentico, tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento il teatro è arrivato inevitabilmente nel mondo dei diversi, scoprendo nella propria pratica la sua efficacia come strumento terapeutico. Così molto di quel “teatro in cerca” riuscì a garantirsi la sopravvivenza, ma solo in quanto fu capace di rispondere alle nuove funzioni portando avanti la sua *autonoma* domanda di senso. Ancora una volta, e insieme, il “fare teatro” e lo “spettacolo”. La ragione di questa compresenza è nella coerenza che ha continuato a contraddistinguere l’andare di quel teatro, orientato, ancora e sempre, verso l’esigenza prima, egoistica, del suo rispondere alle proprie specifiche necessità: continuare a “parlare” e saziare la propria fame di vita, ritrovata nella predetta ricerca di autenticità.

È per rispondere a tali necessità che il teatro è andato in cerca delle diversità nei loro luoghi, dove queste sembrano rimanere come costrette e sospese nella propria condizione – nella loro naturale e immediata autenticità che, nelle sue punte più alte, crea disagio. Diversità che, a un primo impatto, questo teatro cerca e riconosce in individui in tutto uguali a quelli del teatro professionista che però, a ben guardare, non sono così riconoscibili. È come se i soggetti riconosciuti nella visione avessero cambiato segno. A essere diversi, però, non sono gli individui, ma il loro contesto, ed è questo cambiamento che genera uno spaesamento: Freud lo chiamerebbe *Unheimliche*, perturbante. Gli attori che il carcere offre sono per la maggior parte di questo tipo, spaventano, “perturbano”, ma insieme attraggono per quella che Sklovskij chiamerebbe la loro *stranezza*. Ricordano gli attori presi dalla strada del Neorealismo, sembrano «personaggi senza interpreti, sopra i quali basta appoggiare la rete del testo drammatico perché questo prenda subito e per davvero “corpo”; [...] su[i] [quali] la parte e la battuta

rimbalzano come fossero specchi ustori di un teatro [...] di rifrazione più che d'espressione»²⁷.

È questo che il teatro cerca nelle diversità, la risposta alla sua *autonoma* domanda di senso. Come ha scritto Piergiorgio Giacchè riflettendo sul rapporto tra teatro e diversi, «può darsi che finga di prestar loro un servizio, ma in realtà sta cercando di sfruttare la loro situazione “limite”»²⁸.

Ma non è solo e non è tanto questo il punto. Perché non per tutti è stato ed è così. L'autenticità è senz'altro un potente attrattore, ma l'obiettivo, per molti, resta lo spettacolo finale, l'apertura all'esterno, il varco oltre la pena. La maglia rotta nella rete che permette di presentare la propria “situazione limite” agli “altri”, alla società di fuori cui, per l'occasione, è consentito di entrare nel cerchio e di fermarsi al bordo del pozzo a guardare. Facendosi testimoni prima ancora che spettatori.

Non sto parlando dei pur numerosissimi spettacoli di teatro carcerario che hanno per oggetto la vita dei propri attori o la realtà del carcere. Questo è il contenuto. Sto parlando della forma, dell'essenza stessa del teatro in carcere. Di come il luogo carcere ne determini preventivamente la forma e di come, semmai, influisca sulla percezione dei contenuti, quali che siano.

Neanche la farsa dalla più esilarante comicità riuscirà ad azzerare la coscienza dello spettatore attratta dall'*effetto di stranezza* e allontanata da quello di “perturbanza”.

Ha ragione Mario Martone: per quanto fortissima, la qualità della partecipazione dello spettatore resta ambigua.

Non si sprofonda, in carcere, nel buio protettivo della sala teatrale. Non si diventa anonimi. Al contrario, si indossa un ruolo ben preciso: quello del cittadino libero. È un costume che ti viene fatto indossare quando sbrighi le formalità e poi varchi la porta di un carcere per assistere a una rappresentazione. Non potrai levartelo, quel costume, e il tuo sguardo sugli attori non potrà mai sciogliersi, non potrai mai sognare di essere altrove, sei lì, legato alle corde degli sguardi e dei ruoli libero/detenuto²⁹.

Il luogo (carcere) prevale e determina la forma (teatro). In carcere il teatro può essere veicolo verso se stessi e veicolo verso gli altri. Nel suo essere veicolo verso se stessi prevale la funzione di strumento che, a ben guardare, proprio in ragione del fatto che “siamo in carcere”, ritorna anche nel suo essere veicolo verso gli altri.

²⁷ Piergiorgio Giacchè, *Teatro prigioniero*, in Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, cit., p. 15.

²⁸ *Ivi*, p. 14.

²⁹ «Inutile dire – così conclude Martone – che questo disagio è un valore preciso per chi fa teatro in carcere, qualcosa di cui si è tutti consapevoli», Mario Martone, *Attenzione e disagio*, in Maurizio Buscarino, *Il teatro segreto*, cit., p. 19.

In quest'ultima ipotesi credo che il teatro assolva [...] a un'altra funzione riducendosi a mero "strumento", cercando di "scuotere" le anime di una società che non fa molti sforzi per capire la realtà della vita carceraria. Diviene "documento", ricerca di un dialogo forse impossibile tra il mondo "esterno" e il "cimitero vivo" (Turati denunciava proprio l'assenza di «comunicazione tra il nostro mondo e quei cimiteri vivi che sono le carceri»). [...] Non credo che sia un caso che ne *L'inchiesta sulle carceri e sulla tortura* un giurista del calibro di Calamandrei sentisse il bisogno di ammonire: «*Vedere!* Questo è il punto essenziale». Come sottolineato ancora da Calamandrei la *separazione* del carcere non è solo dovuta all'inclusione del detenuto *nella* istituzione totale, ma anche all'esclusione *del* carcere in sé dall'attenzione pubblica. *Vedere* vuol dire, però, accantonare il *fastidio*, la pretesa appunto di sottrarsi alla visione. [...] Il teatro ci mette davanti a quel fastidio e a quel timore, correndo però il rischio che chi assiste sia indotto solo a *guardare* e non a *vedere*³⁰.

False questioni

Il teatro in carcere ha ormai oltrepassato i propri confini insinuandosi fra le pieghe del teatro professionale, corrodendone convenzioni e certezze estetiche.

Che senso ha, dunque, continuare a ragionare di questo teatro chiedendosi prima di tutto se in esso prevalga l'etica o l'estetica, se sia utile o se possa *anche* non esserlo, se sia "giusto", ossia "adatto al contesto in cui si manifesta", e se debba/possa *anche* essere bello?

È un dato di fatto che quando al teatro viene riconosciuto un "valore d'uso", e ancor più quando l'efficacia dei suoi strumenti si rivela innegabile, riergono gli interrogativi sulla sua natura e sui suoi confini. Tanto più quando questo agisce in contesti sociali non ordinari i quali, proprio per la loro diversità, sembrerebbero mettere in discussione la natura estetica del fenomeno. Come se la giusta protezione di quella diversità generasse automaticamente il rigetto dell'estetica o se la funzione terapeutica determinasse automaticamente un declassamento (l'importante è "il fare" a prescindere dal "come").

Se è vero che, soprattutto in questi contesti, il teatro è il risultato di un insieme di pratiche il cui valore non può esaurirsi in una considerazione meramente estetica – anche perché il fatto stesso di agire in contesti *altri* determina uno spostamento del suo asse giustificativo –, nondimeno in tutti i contesti, nessuno escluso, il teatro è efficace anche grazie alla sua funzione estetica. La quale si riflette, lo si voglia o no, sul suo centro che è l'attore e sull'anomalia che questi rappresenta.

Se nel processo teatrale l'estetica non viene rigettata, ma anzi usata come scudo per proteggere la diversità, sarà proprio quella a stimolare l'invenzione

³⁰ Marco Ruotolo, *Dignità e carcere*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2014, pp. 3-4.

di un linguaggio frutto della necessità di conquistare opportunità di comunicazione. Esprimere l'anomalia con l'arte.

La forza di quell'anomalia, che tanto attrae e insieme perturba, sarà proprio in quell'estetica – per molti incompatibile o incomparabile con il valore d'uso che il teatro assume in quel particolare contesto – che permette di generare un nuovo linguaggio teatrale ad esso pertinente.

Torno alla questione di partenza, la “questione delle questioni”, la prima delle false questioni: strumento o rieducazione? La parola torna a Nando Tavianì, alle molte riflessioni innescate dalla preparazione per una conferenza che tanto lo stimolò in quanto rivolta non ai teatranti ma ai “contrapposti addetti ai lavori”, in altre parole all'istituzione penitenziaria³¹.

Il teatro in carcere. Strumento di rieducazione?:

L'interessante di questo titolo – così apriva il suo intervento e così ancor prima partivano le nostre riflessioni – è il punto interrogativo. Perché quel punto interrogativo ci dice che il teatro, che certamente potrebbe essere uno strumento rieducativo, è un confine, una domanda che non ha una risposta. Il punto interrogativo è un punto. Stranissimo, ma lì si ferma. La risposta dopo non serve a nulla.

Quello che serve è che rimanga una domanda perché è proprio questo che fa capire come mai, negli ultimi anni, l'esperienza del teatro in carcere sia diventata così importante, e non soltanto in Italia. Perché, appunto, è il teatro stesso a essere un punto interrogativo, una zona di confine.

Da quando mi sono interessato al teatro l'ho sempre studiato come zona di confine fra realtà diverse. In carcere è evidente come il teatro sia un confine che permette di attraversare la realtà concreta in cui ci si trova. Per questo è utile. [...] Non perché rieduca; perché seduce, che non vuol dire “trascinare con sé” ma “portare lontano”, non *ducere secum* ma *ducere secus*, portare fuori strada.

È qui il punto: seduce, ossia permette di uscire dalla realtà quotidiana, di attraversarla in senso verticale e di far

assaggiare l'irrealtà. Senza l'irrealtà il mammifero uomo non vive. [...]. In situazioni particolarmente dure come il carcere, è essenziale avere, sempre e continuamente accanto alla realtà, una irrealtà in cui poter andare con la propria testa. Il teatro non è soltanto il momento dell'arte, dei libri, della lettura. Il teatro assume questa forza

³¹ Ferdinando Tavianì, *Il teatro in carcere. Strumento di rieducazione?*, intervento all'incontro conclusivo del III corso per Vicecommissari del ruolo direttivo ordinario del Corpo di polizia penitenziaria “Il senso della pena oggi”, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Giurisprudenza, 17 gennaio 2013 (inedito). Dove non altrimenti indicato, le citazioni seguenti nel presente saggio sono tratte da questo intervento.

perché è, anzitutto, un'arte di persona. Un'arte che non si fa né con il corpo, né con la mente, né con la parola, ma con l'insieme, con la persona. E chi fa teatro lo fa *di persona*. È questo che fa capire perché sia un "fatto" così di confine, perché è in un confine tra arte e non arte, tra la vita e la non vita, tra la vita finta e la vita vera.

Come ci si regola sulla linea di confine, e come questo può essere interessante dal punto di vista del teatro carcerario?

Il confine può essere tra due modi di praticare il teatro in carcere, e dunque tra il leggerlo solo come strumento di rieducazione o, al contrario, considerando il binomio come fosse un monomio il cui termine iniziale, "teatro", presuppone (o impone) una certa estetica e anche un livello di qualità minimo, un limite sotto il quale non scendere. È qui "l'interessante dal punto di vista del teatro in carcere" di cui parla Taviani – in questo monomio che dovrebbe presupporre – come più sopra e anche altrove argomentato³² –, un teatro che lavora come quello "libero", nel rispetto delle sue regole base: assumersi il rischio e lavorare per il successo. Mantenere dritta la propria spina dorsale, avere il coraggio di rischiare, come il teatro professionista, non accontentandosi del solo risultato di esser riusciti a fare teatro in carcere e a far fare teatro ai detenuti, non appoggiandosi sulla prevedibile indulgenza del pubblico, né sui risultati (positivi) in termini di ricaduta sociale. Rischiare significa rivolgersi al pubblico in modo onesto, tentando di far dimenticare il luogo in cui si trova e la condizione degli attori, di non far emergere l'uomo ma l'artista. Nella consapevolezza e anche nel rispetto di quello che Raffaele Viviani chiamava lo strapotere del pubblico: mai dimenticare che è lui «a fare la fama o la fame di un attore e di una compagnia».

Il teatro carcerario deve conquistare il suo pubblico non per la sua alterità, ma per la qualità della sua arte, la quale deve arrivare a far dimenticare quell'alterità. È questo il vero potere del teatro, di tutti i teatri, di là dai loro contesti: far sentire lo spettatore nelle mani dell'attore, come se il respiro dell'uno dipendesse da quello dell'altro.

Senza che ce ne accorgessimo – scriveva Konstantin Stanislavskij dopo aver visto, al Teatro d'Arte di Mosca, l'*Otello* di Tommaso Salvini – in un momento teneva già in pugno tutto il pubblico del Bolscioi. Sembrava che lo avesse fatto con un solo gesto, che senza guardarli avesse steso la mano sugli spettatori, ci avesse presi tutti e ci tenesse stretti come formiche, per tutta la durata dello spettacolo. Se stringeva il pugno, era la morte, se lo apriva, sentivi il calore, la beatitudine. Noi eravamo ormai in suo potere, per tutta la vita³³.

³² Rimando ancora al mio *Intorno al teatro in carcere. Il mondo visto dalla luna*, cit., pp. 180-181.

³³ Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, trad. di Mario Borsellino De Lorenzo, Torino, Einaudi, 1963, p. 199.

“Come formiche”, senza più l’attrazione e il disagio dello sguardo, vedendo il carcere ma scegliendo di guardare, insieme all’attore, solo il suo Otello.

Torno a dar voce a Taviani: «Il teatro in carcere rischia se rimane dilettante, se non mangia il veleno del dilettantismo, ossia il fatto di essere in sé una buona cosa. Questo sarebbe il suo degrado. Ci sono, invece, grandi esempi di teatro in carcere, perché c’è stato un teatro dilettantesco nelle carceri che ha puntato sulla voglia di fare *vero* teatro, ossia “si è messo a rischio”. Questo rischio si chiama “successo”, participio passato di succedere».

Entrano qui in gioco le due macrotipologie del teatro carcerario (l’una impostata sul “fare”, l’altra sul “far vedere”, sullo “spettacolo”) cui corrispondono, nella storia, due categorie di registi (l’una votata al sociale, l’altra al professionismo). Sono due continenti diversi, che compiono azioni analoghe ma con principi e radici completamente opposte. Per gli uni contano i risultati raggiunti nel processo di lavoro, per gli altri la capacità dello spettacolo di parlare al pubblico.

Nella civiltà moderna il teatro è sempre stato diviso in due grandi emisferi: quello del professionismo e quello del dilettantismo. Molto simili tra loro, tanto che spesso, nella storia del teatro, si fatica a distinguerli. Ciò che li differenzia, come emerge quando li osserviamo alla luce del loro degrado, è il coraggio. La necessità del professionista, che viveva del suo teatro, era quella di conquistare il pubblico, ma anche di mantenerlo legato a sé. Cosa possibile solo ai professionisti coraggiosi, quelli che andavano controcorrente, che riuscivano a piacere al pubblico ma poi si imponevano, senza divenirne servi. Il degrado del professionista era quando si vendeva, lasciandosi portare al guinzaglio dal pubblico e limitandosi a fare quello che gli si chiedeva e che gli veniva pagato. Fermarsi al consenso senza assumersi il rischio di cercare il successo. Un degrado molto simile a quello dei dilettanti che scattava quando questi smettevano di cercare il rischio per accontentarsi del diletto, di “farsi belli davanti agli amici”, sostituendo il successo con il consenso.

Torniamo al teatro carcerario e a quello che per Taviani è il cuore della questione: quando a essere positiva è l’azione in sé, perché cercare il successo? E come raggiungerlo? Cercando il confronto con il pubblico – cosa che in carcere è piuttosto complicata ma che, nella storia del teatro penitenziario, si è rivelata essenziale. Entrare in contatto con il pubblico significa potersi misurare con i due elementi centrali del fatto teatrale, successo e insuccesso, in assenza dei quali, secondo Taviani, il teatro degrada. Si accontenta della propria esistenza e così facendo svuota il potere delle proprie azioni.

Il tema del rapporto qualitativo con gli spettatori assume un’importanza estrema e impone un rigore esemplare.

Il “teatro prigioniero” – sottolinea con forza Piergiorgio Giacchè – corre con il pubblico un rischio grande, contro il quale può soltanto alzare a dismisura la posta:

non gli basta coinvolgere o perfino commuovere un pubblico *sociale* fatto di straordinari visitatori, ma deve arrivare a trasformarlo in un pubblico *teatrale*, fatto di ordinari spettatori. Dunque ogni apprezzamento benevolo o curiosità esotica, ogni perdono compiacente o assoluzione tollerante – atteggiamenti che pure motivano l’applauso in quasi tutti i teatri “in libertà” – vanno subito e perfino sfruttati, ma devono essere fatti dimenticare nel corso dello spettacolo. Il successo non consiste appena nel succedere (anche se per il carcere, è già una prima, innegabile, vittoria) ma si raggiunge quando il “teatro prigioniero” riesce a elevarsi sopra la condizione carceraria che lo contiene e lo motiva³⁴.

È qui fondamentale l’acquisizione della consapevolezza che proprio perché siamo in carcere – ora sì – questo teatro deve essere frutto di una collaborazione, non più e non solo, come nel teatro professionista, fra regista attori e pubblico, ma anche con l’amministrazione penitenziaria nelle sue varie articolazioni, che ha un ruolo fondamentale per lo svolgimento stesso delle attività teatrali e, soprattutto, per consentire l’incontro con il pubblico esterno.

A guidare, in questo altro emisfero del teatro carcerario che raccoglie e accomuna realtà consolidate e di altissimo livello, è la necessità del teatro. C’è stato, in questo teatro, un manipolo di registi che è arrivato al carcere cercando il teatro, che ha scelto il carcere come luogo del proprio teatro per rispondere alla propria, *autonoma*, domanda di senso. «Non volevano far del bene ai carcerati – sottolinea Taviani –, non volevano fare un’azione buona, né socialmente utile; volevano semplicemente fare teatro e l’hanno trovato in quella zona di confine che è il carcere».

Cercavano il conflitto, come nel teatro professionista, e per questo hanno lottato per imporre la presenza del pubblico, per innescare, tra attori e spettatori, quella guerriglia sulla quale scorre la vita del teatro, anche se – ma forse proprio perché – siamo in carcere: da un lato attori (e regista) che, attraverso la performance (e non attraverso la loro condizione ristretta), vogliono dominare gli spettatori, dall’altro “la belva”, come Viviani chiamava il pubblico, che con le sue micro o macro reazioni (applausi, fischi, colpi di tosse, o col fatto di alzarsi e andarsene) vuole sopraffare gli attori. Per essere un incontro lo spettacolo deve essere un conflitto e solo se i due ensemble verranno messi nelle condizioni di contrapporsi quell’incontro sarà fecondo. Solo così quel teatro sarà messo in grado di *parlare*.

Perché tutto ciò sia possibile, ammonisce Taviani, devono essere rispettate tre semplici precondizioni: «che si faccia veramente teatro – e perché sia veramente teatro bisogna che ci sia un rischio e che questo rischio si misuri con il successo; che in coloro che lo fanno ci sia un minimo di conoscenza e di giudizio; e che lo facciano per un’ambizione artistica. Non

³⁴ Piergiorgio Giacchè, *Teatro prigioniero*, cit., p. 16.

perché vogliono fare del bene, ma perché farlo è per loro essenziale. Vuoi fare teatro? Non ci vuole niente a fare scuole di teatro. Ma qual è il rischio? E il rischio da cosa viene? Qual è l'ambizione per cui lo fai? Non perché è bene, perché è sociale, è umano... Non c'è niente di umano in carcere. Il problema non è che sia umano. È che sia giusto. O che non sia tanto ingiusto quanto normalmente è. Che si possa mettere a rischio, questo è l'importante. Allora veramente capisco perché il teatro in carcere sia diventato un fatto così ricorrente e importante, sia per il teatro, sia per il carcere. Mi torna alla mente un'intervista fatta ad Adriano Sofri, nel periodo in cui era detenuto a Pisa, nella quale sosteneva che il tema della rieducazione era un'ipocrisia. Mentre argomentava a un certo punto si è fermato e ha aggiunto: "tranne in un caso, quando si fanno attività teatrali, perché è l'unico momento in cui i detenuti si rifanno una vita". È questa la verticalità, l'irrealità, il momento in cui si rompe. L'importante è preservarlo e potenziarlo. E che ci sia ambizione, quando lo si fa.

Non anime belle, ma anime che pretendono qualcosa – gli artisti sono questo – e non senza rischio».

Agli occhi degli altri

L'arte scorre accanto alla vita per marcarne, da sempre, una differenza. Per "sedurla", permettendo alla vita di uscire fuori, per un tempo definito, dalla sua realtà quotidiana. Per forarla quella realtà, sospendendo il tempo e il modo di sentire, guardare, leggere, giudicare della vita reale, mostrando, di quella stessa vita, aspetti che spesso la quotidianità non consente di cogliere. Nel caso del carcere l'arte del teatro permette di guardare alla diversità da un altro contesto, assumendo, come accennato, un punto di vista diverso da quello comunemente e quotidianamente adottato. La possibilità di questo altro sguardo è degli spettatori (comprendendo in questa categoria non solo il pubblico esterno ma anche l'amministrazione penitenziaria) ma pure degli attori, per i quali questa si duplica: la pratica teatrale può dar loro la possibilità di scoprirsi altri, mentre lo spettacolo può permettere di vedersi attraverso gli occhi del pubblico. Presupposto irrinunciabile di questa altra possibilità dello sguardo è l'accettazione della diversità.

Del detenuto lo spettacolo potrà mostrare non l'uomo ma l'artista, a condizione che il lavoro per il teatro sia fatto rispettando quelle che abbiamo definito regole minime. Dal processo di lavoro emergerà l'uomo; dallo spettacolo, invece, l'artista o, meglio, l'attore che con il suo personaggio sospende (senza cancellare – è proprio qui il difficile) il carcere che fino a quel momento era sovrapposto alla sua identità.

Verso la fine della rappresentazione l'allegria giunse al punto culminante – racconta Dostoevskij nelle sue *Memorie di una casa morta* –. [...] Immaginatevi l'ergastolo, i ferri, lunghi e tristi anni di prigionia, una vita monotona come la pioggia in una tetra giornata d'autunno, ed ecco che a tutti quegli oppressi e reclusi permettono per un'oretta di sfogarsi, di divertirsi e dimenticare l'incubo penoso che li soffoca, di organizzare uno spettacolo, e che spettacolo! uno spettacolo che li copre di gloria, che suscita l'ammirazione di tutta la città. “Lo vedete, ora, di cosa sono capaci i forzati?”. [...] È un forzato, sempre lo stesso forzato; i ferri gli strepitano ai piedi, e nondimeno ora esce in scena con indosso la marsina, con un cappello rotondo in testa, col pastrano, come se fosse una persona per bene³⁵!

Lo spettacolo, e il teatro sono, in carcere, anche questo, mostrare la diversità per arrivare a coglierne l'umanità. È come un proclama: guardate questa gente, questi che secondo voi sono tutti criminali... lo sono. Per la maggior parte. Ma guardate cosa accade quando recitano! Guardate di cosa sono capaci! Vedendoli recitare si potrà non guardarli più come esseri inferiori. Il teatro non azzererà il loro crimine ma restituirà tratti di umanità ad alcuni di quei volti. Si potrà staccarli, per un tempo definito, dalla loro colpa. E questo sguardo, una volta nato negli occhi del pubblico, potrà contaminare quello degli attori, troppo spesso incapaci di estraniarsi dalla loro condizione, sospesi e conchiusi in un passato che li autoidentifica nel loro reato.

Io sono parlato. Dall'Inferno

Interpretare il ruolo del protagonista di un film d'autore è una di quelle sorprese che solo la vita può darti. Che il primo ciak di quel film sarebbe stato girato a Barra, all'interno di un palazzo dove andavo con mio padre quando ero bambino, è una di quelle cose che non basta una vita per capire. È stata la mia prima vera prova del fuoco. Come stare a lungo in apnea per poi riemergere dall'acqua, con una gran voglia di respirare. Come fare l'ultimo giro all'inferno, e finalmente uscirne³⁶.

Così Aniello Arena, attore detenuto “fine pena mai”, racconta il suo primo ciak, battuto nella stessa periferia napoletana dove era nato e cresciuto e dove si era consumato il reato che aveva sospeso la sua esistenza, stampandogli addosso, ancorché dichiaratosi sempre innocente, il marchio indelebile del “fine pena mai”. «Ero un ragazzo che veniva da una periferia feroce, non sapevo

³⁵ Fjodor Dostoevskij, *Memorie di una casa morta*, cit., pp. 591-592.

³⁶ Aniello Arena con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, Milano, Rizzoli Controtempo, 2013, p. 207. Il film a cui si fa riferimento, il primo interpretato da Arena, è *Reality* di Matteo Garrone (2012) che vale ad Arena una candidatura al David di Donatello come miglior attore protagonista.

articolare un pensiero in italiano, e non immaginavo potesse esistere un altro mondo. Per uno come me non c'era salvezza»³⁷. È come se il carcere dilatasse all'infinito l'inferno che era prima di esso arrivando ad avviluppare in sé l'individuo e la totalità della sua esistenza. Qui l'adagio di Sartre è capovolto: l'inferno non "sono gli altri" ma il carcere e con esso i suoi ospiti. E il respiro dopo la lunga apnea sembra avere le due strade che Calvino disegna nel finale delle sue *Città invisibili*: «accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più», che è la via più semplice e la più battuta dai detenuti o, opzione più impervia, rischiosa e meno frequentata, «cercare e saper riconoscere *chi e cosa*, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»³⁸.

In quel "chi e cosa" può trovar posto il teatro.

Torno al racconto di Aniello Arena:

Santino era il mio vicino di cella. Con lui mi confidavo, gli parlavo del mio malessere, della pesantezza di convivere con un marchio stampato addosso per il resto della mia vita.

– L'inferno non è fuori, me lo sento dentro [...]. Io mi sento di essere l'inferno con tutte le anime dannate dentro – gli dicevo.

Lui era arrivato a Volterra qualche mese prima di me, e non aveva la mia stessa rabbia.

– *Anie', senti a me, nun te 'ntussecà l'anima* – mi ripeteva.

– *Io m'arraggio pe' 'sta vita 'e merda, non mi rassegnò* – continuavo io. Ero divorato dalla rabbia.

– *Anie', domani perché non vieni con me? Qui, tra le altre cose, si fa teatro... è una bella cosa, ti farà bene.*

– *Noo, Santì... C'aggia fa' co' 'o teatro...*

Io gli stavo raccontando il mio dolore e Santino come rimedio mi proponeva di fare teatro³⁹...

Leggendo o ascoltando molte delle storie degli attori detenuti ci si accorge di quanti punti in comune ci siano prima del carcere e di quanti all'incontro del teatro. Eppure si tratta di individui provenienti da territori geograficamente lontani, separati, appartenenti però, per molta parte, a continenti culturali comuni dominati dall'assenza di cultura, dalla miseria e dalla desolazione, dove i valori sono altri, dove vivere è troppo spesso una guerra, *chella llà ca tutt' 'e juorne se cumbatte pe' campà*⁴⁰.

³⁷ *Ivi*, p. 217.

³⁸ Italo Calvino, *Le città invisibili*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2004, vol. 2, p. 498. Il corsivo è mio.

³⁹ Aniello Arena, *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-penna-mai*, cit., p. 181.

⁴⁰ Raffaele Viviani, *Si vide all'animale*, prologo a *I dieci comandamenti*, 1946 (ora in Raffaele Viviani, *10 commedie*, Napoli, Guida editori, 2019, pp. 603-604).

«Mi ero fatto cinque mesi di carcere nel 1971, anche se non ero ancora nato – racconta Salvatore Striano, attore di professione ed ex detenuto⁴¹. Mia madre era incinta, io ero nella sua pancia ed insieme abbiamo varcato la soglia del carcere di Poggioreale. Quella pazza di mia mamma non aveva tanti soldi e si rubava la luce della strada per non rimanere al freddo e al buio insieme a mia sorella e a mio fratello maggiore».

Vite diverse ma al fondo simili che a un certo punto, in carcere, si scontrano col teatro. Il rapporto tra carcere e teatro, soprattutto quando poi funziona, è uno scontro che solitamente parte da un rifiuto, passa spesso per l'opportunità di quella lotta per la vita che in carcere continua assai più duramente, per poi trasformarsi in “respiro”. Il teatro, nella vita carceraria dei detenuti, soprattutto in alcuni ambienti, non sempre riscuote grandi consensi. Per molti chi sale sul palco è un debole, per altri un ruffiano, chi sceglie di farlo ai loro occhi lo fa solo per ambire a privilegi, magari per una nota di “buona condotta” in vista di un permesso premio o di altro “beneficio”. Cosimo Rega aggiunge a queste considerazioni una notazione profonda, sottolineando come il teatro sia l'unico luogo in cui i detenuti non temono il giudizio, perché sanno che sul palco le loro azioni saranno giudicate positivamente, a prescindere dalla qualità della loro performance, in quanto il solo fatto di essere là significa adesione a una delle proposte del “trattamento”, espressione della volontà di relazionarsi con il gruppo. Molti si avvicinano per questo, altri per curiosità, comunque con la consapevolezza di compiere una scelta che dai compagni di “sezione” potrà esser letta come atto di debolezza (e sarà così fino a quando la pratica teatrale non avrà investito la maggioranza e i vertici del gruppo). La pratica e la frequentazione del laboratorio teatrale possono però innescare un meccanismo altro che coincide, quasi sempre, con una brusca presa di coscienza: «quando mi chiesero per la prima volta “da quanti anni reciti?” – racconta Striano – compresi che inconsciamente recitavo da sempre, durante le rapine, i reati, in questura quando mi arrestavano, durante i processi. Non c'era stato un solo momento della mia vita in cui non avessi recitato»⁴². A questo l'inferno passato e presente abitua molte di quelle vite; è

⁴¹ Salvatore Striano, *Il giovane criminale. Genet/Sasà*, scritto diretto e interpretato da Salvatore Striano, inedito. Il monologo è stato trasmesso, in diretta (30 novembre 2018), dalla sala A di via Asiago 10 (sede di Radio Rai - Roma) nell'ambito del programma *Il Teatro di Radio 3*, l'audio dello spettacolo è reperibile on line: <www.raiplayradio.it/audio/2018/11/IL-TEATRO-DI-RADIO3---TUTTO-ESAURO---Il-giovane-criminale-GenetSas195160-0fc39a55-6938-4dbc-92eb-1b89bb391093.html>.

⁴² Così Salvatore Striano in un'intervista rilasciata ad Alessandra Persi, *Il teatro come zona di confine. Dal carcere alle periferie: Rebibbia, Nuovo Teatro Sanità e Nest – Napoli Est Teatro*, tesi di laurea triennale in DAMS, Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi Roma Tre, relatrice prof.ssa Valentina Venturini, anno accademico 2019/2020, p. 54.

la necessità di “diventarne parte per non vederlo più”. Come sulle tavole del palcoscenico, così tra i vicoli, nelle strade, quasi quotidianamente, vanno in scena le vicende di molti. Si vive senza accorgersene e gli occhi si riaprono quando ci si ritrova in carcere. Strada e palcoscenico sono due opposti che il teatro fa specchiare l’uno nell’altro:

la differenza sostanziale – sottolinea Striano – sta nel fatto che le scene e i ruoli che la strada mi imponeva erano ruoli che non mi piacevano. Sul palcoscenico è diverso: posso sparare al mio collega senza fargli veramente del male e se sparo bene scatta anche l’applauso. A volte sorrido nel ripensare a quanto tempo ho sprecato, oggi mi pagano per fare le stesse cose che facevo prima, ma senza fare del male a nessuno. Sopra le tavole del palcoscenico mi sento “guappo” perché penso che da lì nessuno mi farà mai scendere, invece in strada vivevo con il terrore che quella sarebbe stata l’ultima scena, l’ultimo ciak⁴³.

È il teatro che può cambiare di segno quell’ultimo ciak che tutti giorni alita sul collo di quell’umanità perduta trasformandolo nel primo ciak di un film reale che può anche iniziare, come è accaduto ad Aniello Arena, nello stesso luogo in cui l’inferno della vita quotidiana si è fuso con quello del carcere. Quando questo accade la finzione non è più via di fuga ma luogo del proprio autoriconoscimento, territorio nel quale alcuni detenuti possono sperimentare il teatro come un ponte proiettato all’interno di sé. Un ponte che aiuta a viaggiare, ciascuno nel proprio io, alla ricerca delle proprie radici che sono nelle relazioni fra il passato e il presente – che in carcere i detenuti tentano di cancellare –, fra la persona e il personaggio, fra la storia (che con il teatro si sta fingendo) e la biografia. Diviene un punto d’appoggio sul quale far leva per resistere, perché in esso si è riconosciuto quel chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno. Il teatro permette di “pensarsi diversi” e diviene lo strumento, non previsto, attraverso il quale la rabbia, invece di continuare a mangiare l’anima dei detenuti – parafrasando Aniello Arena –, può trasformarsi in passione⁴⁴. Le “prove” di quanto detto e di quanto ritorna nelle parole di molti detenuti attori sono “schiaccianti”, tanto da annullare anche le perplessità più fondate.

«All’inizio sono un po’ sorpreso che un uomo incolto come lui provi questa passione, ma subito mi rendo conto di quanto sia sciocco questo pensiero»: a osservare e riflettere sul rapporto tra detenuti e teatro è un magistrato, che dopo aver condannato all’ergastolo un imputato, intreccia con questi una fitta e illuminata corrispondenza. «Recitare, per lui, è uscire dalla propria

⁴³ *Ivi*, p. 57.

⁴⁴ Aniello Arena, *L’aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, cit., p. 217.

esistenza imprigionata, dai lacci della maledizione che – secondo lui – lo avvolge da sempre»⁴⁵, altro tema che ritorna in molti attori ergastolani e in molti detenuti condannati a lunghe pene, definito in modi diversi – “maledizione”, “inferno”, “mala ciorta”⁴⁶ –, i quali, però, corrispondono allo stesso volto.

Forse, quando il linguaggio usa l’espressione “recitare una *parte*”, questo può davvero significare che esisteva una porzione di noi stessi (una *parte*, appunto) la quale è finita sepolta dalla vita che ci è toccata; e questa vita mai nata aspettava un nostro scantonamento momentaneo su uno dei tanti binari paralleli che abbiamo precluso con le nostre scelte, libere o coatte: come se, quando superiamo una vettura in autostrada, su quella vedessimo noi stessi, uno dei tanti noi che non sono mai usciti dal mondo del possibile, ma premevano sul reale, e oggi hanno trovato un pertugio per esistere, e si muovono parlano soffrono e vivono, sia pur solo per un’ora.

Non mi meraviglia che Salvatore si definisca anche bravo: è troppo grande il suo credito verso le vite non vissute, per non interpretarle oggi con un’avidità rabbiosa, per non scaricare su *quell’altro io, che neppure lui conosceva, il bisogno accumulato di uscire dalla propria carne e di dire le cose mai dette, di vivere le emozioni mai provate*⁴⁷.

Soprattutto quando il teatro, per puro istinto egoistico, si “mette a rischio”, affiora (o ri-affiora) quell’“altro io” che “parla il detenuto”, come fosse la marionetta emersa dalla sua anima. E questo è accaduto, specialmente, quando a “condurre il gioco” sono stati registi che hanno scelto il carcere per rispondere alla propria, *autonoma*, domanda di senso. Per loro il teatro non è “la cura”, né un “riempitivo” del tempo dei reclusi. Ma la risposta alla ricerca di un’umanità nuova da dare al proprio teatro e a chi, come molti dei detenuti, l’ha persa⁴⁸.

Allora lo specchio si capovolge e il teatro diviene lo strumento, non previsto né cercato, di un secondo sguardo.

Ogni sera, quando vado a dormire, porto con me tantissime cose belle, nuovi progetti e il rammarico che i miei genitori non abbiano conosciuto quello che sono oggi, avrei voluto che vedessero che non hanno messo al mondo un fallimento, piuttosto un ragazzo che ha avuto *tante false partenze* ma al quale il teatro ha fatto vedere la famosa “luce fuori dal tunnel”. Se torniamo alla prima domanda, a cui ho risposto definendomi uno scarabocchio, credo che andassi solo ridisegnato per bene⁴⁹.

⁴⁵ Elvio Fassone, *Fine pena: ora* [2015], Palermo, Sellerio, 2016.

⁴⁶ Espressione che nel dialetto napoletano ha il significato di “malasorte”, sfortuna, scalogna.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 166-167. Quest’ultimo, lungo, corsivo è mio.

⁴⁸ Aniello Arena, *L’aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, cit., p. 197.

⁴⁹ Alessandra Persi, *Il teatro come zona di confine*, cit., p. 57. Il corsivo è mio.

Sono parole di Salvatore Striano, che ritornano in quelle stampate sulla quarta di copertina del libro di Aniello Arena: «non è vero che siamo tutti uguali e a tutti vengono date uguali possibilità. Ci sono luoghi in cui il sole non batte e tu ci impieghi una vita di sbagli a trovarlo». E ancora, sempre lui: «ci sono vite che scorrono dritte come linee rette, altre che hanno bisogno che qualcuno le raddrizzi»⁵⁰. Qualcuno o qualcosa.

Cito ancora Striano perché è fondamentale far parlare il teatro in carcere con le parole degli attori detenuti: «il teatro è il nostro regno, qui dimentico di essere in galera»⁵¹.

Com'è dimenticare di essere in galera?

More than theatre

Dimenticare è un atto di volontà che implica coraggio e dolore. Significa, o meglio può in questo caso significare, accettare di convivere con il carcere cercando di trovare le chiavi per uscirne, di tanto in tanto ma a intervalli fissi e con cognizione di causa. Lavorare contro, non per autolesionismo ma per trasformare in forza la propria debolezza.

È il teatro come luogo di libertà e come “pratica creativa dell’esilio”: «questo mi piacerebbe suggerire ai miei studenti, che è possibile vivere in un paese parallelo senza espatriare»⁵², stare in un posto senza per questo appartenervi. L’altra faccia dell’esilio, di questa arte di costruirsi l’esilio, è usare il teatro come un luogo di libertà, mezzo per emigrare verso un paese apparentemente diverso, anche solo andandosene con la testa. È l’irrealtà che per Taviani è la necessità di ogni individuo. Quell’extraterritorialità che sembra scaturire da un antico precetto secondo il quale bisognerebbe essere *nel* mondo in cui si vive senza essere *di* quel mondo. Che applicato al carcere suonerebbe così: insegnare al recluso come essere nel carcere senza farsene risucchiare. Questo, anche, può il teatro.

«Da quando ho conosciuto l’arte questa cella è diventata una prigione»: la frase è di Cosimo Rega, e chiude il film *Cesare deve morire* dei fratelli Taviani. In questa si ritrova il destino di molti detenuti che in carcere hanno incontrato il teatro. Come quando si getta un sasso in uno stagno e si formano tanti cerchi concentrici, tutti diversi e con propria autonomia, ma tutti parte di

⁵⁰ Aniello Arena, *L’aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pe-na-mai*, cit., p. 217.

⁵¹ Salvatore Striano, *Come Shakespeare può salvarti la vita. La tempesta di Sasà*, Milano, Chiarelettere, 2016, p. 85.

⁵² Così Ferdinando Taviani in un’intervista di Sabina Guzzanti per il film *Draquila* (2010), reperibile on line: <www.youtube.com/watch?v=LiexoOchBPE>.

uno stesso movimento. «Solo quando ho iniziato a fare teatro – sembra fargli eco Salvatore Striano – mi sono accorto di essere in galera, una prigionia mentale, perché prima eravamo in una giungla e a noi quella giungla stava bene. [...] Il teatro ha fatto emergere la mia fragilità e ho smesso di aver paura di tirar fuori la mia umanità»⁵³. «Un fine-pena-mai – l'eco risuona ora in Aniello Arena – è un uomo che non sarà mai libero. Giuridicamente, vivrà sempre in uno stato di detenzione. [...] Eppure non mi sento più un detenuto, già da diversi anni. “Potesse la mia anima staccarsi dal corpo”, dice Narciso nelle *Metamorfosi*, e anche io mi dico la stessa cosa. Oggi a ritirarsi in cella è soltanto il mio corpo, la mia mente e la mia anima ne sono staccati»⁵⁴.

Da dove origina questo movimento, non previsto e non scontato ma frequente?

Dalle idee di teatro che sono nate dai Padri fondatori del teatro del Novecento, anzitutto dal loro considerare il teatro un'endiadi (teatro e spettacolo), dai teatri che Taviani definisce passamuri, da quello che Fabrizio Cruciani ed Eric Bentley chiamavano “a theatre that is more than theatre”⁵⁵, il cui fine e la cui giustificazione non sono più solo nello spettacolo, ma nella società e nei bisogni individuali e sociali.

Un teatro concepito come “mezzo senza fine”: un teatro senza scopo, sospeso nella potenza artistica e politica dell'atto puro, oltre ogni principio di finalizzazione, in senso artistico e risocializzante. I teatri passamuri, dunque, come spazi produttivi in cui le relazioni fra il teatro e l'altro da sé possono essere riformulate senza vincoli etici o estetici, supportando azioni che, nella loro semplice attuazione, manifestano una bellezza impreveduta, non artisticamente formalizzata, e un cambiamento possibile, non socialmente programmato⁵⁶.

Un teatro che risponde all'esigenza di contagiare la realtà circostante, quale che sia la condizione di chi lo fa.

A pochi è concesso di bucare la propria realtà e navigare la superficie sotto il cielo. Il che è un privilegio perché navigare a quelle altezze permette di tenere la chiglia lontana dal fondo ed evitare il naufragio. E anche di usare il teatro per vedere il cielo.

⁵³ Alessandra Persi, *Il teatro come zona di confine*, cit., p. 56.

⁵⁴ Aniello Arena, *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*. *Io, attore, fine-pena-mai*, cit., pp. 216-217.

⁵⁵ Eric Bentley, *In search of the theatre*, New York, Knopf, 1953; Fabrizio Cruciani, *La resistibile ascesa del pubblico come popolo in Francia*, in Id., *Teatro nel Novecento*, Firenze, Sansoni, pp. 149-165.

⁵⁶ Faccio mie le riflessioni finali di uno dei referee anonimi di questo contributo, che ringrazio.

- Come definiresti il *cielo*?
- In un paio di parole?
- Sì, solo un paio.
- Quel che mi protegge dalla vita⁵⁷.

Per troppo tempo, soprattutto noi studiosi e con noi i teatranti, abbiamo pensato che le pratiche teatrali servissero agli attori per stare in scena. Servono, invece, alle persone per stare al mondo⁵⁸. Perché nel loro specchio si riflette perfettamente la qualità altra che il teatro del XX secolo ha lasciato a quello del XXI: la sua natura “più che” – *more than*.

⁵⁷ Eugenio Barba, *Il cielo del teatro*, in Id., *Prediche dal giardino*, Mondaino (Rn), L'arboreto Edizioni, 2010, p. 93.

⁵⁸ Riprendo qui le riflessioni di Gabriele Vacis sulla presenza dell'attore e del teatro in tempo di pandemia: Id., *Presenza come consapevolezza relazionale*, «Acting Archives Review», anno X, n. 20, novembre 2020, p. 105.

Julia Varley

ERAVAMO ALTRO.

LETTERA A MARCO DONATI PER CAPIRE IL NOSTRO TEATRO
DEGLI ANNI SETTANTA

[Il Dossier sul teatro dei gruppi negli anni Settanta curato da Luca Vonella e da me nello scorso numero (Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia, «Teatro e Storia», n. 41) ha suscitato reazioni di piacere per una storia recuperata, oppure al contrario di disagio tra chi aveva vissuto quella storia. In ogni caso, reazioni complesse. César Brie per esempio, ci ha mandato diverse critiche, ma non ha voluto che le sue parole fossero pubblicate (essenzialmente ribadiva posizioni espresse nei suoi articoli per «Scena» a cui avevamo già fatto riferimento nel nostro lavoro). Tanto più abbiamo apprezzato l'appassionato contributo di Julia Varley, che propone una prospettiva diversa dalla nostra, quello di Milano, del Teatro del Drago, del Centro Sociale Santa Marta, di cui faceva parte all'inizio degli anni Settanta.

Il titolo di Julia – Eravamo altro – è già indicativo del bisogno che la spinge a scrivere. Sia lei che César Brie sono interessati soprattutto alla memoria identitaria di una specifica comunità, che in parte dividevano. Non riescono a ritrovarla nei nostri scritti, come è naturale: dal punto di vista della memoria di una comunità ogni cambiamento di prospettiva porta a un panorama che sembra inconciliabile, e la nostra prospettiva era senz'altro diversa da quello di entrambi. La bellicosità tra correnti tanto caratteristica di quel periodo si è trasformata in una memoria eterogenea. Viceversa, il loro apporto è per noi interessante e importante, perché stiamo lavorando a lungo termine per una storia complessiva. Julia mi ha fatto riflettere su quanto possa essere devastante la minaccia dell'oblio quando riguarda esperienze fondamentali e non private.

Devo riassumere per chi non avesse presente il lavoro per il Dossier sul teatro dei gruppi dello scorso numero di «Teatro e Storia»: Vonella e io eravamo stati spinti a tornare sul fenomeno del teatro di gruppo degli anni Settanta a partire dalla constatazione di una diffusa memoria ostile, che si concentrava sulla linea più appariscente di quegli anni, quella definita dai giornalisti "Terzo Teatro". Teatri giovani, invisibili, sommersi già esistevano e sono continuati a esistere, ma il fenomeno degli anni Settanta è stato unico, perché per qualche anno i gruppi – tra cui quelli definiti "Terzo Teatro" hanno avuto un ruolo determinante – hanno conquistato una centralità che non aveva nulla a che fare con il momentaneo chiasso giornalistico che hanno provocato. Era la centralità di un modello percepito come globalmente alternativo all'esistente, in questo caso l'esistente teatrale: il che spiega almeno in parte la forte ostilità a posteriori. Questa era la nostra analisi, e ci spingeva a riprendere a studiare. È il momento giusto per farlo: lo permettono tutte insieme una distanza storica sufficiente; una nuova base documentaria (quella recentemente messa a disposizione dagli archivi dell'Odin più altri ritrovamenti); il fatto che esistano ancora alcune fondamentali fonti orali.

In vista di un lavoro di cui questo è stato solo il primo passo, siamo partiti scegliendo, all'interno di una situazione molto variegata, solo alcune specifiche linee ed esperienze: quelle più vivaci a livello nazionale; le più durature; le più attrattive e capaci di aggregazione. E abbiamo iniziato l'altrettanto lungo processo di contestualizzazione teatrale e storica necessaria per lasciare finalmente il solco dei semplici ricordi privati. Cominciare a elaborare questi ricordi soppesandoli e soprattutto intrecciando i dati è indispensabile per trasformarli in documenti. Mi sembra dunque che quello che ci rende complementari rispetto a Julia Varley o a César Brie non siano solo i risultati, ma soprattutto un modo di ragionare.

Per quel che riguarda il lavoro per lo scorso numero, né il mio percorso né quello di Vonella pretendevano di esaurire la realtà complessa del periodo. Vonella era interessato al determinante fenomeno dei numerosissimi "teatri di base", nome collettivo che copriva innumerevoli tendenze. Ha scelto di concentrarsi, per questi primi passi, solo sul serpente di appuntamenti da cui è nato il grande incontro di Casciana Terme. «Ma in realtà – ha scritto – tra un convegno e l'altro c'era molto altro, c'era la vita reale di ragazzi e ragazze, studenti, disoccupati, militanti approdati dentro stanze vuote e c'erano i loro sogni e disagi messi in forma di spettacolo: tutto ciò, qui, manca. Credo però che intorno ai momenti assembleari si raggrumino molte delle spinte ideali e delle reali energie del movimento, nel suo progetto di fare fronte comune al teatro delle istituzioni» (pp. 91-92).

Io sono invece partita – sempre solo come prima tappa – dal percorso che ha portato un piccolo gruppo di artisti prima all'incontro con Eugenio Barba e il suo Odin Teatret, e poi a un lavoro che ha riguardato l'intero complesso dei gruppi italiani. Non per fermarmi ancora una volta sulla centralità dell'Odin in questo periodo. Al contrario, volevo ridefinire il ruolo di Barba. Che si conferma importante, e molto, ma solo se lo si vede in rapporto alle capacità, le tensioni, i desideri di questi altri artisti, meno famosi ma ancora più coinvolti: e sono quelli che parlano, o di cui parlo, nella mia parte del Dossier. Questi uomini e queste donne di teatro non si sono limitati, come vuole la vulgata, a guardare all'Odin come a un fascinioso modello. Lo hanno piuttosto vissuto come uno specchio dei desideri, in cui hanno visto riflesse le loro richieste più profonde al teatro e alla vita, perfino quelle interiori o personali, e attraverso il quale le hanno chiarite, a se stessi e al mondo. Il loro apporto è quello di una reinvenzione – come affiora dai documenti che ho trovato negli archivi dell'Odin e da altre fonti – e nessuno potrebbe negare che abbiano avuto una funzione determinante per l'Italia, se si vuole nel male come nel bene.

Prima di lasciare la parola a Julia, c'è ancora una sua domanda a cui bisogna rispondere. Perché, ci chiede, nel vostro lavoro non è stato mai nominato Marco Donati, fondatore del Teatro del Drago, recentemente scomparso? In ogni ricerca, tanto più in una ancora in fieri, molte storie belle e importanti rimangono nell'ombra: delle centinaia di protagonisti, di tendenze, di storie che popolano questa stagione abbiamo nominato solo coloro che i documenti e il filo che stavamo seguendo ci hanno messo di fronte. Diverso è invece il caso di Donati: la vicenda del Teatro del Drago e la figura di Marco erano già state dettagliatamente ricostruite in Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, centro sociale, di Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei («Teatro e Storia» n. 38, pp. 81-135). E a questo lavoro, bello e importante, abbiamo rimandato (Mirella Schino)].

Caro Marco,

Il 2020 è cominciato all'insegna dei morti, il primo a gennaio è stato il regista polacco Lech Raczak. Ero in tournée in Messico quando mi è arrivata la notizia. Ho scritto subito a sua moglie Daria Anelli. Poi a febbraio sono stata al tuo funerale a Milano, quando già misuravano la febbre all'arrivo all'aeroporto di Linate per paura del coronavirus. Claudio Coloberti e Annarita Gili hanno accompagnato Eugenio Barba e me a casa tua per salutarti prima che chiudessero la bara. Al tuo funerale abbiamo incontrato molti con cui abbiamo lavorato negli anni '70, fra cui Fiorenzo Tonazzo, Arnaldo Lenci, Teresa Pansera e César Brie. C'era Clara Bianchi e vostro figlio Tomaso. Ero seduta nel mio camerino all'Odin Teatret quando Clara mi ha chiamato per dirmi che eri morto. Eri molto malato, ma speravamo tutti in un miracolo. Mentre scendevano le lacrime, guardavo una delle fotografie sotto il vetro che copre il mio tavolo: eravamo seduti assieme in giardino e sorridevamo. Più tardi siamo stati colpiti nel profondo anche dalla morte di Beppe Chierichetti del Teatro tascabile di Bergamo, di Mette Jensen, e di Nando Tavian.

Sei l'unico che era lì quando è stato fondato il Teatro del Drago nel 1971 a Milano e sei rimasto fino alla fine, dopo l'ultimo sgombero del Centro Sociale Santa Marta nel 1980. Sei la persona più rappresentativa delle nostre attività in quegli anni, molto più di me che sono partita per la Danimarca e di Roberto Ceresoli che era un militante simpatico e trasgressore ma che non ha mai fatto teatro. Non puoi rispondere alla mia lettera dall'al di là, ma spero lo stesso che mi aiuterai a capire perché leggendo il Dossier su *Anni settanta, teatro di gruppo, Italia* di «Teatro e Storia» n. 41, 2020, non sento che la nostra esperienza come gruppo di teatro e centro sociale è rappresentata. È come se negli articoli che descrivono le attività dei teatri di base, dei teatri politici e del Terzo Teatro italiano mi mancasse quello che per me è l'essenziale.

È una sensazione simile a quella che avevo quando persone appartenenti ad ambienti più ufficiali, o che non partecipavano direttamente alle lotte di quegli anni, ci visitavano a Milano nel garage di via Murat, nella sede di Avanguardia Operaia in via Vetere o nel Centro Sociale di via Santa Marta dove provavamo. Ci chiedevano di fare interviste, di partecipare a incontri e convegni, di raccontare per darci un posto nella storia. Risvegliavamo curiosità in loro, ma in fondo non capivano chi fossimo e perché facevamo teatro. Forse perché non lo capivamo neanche noi. Non avevamo tempo di farci quel tipo di domande.

Il teatro era tutto assieme: vita, spettacolo, interventi, modo di stare in comunità, ribellione, azione, energia, amicizia, lotta politica e insegnamento anche senza esperienza. Il teatro ci portava in tante direzioni simultanee e l'economia non aveva il primo posto: molti di noi si guadagnavano il pane in altri modi o erano studenti mantenuti dai genitori. Eravamo "dilettanti", *amateurs*, pur facendoci pagare per gli spettacoli, nel senso che amavamo il

teatro che facevamo. Il teatro non era un mestiere, ma una scelta di vita. A quel tempo il teatro poteva letteralmente cambiare le persone.

L'essenziale era vissuto, non spiegato né capito. Era sentirsi impegnati al massimo in una relazione che, come un respiro, dava e riceveva. Se guardo indietro ora, nonostante anni di esperienza alle spalle, non mi sento tanto diversa da allora. È caduto il muro che divideva l'Europa, il movimento giovanile è concentrato su temi di ecologia e sostenibilità, il femminismo si scontra più direttamente con una realtà di violenza contro le donne, e nella globalità le ingiustizie sofferte da minoranze e diversità sono all'ordine del giorno. Anche la democrazia sembra non essere più un valore generalmente riconosciuto.

Da allora ho fatto tanti spettacoli e viaggiato in molti paesi, ma la stessa motivazione di fondo mi muove per proteggere il senso di appartenenza a un progetto comune – per me oggi l'Odin Teatret – che allo stesso tempo garantisce il massimo di individualità. Il gruppo non cerca omologazione e accordo, ma una dialettica di diversità. Non sono le parole, le ideologie, i partiti a determinare il cammino, ma l'azione. L'azione che cammina è movimento. Negli anni '60 e '70 ci riconoscevamo come parte di un movimento, la cui caratteristica era cambiare tutto il tempo. Sfuggiva alle definizioni che appena espresse diventavano obsolete. Succedeva tanto a quel tempo; i giorni avevano il valore di anni, anche perché eravamo all'inizio. Per noi il teatro non era rappresentazione ma *azione*, la possibilità di vivere relazioni e fare, mentre attorno si parlava. Il teatro ci permetteva di vivere nella pratica le parole d'ordine che gridavamo nelle manifestazioni. Invece di discutere riciclavamo la creta per creare nuove maschere.

In modo simile all'accusa di essere Europa-centristi fatta ad alcuni storici occidentali, il Dossier di «Teatro e Storia» mi appare Odin-centrato, come se la realtà del teatro di quegli anni ruotasse attorno a gruppi pro e gruppi contro l'Odin Teatret. Questo non corrisponde alla mia esperienza. Eugenio Barba ha scritto il Manifesto del Terzo Teatro nel 1976 dando un nome a realtà che già esistevano in tutto il mondo, in modo autonomo, senza conoscersi l'una con l'altra, senza gli stessi riferimenti e con estetiche disparate. Non erano una coda, ma erano intrinsecamente parte della protesta contro l'energia atomica e la guerra del Vietnam, delle comuni hippy e non, delle lotte operaie e studentesche, del riconoscimento di minoranze dialettali e di lingue regionali, della ribellione del '68, di parole d'ordine come "l'immaginazione al potere", del femminismo, della rivoluzione sessuale, della centralità del corpo, di un movimento antiautoritario all'insegna della liberazione e della collettività. Essere gruppo era una scelta obbligata se si aspirava a una rivoluzione che poteva essere personale, politica o professionale. Il teatro di gruppo era un movimento essenzialmente sociale, con risvolti a volte culturali e a volte artistici.

Molti di questi gruppi di teatro ignoravano l'esistenza dell'Odin Teatret fondato nel 1964 a Oslo in Norvegia. Ma le teorie hanno la tendenza a trasfor-

marsi in iniziatori delle vicende invece che una comprensione a posteriori. Così, leggendo i libri di storia, sembra che tutti i teatranti di quegli anni crescessero posizionandosi in relazione al manifesto del Terzo Teatro. Ma nella pratica non era così.

Noi del Teatro del Drago abbiamo conosciuto l'Odin Teatret tardi. Sapevamo del Bread and Puppet Theater perché il nostro gruppo – il Teatro del Drago – cominciò nel 1971 a seguito di un seminario sulle maschere e marionette con Massimo Schuster. Massimo fece uno spettacolo con alcuni studenti e professori dell'Istituto Tecnico Galvani di Milano e altri loro amici per raccogliere i soldi per tornare negli Stati Uniti dal Bread and Puppet. Dopo il seminario, noi continuammo. Erano passati solo due anni dalla bomba di Piazza Fontana nel 1969, in cui la mia compagna di classe del liceo, Patrizia Pizzamiglio, rimase ferita e suo fratello perse una gamba. Le occupazioni, le riunioni e le manifestazioni erano pane quotidiano. La politica era vicina a ognuno di noi.

Nel percorso del Teatro del Drago e del Centro Sociale Santa Marta hanno avuto molto peso il Théâtre du Soleil, dopo che vedemmo il loro spettacolo *1789* a Parigi durante le vacanze di Natale nel 1971; il Teatro del Sole, un gruppo che faceva teatro per ragazzi; e la Comuna Baires che si era rifugiata in Italia scappando dalla dittatura in Argentina. Ci relazionavamo ad alcuni teatri di quartiere, come il Teatro Officina di Milano, che erano indipendenti dalla politica culturale del Piccolo Teatro e dai partiti ufficiali della sinistra; facevamo spettacoli nelle feste popolari nei paesini della cintura milanese e alle feste dell'Unità dove ci invitavano; costruivamo mascheroni e pupazzi di ogni misura per accompagnare le manifestazioni e fare interventi di teatro nelle occupazioni delle scuole e delle fabbriche.

Nel 1973 due attrici della Comuna Baires vissero a casa mia durante la loro permanenza a Milano. Al mattino cantavano in bagno. Presentavano *Water Closet* al teatro di via Cesare Correnti. Non capimmo lo spettacolo, ma l'espressione fisica era impattante. L'America Latina era un riferimento importante non solo politico per quello che aveva significato la rivoluzione a Cuba e Che Guevara, ma anche per un nuovo modo di fare teatro. Collettivi di teatro "indipendente" e universitari esistevano là già da molto: il Teatro Galpón in Uruguay ha cominciato nel 1949, il Teatro Arena in Brasile nel 1953, il Teatro Experimental de Cali (TEC) in Colombia nel 1955. Il TEC assieme a La Candelaria fondata nel 1966 a Bogotá hanno teorizzato insieme negli anni '70 la *creación colectiva*, un processo per creare spettacoli che usava improvvisazioni collettive spesso senza una figura con l'autorità del regista.

Quando si trasferì in Italia, in una casa in campagna vicino a Verona, la Comuna Baires con Renzo Casali e Liliana Duca organizzò un incontro dove condivise prove ed esercizi. Li conoscemmo César Brie che faceva parte del gruppo. Ci raccontò che mangiava poco perché non avevano soldi. Noi invitati dormivamo tutti nella loro casa teatro. Camila Boticella, che più tar-

di avrebbe insegnato al laboratorio di teatro del Centro Sociale Santa Marta assieme a Edoardo de la Cuadra e Luciano Fericola mentre vivevano in una casa occupata vicina, pianse durante una dimostrazione seguendo istruzioni che non potevamo sentire date da Renzo Casali. Parlavano di Konstantin Stanislavskij. Ma noi eravamo più abituati a riferirci agli anarchici del Living Theatre o al teatro politico di Erwin Piscator e Bertolt Brecht. Facevamo teatro, ma non pensavamo di essere attori. Volevamo imparare, ma solo da coloro che condividevano i nostri progetti e modo di fare.

Nel liceo avevo cominciato come anarchica, amica di alcuni militanti che poi hanno seguito linee più radicali ed estreme, poi mi sono avvicinata ad Avanguardia Operaia perché mi attraeva il modo di funzionare dei Comitati di Base, attivi nelle scuole e nelle fabbriche. Mi riconoscevo nella parola "base". Era la necessità di una struttura antiautoritaria orizzontale che anni dopo ha caratterizzato la rete di donne nel teatro contemporaneo del Magdalena Project. Cercavo un'alternativa alle strutture verticali con il potere decisionale imposto dall'alto. Anche i sindacati e i partiti ufficiali avevano una struttura verticale, mentre noi volevamo un altro modo di relazionarci e di organizzarci come collettivi e gruppi.

Essere di base era questo: stare tutti assieme sul fondo della piramide senza alcuna ambizione di scalare verso una qualsiasi vetta, e rifiutare chiunque volesse questa posizione. Per questo spesso nei gruppi, anche se c'erano registi, avevano un ruolo funzionale e non decisionale. Quando anch'io sono entrata in Avanguardia Operaia, io e te, Marco, siamo stati immessi nella cellula cultura. Passavamo ore a parlare della differenza fra arte e cultura, a convincere altri militanti che il nostro lavoro era importante al di là dell'autofinanziamento, a discutere con il nostro segretario di cellula che non lasciava uscire la sorella di casa di sera. Ma ritrovavamo il vero senso di tutto ciò nelle prove.

Caro Marco, fa parte della nostra storia come Teatro del Drago che il tuo babbo ci aiutava a costruire gli oggetti e le maschere nella cantina della vostra casa mentre tu per guadagnare disegnavi tovaglie da cucina accanto a tua mamma che ci cuciva costumi e ai vostri due cani. Nella sala dove facevate le riunioni di cellula c'era il pianoforte e il flauto che suonavi quando potevi. La musica ti ha sempre accompagnato. Mangiavamo in due ristoranti vicino alla sede di via Vetere. Uno aveva il menù a 500 lire, l'altro chiamato "il Toscano" era più buono e caro. Lì si poteva pagare anche con opere d'arte. Un quadro di Eugenio Carmi, padre della nostra compagna della commissione grafica Francesca, ci dette da mangiare per molto tempo. Vendevamo il nostro spettacolo a 50.000 lire, che servivano per pagare la benzina e la manutenzione del vecchio pulmino con targa inglese regalatoci da mio zio. Ma queste informazioni ricordano persone anonime e fatti personali, di cui non si può scrivere una nota redazionale ed accademica. Sembrano aneddoti poco importanti, ma per noi erano fondamentali, fanno parte dell'esperienza che ci ha forgiato.

Nel 2001 a un incontro di gruppi di teatro a Córdoba in Argentina ho comprovato ancora una volta l'importanza delle persone anonime. Ogni gruppo doveva parlare dei propri maestri, di chi li aveva marcati durante i primi passi nel teatro. Tutti hanno menzionato persone sconosciute, da professori di ginnastica a sacerdoti, familiari e amici. Sentivano un enorme senso di gratitudine verso di loro per quello che erano diventati e per quello che avevano realizzato. Nessuno ha fatto nomi di persone che si trovano nei libri. Li hanno incontrati dopo.

I maestri erano sempre lì accanto, non insegnavano una tecnica. Facevano parte del processo di rivendicazione di una dimensione spirituale e politica, anticapitalista, antimaterialista e antiautoritaria. Erano passionalmente eletti a guru perché seguivano ogni aspetto dello sviluppo di una persona, come amici, riferimenti, compagni. La pedagogia era condivisione di modi alternativi di comportarsi e l'insegnamento faceva parte di un processo continuo.

Mentre ero al Teatro del Drago non abbiamo mai parlato di training, anche se ci impegnavamo ad apprendere con il corpo. Al laboratorio di teatro del Centro Sociale Santa Marta facevamo corsi di maschere e di espressione corporale, oltre a qualche lezione di storia del teatro con Antonio Attisani. Mela Tomaselli, Encarnación Suarez, Ruggero Cara, Claudio Raimondo, l'americana Babs Fischer e Silvano Piccardi erano amici che ci aiutavano generosamente con i loro giochi e le loro tecniche. Al Festival di Re Nudo al Parco Lambro abbiamo mostrato esercizi del nostro laboratorio per condividere l'esperienza del processo. Facevamo anche capriole sul materassino foderato messo sul prato in mezzo ai giovani che danzavano sotto la pioggia. Volevamo mostrare quanto prendessimo sul serio la nostra attività. Qualche anno dopo, invece, al Festival dell'Unità di Modena gli stessi esercizi erano fatti per prendere in giro il training dell'Odin Teatret che riceveva il benvenuto da uno striscione aereo pagato da Franco Zappareddu per salutare gli amici danesi.

Gli spettacoli erano poveri per scelta, la drammaturgia era determinata da chi faceva parte del gruppo e dai temi di attualità che ci appassionavano. In particolare, ci colpì il golpe di Augusto Pinochet in Cile e la morte di Salvador Allende. Creammo uno spettacolo in cui portavo una maschera della morte che rappresentava la Democrazia Cristiana, un precursore di Mr. Peanut, il personaggio della Morte che mi accompagna ancora in molti spettacoli dell'Odin Teatret. Finché portavamo il teatro per le strade, nei quartieri e nelle feste popolari, gli spettacoli avevano forza e freschezza. L'errore è stato adattarsi al palco frontale di un vero teatro. Lì abbiamo perso carica vitale dando adito alle critiche fatte a molti gruppi. Il nostro ambiente era un altro, non aveva senso cercare un paragone con teatri di tradizione o avanguardia. Eravamo altro.

Eravamo responsabili del Circolo La Comune di Milano dopo che il Collettivo La Comune si era spaccato e Dario Fo e Franca Rame lo hanno lasciato per lavorare autonomamente nella Palazzina Liberty. Per Avanguardia Operaia sostenere il Circolo La Comune era la conseguenza della scelta di colla-

borare dalla base, cercando di stabilire alleanze invece di aprire una propria organizzazione culturale. Così, come Teatro del Drago, Centro Sociale Santa Marta e Circolo La Comune, eravamo automaticamente in contatto con molte altre associazioni e realtà politiche e teatrali. Siamo intervenuti in un incontro a Firenze organizzato da Giuseppe Bartolucci. Vennero a trovarci Roberto Bacci dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera e Gigi Gherzi dell'ARCI. Volevano dare una struttura più ufficiale e riconosciuta agli incontri dei gruppi di base che già avvenivano da anni. Questi incontri sarebbero culminati a Casciana Terme nel 1977. L'anno prima ero partita per la Danimarca con l'idea di imparare dall'Odin Teatret e poi tornare per condividere tutto con i miei compagni.

Non sono tornata. All'Odin Teatret mi sono resa conto che non sapevo veramente cosa fosse un'azione. Non potevo tornare e seminare illusione. Il 1976 marca per me l'inizio della fine dell'entusiasmo e dell'avventura del movimento di cui avevo fatto parte. Si fissano posizioni pro e contro, le discussioni diventano antagoniste. Il colore grigio degli anni di piombo colora l'orizzonte. Nel 1977 sono a Bergamo dove il Teatro tascabile di Bergamo organizza l'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo, e nel 1978 sono ad Ayacucho in Perù dove partecipo all'incontro di teatro di gruppo organizzato da Cuatrotablas. Questi incontri continuano una tradizione cominciata a Belgrado al Festival BITEF nel 1976, dove Eugenio Barba scrive del Terzo Teatro. Sono incontri internazionali dove il mestiere è la base della comunicazione, da non confondere con quelli dei gruppi di base italiani. Vi partecipano gruppi teatrali che si ritrovano regolarmente, che si riconoscono e che ancora oggi sono rimasti in contatto.

Caro Marco, per anni non hai perdonato la mia partenza, il mio "tradimento" e l'abbandono. Hanno sgomberato Santa Marta. Il nostro pulmino è stato portato via dalla polizia. Hanno distrutto le scale signorili, cancellato i murales, sporcato gli spazi che avevamo curato per anni. Tante voci di ribellione sono state sepolte per costruire un parcheggio. Io non ho visto tutto ciò. Ero lontana, stavo imparando a essere attrice. La politica è tornata a far parte di me solo dopo molto tempo. Poi ti è passata la rabbia, ci siamo rivisti, hai potuto vedere gli spettacoli e hai fatto vari manifesti per l'Odin Teatret.

Sul primo manifesto fatto per lo spettacolo *Il Castello di Holstebro* si vede un timbro e un francobollo postale danese. Sono il segno di una lettera che ti avevo mandato per cercare di spiegare quello che non era possibile spiegare. Forse proprio in quell'immagine è racchiuso l'essenziale che mi manca dai referti storici. Ognuno custodisce l'essenziale in modo personale, anche senza capirlo. Tu ti sei portato via il tuo essenziale lasciandoci un po' più soli. Abbiamo il dovere di ricordarti,

un abbraccio che dura da cinquant'anni,
Julia

Ferdinando Taviani

IL FANTASMA DI AMLETO

[Di seguito la trascrizione di una conferenza tenuta da Ferdinando Taviani il 17 novembre 1989, all'interno della XV edizione del Festival Internazionale di Teatro Universitario di Ricerca e Sperimentazione dell'Aquila. La registrazione audio si deve a Giancarlo Gentilucci, che la conserva nell'Archivio dell'Associazione Arti e Spettacolo – Teatro Nobelperlapace a San Demetrio ne' Vestini (L'Aquila), e che qui ringrazio.

Tra le pagine di questo annale, la presenza di Taviani a L'Aquila è ricordata più volte nelle parole di ex colleghi e non. È professore, amico, consigliere, maestro, lo è dentro e fuori le mura della facoltà, tra i vicoli della città e nelle sue iniziative più lodevoli. La presenza di Taviani è il motivo per cui molti, tra studenti e allievi, poi divenuti attori, registi, teatranti, hanno deciso di rimanere a L'Aquila. Non dimenticarla. O comunque di muoversi attorno, tornare spesso, in una città che a volte odora di provincia – mi posso permettere di dirlo, perché dopo esserci nata alla fine l'ho anche scelta. A L'Aquila c'era Taviani, anche quando – ormai in pensione – Taviani non tornava più. Stava a L'Aquila, Taviani, come si sta in un posto ma senza appartenervi, e qui cito quello che amava dire della gente di teatro – si può stare in un mondo, senza essere di quel mondo.

È il guardiano di una città d'elezione, forse solo per alcuni ma non importa: non a caso nelle ultime parole della conferenza che segue, Taviani invita chi ascolta a immaginarlo non come l'illustre professore che apre il Festival con un'orazione so-praffina, ma più semplicemente come il guardiano della Comédie-Française, che dice al pubblico "place à l'homme", "fate largo al fantasma" (Doriana Legge)].

Siamo a Parigi, è il 29 agosto del 1748. Siamo alla Comédie-Française, il più importante teatro di Parigi, il più importante teatro di Francia, e uno dei più importanti teatri europei. Alla Comédie-Française viene rappresentato un nuovo testo di Voltaire, che in quel momento è l'autore più di avanguardia: *Sémiramis*. Voltaire ha fatto costruire una scena nuova, molto più sontuosa, molto più spettacolare, a cui i parigini non sono abituati, e ha anche introdotto un altro elemento a cui i parigini e i francesi, nel loro teatro classico, non sono abituati: un fantasma. A un certo punto dello spettacolo comparirà il fantasma del primo marito di Semiramide, Nino, e dovrà uscire da una botola, emergere dal basso.

I palcoscenici francesi hanno poche botole, è aldilà della Manica, a Londra, che ci sono i palcoscenici pieni di botole da cui i personaggi possono

emergere. In Francia poi c'è uno stranissimo uso, stranissimo per noi oggi: gli spettatori stanno in scena. Ci sono alcuni spettatori privilegiati, due o tre file di persone, che siedono nei lati del palcoscenico. Quando viene fuori Nino dalla botola, tutto armato e con un ampio mantello, si crea una gran confusione fra gli spettatori in scena, e il fantasma non riesce a passare in mezzo a loro. Fino a che la guardia del teatro è obbligata a gridare: «*place a l'hombre*», “fate largo al fantasma”.

Questo dovrebbe essere il vero titolo della mia conferenza: *place a l'hombre*. Lasciate passare il fantasma, date spazio al fantasma.

Da dove aveva preso Voltaire questa idea di far venire i fantasmi in scena? Negli anni Venti del Settecento, era stato obbligato ad abbandonare la Francia per ragioni di censura e di inimicizie alla corte di Parigi, ed era andato in Inghilterra. Aveva imparato velocemente l'inglese, era andato a teatro e aveva visto lo Shakespeare che si rappresentava sui palcoscenici londinesi. Non era Shakespeare così come era stato scritto da Shakespeare, era uno Shakespeare adattato. Però c'erano molti fantasmi, in *Macbeth*, *Amleto*, *Giulio Cesare*: era un teatro completamente diverso da quello a cui Voltaire era abituato. E da lì Voltaire aveva preso l'idea di spettacolarizzare un po' di più anche il teatro francese, di usare elementi che potessero impressionare lo spettatore. Il teatro francese era tutto basato sul verso, sulla raffinatezza della lingua, e non certo su quelle grandi immagini che impressionavano: i fantasmi.

Voltaire non ammirava in toto il teatro inglese, anzi, gli sembrava un teatro completamente da pazzi, da barbari. Per introdurre la *Semiramide* dice, più o meno: *il teatro di Shakespeare sono fantasie di uno scrittore ubriaco – sono cose da pazzi quelle che succedono in questo Amleto, si vede la gente che scava in scena una fossa, si vede uno che gioca con i teschi e dice balordaggini tenendo un teschio in mano. C'è gente che beve e mangia in palcoscenico, ci sono re che bevono e litigano mangiando. Cose da pazzi. In più mentre avvengono queste cose, passa un tempo sterminato, durante il quale un altro personaggio intanto sta conquistando la Polonia. Robe che nemmeno i peggiori analfabeti francesi e italiani accetterebbero. Però la cosa più strana di tutte è che in mezzo a queste cose da pazzi, questo scrittore ubriaco, questo Shakespeare, stranamente scrive cose geniali. Ad esempio la scena del fantasma all'inizio di Amleto.*

Il suo fantasma Voltaire lo prende da lì.

Dieci anni prima, un attore italiano che recitava in Francia aveva pubblicato un libro sui diversi teatri europei. L'attore italiano si chiamava Riccoboni, il suo libro era stato pubblicato in francese, era uscito nel 1738. Anche Riccoboni a un certo punto lascia una testimonianza su che cos'è il teatro inglese e dice che nel teatro inglese l'opera più famosa, quella che piace di più alla gente, si chiama *Amleto* ed è una cosa incredibile. Dice cose molto simili a quelle di Voltaire. Immaginate che cosa sapremmo noi oggi del teatro

di Shakespeare se dovessimo basarci su queste testimonianze: quelle di Riccoboni e Voltaire, due persone esperte nel mestiere, intelligenti, colte.

Intorno al 1798, un fisico svizzero inventa uno spettacolo particolare che si chiama fantasmagoria, uno spettacolo fatto con macchine e giochi di luce in una camera buia dove gli spettatori hanno l'impressione di vedere fantasmi. Fantasmagoria viene da *phántasma* e *agoreiúō*, parlare, comunicare. Sono spettacoli in cui i fantasmi comunicano.

Di questi particolari fantasmi avrete esempi in un film famoso di Bergman, *Il volto*, dove il protagonista è un ciarlatano, una specie di stregone che finge di fare sedute spiritiche ma in realtà con giochi di luce crea gli spettacoli dei fantasmi.

Da dove vengono questi fantasmi? Vengono soprattutto da Seneca, nel teatro di Seneca emergono continuamente i fantasmi, da lì li hanno presi gli elisabettiani, e poi da Shakespeare passano al teatro di Voltaire, e poi ancora ai romantici... E ora chiudo con questa catena di notizie, che è un po' il tipo di cosa che saprebbe fare anche un computer.

Chi sono i fantasmi? Perché sono importanti per il teatro, al punto che il fantasma di Amleto è una specie di emblema del teatro?

Per prima cosa: il fantasma di Amleto nelle fonti di *Amleto* non c'è. Nella storia di Amleto, *Amletus*, Amlogi, personaggio della mitologia nordica, il fantasma del padre non esiste. L'incontro di Amleto con il fantasma del padre è stato inventato dagli elisabettiani, probabilmente non da Shakespeare, ma da qualcuno che prima di lui aveva scritto un testo su Amleto da cui poi Shakespeare aveva preso per il suo.

Chi è dunque questo fantasma? Chi sono i fantasmi?

Non dimentichiamo che l'esistenza del fantasma appartiene a una cultura, a un mondo, a un universo che ancora ha piani diversi, e permette la compresenza di diverse realtà. È una cultura in cui si può essere perfettamente razionali, si può essere perfino uno scienziato o un filosofo, un razionalista, e insieme si può accettare l'esistenza di uno strano mondo di cui non si conoscono le regole. Un mondo in cui i morti a volte ritornano, sono presenti e mescolati a noi. È attraverso questa possibilità di ragionare a diversi livelli che il fantasma può diventare a pieno titolo un personaggio importante per il teatro.

I fantasmi sono un particolare tipo di morti, sono le persone morte troppo presto, oppure quelle che hanno lasciato qualcosa di incompiuto, o che hanno subito un'ingiustizia – come raccontava anche Dante: le anime che sono obbligate a restare alle foci del Tevere, tra le canne, in mezzo alle paludi, prima di poter salire sulla navicella e partire verso il purgatorio. Questo sono i fantasmi, un mondo di mezzo: *ci sono più cose tra cielo e terra di quanto ne sappia la tua filosofia* – dice Amleto al suo amico Orazio. Chi c'è tra cielo e terra? In cielo stanno coloro che sono passati all'immortalità, in terra stanno i

vivi, ma fra cielo e terra si muove lo strano mondo della confusione, lo strano mondo del non regolato, quello dei fantasmi, coloro che si fanno vedere, che non ci sono eppure si materializzano.

C'è uno scrittore moderno che ha rappresentato in maniera geniale questa presenza: H. G. Wells. In una sua novella, *Il corpo rubato*, racconta la storia di un uomo, un signore di mezza età, che, nel corso di un complicato esperimento di auto-ipnosi, si trova improvvisamente fuori da sé, fuori dal suo corpo. Leggero, impalpabile e grande, può vedere insieme la strada, il suo salotto, le altre case, gli interni e gli esterni. Istantaneamente prova a toccare le persone, ma da esse lo separa una resistenza invisibile, come una lastra di vetro. E comincia a rendersi conto dell'esistenza di forme indistinte, simili ad anelli di fumo, che si radunano intorno al suo corpo abbandonato. Ne vede i volti, avidi, vicini. Come fantasmi idioti, o esseri mai nati, che bramavano e desideravano la vita. E improvvisamente, in un attimo, vide il suo corpo, che giaceva inerte, alzarsi e cominciare a ballare, e a correre. E lo sentì gridare di gioia, urlare "vita, vita", e lo vide distruggere i mobili e gli oggetti della sua casa, e poi uscire, e correre per le strade, urtando e colpendo le persone con un bastone, gridando di gioia. Fino a che il corpo abitato di questo signore di mezza età riesce a scavalcare un muro alto diversi metri e precipita in un pozzo, rompendosi braccia e costole, ma permettendo all'anima originale di tornare ad abitarlo. E allora racconta: *quando ero fuori dal corpo, estromesso dal mio corpo, vedevo un mondo tutto diverso da quel che vediamo noi – ed è terribile il mondo in cui viviamo. Ogni essere vivente è circondato da presenze di fantasmi che vorrebbero entrare dentro di lui per assaggiare un'istante di vita. È una specie di assedio dell'invisibile al vivente, che non viene visto ma che è lì, e a volte si manifesta.*

I fantasmi sono anche questo: un modo di mettere a fuoco quella specie di intercapedine che esiste tra l'invisibile e l'esistente. Qualcosa che c'è ma che non si vede, che c'è ma che si comporta come se non ci fosse. Potremmo anche dire il contrario: che non c'è, ma che si comporta come se ci fosse. Questo è, in fondo, il fantasma.

Facciamo un passo indietro, abbandoniamo questo mondo un po' alla Lovecraft, un po' tenebroso, torniamo là dove era passato Voltaire, torniamo al teatro inglese che pullula di botole – non è che ha tanti fantasmi perché ha tante botole, ma ha tante botole perché è pieno di fantasmi. Sono stati i fantasmi a determinare una struttura architettonica: dovevano continuamente apparire dal basso e sparire, emergere e immergersi. Ed ecco che il palcoscenico inglese è pieno di botole, a differenza di quello italiano e di quello francese.

I fantasmi hanno un ruolo: innescano la tragedia di vendetta. In *Amleto*, appunto, è così: all'inizio compare un fantasma che dice *mi devi vendicare*. Quando pensiamo alla tragedia di vendetta, al bisogno di vendicare, la testa ci

si riempie di immagini che hanno vagamente a che vedere con la Barbagia e con le faide... però attenzione, la vendetta, teatralmente, vuol dire una vicenda efficace, perché è basata su ammazzamenti, su scannamenti, su qualcosa di molto impressionante e al tempo stesso rappresenta qualcosa di fondamentale: una continuità di causa ed effetto nella storia. È una delle maniere più semplici ed efficaci per mostrare come il passato continui ad agire nel presente.

Questo comincia a essere interessante: i modi in cui il passato agisce nel presente.

Il fantasma, dunque, non è il frutto di una tradizione popolare, di una superstizione, di una credenza – è l'immagine, pensata in termini teatrali, della presenza del passato nel presente. Quel che sembrava solo tenebre e orrore, può avere tutt'altro senso e tutt'altra faccia – e in fondo è questo quello che dovrebbe sempre fare uno storico, cercare di vedere anche la faccia meno evidente.

Forse la più intelligente definizione della differenza tra civiltà e barbarie è di Paul Valéry: *La civiltà è quando il passato e le cose assenti continuano a influire sull'oggi come se fossero presenti; la barbarie è quando dominano soltanto i fatti, domina soltanto l'oggi. La barbarie è il dominio dell'odierno, senza la presenza del passato.*

Il teatro, per definizione, è sempre sull'orlo della barbarie, è sempre il presente a dominare. Ecco perché è così importante l'altra faccia della vita teatrale, non è soltanto la produzione di spettacoli (che è il fondamentale ago della bilancia). L'altro volto, altrettanto essenziale, è il passato, il fatto che il passato continui a essere raccontato per impedire la caduta nella barbarie. È fondamentale per vincere la grande tendenza del teatro a bruciarsi, a vivere nello spazio di un mattino e poi sparire: è una delle sue grandi forze, ma purché dall'altra parte ci sia l'equilibrio. Per il teatro, gli storici sono essenziali, molto più che per altre branche della cultura, non perché sono gli eruditi, ma perché sono quelli che raccontano il passato, tengono vivo il passato. Fare una conferenza in un festival, come sto facendo ora, non è un'introduzione al festival: è una sua parte. Un festival è fatto di esecuzioni di teatro. Ma è importante che ci sia dentro anche il momento del racconto del passato.

E adesso un altro aspetto dei fantasmi, quello tecnico. Se non si risolve il problema di come fare il fantasma, di come interpretare il fantasma, tutta la storia di *Amleto* va in pezzi. Ma la maggioranza degli adattamenti di tutto si occupa tranne dell'essenziale, che è come fare il fantasma. Lo risolvono come una delle tante convenzioni necessarie, i più sciocchi addirittura non lo fanno nemmeno vedere, come se Amleto avesse le allucinazioni e immaginasse di vedere un fantasma. Questa è la più imbecille tra le diverse possibilità. Ma tutti i grandi artisti di teatro, quando si sono accostati ad *Amleto*, si sono posti questo problema: come far funzionare il fantasma.

Il fantasma è un caso limite del teatro anche in termini tecnici, è un personaggio che è presente e deve agire, che deve mostrarsi. Ma è un personaggio che non ha psicologia.

Come fa un attore a immaginarsi come pensa un fantasma? Un attore può persino provare a immaginare cosa vuol dire essere re, essere santo, essere Gesù Cristo, essere Buddha. Ma come può immaginare cosa vuol dire fare il fantasma? È come se fosse una presenza al cento per cento sul palcoscenico, talmente presente da essere essenziale per la storia, talmente presente da essere addirittura l'anima dell'intera storia. Ma rende impossibile ogni "naturalità" dell'attore; perché è qualcosa di cui nessuno per definizione può avere esperienza.

È l'ombra del teatro, è l'altra faccia del teatro.

Esiste un teatro del visibile, ma esiste anche un teatro dell'invisibile, esiste un teatro che mostra e visualizza il possibile, rende spettacolare il visibile; e poi esiste un teatro che dà vita alle ombre. Una specie di filone sotterraneo. *Place à l'homme* – anche l'ombra, e non soltanto la luce, deve venire fuori. Come rendere visibile l'invisibile, come fare sì che proprio il teatro – fatto da esseri umani, fatto su una scena, fatto in uno spazio, non si scappa, non ha l'astrazione dei puri suoni, dei puri colori, delle pure parole, è fatto di pezzi di realtà quotidiana – come può questa arte, la più radicata nella natura, diventare una porta verso l'invisibile?

Detto così può sembrare teorico o filosofico. Ma diventa tecnico quando un artista – non un teatrante qualsiasi – si pone il problema di come fare il fantasma di *Amleto*. Il fantasma di *Amleto* non è solo un elemento essenziale dal punto di vista del testo, lo è anche dal punto di vista della professionalità teatrale, è un caso limite in cui tecnica e filosofia del teatro si sposano. Riflettere su come si può rendere visibile il fantasma di *Amleto* per un artista vuol dire porsi il problema di come il teatro può dar vita all'invisibile.

Nel 1910 Gordon Craig, non un regista, ma un grande artista di teatro, o meglio un profeta del teatro, scrive sul tema *I fantasmi di Shakespeare*, e dice: *in molte opere di Shakespeare esistono i fantasmi. Badate che sono essenziali, questi fantasmi non sono commedianti con una pezza di mussola drappeggiata addosso, o che girano per il palcoscenico in armatura, muovendosi meccanicamente. I fantasmi di Shakespeare sono una rappresentazione delle energie spirituali, delle forze invisibili che dominano l'azione, e si materializzano sul palcoscenico. Questo dovrebbe far capire – dice Craig – che non è possibile rappresentare Shakespeare in maniera naturale. Dalla presenza dei fantasmi si dovrebbe arguire come va rappresentato, niente naturalezza, niente di "vero", il fantasma è l'essenza, e non l'eccezione. Fianco a fianco con la folla umana c'è una folla di invisibili.*

E continua Craig: *cosa succede in teatro quando arrivano il fantasma di*

Amleto o il fantasma nel Macbeth? Si crea panico, tra attori come tra spettatori, perfino la musica di fondo sembra impazzire. E quando lo spettro esce tutto il teatro tira un sospiro di sollievo, perché sente che finalmente si tace su qualcosa di cui è più facile non parlare. E invece Craig ci dice che sono la chiave del teatro. Quando pochi anni dopo mette in scena l'*Amleto*, al Teatro d'Arte di Mosca, il fantasma diventa per lui la chiave della rappresentazione, e fatica a trovargli una fisionomia scenica definitiva, deve essere reale e al tempo stesso soprannaturale, una maschera da tragedia antica, e insieme un cadavere con la carne a brandelli ancora attaccata alle ossa.

In un disegno di qualche anno dopo lo raffigurerà come uno strano miscuglio, uno scheletro, la cui spina dorsale somiglia a una collana, sembra un gioiello azteco, barbarico.

Ecco le immagini che Craig ha del fantasma di *Amleto*. Ma accanto gliene pone un altro, un'altra figura non reale, una figura che sta accanto ad Amleto, ed è la Morte. Ma non la morte scura e cupa, come in genere viene rappresentata, ma come appare ad Amleto: una donna dorata come il sole, che è ciò a cui lui continuamente aspira, e può liberarlo dal suo tragico destino. Ogni volta che Amleto fa un monologo compare questa donna. Nel suo monologo *to be or not to be*, sostiene Craig, scandalizzando Stanislavskij e gli altri di fronte a cui parla – quando Amleto dice *to be* intende la morte e quando dice *not to be* intende la vita. L'opposto di quel che si pensa. Amleto, per lui, è una specie di angelo, una specie di Cristo, una specie di Messia, un essere superiore, sprofondato in questo mondo di morte che è la vita. Un uomo diverso, migliore degli altri, perché ha potuto dare uno sguardo al di là del normale mondo della vita, ha guardato entro l'altro mondo, quello in cui il padre morto soffriva.

Queste idee di fantasmi passano per vie più o meno sotterranee fino ai giorni nostri. Quando Bergman ha fatto la sua messa in scena di *Amleto*, ha avuto un'intuizione-chiave, che ricorda quel che diceva Craig e anche Wells: oltre al fantasma di *Amleto*, sul palco ci sono continuamente altri fantasmi. Ofelia, dopo la morte, continua ad aggirarsi sul palcoscenico, che diventa il mondo in cui vivi e i morti si compenetrano, in cui non è rappresentato l'aldilà né l'aldilà, ma la zona tra cielo e terra in cui ci sono molte più cose di quante ne dica la filosofia.

La filosofia parla dal lunedì al sabato, ma la domenica c'è il teatro!

Pensate al film di Bergman *Fanny & Alexander* – non il film, ma le puntate televisive con gli episodi che ha tagliato per il film. Il fantasma di *Amleto* è entrato nella storia di *Fanny & Alexander*: è il fantasma del padre dei due bambini e continuamente ritorna e si aggira. Perché è così? Perché è un fantasma? Perché è morto prima del tempo; non sa cosa succederà a questi bambini, è rimasta una zona incompiuta nella sua vita e si aggira in questo

mondo, e solo alcuni occhi lo possono vedere e solo per poco (caratteristica fondamentale del fantasma e che non è mai continuativamente presente, ma c'è per un periodo e poi sparisce).

E interessante è anche il modo in cui aveva pensato il fantasma di *Amleto* Mejerchol'd (un altro grande artista che non vorremmo insultare chiamandolo semplicemente regista). Mejerchol'd aveva detto: *sulla mia tomba bisognerebbe scrivere: qui giace un regista che non ha mai messo in scena Amleto*. Eppure aveva fatto diversi progetti, in uno di questi aveva pensato come costruire il fantasma di *Amleto* e anche lui in modo scientifico, però tutto diverso da Craig: il fantasma è sangue freddo, non ha più il sangue, tecnicamente quindi è un uomo gelato; in più vive nel fuoco, lo dice il fantasma di *Amleto* "sto sempre nel fuoco". Allora quando torna da noi è gelato, viene dal basso, ma che cos'è questo basso? È l'acqua, è il mare.

Mejerchol'd ha immaginato questo uomo con la corazza, con la barba, con la visiera alzata, che esce lentamente dal mare, emerge dal mare, avanza. Dal suo corpo, dall'armatura, pendono ghiaccioli. È completamente gelato ed è talmente freddo che la nebbia diventa ghiaccio sulla sua corazza, che sembra tutta d'argento. E Amleto, il figlio, sta ad aspettarlo avvolto in un grande mantello nero, e quando lo vede corre incontro al padre, si toglie il mantello e vi avvolge il padre. E appare in una cotta argentata. In un attimo, il padre d'argento è in nero, e il nero Amleto è in argento. Escono abbracciati.

Ecco: in questa prima scena, il padre, quando va via, è il figlio e il figlio è il padre. Una fantastica, semplicissima, elementare dimostrazione della presenza del passato nel presente.

Questi esempi di "come fare il fantasma" ci portano alla parte conclusiva di quello che volevo dirvi, che di nuovo ci allontana da *Amleto*.

Non è tanto importante come fare il fantasma di Amleto ma come fare il fantasma: è una meditazione sulla funzione del teatro come arte di rivelare l'invisibile.

Il caso forse più interessante, per mostrarci come questo problema appartenga alla natura del teatro, è una immagine di Diderot. Alla fine del suo *Paradosso sull'attore*, vuole condensare tutto quel che ha detto in un'immagine e dice: *in fondo chi era l'attore, l'attore è come quei bambini che si nascondono sotto dei grandi pupazzi di vimini e da dentro muovono il grande pupazzo. È una specie di nano nascosto nella pancia del gigante. Lo spettatore si terrorizza, vede una grande visione terrificante, enorme, vede un fantasma, vede l'invisibile. In realtà sotto c'è semplicemente un bambino, e questo è il grande attore – dice Diderot – questa è la grande attrice Clairon, la piccola Clairon dentro la grande Agrippina. È una frase straordinaria, potrebbe essere un emblema del teatro.*

L'arte dell'attore è l'arte di creare fantasmi, riuscire a essere un piccolo attore che è nascosto dentro un grande personaggio e lo muove. E lo spettatore è terrorizzato, è meravigliato o è spronato a ridere: quella risata grande che vibra come il terrore. Non il sorriso, quello è tutto timido, e non l'ironia, o la risatina, ma la grande risata, quella del carnevale, quella che è identica alla grande paura e appare ogni volta che l'invisibile si fa visibile.

Questo basilare problema del teatro – “come fai il fantasma?” – è anche quel che regge i *Sei personaggi* di Pirandello. Nella prima versione dei *Sei personaggi*, quella del 1921, Pirandello immagina che emettano una specie di luminescenza, immagina i fantasmi nella maniera più tradizionale possibile. Nel 1925, cambia tutto, e dice: *i sei personaggi non sono i fantasmi nel senso normale, cioè ectoplasmici. Devono invece avere delle maschere molto naturali, ma che fissino i loro tratti, li stacchino dalla vita quotidiana. Dovrebbero avere vestiti che sembrino vestiti di tutti i giorni, ma che sono fatti con una stoffa un po' più pesante, che fa pieghe pesanti come quelle delle statue.* Pirandello pensava alle statue della Madonna, alle statue di Gesù Cristo, quelle che si vedevano nelle processioni in Sicilia, e sono vestite, non tutte scolpite, con ogni piega dell'abito ben modellata. Vestiti in questo modo sono personaggi più reali dei personaggi normali.

E qui facciamo l'ultimo passo: il fantasma quando si manifesta in questo modo mostra che l'uomo, così come si presenta normalmente, è irreali, è finto è qualcosa che passa, debole, evanescente, fantasmatico. Un fuoco fatuo. La vera realtà è lui – il fantasma: l'invisibile che si fa visibile. È questo che ci dice Pirandello: questi vestiti, queste pieghe, questa maschera che riproduce i tratti quotidiani però togliendo loro la mutabilità dell'espressione, fissa l'espressione, la madre ha una lacrima perenne che le scende dagli occhi. Se qualcuno ha visto anche solo le fotografie di alcuni teatri orientali, quello che Pirandello racconta diventa pura e semplice descrizione di un personaggio di un teatro giapponese: questi vestiti che sono stoffe ma che nello stesso tempo sono leggermente più pesanti, queste maschere che non sono irreali ma che fissano una espressione, e sono più reali del reale. Pirandello probabilmente non aveva alcun cosciente riferimento, ma è come se ci fosse arrivato per tutta un'altra strada, per logica.

Attraverso una strada completamente occidentale, siamo arrivati in Oriente. Siamo arrivati in Giappone, il più importante teatro giapponese, il teatro Nō è un teatro di fantasmi. *Place à l'homme*. Tutto il teatro nō è un teatro dei fantasmi. Paul Claudel ha dato una definizione straordinaria del teatro nō: *Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le nô c'est quelqu'un qui arrive*. In traduzione si perde il gioco: il dramma, simbolo del teatro occidentale, è qualche cosa che accade. Il Nō è qualcuno che arriva.

Il nō, nato nel XIV secolo, ma ancora oggi vivo ed esistente, è basato su questo: la quintessenza del teatro è l'invisibile che diventa visibile, cioè il

fantasma che arriva. Donne morte nel culmine della gelosia che non possono avere pace e si manifestano per trovare pace e raccontano la loro storia; generali o giovani soldati la cui vita è stata spezzata all'improvviso, in battaglia; monaci che sono stati condannati ingiustamente – sono i protagonisti di questo teatro. Fantasmi che si materializzano tra le acque di un lago, su un ruscello, in una salina. E quando si materializzano sono infinitamente più concreti, più presenti del personaggio vivo che sta accanto a loro. E non soltanto nel testo, nella poesia, nell'immagine esteriore della maschera, nel costume, si manifesta questo essere presenti in base a un invisibile che si fa visibile, ma si manifesta addirittura nel loro corpo, nel modo in cui si muovono, in cui tutte le forze, tutte le energie del loro corpo sono le energie della vita, ma ridotte alla loro quintessenza, e non abbandonate al flusso casuale della vita.

Questo lungo discorso, che è partito dal fantasma di *Amleto*, è diventato una nave che ci ha portato lontano. A capire che questo *place à l'homme* in realtà significa questo: accanto al teatro più forte, che è giusto che ci sia, e che sia più forte, lasciamo spazio anche all'ombra, a quei piccolissimi casi in cui il teatro rivela l'invisibile. Per rivelare l'invisibile il teatro deve essere piccolo, deve essere in minoranza, non è una cosa che deve piacere a tutti: non tutti hanno bisogno dell'invisibile, ad alcuni fa male. Qualcuno non ne ha proprio bisogno. Qualcuno lo trova in altre cose: nella musica, nella chiesa, nella poesia. Qualcuno, però, lo trova nel teatro.

L'ombra non è qualcosa che riguarda tantissime persone, ma per alcune è essenziale poter conoscere questa farfalla che non esiste, di cui vediamo soltanto l'ombra posarsi sull'ombra del ramo, quella che si riflette sul muro.

Ecco perché in conclusione metterò quello che avrei dovuto dire all'inizio: sono grato a Giancarlo [Gentilucci] che mi ha dato questo tema, non l'ho scelto io, è stato come quei temi che danno a scuola, o che si davano un tempo nelle accademie, per improvvisare. Gli sono grato perché mi ha spinto a raccontare, e io sono convinto che compito di chi fa teatro attraverso i libri e la parola, non è soltanto quello di fiancheggiare, di spiegare, di criticare gli spettacoli che fanno gli altri (anche questo ovviamente), ma è quello di raccontare il passato. Far sì che ciò che non c'è più, ciò che è morto, ciò che è stato corroso dai vermi, possa ancora essere vivo, presente, per non cadere nella barbarie.

L'unica cosa che mi dispiace in tutta questa situazione è che io sia comparso sul programma come "professor" Taviani. Non mi dispiace per ragioni di modestia. Ma perché in questo caso il mio compito non era quello del professore, ma era quello della guardia della Comédie-Française, che dice al pubblico *place à l'homme*, fate largo al fantasma. Questa sera io sono semplicemente quella guardia lì. E nient'altro.

Armando Punzo
FERDINANDO TAVIANI

Non lo sapeva.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Iben Nagel Rasmussen

DANZANDO CON NANDO

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

Il vero compagno

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

Il vero compagno dell'Odin Teatret è stato Nando.

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

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

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

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

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

Avventure

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

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

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

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

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

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

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

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

Commedia dell'Arte

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

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

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

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

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

Arlecchino! Uffa!!!

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

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

Trickster era nato.

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

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

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

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

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

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

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

Traduzione dal danese di Francesca Romana Rietti



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

Franco Ruffini
A FERDINANDO TAVIANI

Premessa fuori testo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RACCONTO A DUE VOCI PER VOCE SOLA

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

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

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

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

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

Tra Valtopina e Vanvera, per cominciare

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

Valtopina

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

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

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

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

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

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

Vanvera

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

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

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

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

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

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

Piazza Libri

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

Quasi-libri

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

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

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

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

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

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

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

A cura di

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A quattro mani confuse

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

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

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

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

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

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

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

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

Ritorno ai quasi-libro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A quattro mani distinte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una maschera di Nando

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tra Vanvera e Valtopina, per finire

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

A Vanvera: il rituale del cocomero

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

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

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

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

A Valtopina: pesche d'inverno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La parola fine

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

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

3 agosto – Presentazione

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

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

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

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

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

Caro Nando,

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

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

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

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

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

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

Franco

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

Presentazione – 2 settembre

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

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

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

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

portato per la mano
da una bambina, reimparrò a tracciare
i compiti di prima elementare.

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

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

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

1. Il sapore dell'estate

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[*Refrain*]

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

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

Sia dunque questo l’ultimo rigo.

FINE

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

FINE

Ferdinando Taviani

UNO SPETTATORE

[Uno spettatore racconta una storia piccola e grandissima insieme. Racconta di treni presi di notte per tornare a casa dopo essere partiti per vedere uno spettacolo. Di traversate per l'Italia in cerca di teatro. Delle voci delle persone che il teatro lo pensano e lo fanno, o lo osservano e lo inseguono. Racconta del mare della paura della solitudine e della pazzia, e di tutti i grandi misteri che stanno dietro gli occhi di chi il teatro lo guarda, vedendoci attraverso. Dai microfoni di Radio 3 Suite, in una puntata della rubrica Oltre il sipario del 1994, Ferdinando Taviani racconta questa storia, dove si scopre come «lo spettatore non sia semplicemente una porzione del pubblico, ma sia un'altra cosa».

Per averci segnalato questo breve racconto scritto da Taviani per la radio ringraziamo Stefano Geraci (Samantha Marenzi)].

Una domenica mattina ho avuto l'onore di essere chiamato pazzo, in pubblico, da Grotowski. Eravamo nel '79 a Milano, Grotowski stava tenendo una conferenza. E a un certo punto, forse perché ero lì in prima fila, non so – era anche miope, per cui non è che vedesse così lontano – cominciò a dire che lui s'intendeva bene con i pazzi. E chi è più pazzo del professor Taviani, che sta lì seduto? Io naturalmente arrossii, ma in fondo fui gratificato di sentirmi dar del pazzo da Grotowski.

Ma se lo racconto è perché questa fu la causa per cui, la sera, ho incontrato quello che per me è rimasto *lo* spettatore.

L'incontro con Grotowski era stato molto lungo, poi c'era stato lo spettacolo, erano le ultime volte che veniva rappresentato *Apocalypsis cum figuris* a Milano. La sera, stanchissimo, me ne tornai a Roma. Erano tempi strani, era il '79, e il mio treno viaggiava semivuoto, avevo uno scompartimento tutto per me.

Verso l'una di notte, il treno era appena partito, sento in uno scompartimento vicino la voce di Grotowski.

Che succede? – pensai – ho le allucinazioni? O sono talmente fiero di essere stato chiamato pazzo da lui in pubblico che ora sento la sua voce anche quando non c'è? Certamente non poteva essere Grotowski, sapevo che doveva ripartire. Eppure era la sua voce. Mi rimetto i sandali – ero già steso e pronto a dormire – vado fuori, e chi vedo? Un signore che stava lì, con un registratore, e si stava risentendo tutta la conferenza di Grotowski.

Allora attaccai discorso, e gli chiesi: cosa fai, chi sei? Era un po' più anziano di me, di poco. Era un ricercatore del CNR, in ecologia – che nel '79 non era poi così di moda. Provai ad attaccar discorso sull'ecologia, ma lui non era così ispirato, per lui l'ecologia era in fondo un mestiere come un altro. Però gli interessava il teatro. Andava in giro, spendeva un sacco di soldi, anche una buona parte del suo stipendio, per girare in cerca di teatro. Gli chiesi se era appassionato del teatro di Grotowski, del teatro di ricerca, del teatro diverso. Ma no, a lui interessava tutto: Grotowski, Micol, Lavia, Albertazzi, i dilettanti. Tutto, purché fosse teatro.

Questa specie di sincretismo, di zuppa di teatro, mi spinse a essere maligno, e cominciai a dirgli: ma in fondo ci sono tante cose più importanti del teatro, perché spenderci tanti soldi e soprattutto tante energie – cosa ci trovi?

Lui mi disse: ti rispondo, ma solo perché ho sentito che ti hanno chiamato pazzo, e allora forse puoi capirmi – e io pensavo: forse il pazzo sei tu. Ma invece non era vero, non era proprio pazzo. Anche se gli si avvicinava. Però mi disse: adesso ti faccio capire a che serve il teatro.

Cominciò a raccontare – era un po' più anziano di me, l'ho già detto – che durante la guerra il padre non c'era, era soldato. Non avevano denaro, erano poverissimi, e la madre lo lasciava solo in casa per andare a lavorare. Aveva praticamente vissuto solo, dai due ai sette anni, perché la madre andava nelle saline a fare il sale, e per lui questa assenza si era ingigantita fino a diventare una vera tragedia, un trauma.

Così accadde che, visto che la madre andava nelle saline, lui crebbe odiando il mare. Un vero trauma: aveva perfino conati di vomito a guardare il mare, anche in fotografia. E dal vivo non lo aveva mai voluto vedere. Gli era rimasto questo trauma anche da adulto. E a questo era legato il suo amore per il teatro. Come mi spiegò.

Un giorno, stava al lavoro in una città del Veneto; guardando il giornale, vide che a Cogoleto, cioè un paesuccio della Liguria, un gruppo di dilettanti avrebbe rappresentato *Il mare* di Edward Bond. Come vide il titolo – *Il mare* – si disse: si va. Per via di questo vecchio trauma che lo tormentava. Parte col treno e arriva a Genova, poi prende la corriera, arriva fino a questo paesino. *Il mare* di Bond non ha il mare come protagonista, però effettivamente il mare c'è.

Lo spettacolo, disse, non era un granché, era uno spettacolo di dilettanti. Però si parlava sempre del mare.

E ora ripeto proprio alla lettera quello che mi raccontò: “Sai, dopo aver visto lo spettacolo ho ripreso la corriera, ma prima di prendere il treno, a Genova, sono andato sul mare, mi sono seduto su uno scoglio, l'ho guardato, a lungo, poi mi sono fatto una pisciatina e gli ho detto: non mi fai più paura”. E da quel momento fu così, il mare non gli fece più paura.

Questa, mi disse, è l'utilità del teatro.

È pazzesco, certo. Ma ti fa scoprire come lo spettatore non sia semplicemente una porzione del pubblico, ma sia un'altra cosa. È imprevedibile, non si può mai neppure immaginare quel che può succedere nella nostra testa individuale di fronte a uno spettacolo teatrale.

Dove ti può portare.

E qui avrei finito, ma mi sembrò molto bello anche il modo in cui concluse il suo racconto, così lo ripeto. Disse: "Vedi, tutta questa passione si è scatenata in me perché mia madre andava nelle saline, e mi lasciava solo! E adesso ho un bambino, un figlio piccolo, e qualche volta lo porto con me a teatro. Ma certo non sempre, giro tanto per vedere teatro. E tutte le volte che parto mio figlio mi guarda, mi guarda, e mi dice: torna presto. E forse sto facendo a mio figlio proprio quello che mia madre aveva fatto a me".

E poi eravamo troppo stanchi, e ce ne siamo andati a dormire, ognuno nel suo scompartimento, nel treno deserto.

Trascrizione di Mirella Schino

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

Giuliano Scabia

FRAMMENTI DI SCENE PER UN COLLOQUIO CON
FERDINANDO TAVIANI

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

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

1. Sul carro degli Andreini

Verso Lione, 1571 circa

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

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

FERDINANDO

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

ISABELLA

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

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

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

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

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

FERDINANDO

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

2. Isabella e il diavolo, 1969

FERDINANDO TAVIANI

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

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

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

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

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

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

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

Eros e il monaco.

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

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

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

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

La casa.
Il ritorno.

4. *L'isola del teatro*

Giugno 1973, Roma, Borgo Pio, casa mia

Sono venuti Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti e Nando Taviani per

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

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

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

5. *Il teatro e il suo racconto*

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

TAVIANI

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

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

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

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

Cara Dorothea,

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

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

GIULIANO

E cosa concludi?

NANDO

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

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

Holstebro, ottobre 1981, Odin, poi riva del mare

FERDINANDO

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

EUGENIO

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

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

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

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

Holstebro, strada pedonale: LA SCIENZA DEL TEATRO

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

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

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

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

Holstebro, riva del mare: LE ISOLE GALLEGGIANTI

EUGENIO

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

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

NANDO

Parleremo, quindi, di fiori.

EUGENIO

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

7. *Modena, Teatro San Geminiano*

Nando tiene una conferenza e alla fine vede qualcosa

28 gennaio 1983

Conferenza

IL ROMANZO DEL TEATRO

Ecco alcuni appunti di Giuliano:

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

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

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

siamo al centro del problema teatrale:

teatro che trasporta

che trasforma:

l'attore trasformato non torna al punto di partenza:

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

Ascoltiamo affascinati il lungo racconto di Nando, poi discutiamo.

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

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

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

NANDO ALLORA HA DETTO:

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

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

8. *Uomini di scena/uomini di libro*

1995, L'Aquila

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

FERDINANDO

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

STEFANO GERACI E MIRELLA SCHINO

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

FERDINANDO

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

GIULIANO

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

FERDINANDO

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

GIULIANO

Che dramma, amici, il viaggio quotidiano del sole.

FERDINANDO

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

9. Roncisvalle

Luglio 2018

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

GIULIANO

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

VALENTINA VENTURINI

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

GIULIANO

L’hai chiamato?

VALENTINA

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

FERDINANDO

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

Toni Servillo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ *Ivi*, pp. 44-45.

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

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

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

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

⁵ *Ivi*, p. 45.

⁶ *Ivi*, p. 47.

⁷ *Ivi*, p. 47.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Matteo Paoletti

UNA STORIA IN CHIAROSCURO:
PIRANDELLO E IL TEATRO D'ARTE COME
STRUMENTI DI *SOFT POWER*¹

È ben noto che il fascismo e Mussolini avessero individuato precocemente in Luigi Pirandello e nel Teatro d'Arte dei formidabili strumenti di propaganda. Già nel 1923 il soggiorno del drammaturgo a New York aveva assunto «un carattere ufficiale per l'interessamento delle autorità diplomatiche italiane impegnate a propagandare la nuova immagine dell'Italia fascista»², e nell'autunno del 1924 lo stesso Mussolini aveva sostenuto finanziariamente il progetto del Teatro d'Arte, ottenendo in cambio l'impegno di Pirandello per «un'attiva opera di propaganda nazionale»³ che si realizza – pur con diverse connotazioni – nelle tournée internazionali che scandiscono la vita della compagnia fino al suo scioglimento. Lo slancio del commediografo si spegne però nel volgere di pochi anni: quando nell'estate del 1928 l'esperienza del Teatro d'Arte fallisce tra i debiti, Pirandello confessa a Marta Abba tutta la sua delusione per un governo inerte, che ha «consultato tanti e tante volte, e non ha fatto mai nulla»⁴. Se secondo alcune letture il distacco avviene quando il drammaturgo «entra in contatto con gli apparati del regime, misura le capacità intellettuali degli uomini del sistema e la loro qualità morale, scorge il brulicame degli interessi e coglie il basso profilo della nazione sotto l'oleografia della propaganda»⁵, altri studiosi hanno posto in evidenza come la mancanza

¹ Il presente studio è svolto nell'ambito del progetto *Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, responsabile scientifico: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica; esteso al 2021).

² Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma: 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 11.

³ Lettera di Pirandello a Mussolini, 29 marzo 1925, in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 131.

⁴ Lettera a Marta Abba, 8 luglio 1928, in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 38.

⁵ Luigi Sedita, *Pirandello, l'apolitico spiato*, «Belfagor», vol. 61, n. 1, gennaio 2006, p. 17.

di un finanziamento continuativo al Teatro d'Arte e il fallimento del progetto di un Teatro di Stato avessero rappresentato i veri punti di rottura di un rapporto complesso, al quale negli anni successivi non mancheranno comunque opportunità di recupero⁶.

Questo rapporto in chiaroscuro può oggi essere ulteriormente problematizzato attraverso la ricca documentazione conservata presso l'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, che rappresenta un patrimonio molto promettente per le ricerche teatrali ma finora esplorato soltanto in superficie⁷. La corposa documentazione diplomatica e consolare afferente allo spettacolo dal vivo consente non soltanto di indagare da una prospettiva inedita i percorsi che fecero di Pirandello e del Teatro d'Arte dei precoci strumenti di propaganda per la "nuova Italia" fascista, ma anche di valutare attraverso un caso tra i più emblematici gli effettivi risultati di una strategia che fin dai primi anni Venti introdusse le arti performative nel variegato arsenale della diplomazia culturale, assegnando loro un ruolo assai più complesso rispetto al passato. È infatti proprio a questa altezza cronologica che il consolidamento delle relazioni internazionali e dell'influenza esterna attraverso la cultura – oggi generalmente inquadrati nella categoria del *soft power*⁸ – diventano per il fascismo un «promettente

⁶ È questa la tesi su cui concordano, pur con diverse declinazioni, i citati Alberti, Tinterri e d'Amico, nonché Roberto Alonge, *Luigi Pirandello. Il teatro del XX secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2006, p. 87.

⁷ Riferimenti a unità archivistiche di argomento teatrale prodotte dal Ministero degli Affari Esteri (spesso conservate presso archivi di altri Ministeri) sono presenti in: Alberti, *Il teatro nel fascismo*, cit.; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus, 2009, pp. 204-266; Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Milano, LED, 2004, pp. 94-97. Da una rassegna preliminare condotta sui titolari dei repertori dell'Archivio storico diplomatico, ho individuato oltre cento unità archivistiche di argomento segnatamente teatrale fin qui ignote agli studiosi; un numero che sarà certamente destinato a crescere quando diventeranno disponibili i fondi relativi al disciolto Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente.

⁸ Opposto all'*hard power* degli eserciti e delle leve macroeconomiche, secondo il suo teorizzatore Joseph S. Nye il *soft power* «co-opts people rather than coerces them» e permette a una nazione di realizzare i propri obiettivi di politica estera «because other countries – admiring its values, emulating its example, aspiring to its level of prosperity and openness – want to follow it» (*Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004, p. 5). Tale definizione, nata nei primi anni Novanta nell'ambito della *public diplomacy* post-guerra fredda, si è imposta come uno strumento utile a indagare il ruolo della cultura nelle relazioni internazionali anche in altre epoche storiche e in contesti differenti. Per esempi vicini alle arti performative, cfr. *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, a cura di Rebekah Arendt, Mark Ferraguto e Damien Mahiet, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2014; Mark Everist, *Opera, Soft Power, and Anglo-French Relations in the Crimea (1855-1856)*, in *Opera as Institution. Networks and Professions (1730-1917)*, a cura di Cristina Scuderi e Ingeborg Zechner, Wien, Lit, 2019.

campo di intervento, per molti versi inesplorato e bisognoso di formule organizzative più organiche ed efficaci», per «recuperare lo svantaggio accumulato nella competizione internazionale [e] rilanciare una consapevole missione dell'Italia nel mondo»⁹.

Sebbene le arti performative siano state fino a qui trattate da un'angolatura molto marginale rispetto ad altri strumenti di propaganda intellettuale come cinematografia, radiofonia, editoria, mostre d'arte, conferenze, associazionismo¹⁰, i fondi della Farnesina aprono a prospettive inedite e talvolta sorprendenti anche in merito alla storia del teatro, imponendo una riflessione su alcuni fenomeni ritenuti fino a qui assodati: non potrà infatti che destare sconcerto la relazione dell'ambasciatore d'Italia a Berlino, che nel segnalare i giudizi «severi anzi in alcuni casi addirittura ostili» ricevuti in Germania dal Teatro d'Arte, rileva come la compagnia nel suo insieme abbia offerto «un'idea ben mediocre delle condizioni del nostro teatro»¹¹. Un giudizio problematico; uno dei molti che la rete diplomatica e consolare produce a proposito delle tournée di Pirandello nell'Europa centrale e in America Latina. Se per il ministro degli Esteri *ad interim* Benito Mussolini il drammaturgo e la sua compagnia sono un'arma di diplomazia culturale alla quale ambasciate e consolati devono offrire un sostegno articolato, politico e di mezzi, non sempre i risultati in terra straniera sembrano corrispondere agli obiettivi che l'oleografia della propaganda si premura invece di ricreare in patria.

Con la consapevolezza che la documentazione diplomatica rimasta ai margini degli studi (non soltanto teatrali) è enorme, il presente lavoro si propone come un primo affondo nel rapporto tra diplomazia culturale e teatro a partire dal caso pirandelliano; ricerche successive potranno certamente inquadrare il tema in maniera più ampia ed esaustiva, in periodi auspicabilmente

⁹ Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010, p. 12.

¹⁰ Tra i lavori che negli ultimi anni hanno maggiormente orientato il dibattito in merito all'Italia: Enzo Collotti, *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922-1939*, Milano, La Nuova Italia, 2000; Aristotle Kallis, *Fascist Ideology: Territory and Expansion in Italy and Germany (1919-1945)*, Abingdon-New York, Routledge, 2000; Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista. 1918-1925*, Bologna, Il Mulino, 2001; *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero (1920-1943)*, a cura di Emilio Franzina e Matteo Sanfilippo, Roma-Bari, Laterza, 2003. Su aspetti di dettaglio: *Fascisti in Sud America*, a cura di Eugenia Scarzanella, Firenze, Le Lettere, 2005; Marta Petricioli, *Oltre il mito. L'Egitto degli italiani 1917-1947*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Matteo Pretelli, *Mussolini's Mobilities. Transnational Movements between Fascist Italy and Italian Communities Abroad*, «Journal of Migration History», n. 1, 2015, pp. 100-20; Laura Fotia, *Diplomazia culturale e propaganda attraverso l'Atlantico. Argentina e Italia (1923-1940)*, Milano, Le Monnier, 2019.

¹¹ Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (di seguito ASMAE), *Archivio del Commercio 1924-1926*, Germania, b. 25, fasc. 14, Lettera di Alessandro de Bosdari a Benito Mussolini, 17 ottobre 1925.

meno complicati per la consultazione in loco della documentazione. A questo proposito, ringrazio le dott.sse Paola Busonero e Silvia Vallini, dell'Archivio storico diplomatico, per aver reso questa ricerca possibile anche nelle difficoltà dell'emergenza pandemica.

Le tournées europee: «Un'idea ben mediocre delle condizioni attuali del nostro teatro»?

L'attività estera caratterizza il Teatro d'Arte per tutta la sua breve vita: dopo due soli mesi di recite all'Odescalchi, nel giugno 1925 la compagnia parte per la sua prima tournée oltreconfine. Da allora, la circuitazione per le piazze europee si alterna alle recite in Italia fino al 1927, quando il Teatro d'Arte s'imbarca per il Sudamerica per un'ultima grande prova internazionale prima dello scioglimento. Questa intensa attività coincide con il momento del più esibito sostegno di Pirandello al fascismo e a Mussolini. Una fase controversa, che si apre all'indomani dell'omicidio Matteotti e vive un'accelerata in occasione del debutto a Londra del giugno 1925. Come evidenzia prontamente la stampa fascista, la tournée oltremarina

acquista uno speciale carattere di propaganda per l'uso instaurato da Pirandello di farsi pubblicamente intervistare dal pubblico ogni sera, durante un intermezzo [...]. E non dimenticando di essere all'estero, dove è dovere di ogni buon italiano fare un po' di propaganda del proprio paese, si offre ad esprimere anche, lasciando il puro campo dell'arte, il suo pensiero sulla vita moderna d'Italia¹².

Gli spostamenti del Teatro d'Arte sulla rete estera sono al centro di un'attenta e capillare attività diplomatica: ambasciate e consolati forniscono supporto e contatti, preparano il terreno nei circoli intellettuali e nella stampa, fanno sì che la compagnia possa assicurarsi i migliori teatri su piazza, facilitano la traduzione dei testi pirandelliani, organizzano ricevimenti, incontri ed eventi mondani a corollario delle rappresentazioni. In definitiva, sostanziano un'attività di diplomazia culturale a sostegno del più celebrato intellettuale che lo spettacolo dal vivo italiano potesse in quel momento offrire ai mercati esteri. Inoltre, consolati e ambasciate elaborano rapporti e relazioni che spesso aprono a prospettive problematiche. Viste da quest'ottica, le tournées in Europa e in America Latina appaiono come esperienze assai diverse tra loro, sia per il progressivo affievolirsi dello slancio di Pirandello nei confronti del regime, sia per la differente ricezione del lavoro di palcoscenico del Teatro

¹² «Idea Nazionale», 24 giugno 1925. Articolo citato in Gabriel Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, Palermo, Novecento, 1987, p. 68.

d'Arte: se in Europa – e in particolare nell'Europa centrale – il Pirandello capocomico deve confrontarsi con una pratica registica che ha attinto alle sue drammaturgie per orientare lo spettacolo verso un'autonomia e un'originalità ampiamente riconosciute da pubblico e critica, portando a giudizi non sempre positivi, in Argentina e Brasile una tradizione ancora fortemente legata alla preminenza del lavoro d'attore fa del passaggio pirandelliano un momento centrale per lo sviluppo del modernismo locale, evidenziando la presenza di un terreno maggiormente fertile e ricettivo.

La documentazione diplomatica relativa alla tournée in Europa centrale del 1925 offre uno spaccato della distanza tra le ambizioni della propaganda e l'effettiva ricezione dell'impresa in area tedesca. In questo territorio ancora culturalmente omogeneo, esteso dall'Ungheria agli antichi confini prussiani, Pirandello è autore ben conosciuto e apprezzato: a partire dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, ha fornito una matrice drammaturgica essenziale per la ricerca di innovatori come Reinhardt, Wendhausen, Gerner, Moissi¹³. Il primo passaggio del Teatro d'Arte in Germania si presenta quindi come un fenomeno atteso, istituzionale, che ha la sua acme nelle tre recite allo Staatstheater di Berlino con *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV* e *Il piacere dell'onestà* (12-14 ottobre 1925). Un palcoscenico di enorme prestigio e rappresentanza, messo per la prima volta a disposizione di una compagnia straniera grazie agli sforzi dell'ambasciata d'Italia. È lo stesso ambasciatore Alessandro de Bosdari a ricostruire l'esito dell'operazione in una dettagliata relazione inviata a Mussolini. La lunga lettera si apre sottolineando gli sforzi della diplomazia a sostegno di un'impresa di propaganda espressamente voluta dal duce:

In omaggio al desiderio espressomi da Vostra Eccellenza ho procurato con tutti i mezzi a mia disposizione di favorire le Rappresentazioni a Berlino della Compagnia Pirandello. La sera dell'arrivo dell'illustre scrittore diedi all'Ambasciata un ricevimento in suo onore. Vi intervennero circa duecento persone tra cui molte notabilità di questo mondo letterario, artistico e soprattutto teatrale. Il Pirandello tenne una breve conferenza in forma dialogata che parve interessare gli invitati. La sera della prima rappresentazione l'Intendente del Teatro di Stato, che a mia richiesta era stato concesso per tre sere alla Compagnia Pirandello, dette un grande ricevimento in onore dell'Artista e dei suoi compagni, anche questo composto in gran parte di notabilità berlinesi. Altri inviti in case private ebbe il Pirandello coi principali attori, e più ne avrebbe avuti se il tempo disponibile fosse stato più lungo. In sostanza dunque per ciò che riguarda il lato sociale il Pirandello non poteva avere migliore accoglienza a Berlino¹⁴.

¹³ Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento, 1986.

¹⁴ ASMAE, *Archivio del Commercio 1924-1926*, Germania, b. 25, fasc. 14, Lettera di de Bosdari a Mussolini, 17 ottobre 1925.

Dopo la lunga premessa, nella quale si conferma l'interesse del mondo culturale tedesco nei confronti del drammaturgo, l'ambasciatore passa a illustrare la ricezione del Teatro d'Arte, riservando al lettore non poche sorprese:

Quanto alla critica nei giornali che più specialmente e con maggiore competenza si occupano di cose teatrali, l'affare è un po' diverso, e non debbo nascondere all'Eccellenza Vostra che i giudizi sono stati piuttosto severi anzi in alcuni casi addirittura ostili. In sostanza questa compagnia drammatica, non meno che la lirica che fu condotta qui l'anno scorso da Pietro Mascagni, e l'altra che ha circolato per la Germania qualche tempo sotto il nome di "Compagnia della Città di Milano"¹⁵ procurando di dare l'illusione che appartenesse al teatro della Scala, ha rilevato al pubblico berlinese una certa mancanza di preparazione e di serietà artistica che questo pubblico, assuefatto a spettacoli preparati con ogni cura e con alto senso di arte, è poco disposto a tollerare. Ciò mi credo in dovere di dire francamente; perché, visto l'interessamento che il R. Governo ha preso a parecchi di questi giri artistici italiani in Germania, mi sembrerebbe sommamente opportuno che esso R. Governo prima di incoraggiarli e di dare loro per così dire una protezione ufficiale, si assicurasse bene delle loro qualità artistiche. Altrimenti temo che si otterrà un effetto contrario a quello che a mio parere ci si dovrebbe proporre; e cioè di dare al pubblico tedesco, e berlinese in ispecie, un'idea ben mediocre delle condizioni attuali del nostro teatro. Tutto ciò naturalmente concerne unicamente l'esecuzione, perché quanto all'opera di Pirandello come scrittore credo che pochi Paesi l'abbiano compresa e apprezzata come la Germania; e ne è prova il fatto che le rappresentazioni dei suoi drammi in tedesco sono continue e rivestite di ogni possibile cura e rispetto artistico.

Sebbene l'ambasciatore si fosse già segnalato per prese di posizione non allineate alla visione fascista (e infatti sarebbe di lì a poco stato sostituito dal conte Aldrovandi Marescotti)¹⁶, lo scritto apre a una visione piuttosto problematica al riguardo dell'effettiva ricezione in Germania del lavoro di palcoscenico di Pirandello. Agli occhi dell'ambasciatore, il Teatro d'Arte pare l'emblema di un'epoca passata, espressione di un convenzionalismo ormai troppo distante da quelli che sono i consumi culturali del pubblico tedesco. Un discorso che non riguarda il Pirandello drammaturgo, il cui successo è testimoniato dalle oltre cento produzioni dei soli *Sei personaggi* in Germania tra 1924 e 1926¹⁷, ma che investe in pieno il Pirandello capocomico, quello scrittore che amava l'antico mestiere del teatro in cui era nato e la tradizione nella quale si era inserito con le sue opere, che esce però con le ossa rotte dal confronto

¹⁵ Si tratta della nota compagnia di operette di Caramba, pubblicizzata in quell'occasione come "Stagione dell'Opera Milanese". ASMAE, *Archivio del Commercio 1924-1926*, Germania, b. 25, fasc. 7.

¹⁶ Ennio Di Nolfo, *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Padova, Cedam, 1960, p. 48.

¹⁷ Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, cit., p. 17.

con Reinhardt, con i Kammerspiele (dove pochi mesi prima del passaggio del Teatro d'Arte era andato in scena *Il piacere dell'onestà*) o con l'interpretazione di Alexander Moissi, fresco di debutto alla Tribühne con *Enrico IV* diretto da Fritz Wendhausen. Mettendo a confronto i *Sei personaggi* del Teatro d'Arte con quelli di Reinhardt, la critica tedesca evidenzia come l'allestimento italiano sia «superficiale», «più primitivo», meno consapevole nell'uso delle risorse illuminotecniche e di palcoscenico, mentre *Il piacere dell'onestà* è descritto come «senza atmosfera» e «stancante» per la lunghezza di un testo che pochi mesi prima Richard Gerner aveva invece notevolmente sfoltito per il debutto ai Kammerspiele¹⁸. Delle reazioni di Pirandello abbiamo soltanto testimonianze indirette. Se Marta Abba, ripensando a quello storico incontro tra due diverse tradizioni interpretative, parla di una superiorità italiana impostasi per «virtù d'attori e non di macchine»¹⁹, Guido Salvini racconta di come il drammaturgo nutrisse delle perplessità nei confronti della regia tedesca, avanzasse dei dubbi verso quella recitazione «realista, ma esagitata» che aveva toccato con mano durante la tournée, esprimesse il proprio «timore» nei confronti della «follia reinhardtiana del sovracoloro»²⁰. Gli echi di questo contrasto non passano nella stampa italiana, ma corrispondono a quanto evidenziato dall'ambasciatore de Bosdari a proposito della ricezione critica di Pirandello. Il diplomatico, però, sottolinea un elemento ulteriore, essenziale: il limitato interesse del pubblico, che a Berlino è descritto nella sua scarsa propensione a «tollerare» degli spettacoli ormai distanti dal proprio gusto.

Che il caso berlinese non corrisponda all'opinione di un singolo ambasciatore è confermato dalla documentazione diplomatica prodotta in occasione della nuova tournée in Europa centrale del dicembre 1926. Quando il Teatro d'Arte torna in area tedesca, la Regia Legazione di Vienna informa che in Austria «le due rappresentazioni straordinarie della compagnia Pirandello, se hanno molto interessato la critica, hanno lasciato indifferente il pubblico viennese, che è intervenuto in numero scarsissimo al teatro». Il diplomatico prova prima a giustificarsi («Ho dato nelle sale della R. Legazione un tè in onore del maestro, cui hanno partecipato, oltre ai maggiori notabili della colonia italiana, il Ministro federale dell'Istruzione, e le persone più conosciute

¹⁸ *Ivi*, pp. 233, 242.

¹⁹ «Era come una gara tra noi attori italiani e gli attori tedeschi nell'interpretare i lavori del Maestro [...]. E se i tedeschi ci superarono per il prestigio straordinario della loro messinscena, con tutto il macchinario di uno dei più dotati teatri di Stato, noi li superammo per virtù interpretative, per chiarezza di disegno scenico, e acutezza di penetrazione. Insomma per virtù d'attori e non di macchine». Marta Abba, *La mia vita d'attrice*, «L'Italia letteraria», 15 marzo 1936, p. 7.

²⁰ Intervista di Alessandro d'Amico a Guido Salvini, trascritta in: Alessandro Tinetti, *Un figlio d'arte al Teatro d'Arte*, in Guido Salvini, *Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 16-17.

del mondo critico e teatrale viennese»), ma poi è costretto a presentare al ministro il conto dell'operazione:

Segnalo a V.E. il direttore di questa Banca Italiana di Credito italo viennese Comm. Corti, il quale avendo garantito alla Compagnia Pirandello un incasso minimo serale di 2000 scellini, le ha offerto l'unico modo di poter dare in Vienna queste due rappresentazioni: il deficit è stato di più di 2000 scellini. Il Comm. Corti è stato mosso solo dal desiderio di far cosa utile al nostro Paese e alla nostra arte drammatica²¹.

Non va meglio a Budapest, dove pure il drammaturgo è conosciuto e apprezzato grazie alle recenti produzioni di Moissi e Reinhardt: di fronte a una compagnia che «recita in italiano, lingua sconosciuta alla maggioranza del pubblico ungherese (e ai critici ungheresi) [...] il pubblico, scoraggiato, diminuisce di sera in sera»²². Moissi, proprio in quei giorni a Budapest, commenta lapidario: «la febbre per Pirandello ormai sta calando»²³. I rapporti d'ambasciata forniscono una visione divergente da quella largamente accolta in sede storiografica, secondo cui «le messinscene pirandelliane curate dai registi tedeschi e la tournée della compagnia del Teatro d'Arte diretta dallo stesso Pirandello registrarono sì un grande successo di pubblico, che in alcuni casi fu un vero trionfo, ma non si può dire affatto che riscuotessero l'approvazione dei critici»²⁴. Si tratta di una divergenza notevole, che dimostra l'interesse della documentazione della Farnesina per meglio inquadrare l'effettiva ricezione della produzione teatrale italiana all'estero, enfatizzando quelle ampie sfaccettature di cui sono ricche le fonti istituzionali a monte della propaganda. A proposito di Pirandello, il chiaroscuro è notevole. Se il Teatro d'Arte ha un'accoglienza contrastata in Germania, Austria e Ungheria, il plenipotenziario a Praga informa invece sulle «ovazioni entusiastiche del pubblico» e sul «vivissimo successo» delle rappresentazioni di *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Così è (se vi pare)* e *Come prima, meglio di prima* organizzate dal «delegato del Fascio Cav. Uff. Ugo Dadone» con l'appoggio della rete consolare. Anche in questo caso, al netto dei risultati di botteghino, il diplomatico si preoccupa soprattutto di sottolineare l'efficacia propagandistica della tournée:

La manifestazione è riuscita una forte affermazione di italianità e di fascismo

²¹ ASMAE, *Direzione Generale Affari Commerciali 1927*, b. 3, fasc. 1, Lettera della R. Legazione d'Italia a Vienna, 22 dicembre 1926.

²² Ilona Fried, *Teatri fra due Paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár tra Budapest e Roma*, «Italogramma», n. 15, 2018, p. 371.

²³ *Ivi*, p. 372.

²⁴ Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, cit., p. 14.

poiché il maestro Pirandello in numerose interviste accordate e pubblicate da giornali cechi e tedeschi ha tenuto ad affermare la propria fede fascista ed a mettere in rilievo l'appoggio che il regime fascista, e personalmente S.E. il Capo del Governo, ha dato e dà allo sviluppo dell'arte in Italia²⁵.

La curiosità nei confronti della tournée è confermata dalla lettera inviata dall'olandese "Algemeen Concert en Theaterbureau" alla Regia Legazione de L'Aja, nella quale si auspica che Pirandello, dopo le repliche a Vienna, possa rendere visita a quel Paese «où l'on apprécie spécialement l'art supérieur des maîtres contemporains parmi lesquels vous êtes un des premiers»²⁶. Ancora una volta emerge sotto traccia il divergente interesse che parte dei paesi stranieri dimostra nei confronti del grande drammaturgo e della sua compagnia: se per il Pirandello autore non mancano le lusinghe, per il Teatro d'Arte la lettera olandese offre solo un generico riferimento («la troupe que vous avez formé autour de vous»). Una distanza che invece la tournée sudamericana del 1927 contribuirà a ridimensionare, dimostrando come il teatro italiano degli anni Venti confermi tutta la sua vitalità in quelle piazze – come l'Argentina e il Brasile – dove l'antica tradizione attoriale che si sostanzia attraverso il lavoro di compagnia rappresentava ancora il principale centro d'interesse per pubblico e critica.

«Un titánico asalto al viejo mundo». La tournée sudamericana del 1927

Al ritorno dal giro in Europa centrale, il Teatro d'Arte porta in scena al Teatro Argentina una stagione trimestrale dagli esiti incerti. Le ormai croniche difficoltà finanziarie inducono Pirandello a imbarcarsi per una nuova tournée²⁷. Si realizza così quel viaggio in Sudamerica immaginato fin dal 1924 e più volte annunciato, che rappresenta un momento cruciale tanto per gli sviluppi del teatro argentino e brasiliano quanto per il rapporto tra il drammaturgo e il regime. Grazie alla tournée sudamericana del 1927 con il Teatro d'Arte (e a quella in solitaria del 1933), Pirandello si afferma infatti come «autor faro» degli anni Venti e Trenta in Argentina, in grado di attivare plaggi, emulazioni e un vero e proprio «ritmo de cambio» nel sistema teatrale²⁸. Perfino l'avanguardia più fieramente americanista, riunita intorno alla rivi-

²⁵ ASMAE, *Direzione Generale Affari Commerciali 1927*, b. 3, fasc. 1, Lettera della R. Legazione d'Italia a Praga, 20 dicembre 1926.

²⁶ *Ivi*, Lettera del direttore del "Algemeen Concert en Theaterbureau" a Luigi Pirandello, 3 gennaio 1927.

²⁷ Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 44.

²⁸ Osvaldo Pellettieri, *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 13.

sta «Martín Fierro»²⁹, accoglie il drammaturgo come l'alfiere di «un titánico asalto al viejo mundo», che ha il merito di aver «abatido las puertas, roto las ventanas, abierto el techo del viejo teatro, para permitir a las vanguardias barrer el polvo y el moho y construir la escena del porvenir»³⁰. Si tratta di un esito affatto scontato, se soltanto tre anni prima lo stesso circolo intellettuale si esprimeva in questi termini a proposito dell'imminente arrivo a Buenos Aires di numerose compagnie europee, tra cui quelle di Alfredo Sainati, Antonio Gandusio e Tatiana Pavlova:

Nuestros autores, nuestros cómicos, nuestros directores y nuestros empresarios, los criollos, apuntan sus baterías con la intención de tirar alto. En todos se hallará un vehemente anhelo de progreso, una noble aspiración de depurar los artilugios con que atraen al público y lo seducen. [...] Hora sería de comentar la forma cómo organizan sus "tournées" sudamericanas las compañías dramáticas extranjeras, para deducir en qué medida estos pueblos, independizados políticamente de Europa – y a veces también económicamente – siguen siendo sus colonias en el orden artístico³¹.

Per comprendere questo mutamento di prospettiva, occorre guardare a quanto si stava muovendo nella scena popolare dei primi anni Venti, dove alcuni protagonisti del *sainete* e del *drama nacional* come Armando Discépolo e Blanca Podestá attingevano alle rappresentazioni di Petrolini, Podrecca e Niccodemi per rinnovare il proprio linguaggio e accreditarsi nel sistema teatrale del campo intellettuale con «un grottesco a la manera italiana pirandelliana»³². La rete degli impresari europei attivi in Argentina svolse una funzione centrale di mediazione culturale³³, che nel caso di Pirandello fu incarnata soprattutto da un'impresa privata a capitale straniero (ma presto nazionalizzata): il Tea-

²⁹ Il periodico si definì la rivista di «una nueva generación» che auspicava a una «nueva sensibilidad»; ebbe solo tre anni di vita (1924-1927) e ospitò alcuni dei principali intellettuali argentini, tra cui Jorge Luis Borges e il traduttore di Pirandello Edmundo Guibourg (Karina Vasquez, *La búsqueda de una voz propia: experimentación y conflictos en la vanguardia de los años veinte. El caso de la revista Martín Fierro*, in *Polémicas intelectuales, debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*, a cura di Leticia Prislei, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2015, pp. 87-117).

³⁰ Lamberti Sorrentino, *Pirandello*, «Martín Fierro», a. IV, n. 42, 10 giugno-10 luglio 1927.

³¹ Hipólito Carambat, *El teatro en Buenos Aires*, «Martín Fierro», a. I, n. 3, 15 aprile 1924.

³² Osvaldo Pellettieri, *El sainete y el grottesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 150. Sull'importanza del Sudamerica per Petrolini: Donatella Orecchia, *Ettore Petrolini e le sue tournées in America Latina*, «Mosaico italiano», a. VIII, n. 85, gennaio 2011, pp. 13-16.

³³ Matteo Paoletti, *La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares*, «Revista Argentina de Musicología», vol. 21, 2020, pp. 51-76.

tro Cervantes di Buenos Aires, che grazie all'intuizione della spagnola María Guerrero e all'acume imprenditoriale del portoghese Faustino da Rosa a partire dal 1921 si impone come il palcoscenico privilegiato per la proposta del più aggiornato teatro d'importazione³⁴. Attraverso teatri come il Cervantes, il Pirandello drammaturgo e le compagnie che lo portano in scena diventano straordinari strumenti di diplomazia culturale. Sotto l'auspicio della Società Dante Alighieri³⁵, nel 1922 la Niccodemi-Vergani debutta nel teatro di María Guerrero con la prima argentina di *Sei personaggi in cerca d'autore*; nel 1925 María Melato ed Elvira Bertone vi riprendono *Come prima, meglio di prima*; e nel 1927 la Compañía Argentina de Comedias di Fanny Brena vi propone in castigliano *L'imbecille*, confermando l'interesse dilagante per Pirandello che si era ormai tramutato in una moda irrisa da farse e riviste locali (*Seis bataclanas en busca de un autor* di Alberto Ballestreros ed Enrique Rando e *Tres personajes a la pesca de un autor* di Alejandro Berruti, del 1927, e il più tardo *Nada de Pirandello, por favor* di Enzo Aloisi³⁶).

Percorsi non dissimili per la penetrazione pirandelliana sono tracciati in America centrale e Spagna grazie alle tournées di Giovanni Grasso e Mimi Aguglia del 1922-1924³⁷. In Brasile, a Rio de Janeiro nel 1923 l'allestimento di *Vestire gli ignudi* di María Melato è definito un'autentica espressione della corrente rinnovatrice del teatro italiano e uno dei punti più alti del modernismo teatrale³⁸, mentre i *Sei personaggi* di Vera Vergani sono salutati da un teatro quasi pieno con un sentimento misto di sconcerto e ammirazione³⁹. Nel 1924 fa la sua comparsa in Brasile la prima traduzione a stampa di *Così è (se vi pare)*

³⁴ Oltre a Podrecca e Niccodemi, il teatro ospitò Tatiana Pavlova, Lugné-Poe, Marie Thérèse Piérat, Esteban Serrador, le riviste francesi di León Volterra, il teatro tedesco di Georg Urban, oltre naturalmente alla compagnia María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza. Cfr. Beatriz Seibel, *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2011, pp. 15-25; Susana Shirkin, *María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: La fundación del Teatro Cervantes de Buenos Aires*, «Teatro XXI», n. 34, 2018, pp. 71-81.

³⁵ Fondata nel 1889 da un gruppo di intellettuali guidato da Giosuè Carducci con lo scopo di diffondere la lingua e la cultura italiana nel mondo, a inizio anni Venti la Società Dante Alighieri sviluppa la propria azione attraverso una rete di comitati molto estesa, che nel 1935, al termine del processo di fascistizzazione, conta 17.500 soci esteri distribuiti in 177 comitati (Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito*, cit., p. 167. Sulla storia della «Dante»: Patrizia Salvetti, *Immagine nazionale ed emigrazione nella Società «Dante Alighieri»*, Roma, Bonacci, 1995; Beatrice Pisa, *Nazione e politica nella Società «Dante Alighieri»*, Roma, Bonacci, 1995).

³⁶ James Troiano, *Life as Theater in Aloisi's Nada de Pirandello, por favor*, «INTI. Revista de literatura hispánica», n. 34-35, autunno 1991-primavera 1992, pp. 159-168.

³⁷ Andrew Anderson, *La colaboración teatral Mimi Aguglia-Ricardo Baeza (1926)*, «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 42, n. 4, 2017, pp. 817-840.

³⁸ «O Imparcial», 24 giugno 1923.

³⁹ «O Jornal», 8 luglio 1923.

a opera della Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, che la porta in scena l'anno successivo al Municipal di San Paolo⁴⁰. L'appropriazione del repertorio pirandelliano da parte delle compagnie di tradizione è un fenomeno posto in grande rilievo dalla storiografia brasiliana: se dal punto di vista delle relazioni culturali gli allestimenti pirandelliani delle compagnie italiane enfatizzano la complessità del dialogo teatrale tra Brasile e Italia, quando nel 1924 Jaime Costa porta in scena per la prima volta *Assim é, se lhe parece* l'incontro tra un attore brasiliano «pré-moderno» e una delle «ícones do teatro moderno»⁴¹ risulta determinante per la fondazione di un grottesco locale⁴².

Quando Pirandello arriva in Brasile, trova quindi un terreno opportunamente preparato da una pratica di palcoscenico dalla qualità discontinua, lontanissima dalle sperimentazioni di Reinhardt e Moissi, ma che ha mediato la proposta culturale della nuova drammaturgia italiana verso un pubblico diversificato. E non a caso, dopo una 'prima' al Municipal in una sala occupata per appena un quarto, Pirandello si reca al più modesto Trianon in compagnia di Marta Abba, dell'ambasciatore d'Italia, del console e di una nutrita rappresentanza della stampa per assistere a una replica di *Così è (se vi pare)* portato in scena da Jaime Costa⁴³. La tournée è organizzata dagli impresari Niccolino Viggiani e Ottavio Scotto, figure centrali per la penetrazione del teatro italiano nel Brasile degli anni Venti. Se Scotto è noto in Italia per aver organizzato le prime stagioni del rinnovato Teatro dell'Opera di Roma⁴⁴, Viggiani gestì fino alla morte, nel 1948, numerosi teatri di prosa e di varietà a Rio e a San Paolo, nei quali ospitò compagnie francesi (Gaby Morlay, Henri Rollan), italiane (Bragaglia, Maria Melato, Elsa Merlin) e portoghesi (Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro). Definito «il De Pinedo degli impresari», capace «di fornire al pubblico brasiliano, tutte le salse di musica»⁴⁵, fu talvolta percepito come un fattore limitante per lo sviluppo della cultura locale⁴⁶, sebbene oltre alla

⁴⁰ Sandra Dugo, *Storia della translatio del corpus Pirandelliano in Brasile*, «Revista De Italianística», n. 34, 2017, pp. 77-89.

⁴¹ Rodrigo de Freitas Costa, *Luigi Pirandello no Brasil: significados teatrais e sociais por meio do diálogo entre arte e sociedade*, «Fênix – Revista de História e Estudos Culturais», a. XI, vol. 11, n. 2, luglio-dicembre 2014, pp. 11-12.

⁴² Alessandra Vannucci, *Ma quale finzione; è la realtà signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile*, «Ariel», a. I (nuova serie), n. 1-2, gennaio-dicembre 2019, pp. 159-172.

⁴³ «O Paiz», 8 settembre 1927.

⁴⁴ Matteo Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, 2015, pp. 394-410.

⁴⁵ «Il Moscone», a. III, n. 110, 11 giugno 1927. Con grande versatilità, seppe passare dall'organizzazione di concerti di basso consumo a quelli di Arthur Rubinstein.

⁴⁶ «A Cena Muda», n. 18, 4 maggio 1948.

tournée di Pirandello avesse organizzato nel 1926 anche quella di Marinetti⁴⁷. Inizialmente concepiti come fenomeni di natura commerciale, entrambi i giri si caricarono di significati propagandistici palesi, seppur non sempre esplicitati dai diretti interessati. Come ricorda l'ambasciatore in Brasile Giulio Cesare Montagna, grande dioscuero dell'operazione, Marinetti ottenne un clamoroso successo di pubblico e di critica, senza mai rinunciare «all'obbiettivo patriottico propostosi di contribuire a divulgare una maggiore conoscenza e a stimolare un più vivo apprezzamento dello spirito rigeneratore che informa il pensiero e l'azione dell'Italia fascista»⁴⁸. A Pirandello, invece, le cose non andarono altrettanto bene: la tournée sudamericana fu seguita con attenzione dal mondo intellettuale, ma non riuscì a suscitare l'interesse degli spettatori comuni, soprattutto in Brasile. Un esito in parte opposto a quello in Europa centrale. Di fronte a un'affluenza scarsa, gli sforzi della rappresentanza diplomatica si concentrarono non soltanto sulla facilitazione dei contatti preliminari con impresari e governi locali, ma attivarono una macchina di propaganda che investì una pluralità di soggetti istituzionali e della società civile. A San Paolo il debutto con *L'amica delle mogli* vede una sala piena per tre quarti⁴⁹ e soltanto la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* riesce a registrare il tutto esaurito⁵⁰. L'impresario Scotti si giustifica descrivendo l'eccessiva ricchezza di una stagione ormai al termine, nella quale il Teatro d'Arte si presenta dopo mesi di concerti e di lirica italiana. La Società Dante Alighieri, in presenza del presidente generale Rava, appositamente giunto dall'Italia, prova a tamponare le perdite e dirama un comunicato tanto entusiasta da essere sbeffeggiato perfino dalla stampa italiana di San Paolo⁵¹. Intanto, la comunità degli emigrati è chiamata a riempire il teatro con un gran numero di biglietti gratuiti. Ironizza un periodico locale:

Rivendico alla colonia italiana di Rio de Janeiro il titolo onorifico di “portoghese” [...]. La caccia ai posti della “claque” durante la stagione lirica e quelle drammatiche della Pavlova e di Pirandello è stata una corsa al palio per la gente minuta della collettività e con la scusa di proclamare il proprio entusiasmo all'arte nazionale ho

⁴⁷ Jeffrey T. Schnapp e João Cezar de Castro Rocha, *Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America*, «South Central Review», a. 13, n. 2-3, Summer-Fall 1996, pp. 105-56; João Cezar de Castro Rocha, «Marinetti Goes to South America»: *Confrontos E Dialogos Do Futurismo Na America Do Sul*, Stanford, Stanford University, 2002; Rosa Sarabia, *Argentina*, in *Handbook of International Futurism*, a cura di Günter Berghaus, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 299-313.

⁴⁸ ASMAE, *Archivio del Commercio 1924-1926*, Brasile, b. 10, fasc. 4, Lettera di Giulio Cesare Montagna a Benito Mussolini, 26 maggio 1926.

⁴⁹ «Diario Nacional», 27 agosto 1927.

⁵⁰ «Diario Nacional», 28 agosto 1927.

⁵¹ «Il Pasquino Coloniale», a. XX, 10 settembre 1927; «L'Imparziale», 2 ottobre 1927.

ben visto il fior fiore del nostro mondo emigrato assalire ferocemente tenori, bassi, baritoni, attori e funzionari dell'Impresa concessionaria per il conquista di posti di favore. Il signor Pirandello – che è genialissimo in ogni sua idea – ha proposto al comm. Scotto di dipingere in bianco tre file di poltrone nonché quattro o cinque palchi e di riservare queste località ai connazionali desiderosi di assistere “a sbafo” ai suoi spettacoli teatrali⁵².

Gli sforzi di propaganda ottengono risultati timidi sul piano della capienza⁵³, ma riescono comunque a costruire – in patria – l'immagine di un successo straordinario a San Paolo e Rio de Janeiro, dove secondo ricostruzioni autorevoli «la *tournée* si conclude con un largo attivo che vale a riassetare il bilancio della Compagnia»⁵⁴. A fronte di una rassegna stampa assai più dubbiosa, è lecito immaginare che siano intervenuti contributi esterni, forse governativi, per sanare i conti della *tournée*. Si apre qui una questione controversa, ovvero se il viaggio in Argentina e Brasile avesse significato per Pirandello un momento di distacco nei confronti del regime. Secondo alcuni studiosi è infatti proprio in occasione di questo viaggio transatlantico che il drammaturgo matura quel sentimento così ben sintetizzato nella celeberrima sortita «all'estero non ci sono fascisti né antifascisti ma siamo tutti italiani», rilasciata a un non meglio precisato periodico brasiliano prima del viaggio di rientro in Italia. Come in realtà dimostrato dalla meticolosa ricostruzione di Cacho Millet⁵⁵, la dichiarazione, riportata da Corrado Alvaro⁵⁶ e ampiamente ripresa, non compare nella rassegna stampa coeva ed è funzionale a costruire l'immagine di un Pirandello già in rotta con il regime⁵⁷. Se durante la *tournée* il drammaturgo nega un suo diretto coinvolgimento nella propaganda (a differenza di quanto invece avvenuto nel 1925), è pur vero che nelle molte interviste alla stampa brasiliana Pirandello parla volentieri della situazione in patria, rilevando fin dal primo breve scalo a Rio de Janeiro che: «L'Italia sta vivendo un intenso periodo di agitazione. Una vera rinascita in tutti i rami dell'attività umana. Nelle arti ci sono nuove idee, nuovi orizzonti»⁵⁸. Al ritorno in Brasile, risponde così all'accusa di essere un «partidario exaltado do fascismo»:

Queste affermazioni sono puerili. Non trovano il minimo fondamento nella mia

⁵² «L'Imparziale», 24 settembre 1927.

⁵³ «O Imparcial», 16 settembre 1927.

⁵⁴ Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 46.

⁵⁵ Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, cit., p. 66.

⁵⁶ Corrado Alvaro, *Prefazione*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 33-34.

⁵⁷ Tale versione è ad esempio ripresa da Gaspare Giudice (*Pirandello*, Torino, UTET, 1980, pp. 451-453).

⁵⁸ «A Noite», 9 giugno 1927. Le traduzioni dal portoghese sono mie.

attività, la cui forma è, tra l'altro, cristallina. Le mie tendenze sono puramente letterarie. Non sono, non sono mai stato, un pensatore politico. Non posso fare a meno di ammirare, e con vivo fervore, Mussolini, che è un autentico uomo di genio, un "creatore". Ho visto il formidabile lavoro di rinnovamento che sta facendo per il mio paese. Da un'Italia impoverita, priva di entusiasmo costruttivo, debole, fece nascere un'Italia giovane, opulenta, robusta, una festa delle sue forze produttive. Ho visto questo lavoro solo da spettatore. Nel frattempo, come impedire al suo realizzatore di suscitare ammirazione, soprattutto in una persona, come me, che preferibilmente ama l'attività dello spirito? [...] Si agitava il caso Matteotti. Era un'ora grave per il mio paese e per il "Duce". E, quando intorno a lui si creava un inquietante ambiente di minacce, quando i suoi amici iniziavano ad abbandonarlo, quando era probabile la sua caduta e si respirava un'atmosfera di pericolo imminente, io, per un naturale senso di civiltà, compresi la necessità di onorare Mussolini, la cui permanenza al potere era indispensabile per il consolidamento del forte e bellissimo monumento che stava costruendo. Per la mia patria, il suo allontanamento dal governo, in un'occasione così febbrile, sarebbe stato un disastro che doveva essere evitato. In quel momento, quando era prevista solo la guerra civile, ho collaborato lealmente all'affermazione del potere, ma per mano del suo detentore, che, soprattutto, incarnava l'opera di esaltazione dell'Italia⁵⁹.

Sebbene il cronista metta in guardia il lettore sulla fedeltà della trascrizione («reproduzir o que elle diz è difficillimo»), le parole di Pirandello confermano il sostegno alla politica di Mussolini e assolvono a una funzione di propaganda per l'immagine della nuova Italia e del suo duce.

Oltre Pirandello. La diplomazia culturale e la vitalità del teatro italiano degli anni Venti

La tournée sudamericana del Teatro d'Arte e l'intensa attività delle compagnie che ne avevano preparato il terreno dimostrano, anche per quanto riguarda la proiezione esterna e gli aspetti di diplomazia culturale, l'intenso fermento vissuto da una scena teatrale spesso additata come moribonda. Il teatro italiano degli anni Venti, a lungo descritto come un luogo scarsamente vitale, stava invece iniziando «un fecondo processo di destabilizzazione dall'interno, che può essere constatato tanto nell'appannamento di prassi consolidate quanto nella creazione di eventi anomali, da scelte più imprevedibili o aperte di quanto non fosse accaduto in passato»⁶⁰, che l'istituzionalizzazione degli

⁵⁹ «Correio Paulistano», 31 agosto 1927.

⁶⁰ Mirella Schino, *Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi e Armano Petrini, Torino, Accademia University Press, 2019, p. 2.

anni Trenta bloccherà irrimediabilmente. A questa vitalità della scena, in merito alla quale si è da tempo proposto un inquadramento come «anticipo italiano»⁶¹, corrisponde a livello di politica estera una nuova consapevolezza, ben evidenziata dalla documentazione diplomatica: sebbene la nuova strategia non si sostanzi ancora in apparati dedicati e in proposte organiche, il governo inizia comunque a porre il tema della propaganda attraverso il teatro come una priorità della diplomazia culturale. È infatti proprio in questo periodo apparentemente statico – se paragonato al dinamismo propagandistico degli anni Trenta – che inizia ad affermarsi un primo riposizionamento, la necessità di colmare un vuoto. A livello istituzionale, soltanto la Grande guerra era riuscita per la prima volta nella storia nazionale a produrre organi e strutture dedicate alla propaganda, sebbene legate alle contingenze del conflitto e destinate a una vita breve⁶²; occorrerà attendere l'istituzione del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda (1934) e la sua evoluzione nel Ministero della cultura popolare (1937), perché alle ambizioni governative in materia di diplomazia culturale corrispondano apparati amministrativi solidi e continuativi, dotati di appositi capitoli di spesa e di una visione unitaria, che per quanto attiene la proiezione esterna dell'attività di spettacolo dal vivo trova consistenza nel 1937 nella creazione dell'Ente italiano per gli scambi teatrali con l'estero⁶³. Gli anni Venti si caratterizzano quindi per un vuoto istituzionale, che è però presto colmato da iniziative governative che segnano uno scarto qualitativo rispetto al passato ed evidenziano una continuità tra il tramonto dell'età liberale e il fascismo. A pochi mesi dalla marcia su Roma, il debole Governo Facta dirama alle Regie Legazioni il seguente messaggio:

Come l'E.V. non ignora, oltre alle falangi magnifiche dei nostri lavoratori, vanno all'Estero, soprattutto nelle due Americhe, con la missione, assai spesso consapevole e servita con fervido animo di patrioti, di divulgare tra i popoli stranieri la nobiltà

⁶¹ *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-355. Sul tema si veda anche: *Teatro nel fascismo. Sette storie utili*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384.

⁶² Nel 1916 fu istituito il Ministero per la Propaganda, sia interna che estera. Sostituito dal Sottosegretariato di Stato per la Propaganda all'Estero e la Stampa nel 1917, al termine della guerra fu soppresso e le sue competenze passarono all'Ufficio Propaganda all'Estero del Ministero degli Affari Esteri fino al 1920, quando anch'esso venne soppresso. Cfr. Italo Garzia e Luciano Tosi, *Divergenze pericolose: Propaganda e politica estera in Italia durante la Grande Guerra*, «Storia & Diplomazia. Rassegna dell'Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale», a. VI, n. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 13-40.

⁶³ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 235-236.

della nostra lingua e la gloriosa bellezza della nostra arte musicale, compagnie drammatiche e liriche, di varia importanza e con diversi programmi. Accade assai spesso che segnatamente le imprese minori, sia per deficienza di mezzi o sia per difetto di organizzazione e di esperienza, si trovino a dover svolgere il loro lavoro tra difficoltà aspre, le quali, se talvolta possono perfino influire, in un senso men che buono, sulla qualità dei programmi e sulla dignità della condotta dei comici e dei cantanti, certo non possono non menomarne in ogni caso la serena efficacia delle manifestazioni artistiche, recando danno così al buon nome dell'arte nostra. Sarebbe sommamente opportuno per ciò [...] che le compagnie italiane, di prosa o di musica, importanti o di second'ordine (vorrei dire; tanto più, se d'ordine minore) al momento stesso del loro arrivo nelle lontane contrade dove non sempre li attende la disinteressata simpatia, trovassero ad accoglierle, sollecito e amoroso, l'aiuto delle autorità consolari, che le sostenessero di consiglio e di spesa e le avviassero con la loro esperienza dei luoghi e delle persone e con l'ausilio delle loro relazioni. A questa attività di difesa dovrebbe, peraltro, coordinarsi una intelligente azione di vigile tutela per tutto quanto è il carattere e la dignità, anche artistica, dell'opera che le compagnie svolgono, nel senso di indirizzarla, con prudente accorgimento, sempre più e sempre meglio, verso le alte finalità di propaganda italiana a cui accennavo più sopra, richiamandole a questo, con ogni mezzo a disposizione, ogni volta che fini di sola speculazione minaccino di nuocere, anziché giovare, ai superiori interessi nazionali⁶⁴.

L'iniziativa del Sottosegretario all'Istruzione Giovanni Calò, che sarà di lì a poco ripresa quasi alla lettera dal nuovo ministro Giovanni Gentile, segna almeno quattro aspetti di rilievo: (i) conferma la centralità delle Americhe nella politica estera italiana (il dispaccio è inviato alle sole Regie Legazioni di Washington, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago del Cile, Montevideo, Lima e Città del Messico); (ii) sottolinea l'importanza del rapporto tra le comunità di emigrati italiani e l'ormai sedimentata circolazione transatlantica del teatro quale elemento essenziale per sostenere l'opera di diffusione della cultura italiana all'estero; (iii) afferma la necessità di sostenere sia la lirica sia la drammatica, in parte smentendo le priorità consolidate nell'evoluzione normativa sul piano interno⁶⁵; (iv) dimostra una presa di coscienza sull'importanza delle compagnie minori. La rete diplomatica è spesso ben consapevole di questo aspetto e nelle risposte alle richieste ministeriali tenderà a spostare l'accento sulla pratica più umile e quotidiana delle compagnie di

⁶⁴ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, "Compagnie drammatiche e liriche italiane all'estero", Lettera di Calò al Ministero degli Esteri, 23 giugno 1922.

⁶⁵ Il Regio Decreto n. 567 del 4 maggio 1920 aveva conferito ai governi la facoltà di imporre un'addizionale agli spettacoli di prosa, cinematografici e di operetta per finanziare i principali teatri lirici. Pur mitigato in favore del solo Teatro alla Scala, il provvedimento marca la distanza tra la lirica e tutti gli altri generi. Cfr. Matteo Paoletti, «*D'arte chi se ne occupa più?*» *Tendenze e questioni del mercato lirico*, in *La grande trasformazione*, cit., pp. 55-70.

giro, piuttosto che sulle auliche ambizioni delle primarie. Al contempo, i diplomatici segnalano la difficoltà di entrare efficacemente nell'agone teatrale, che visto dall'esterno si presenta come un sistema governato da un sedimentato intrico di relazioni e tradizioni, sostanzialmente impenetrabile per chi vi si improvvisi. Scrive il ministro plenipotenziario in Perù, Bolivia ed Ecuador:

L'adattamento di una compagnia, le sue necessità, i rapporti fra artisti e impresari, costituiscono un congegno complicatissimo d'interessi, d'intrighi, di suscettibilità, di esigenze e di tradizioni che solamente una lunga consuetudine e preparazione permettono di sondare e di controllare. Il Console che s'immischi, con quasi sicuro detrimento del suo prestigio, in codeste faccende e che penetri in tale laberinto non sarà facilmente ascoltato e se lo fosse s'addosserebbe responsabilità ingiustificate, dando rapida prova della sua inesperienza⁶⁶.

La lettera evidenzia l'importanza di coinvolgere nella strategia di diplomazia culturale dei soggetti specializzati, che abbiano l'esperienza necessaria a comprendere il fenomeno e a governarlo. Il ruolo chiave è individuato nell'infrastruttura degli impresari stabilmente attivi nei mercati locali: «Del resto – scrive con pragmatismo la Legazione di Santiago – in Cile [le compagnie] non arrivano che contrattate dagli impresari italiani signori Faren e Salvati, ambi già decorati per meriti artistici ed è facile influire, caso mai, per un equo trattamento»⁶⁷. Tutti aspetti che le vicissitudini estere di Pirandello e del Teatro d'Arte confermeranno, come dimostrato dall'intensa attività dell'ambasciatore Montagna nei confronti degli impresari Scotto e Viggiani o dal ruolo delle compagnie “minori” per la penetrazione della nuova drammaturgia italiana in Sudamerica. Era stato proprio Giovanni Gentile, a inizio 1923, a rimarcare a Mussolini la necessità di un investimento nella diplomazia culturale, affinché «il Governo tuteli, almeno con i mezzi morali e politici di cui dispone, l'attività dei nostri artisti all'Estero» e intraprenda «una serie di provvedimenti che valgano ad aiutare, in rapporto alle condizioni dei paesi stranieri, la crisi presente dell'arte nostra»⁶⁸. La diplomazia culturale – continua Gentile – doveva colmare un ritardo della politica estera italiana:

La nostra produzione artistica non è inferiore per valore a quella di altre nazioni, che hanno già saputo conquistare, anche con questa materia, ricchi mercati stranieri: è bene perciò che anche i nostri addetti diplomatici e consolari si avvezzino a considerare l'arte e gli artisti nostri come materia preziosa di scambi, fecondi di arricchimento per il nostro paese.

⁶⁶ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, “Compagnie drammatiche e liriche italiane all'estero”, Lettera di Ruffillo Agnoli, 11 agosto 1922.

⁶⁷ *Ivi*, Lettera della Regia Legazione d'Italia a Santiago del Cile, 9 settembre 1922.

⁶⁸ *Ivi*, “Arte italiana all'estero. Tutela”, Nota di Gentile a Mussolini, 22 marzo 1923.

Gentile propone di coinvolgere «i componenti più facoltosi delle nostre colonie e le società italiane all'Estero», che rappresentavano in effetti una rete straordinariamente estesa e variegata di relazioni e competenze non soltanto assistenzialistiche ed economiche. Attraverso questa infrastruttura, particolarmente florida nel «Cono Sur»⁶⁹, si era da tempo consolidata la circolazione di esponenti della cultura italiana⁷⁰. Non sorprende quindi che il ministro scriva che lo sforzo per la

ampia ed efficace opera di penetrazione intellettuale ed artistica [...] dovrà essere particolarmente curat[o] nell'America del Sud, dove appunto l'Italia è dal suo preciso destino chiamata ad attuare la sua grande missione di popolare quegli sconfinati territori e di far germinare dal vecchio ceppo della civiltà latina la futura civiltà occidentale dei popoli del nuovo continente⁷¹.

Il successo di Pirandello in Sudamerica – soprattutto il successo presso gli intellettuali – rappresenta uno dei momenti vincenti di questa strategia, ma più per la grandezza del personaggio che per l'efficacia del disegno fascista. Occorre infatti rilevare come le ambizioni in politica estera di Gentile e Mussolini si ponessero in netto contrasto con l'evoluzione politica e sociale di quelle aree, come il Plata, dove lo sviluppo economico e la crescita dei movimenti nazionalisti avevano fatto sì che già dagli anni Dieci «non ci si aspettava più che fossero gli immigrati a civilizzare il paese, semmai il contrario: era l'Argentina che doveva «civilizzare» l'immigrato»⁷². Lo stesso concetto di «italianità» era vissuto come un tema complesso: il riferimento generico alla Patria di origine poteva rappresentare un collante ideologico condiviso per le comunità di immigrati, ma sovrapporre agli antichi miti italiani – da quelli classici al Risorgimento – il nuovo arsenale di «miti» elaborati dal fascismo era questione assai più controversa⁷³. E se alcune società italiane, come la

⁶⁹ In Argentina si contano le società italiane all'estero più numerose (302 su 1159, secondo il censimento del 1896) e quelle con il maggior numero di iscritti (124.543 contro i 31.145 delle statunitensi) e il capitale sociale più cospicuo. I sodalizi argentini saliranno a 463 nel *Censo* del 1914. Se il numero pare ingente, «certamente si trattava di una cifra inferiore alla realtà» (Fernando Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 164-165).

⁷⁰ Per una panoramica limitata alle arti performative, cfr. Alessandra Vannucci, *A pátria no palco: mobilização política e construção de uma identidade nacional nos clubes recreativos italianos em São Paulo (1870-1920)*, «Eixo Roda», vol. 28, n. 3, 2019, pp. 41-64; Marta Petricoli, *Oltre il mito*, cit., pp. 260-277.

⁷¹ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, «Arte italiana all'estero. Tutela», Lettera di Gentile a Mussolini, 15 dicembre 1923.

⁷² Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, cit., p. 314.

⁷³ Emilio Gentile, *Emigración italiana e italianidad en Argentina en los mitos de potencia del nacionalismo y del fascismo (1900-1930)*, «Estudios Migratorios Latinoamericanos», n. 2, 1986, pp. 143-180.

Dante Alighieri, avrebbero vissuto un progressivo processo di fascistizzazione sostanzialmente vincente⁷⁴, altre esperienze si rivelarono insoddisfacenti, al punto che «durante la década de 1920, al fallar las expectativas expansionistas, Mussolini pensó en la disolución de los *fasci* en el exterior»⁷⁵. Il posto delle arti, in questa strategia, è definito per la prima volta in una circolare a firma Mussolini inviata alla rete estera nel gennaio del 1924. Nelle parole del duce, la diplomazia culturale italiana «deve tendere a un unico scopo: la conquista dei mercati artistici stranieri»⁷⁶. Se la circolare anticipa il ruolo di «guida» delle rappresentanze diplomatiche che si sostanzierà, sul finire del 1926, nella legge istitutiva gli «Istituti di cultura italiana all'estero», questo primo atto ufficiale di *soft power* ha un vero grande assente: il teatro drammatico. Nel testo si fa infatti esclusivo riferimento alla «opera d'artisti nostri, sia delle arti figurative che di musica e di canto». Se l'esclusione pare un deciso passo indietro rispetto alle riflessioni del governo Facta sul finanziamento alle compagnie drammatiche (soprattutto le minori), ciò non significa che in questo momento il fascismo non si preoccupi della prosa: confermando anche in quest'ambito la «strategia del 'cerchiobottismo' di Mussolini e dei suoi più stretti collaboratori» che è propria degli anni Venti⁷⁷, il duce sosterrà in forma più o meno occulta l'attività di impresari e compagnie a lui vicine, avviando al contempo una progressiva opera di controllo sull'espatrio degli artisti⁷⁸.

Le tournée di Pirandello del 1925-1927 rappresentano il punto più emblematico di questa strategia e diventano compiute affermazioni di *soft power* sulle quali il governo inizia proprio in quegli anni a lavorare in maniera sistematica. Mentre gli sforzi si concentrano su alcuni grandi nomi di cartello, soprattutto in ambito musicale, la rete diplomatica sostiene la circolazione e la traduzione della drammaturgia contemporanea nelle lingue locali (Pirandello, Rosso di San Secondo⁷⁹). Un indirizzo che travalica i confini del teatro drammatico: quando tra la fine del 1926 e il 1927 Alfredo Casella realizza tra

⁷⁴ Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito*, cit., pp. 130-140.

⁷⁵ María Victoria Grillo, *Creer en Mussolini. La proyección exterior del fascismo italiano (Argentina, 1930-1939)*, «Ayer», n. 62, 2006, p. 235.

⁷⁶ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, «Arte italiana all'estero. Tutela», Circolare di Mussolini ai RR. Agenti diplomatici e consolari, n. 10, 23 gennaio 1924.

⁷⁷ Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music During the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 97-98.

⁷⁸ La circolare n. 18 del 4 marzo 1925 istituisce il nulla osta preventivo per l'espatrio da parte della Corporazione Nazionale del Teatro. Tuttavia, la misura «trovò un'applicazione limitata a causa delle successive travagliate vicende della Corporazione». Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 95.

⁷⁹ ASMAE, *Direzione Generale Affari Commerciali 1927*, b. 63, fasc. 8; ivi, b. 65, fasc. 54.

Europa centrale, paesi baltici e Stati Uniti un giro attentamente pianificato dalle ambasciate⁸⁰, il debutto al Metropolitan di New York de *La Giara* è investito del compito di «introdurre per la prima volta sulla maggiore scena nordamericana uno dei compositori della nuova Italia»⁸¹ attraverso un lavoro tratto da una novella del suo principale drammaturgo. Si tratta di azioni che testimoniano un progressivo spostamento delle strategie di *soft power* verso alcune grandi iniziative di propaganda istituzionale, che trovano conferma nella Legge 19 dicembre 1926, n. 2179, recante “Norme per la creazione d’Istituti di cultura italiana all’estero”⁸², e che vedranno nell’istituzionalizzazione degli anni Trenta la decisiva consacrazione. Se la ponderosa documentazione d’archivio ancora da esplorare consentirà di meglio inquadrare questi fenomeni, un primo sguardo al caso pirandelliano evidenzia come anche nell’ambito della diplomazia culturale il fascismo abbia dovuto fare i conti con la complessità della scena teatrale, dove a fianco dei grandi nomi da esportazione agisce il «pulviscolo» dei «nomi un po’ meno illustri, almeno ai nostri occhi, o meno innovativi, o più legati alle culture nazionali»⁸³, che si rivelano altrettanto essenziali per veicolare le proposte culturali della “nuova Italia”. Oltre a questo fenomeno, i controversi risultati del Teatro d’Arte e di Pirandello in termini di ricezione critica e di pubblico confermano come la categoria del “successo” (misurata a posteriori attraverso recensioni, memoriali o, nel nostro caso, anche rapporti d’ambasciata) rappresenti un tema ambiguo e scivoloso, al quale non sempre corrisponde quella “fortuna” che spesso la Storia ci consegna come prodotto dell’immaginazione sociale e politica delle élites intellettuali⁸⁴.

⁸⁰ *Ivi*, b. 3, fasc. 2.

⁸¹ *Ivi*, *Attività prossima di Alfredo Casella*, s.d.

⁸² *Ivi*, b. 3, fasc. 42.

⁸³ Mirella Schino, *Sette punti fermi*, in *L’anticipo italiano*, cit., p. 34.

⁸⁴ Carlos Altamirano, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 24.

Ferdinando Taviani

LA SPOSA E LA CAVALLA.
LA FARSA COME SEME DELLA
DRAMMATURGIA DEL TEATRO PROFESSIONISTICO

[Il testo che segue è la trascrizione di una conferenza tenuta da Taviani il 5 dicembre 2009 in occasione della XII edizione del progetto "Il Teatro Vivo" promosso e organizzato, a partire dal 1998, dal Teatro tascabile di Bergamo presso la sua sede. Nel corso delle sue venti stagioni la rassegna, dedicata alla diffusione e alla promozione del teatro contemporaneo, ha affiancato alle conferenze laboratori, incontri e spettacoli. La registrazione audiovisiva è conservata presso gli Archivi del Teatro tascabile di Bergamo che colgo l'occasione di ringraziare.]

Taviani non era solo un grande esperto e un conoscitore raffinato della farsa, ma anche un autentico appassionato. Sapere, entusiasmo e voglia di trasmissione erano qualità che appartenevano alla sua statura di storico e alla sua postura umana. Su questa forma drammatica, considerata dalla critica essenzialmente come uno dei livelli più bassi della letteratura teatrale, Taviani rivolge uno sguardo altro che, privilegiando il punto di vista delle pratiche teatrali degli attori professionisti, ci rivela come la farsa sia un germe capace di produrre una trasformazione e, al contempo, uno strumento che permette la creazione di contrasti, «un nucleo di energia sotterranea che può svilupparsi in diverse direzioni». A partire da un'opera celebre e particolarmente presente nel repertorio attoriale otto-novecentesco com'è La sposa e la cavalla, Taviani comincia a divergere e ad allargare i cerchi concentrici della sua analisi. Accanto ai riferimenti canonici, Molière fra tutti, riesce così a creare associazioni più impreviste e imprevedibili; sembra quasi di vederlo tirar giù da una sua biblioteca ideale volumi e frammenti che per lui erano stelle polari; lo si sente appassionarsi quando finisce col tirare in ballo un genere cinematografico, il western, che era uno dei suoi cavalli di battaglia.

La libertà e la ricchezza del suo modo di pensare mi sembrano aver conosciuto nell'oralità una dimensione che ha fatto riverberare in maniera particolarmente luminosa tutta la sua generosità, intellettuale e non. Nella mia memoria, averlo ascoltato parlare è stato assistere ed esperire una gioia orchestrata dei sensi e della mente di cui gli sarò sempre grata (Francesca Romana Rietti)].

Parlerò della farsa, una forma considerata il livello più infimo della letteratura teatrale, talmente basso che ne parlerò come si fa dei semi, come di un seme del lavoro teatrale. A stampa, come si presenta una farsa? In questo

libretto che ho portato con me, ci sono dieci farse e c'è anche quella di cui mi occuperò oggi, *La sposa e la cavalla*, eccola qua: sono ventisei paginette, pubblicate alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento dall'editore Salani. Accanto ai nomi dei personaggi si trovano quelli degli attori che li interpretavano: sono completamente ignoti perché non sono attori professionisti, ma dilettanti, ed è per loro che le farse vengono pubblicate. Agli attori professionisti non servivano perché le conoscevano, non avevano bisogno né di un testo né di un copione. Un'altra caratteristica delle farse è che molto spesso non sappiamo da dove vengono, cioè non sappiamo chi le ha scritte; per *La sposa e la cavalla* ho trovato almeno sette attribuzioni diverse tra autori italiani, francesi e una volta pure un tedesco. Il frontespizio si presenta così: *La sposa e la cavalla. Farsa in un atto, nuovissima riduzione dal francese*. Quale francese? Chi l'ha scritta? Il fatto di dire "dal francese" è come dire "questa viene dalla Francia, è fatta bene!". A quell'epoca, infatti, il repertorio teatrale più apprezzato era quello francese. "Nuovissima riduzione dal francese", che vuol dire? Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento "riduzione" probabilmente significa "traduzione", ma "nuovissima" che vuol dire?

Sempre sul frontespizio ci sono i quattro personaggi, altra caratteristica ricorrente delle farse: si va da un minimo di due a un massimo di sei personaggi perché è un genere che si fa in economia. E, sempre nel frontespizio, c'è scritto: «la scena si svolge in Torino». Ma come? Riduzione dal francese, ma ambientata a Torino? In realtà poi vedremo che non si svolge a Torino, ma più o meno in campagna nella tenuta di un signore, che si chiama Timoteo, e riceve una lettera da un suo amico, tal Baldassarre Spelluzzi.

La lettera è il centro di tutto l'inghippo:

Amico carissimo, domani mattina verrà da te mio figlio Battistino che da cinque mesi ho ritirato dal collegio. Egli ha visto la tua Eufemia ed è rimasto colpito dalla sua bellezza e la vuole a ogni costo vedere tanto più che ne ha parlato con il nostro comune amico Giovardi che ha avuto sul di lei conto le migliori informazioni. Io non mi posso muovere perché la gotta mi tiene a letto da parecchio e perciò ti serva la presente come autorizzazione a trattare liberamente con mio figlio. Mentre se combinate l'affare mi dichiaro pronto fin d'ora a reificare il contratto che stipulerete conoscendo a prova la tua onestà e l'amicizia che hai per il tuo affezionatissimo Baldassarre Spelluzzi.

Subito dopo verremo a sapere che questo Baldassarre che ha ritirato il figlio dal collegio è un mercante di cavalli, come anche il signor Timoteo, e che Antonio Giovardi – quello che ha garantito che Eufemia non è per niente male – è mercante di cavalli anche lui. Il buon Timoteo, ovviamente, capisce che il figlio di questo suo amico gli chiede di trattare l'acquisto di una sua cavalla che, per l'appunto, si chiama Eufemia, come la figlia. Quando Timoteo ha comprato questa cavalla, infatti, gli è parsa così straordinaria che le ha

attribuito il nome di sua figlia: gli piaceva proprio tanto e l'ha voluta chiamare così! Solo dopo si è accorto di tutte le sue magagne: è una cavalla bellissima che però ora vorrebbe vendere a ogni costo perché è piena di difetti. È bella, bisogna addomesticarla, ma è molto renitente e Timoteo quindi è felicissimo che questo giovane sia venuto per comprarla.

Questa è la farsa, questo l'inghippo o, per usare una parola più precisa, questa è la chiave della farsa: una cavalla e una ragazza hanno lo stesso nome. La sposa e la cavalla, appunto. Naturalmente, se questa è la chiave posso facilmente immaginare quale sia l'antefatto. Battistino in realtà è innamorato di Eufemia "figlia", e i due si sono visti già varie volte e, quando si dice visti, si intende che lei stava alla finestra e lui sotto, zitto! Lei vuole uscirsene di casa e questo giovane è molto carino, molto educato e anche se non le ha mai scritto un biglietto lei vorrebbe sposarlo, visto che comunque deve farlo. E lui anche vuole sposarla. Da qui nasce la farsa, che è tutta qui. Vedremo, su questa prima chiave di commedia, quanto e cosa succede.

Quando Battistino arriva, l'indomani, per parlargli, il signor Timoteo si fa degli scrupoli perché è il figlio di un amico e non lo vuole fregare! Quindi si dice: se vuole comprarsi la cavalla gliela venderò però dovrò dirgli la verità, non posso imbrogliarlo. E così spiega a Battistino: "Guarda tu hai visto Eufemia, è molto bella, però fai attenzione perché tira calci! Con il tempo lentamente imparerà a non tirarne più. Delle volte si infuria pure senza spiegazione e tu le devi accarezzare delicatamente il naso e allora lei si calma. E questo non basta perché a volte, oltre a tirar calci, morde!" "Morde?" chiede il povero Battistino. "Ma se morde" riprende Timoteo "tieniti alla giusta distanza, rimani calmo, dalle uno zuccherino, e lei in genere si tranquillizza. Con il tempo si potrà ammansire". Il povero Battistino, quando il futuro suocero esce, pensa tra sé e sé, riflette sul fatto che la ragazza gli piace, certo gli piace, però morde, tira calci! Pensa che se la sposterà magari lei a letto lo stenderà a forza di calci, non è piacevole!

C'è poi un altro momento in cui il padre dice a Battistino: "Però è bellissima, l'hai vista?" E Battistino replica: "Certo che l'ho vista, per questo sono qui!" E il padre: "Hai notato l'attaccatura del collo? E il petto? C'ha un petto che – santo cielo! – è fantastico. E le gambe? Gliel'hai viste le gambe? E le cosce? E il deretano? È spettacolare!". Il povero Battistino, che l'ha vista solo alla finestra e non ha notato nulla di tutto questo, è estremamente meravigliato del fatto che un padre parli di sua figlia in questa maniera così cruda: le gambe, le cosce, il deretano...

Ecco *La sposa e la cavalla* consiste tutta in questo equivoco, lo sviluppo successivo è ovvio, ma prima di arrivarci dobbiamo soffermarci su un altro punto interessante che non fa né ridere né piangere, ed è quello in cui decidono e pattuiscono la cifra. Naturalmente il padre pensa "Quanto mi darà per questa cavalla, quanto me la pagherà?". Mentre Battistino, dal canto suo, si chiede "Quanto mi darà come dote se sposo sua figlia?". Pensano, ovviamen-

te, a due cose diverse, uno alla dote della sposa e l'altro al guadagno per la vendita della cavalla. L'altra scena che è invece veramente comica è quella in cui Battistino si presenta a Eufemia figlia – non cavalla – che si lamenta di come lui sia andato a trovarla senza averla nemmeno avvertita e quindi comincia a irritarsi e ad agitarsi e Battistino, tra sé e sé, pensa che arriveranno anche i calci e allora le accarezza il naso! E lei reagisce in maniera molto violenta e lui prende uno zuccherino...

Il marchingeo de *La sposa e la cavalla* è banalissimo: lo stesso nome dato alla figlia e alla cavalla e si regge sul fatto che nella lettera di Spelluzzi a Timoteo non si spiega se quel "la tua Eufemia" sia riferito alla figlia o alla cavalla. Oltre a questo, la farsa ha poi ha due scene potenti nella risata che gli attori possono allargare quanto vogliono; se i tre attori sono bravi possono trasformarle in scene totalmente esilaranti. La prima è quella di un giovane innamorato, un po' ingenuo che è stato da poco ritirato dal collegio e che sente un padre parlare della figlia peggio di un prosseneta, peggio di un magnaccia che gliela cede parlando del deretano, delle cosce e non parla mai degli occhi, quegli occhi bellissimi di cui il giovane si è innamorato. Una scena equivoca che si può allargare e a cui si possono aggiungere battute per renderle ancora più a doppio senso, ancora più vicina a una specie di oscenità appena appena mascherata, perché quella scoperta, ovviamente, allora non era pensabile. E la seconda è una scena tutta di azione quando Battistino incontra l'Eufemia ragazza e comincia ad accarezzarle il naso, lei tira calci e lui si ripara, lei morde e lui le dà lo zuccherino. Anche questa può essere una scena comica, lo può diventare se gli attori la dilatano, se la fanno riempire; di per sé è banalissima e si regge tutta su un equivoco, praticamente sul nulla, cioè sull'omonimia tra una cavalla e una ragazza. Ovviamente alla fine Battistino non solo si sposerà con Eufemia, ma si porterà via pure la cavalla e così il padre, in un colpo solo, si libera della figlia e del suo acquisto sbagliato.

Perché possiamo usare *La sposa e la cavalla* come uno degli emblemi della farsa? Intanto perché è una farsa a livello zero, ovvero ha un intreccio e una chiave talmente banali che nel leggerla ci si chiede come fosse possibile che la gente ridesse vedendo roba del genere. La seconda ragione è che, malgrado ciò, è diventata una farsa famosissima: se oggi in internet si cerca *La sposa e la cavalla* si trovano non so quante compagnie di attori dilettanti che ancora la recitano. Anche io l'ho recitata a scuola: non facevo né la cavalla, né l'attore veramente bravo che deve far Timoteo, ma ero l'attor giovane, quello che fa Battistino.

Però oggi non voglio parlarvi dei dilettanti, ma degli attori professionisti per i quali, nell'Ottocento e nel primo Novecento, la farsa era molto importante. Lo era perché la serata teatrale, a differenza di come è oggi, era molto lunga e non consisteva di un solo spettacolo, ma in un blocco centrale (*Francesca da Rimini, Casa di bambola, Spettri*) a cui venivano aggiunti dei pezzi

in più, a volte la farsa, altre il monologo recitato da un attore particolarmente bravo. Chi, come me, si occupa del teatro del passato, ha in mente questa frase proverbiale che, più o meno, dice: “Stasera *Amleto* di William Shakespeare.... anzi no, di *Guglielmo* Shakespeare.... cui seguirà una brillantissima e comicissima farsa!”. In realtà, non era sempre così e spesso la farsa veniva presentata prima dello spettacolo centrale per permettere ai tanti ritardatari di non perderne nulla. Bisogna tener presente che a quell'epoca il teatro era un luogo dove molta gente aveva il proprio palco di famiglia in cui andava quando gli pareva: poteva andarci tutte le sere, poteva invitare gli amici... Il teatro non era, come oggi, un posto con un foyer e con un bar. C'era una sala dove si poteva giocare a carte, c'era un caffè dove la gente poteva andare, chiacchiere, fare affari e, solo dopo, andava a vedere lo spettacolo. Dobbiamo immaginare qualcosa del genere: un teatro che comincia a riempirsi, a essere vivo, con gli attori in scena, con l'orchestrina che suona e poi si inizia con una farsa, una cosa piccola di una mezz'ora o di tre quarti d'ora e, poi, la serata parte.

Ma d'altra parte la farsa non era solo un riempitivo della serata, ma anche un elemento che permetteva di creare dei contrasti: lo spettacolo centrale era tragico, drammatico, triste e la farsa faceva ridere e, o prima o dopo, ti sollevava. Prima hai una tristissima visione della vita in cui è tutto nero perché guardi *Amleto*, *Spettri* di Ibsen o *Come le foglie* di Giacosa e poi ti risollevi facendoti quattro risate con la brillantissima farsa. Anche il monologo, che veniva aggiunto quando c'erano attori abbastanza bravi da reggerlo, giocava a contrasto. È interessante come il monologo molto spesso fosse quasi il reciproco della farsa. Dopo aver recitato, per esempio, Pantalone ne *La bottega dell'antiquario* di Goldoni, lo stesso attore che faceva Pantalone, e faceva ridere, ricompariva in scena in un monologo tristissimo, drammatico, tragico. Chi non ha la sfortuna di essere giovane e ama, come me, il teatro si ricorda – io me ne ricordo benissimo – di quell'attore famoso che si chiamava Luigi Almirante, quello che ha fatto la parte del padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello la prima volta che è stato messo in scena. Era uno di quelli che sapeva fare sia le parti drammatiche sia quelle comiche e che, appunto, subito dopo aver recitato ne *La bottega dell'antiquario*, una commedia brillantissima di Goldoni, rientrava in scena per fare un monologo tragico. Penso di aver avuto circa undici, dodici anni quando lo vidi e mentre della commedia non ricordo niente, tranne forse i vestiti di Pantalone, il monologo sì, quello lo ricordo. Non so quale fosse, chi l'avesse scritto, ma ricordo chi era lui: un signore anziano con la sua scrivania, era fallito negli affari, e cercava nei cassettoni della scrivania il suo temperino per sgozzarsi. E nel momento in cui si stava sgozzando veniva il buio, calava il sipario: era un monologo su un suicidio, di una ventina di minuti, messo alla fine a chiudere la serata a contrasto, creando la drammaticità dove aveva prevalso la comicità. Sto descrivendo usi e costumi della preistoria!

Torniamo al problema della farsa che, dal punto di vista della letteratura teatrale, abbiamo detto, era un genere di cui non va tenuto praticamente alcun conto perché scritto soltanto per i dilettanti. A tal proposito ricordo ancora che, quando chiesi a una vecchia attrice professionista se delle farse esistevano dei copioni e chi se ne occupava, lei mi rispose di no, non c'erano: perché tutti loro le conoscevano, bastava sceglierne una, *Un casino di campagna*, *La consegna è di russare*, tanto per citarne alcune molto famose, e tutti immediatamente sapevano cosa fare. E allora io, nella mia ingenuità di chi il teatro lo studiava, le chiesi se questo volesse dire che ognuno poteva improvvisare, allungare... Ricordo ancora il modo in cui mi guardò e poi mi disse: «Allungare? ma stai scherzando? I dilettanti allungavano e improvvisavano, perché a loro piaceva recitare! Per noi il mestiere era fatica, era lavoro: facevamo tutto per finire il prima possibile, nessuno allungava proprio niente! Noi non ci dilettavamo, noi lavoravamo. E la farsa era tutta prescritta!».

Perché questo racconto è così interessante? Perché ci fa capire che la scrittura è quanto di meno fissato esista, può essere sempre interpretata in ventimila modi diversi. Quello che si trasmette da persona a persona, e che spesso viene chiamata "la tradizione", è fissato in ogni punto perché fisso è il modo in cui si dice una battuta, fissa è la tonalità fondamentale e fisso è il gesto che accompagna le battute. Se andiamo a cercare da dove viene l'espressione *scripta manent*, che noi che studiamo usiamo per dire che le cose scritte rimangono, sono certe, in realtà scopriamo che questo modo di dire latino viene esattamente dall'opposto! Vuol dire: attenzione, le cose scritte rimangono sempre uguali cioè non si capisce più niente, mentre le parole volano, ovvero sono capaci di passare da un ambiente all'altro, da una persona all'altra. L'espressione *verba volant scripta manent*, quindi, non significa che le parole si perdono e le cose scritte sono definite, ma esattamente l'opposto. Per i professionisti accadeva proprio così: la farsa non era scritta ma tutto era fissato e ciascuno sapeva cosa fare e come farlo.

Di questo genere infimo che è la farsa si è occupato anche uno dei grandi sapienti e uno dei maestri del rinnovamento del teatro di inizio Novecento, Gordon Craig che ne ha scritto questo:

La farsa è il teatro essenziale, è l'essenzialità del teatro. Una farsa raffinata diventa alta commedia. Una farsa trasformata in qualcosa di brutale diventa tragedia. Alle radici di ogni dramma deve esserci sempre la farsa e quando la farsa si allontana dalla pratica di uno scrittore, può essere uno scrittore teatrale, un poeta, un romanziere, quando uno scrittore – può essere Yeats o Henry James – si allontana dalla farsa ci si accorge che qualcosa nella sua opera è debole perché ha avuto paura della farsa¹.

¹ Il frammento è contenuto nel volume di Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days: some memoirs of Edward Gordon Craig 1872-1907*, New York, The Viking Press, p. 125 [N.d.R.].

La farsa, nella sua volgarità, ovvero nel senso di humus che sta in basso, come un seme che poi diventa altro, ad alcune persone di buon gusto non interessa. Il buon gusto è quanto rovina gli artisti, è l'opposto della bellezza e dell'arte e Craig accenna a questo ed è verissimo. Immaginate se Michelangelo o Ejzenštejn avessero avuto buongusto che cosa avrebbero combinato! Se avesse avuto buon gusto Ejzenštejn non avrebbe mai fatto quella scena di una carrozzina che cade giù dalle scale! Bisogna pensare alla farsa in modo interrogativo e non solo in termini di comicità, ma provare a immaginarla come qualche altra cosa, una specie di nodo elementare.

Per esempio c'è una cavalla e c'è una ragazza che ha lo stesso nome della cavalla, il che è del tutto ingenuo. Oppure, c'è qualcuno che è innamorato di una ragazza o forse di una cavalla e qui già comincia a diventare tutta un'altra cosa! Ci sono molti casi di vita e molti racconti in cui tra il cavallo e la donna amata c'è una sorta di contesa, il cavallo e la cavalla sono spesso usati perché creano in tutti delle risonanze con il rapporto amoroso. Pensate a come il cavallo di Pecos Bill sia sempre stato geloso della donna che lui ama, e il giorno in cui Pecos Bill vuole prenderla con il lazzo, il cavallo con la zampa glielo tira indietro e lui per la prima volta nella sua vita manca il bersaglio! Nel linguaggio libertino si usava normalmente l'espressione cavalcare una donna e anche la Sibilla era cavalcata da un dio. Il cavallo, si sa, è poco intelligente però dà invece la sensazione che lo sia molto perché, nei momenti più impensati, si adombra. Tu non vedi niente, ma lui si inquieta, come se vedesse i fantasmi. E poi è un animale che butta bava dalla bocca, come i posseduti, come le donne possedute da Dioniso e questo faceva sì che in Grecia fosse considerato un animale dionisiaco, una sorta di rappresentazione di Dioniso. In tutti i fenomeni di possessione, nell'epilessia o nelle malattie sacre, c'è questo sintomo della bava che esce dalla bocca. Allora tutti questi elementi possono risuonare e rendere il cavallo un animale pieno di evocazioni.

Torniamo ora alla frase di Craig e proviamo a chiederci cosa volesse dire. Perché per lui la farsa è la radice del teatro? E perché se un autore ne ha paura, considerandola troppo di cattivo gusto, se ne sente la mancanza nella sua opera? Alla base della narrazione c'è sempre la farsa. Pensate questa straordinaria trama farsesca del grande eroe che arriva nella città, diventa il re della città, si sposa la regina e la seconda azione eroica che deve fare è scoprire l'assassino del re precedente per giungere al termine della storia a comprendere che è lui l'assassino e che si è pure sposato sua madre! Questa è una farsa, per gli dei è comicità, il tipo di intreccio di questa storia è esattamente quello degli equivoci delle farse. Craig parla quindi della farsa come radice, come quello che nel gergo teatrale, per molto tempo, si è chiamato la chiave della commedia. Che cosa significa per gli attori quest'espressione? Non è la trama, non ha a che vedere con il soggetto e tanto meno con il modo in cui la trama o il soggetto sono stati sceneggiati. Esula dal modo in cui, nella nostra cultura come

in quella asiatica, siamo stati educati a guardare un dramma, ovvero come alla composizione delle azioni per la messa in scena. La questione comincia allora a essere molto interessante, se osservata dal punto di vista della drammaturgia, di quella che chiamiamo la letteratura, ma che è invece composizione, capacità di comporre.

Grosso modo, ancora oggi, si guarda al dramma alla maniera stabilita da Aristotele: c'è l'azione che ha un soggetto, ovvero un nodo da cui parte e che si sviluppa in una relazione; c'è una sceneggiatura in azioni successive; poi, a un certo punto, c'è un cambiamento che ribalta tutta la relazione – tecnicamente, sarebbe una “catastrofe” nel senso etimologico di rovesciamento, di mutamento improvviso – e si arriva così alla soluzione finale. Questo è il modo in cui ancora oggi leggiamo i drammi e anche il cinema: la trama di un film e la maniera in cui viene sviluppata sono pensate così. Tutto questo modo di guardare però non ha nulla a che vedere con quello che, nella professione teatrale, si chiama o si chiamava la chiave della commedia. Non si tratta né della trama né del nucleo o della sintesi dell'azione, ma di un elemento di trasformazione, come dice Craig: la farsa raffinata diventa alta commedia, e una farsa trasformata in qualcosa di brutale diventa tragedia. È una specie di nucleo di energia drammatica che può svilupparsi in direzioni completamente diverse e su cui si può costruire la tragedia, il dramma, qualcosa di estremamente comico, uno scherzo. C'è un signore che al mattino si sveglia e non ha più il naso, proprio sulla sua faccia il naso non c'è più. Allora si imbacucca tutto perbene e va a cercare un medico e in quel momento scopre che il suo naso se ne va liberamente in giro per la città, con tanto di cappello. È una chiave di commedia surreale, cosa se ne può tirar fuori? Una farsa estremamente comica nello stile di Renato Rascel, oppure, evidentemente, è la chiave de *Il naso* di Gogol', un romanzo grottesco, apparentemente buffo, in realtà metafisico o sgomento o, per usare un aggettivo più giusto, surreale. Oppure se ne potrebbe tirar fuori una tragedia, basta mettere l'etichetta ‘pazzo’ al tipo che crede di non avere più il naso e che lo vede altrove. È la chiave di commedia a svilupparsi come qualcosa che sfugge alla comprensione puramente letteraria dell'opera drammatica e si meschia necessariamente con la pratica della professione teatrale. Ci fa capire come la chiave di una storia non abbia che vedere esclusivamente con la letteratura, ma con qualcosa che sta sotto, sta dietro, sta prima della letteratura e che riguarda l'azione e il lavoro creativo. Ha a che vedere con una zona un po' informe su cui circola molta ciarlataneria, in cui ognuno dice la sua, alcuni non dicono niente, alcuni dicono molto e, in gran parte, mentono. Praticamente è una specie di sotterraneo, di magma sotterraneo da cui emergono la tecnica e l'opera. Sappiamo che c'è, non sappiamo come funziona. Non lo sappiamo noi che leggiamo, non lo sanno quelli che scrivono che quanto più sono sinceri, tanto più mentono, tanto più mentono tanto più lasciano passare qualche sprazzo di sincerità, ma quelle zone esisto-

no e sono le profondità che stanno sotto il vulcano e da cui zampilla qualcosa. Questo vale sia nell'esperienza creativa sia nell'aspetto professionale.

Nella professione teatrale c'è qualcosa di molto più interessante. Cosa facciamo quando guardiamo una serie di opere drammatiche? Un repertorio, le opere di Molière o le opere di Shakespeare? Le prendiamo esattamente e giustamente come quando guardiamo una serie di novelle, di romanzi, di poesie che si pongono in una successione temporale, malgrado tutte le sue eccezioni, seconde rifaciture o correzioni successive. Tuttavia, non c'è dubbio che, grosso modo, *Adelchi* di Manzoni viene prima de *I promessi sposi*. Questa sequenza, questo dislocarsi nel tempo delle opere di un autore, non ha niente a che vedere con ciò che avviene per chi fa teatro e per il quale un'opera non viene dopo l'altra, semplicemente perché chi fa teatro ha un proprio repertorio. Si tratta di un meccanismo teatrale che diventa molto chiaro ed evidente quando l'attore è anche l'autore il quale, quando scrive una nuova commedia, continua a recitare quella di prima. Prendete il caso più vicino a noi, un italiano che tutti conosciamo, Eduardo De Filippo. Quando leggiamo in successione le sue opere, vediamo che alla fine della sua vita scrive quelle più strane, più violentemente satiriche, più cattive, a partire da *Il sindaco del rione Sanità*, *Gli esami non finiscono mai*, *Il contratto*. Dette così sono in successione temporale, ma quando Eduardo De Filippo recita le commedie fa quelle che stanno in repertorio, ovvero, un insieme di opere che non sono superate temporalmente una dall'altra, ma sono sempre tutte presenti.

È importantissimo per cominciare a capire cosa avviene. Avviene che chi sta dentro il teatro – quel teatro in cui esiste il repertorio – in realtà non si chiede soltanto quello che ci chiediamo noi oggi: come è fatta quest'opera? Oppure: che cosa significa? Oppure, se siamo dementi: che cosa ci voleva dire l'autore con quest'opera? Come la posso interpretare? No, chi sta dentro al teatro di repertorio si chiede: che cos'è quello che sto facendo? Che cosa sta facendo? Poniamo stia recitando, *La sposa e la cavalla*, a forza di recitare comincia a chiedersi: che sto facendo? Che cos'è questa storia che recito da venti, da trenta anni? Facendosi queste domande comincia pure a cambiarla la storia e, a dirsi che, a un certo punto, quella farsa gli sta in realtà dicendo che la sposa è la cavalla cioè che si vendono le cavalle così come si vendono le spose, le figlie. Allora *La sposa e la cavalla* può diventare qualcosa alla Brecht, una cosa buffa alla sua maniera, che fa ridere ma dice quello che affermano pure Marx e Engels, e cioè che questa cosa sacra della famiglia e del matrimonio è, in realtà, una compravendita. Le donne vengono vendute a basso prezzo, e sono puttane, ad alto prezzo e sono signore per bene, ma vengono vendute, si paga per avere qualcuno che ti porta delle prestazioni sessuali in casa e in più ti fa i figli, a gratis! È quanto dicevano questi tremendi blasfemi e, in fondo, è la verità. Allora un professionista del teatro di repertorio può dirsi che facendo *La sposa e la cavalla* sta in realtà facendo anche

altro e allora può cominciare a cambiare e fare quello che dice Craig: la farsa è il seme di trasformazione.

Abbiamo dei casi in cui questo è documentato e documentabile, pensiamo a uno dei più grandi commediografi della nostra vita, Molière, che comincia pensando di fare chissà cosa, fallisce e va in giro recitando farse. Molière ne scrive – nel senso che la riprende da chissà chi perché le farse non hanno autore, sono come le barzellette, non si sa chi le ha inventate – una bellissima intitolata *La gelosia del balbettante*, *La Jalousie du Barbouillé*. Un marito anziano, una moglie giovane che, ovviamente, gli mette le corna ed esce di casa la sera quando lui dorme, perché è vecchio e si addormenta presto, e lei esce. Una sera lui se ne accorge e le chiude la porta di casa. Quando lei vuole tornare trova la porta chiusa e lui le dice: “Questa è la dimostrazione provata che tu sei un’adultera!”. Allora lei si lamenta, gli chiede perdono, lui non la perdona, il tutto dalla finestra perché la porta rimane chiusa. Allora lei di notte va vicino al pozzo e dice di volersi suicidare, prende una grande pietra e la butta dentro al pozzo, lui sente il tonfo, esce fuori spaventato, lei entra in casa chiude la porta, lo lascia di fuori e chiama pure tutti i vicini! A furia di recitare questa farsa Molière a un certo punto si è chiesto: “Perché la recito? Perché un signore anziano ha sposato una donna così giovane?”. Il perché è chiaro, lui è ricco e lei è giovane, nobile e povera e, all’epoca di Molière, il mondo è pieno di gente danarosa della borghesia arricchita – come da noi Mastro don Gesualdo – che si compra delle nobili. Il contratto è buono: con i soldi comprano una moglie nobile che li nobilita, gli darà dei figli nobili; così cresce l’aristocrazia delle famiglie. Questa è la ragione, si dice Molière, per cui l’anziano si è sposato una giovane. E quando alla fine lui rimane fuori di casa, lei gli dice che chiamerà i suoi genitori. Perché? Che cosa succede quando un uomo sposa una moglie figlia di aristocratici? Che il suocero è molto più importante di lui perché è un nobile mentre il marito è un borghesuccio. Così intorno a questo tema Molière comincia a costruire, e alla fine fa venir fuori la figura di George Dandin che nasce proprio da questo seme di farsa. Letteralmente, è quello che ha detto Craig: la farsa raffinata diventa alta commedia. *George Dandin* di Molière è questo seme di farsa trasformato in una commedia sulla società francese, sul censo, sui rapporti fra le classi, tra la borghesia e l’aristocrazia. Il dramma di Georges Dandin, come quello di Mastro don Gesualdo, è di essere taglieggiato dalla superiorità di classe della moglie: il suo denaro viene succhiato, lei gli mette le corna e lo minaccia di far arrivare persino suo padre, un nobile di fronte al quale Dandin non è nessuno. Alla lettera, è quanto ha scritto Gordon Craig: una chiave di commedia si evolve verso una situazione completamente surreale.

Anche l’Italia ha avuto un grandissimo scrittore di farse, uno che le ha rivoluzionate: Achille Campanile. Oggi molti neppure lo conoscono, ma da lui ha preso esplicitamente lezioni uno dei maestri del teatro dell’assurdo,

Eugène Ionesco. Campanile ha scritto una farsa straordinaria, *Centocinquanta la gallina canta*, così concepita: comincia in maniera strampalata con una coppia che si sta vestendo perché deve andare a un ricevimento nell'appartamento davanti al loro, dove vive un grande e famosissimo tenore che farà una serata cantata. La coppia si sta vestendo e con loro c'è il maggiordomo che aiuta lui a fare la cravatta, lei si guarda allo specchio e dice: "Aahh sì come sono bella, come sono bella!". Il marito prende lo specchio in mano e dice: "Ma non sei tu, sono io che guardo nello specchio!". E lei: "Ma quale specchio?". E lui: "Chiamo il maggiordomo!". Il maggiordomo arriva, prende lo specchio, e dice: "Mi spiace signori, ma ci sono io, non c'è né la signora, né il signore!". Segue un gioco di parole e poi il marito prende in mano lo specchio e dice: "Ha ragione, c'è lui nello specchio!". Questo è il salto che fa Campanile. Mentre si stanno vestendo, il marito è in un'altra stanza e, mentre si mette un po' di profumo, canticchia una canzoncina in cui non dice centocinquanta la gallina canta, ma centosessanta la gallina canta. La moglie dall'altra stanza: "Ma quale centosessanta, centoquaranta non centosessanta, non sai nemmeno le filastrocche, brutto ignorante!". Entra il maggiordomo: "Ma è centotrenta!". "Ma non può essere" – dicono loro – "non farebbe rima!". E il maggiordomo: "Avete ragione è centottanta la gallina canta!". E così cominciano a discutere fino ad arrivare a un litigio terrificante, chiamano gli avvocati, vogliono divorziare... È fantastico! Da un seme semplicissimo si può costruire un dramma matrimoniale, tutti noi conosciamo litigate terribili che nascono da fesserie. Campanile tiene tutta la chiave di commedia su questo: non si sa quant'è che canta la gallina! Finché non chiamano il tenore, che sa tutte le canzoni del mondo, e gli chiedono di cantarla e lui comincia: "Uno, io non sono nessuno. Due, sei più brutta di un bue..." Capirai prima di arrivare a centocinquanta...! Il tenore continua: "Centoquarantotto... Centoquarantanove... Centocinquanta, la gallina canta!". Ha trovato la soluzione finale e la farsa finisce qua! Questo è Campanile che portava le farse all'assurdo ma seguendo esattamente la stessa logica della nostra farsa di riferimento *La sposa e la cavalla*.

Lasciatemi chiudere con qualche passo da un libro molto serio di Ortega y Gasset, un filosofo spagnolo, antifranchista, vissuto in Francia, che contiene due conferenze dedicate a cos'è il teatro. È una specie di diamante. Dice una cosa fantastica che oggi dovremmo impararla a memoria:

Janet e altri psicopatologi francesi poco perspicaci (come furono, del resto, salvo alcune eccezioni – Bergson, per esempio – i pensatori francesi della seconda metà del XIX secolo [...]) ritenevano che la follia consistesse nella perdita del senso del reale. Il che mi sembra una perfetta sciocchezza. Chiaramente è vero il contrario: e cioè che le mancanze o anomalie mentali rivelano una perdita del senso dell'irreale. È come se lo scherzo non venisse preso come tale, ma seriamente, e noi tutti conosciamo persone

incapaci di questa piccola agilità, le quali non riescono a percepire mai uno scherzo come scherzo².

Praticamente, quello che facciamo tutte le sere quando guardiamo il telegiornale e non prendiamo lo scherzo come tale e discutiamo, discutiamo, discutiamo... Non ci accade di vivere nell'irreale, ma di perdere il senso della differenza tra il reale e l'irreale. Il teatro è l'irreale. L'arte è l'irreale. Senza l'irreale non possiamo campare, così come senza sale non possiamo campare. Senza spezie i cibi non li possiamo mangiare, soprattutto se siamo poveri, ne abbiamo una necessità assoluta. L'arte, lo spettacolo sono l'irreale di cui abbiamo bisogno. Niente a che vedere con la civiltà dello spettacolo dove si crede reale ciò che è irreale e dove si perde la differenza tra realtà e irrealtà.

Fatte queste premesse davvero istruttive, Ortega y Gasset prosegue così:

L'attività dell'attore rimane, dunque, molto determinata: consiste nell'allestire farse; per questo viene chiamato *farsante*. [...] Non esiste un termine che esprima questa particolare realtà che siamo in quanto pubblico, spettatori del teatro. Non importa, inventiamocela e diciamo: nel teatro gli attori sono *farsanti*, e noi, il pubblico, siamo *farsati*, ci lasciamo *farsare*.

[...] Non è enigmatico e attraente insieme, affascinante, questo fatto stranissimo che la farsa sia consustanziale alla vita umana, e che perciò, oltre ad altre necessità ineludibili, l'uomo ha bisogno di farsare e di divenire *farsante*³?

Ortega y Gasset arriva a dire che la farsa, così come nella vita quotidiana lo scherzo, è la scaturigine del teatro. La farsa è uno di quei casi in cui gli aspetti più bassi, apparentemente più bassi, coincidono con gli aspetti più alti. *La sposa e la cavalla* è quanto di più banale si possa immaginare per far ridere la gente a teatro ma, anche, qualcosa che sta dopo la tragedia.

Come disse una volta un sapiente, nell'universo esistono tre spettatori emblematici: i passeri, gli esseri umani e gli dèi. Per i passeri tutto è tragedia, manda un comico davanti a dei passeri e quelli scappano via terrorizzati! Per gli dèi tutto è farsa, sghignazzano come dei pazzi quando vedono cosa succede a quell'uomo che si è sposato la madre, o a quella signora così cattolica che rimane incinta e pur scoprendo che il feto è completamente privo di cervello, non abortisce, porta avanti la gravidanza e per solidarietà partorisce affinché il figlio appena nato possa donare gli organi e tutti i bambini che li hanno ricevuti muoiono nel giro di un mese. A noi vengono le lacrime agli occhi, ma gli dèi sghignazzano, per loro tutto è farsa! In mezzo, ci sono i cosiddetti esseri

² Il frammento è contenuto nel volume di Jose Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Milano, Medusa, 2006, pp. 54-55 [N.d.R.].

³ *Ivi*, pp. 57-59.

umani che, per alcune cose piangono, per altre ridono, di altre dicono che non se ne può ridere o non se ne può piangere! E, allora? Cosa fanno? Fanno la distinzione, hanno inventato la differenza tra la tragedia e il dramma, fra la commedia e la farsa.

Trascrizione e note di Francesca Romana Rietti

Walter Siti

LETTERA A NANDO TAVIANI

«Il mostro ha dei bambini sulla groppa / che annegano quando si immerge»; ti raccontavo i miei sogni pure se erano in versi – tu mi raccontavi di quella volta che Hitchcock sognò una meravigliosa trama e riuscì ad appuntarsela al buio; svegliandosi non ricordava più nulla ma confidava nell'appunto notturno; purtroppo, quando prese in mano il foglietto e lo lesse, c'era scritto soltanto «ragazzo ama ragazza». Io, caro Nando, ti parlavo di me, tu mi parlavi degli altri: questa era la differenza tra noi due. Non so nemmeno se è giusto, per me, chiamarti 'caro'; e il fatto che io ora mi metta a cavillare sulle formule di cortesia ti mostra quanto sono imbarazzato. Non doveva andare così, mi hai giocato un brutto tiro; eri tu quello bravo a verbalizzare la scomparsa dei colleghi, l'oratoria funebre ti veniva bene, avevamo fatto un patto che alla mia dipartita il 'coccodrillo' l'avresti scritto tu. Mi sei morto a tradimento. Si dice 'caro' a colui che ci è vicino e di cui si conosce tutto: io di te, me ne accorgo adesso, non ho mai saputo quasi niente – non so nemmeno quanti figli avessi di preciso (uno faceva l'idraulico, o qualcosa del genere), o quanti nipoti, non so bene quali fossero i rapporti con tua moglie. E delle tue idee politiche (delle nostre, in verità) non abbiamo mai parlato: di sinistra, certo, ma con quali sfumature di estremismo, di disincanto o di anarchia? Credo tu fossi un buon organizzatore ma forse no, eri soltanto un distaccato (o appassionato?) consigliere di organizzatori. La favola di un tuo "guru" che ti proibiva di assumere incarichi direttivi in Facoltà mi è sempre sembrata una divertente boutade da paraculo, e i tuoi interessi esoterici mi restavano vaghi (Guénon, e poi?). Infine non so se tu avessi maturato un'opinione su questa pandemia così mediatica, su questo trionfo di cattiva coscienza; tanto più che negli ultimi tempi soffrivi di indebolimento mentale. Ma insomma che cos'è che sul serio sapevo, su che cosa fondavo la certezza di un'intesa tra noi? Se dovessi riassumerlo in due parole, ho fin dall'inizio avuto l'impressione che da te, come da me, vivere fosse considerato una cosa secondaria.

Capire, ecco il punto. I nostri giretti all'Aquila dopo esserci sottratti alle cene coi colleghi, quasi furtivi, le strade silenziose a notte e i pensieri unici protagonisti. Ma prima di entrarci devo sputare un rospo: mi sento un vigliacco per non esserti venuto a trovare negli ultimi due (o tre, o magari di più) anni. Per telefono mi avevi detto «non chiedermi cose di studio perché non riesco più a rintracciare i libri nella mia libreria» – per me, tu hai cominciato a morire allora. Domandavo notizie agli amici, a tuo fratello, mi rispondevano: va a momenti, certe volte è lucido e altre confuso; mi dicevo «a parti invertite io non vorrei che Nando mi vedesse così» e usavo questa verità come un alibi. Mia madre (come la tua, credo) è finita con l'alzheimer e tutta la faccenda mi genera ansia ma non mi giustifica: avrei dovuto avere il coraggio di suonare quel citofono e di accettare ciò che eri diventato. Abbracciarti e basta. Mi mettevai soggezione? I tuoi piedi nudi nei sandali avevano qualcosa di diabolico, e c'è una scena nei *Karamazov* che ogni volta mi fa piangere perché mi fa pensare a te. Ti ricordi? È quando Alioscia va a cercare Ivan a casa di Katerina Ivanovna e si parlano giù dalle scale: Alioscia gli dice «non sei stato tu!» e Ivan gli risponde «allora tu l'hai visto!» – meraviglioso malinteso, da cui ho capito che cos'è un fratello: un fratello è qualcuno che, se il diavolo viene a trovarti, lui lo sa. Ecco, tu per me eri questo.

Ma veniamo alle passeggiate notturne per l'Aquila. I passi ci portavano, incontravamo cani inselvaticiti, io ti esponevo i miei progetti romanzeschi e i tuoi suggerimenti precisi, i tuoi dubbi che centravano la magagna, mi sono serviti spesso per correggermi e deviare verso dove non avevo previsto. Quando finalmente *Scuola di nudo* fu pronto, lo feci leggere per primi a te e a Berardinelli; senza il vostro benessere l'avrei lasciato in un cassetto. Tu mi invitasti in un ristorante indiano a Trastevere e regalandomi un piccolo Ganesh di vetro m'hai detto «non so quale sarà la fortuna del libro né il suo rango, ma sei un romanziere che insegna all'università, non un professore che si diverte a scrivere romanzi». Di te, come ho detto, mi parlavi poco: la frase che ricordo più nitidamente, seduti sui gradini della Fontana Luminosa, riguardava un tuo grande amore ma (come spesso ti accadeva) aveva forse nascoste intenzioni educative; ti chiesi se, dopo, tu avessi avuto altre avventure e mi rispondesti «beh sai, Walter, se sei stato sull'Everest non ti interessa mica tanto scalare il Cadibona» (la genovesità saltava fuori ogni tanto).

Poi, certo, c'era il teatro: io non ci vado volentieri, lo sapevi, mi annoia tutta la trafila dei biglietti, vestirsi bene, presentarsi in anticipo eccetera – così ti eri inventato un sistema semplice: mi chiamavi senza preavviso alle sette di sera e mi dicevi “passo a prenderti alle otto e mezza”, dopo di che era tutta una sorpresa: Neiwiller, Iben Rasmussen, la danza Odissi. Anche prima di leggere il tuo *Uomini di scena, uomini di libro* mi avevi insegnato che la

letteratura teatrale è imparagonabile alla letteratura scritta perché è integrata dal corpo e dalla voce degli attori; e il corpo, quello nel mio modo distorto lo capivo. E l'improvvisazione, la convenzione dei gesti da ricreare ogni volta, la Duse che arrossiva con gran stupore di Shaw. Dei tuoi studi sulla Commedia dell'Arte mi parlarono entusiasti a Parigi due amici che venivano alle tue lezioni. M'hai spiegato la differenza tra *nō* e *kabuki*, parlavamo degli esercizi per gli occhi nel *kathakali*, della *Classe morta* di Kantor, di Caterina Biancollelli, di Cieślak e del *Principe costante*. Il teatro si fa in compagnia e me n'è rimasto un timore reverenziale: non ho mai osato collaborarci ma spero che sia servito, non so come dire, a *sanificare* la mia scrittura.

In ultimo c'è altro, c'è l'essenziale. C'è quella notte a Roma, soprattutto, quando ho temuto seriamente che mi sarei gettato dalla finestra se qualcuno non mi avesse aiutato: erano le 3:50, un'ora pazzesca per telefonare – non mi hai neanche chiesto che cosa fosse successo, m'hai detto soltanto «ti aspetto, fai un suono breve di campanello»; e hai voluto vedere «come camminava» Massimo, me lo hai fatto imitare lì davanti alla tua libreria, e poi siamo scesi in piazza Verbanò e m'hai fatto girare per tre volte intorno a un palo di ferro. E quell'altra volta che ti sei prestato a recitare la parte del vecchio bavoso per verificare se Massimo avesse ricominciato col suo lavoro di escort. Gli offristi duecento euro e ti disse di no, per fortuna. «Ma come fate – fu la tua unica domanda – se siete marcati dallo stesso sesso, senza la Terra Incognita?»; però ti emendasti da solo, «è ovvio, di chiunque ti innamori, quel chiunque *diventa* la tua Terra Incognita». Poi capitò una di quelle risse accademiche da ridere, dove si agitano questioni sedicenti etiche come corpi contundenti; si trattava della chiamata in Facoltà di uno dei tuoi fratelli a insegnare storia delle religioni, qualcuno disse che non era “opportuno” a prescindere se fosse bravo o no; io minacciai di dimettermi dalla direzione del Dipartimento se l'allarme nepotistico avesse prevalso sulla valutazione di merito. Tu mi sei venuto a trovare nel mio studio e m'hai guardato fisso: «allora devo dedurre che l'amicizia esiste», hai detto con un'aria stupita; lo stupore dipendeva dal fatto che non mi avevi chiesto niente (*mai*, in tanti anni). Così eravamo; i tuoi sandali e i tuoi kaftani era da un pezzo che non mi spaventavano più. Quando due amici stanno così, l'arteriosclerosi o la morte di uno dei due non cambia un granché. Tu all'anima ci credevi più di me, ci avevi più familiarità; ma anch'io, da quando tu mi rimproverasti, non ho più usato la parola scema, “ateo”. Mi manchi. «Se i coralli sono vigne subacquee, / chi ne spremerà il vino?».

Teatro tascabile di Bergamo

LETTERE CON NANDO

[Il Teatro tascabile ha scelto di contribuire con una selezione delle moltissime mail di lavoro che nel corso degli anni sono state da loro scambiate con Ferdinando Taviani. I corrispondenti sono soprattutto Nando e Tiziana Barbiero, ma ci sono anche Beppe Chierichetti, l'attore più anziano, morto nell'aprile del 2021, Luigia Calcaterra e io. Le lettere qui pubblicate partono dalla prima trovata nel computer di Tiziana, fino alle ultime che Nando le ha scritto, nel 2015. Qualche tempo dopo, nel maggio del '16, la frattura di un femore lo ha isolato a casa sua, portandolo rapidamente a passare dal computer al telefono.]

Da queste lettere emerge la storia di un'amicizia che aveva radici molto remote, negli anni Settanta, ma che in realtà è fiorita soprattutto dopo il 2005 e la morte improvvisa di Renzo Vescovi, regista del Teatro Tascabile. Il gruppo, rimasto senza leader, aveva deciso di continuare la sua strada e la tradizione che avevano tutti insieme fondata. Una scelta non facile, per la quale la presenza di Taviani è stata essenziale, non tanto per dare consigli "di regia" — regista è diventata velocemente Tiziana Barbiero — ma per la garanzia di affetto, occhio esterno, interesse, capacità di suggerire vie insolite che Taviani poteva dar loro, ed era così tipica della sua persona. Anche io ho partecipato a questo viaggio. In cambio, come Nando dice più volte, abbiamo avuto moltissimo, dal punto di vista del lavoro, della conoscenza, degli affetti.

In questo denso contesto Taviani e io arrivavamo a Bergamo — felici di essere lì — a goderci l'intensità del lavoro delle prove, la testardaggine e la pluralità di voci che vi contribuivano, a goderci la vita di questo teatro così tenace anche nei momenti più difficili, e perciò così affascinante. Per Nando questa gioia di lavoro si trasformava in lettere piene di affetto, per Tiziana, per Beppe, per tutti, piene di sapere e di interesse, scritte come se avesse sempre tutto il tempo del mondo. Per loro lo aveva. Però rimaneva sempre attento a reagire a percorsi che potevano apparirgli non del tutto corretti o condivisibili.

È difficile pensare a scritti da tanti punti di vista così vicini come a "documenti". Eppure, i materiali su e di Nando conservati al Tascabile non sono privati, non sono semplicemente belli o toccanti. Raccontano, sono significativi. Ci parlano del funzionamento del teatro — o di un teatro particolare come il TTB. Ci fanno comprendere la molteplicità di idee, tentativi, scarti, fatiche, cambiamenti di rotta, progetti, tentativi, dettagli che viene messa in atto giorno dopo giorno, ora dopo ora. Testimoniano quel microcosmo che è la vita in un teatro di gruppo, così stretto, compatto, più di una

famiglia. Con persone nuove che arrivano, ma anche con persone che all'improvviso abbandonano – e con la gioia, il dolore, le difficoltà che tutto questo procura. Ci raccontano l'antropologia del teatro, il ruolo dei figli che, bambini, al TTB vengono coinvolti negli spettacoli, e talvolta finiscono poi per formare una generazione nuova di attori del loro teatro. C'è il problema artistico del riuso di materiali provenienti da vecchi spettacoli. E quello, umano e non solo, di una attrice/danzatrice che perde, temporaneamente, l'uso dei piedi e lotta per superarlo.

Nando ha sempre insistito perché il nostro apporto, se così può chiamarsi, rimanesse anonimo. La sua decisione era il frutto non casuale di una riflessione sul ruolo dell'intellettuale nel teatro. Taviani era già interno a un gruppo teatrale, l'Odin Teatret, di cui era consigliere letterario. Ma, soprattutto, sapeva che la collaborazione tra un teatro e un intellettuale del suo livello sarebbe stata letta in termini di un intervento ben maggiore di quanto in realtà non fosse. È per questo che insisteva perché il suo/nostro rapporto con il Tascabile apparisse all'esterno quello che era: profondamente coinvolto, ma amicale.

Altri studiosi che appartengono all'ambiente di questa rivista hanno avuto un rapporto simile con le persone di teatro. Penso, per esempio, a Claudio Meldolesi. Ma anche ad altri: è un modo di stare accanto al teatro vivo, di esserne famiglia, non "collaboratori". Anche per questo il valore delle lettere al Tascabile va molto al di là di un ricordo personale: sono le tracce per il futuro di un modo di vivere e pensare, di una rete di rapporti tra intellettuali e teatranti. In particolare, mi sembra che nelle sue lettere Taviani sappia raccontare, con quella incisività che ha tanto spesso reso i suoi detti duraturi, quanto gli studiosi possano ricevere dai teatranti, e non, o non solo, viceversa. Sono un documento imprescindibile.

Per renderlo tale, perché fosse possibile una memoria a lungo termine, perché non fossero solo le belle tracce di un'amicizia profonda, di un ricordo duraturo, abbiamo lavorato insieme, il Tascabile e io, una volta di più. Lo abbiamo corredato di note, talvolta loro e talvolta mie: non valeva la pena specificare la differenza, a meno di casi eccezionali le informazioni vengono da tutte e due le parti. Abbiamo chiarito insieme nomi e dettagli. Abbiamo deciso di rispettare l'irregolarità della scrittura via mail, compresi i titoli tra virgolette, o in tondo, e non in corsivo. Abbiamo riportato i nomi degli scriventi solo se diversi da Ferdinando Taviani.

I documenti erano molti, bisognava scegliere. Oltre a molte altre mail, ci sono progetti che Nando ha scritto per il Tascabile, testi, appunti su spettacoli. C'erano due possibilità: concentrarsi su un episodio, uno spettacolo, un periodo preciso. In questo caso ci sarebbe stato il vantaggio di avere lettere e risposte, e spesso anche altri scritti. L'altra possibilità, che alla fine abbiamo preferito, era quella di una scelta quasi casuale, che percorresse però tutto l'arco del periodo di più stretto rapporto tra Nando e il TTB.

Sono stata invece io a chiedere al Tascabile di aggiungere anche la lettera che avevano mandato alla famiglia al momento della morte di Nando. Il loro ricordo – e il loro dolore per Nando – completano il quadro (Mirella Schino)].

7 novembre 2020. TTB alla famiglia di Nando

Quando abbiamo saputo della morte di Nando per un attimo tutto si è fermato. Nella mente sono corse veloci le immagini di tutte le volte che è stato

con noi qui a Bergamo e dell'ultimo incontro nella sua casa, quando abbiamo potuto abbracciarlo e raccontargli di quel che stavamo facendo, del nostro nuovo lavoro, il primo senza di lui.

È stato un paio di anni fa. Abbiamo mostrato nel vostro salotto un frammento dell'ultimo spettacolo, *The Yoricks. Intermezzo comico*. Se Nando non poteva più venire da noi questo era il modo per poter condividere con lui il lavoro, come abbiamo sempre fatto, come ci ha sempre concesso di fare dal giorno in cui il nostro regista, Renzo Vescovi, è morto.

Lo sappiamo bene e non lo dimenticheremo: dopo la morte di Renzo siamo riusciti a tenere in vita il nostro teatro grazie alla presenza e alla forza di Nando. C'era lui alle nostre spalle, in ogni nostra nuova produzione. Anonimo per sua esplicita richiesta, ma ben visibile agli occhi di chi lo conosceva.

Nando non ha mai smesso di spronarci, di darci forza, di motivarci e incoraggiarci anche nei momenti più bui, quando ci sembrava di non farcela, di non essere all'altezza.

I nostri appuntamenti con lui erano attesi con trepidazione. In sua presenza sembrava che tutta l'energia creativa si concretizzasse magicamente in azione. E quando se ne andava il suo spirito restava nell'aria per molti giorni ancora.

Dallo spettacolo *La madre dei gatti* fino a *Rosso Angelico*, passando attraverso *Amor mai non s'addorme*, l'inaugurazione della Accademia Carrara di Bergamo, *Un Arlecchino d'oriente* e *Sul dorso della tartaruga*, Nando c'è sempre stato. Conserviamo i suoi testi bellissimi, le sue drammaturgie create per noi.

Ci ha accompagnato con le sue provocazioni, le sue citazioni a volte fin troppo dotte per noi, le sue intuizioni folli, i suoi meravigliosi racconti. Sapeva stuzzicarci con le sue battute sferzanti.

Nel nostro gruppo a prevalenza femminile diceva che si doveva creare un sindacato per proteggere gli attori maschi, che secondo lui venivano troppo bistrattati dalle donne. Sapeva essere dispettoso e generoso, pungente ed affettuoso. Durante una cena "in famiglia" qui a Bergamo, ha conteso un pasticcino di panna montata a forma di cigno con Eleonora, la figlia di una di noi, Caterina, che aveva allora solo otto anni, e se lo è mangiato davanti ai suoi occhi increduli.

Nando era tutto questo. Aveva per ciascuno di noi un'attenzione particolare. Gli volevamo molto bene. Ci voleva molto bene. L'ultima volta che è stato a Bergamo cominciava già a non star bene. Il suo passo si era ancor più rallentato e la passeggiata che dal teatro portava al suo albergo era diventata, per ciascuno di noi, l'occasione per ascoltare i suoi racconti, le sue idee e le sue scoperte.

In questo momento terribile la mente cerca affannosamente immagini, cerca di ricordare la sua voce, i suoi capelli, i sandali, il colore dei suoi

sciali, i sonagli di Sanjukta che portava appesi all'occhiello del giubbino, qualcosa che possa darle un piccolo sollievo.

Il TTB ha perso Renzo, ha perso Beppe, ha perso Nando.
Altro non riusciamo a dire.

27 novembre 2006

Grazie ancora. Una cosa mi piacerebbe: che nel caso decideste di prendere in considerazione il lavoro su "Gioia, perpetua"¹ riuscissimo a organizzare (se ce la faremo) tre o quattro giorni insieme, per capire come adattarsi in pratica ai binari del "jazz".

Bacioni, nando

6 giugno 2007

Tiziana carissima, non credevo proprio che il libro di Renzo e vostro² potesse essere così bello, solido, nutriente come è venuto. Non ci crederai, perché ne avevo tanto sentito parlare, ma quando l'ho avuto in mano è stata una grande sorpresa. Ed è vero che la vita che in esso c'è deriva sostanzialmente dalla compresenza dei due emisferi, quello degli scritti suoi e quello dei vostri. La mano di Mirella è stata essenziale. Ma da sola non sarebbe bastata. Per fortuna, non sa fare giochi di prestigio. A essere sincero, è la prima volta che vedo materializzarsi nella materia di un libro quella difficile unità degli opposti che è un teatro quand'è ambiente o microcosmo. Sì, lo sappiamo benissimo che il privilegio di stare in un microcosmo governato dalla simbiosi (o comunque la si voglia chiamare) si paga caro. Si paga con una certa sensazione di solitudine e d'isolamento rispetto alla cosiddetta realtà circostante, che pare meno reale di quanto sia. Da cui, sgomenti, ci si svezza. E si paga, soprattutto, con morsi e graffi dati e sopportati. Quando si è in simbiosi, o quando si sta molto vicini, quando sembra che non si possa più fare a meno di quei pochi altri, ogni atto e ogni detto diventa un segno con un significato. E la maggioranza dei segni finiscono per far male agli altri. Rischia d'assomigliare a un inferno quel che si vorrebbe come un giardino di giustizia. Un libro come questo,

¹ *Gioia perpetua* era il titolo di un progetto speciale per un paese vicino Bergamo. Il TTB pensava potesse poi diventare uno spettacolo, cosa che non è stata. È la prima volta che Taviani propone di andare a trovare il Tascabile per assistere al lavoro di prove per un nuovo spettacolo. Diventerà una pratica abituale, attesa da entrambe le parti.

² Il riferimento è a Renzo Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2007. Il libro, postumo, comprende una serie di scritti di Vescovi e le testimonianze degli attori sul loro lavoro con le danze indiane e sull'incontro con l'India.

il *vostro* libro, cioè il libro di Renzo, ricorda che c'è dell'altro, oltre l'aneddotica e il dolore. Grazie.

Te l'ho detto. M'è dispiaciuto moltissimo non poter essere a Bergamo³. Ho saputo da Mirella e da Eugenio che tutto è andato molto bene. Non è che m'accontento. Vorrei vedere i canti milanesi⁴, per esempio. Vorrei che organizzassimo due o tre giorni in cui poter stare assieme. Non in calma, perché non è possibile. Ma da soli. Anche Mirella è d'accordo. Si tratterebbe di scovare le date appropriate.

Un abbraccio. Vi voglio molto bene. Chissà perché.

Nando

24 giugno 2007

L'idea⁵ delle due scimmie nei vasi d'oro + Mozart mi pare bellissima⁶. Tu sarai un Arlecchino buonissimo. Ti consiglierai di dargli – ad Arlecchino – una postura di base peculiare, anche per distinguere la Tiziana, che non famicomeglialtri! – Se Dio vuole! – Tieni conto che Arlecchino è libero. Niente impedisce che sia gobbo, per esempio, o persino che abbia una barbetta (anche se questa sarebbe un po' vicino al limite). Ma per esempio: il primo Arlecchino, Tristano Martinelli, lavorava con le spalle alte e i gomiti di conseguenza... alla balinese. Sarebbe possibile, per te, creare una guerra fredda nella tua figura, la metà superiore balinese, la metà inferiore Orissi? Dico per dire, non ti preoccupare. Non sono in vacanza. Sono ancora in giro. E poi starò all'Aquila⁷, da mio fratello, fin verso il 20 luglio, per turni di assistenza a mia madre. Spero d'esserci, a Foligno⁸. Sostituite la Simona per E d'ammuri⁹. Lo so che può sembrare impossibile o cinico. Ma perché Silvia,

³ Il 2 giugno 2007, presso la Galleria di Arte Moderna e Contemporanea, c'era stata a Bergamo la presentazione del libro, a cui erano intervenuti Eugenio Barba, Tiziana Barbiero, Mirella Schino.

⁴ Il riferimento è a *La madre dei gatti*, il nuovo spettacolo del TTB che cominciava a nascere.

⁵ Abbiamo lasciato le mail così come sono state scritte: Nando, soprattutto, si firmava in minuscolo e abitualmente iniziava senza maiuscole. Ci siamo limitati a correggere gli inevitabili errori tipici della scrittura rapida.

⁶ Nota di Tiziana Barbiero: per un progetto speciale per la città di Asiago misi in opera ciò che Renzo Vescovi mi aveva detto per trent'anni, sempre irritandomi parecchio: «non sai cosa fare? – fai il Batu» (una delle prime danze che si imparano in Orissi). Così mi venne in mente di far fare il Batu a due scimmie che uscivano da due vasi d'oro. Poi, dopo molto tempo, le due scimmie son diventate un Arlecchino e una scimmia in un altro spettacolo, *Sul dorso della tartaruga*.

⁷ Taviani e Mirella Schino insegnavano presso l'Università dell'Aquila. Un fratello di Taviani, Paolo, abita in un paese vicino L'Aquila.

⁸ A Foligno il Tascabile doveva presentare uno spettacolo di strada, *Un Arlecchino d'Oriente*, insieme al Teatro dei Due Mondi. Taviani riuscì ad andarci.

⁹ Una delle attrici, Simona Zanini, era uscita dal gruppo, e Taviani suggerisce di

per esempio non potrebbe? Sarà tutta un'altra cosa, ovvio, ma sarà. Per esempio: Silvia potrebbe avere una funzione equivalente e tutta diversa, giocando sull'opposto, se per esempio facesse una signorina schifaopoco, tumistufi, intervenendo ai punti giusti ma sempre con un'aria di Maiocomecisonocapitataqui? ecc.

E i 20 minuti gandiani? Inglese+Sandalo+Scimmia¹⁰? Avranno un futuro? Baci, nando

6 dicembre 2007. Beppe Chierichetti al TTB: inoltra una mail di Ferdinando Taviani.

Per tutti quelli che leggono. Per favore fare attenzione alle ultime righe di Nando

Beppe

(Nando a Beppe Chierichetti)

Caro fratello¹¹, sì: altrettanta nostalgia. sono due giorni che in testa continuano a vagolare parole milanesi e frammenti di canti che – poco musicale come sono – non riesco mai ad identificare¹².

Non c'è nessuna esagerazione e gentilezza quando dico che vi sono grato. Uno può anche lavorare per una baita ad alta quota. Ma l'aria buona dell'alta quota è un regalo della baita.

Sto partendo per l'Aquila. Ma non dimentico l'improvvisazione grottesca. Appena posso mi metto a leggere con attenzione la seconda parte della tua mail, e ti mando le mie righe.

Ma bada: probabilmente è una precauzione inutile dirlo a voi, ma ci sarebbe un modo, da parte del TTB, d'essere ingrato o – più semplicemente – poco gentile: parlare all'esterno dell'intervento di Mirella e mio, e soprattutto parlarne dandogli importanza. Sarebbe il modo per non farlo più *nostro*, di tutti noi assieme. Io appartengo alla vecchia scuola, e voi anche, mi pare, l'amore per essere amore vuole il segreto.

farla sostituire nello spettacolo di canti *E d'ammurri t'arricuordi* da una attrice di tipo tutto diverso, fisicamente e come temperamento, Silvia Baudin.

¹⁰ A quel tempo stavamo pensando di riprendere i materiali di uno spettacolo di diversi anni prima, *Esperimenti con la verità*, uno spettacolo su Gandhi.

¹¹ I rapporti di Taviani con il TTB erano veramente del tipo che si può avere con una famiglia, come si può vedere dall'affetto con cui si rivolge a Tiziana (sosteneva però sempre che lui, Taviani, era il fondatore della società in difesa di Alessandro Rigoletti, il marito di Tiziana, anche lui attore del Tascabile) o dall'attenzione con cui risponde alle domande della loro figlia, Clara. Con Beppe aveva un rapporto particolarmente stretto, e chiamarlo fratello era abituale. Sulla questione del non voler rendere nota la sua presenza negli spettacoli del Tascabile cfr. la nota introduttiva.

¹² Ferdinando Taviani e Mirella Schino avevano assistito alle prove di quella che sarà *La madre dei gatti*.

La formula giusta sarebbe, al massimo, che Mirella e Nando “hanno visto il lavoro”. Domanda: “e dopo che l’hanno visto è cambiato?”. “Che vuoi! cambia sempre!”. Tutto questo non per le versioni esterne ed ufficiali. Ma per preservare. È essenziale preservare. Ma anche in questo siete maestri,

Baci, nando

8 dicembre 2007.

carissima Tiziana, avevo ricevuto la tua mail, ma all’Aquila la posta mi si è bloccata fino a ieri.

Sì, hai ragione: c’è quel muretto. e per sorpassarlo più che le parole serve guardarsi in faccia e – semmai – fuggevolmente abbracciarsi. tu dici che noi non possiamo capire... Ma anche voi non potete capire che gioia sia per noi vedere gente come voi e poterci stare accanto, lavorarci assieme. Il bello è che in tutto questo la qualità umana coincide con la competenza artigianale e artistica. Ti abbraccio con molto amore. Penso spesso, – e rivedo – in questi giorni, malgrado il bailamme universitario che dovrebbe essere in grado di distrarre, rivedo “La madre dei gatti” (ho anche un piccolo suggerimento di passaggio che quando vuoi ti dirò).

Certo, incaricati tu di parlare con Alessandro e Luigia.¹³ Di loro il mio abbraccio pieno di stima. E la mia stima gonfia d’amore.

nando

14 dicembre 2007

...invece ho proprio voglia di risponderti subito. Anche perché sono all’Aquila, dove ho passato gran parte del tempo a discutere di ordinamenti universitari e altre inevitabili tristezze.

La tua lettera è stata un regalo.

Dal fatto che avevate un camerino deduco che avete presentato i pezzi in costume. È così? Non mi è difficile immaginare, comunque, la sensazione: in una mostra di cagnolini e gattini sono all’improvviso comparse tigri, pantere, lupi¹⁴.

I gesuiti, nel Cinquecento, dicevano che ci sono las indias de para allà (le indie del Nuovo Mondo) e las indias de para acà (le indie che abbiamo in casa, le montagne calabresi, per esempio, dove mandavano a fare esperienze quelli che poi avrebbero dovuto fare i missionari nel Nuovo Mondo (quei missionari un po’ guerrieri raccontati più o meno bene nel film famoso Mission,

¹³ Alessandro Rigoletti e Luigia Calcaterra erano, insieme a Tiziana Barbiero, gli attori della *Madre dei gatti*.

¹⁴ Gli attori del Tascabile avevano presentato i primi materiali de *La madre dei gatti* a Laboratorio delle idee per la produzione e la distribuzione dello spettacolo dal vivo per ottenere un finanziamento.

per esempio). Anche nel teatro, *mutatis mutandis* è così. Voi avete il faticoso privilegio di appartenere sia alle *indias de para allà* che alle *indias de para acà*. Immagino che chi vi ha visto abbia anche pensato: ma questi da dove vengono? Da *l'amor comenza*¹⁵: uno l'ha capito. *Comenza sempre*. Il che significa qualcosa di molto più complicato dell'ottimismo che sembra. Che cosa significa, in realtà? (Lasciami andare un po' di testa: la mia testa-cuore la tua lettera l'ha fatta un po' respirare, in questa camera d'albergo assediata dalla noia e dal torpore). Che cosa significa in realtà? Sul muro di una strada vicino a casa mia, qualche ragazzo ha scritto a grandi lettere: "Un amore destinato a non finire mai!". Probabilmente è già finito. Ogni volta che passo accanto a quel muro e a quella scritta leggo quel che non c'è scritto: "Un amore destinato a finire sempre". Che sarebbe un altro modo di dire "non finire mai". Ma un po' meno fasullo. Proprio lo stesso significato. Perché se comenza e non finisce, vuol dire che continuamente si nutre del suo finire tutto il tempo, che se è tutto il tempo vuol dire che non può fare a meno di ricominciare sempre. Non può farne a meno. Questo i vostri indiani (quelli veri) l'hanno sempre saputo. Le vostre turbolenze continue, personali e di gruppo, lo dimostrano, lo sapiate o no.

Lo spettacolo comprato "a Varese per l'estate" che cosa significa? Che va fatto all'aperto? Spero di no. Oppure fate una versione all'aperto? In tal caso, i pezzi immagino che debbano essere staccati. Ma la mamma dei gatti¹⁶ all'aperto non me la so immaginare. O mi dispiace immaginarla. A meno che... A meno che comparisse all'improvviso come un fantasma, in cima a una scala o in un portico (in un film me la immaginerei su un cornicione). Senza seggiola. In piedi. Come un'Ofelia fantasma. Scarmigliata. Che tiene per la coda, quasi sbadatamente, un corpicino di gatto. E parla subito prima del buio.

Basta. Mi lascio andare di testa perché so che tu e i tuoi compagni siete abbastanza forti ed esperti da capire quando non dovete tenere in alcun conto delle fantasie d'uno spettatore. Hai ragione, quel che dicevi nell'altra lettera: possiamo lavorare bene insieme perché ognuno può dire quel che pensa sapendo che l'altro sa gettarlo via.

Fuori dalla finestra, s'è fatto giorno, con belle nuvole bordate d'arancione su un cielo come si deve. Una delle nuvole ha preso la forma d'un cane che insegue un uccello, apparentemente a portata della sua bocca – e non lo è. Vuol dire che la lettera può finire qui.

Un abbraccio forte.

¹⁵ *L'amor comenza* è il primo spettacolo del TTB guidato da Renzo Vescovi (nato nel 1973, precedentemente il TTB era un teatro amatoriale, e Vescovi uno dei suoi registi).

¹⁶ Il testo della parte finale dello spettacolo era di Giovanni Barrella, *Mamma di gatt*.

Dammi notizia dei tuoi piedi¹⁷.

A presto.

Nando

14 gennaio 2008. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nando, un salutino veloce!

Stai bene?

Noi siamo rientrati da un breve periodo di vacanza, ma è passata una settimana e già è dimenticato. Qui corriamo, al solito. Abbiamo cominciato a cercare, comprare, preparare i costumi per la Madre dei gatti e sta partendo anche il fondale-sipario mobile.

Oggi ho trovato la stoffa del vestito-grembiule mio, quello che uso durante il Porta¹⁸. È bella. sono contenta. Settimana prossima devo andare a Como per comprare le sete dei costumi di Valse¹⁹ che devono essere quasi tutti rifatti e spero di trovare anche quella per il vestitino finale della Madre dei gatti.

A parte queste sciocchezze, stiamo riprendendo il lavoro ma io sono piuttosto handicappata perché ho i piedi di cristallo e devo usarli poco poco altrimenti si rompono.

Ale²⁰ ti ha già detto che ho deciso di non operarmi, almeno finché non ho la certezza che non c'è nient'altro da fare. Sto curandomi con sedute di allungamento dei muscoli con una terapista e con tre-quattro ore di argilla al giorno. La dottoressa che mi segue ha un curriculum professionale di tutto rispetto e dice che guarirò. Speriamo. Alla fine di febbraio se non ci saranno miglioramenti consistenti procederò diversamente. Ho trovato una clinica a Genova dove vanno i calciatori e gli sportivi con problemi di tendini e dove fanno delle iniezioni di acido ialuronico direttamente nei tendini, senza tagliare, e se anche questo non servirà vorrà dire che mi opererò. Si capisce però che i tempi sono lunghissimi purtroppo.

Questa avversione all'intervento è data dal fatto che il chirurgo che mi è piaciuto di più tra quelli che mi hanno visitato mi ha detto che lui non poteva assicurare che operandomi risolvevo il problema. Perciò ora devo lavorare come se mi fossi operata, devo stare il più a riposo possibile, ma dato che non sono stata operata non è facile. Anche per gli altri non è facile considerarmi operata, dato che cammino. Vedremo e speriamo. Io faccio di tutto per guarire.

¹⁷ Tiziana Barbiero comincia in questo periodo ad avere problemi ai piedi, ed è un problema molto grave per un'attrice-danzatrice, anche se sta sempre più assumendo il ruolo di regista del gruppo.

¹⁸ Una scena de *La madre dei gatti*, che partiva da un brano di Carlo Porta.

¹⁹ *Valse*, spettacolo del Tascabile per spazi aperti, sui trampoli.

²⁰ Alessandro Rigoletti, attore del Teatro Tascabile.

Saprai già di Cristiana²¹. Una bella botta in generale perché contavamo molto su di lei, dopo tutti i suoi se e i suoi ma, e dopo invece la decisione finale di entrare, e anche perché era previsto che lei mi sostituisse per questa stagione negli spettacoli più faticosi come *Albatri*²² e *Valse*. Ora ci toccherà fare un sacco di lavoro per sostituire la scimmia e per allevare qualcuno “di riserva” che serva anche al mio problema. Passeremo così molto del nostro tempo a sostituire invece che a creare. Pazienza, siamo abituati.

Per Cristiana mi spiace molto, ero stata io a spingere perché lei entrasse e perché il gruppo la accettasse. E quando ha scritto che se ne andava, lasciando tutti un po' basiti per lo strano modo con cui lo ha fatto, non ho potuto più difenderla perché sarebbe sembrato un fatto privato. Quando parliamo tra di noi dico sempre che ognuno si deve comportare come se fosse Renzo. Solo che è impressionantemente difficile!

È venuto un salutino più lunghetto del previsto.

Ci vediamo a Roma che così chiacchieriamo un po'. Ciao

Tiziana

18 gennaio 2008. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino e risposta

Cari Nando e Mirella, questa mattina abbiamo ricevuto una lettera dalla regione che finanzia il progetto della Madre dei gatti dandoci 15.000 euro.

Abbiamo pensato, dopo i salti di contentezza, di farci dei costumi d'oro zecchino.

La domanda seguente è subito venuta: quanto hanno preso gli altri?

Indagheremo, ma lo stesso siamo davvero felici.

a presto.

Tiziana

10:30

sto per andare a far lezione (una non-stop dalle 11 alle 16 circa). Bello cominciare il lavoro con una bella notizia bergamasca. Grazie. nando

20 febbraio 2008. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nando, ho una domanda a cui non riesco bene a dare risposta e forse nemmeno la intuisco.

²¹ Una allieva del Tascabile, che proprio al momento di diventare attrice del gruppo aveva preferito andar via.

²² *Albatri* e *Valse* sono spettacoli di strada del Tascabile.

Quando è stato da noi Michele Monetta²³, nella sua dimostrazione ha mostrato un dipinto di Callot (credo) in cui erano rappresentati Scapino (credo) e Molière. Scapino sta insegnando a Molière che copia la sua posizione fisica e tiene in mano uno specchio in cui si vede il suo volto. Le pose di Scapino e Molière sono assolutamente identiche. Ma perché Molière ha in mano lo specchio?

Te lo chiedo perché mi è venuto in mente che uno dei testi di riferimento della danza indiana, oltre il Natya Sastra, è l'Abhinaya Darpana che viene tradotto da Coomaraswamy con le parole lo specchio (darpana) del gesto (abhinaya). E così mi chiedevo se i due specchi possono essere messi in relazione.

A chi posso chiedere se non a te?

Tiziana

22 febbraio 2008

Tiziana carissima,

provo a risponderti per la terza volta. Ogni volta si aggiungono dettagli ma si smorza il calore. Dunque: non si tratta di un'incisione di Callot. E Scapino non c'entra granché. Da una parte c'è Scaramouche. Dall'altra Molière, che ha recitato Sganarello, e che comunque non recitava veri e propri tipi fissi. È l'illustrazione che sta nel frontespizio della commedia *Elomire Hypocondre* pubblicata nel 1670 a Parigi da un oscuro letterato, Boulanger de Chalussay, contro Molière. "Elomire" è l'anagramma di Molière. Che fosse ipocondriaco lo sapevano tutti, e lui stesso lo diceva a tutti i cantoni. Stava a suo agio solo in palcoscenico, fra gli attori. In famiglia, per esempio, viveva un inferno e creava un inferno. Il letterato autore di questa commedia sarà mediocrissimo quanto si vuole, ma la commedia è molto ma molto bella. Tant'è che molti hanno pensato che vi abbiano messo mano grandi scrittori. La commedia si presenta così, più o meno con queste parole: Molière da molto tempo sta dicendo che ha progettato di scrivere una commedia-autoritratto, dove presenta se stesso in scena come un personaggio. Ma poi a un certo punto ci ha rinunciato, come un pittore che prende la spugna e cancella l'autoritratto principiato. Molière, insomma, ha buttato via quel che aveva scritto. Io allora – continua Boulanger de Chalussay – ho composto il ritratto che lui ha cancellato. È maligna, crudele, la commedia. E però è informatissima. Sa cose molto riservate della vita di Molière, anche della sua vita quotidiana, che altri documenti attestano. E quindi deve esser stata scritta da uno che Molière lo conosceva molto bene. (Siccome Molière era un tipino imprevedibile, sarcastico, un po' diabolico, livido nel riso, allegro nel dolore, alcuni hanno potuto persino fantasticare che magari questa commedia al vetriolo contro di lui Molière se la fosse scritta da solo, o l'avesse

²³ Michele Monetta, regista, attore, insegnante di mimo corporeo.

suggerita lui a un pennivendolo!!!! Troppo bello per essere vero, o troppo vero per esser bello). Fra le cose più pericolose che la commedia dice, c'è l'accusa a Molière d'aver sposato la propria figlia (fosse stato provato in un pubblico processo avrebbe implicato la condanna a morte). Fra le accuse professionali, c'è quella d'essere un copione. Che il suo modo di recitare, tanto comico e tanto di successo, l'ha imparato dal grande attore italiano Tiberio Fiorilli, che recitava la maschera di Scaramouche. L'illustrazione che Monetta vi ha mostrato ritrae Scaramouche che sta mostrando a Molière come muoversi, gli sta passando delle partiture comiche, diremmo noi. Scaramouche ha in mano una frusta per colpire Molière quando sbaglia. Molière ha in mano uno specchio per controllare le sue espressioni, le sue smorfie o grimaces, vedere se corrispondano o no quella che Scaramouche gli sta mostrando. Ecco perché lo specchio. Ma ci torneremo. Tieni conto di alcuni fatti: siamo nel 1670: Molière morirà quattro anni dopo. È al massimo della sua fama. Ha combattuto e vinto la battaglia per far recitare il Tartufo. Viene considerato da molti come un grande letterato e pensatore. E chi lo vuole ridimensionare dice che è soltanto un grande comico. Nel tragico non funziona, infatti. Tutti dicono che a Parigi, cioè in Francia, ci sono tre attori grandissimi nel comico: gli italiani Tiberio Fiorilli detto Scaramouche e Domenico Biancolelli – Arlecchino, e poi Jean Baptiste Poquelin, detto Molière. La compagnia di Scaramouche e quella di Molière recitavano nello stesso teatro, tre giorni la settimana l'una, gli altri tre giorni l'altra. Per un primo periodo, i tre giorni migliori erano quelli degli italiani. In un secondo momento, Molière divenne così di successo che ebbe lui i tre giorni migliori (tutto questo, in ultima analisi, lo decideva il Re: il Sole). Ora, non c'è dubbio che Molière avesse appreso molto dagli italiani, che essi, cioè, fossero stati i suoi "maestri". Inoltre, fra la recitazione di Tiberio Fiorilli e quella di Molière vi erano dei punti di contatto. Scaramouche (Fiorilli) era famoso per la comicità di alcune sue scene di sconforto, per alcuni suoi mutismi (M.me de Sévigné dice di lui: "Quand'è muto, dice gran cose" --- come da noi Eduardo). Tutti e due avevano il dono dell'austerità o severità comica, dello sghignazzo doloroso, dell'allegria velenosa. Insomma: erano reputati filosofi. Siccome Molière era anche colto, sapeva il latino e il greco, aveva studiato nel più altolocalo liceo gesuitico francese, traduceva Lucrezio in francese ecc., siccome era il transfuga fra i comici di una famiglia del ceto "superiore", paragonarlo a Scaramouche, mostrarlo lì, davanti a Scaramouche, timoroso nell'imparare, con un colpo di frusta che poteva da un momento all'altro abbattersi sulle sue spalle era un modo di deriderlo (anche se lui non si sarebbe sentito deriso. O meglio: adorava deridersi). Sotto le due figurine, nell'incisione originale, ci sono due didascalie: la prima dice: Scaramouche che insegna; e la seconda: Molière che impara. All'inizio della commedia, vanno a visitare Elomire-Molière, ipocondriaco, preda di crisi di gelosia, nevrotico, due suoi antichi "maestri", due ciarlatani anch'essi italiani. Uno di loro gli dice, en passant, "...eh, sì, noi che siamo pazzi

e buffoni...”. Molière-Elomire reagisce indignato. Lui non è affatto pazzo e non è affatto buffone, lui è un commediografo celebre, un letterato rinomato, un filosofo. E un ricco signore. Ma il ciarlatano gli spiega pazientemente: “Ma no, vedi, renditi conto: noi siamo buffoni ogni volta che recitiamo, e siamo pazzi quando ci addestriamo”. Molière deve riconoscere che ha ragione. Che cosa vedrebbe chi, senza saperne niente, aprisse la porta della sala dove i comici si addestrano? Persone che parlano da sole ripetendo infinite volte le stesse frasi con le stesse intonazioni, o le stesse sequenze di movimenti. Che parlano a persone che non ci sono. Che fanno smorfie nell’aria vuota... proprio come i pazzi, Insomma: queste sono alcune delle cose che galleggiano attorno all’incisione di Scaramouche e Molière l’uno di fronte all’altro. È forse la sola illustrazione europea che fra il Cinque e il Novecento mostri degli attori in una situazione di apprendimento. E che sia stata pensata ed eseguita solo per sfottere un grande attore è un bel sintomo. Lo specchio, infine. Ho l’impressione che il titolo *Abhinaya Darpana* usi la metafora dello specchio per riferirsi al libro, nel quale le danze sono “riflesse” e si mostrano senza esservi. T’ho detto che senso abbia lo specchio nell’illustrazione in questione: era così che lavoravano per imparare, i principianti. Ma... non si può fissare l’attenzione sullo specchio senza esserne rapiti. Lo specchio e la scimmia, per esempio, erano emblemi della commedia. Amleto dice: “Il teatro deve porre lo specchio in faccia alla natura”. Bisogna sempre farci attenzione ogni volta che si sfiora lo specchio. Lo specchio sembra che dica la verità perché l’alto e il basso li pone al loro posto, così anche il vicino ed il lontano. Corrispondono a quel che vediamo ad occhio nudo. Ma la destra e la sinistra no: gli specchi li invertono. Forse è per questo che le nostre nonne dicevano che nello specchio si nascondeva il diavolo?

Bacioni,
nando

25 febbraio 2008

...non hai proprio niente da ricambiare. Non dimenticare e non dimenticate le commedie ottocentesche: muore il capofamiglia d’una famiglia poderosa. Arrivano nella casa i creditori e i debitori. Io sono fra i debitori.

baci, nando

15 marzo 2008

carissima Principessa Piedi di Cristallo, grazie delle notizie dopo Brescia. La considerazione finale, che l’essere impeccabili necessita un correttivo, ecc., è di quelle che mi allargano il cuore a sentirle. Vera attorica saggezza. Sì, è bene essere impeccabili (è arte nella vita), ma forse è meglio peccare che essere impeccabili (e questo è vitalità). L’ottimo è essere impeccabili ma sempre lì-lì per peccare (e questo è vita nell’arte).

Ma fammi capire un po’ di cronaca: questo “cuore e voce” che cos’è, pre-

cisamente²⁴? Il montaggio precedente al lavoro per *La madre dei gatti*? Oppure questo montaggio con pezzi mancanti, altri costumi, senza sipario ecc.?

Dammi notizia dei tuoi preziosissimi piedi.

A presto.

Baci.

P.S.: hai provato un'intera danza orissi eseguita in poltrona? La storia che più ti è cara, fra quelle del repertorio Orissi. Eseguita in poltrona, e tu la racconti con semplici aggiustate parole. Sorbendo il tè? fumando il narghilè? A sì, col narghilè non sarebbe affatto male! Avrebbe un pregio, che la puoi provare a casa, nei tempi morti, in pullman, nelle camere d'aspetto... A tempo perso. Tempo guadagnato.

E t'immagini che soddisfazione, con i piedi guariti, mostrare che tu sei loro gratissima, dopo tanti sacrifici, che loro siano guariti, ma che non si montino mica la testa – loro che son piedi – e che tu comunque, in una comoda poltrona...

n.

8 maggio 2008. Da Beppe Chierichetti al TTB

Cari tutti

Nando che è in fase creativa mi manda questo progetto²⁵ per il 2009 circa Vincenzo Bonomini il pittore di cui ha visto gli scheletri alla Chiesa di Santa Grata.

ve lo giro per conoscenza.

Mirella dice che può essere legato anche a T Vivo²⁶.

A Nando è venuta l'idea per gli scheletri per GR²⁷ e per il fatto che i Burlatti²⁸ collaborano con noi.

²⁴ *Cuore e voce* era una conferenza spettacolarizzata su come era stato costruito e montato *La madre dei gatti*.

²⁵ Taviani scrive per il Tascabile un "progetto Bonomini" a partire da una serie di macabri del pittore bergamasco Bonomini (quadri di una sposa scheletro, un pittore scheletro, un falegname scheletro e così via) conservati nella chiesa di Santa Grata, a Bergamo. Sarà il primo passo per la trilogia composta da: *Amor mai non s'addorme* (ultima versione dello spettacolo da *Giulietta e Romeo*), *Rosso Angelico* e *The Yoricks*.

²⁶ Teatro vivo è un progetto di promozione e diffusione della cultura teatrale organizzato a Bergamo dal TTB dal 2005 al 2015, di cui Nando e Mirella erano consiglieri.

²⁷ GR è lo spettacolo del TTB dalla storia di Giulietta e Romeo. Ha avuto diverse tappe, ognuna delle quali è stata una versione diversa. Quella definitiva è *Amor mai non s'addorme. Storie di Montecchi e Capuleti*, 2009. In quasi tutte le versioni si concludeva con la danza dei due scheletri di Romeo e Giulietta. Da lì Nando ha avuto l'idea di elaborare un progetto Bonomini, per sviluppare questo tipo di lavoro.

²⁸ I Burlatti era un gruppo formato da Rosy Da Lima Iannone e Christian Cestaro, che lavoravano con il teatro di figura, e collaboravano con il TTB per lo spettacolo su Giulietta e Romeo.

Vi debbo parlare di GR per Bergamo (incontro con Mauro Baronchelli)
e di T Vivo Carnevale
Beppe

14 giugno 2008

cara Tiziana, sono a Holstebro²⁹. E su questo computer portatile per ora ho soltanto l'indirizzo tuo. Ma scrivo a te e insieme ad Alessandro ed a Luigia³⁰ (e a Beppe, naturalmente – e a Silvia che dà la luce³¹) per dire ancora una volta il mio grazie e il gran piacere (e la nostalgia) dei giorni passati assieme. Ho in mente scene e momenti della Madre dei gatti. Lo spettacolo mi piace. Ma soprattutto mi piacete voi. È un successo: questo, lo so, genera anche qualche inquietudine. Ma basta considerare che la parola “successo”, in realtà non è altro che il participio passato del verbo “succeedere”.

Cara Luigia: abbi un po' di pazienza, appena ho un po' di tempo, assieme a Mirella ti mandiamo il testolino sulle gocce di vino.

Baci,
nando

25 giugno 2008. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nando, ho bisogno di un consiglio. Mi è venuta una idea che non so se è buona o, più probabilmente, una stupidaggine clamorosa. Sono talmente incerta e propendo così di più alla possibilità che sia spazzatura che non ho avuto ancora il coraggio di dirla agli altri e ho scelto te come confidente. Sai già che non mi offendo quasi mai perciò non temere di giudicarla una scemenza.

In queste ore abbiamo terminato l'ultima scena dello spettacolo di Verona³² e mi pare che il risultato sia buono. C'è l'addormentamento di Silvia³³, bello, molto lirico, la scena della madre, drammatica, il corteo funebre colle voci alla lanzichenecchi sui rulli di tamburo con tutte le fiamme degli incapucciati e poi il doppio suicidio. Silvia sta venendo fuori proprio bene con una drammaticità furiosa che mi fa venire la pelle d'oca e le lacrime agli occhi ed è tutto molto classico ma anche popolare, ben confezionato, un bel film un po' fotoromanzo, con un lavoro d'attore come piace a me, perfetto nei dettagli.

L'idea: e se Alberto³⁴ vestito da frate, quello della farsa, da dopo l'addor-

²⁹ Sede dell'Odin Teatret, in Danimarca.

³⁰ Luigia Calcaterra, attrice del Tascabile.

³¹ Silvia Baudin in questo spettacolo faceva funzione di tecnico delle luci.

³² Prima versione dello spettacolo a partire da *Giulietta e Romeo*, in genere chiamato GR, vedi nota 21.

³³ Nello spettacolo Silvia Baudin era Giulietta.

³⁴ Alberto Gorla, nella prima versione, faceva un contrappunto comico alla tragedia vestito da frate.

mentamento di Giulietta passasse discretamente tra il pubblico distribuendo fazzoletti e dicendo sottovoce che si sta avvicinando il tempo della tragedia o una frase che contenga: ...nella fossa dei leoni dove si consuma la tragedia. Forse con lui potrebbe esserci anche Clara³⁵, forse potrebbe essere lei a distribuire i fazzolettini di cotone. Clara avrà un bel costume nero da educanda e sarà lei a versare i petali rossi sul corpo di Giulietta morta. Potrebbe essere ancora lei che mette le candele per il valzer. Non so mi piace l'idea che sia un bambino a preparare ciò che serve allo spettacolo o qualcosa del genere che non mi è ancora chiaro.

Non dico altro. Attendo. Tiziana

26 giugno 2008

ne arrivasse una alla settimana di scemenze come questa!!! sì, mi piace molto l'idea dei fazzolettini di carta – o forse rotoli di carta igienica o scottex – portati in giro da Alberto e Clara. La frase sempre ripetuta sia da Clara che da Alberto potrebbe essere: «Fate attenzione agli occhi quando, vi affacciate sulla fossa dei leoni della tragedia» (ma forse la frase potremo farla meglio. la coda funziona, ma la testa non so).

L'idea di Clara che accende le luci e sparge i petali mi piace. Sì, è giusto vedere una bambina che si occupa di questo bailamme, dove i vecchi lasciano che i giovani muoiano da soli, e i giovani muoiono correndo incontro alla vita.

La frase potrebbe anche essere: “Per la fossa dei leoni, la fossa della tragedia, Signore /Signora / Signorina / dottore/ Cavaliere / Per la fossa dei leoni: quando guardate fate attenzione agli occhi”. E poi con quei rotoli si potrebbero fare – srotolandoli – molte liturgiche gag.

Grazie delle notizie. A presto. Un bacio, nando

27 giugno 2008. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nando, non ti ho più detto nulla dei fazzoletti perché, come prevedibile, l'idea non ha riscosso molto successo tra i miei colleghi e soprattutto Beppe, che si è dichiarato molto contrario.

A me sembra che ci vuole un bel coraggio a mettersi a fare per davvero, con attori veri che piangono lacrime vere, la morte di Romeo e Giulietta sopra un carro in mezzo a una piazza a Verona e questa cosa mi fa così ridere che sentivo la necessità di far ridere anche la gente o che non si vergognasse di piangere o qualcosa del genere che non mi è molto chiaro o che non riesco bene a dire con le parole.

³⁵ Clara Rigoletti, figlia di Tiziana Barbiero e Alessandro Rigoletti, allora di 10 anni, partecipava allo spettacolo. Quasi tutti i “figli del TTB” hanno partecipato, bambini, ai loro spettacoli. Alcuni di loro stanno diventando la prossima generazione di attori del Tascabile.

Tuttavia non è che sia così affezionata a questa idea da insistere per farla passare. Pazienza e forse è meglio non correre rischi. Magari poi tra qualche ora deposita anche negli altri e la si fa. E poi Renzo era privo di senso ironico. O no?

Dimmi una cosa: come faremo quando, acquistando sempre più sicurezza personale, uno di noi si sentirà sicuro di voler fare una cosa che gli altri non approveranno? Come si fa a fare scelte artistiche a colpi di maggioranza?

Non che ora si ponga ancora il problema ma guardo avanti e avverto un certo tremore.

Buona notte e a presto ormai

Tiziana

5 novembre 2008

Tiziana amatissima, innanzi tutto non ti preoccupare MAI dei tuoi silenzi. So che se avessi qualche cosa contro di me lo scriveresti a spron battuto. In secondo luogo mi scuso io, perché ho l'impressione di non averti dato un buon aiuto per la tua scommessa con Clara e la questione dei nomi alterati e/o derivati. Ma il fatto è che ho cominciato a interrogare ossessivamente sull'argomento i miei colleghi linguisti, ed ho visto che anche fra di loro la confusione regna sovrana. Alcuni sostengono che è una distinzione "del cavolo", cioè fatta per il puro gusto di distinguere. Altri dicono addirittura che sono due modi per dire la stessa cosa. Altri ancora, e mi paiono i più scientifici e approfonditi sull'argomento, sostengono che la distinzione distingue i nomi che derivano da altri nomi conservando però il genere del nome da cui derivano (da formaggio formaggino, ambedue maschili, sarebbe derivato; da formaggio formaggetta o formaggella, il primo maschile l'altro femminile, sarebbe alterato). Quel che però mi chiedo è se non sarebbe assai più istruttivo interrogarsi sul sesso degli angeli e sulle loro derivazioni. Come mai, per esempio, degli angeli non si vedono mai né piselli né tette, e invece, non appena si trasformano in diavoli, gli attributi sessuali sono in bella evidenza? Angele o angelesse non ce ne sono, mentre sia diavoli che diavolesse sì. Non sarebbe più assennato porre queste questioni interdisciplinari a scuola??? Clara che ne dice? Oppure, non sarebbe molto più istruttivo imparare i diversi nomi con cui si classificano le nuvole, che è un modo che ci insegna a vedere il cielo, come spiegò Goethe? Quando so se "formaggella" è alterato o derivato, non vedo meglio la formaggella, né capisco più cose sulla lingua italiana. E allora perché? Non sarà mica un modo per far capire che la maestra è la maestra e che tutto quel che insegna a chi sta nei banchi va accolto come una stupefacente meraviglia, anche se non è altro che aprir bocca e buttar fiato? Il veleno della situazione è che più la maestra o il maestro sono bravi, vivaci, appassionati e intelligenti, più si aggiornano con le novità. E le false novità, quando non le troviamo sulla settimana enigmistica ma in un libro dalla faccia

seria, pensiamo che siano non solo nuove ma utili e vere e come tali le ripetiamo. Così va con noi insegnanti. Così va con tutti.

I libri³⁶. Questo era l'importante e mi sono lasciato trascinare dalla chiacchera. I libri: quando ho letto le reazioni di Francesco³⁷ mi s'è allargato il cuore. Sì, muso duro nei confronti e dei musci accademici. Quando ho letto il tuo accenno che adesso l'atteggiamento cambia, mi sono istantaneamente convinto: hai ragione, se, sia pur tardi, cominciano a capire qualcosa, perché non accettare questa piccola canossa?

Sì, possono andare benissimo all'Università, purché si tenga duro sul fatto, come tu dici, che finché c'è il TTB i libri restano al TTB, e finché restano al TTB possono essere consultati in loco e non prestati. E poi? Poi le cose andranno come dovranno andare. Non si può stringere troppo il pugno: se stringi troppo obblighi la sabbia a colar via. E però, lo capisco benissimo, a ciascuno di noi, per ragioni diverse, ripugna l'idea che in un futuro, sia pur remoto, quei libri si disperdano in chissà quali scaffali o addirittura in quali sedi distaccate o no. Basterebbe... Sarei felice se si aggiungesse un'ulteriore precauzione: una bella targhetta da appiccicare nell'antiporta di ciascun volume: un EX LIBRIS, scegliendo una bella figura, un emblema che Renzo avrebbe apprezzato (le Tre Grazie d'uno dei nostri classici pittori? Un emblema usato da Gandhi? Ganesha? che forse sarebbe il meglio, oppure....) e sopra la scritta "TTB – Accademia delle forme sceniche" e sotto: "Libri di Renzo Vescovi". Ci sono certamente molti esperti di Ex Libris. Probabilmente Bruno³⁸ avrebbe mille idee. Ma anche la parte più tecnologica del TTB potrebbe correre a brucare in Google-immagini digitando Ex Libris, e potrebbe sottoporre agli altri modelli che fanno venire idee. Vi sono ex libris della grandezza di due francobolli ed altri grandi come una carta di credito e mezza. Si fanno stampare, in bianco e nero, mi raccomando, si attaccano, e poi il libro si porta dietro per secoli la sua provenienza, anche quando il libro sarà disperso e la gente non capirà che cosa sia un ttb e un'accademia, e tanto meno le forme sceniche e perché servano per tutto questo addirittura dei vescovi. E così magari da un ex libris nasceranno storie fantastiche per la forza del seachange.

Baci.

Ci vedremo, prima o poi???

³⁶ Il Tascabile stava mettendo a punto una convenzione con l'Università di Bergamo per la catalogazione del Fondo Renzo Vescovi, che veniva a far parte della Biblioteca dell'Università pur rimanendo nella sede del teatro.

³⁷ Francesco Vescovi, pur accettando la convenzione con l'Università di Bergamo, aveva sottolineato la sostanziale indifferenza fino a quel momento della città nei confronti del TTB, e la necessità che i libri rimanessero comunque nella sede del teatro.

³⁸ Bruno Collavo, scenografo del Tascabile.

8 dicembre 2008. Mirella Schino a Tiziana Barbiero e Ferdinando Taviani e risposta

no, a Nando racconterò io i piccoli cambiamenti³⁹, così lo farò morire d'invidia. Sono d'accordo sulla canzone iniziale: è un po' lunga. Non fa danno, perché sull'inizio il pubblico aspetta sereno, ma se si potesse accorciare, certo, sarebbe meglio. Uscita da sipario: sì è logico. Ma fino a che non lo vedo non so che dire. Il fatto che il sipario stia diventando Attore mi sembra splendido.

Baci, anche a me piace Martinelli, ed Ermanna⁴⁰ ancora di più – Mirella
11:15 (Nando)

sto uscendo di corsa, ma ti mando il primo tema che m'è venuto in mente. purtroppo me ne verranno in mente altri e ti romperò le scatole. Ma per ora:

Clara e Caterina⁴¹ si incontrano a un crocicchio all'alba. Sia l'una che l'altra, indipendentemente l'una dall'altra, la notte precedente hanno fatto un sogno. Lo stesso sogno e non lo sanno. Nel sogno, qualcuno graffiava la loro porta. Sono andate a vedere. Era un gatto grande, un gatto mammoni. Il gatto ha detto loro: "stamattina, all'alba, a un crocicchio, incontrerai la tua assassina". Ma attenzione: nessuna delle due sa dell'altra.

Un abbraccio molto stretto,
nando

12 febbraio 2009. Ferdinando Taviani a Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra

Tiziana carissima, ora non posso scriverti con calma perché sono all'aquila oberato di essssssami e cose noiose. domani dovrei tornare a casa, e avrò il piacere di stare un po' nell'etere con te.

come stai?
baci, nando
20:50

Luigia carissima, grazie della carta. Ma soprattutto ancora tante grazie a te e al tuo daltonismo, che sennò temo che quella magnifica fiammante sciarpa arancione ed oro che è diventata la mia beniamina, mai l'avrei ricevuta⁴². Ho ricevuto da Mirella anche il tuo riassunto delle scene. Cercheremo di fare il più presto possibile. e non capiamo come sia possibile tanta precisione. ora siamo ambedue all'aquila sommersi da esami, una bella doccia scozzese dopo Bergamo. un abbraccio e molti baci.

nando

³⁹ Evidentemente ero andata a Bergamo senza Nando, e avevo visto gli ultimi cambiamenti nello spettacolo (M.S.).

⁴⁰ Marco Martinelli ed Ermanna Montanari.

⁴¹ Caterina Scotti, attrice del Tascabile.

⁴² Luigia Calcaterra aveva portato dall'India, come dono per Nando, una sciarpa del classico giallo oro fiammante indiano. A Nando, che amava i colori accesi, era piaciuta moltissimo, l'ha usata fino a che non si è disintegrata. Ma Luigia, che come tutto il Tascabile ama invece la sobrietà, l'aveva comprata per sbaglio: in quanto daltonica non si era accorta della vistosità del colore.

29 maggio 2009

Cara Tiz, cara Tiziana, cara Tizianina, Tizianuccia cara,
 cara neoregista,
 ti mando il microalbum fotografico da Bergamo,
 che non ritrae niente di importante,
 solo cose essenziali,
 in riposi e ritratti,
 luoghi interni,
 che parlano nel silenzio,
 un arco con la scritta
 “Sono una voce che grida nel deserto”,
 che potrebbe essere il logo del TTB,
 o applicarsi forse a Tamerlano,
 che gridava per far spavento.
 o per feroce lamento.
 C’è anche una conferenza stampa
 che pare un raduno
 dei Rosacroce.
 Se tu non fossi tanto indaffarata,
 con sulle spalle
 tante responsabilità,
 sentiresti sovente
 sfiorarti le orecchie
 dal fiato del mio affetto
 scoccante e insistente,
 la mia voglia d’esser lì,
 a vedervi,
 a pensarvi,
 facendo finta d’aiutarvi.
 baci,
 nando

10 ottobre 2009. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino e risposte

Cari Nanduccio e Mirella, so che siete moltissimo impegnati e che questa mia vi farà un poco innervosire, tuttavia io avrei bisogno di fare una ipotesi della vostra venuta a bergamo perché l’assessora vuole che teatro vivo sia ben pubblicizzato con carta patinata e ben visibile e allora la data della “sposa e la cavalla”⁴³ diventa un pochetto, non troppo urgente. Dovrà andare in stampa alla fine di ottobre. Come vedete c’è tempo ma lo stesso mi porto avanti così

⁴³ Conferenza di Taviani per Teatro vivo, qui è riportata alle pp. 337-349.

non vi dimenticate. Io avrei anche delle date da sottoporvi come possibili: mercoledì 2 dicembre sabato 5 dicembre. Poi potreste fermarvi e dal 6 lavorare a Amor mai. Fra l'altro sia il 2 che il 5 c'è la Madre dei gatti, una in sede e una a Dalmine che è vicinissimo a Bergamo e si potrebbero prendere più piccioni. Stiamo cercando un luogo dove provare Amor mai e forse lo abbiamo trovato ma intanto stiamo anche facendo degli esperimenti qui nella sede cogli scheletri e altro che vi faremo vedere. Non vi disturbo oltre a presto e salutate l'Odin e Eugenio da parte del TTB Tiziana

06:15 (FT)

Ma che piacere che fa vedere una pantera che scrive con la mitezza di un gatto! Eppure qualcuno disse per telefono a Mirella che la pantera era un po' pre-furiosa!!! Non temere. Pénsaci come fratellini tuoi, please!!! Sia pure fratelli in una famiglia numerosa.

(Pausa) Parlo con Mirella e concordiamo le date. Dalmine se mi piacerebbe vedere due o tre volte la Madre dei gatti!

baci,
nando

08:49 (MS)

ciao bella. Noto che nando lo chiami Nanduccio, e me invece "Mirella"!!!! Ascolta, giuro che per domani cerchiamo di darti una risposta – baci – Mirella

21 dicembre 2009. Ferdinando Taviani a Tiziana Barbiero e risposta

Sono indiscreto:

Beppe m'ha scritto della sua commozione nel vederti danzare di nuovo.

Il cuore mi s'è riempito di miele.

I piedi?

Un abbraccio forte.

Saluta Alessandro.

Un bacio a Clara. Che si ricordi

11:22 (TB)

sì, io ero all'inizio abbastanza terrorizzata, ma poi è stato tutto un crescendo...

sono contenta e con molto desiderio di continuare.

I piedi non son più di cristallo, son tornati d'acciaio.

grazie tiziana

18 gennaio 2010

cara Tiziana, scusa il ritardo con cui ti rispondo: c'è stata di mezzo l'Aquila (Bazzano⁴⁴) e poi ieri e l'altro ieri i preparativi per il teatrino che tutti gli

⁴⁴ Il terremoto all'Aquila del 6 aprile 2009 aveva fatto spostare l'Università in una sede provvisoria nel comune di Bazzano.

anni facciamo, i miei fratelli ed io, ai nipoti e ai loro amici, antica tradizione iniziata da mio nonno, e poi sempre proseguita. ora il drammaturgo e capo compagnia sono io!!! Cerco ogni tanto di farli recitare a soggetto, ma non con grandi risultati.

Dunque: mi paiono tutte ottime le soluzioni per Giulietta e Romeo. Quella della finestra o del terrazzino è davvero la soluzione ideale!!!⁴⁵

Penso anch'io che si possa togliere la scenetta finale di Luigia e Beppe⁴⁶. L'idea della "Lezione d'anatomia"⁷⁴⁷ è oro colato. Se Clara e il Carabiniere debbono stare nel pubblico, e sarebbe un peccato senza balcone o palco reale, debbono stare molto in evidenza, o abbastanza in evidenza. Forse potrebbero essere due poltroncine a pare, o una per Clara, mentre il Carabiniere le fa da sentinella, un po' defilati rispetto agli altri spettatore, una specie di palco reale a livello.

Baci,
nando

19 gennaio 2010. Mirella Schino a Tiziana Barbiero e Ferdinando Taviani
Beppe [Chierichetti] è stato splendido e si è preso una barca di applausi⁴⁸. Per le date chiedo a Nando. Noi abbiamo il problema degli esami all'Aquila (il primo marzo), forse sarebbe meglio 25-26-27. Baci – Mirella

20 gennaio 2010

carissima Tiziana, ieri Beppe ha fatto un pezzo di Kathakali per la rustica cerimonia di saluto a Nicola [Savarese] che va in pensione. La gente era entusiasta di quel frammento d'arte. Beppe l'avevo visto anche la sera prima, a casa di Mirella. Stava bene. Era dispiaciuto perché s'era comportato male con te (diceva). Poveraccio, fra tutte queste donne pantere e leonesse! Ho pensato alla presenza di Clara+carabiniere durante lo spettacolo. Certo un "Palco reale" (cioè il terrazzino) sarebbe l'ideale, e in quel caso sì, con l'ombrello cerimoniale⁴⁹. Nel caso che non ci fosse, io proporrei una sedia

⁴⁵ La storia di Giulietta e Romeo, nello spettacolo, era seguita da due persone estranee alla vicenda: una bambina (Clara Rigoletti) e un Carabiniere (Alberto Gorla). Inizialmente si era pensato di metterli in una forma di palchetto, poi sotto un grande ombrello di quelli usati in India per le cerimonie.

⁴⁶ Nello spettacolo Luigia Calcaterra era Frate Lorenzo, e Beppe Chierichetti era la Nutrice di Giulietta. Nella scena a cui Nando fa riferimento Luigia e Beppe, il Frate e la Nutrice, si insultavano e si picchiavano. a

⁴⁷ Per il finale dello spettacolo era stata immaginata una scena in cui la madre di Giulietta, frate Lorenzo e la nutrice si piegavano sui corpi di Romeo e Giulietta nella posa della *Lezione di anatomia* di Rembrandt.

⁴⁸ Vedi la lettera del 20 gennaio di Taviani.

⁴⁹ Cfr. la nota 42. Nel finale Clara e Alberto Gorla stavano su un carro, mentre tutti gli altri venivano portati via. Alberto (il Carabiniere) teneva l'ombrello orientale sotto cui, come sotto un baldacchino, stava Clara. Inizialmente c'erano stati molti tentativi diversi,

o poltroncina coperta da uno scialle colorato, indiano, collocata un po' di lato, che non dia fastidio agli spettatori, ma "teatrale", cioè posto d'onore per spettatori principeschi. È lì che Clara soggiorna, quando nello spettacolo non interviene. accanto a lei il suo custode-carabiniere. È buona la tua idea che a volte il Carabiniere le spieghi qualcosa – ma sempre muto – le indichi questo o quello, piccolissime controscene, senza esagerare, naturalmente, ma solo per far vedere che sono lì vivi. In questo modo l'entrata di Clara alla fine diventerebbe superlogica...

Ora torno un po' a dormire. A presto.
nando

*26 gennaio 2010. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino
Cari Nando e Mirella,*

qui le cose si mettono in modo stranissimo, con cambiamenti rilevanti rispetto a quando ci siamo lasciati. Mi pare, a parte i momenti di terrore e sconforto, che il cerchio si stia chiudendo e che le pedine stiano andando lentamente tutte a posto. Questo oggi perché domani ovviamente vi scriverò tutto il contrario. Vi ricordate che a maggio dell'anno scorso avevo preso a fumare come una turca dall'ansia? Questa volta succede che ho preso a mangiare in continuazione e quello che succederà è che arriverò in Costa-rica di 80Kg.

Appena mi sono più chiare le linee che il lavoro sta prendendo vi faccio un resoconto, che se capite che non funziona ci fermate.

Vi mando il nostro calendario in modo che possiate decidere quando venire per gli ultimi, spero, ritocchi e controlli.

13/14/15 febbraio

26/27/28 febbraio

5/6/7 marzo (che però mi sembra troppo in là per eventuali correzioni)

Fatemi sapere il prima possibile perché devo fissare i collaboratori senò succede come la volta scorsa!

ciao Tiz

*23 marzo 2010. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino
cari Nando e Mirella,*

il secondo spettacolo a S Josè è andato meglio. C'era un po' meno traffico e anche lo spettacolo era più scorrevole. Sembra che abbia avuto successo. È venuta la governadora che era entusiasta e poi un nostro amico

per il finale. Per esempio la Bambina e il Carabiniere stavano su un balcone o un tetto alla spalle della scena, sempre sotto l'ombrello cerimoniale rosso. Oppure la Bambina era seduta davanti agli spettatori, al centro, su una sedia di teatro di velluto rosso.

danzatore Alessandro Tosatti e lo staff di Warum Warum⁵⁰. L'attrice, non mi ricordo mai il nome⁵¹, era molto molto calorosa e ha detto che lo spettacolo è molto bello. Sembrava sincera e poi non aveva nessun motivo di venire nei camerini a dircelo. Con Clara poi non la finiva più di abbracciarla e di farle una montagna di complimenti. Come avesse visto Gesù. A me mi si è un po' sgelato il cuore. La gente applaude parecchio, da quando comincia il primo rock⁵² fino a tutti i saluti. Non ci sono stati applausi per una seconda uscita. Però devo ammettere che c'era in entrambi gli spettacoli nonostante l'indicibile caos una altissima concentrazione del pubblico. Nello staff di Warum Warum c'era anche l'organizzatore francese che ha fatto mille complimenti. Speriamo... Il giorno della prima è venuto l'ambasciatore italiano, persona colta e gran conoscitore di teatro. Be' lo spettacolo la prima sera era proprio brutto ma lui si è fermato un sacco a parlare con noi e poi con Beppe e sembrava anche lui soddisfatto.

Ieri notte abbiamo non-finito alle 4 del mattino le prove di questa sera che è la prima a Bogotà. I tecnici, che hanno cominciato con cinque ore e mezza di ritardo a montare, alle 4 ci hanno praticamente tolto la corrente così questa sera la parte finale dello spettacolo sarà tutta una improvvisazione. Il luogo è buono e molto buio e concentrato ma anche qui siamo vicino a una grande strada e lo spettacolo è stato messo alle 19 ora di punta massima per il traffico. Credo però che dovrebbe andare meglio che a San José.

spero stiate bene

vi abbraccio e vi faccio sapere di questa sera

Tiz

27 marzo 2010

Carissima Tiz, sono molto contento delle notizie. Sono contento della grande foto di Clara. Sono contentissimo quando leggo il tuo gongolare dissimulato quando dici di tutti quelli che vanno a complimentarsi con gli attori mentre tu te ne stai fra i tecnici. Ho passato un mese particolarmente affannato e affannoso, fra continui arrivi-e-partenze, illuminato dalle buone notizie vostre. Mi raccomando: fate un buon dossier della stampa, dei giornali che parlano di voi. E mettete in youtube qualche immagine dello spettacolo e dei suoi bagni di folla sudamericani, se è possibile. Ne scrivo ad Alessandro e Silvia⁵³. Resta il dispiacere per La Madre dei Gatti, che non gira come dovrebbe.

⁵⁰ *Warum Warum*, regia di Peter Brook.

⁵¹ Marie-Hélène Estienne.

⁵² Tiziana sta sempre parlando di *Giulietta e Romeo*. Nello spettacolo apparivano sia i protagonisti che i loro scheletri, che danzavano insieme un valzer e un rock sfrenato.

⁵³ Alessandro Rigoletti e Silvia Baudin, attori del Tascabile, si occupavano qualche volta anche di questo.

Ne ho parlato credo efficacemente a Marco ed Ermanna⁵⁴. E credo d'averli colpiti. Mi raccomando, tenete duro. Tieni duro. Ora tante ansie dovrebbero abbandonarti. Avrai, penso, le ansie minute, che ti spettano e non t'abbandoneranno, né dovrebbero farlo. Ma l'essenziale, che hai (e avete) vinto la battaglia mi pare ti sia ormai chiaro. Dopo ogni vittoria, bisogna stare attenti. Ma so che attenti lo siete.

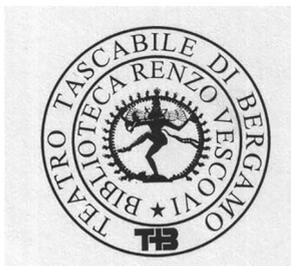
Sono fiero di sorelle e fratelli come voi. Fiero e onorato.

Nando

4 aprile 2010. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino e risposta

Lentamente procede anche il progetto biblioteca.

vi piace l'ex libris pensato da Samantha⁵⁵?



5 aprile 2010. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino e risposte

torniamo il 12. domani partiamo per il Guatemala. Il virus arriva da hotmail? buona Pasqua ciao Tiz

09:45 (MS)

credo di sì, l'avevo cancellato (il messaggio) e non posso controllare, ma qui sono con il computer "da viaggio" e mi sono accorta che ho tutti gli indirizzi, anche il vecchio. Volevo anche dirvi che Torgeir⁵⁶ sta molto male: metastasi anche al cervello. L'avevamo visto pochi giorni fa, stava benino, anche se visibilmente stanco. Baci – Mirella

⁵⁴ Marco Martinelli ed Ermanna Montanari.

⁵⁵ Samantha Cinquini, una allieva

⁵⁶ A Torgeir Wethal, attore dell'Odin Teatret, era stato diagnosticato un tumore ai polmoni, poi è subentrata in pochi mesi una metastasi. I rapporti del Tascabile con l'Odin sono stati sempre strettissimi, come mostra l'importanza che ha per Nando dare e per il TTB ricevere notizie costanti di Torgeir. La moglie di Torgeir, l'attrice Roberta Carreri, era stata tra l'altro allieva di Renzo Vescovi.

20:50 (FT)

carissima Tiz, si l'ex libris per la biblioteca Vescovi mi piace moltissimo. Il solo dubbio, visto che sono un cacadubbi, è se sia meglio chiamarla "Biblioteca" (che è un po' esagerato) o "Fondo", che sarebbe il termine più appropriato. Ma bada: non mi inviare la posta con il comando di priorità alta, perché mi va a finire in fondo alla lista, non so perché, né sono riuscito a correggere. Così i messaggi a priorità alta li vedo solo quando vado a cercare qualcosa di passato, oppure quando mi ricordo che se ci sono vanno là in fondo ecc. Non sono riuscito a correggere questo comportamento di Outlook. E solo oggi ho visto per caso l'ex libris di cui Mirella m'aveva parlato. Siamo qui bersagliati da notizie su Torgeir, che sta andando male. Ha metastasi anche al cervello. Roberta⁵⁷ dorme in ospedale con lui, in questi ultimi giorni. ma ora pare si sia ripreso. insomma è una di quelle fasi in cui ogni mezza giornata cambia atmosfera (dillo tu a Beppe, grazie). Sono molto contento del Festival Cervantino. Spero che siano anche molti soldi. Comunque è un'importante entrata sudamericana. Capisco che sia un po' umiliante per te vedere una compagnia di balletto fare le stesse cose che avete inventato voi, e farle molto ma molto meglio, e per fortuna che non hanno pensato ai carri anche loro, sennò voi sparivate... capisco che sia molto duro vedere tutto questo, e toccare con mano ancora una volta quanto il balletto con le sue forme perfette sottovetro sia superiore al teatro che quand'è come il vostro rischia d'esser sottovita, ma malgrado ciò a me non me ne frega niente perché io per un pezzetto di TTB darei via non dico la Fracci ma persino Nureyev. Ma perché sono picchiato in testa.

Scherzi a parte mi pare che dovresti essere soddisfatta per la tappa nel Mondo Nuovo. Dovrebbe darti non dico coraggio, che ne hai da vendere, ma senso di sicurezza. Un forte abbraccio da Nando.

7 maggio 2010

Carissima Tiziana, Torgeir è quasi incredibile, luminoso, deciso a vivere ogni ora come un regalo, in bilico sulla vita, ma non cadente. La notizia sulle assemblee mi rallegra. Ci ho un po' riflettuto su queste assemblee⁵⁸, e mi rimprovero di non averci riflettuto prima. La pratica di queste vostre assemblee nasce dall'esigenza di mettere tutto il possibile sul tavolo, facendo emergere i disagi, le incomprensioni, i sogni e i veleni. Questo sparpagliarsi di tante

⁵⁷ Roberta Carreri.

⁵⁸ Il TTB è nato come cooperativa e, fin dagli inizi, ma molto di più dopo la morte di Vescovi, la sua attività è scandita da frequenti "assemblee" nelle quali si prendono collegialmente tutte le decisioni, ovviamente con lunghe discussioni che inizialmente avevano lasciato Tavianì un po' perplesso, ma che servono a garantire la possibilità per tutti di portare il proprio punto di vista.

verità non è suicida solo se c'è poi una mano – una mente – in grado di tirare le fila, decidere e dire la parola d'ordine: ora basta e mettiamoci al lavoro. Mancando questa mano e questa mente, un leader che pesi da solo quanto il gruppo tutt'intero, che possa reggere il dialogo e persino il conflitto fra il gruppo e nel gruppo, queste assemblee rischiano d'essere deleterie per ragioni logiche e fisiche. Insomma è lo stesso problema che si è posto tempo fa con la regia. E avete inventato la buona strada⁵⁹. Bis, per favore, bis!!!

un bacio,
nando

5 luglio 2010

Tiziana carissima, è sempre bello sentirti vicina. e sei vicinissima quando organizzi il nostro stare assieme. Sono tornato ieri da Holstebro⁶⁰. Fra poco parto per l'Aquila dove resterò fino al 9 mattina. La mia testa alla parola "settembre" non vede niente. O meglio vedo solo la data 27 settembre che è data d'esami.

Ci sentiamo presto, So che andate in Spagna, in Bocca al Lupo. Ecc. Ho visto Beppe, che a un certo punto era incazzato perché Torgeir è morto e invece "il trota" no⁶¹!!! Lui il dolore lo rovescia in rabbia! Strano tipo. Come si fa a non volervi bene con la vostra chiara identità così autentica???

baci, nando

16 dicembre 2010. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nandoji⁶²,

tu non rispondi quasi mai alle mie mail ultimamente! "Ciavrà le sue ragioni" mi dico, ma mi resta il dubbio che magari manco le ricevi le mie mail. Potresti mandare due paroline? Anche solo una: ricevuto. Così io sto in pace e poi non ti rompo le scatole...

Ora però te le devo proprio rompere, non posso farne a meno: oggi sono stata a Lecco, che, come sai, è la città dove sono nata, a parlare con l'assessore

⁵⁹ In realtà non si capisce bene quale sia la buona strada di cui parla Nando... Forse il fatto che il Tascabile avesse accettato che alla fine la decisione finale, nel caso non ci si potesse mettere d'accordo, sarebbe spettata a Tiziana.

⁶⁰ C'erano stati, a Holstebro, sede dell'Odin Teatret, i funerali di Torgeir Wethal, e Taviani si era fermato anche per qualche giorno dopo.

⁶¹ "Il trota" è Renzo Bossi, figlio del fondatore della Lega, Umberto Bossi. Renzo Bossi, che era stato eletto nel 2010 nel Consiglio regionale della Lombardia, si era dimesso perché coinvolto nello scandalo dell'appropriazione indebita di fondi provenienti dal finanziamento pubblico ai partiti.

⁶² *Ji* è un diminutivo che, unito a nomi di maestri o persone molto importanti, è un segno di affettuoso rispetto. Un allievo di rivolge spesso al proprio maestro chiamandolo Guruji.

alla cultura per proporre un po' il nostro lavoro. L'assessore, di centrosinistra, amico di Chiappori⁶³, ha 37 anni ed è un critico d'arte. Non ha visto il corteo manzoniano⁶⁴ perché "prevenuto" a causa della "sfilata" e anche per "l'enorme investimento di denaro". Ci conosce per la nostra "fama lecchese".

Si è interessato subito a "Amor mai non s'addorme"⁶⁵ per via dell'immagine di Bonomini che ha subito riconosciuto. Ma non ci sono i soldi.

Una sinapsi però l'ha fatta. E io gli sono andata subito dietro perché mi è piaciuta d'istinto. Gli unici soldi che ha sono da mettere in un piccolo festival: "Lecco città del Manzoni" che si svolge tra ottobre e dicembre e l'idea nata è quella di mettere insieme Amor mai non s'addorme al Corteo Manzoni costruendo uno spettacolo? una conferenza spettacolo? uno spettacolo dimostrazione? La cifra a disposizione va dai 7000 ai 10.000. Un po' pochi ma a me il tema mi sembra bello, anche perché lo vedo, credo e spero, cogli occhi di Renzo (Vescovi) e immagino quanto sarebbe stato "preso" dalle due, così differenti?, eroine. Due donne a confronto. Pane per i denti di Renzo.

Due cose sono evidenti:

1) abbiamo già tutti i materiali pronti – tutte le scene di Amor mai, tutte quelle del Corteo – Lo spettacolo è fatto.

2) Mettere insieme Manzoni e Shakespeare, Lucia e Giulietta, Renzo e Romeo, Fra Cristoforo e Frate Lorenzo, la Perpetua e la Nutrice, Donna Capuleti e Agnese, Tebaldo e Don Rodrigo, l'Innominato... e sostenere l'idea è impresa assai ardua per noi e solo tu, lo puoi fare. Se si può fare!

Ti interessa? Hai tempo-voglia? Si riesce, mettendo un po' a confronto le idee, le mie poche per la verità, mi sento piccolissima di fronte a tanta grandezza del tema, metter giù una proposta per vedere se poi lo compra veramente?

Aspetto e spero che tu stia bene
Tiziana

19 dicembre 2010

Tiziana carissima, non ci riesco a scriverti: "ricevuto risponderò". E così, quando sono incapsulato in un lavoro che non riesco a far marciare, e giro a vuoto, evito la posta perché non voglio essere da essa impegnato e rimando, riamando. rispondo velocemente solo alle mail degli studenti, perché quelli, poracci, sono impaniati da mille burocrazie.

⁶³ Alfredo Chiappori, amico di Renzo Vescovi e del Tascabile fin dal 1975 quando aveva invitato *L'Amor comenza* nel liceo di Lecco dove insegnava.

⁶⁴ Corteo manzoniano era un grandissimo progetto a Lecco del 2004, con più di 300 attori. La regia era di Renzo Vescovi, ma ce ne è stata una seconda edizione nel 2005 curata dagli attori-orfani del TTB.

⁶⁵ Titolo dell'ultima versione dello spettacolo su Giulietta e Romeo.

Ed ora una piccola improvvisazione per Lecco. Prendila per quello che è: un'improvvisazione delle ore 20, 30' d'una sera d'una domenica solitaria. Non farci troppo caso. Io non c'ho pensato. Sarà come mi viene in testa. in presa diretta.

Non riesco a pensare ad uno spettacolo vero e proprio fatto mischiando pezzi di due *veri* e *grandi* spettacoli come il Corteo e d'Amor mai. Penso ad un'altra cosa, Con una cornice. La cornice è una conferenza. Fatta da voi beninteso. Ma sta a vedere.

Il conferenziere è un professore occhialuto e un po' nervoso. È Alessandro. Il professore imposta un grande tema: Il parallelo fra Renzo e Lucia e Romeo e Giulietta. Sposi promessi. Promessi sposi. Sì, ci sono i due frati. C'è il veleno degli untori e il veleno del suicidio. La peste. Non è PESTE, l'amore? E come no? Lo è, lo è. Il professorino ha appena cominciato ad impostare la sua serissima conferenza e si accorge che la bottiglia dell'acqua è vuota. Non c'è per caso qualcosa da bere? Arriva subito ad accontentarlo un compassatissimo maggiordomo. Subito per modo di dire, perché il maggiordomo o cameriere è vecchissimo, lento, un po' mezzo fuori di testa per la vecchiaia, un Beppe di cent'anni. E non porta acqua, ma grappa, un bottiglione di grappa. Il professorino tracanna, s'ubriaca, racconta i paralleli e le differenze fra le due storie. Si confonde. Straparla. Rischia sempre d'addormentarsi. Dice cose per lui serissime, ma che per noi che ascoltiamo risultano mezzo parlare e mezzo straparlare. Confonde le storie. Quando straparla o s'addormenta arriva in suo soccorso una fantesca che trascina le sue pantofole, lo rimette in sesto, lo richiama all'ordine d'un discorso che sta sempre per cadere nel disastroso e che fa ridere. Ma no, non deve far ridere, e la fantesca con le ciabatte (è Tiziana), professionale e impersonale, lo tiene sveglio. Il maggiordomo, gli versa grappa. Quando il professorino s'addormenta, compaiono fantasmi, personaggi. Tutti serissimi, lirici, onirici, mai comici. Entra la donna bianca che parla del sangue che ritornerà. Entra Giulietta. Entra Romeo. Lo scheletro. lo scheletro. I giovani che si ammazzano. Conferenza grottesca e immagini drammatiche, liriche... Si studierà l'alternanza. Qui sta il difficile. Ma non è così difficile come sembra. Il rapporto complessivo fra la conferenza-buffa-cornice e le immagini e i testi degli spettacoli è quello di 3 a 7: 3 la conferenza, 7 le immagini di spettacoli. Alla fine, c'è la scena del doppio suicidio. Il professorino osserva attonito. Perde la testa. Dice che ha perso la testa. Che lui questa conferenza non la voleva proprio fare. Che l'hanno obbligato. Che per guadagnare quattro soldi si fa di tutto. Che sennò i cervelli se ne vanno. Non è mica la grappa che li fa fuggir via. E che non hanno niente da fare, questi cervelli giovani dalle nostre parti. Lo sanno tutti: fuggono. I cervelli fuggono. E non rientrano. E lui è ubriaco. E non sa quel che dice. Il Maggiordomo cadente e la fantesca in pantofole cercano di calmarlo. lui dà quasi in escandescenze pensando a tutti questi cervelli che fuggono, così gelatinosi, si arrampicano

sulle Alpi, rotolano come palle di neve dall'altra parte. Ma non sono palle di neve, sono gelatinosi, son cervelli in fuga... Lasciano tracce di sangue sulla neve. Un'ubriacatura surreale. Entra un carabiniere e l'imbavaglia. Finché il professorino cade esausto sbattendo la testa sul tavolo. Il carabiniere viene avanti: dice il pezzo "quel ramo del lago di Como" in purissimo dialetto bergamasco-lecchese-padano. Lo dice e piange come piangono i clown che sono solo loro a non ridere. Buio. Sul fondo si vedono Giulietta e Romeo sulla loro tomba suicida. Entra la fantesca strascinando le sue pantofole. Ha un lume in mano. Ferma, davanti a tutti, con il lume che le accende la faccia. Sta per parlare. Tace. Parla: dice in perfetta lingua manzoniana l'Addio Monti. Come va detto. Buio. Fine.

Certo il testo della conferenza non è facile da pensare. Dovrebbe esserci una traccia che Alessandro potrebbe delineare lasciando andare sbrigliato il suo cavallo pazzo. E poi si potrebbe chiedere a Chiappori, se ci sta, qualche battuta come si deve, qualche stringato cortocircuito alla sua maniera. Così si potrebbe anche scrivere, nel progetto, "con la collaborazione di Chiappori". Ecc. ecc. ecc. Insomma o è da buttar via, tutta 'sta piccola roba, o è da riparlare con calma.

Ed ora sono quasi le nove e mezza, e vado a mangiare un po' di latte caldo. forse un po' di televisione. o forse subito a letto. Così domattina mi sveglio all'alba e lavoro un po'.

Per ora tanti baci. Quand'è che ci vediamo?
nando

12 febbraio 2011. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino
Cari cari Nando e Mirella,

spero tutto bene di voi. Qui c'è un grande fermento in attesa della vostra venuta. Tutti che lavorano come pazzi, la sala sempre occupata, anni che non si vedeva la gente, i vecchi, riprendersi spazi d'attore finiti il giorno della morte di Renzo. io sono felice, mi guardo intorno piena di orgoglio.

Vi scrivo per cercare di organizzare come sfruttare al meglio la vostra presenza. Al momento le cose certe sono che il 22 alle 17.30 comincerà la dimostrazione degli indiani che terminerà alle 23.00. Sarà lunghetta e faticosa (3 ore e mezza di Kathakali!!!) ma organizzeremo un rinfresco e delle sedie un po' comode. L'incontro è aperto a una ventina di amici. Questo perché abbiamo valutato che un così gran lavoro deve essere conosciuto anche da qualcun altro che possa "testimoniare". È stato divertentissimo perché la gente non voleva aprire la dimostrazione mentre io sola mi battevo per il contrario. Tutti dicevano le stesse identiche cose, con le stesse parole che io dicevo a Renzo quando non volevo mostrare i miei studi indiani che non consideravo pronti e ora io che replicavo agli altri con le stesse motivazioni che Renzo dava per aprire le dimostrazioni agli esterni. Una piccola farsa.

Il giorno dopo è prevista una full immersion sul tema delle danze macabre. Io ho raccolto moltissimo materiale di cui vi parlerò e mostrerò in parte. Poi ci saranno due interventi: Mauro⁶⁶ che ha fatto una ricerca musicale sul tema e Silvia⁶⁷ che ha raccolto una serie di film. Se saremo pronti ma anche se non lo saremo, vi mostreremo gli esperimenti che già stiamo facendo. La giornata del 23 è dunque piena zeppa. Il 24 brainstorming sullo spettacolo e anche, se ci riusciamo, momenti pratici di lavoro. Io dovrò parlare molto con voi perché il mondo che mi si è aperto è pieno di insidie pericolose e io sto subendo un fascino che ha bisogno estremo di confronto data la mia tonteria.

Il 22, quando arrivate, è un giorno che non so bene come organizzare. Tutti gli indiani saranno intoccabili e al massimo dello stress ma io non vorrei lasciarvi riposare tutto il giorno prima delle cinque e mezza, perciò pensavo di proporvi un incontro con Bruno, me e Caterina⁶⁸ per parlare un po' dei problemi di GR legati ai costumi. Che dite? È un po' a freddo ma così ci togliamo il problema dalle scatole e siamo più liberi i giorni seguenti. Poi, se Beppe ce la fa, potremmo parlare del problema di Lecco. Che dite? Cominciamo un po' freddi prima di immergerci nel fantastico mondo dell'india serale?

Purtroppo i Gandini non avevano disponibilità. Elena vi ha trovato un altro B&B vicino all'ufficio. Tutti i conosciuti erano occupati, ma Elena mi ha assicurato che è un bel posto.

Per il resto preparatevi all'ingrasso...

Fatemi sapere del programma e se avete altri suggerimenti
a presto

Tiz

13 marzo 2011

...ma non è in uno di questi giorni che compi gli anni? quando esattamente? Comunque sia: tanti auguri. E tanti baci, che sarebbero tanti anche senza compleanni all'orizzonte.

nando

14 marzo 2011. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e risposta

Caro caro Nando,
grazie degli auguri.

Il compleanno era il 12 e son ben 51!

Dove sei? Sei tornato in Italia?

ciao Tiz

⁶⁶ Mauro Danesi.

⁶⁷ Silvia Baudin.

⁶⁸ Bruno Collavo, scenografo del Tascabile, Caterina Scotti, attrice del Tascabile. Tutti gli attori del TTB si occupano anche di attività estranee al loro mestiere di attore, dai costumi all'organizzazione.

18:55 (FT)

Tiziana carissima, è con vero dispiacere che ho letto la tua mail. Proprio non ti facevo tanto civetta! Non solo sei giovane all'aspetto, ma ci tieni anche a sottolineare che lo sei pure anagraficamente!!! D'accordo, sei solo cinquantunenne, d'accordo, ma ti pare bello vantartene così?!

Baci

nando

P.S.: sì, sono in Italia.

27 marzo 2011. *Ferdinando Taviani a Tiziana Barbiero e risposta*

Tiziana carissima, eccoti il frutto di alcune elucubrazioni. Non credo che convenga giocare nel titolo con l'idea della Totentanz, del macabro⁶⁹. Suscita idee pruriginose: per alcuni, attraenti, e per altri invece immagini impolverate e piene di sospetti e fastidi. Ma soprattutto credo che non convenga per quel che ci siamo detti a Bg: il macabro a ben guardare oggi non ha senso. Non è la stessa cosa dello spavento e del rispetto per la morte. Anzi forse è proprio l'opposto. E sappiamo per esperienza, tutti noi, che se un'idea di spettacolo non è in grado di metter radici magari assurde ma vere e personali nelle teste di chi ci lavora, non le metterà neppure nelle teste di chi lo vede e prima o poi lo si paga.

Per il titolo: Mirella ed io ne abbiamo a lungo telefonicamente discusso, siamo arrivati ad idee su cui concordiamo, non nel senso che piacciono a tutti e due, ma nel senso che su ciascuna di esse né l'una né l'altro di noi ha messo il veto.

Sono: Gli amori di Omero e Tibia

– il ballo della vita –

Omero e Tibia

– un ballo per la vita –

La musica delle ossa

– un ballo per la vita –

Presentazione:

È uno spettacolo itinerante con musica al vivo. Alterna momenti di parata a brevi tappe con “pezzi chiusi” che possono essere visti come numeri teatrali autosufficienti. Nelle sue modalità è duttile: può anche essere rappresentato in un vasto spazio aperto (piazza, parco, campo sportivo...), o in spazi al chiuso adatti a grandi manifestazioni (palestre, palazzetti dello sport...). In questi casi, gli spettatori non debbono seguire gli attori e lo spettacolo scorre loro davanti seconda la tecnica del “pageant”. In versione notturna, lo spettacolo

⁶⁹ Comincia la lunga discussione sul titolo del nuovo spettacolo su cui il Tascabile stava cominciando a lavorare a partire dal progetto Bonomini e da temi del macabro. Il titolo alla fine sarà *Rosso Angelico* (2014).

non richiede che una normale illuminazione. Per quanto riguarda il sonoro, l'amplificazione fa parte della sua normale dotazione.

Per la sua forma e le sue figure, lo spettacolo si collega esplicitamente all'opera del pittore di Bergamo Paolo Vincenzo Bonomini ed al genere pittorico dei cosiddetti "macabri", diffuso nella tradizione bergamasca e lombarda fino all'Ottocento inoltrato. Più in generale, si collega alla tradizione medioevale europea della "dance macabre" o "Totentanz", di cui si conserva una testimonianza unica in Italia negli affreschi quattrocenteschi della Basilica di Santa Maria dell'Assunta a Clusone (Bg).

Da questi archetipi culturali, lo spettacolo trae la sua formula drammaturgica tripartita: 1) un inizio sotto forma di "predica" o "arringa"; 2) un corteo in cui scheletri ed esseri viventi si confondono inanellando e stravolgendo momenti della vita quotidiana; 3) gran ballo finale.

Questo, per quanto riguarda il canone formale dello spettacolo. Per quanto attiene, invece, al suo "senso", o alla sua "emozione fondamentale", noi abbiamo remato controcorrente rispetto alla tradizione, che fa della danza macabra una catena di scene ripugnanti paurose o satiriche. Convinti che i veri archetipi per così dire si "riattivano" e brillano di nuova, diversa energia quando vengono contraddetti, abbiamo pensato che dalla Totentanz avremmo potuto far scaturire un senso di gioia.

Nel nostro spettacolo, ciò che non muore e ciò che può morire, ossa e corpi viventi, danzeranno intracciati. Si scambieranno intrecciandosi, mimeranno la luminosa elica doppia con cui balla la vita. Per ora questo è tutto. Te lo mando subito, visto che entro domattina ti serve. Lo mando anche per conoscenza a Mirella, perché certamente avrà obiezioni, e cioè nuove proposte.

Baci,
nando

16:51. Tiziana Barbiero

Caro Nando, i titoli mi sembrano bellissimi tutti. Terrei al momento il terzo. ma potremo benissimo cambiare. Il resto va benissimo. grazie tiz

30 marzo 2011. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nando, volevo ringraziarti. Mi chiedo come farei-emmo senza di voi. È sempre così vero quello che dici che io mi sento contemporaneamente felice e perduta.

Avrei voluto scriverti prima, subito dopo che mi hai mandato le righe sulla musica delle ossa ma un tubetto dell'acqua si è rotto nella mia cucina devastando la casa che ora è simile a quella degli alluvionati di Vicenza e allora sono stati due o tre giorni duri...

Un grande abbraccio Tiz

1 aprile 2011

Mi fa sempre un gran piacere ricevere le tue parole. Ma non ti preoccupare: andreste avanti benissimo, magari per diverse strade. Ma meno male che questa strada invece ci unisce.

Baci,
nando

*20 aprile 2011. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino
Cari Nando e Mirella,*

vi invio un po' in anticipo gli auguri di buona Pasqua da parte di tutti noi.

In realtà volevo dirvi che ho letto quasi tutto d'un fiato "La mia vita nell'arte"⁷⁰ e sono rimasta estasiata. Domanda: per quale razza di motivo siamo cresciuti, noi miseri attori del TTB, con la convinzione che Stanislavskij fosse proprio di un'altra famiglia? Quale ingiusto razzismo! A me sembra proprio che se fosse vissuto altri 70 anni oggi la penserebbe come noi no?

Ma per non essere ingiusta verso Renzo devo confessare però che Renzo ci aveva a un certo punto spinto con forza a leggere Toporkov⁷¹. Addirittura ci aveva chiesto di farne un riassunto o qualcosa del genere. Non ricordo di averlo mai letto... Probabilmente poi Renzo ha perduto le speranze.

La prossima settimana cominceranno le prove per le azioni di GR. Sono ovviamente in difficoltà. Vi terrò al corrente. Però mi è venuta una idea stramba. Se si tiene la scena iniziale dei fantasmi a portare in scena Clara (la sognatrice) potrebbe essere una scimmia. E magari una scimmia eretta e vestita con un doppiopetto bianco, elegantissima. O magari il personaggio, di Caterina muta ma con la maschera della scimmia che può essere svelata solo a un certo punto.

Insomma...
ribuona Pasqua Tiz

21 aprile 2011

L'idea della scimmia in piedi, in elegante abito bianco mi pare buonissima. Mi pare che eliminerà/sostituirà il Carabiniere, sennò il troppo stroppia. E che farà allora Alberto? Non sarebbe meglio lui, come scimmia, invece che Caterina (che potrebbe essere assai più utile in altri panni?). Questa scimmia in elegante abito bianco da signore, e con un panama da snob uscito dal mondo di Proust o di James mi entusiasma.

⁷⁰ Tiziana fa riferimento all'edizione de *La mia vita nell'arte* curata da Fausto Malcovati (Firenze, La casa Usher, 2009).

⁷¹ Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Milano, Ubulibri, 1997.

Sono proprio contento che ti sia entusiasmata di Stanislavskij. Tieni conto che questa nuova edizione è assai più bella dell'altra italiana, tutte quelle foto, la traduzione più scorrevole, ti fanno capire la mentalità gioiosa di Stanislavskij. Sì, certo che sarebbe dei nostri. Il nonno, come lo chiama Barba. E non ti fare troppi problemi riguardo a Toporkov: è vero che è un libro importantissimo per capire il lavoro di Stanislavskij, ma non c'è la "poesia" e la vita vissuta de La mia vita nell'arte. È essenziale per capire su che cosa lavorasse nell'ultima fase della vita di Stanislavskij tormentoso Maestro, il lavoro scientifico al confine fra fisico e mentale (o spirituale). Dal punto di vista scientifico-tecnico è importantissimo (è stato Grotowski a insistere perché lo leggessimo, ed è stato lui a farlo pubblicare in Italia da Ubulibri). Lo faceva leggere in inglese ai suoi allievi del Teatro delle Sorgenti. Ma è tutt'altra cosa. "La mia vita nell'arte" riguarda, in fondo, il teatro come...Patria. E tu l'hai subito riconosciuto. "Brava!!!" direbbe oggi Renzo.

Tanti baci. E baci di buona Pasqua ad Alessandro e Clara.
nando

P.S.: non credo che ti possa servire, ma per immodestia ti mando lo stesso la recensione impettita che ho fatto per "L'Indice"⁷².

3 febbraio 2012. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nandoji,
io qui, in India, nel giorno del tuo settantesimo compleanno,
danzando, ti penso. A presto Tiziana

4 febbraio

quale regalo più bello!?!
nando

13 marzo 2012. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino

Cari Nando e Mirella,
grazie per la vostra visita.

A volte sembra che non sia più necessario, ma vorrei poter dire ancora che senza di voi io, noi, saremmo perduti.

Voi siete per me come un salvagente, qualcuno che è lì per evitarci di cadere nel burrone.

Per questo avrei voluto dirvi di essere feroci.

Non l'ho fatto ma lo faccio adesso.

Poi mi sono dimenticata di pagarvi i biglietti aerei e perciò vi chiederei di dirmi la spesa.

⁷² «L'Indice dei libri del mese».

Spero lo facciate, se non altro per togliermi da questo enorme imbarazzo.
Quando mi concentro su qualche cosa dimentico tutto. Avete visto: anche il greco di Clara a cui tengo tantissimo.

Oggi, in un momento di disperazioncina, ho incontrato un titolo:

La ballata del gran macabro di Michel de Ghelderode.

Io non sapevo nemmeno che esistesse ‘sto drammaturgo...

Vi pare che valga la pena di prenderlo e leggerlo?

C’entra collo spettacolo?

Ciao Tiz

6 febbraio 2013. Mirella Schino a Beppe Chierichetti

allora: la “festa” universitaria per Nando⁷³ si farà il 5 marzo, nella nuova sede della facoltà di Lettere dell’Aquila (non ho l’indirizzo, ma me lo procuro, e in ogni caso per l’arrivo ci mettiamo d’accordo). La festa (che ha un nome spaventoso: Tra testo e performance. Passioni Aquilane) inizia verso le 9.30. La parte “di Nando” sarà alle 11.30. Dura tra i quarantacinque minuti e l’ora. Oggi pomeriggio devo sentire il mio ex-studente aquilano che ho nominato responsabile, per essere sicura al cento per cento che si possa fare un valzer.

Ospitalità: per quanti? a Roma? all’Aquila? quando? fatemi sapere e organizzo – baci

10 aprile 2013. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani e Mirella Schino

Cari Nando e Mirella,

ieri ci siamo rivisti con Lui Angelini e Paola Serafini (!!!) sua ex moglie⁷⁴.

La loro richiesta economica per seguire la messa in opera e in scena dei sipari mobili e la collaborazione per la creazione della scena del giardino (queste sono le priorità da noi chieste rispetto al loro progetto ma poi, insomma, per ogni cosa che può servire) è di 3000 euro compreso i materiali. Questo denaro glielo possiamo dare quando ce l’avremo.

Come forse saprete da Beppe noi siamo sull’orlo del baratro economico e al momento abbiamo ancora un paio di mesi d’autonomia e tuttavia, in attesa del crollo della casa, abbiamo deciso di intraprendere con loro questa strada.

⁷³ In occasione del pensionamento di Ferdinando Taviani, e di altri due professori, l’Università dell’Aquila aveva organizzato una festa. Per Taviani vennero, oltre al Tascabile, anche Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Nicola Savarese, Luca Vonella, Claudio La Camera.

⁷⁴ Lui Angelini e Paola Serafini – La Voce delle Cose – sono stati gli aiuto scenografi di *Rosso Angelico*.

Una volta Alyama (la balia indiana di Clara) mi ha raccontato che lei e la sua famiglia avevano finito tutte le risorse e non sapevano più quali iniziative intraprendere per trovare cibo e denaro.

Quindi si erano chiusi in casa aspettando di morire. John Kalamandalam⁷⁵ arrivò da loro annunciando che una famiglia italiana cercava una baby sitter indiana per la loro figlia neonata.

Ecco, noi, non sapendo più che pesci pigliare, ci siamo chiusi nella nostra casa, lavoriamo allo spettacolo e aspettiamo di morire.

Detto questo, che è per me la verità, io ora dovrei spiegare agli angelini e ai serafini che cosa vorremmo dire nella scena del giardino⁷⁶ e come questa scena si collega al resto dello spettacolo.

Io ho spiegato loro che per noi questa scena vorrebbe mostrare una possibile idea del ruolo che hanno i morti per ognuno di noi e per la società più in generale, che il riferimento sono anche alcuni versi di Rilke del genere: cosa saremmo noi senza i morti?, che ci era sembrato che il quadro di Simberg⁷⁷ potesse in qualche modo rispondere a queste domande e che dunque i nostri morti potessero essere dei giardinieri che coltivano altre esistenze e che solo a causa del loro lavorare e pregare il mondo sta ancora in piedi.

Ma mi sa che a loro serve anche qualche altra parola, anche perché mi sembra che l'angelini sia un intellettuale ben fornito e io divento subito piccola.

Voi ce l'avete qualche parola in più?

Vi ringrazio.

Tiz

PS Venite in fretta

12 aprile 2013

punto primo: tu non sei piccola di fronte a nessuno, che non sia materialmente un metro per misurare le stature.

punto secondo: a volte ti fai piccola, mi pare, perché hai la dote di vedere quel che non sai dire. E in questi casi, effettivamente, si fa prima a dire d'essere ignoranti e non avere parole, piuttosto che dire agli altri che loro ci vedono maluccio.

punto terzo: la parola in più... il punto di partenza... penso questo: sì, conservare la vita ma sempre nella sua doppia faccia: frutto+serpente;

⁷⁵ John Kalamandalam è il maestro di *kathakali* del TTB, dirige la Kalatarangini Kathakali School.

⁷⁶ Lo spettacolo, *Rosso Angelico*, basato su testi di Rilke, aveva una scena in cui un gruppo di scheletri-frati curano un giardino-cimitero, in cui dalle tombe, innaffiate, nascevano in scena fiori e voci dei morti: Martin Luter King, Gandhi, Camus, ecc.

⁷⁷ *L'Angelo ferito*, di Hugo Simberg.

madre+strega; acqua caustica. Nel Giardino c'è sempre un Serpente⁷⁸, se non si dà presenza al Serpente il Giardino rischia di diventare una cosa infantile. Renzo avrebbe aggiunto qualche grande citazione poetica. L'aggiungo anch'io, immagino che sia proprio la stessa: Purgatorio, canto VIII. È lo stesso serpente di Eva. Ma non bisogna dimenticare che il serpente è anche simbolo di Cristo, e Mosè vede un serpente crocefisso...A parte il fatto che il serpente è anche un segno fallico (come nel Principe dei Gigli⁷⁹ si rammenta).

punto quarto: non conviene concentrarsi sui morti. Sono un angolino del grande paese dell'Invisibile. È l'Invisibile che il giardino mostra, con le sue vesti anche più ovvie e infantili, a partire da i teschi, che sono la testa invisibile che sta dietro la faccia visibile. Il giardino svela, non accontenta. Non fa dolcemente sperare. Mostra (forse) che speranza e disperazione sono l'uno il sipario dell'altra. E in realtà sono illusioni, l'una quanto l'altra. E nel giardino uno non la smette di svegliarsi. E ogni volta che si sveglia s'accorge che quindi prima dormiva. Non capisce e non capisce. Finché la necessità del capire si spezza. E dietro compare qualcosa di semplice e solido, di cui però non sappiamo niente. E chi cerca di parlarne ha, ha perso dieci punti e deve pagare penitenza.

baci, nando

15 aprile 2013

... ma tieni conto che il serpente è anche immagine dell'anima, il serpente che da sotto il letto entra in un buco nel muro mentre sul letto un uomo saggio muore.

baci nando

16 aprile 2013. Tiziana Barbiero a Ferdinando Taviani

Caro Nandoji,

grazie delle tue note. Non te l'ho detto prima perché solo oggi ho avuto modo di leggerle veramente, con l'attenzione necessaria.

Ma oggi mi sono finalmente messa qui nel mio posticino sul soppalco a cercare di produrre pensieri intorno allo spettacolo e riguardo a quello che scrivi mi è venuta in mente la Digitale purpurea⁸⁰. C'entra?

Prima del vostro arrivo vi scriverò un po' di cose perché credo che l'incontro di maggio debba essere risolutivo.

⁷⁸ È stata provata a lungo una scena con un serpente (e il testo della *Digitale purpurea*) ma poi è stato tolto.

⁷⁹ *Il principe dei gigli* è uno spettacolo del TTB, 1997, regia di Renzo Vescovi, con Caterina Scotti.

⁸⁰ Il riferimento è, naturalmente, alla poesia di Pascoli.

Sembra che entro dicembre si debba andare in scena e il tempo comincia a scarseggiare.

Spero che tu stia bene.

Al più possibile presto

Tiziana

14 maggio 2013. Ferdinando Taviani a Tiziana Barbiero e Mirella Schino

...come sempre quando voi due, Tiziana e Mirella, parlate fra di voi io ho una certa difficoltà ad intervenire e soprattutto a capire. Sono d'accordo, quindi su tutto, ivi comprese le differenze o i dissensi su alcuni dei dettagli. L'idea dei sipari che sono un personaggio autonomo mi pare un'idea magnifica – e l'espressione “sipario del suo cuore” è straordinaria. Te la sei inventata tu, Tiz, o viene da Rilke? Tanto, comunque, non c'è differenza. Che Beppe veda o no i frati⁸¹ mi pare che sia una di quelle cose che bisogna vedere per credere. Giustissimo non iniziare con la frase sulla guerra: è vero che diverrebbe un quasi-titolo. Quando Beppe compare all'inizio con Caterina che appoggia il suo capo sulla sua spalla (è Caterina, vero?) io farei esattamente l'opposto (l'avevo pensato due o tre volte la settimana scorsa, ma m'ero stato zitto per non suscitare un vespaio): secondo me dovrebbe essere Beppe a poggiare il capo sulla spalla di Caterina e dovrebbe essere quest'ultima ad accompagnarlo, come una madre che accompagna il figlio malato, come una donna che accompagna il suo uomo alla tomba. Non foss'altro per mettere almeno uno stereotipo alternativo accanto a tutti gli altri stereotipi del rapporto maschio-femmina. Inoltre sarebbe consonante con l'idea del feretro: è la donna (madre, figlia, sposa) che accompagna il maschio verso una supposta tomba (in Canova c'è qualcosa del genere, o forse ricordo male). Per quanto riguarda il banchetto non ho capito se voi date per scontato quel che si diceva a Bergamo? Bisogna riprendere il tema eroico? per qualche frase fulminante? il resto dev'essere in dialetto pesante? O magari in ungherese? In un pastrocchio di lingue diverse dove emerge ripetuta l'idea di tenere la bandiera? Tanto che si beve, che si brinda, che si mangia si capisce. Oppure? Bisogna metterci per forza dei versi rilkeiani? Certo non ci si possono mettere dei dialoghi o qualcosa di simile a un dialogo sia pure telegrafico: tutta la scena e la partitura delle azioni non permette dialoghi, neppure botte e risposte. È una partitura per esclamazioni, apostrofi, ehia ehia ed alalà.

⁸¹ Taviani sta parlando degli avvenimenti interni allo spettacolo *Rosso Angelico*, di cui Beppe Chierichetti era protagonista.

Antonietta⁸² come intoccabile? E perché? L'Intoccabile immaginavo che semmai fosse Rosy⁸³, che a volte può essere frate, e a volte può essere accovacciata in un angolo con il suo armamentario di bottigliette, come un madonnaro mendicante-che-fa-mandala. Magari uno passa e getta una moneta. Un altro con un colpo di piede ferisce il disegno... Un puro contrappunto, che trova sempre, come tutti i contrappunti teatrali, sciami di significati a ciascuno il suo – e che non obbligherebbe Rosy a star sempre lì. Basta che lì rimanga il suo manufatto. Lei può diventare frate o angelo, suonare e ballare. Poi torna lì. Sul fatto che le Voci rappresentino (anche) un ben preciso giro di anni sono d'accordissimo. Sul fatto che si debba sapere – materialisticamente – da dove escano non sono d'accordo per niente. (il che forse vuol dire che si deve fare proprio così, per il sacro principio di contraddizione che regola l'arte). Si possono sentire ogni volta che conviene sottolineare che nell'azione c'è uno strappo, una lacerazione, emotiva, materiale, ritmica, tematica, musicale... cioè ogni volta che si sente che serve. Quante volte? Come il sale in cucina: “quanto basta”.

Per ora mi pare di non avere nient'altro da dire. Non parlo del progetto europeo. Sappiamo tutti che non si deve far finta di niente, che al contrario bisogna mettersi le mani nei capelli... e così, come il gran Barone, tirarsi su.

Baci, nando

1 luglio 2013

figurarsi se non rispondevo a Clara!

Anche a te ho risposto sul sipario: “rosso angelico⁸⁴” a te piace molto, anche a Mirella. A me piaceva Tirasila – o Tirashila. Ma non insisto. E mi fido più di te e Mirella che dei miei gusti. Baci,

nando

20 luglio 2013

un brindisi per

rosso angelico

è già un risultato.

vedremo, sentiremo, penseremo

(e per il sottotitolo ci sarà tempo)

baci cari.

(non farti idee, Tiziana, sulle lentezze a rispondere. Mi debbo organizzare: arrivi, partenze, arretrati, lavori...)

altri baci.

⁸² Antonietta Fusco, attrice del Tascabile.

⁸³ Rosy Da Lima Iannone, in quel momento attrice del Tascabile.

⁸⁴ Dopo molte discussioni e proposte il titolo del nuovo spettacolo era diventato *Rosso Angelico*.

*17 marzo 2015*⁸⁵

Tiziana carissima, finalmente riesco a leggere lo “scenario”⁸⁶ che mi hai mandato. Mi pare fatto a regola d’arte, ben calibrato – corna facendo dovrebbe venire benissimo. Io sono ancora a casa un po’ azzoppato – ma pare che con il nervo sciatico le cose vadano così, e che guarisce quando lui decide di guarire.

Salutami tutti i compagni --- che non credano che il mio forzato silenzio sia lontananza. Baci e tantissimi pensieri.

nando

⁸⁵ Questa è una delle ultime mail che Nando ha mandato. Poi ce ne sono un paio di altre, di qualche mese successive, che riguardano la sua partecipazione, in una piccola parte, al film *Agadah* di Alberto Rondalli. Noi, in quanto collaboratori, eravamo stati il tramite: il regista, nostro amico, aveva pensato che Nando fosse l’immagine perfetta per il personaggio di Mamun, e Nando, che era persona enormemente curiosa, aveva accettato con entusiasmo. Qualche mese dopo ancora si è rotto un femore, ha avuto sempre più difficoltà a uscire di casa, e ha presto smesso di usare il computer: ci sentivamo ancora, e spesso, ma solo attraverso il telefono.

⁸⁶ È lo scenario per la Cerimonia di inaugurazione per la riapertura dell’Accademia Carrara di Bergamo, un grande evento curato dal Tascabile.

Ferdinando Taviani

14 GENNAIO 1999

[Pubblicato da Taviani ne Il naso per aria, p. 71. Ne Il naso per aria, subito dopo questa lettera, c'è un articolo più compiuto sullo stesso argomento, la morte di Grotowski, dal titolo Strategia di un commiato (pp. 72-79). Abbiamo preferito questo, così criptico e intimo, il peso della morte di uno dei più grandi registi del Novecento per una comunità e un ambiente. Di questo brevissimo scritto privato ci sembra significativo il fatto stesso che Taviani abbia scelto di pubblicarlo in una raccolta a lui molto cara. Richiede spiegazioni: Nicola è Nicola Savarese, in quel momento lontano dall'Italia. Roberto è Roberto Bacci, regista e leader di Pontederateatro, che aveva ospitato Grotowski e il suo Workcenter. Thomas è Thomas Richards, principale collaboratore di Grotowski. Carla è Carla Pollastrelli, anche lei di Pontederateatro, traduttrice da molti anni di tutte le conferenze di Grotowski. Eugenio è Eugenio Barba. Franco e Mirella sono Franco Ruffini e Mirella Schino. Mario è Mario Biagini, altro fondamentale collaboratore di Grotowski. Annalisa è Annalisa D'Amato, allora compagna di Mario Biagini e aiuto-regista a Pontedera. Torgeir è Torgeir Wethal, attore dell'Odin Teatret (Mirella Schino)].

Roma, 15 gennaio 1999

Nicola carissimo,

questa volta ci daremo proprio del tu, come se la lontananza geografica non ci fosse. Ieri, giovedì 14 gennaio, vado a Pontedera per vedere le prove dello spettacolo di Roberto. Arrivo a Pisa all'una dopo mezzogiorno, e Roberto mi dice che Grotowski è morto. È morto alle 5,10' circa della mattina. Il referto medico dice arresto cardiocircolatorio. Era in un assopimento quasi senza ritorni da due o tre giorni. Da una settimana non mangiava. Respirava a grande fatica e ogni qualche minuto dovevano girarlo nel letto per permettergli di tirare ancora un poco il fiato. C'era lì costantemente a lavarło e aiutarlo Thomas più una ragazza del Workcenter (il nome non l'ho capito e non me la son sentita di fare il pedante e chiederlo).

Hanno cercato di non fare sapere subito della morte, anche perché prima volevano avvisare il fratello e non lo trovavano. Al teatro di Pontedera il lavoro continuava come sempre. E questo era un bel modo di piangere senza piangerla la morte. Ma Carla non resisteva e ogni tanto scoppiava a piangere. Ho chiesto di vederlo. Hanno chiesto a Thomas che ha detto immediatamen-

te di sì. Sono andato a via Risorgimento 4, nell'appartamento a piano terra, eravamo Roberto ed io. Ci ha aperto Thomas, con gli occhi gonfi di lacrime.

Nella casa non c'era nessun altro. Le luci delle stanze normalmente accese, nessun segno particolare. Grotowski era sul letto, coperto da un lenzuolo.

Il volto identico all'ultima volta che l'avevo visto, che credo sia stato il giorno che hanno dato la cittadinanza onoraria a Eugenio. Eugenio ne parla, di quella giornata, della loro conversazione al bar, in *La terra di cenere e diamanti*. Aveva il volto identico e gli occhi non perfettamente chiusi, sicché sembrava che ancora facesse quel suo sguardo di sottocchi. L'ho silenziosamente salutato anche a nome tuo, di Mirella, di Franco. Eugenio intanto veniva cercato. Era in volo per il Cile. Roberto ha parlato con Torgeir. Stamattina, mentre il lavoro a Pontedera continuava, Grotowski è stato portato – a cura della Pubblica Assistenza – a Pisa, dove è stato cremato. Credo che questo sia avvenuto a partire dalle 8, di stamattina 15 gennaio. Mario fino a ieri mattina era all'ospedale Careggi di Firenze, dove meno di una settimana fa era stato operato di diverticolite all'intestino. Gli avevano tagliato via un mezzo metro d'intestino. Ha firmato per fare ritorno a Pontedera un po' prematuramente. Ma naturalmente stava immobilizzato a casa sua a Pontedera, accudito, solo sul tardi, da Annalisa, che intanto fa l'aiuto regista di Roberto. Roberto mi ha detto che l'ultima cosa che gli ha detto Grotowski è stato: «Pensa allo spettacolo, non pensare a nient'altro. Pensa solo allo spettacolo». Che è una di quelle cose un po' generiche, che diventano piene di senso quando escono come ultima parola.

Caro Nicola, il 14 gennaio, la mattina poco dopo le 5, il Novecento teatrale è davvero finito. Silenziosamente. La notizia è stata data ai giornali nella serata-notte del 14. Il 15, stamattina, il solo giornale al mondo ad annunciare la notizia della morte di Grotowski era «il Tirreno».

Oggi la notizia sta sul Televideo e domani vedremo i giornali.

Chissà perché mi vengono in mente due versicoli di Fabrizio De André (a proposito: lo sai che De André è morto, domenica 11 gennaio?). I due versicoli sono: «coi giornali in una mano / e nell'altra il tuo destino».

Ti abbraccio,

nando

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*

Leszek Kolankiewicz

KADDISH

«Gente Iudaeus, natione Polonus»: di origine giudea, di nazionalità polacca. Così, all'improvviso, dopo appena tre frasi si era presentato in una intervista a Tadeusz Sobolewski. Ma all'epoca Flaszen abitava ormai da un quarto di secolo a Parigi, e in quanto polacco che viveva all'estero era stato insignito dieci anni prima della Croce di Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Polacca. Nell'intervista con Sobolewski aveva svelato le sue radici familiari e aveva raccontato del nonno, anche lui Ludwik, che abitava a Szczakowa, in territorio di confine e nemmeno uno qualsiasi, visto che si trattava del Triangolo dei Tre Imperi¹. Ma perché aveva usato il latino per presentarsi? Forse perché ne ricordava la formula originaria ancora dai tempi degli studi letterari, dalle lezioni di letteratura rinascimentale, ricavata dagli scritti di Stanisław Orzechowski, anch'egli uomo di confine, e già allora pronta per essere riscritta a proprio uso e consumo. O magari aveva abbreviato la nota presentazione, ripetuta come un proverbio, di un anonimo abitante della Repubblica del XVI secolo, citata in *God's Playground* da Norman Davies: «canonicus cracoviensis, natione Polonus, gente Ruthenus, origine Iudaeus» («canonico cracoviano, di nazionalità polacco, di stirpe ruteno, di origine giudeo»). Una presentazione che forse calzava ancora meglio per lui, anche se non era un canonico e non era nato in Rutenia. Ma era ciò che i francesi chiamano un chierico: un intellettuale indipendente. Era un intellettuale di Cracovia. Era anche un conoscitore e amante della letteratura e della cultura russe: parlava il russo fluentemente, recitava Puškin a memoria, negli anni Sessanta fu il primo in Polonia a tradurre Bachtin. Erano traduzioni di brani da *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, che avevano strettamente a che fare con lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris*, all'epoca *in statu nascendi* al Teatro Laboratorio, e in cui non risuonavano soltanto le accuse del Grande Inquisitore, ma che scaturiva da quel metodo dialogico di sentire il mondo che Bachtin aveva scoperto in Dostoevskij. Del resto Flaszen fu sempre fedele a Dostoevskij, lo adattò e lo mise in scena ostinatamente per tre volte: a Nantes,

¹ A Szczakowa, in territorio polacco, negli anni 1846–1915 si incrociavano i confini dei tre imperi europei di Prussia, Austria e Russia: in tedesco *Dreikaisereck*, in russo *Ugol trëch imperatorov*.

a Palermo, a Cracovia. Era attratto anche dagli ortodossi, i padri orientali e gli esicasti, ma forse erano soprattutto ricordi d'infanzia, quando sovente ascoltava i canti della chiesa ortodossa.

A dieci anni venne deportato insieme ai genitori da Lvov, occupata dall'Armata Rossa, come cosiddetto *spetsposeleniets* ("deportato speciale"): forse appunto per l'origine ebraica, nelle lontane foreste della Repubblica dei Mari, sulla sponda sinistra del Volga, appena prima degli Urali, dove per un po' vissero in baracche di legno sotto l'occhio vigile degli agenti dell'NKVD. Quando una volta d'inverno visitammo insieme il Monastero della Trinità di S. Sergio, in cui Pavel Aleksandrovič Florenskij vide l'"Atene russa" e per il quale Rublov dipinse un'ispirata Santa Trinità – che oggi non è più lì² ed è stata rimpiazzata da un'iconostasi abbastanza fuliginosa, realizzata secondo il disegno di Rublov e forse sotto la sua guida –, pranzammo nel ristorante ormai fuori le mura che circondano il monastero. Quel giorno eravamo gli unici ospiti, perché il gelo e la neve avevano scoraggiato i visitatori, per questo sia il cameriere che la guardarobiera si comportarono con grande enfasi: lei consegnandoci la contromarca del guardaroba come fosse una benedizione. Ma poi ci riprendemmo i nostri cappotti invernali in tutta fretta, per arrivare in tempo a Mosca prima del crepuscolo. E forse quando passammo da Puškino, dov'era la vecchia sede della famosa scuola dell'NKVD, Ludwik si mise a gridare, preso dal terrore: «Non ho restituito il numeretto!». Al che io, come in Mrozek: «Ecco, ora lei andrà in galera per colpa tua». Ma la battuta fu forse troppo crudele. Perché con Ludwik era sempre facile provocare la paura del sopravvissuto per miracolo all'Olocausto, del bambino sorvegliato in una baracca piena di cimici da un agente della sicurezza sovietica col cane. Potevano allontanarsi dalla loro sede nella foresta al massimo per due chilometri: lui andava per frutti di bosco, quello per lui era il paese in cui crescevano sempre le fragole di bosco³.

Poi vennero trasferiti a sud-est ad Andijan nell'Uzbekistan, tra il Tien Shan e Altaj. La città era antica, per così dire, ancora fatta di argilla, immersa tra colture di cotone e vigneti, con un bazar orientale, cammelli e asini, con uomini in cappotti colorati, con pugnali alle cinture, con *tubeteike* ricamate in testa, con donne velate. Lì era nato Babur, l'emiro di Fergana, Mawarannahr e Kabul, il padiscià, fondatore della dinastia indiana dei Gran Moghul, che nei suoi diari scrisse: «Non è uomo degno di tale nome chi non abbia visto Andijan e non la ricordi nei suoi peregrinaggi celesti». Era la torre di Babele:

² Poiché si trova nella Galleria Tret'jakov a Mosca.

³ Allusione al film di I. Bergman *Il posto delle fragole*.

uzbeki, uiguri, kirghizi, tagiki, tartari, mongoli, armeni, russi, e poi ebrei di Bukhara. Tuttavia per la maggior parte musulmani. Anni dopo, eravamo insieme a una conferenza organizzata da Yeditepe Üniversitesi a Istanbul, e a un certo punto lui si mise a parlare ai padroni di casa in una lingua sconosciuta. All'inizio loro non riuscivano a credere alle loro orecchie, poi si illuminarono di soddisfazione. Parlava in uzbeko e lo capivano. Gli piacque terribilmente e nei giorni successivi avrebbe ricordato più e più volte parole e frasi. Era raggianti, camminava orgoglioso come un pavone.

Un giorno ci stavamo avvicinando al Museo Adam Mickiewicz nel quartiere di Tarlabası passando da un versante insolito, percorrendo la strada dei bordelli, quindi attraversando il bazar e una piazza dove i polli grattano e beccano per terra. E allora avevamo ricordato quella lettera del poeta in cui scriveva di una piazza del mercato ricoperta da uno spesso strato di fango o letame misto a piume, dove polli e tacchini passeggiavano tra grappoli di cani addormentati, proprio come in Lituania. E poi nel museo in via Tatlı Badem (delle Mandorle Dolci), una replica della casa che Mickiewicz e i suoi compagni affittarono per le ultime (come poi si è scoperto) tre settimane della sua vita: ci ha fatto pensare a quelle taverne in Ucraina i cui interni secondo i nostri ospiti corrispondevano a quell'edificio. Il vate viveva modestamente a Istanbul, perché non voleva che i suoi connazionali pensassero che poteva venderci a una delle parti per un appartamento confortevole e per del buon cibo. Nel seminterrato del museo avevano alloggiato una cripta simbolica, era il luogo in cui il cadavere di Mickiewicz, depresso in tre bare per motivi sanitari, dovette attendere oltre un mese prima che i suoi connazionali smettessero di discutere su dove sarebbe stato sepolto come reliquia nazionale. Ma Flaszen e io avevamo dei dubbi in proposito, poiché Armand Lévy⁴, che aveva partecipato e organizzato quegli eventi, disse che quella enorme bara si trovava davanti alla porta, sulla strada.

A Istanbul, ovviamente, abbiamo visitato Hagia Sophia (Santa Sapienza), allora né moschea né chiesa ma ancora un museo. Convinsi Ludwik ad andare alla vicina Moschea Blu, le immediate vicinanze costringono a fare confronti. Ma all'ingresso comincio a esitare: «Vai da solo», mi disse. All'inizio non sapevo se fosse l'esitazione di un ebreo davanti a una moschea, o meglio di un non religioso che, come poi confidò a Sobolewski, si fermava sulla soglia di ogni tempio: chiesa, chiesa ortodossa o sinagoga. Solo dopo un po' mi

⁴ Armand Lévy (12 marzo 1827 – Parigi, 23 marzo 1891) è stato un avvocato, giornalista e attivista francese, amico e assistente di Adam Mickiewicz, era con lui a Istanbul quando il poeta morì, nel 1855.

sono reso conto che si trattava in realtà delle scarpe: la moschea era aperta e dovevi toglierti le scarpe per entrarci. Flaszen aveva allora settantanove anni, era in ottima forma, ma poteva semplicemente avere problemi ad allacciarsi le scarpe. Io avevo appena passato i 50, quindi, senza pensare, mi sono inginocchiato davanti a lui e gli ho slacciato le scarpe. Più tardi mi sono ricordato di questa scena quando ho letto la sua storia sul monumento di Montaigne a Parigi, seduto con la gamba accavallata, la cui scarpa sporgente viene lucidata dal tocco dei passanti fino a farla sfavillare, e che lui, ogni volta che passava per rue des Écoles, non trascurava, onorando così come un santo quello scettico che praticava la sua filosofia basata sull'arte di vivere. Io continuo sempre a passare dall'altra parte della strada, dove davanti al Collège de France c'è lo spiazzo verde di Michel Foucault, il grande critico e archeologo del discorso. Flaszen era anche uno scettico pratico, un saggista ed editorialista critico del discorso. Basta guardare il suo *Cyrograf* [Il chirografo]: i *Pomeriggi di un seccatore* e i *Moralia* lo testimonieranno⁵.

Mi scrisse una dedica veramente barocca sulla terza edizione di *Cyrograf*, modificata e ampliata, includendo ampi frammenti della leggendaria *Głowa i mur* [La testa e il muro], la cui edizione andò al macero nel 1958, in seguito a una decisione della censura di Gomułka: «al vuduista, in un tumulto sciamanico, con amicizia sempre cordiale – un fratello di incantesimi». (Il vuduista è dovuto non solo ai miei contatti con il gruppo haitiano Sen Soley [Saint Soleil], incentrato su Tiga e Maud Robart, un gruppo che ho conosciuto ai tempi del Teatro delle Fonti, ma anche alle mie traduzioni di opere classiche sul vudu di Alfred Métraux, Louis Mars e, soprattutto, Maya Deren pubblicate sulla rivista «Dialog»). Tuttavia non è chiaro chi di noi avrebbe dovuto trovarsi in un tumulto sciamanico: forse sia io che lui, entrambi insieme? Ludwik era un appassionato di sciamanesimo almeno da quando, nell'anno in cui iniziò con il Teatro delle 13 File di Opole, aveva acquistato il *Proiskhozhdeniye teatra* [L'origine del teatro] di Arseniy D. Avdeyev, che aveva un terzo capitolo dedicato alle società segrete, alla rappresentazione dei fantasmi, a sciamani e stregoni, che venivano mostrati nelle figure giustapposte di sciamani nativi americani e siberiani. Gli «incantesimi» in questa dedica vengono, ovviamente, dagli *Avi* di Mickiewicz, mentre il «fratello» dal testo *Święto* [Holyday – Il giorno che è santo] di Grotowski. Ma Flaszen non era animato da uno spirito così occulto o magico come Grotowski, anche se nel 1963 scrisse un editoriale dal significativo titolo *Il teatro condannato alla magia*, un titolo che fu

⁵ Si riferisce al volume, inedito in Italia, di Ludwik Flaszen, *Cyrograf* [Il chirografo], Kraków 1971, (poi 1974, ed. ampl. 1996); il volume raccoglie due cicli di articoli, uno dalla rivista «Odra» dal titolo *Popołudnia piniaczka* [I pomeriggi di un seccatore] (1965-1970), l'altro dal titolo *Moralia*, (ndt).

successivamente assegnato all'intero volume di recensioni e commenti teatrali. «Il teatro, alla luce della ragione, è un'istituzione sospetta», aveva scritto; ed è così perché crea una comunità in cui «la collettività conferma la propria identità» esattamente come succede ovunque si generino forze collettive: «Il teatro per sua natura si compenetra nella sfera, per noi civilizzati vergognosa, della magia»⁶. Tuttavia, anche se è Flaszen l'autore del *Cyrograf*, egli vide piuttosto in Grotowski l'artista pazzo del *Dottor Faust* di Mann che, per accrescere le sue capacità creative, firma un patto con il diavolo, mentre a se stesso assegnò modestamente il ruolo dell'umanista che descrive con terrore l'ascesa e la caduta del dannato.

A ogni modo, Flaszen ha svolto questo compito magnificamente, scrivendo il suo capolavoro: *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*. Ci lavorò per molti anni: l'edizione polacca, l'edizione italiana e l'edizione francese furono pubblicate quattro anni dopo l'edizione inglese, il cui spiritus movens fu Eugenio Barba, e raccolsero testi scritti nell'arco di oltre mezzo secolo: il più antico è del 1957, il più recente è probabilmente del 2011 (successivamente, traduzioni in portoghese furono pubblicate in Brasile e in spagnolo in Argentina). L'edizione italiana, curata dal professor Franco Perrelli, ha preceduto l'assegnazione della Laurea Honoris Causa all'autore da parte dell'Università degli Studi di Torino⁷. E la francese è stata tradotta da Erik Veaux, il traduttore di Witkacy, Borowski e Białoszewski⁸, insignito anche con l'Ordine al merito della Repubblica di Polonia, che Flaszen aveva incontrato a Opole, dove era arrivato grazie a Barba nel 1963. Quando vivevo a Parigi, li incontravo entrambi, Flaszen ed Erik Veaux: dopo cinquant'anni erano ancora insieme, un tandem curioso. *Grotowski & Company* non è solo uno degli studi più importanti sul teatro di Grotowski, di cui Flaszen è stato un co-fondatore e commentatore congeniale – ha coniato lo slogan “teatro povero” – ma è anche un eccezionale commento della storia della cultura polacca di quegli anni che vanno dalla fine dei '50 alla metà degli '80: i tempi di Gomułka, Gierek, Kania e Jaruzelski. Per scoprirlo vale la pena leggere gli ampi saggi *I figli dell'Ottobre guardano all'Ovest e Grotowski ludens*, o il più breve *Sullo*

⁶ Ludwik Flaszen, *Il teatro condannato alla magia*, traduzione di C. Pollastrelli, in: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e C. Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 93-95.

⁷ Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, con una nota di Eugenio Barba, Bari, edizioni di pagina, 2014.

⁸ Si tratta del drammaturgo, filosofo, scrittore e pittore Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy, 1885-1939); dello scrittore Tadeusz Borowski (1922-1951) sopravvissuto all'internamento ad Auschwitz come detenuto politico, esperienza che fu al centro della sua opera letteraria; e infine del poeta Miron Białoszewski, una delle figure più originali della letteratura polacca del dopoguerra.

spirito delle feste nella Polonia Popolare, o tutto il breve capitolo dei *Testi aggiunti*, e l'intervista di Sobolewski, qui citata più volte, *La scarpa di Montaigne*⁹. I *Testi aggiunti* includono anche una nota sulla famosa scuola di critica di Cracovia, a cui Flaszen aderì insieme ad Andrzej Kijowski, Konstanty Puzyna e Jan Błoński; tutti avevano seguito nel dopoguerra il seminario del professor Kazimierz Wyka alla facoltà di Lettere dell'Università Jagellonica a Cracovia. Nell'*Epitaffio per Wyka*, che pubblicò sulla rivista «Odra» nel 1975 dopo la morte del suo insegnante, scrisse che erano orgogliosi di aver potuto dialogare, da studenti, con un grande storico e critico che «ha reinterpretato la tradizione, mostrandone la sua vitalità, e ha legalizzato l'innovazione trasformandola in tradizione». Cosa che Flaszen ha ripreso come autore di *Grotowski & Company*. Proprio come Wyka, egli era un letterato con una conoscenza profondamente radicata nel modernismo e allo stesso tempo aperta a tutte le avanguardie del XX secolo. Quasi in ogni nostra conversazione mi metteva in imbarazzo con la sua vasta erudizione storica e letteraria, seppellendomi di citazioni a memoria da Schopenhauer e Nietzsche, nelle traduzioni dei modernisti Berent e Staff, da Wyspiański e Żeromski, e ovviamente da Brzozowski, ma anche da Witkacy e Gombrowicz.

Sembrava persino che lui, critico che successe a Mrozek nelle recensioni teatrali per l'«Echo Krakowa», preferisse la letteratura al teatro. Lo ammise indirettamente, confessando quanto la sua educazione teatrale dovesse alla sua amicizia con Puzyna, che già da studente godeva della reputazione di eccellente critico teatrale. Ammirava Puzyna, che in seguito restò affascinato dal teatro studentesco, socialmente radicato e politicamente impegnato, e che era fino al midollo un uomo del teatro romantico degli archetipi. In una certa misura era simile al personaggio principale di *Studio su Amleto*, che misero in scena a Opole nel 1964, un Amleto che, a loro avviso, era un tipo da libro, un saputone disprezzato dai popolani della Vistola, uno tzadik che profferiva frasi saccenti: un ebreo!

Flaszen era un uomo del verbo. Il suo testamento è il *Libro*. Conservo una copia della sua prima edizione del 1973 su «Odra» coperta di sottolineature febbrili, e sui margini stretti tre o quattro citazioni di Schulz, con le cui fantasie sull'Autentico del *Sanatorio all'insegna della clessidra* l'ho subito associato. Le ho mostrate all'autore in una nostra conversazione a Wrocław: lui ne riprese una e l'aggiunse in seguito come motto nel *Libro*. Sull'edizione polacca di *Grotowski & Company* mi scrisse una dedica: «con amicizia e gra-

⁹ L'intervista di T. Sobolewski: *Trzewik Montaigne'a* [La scarpa di Montaigne], apparsa in «Gazeta Wyborcza» (suppl. Duży Format), 17 gennaio 2010, è stata ripubblicata in Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014, pp. 316–325, ma nell'edizione italiana del libro non è presente.

titudine per le nostre conversazioni, per il dialogo». Quel dialogo era come un livello superiore di conversazione intellettuale, un'allusione a Bachtin, una spinta al reciproco essere in presenza. Qualcosa che tra noi ebbe inizio già negli anni '70, quando condussi una conversazione con lui per il canale di Wrocław della TV nazionale, ed è durata per diverse dozzine di anni. (Nel 1978 Flaszen scrisse una prefazione al mio libro d'esordio *Na drodze do kultury czynnej* [Sulla via della cultura attiva]). La nostra conversazione *Una parola sul teatro povero* inaugurò a Wrocław l'attività dell'Istituto Jerzy Grotowski; fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Didaskalia», poi Flaszen lo ristampò in *Grotowski & Company*. Dopo alcuni anni, «Didaskalia» pubblicò un altro nostro colloquio tenuto presso l'Istituto: *Dostoevskij – Il Grande Inquisitore – il teatro*.

Per tutto il tempo in cui visse in Polonia non parlò mai della sua origine ebraica, nemmeno per allusioni. La prima volta che ne fece menzione fu quando ci incontrammo a Parigi. Ma all'epoca si comportava piuttosto come un emigrante russo e teneva sotto braccio un pacco di quotidiani stampati in cirillico. Scriveva:

Santa Russia maledetta
 sedicente madre dei miei anni tra il bambino
 e l'adolescente
 perché assali l'immaginazione
 di un uomo che invecchia...?
 Con la madre Russia abbiamo patito la fame allo stesso desco
 mi tirava l'orecchio sussurrandomi versi
 nella dolce lingua di Puškin
 e da allora nessuna lingua mi canterà abbastanza
 il vero e il falso intonandoli con la stessa irresistibile musica
 come se la musicalità fosse l'essenza delle cose.

Ho visto l'ebreo, e forse anche il Rebbe chino su una qualche intricata questione talmudica in una yeshiva, solo quando ci siamo incontrati una volta nel 2014 al Sip Babylone, né un bar né una pasticceria sul Boulevard Raspail, di fronte allo slargo Boucicaut, dove Flaszen usava dare appuntamento, perché abitava a due isolati di distanza. In una cartelletta lui aveva portato con sé la stampa di una conversazione pubblicata da «Widok», sollevando più volte la questione che si trattasse di una rivista dell'Istituto di Ricerche Letterarie dell'Accademia Polacca delle Scienze (era di una certa importanza per lui, probabilmente perché il professor Wyka era stato il direttore dell'IRL per quasi due decenni). Insistette nel citare tutte le frasi in cui veniva menzionato il *queering*: pronunciava la parola non in inglese, ma ostinatamente in slavo,

e oltretutto precisamente, senza tralasciare alcun suono. Poiché c'erano molte citazioni, la nostra conversazione iniziò a protrarsi come mai prima d'ora. E allora notai – dopo quarant'anni di dialogo – che, terminato il suo *opus magnum*, era diventato un uomo di scrittura e di lettere, rinchiuso nella tradizione che aveva legalizzato.

Cinque anni prima, il destino ci aveva portato a Delfi insieme. Nel famoso centro culturale della città (ECCD), abbiamo entrambi tenuto discorsi nell'ambito del 14 ° incontro internazionale sull'antico dramma *Xsénos - métoikos* (Straniero - immigrato). La mattina presto, prima che le pendici del Parnaso venissero sopraffatte dal caldo di luglio, uscimmo in esplorazione: ecco la sorgente sacra di Castalia, anche se non eravamo poeti (sebbene Flaszen avesse scritto poesie, chiuse in un cassetto, all'inizio degli anni '50 e poi avesse messo in scena *I sognatori*), ma di certo uomini di parole; ecco il quartiere sacro di Apollo; e un giorno – per gentile concessione di Michał Klinger, un teologo ortodosso e ambasciatore ad Atene a quel tempo – persino la Grotta Coricia, di cui avevo letto così tanto in passato nell'emozionante libro di Kerényi su Dioniso. La strada santa, che conduceva alle rovine del tempio, dove nell'*adyton* la Pizia sedeva su un treppiede, si arrampicava su per la collina, ma Ludwik affrontò la salita sorprendentemente bene. Arrivammo nel luogo in cui si trovava l'ombelico della Terra, situato vicino alle due aquile di Zeus, dove si trovava la statua d'oro di Apollo e dove avrebbe dovuto essere la tomba di Dioniso. Pausania aggiunge che sui frontoni del secondo tempio di Apollo c'erano da un lato dei bassorilievi raffiguranti Artemide, la sorella gemella di Apollo, la loro madre Latona e naturalmente Apollo con le muse, dall'altra Dioniso con le Tiadi, e dunque, come racconta nel suo affascinante saggio Walter Otto, il dio sopraffatto dalla frenesia. Perché d'inverno, pur essendo Delfi un santuario di Apollo, invece di peana apollinee si cantavano i ditirambi dionisiaci. E mentre eravamo lì, cercando di discernere dove fosse cosa, su una delle colonne dell'antico periptero, che ora sporgevano come ceppi, un uccello si sedette e cantò.

In quel momento entrambi comprendemmo che Nietzsche si era sbagliato nel contrapporre, ne *La nascita della tragedia*, l'elemento apollineo al dionisiaco: l'elemento pittorico a quello musicale. Non credo di aver mai avuto in vita mia sogni così vividi e colorati come nella guest house di quel centro culturale europeo a Delfi, con una bellissima vista sul Golfo di Corinto. Era un elemento pittorico, di sogno. Ma l'uccello sul capitello della colonna che punta al cielo ricordava l'elemento musicale, l'ebbrezza. Ci trasformò con la forza del suo fascino negli involontari compagni di Dioniso. Fu un momento memorabile. Così, quando in seguito salimmo ancora più in alto, alle rovine del teatro di pietra, guardammo l'intero cerchio sacro di Apollo come baccanti nietzschiane che si inseguono per le montagne osservando l'immagine di Dioniso nella valle. Nell'offrirmi una copia della prima edizione inglese del

suo *opus magnum* nove mesi dopo, Ludwik nella sua dedica – probabilmente la più bella che mi ha scritto – lo ricordò: «per non dimenticare cosa – e come! l’uccello ha cantato in cima al Tempio di Apollo a Delfi». Non ho dimenticato, e ora lo racconto.

Nel Przejście Żelaźnicze [Passaggio di Ferro] della piazza del mercato di Wrocław si trova la Biblioteca “Ludwik Flaszen”. Comprende, tra l’altro, la collezione di libri privata del mecenate, ma solo di Wrocław, non ancora parigina: ci sono settemila volumi in diverse lingue, tra cui, ovviamente, francese, russo e persino uzbeko. Quando il longevo Flaszen lasciò il mondo a Parigi, portava già la sua nona croce. Ma in questa biblioteca è ancora come se stesse vivendo la sua esistenza a Wrocław, vivendovi forse una specie di vita relativa. Oscurato dall’ombra della morte, ma non completamente morto, immerso nella lettura del cantore del Libro, sogna ancora – incorreggibile *mechtatel’* [sognatore] – un sacro originale, perlustra la propria collezione di libri, e però trova solo copie contaminate, falsificazioni inefficaci, apocrifi che collassano nella nostra apocalisse quotidiana. Ora sto recitando il kaddish per lui. Lasciate che il vento passi attraverso le pagine di questi libri – *ruah*: vento, alito, respiro e spirito, lasciate che da esse balzino fuori le immagini, liberando tra le colonne di lettere stormi di rondini e allodole¹⁰, e di quell’uccello che torna in cima alla colonna del tempio di Delfi per cantare l’inebriante ditirambo dionisiaco.

Traduzione e note di Marina Fabbri

¹⁰ Cfr.: Bruno Schulz, *Il Libro*, in: *L’epoca geniale e altri racconti*, trad. di Anna Vivanti Salmon, con un saggio di David Grossman, ET Einaudi 2009, p. 394. Racconto originariamente pubblicato nella raccolta *Sanatorium pod Klepsydrą* [*Il sanatorio all’insegna della clessidra*], 1937.

Marina Fabbri

SUA EMINENZA LUDWIK FLASZEN

Nato il 4 giugno 1930 a Cracovia, Ludwik Flaszen è morto il 24 ottobre 2020 a Parigi. È stato saggista, scrittore, critico letterario e teatrale, traduttore, co-fondatore e co-animatore del Teatro Laboratorio per tutta la sua esistenza (1959-1984), infine negli anni '80 anche regista. Infanzia e studi sono ben accennati da Kolankiewicz nel suo ricordo qui pubblicato. Ha debuttato come critico nel 1948 sulla rivista «Przekrój», insieme a Jan Błoński, Andrzej Kijowski e Konstanty Puzyna apparteneva alla rinomata Scuola di critica di Cracovia. Autore di un testo fortemente critico nei confronti del realismo socialista pubblicato nel 1952 sul settimanale «Życie Literackie», fino al 1956 fu associato a questa pubblicazione, per la quale diresse una rubrica, scrivendo tuttavia anche su diverse altre riviste le sue sempre puntuali e originali osservazioni sulla vita letteraria e soprattutto sulla vita sociale del suo paese. Nel 1956 fu licenziato dalla redazione di «Życie Literackie» e due anni dopo la raccolta dei suoi articoli, che doveva uscire in un volume sotto il significativo titolo di *Głowa i mur* [La testa e il muro], venne destinata al macero. Alcuni di quei testi sono apparsi nella seconda edizione di *Cyrograf* [Il chirografo], del 1974, e nel 1996, in una versione modificata ed ampliata¹. Nel 1958 trascorse un mese a Parigi, dove vinse una borsa di studio del Ministero della Cultura e dell'Arte, poi, a fine anno, insieme al suo maestro Kazimierz Wyka e a Jerzy Lovell, ricevette il premio “Życie Literackie”. Nel 1953 l'incontro con il teatro come professione, quando divenne il direttore letterario del Teatr Juliusz Słowacki. Nel 1957 sostituisce il drammaturgo Sławomir Mrożek nella carica di critico del quotidiano di Cracovia «Echo Krakowa». A causa del suo tono virulento venne soprannominato “Robespierre” dalla comunità artistica di Cracovia, per i suoi scritti non sempre accondiscendenti sulle anteprime dei teatri Słowacki e Stary a Cracovia, nonché sulle attività dei circoli d'avanguardia, come il teatro Cricot 2 di Kantor o il teatro 38 di Waldemar Krygier.

Per la sua frequentazione della cultura e della lingua russe, negli anni '60 Flaszen divenne famoso anche come traduttore dal russo, introducendo in

¹ Ludwik Flaszen, *Cyrograf*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971; Wydawnictwo Literackie, Kraków; 1974; Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, ediz. ampliata e corretta. *Chirographie*, traduit du polonais et présenté par Adrien le Bihan, préface Adrien le Bihan, La Découverte, Paris 1990.

Polonia i testi di Michail Bachtin, e traducendo frammenti delle discussioni poetiche di Dostoevskij, le favole russe, e i racconti degli scrittori russi del XIX secolo. Nel 1959 gli fu offerto di dirigere il Teatro delle 13 file a Opole, e poiché non aveva quel tipo di esperienza, pensò di chiamare a svolgere questa funzione Jerzy Grotowski, che non conosceva personalmente, ma i cui spettacoli al Teatro Stary di Cracovia egli aveva recensito (e non sempre positivamente). Ecco come lo stesso Grotowski ricorda il suo rapporto con Flaszen in una lettera scritta a Pontedera nel 1987 per Zbigniew Osiński (e pubblicata soltanto nel 2001 dal destinatario)², in cui analizzava affinità e divergenze delle tre “coppie teatrali” per lui più vicine:

Ludwik scrisse in modo molto critico di me come regista, ma quando ricevette la proposta di assumere la direzione di Opole rivolse quella proposta a me (dicendo: «Lei sarà direttore e regista, e io sarò il Suo principale collaboratore»: all'epoca non ci davamo nemmeno del “tu”). Nemirovič-Dančenko come giornalista teatrale fu molto critico nei confronti di Stanislavskij, tuttavia in virtù della sua posizione intellettuale e pubblica svolse un ruolo cruciale nell'organizzazione del Teatro d'Arte. In un periodo critico riconobbe la “mania” di Stanislavskij (ovvero il “Sistema”) come decisiva per l'intera impresa. Limanowski, allo stesso modo di Ludwik, scrisse molto criticamente degli spettacoli di Osterwa e di come Nemirovič-Dančenko (e Ludwik) fornì la base istituzionale di partenza, ossia l'Associazione dello Studio Mickiewicz, per il futuro Reduta. In queste tre “coppie-matrimonio” vedo alcune cose molto simili, ma tutto il resto è diverso. E le differenze tra ognuna delle tre coppie parlano e comunicano molto di più delle somiglianze. Ne parlo perché sento sempre di più di questi paragoni. Da cui scaturiscono intere teorie. Un altro fatto, per chiudere con l'argomento. Osterwa e Liman erano molto vicini, come compagni, come amici ad esempio, ma anche nell'approccio al lavoro. Invece Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko erano molto distanti tra loro: socialmente, psicologicamente, sul lavoro. Io e Ludwik siamo un'amicizia e una continua polemica. Koko e Augusto. Curioso³.

Ludwik Flaszen è stato in quel periodo il co-creatore della dottrina teatrale del Teatro Laboratorio, autore della celebre formula del “teatro povero” resa pubblica nel 1962, ma che lui s'era inventato alla fine degli anni Cinquanta, e che diventò il motore del lavoro creativo di Jerzy Grotowski. Dell'origine di

² Zbigniew Osiński, *Grotowski o “parach teatralnych” (Osterwa - Limanowski, Stanislavski - Niemirovicz-Danczenko, Grotowski - Flaszen) i swoim Centro di Lavoro - Workcenter w Pontederze* [Grotowski sulle «coppie teatrali» (Osterwa - Limanowski, Stanislavskij - Nemirovič-Dančenko, Grotowski - Flaszen) e il suo Centro di Lavoro - Workcenter a Pontedera], «Pamiętnik Teatralny» 2001, numero 1-2, p. 13.

³ *Lettere di Jerzy Grotowski a Zbigniew Osiński. Una scelta*, a cura di Marina Fabbri, «Teatro e Storia», n.s., 39-2018, p. 276. Cfr. anche: L. Flaszen, *Grotowski Ludens*, in Id., *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, Bari 2014, p. 251.

quell'invenzione che rivoluzionò la ricerca teatrale del secondo Novecento, ne parlò in un memorabile incontro a Villa Medici, in occasione dell'Anno Grotowski 2009, di fronte a Germano Celant e Michelangelo Pistoletto, che quello slogan sulla povertà s'erano portati poi nel seno dell'arte italiana degli anni '60. In quella occasione Flaszen aveva anche ricordato la sua tangenzialità all'ambiente dell'arte visiva polacca nel periodo della nascita del Teatro Laboratorio:

In questa epoca – erano gli anni '50 – ero molto vicino ai maggiori esponenti dell'arte visiva polacca. L'avanguardia di Cracovia era in pieno fermento creativo. Nella storia dell'arte questo movimento è conosciuto come “Gruppo di Cracovia”. Di questa scuola faceva parte anche Tadeusz Kantor, il suo animatore più vivace, eterno demone di iniziative di ogni genere⁴.

Questo suo rapporto con l'arte visiva si trasfuse nel dialogo creativo con Grotowski con cui alla fine degli anni '50 stava costruendo la rivoluzione del “teatro povero”, basata soprattutto sulla scoperta dell'autonomia del teatro come arte totalmente indipendente⁵. Un dialogo tra un critico col “complesso di non essere abbastanza creativo” e un artista dalle idee radicali dalle conseguenze fortunate, come ricorda ancora Flaszen nel suo discorso a Villa Medici:

Ho avuto fortuna a lavorare con Grotowski. Sì, in questo nostro dialogo che è durato più di vent'anni abbiamo riflettuto insieme, in modo razionale, analitico, ma non solo. Spesso questa analisi non si svolgeva in maniera intellettuale, ma attraverso una *brainstorming* in cui usavamo una lingua di immagini, cercavamo le immagini

⁴ Dalla trascrizione inedita della registrazione video dell'incontro *Arte Povera – Teatro Povero: La rivoluzione etica degli anni '60*, tavola rotonda con Germano Celant, Ludwik Flaszen, Michelangelo Pistoletto, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, moderata da Alessandra Mammi, Accademia di Francia a Roma - Villa Medici, 17 novembre 2009.

⁵ Non è stato ancora mai approfondito dagli studiosi il confronto tra Flaszen e Grotowski da una parte, e alcuni artisti visivi del passato dall'altra, con la loro personale ricerca, come riportato in alcune occasioni dallo stesso Flaszen. Ad esempio: Michelangelo Buonarroti e il suo levare dalla materia per raggiungere l'essenziale; Malevič e la sua ricerca della forma assoluta; Rodin raccontato da Rilke nel 1902 come esploratore dell'espressività del corpo umano. Per Michelangelo Flaszen aveva in mente il celebre detto: «Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pictura» (Michelangelo, *Rime e lettere*, a cura di P. Manacorda, Torino, U.T.E.T., 1992, pp. 540-541). Malevič arriva a Grotowski per il tramite di Mejerchol'd (cfr.: Z. Osiński, *Tradycja Meyerholda w Polsce (po roku 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor [La tradizione di Mejerchol'd in Polonia (dopo il 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor]*, in Id., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Tom II. Prace z lat 1999-2009 [Jerzy Grotowski. Fonti, ispirazioni, contesti, vol. II. Opere degli anni 1999-2009]*, Gdansk, slowo obraz terytoria, 2009, pp.109-155). Su Rodin si veda: Rainer Maria Rilke, *Rodin*, trad. C. Groff, Milano, SE, 2004.

adatte a risvegliare l'immaginazione, qualcosa che arrivasse alla mente e che fosse diversa da quella puramente intellettuale. È strano, perché, quando si entra nel campo delle associazioni è anche pericoloso, perché si può cadere nel disordine, nel caos, ma all'improvviso arrivano delle cose sorprendenti⁶.

Sorprendenti come appunto l'idea del "teatro povero", scaturita dalla lettura di un saggio del teologo polacco e collaboratore di Jacques Maritain, Stefan Swieżawski, che analizzava la storia della Chiesa come dispiegamento di "mezzi ricchi" e "mezzi poveri", e in cui Flaszen teorizzava sì la povertà tecnica, ma anche un'attitudine etica, contro l'ufficialità, contro il teatro ricco dove si fa una grande carriera.

Questo è un argomento crudele – ha detto Flaszen a Villa Medici – e ricorrente per noi intellettuali e artisti polacchi molto legati alla storia della Polonia, un paese sfortunato, spesso sotto dominazione straniera, che non è esistito come Stato indipendente per centocinquant'anni, con la sua tradizionale miseria economica. In questo contesto il ruolo dell'intellettuale, dell'artista, dell'uomo di cultura è quello di avere una missione, di sacrificarsi. Per questo l'ideale per noi era non fare carriera, ma sacrificarsi anche personalmente.

La stessa idea di sacrificio per la salvezza della comunità che era alla base di quasi tutti gli spettacoli di Grotowski, in cui il protagonista è spesso il Salvatore, che Flaszen interpreta così:

Bisogna intenderlo come qualcuno che ha una missione in un mondo in cui questo tipo di uomo è oppresso, in cui è considerato pazzo, un idiota come in Dostoevskij, uno che porta con sé delle idee, ma che ha un suo destino eccezionale in una società pragmatica, conformista, banale. Dunque c'è un legame paradossale tra il desiderio di quest'uomo di essere Salvatore e la delusione data dall'impossibilità di salvare il mondo⁷.

L'attività teorica di Flaszen per il Teatro Laboratorio venne all'epoca pubblicata nel bollettino del gruppo «Materials – Discussioni» (1960), raccolta anni dopo nel volume da lui redatto *Teatr skazany na magię* [*Il teatro condannato alla magia*], e in quello edito da Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski *Misterium zgrozy i urzeczenia* [*Mistero di orrore e fascino*]⁸, così come i commenti sugli spettacoli *Dziady*, *Kordian*, *Studium o Hamlecie*,

⁶ Vedi nota 3.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Teatr skazany na magię*, introduzione e cura di Henryk Chłystowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław, 1983; *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Akropolis, o quelli dedicati alla recitazione, tutti poi raccolti nel recente volume *Grotowski & Company*, la cui edizione italiana è stata curata nel 2014 da Franco Perrelli, autore anche di un accurato ritratto di Flaszen nella introduzione a quel volume, a cui rimando il lettore che volesse approfondire la conoscenza di questo grande intellettuale polacco⁹.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, Flaszen inizia a condurre seminari teorici per stranieri e negli anni Settanta diventa “attore-animatore” di stage para-teatrali, seguendo in un suo modo originale e autonomo il nuovo corso intrapreso da Grotowski dopo l’abbandono degli spettacoli. Con *Meditazione ad alta voce*, portato in giro in tutta Europa, arriva anche a Venezia nell’ottobre del 1975, e poi a Milano nel 1977 e nel 1979. Il 7 dicembre 1980 Ludwik Flaszen assume da Zbigniew Cynkutis le funzioni di vicedirettore del Teatro Laboratorio, che si sarebbe sciolto poco dopo, nel 1984. In seguito a questo evento, decide di rimanere in esilio e si stabilisce a Parigi, continuando a condurre numerosi stage, collaborando con molti centri teatrali, partecipando a convegni scientifici. Nel 1989, al Théâtre La Chamaille di Nantes, ha debuttato come regista, realizzando *Le Reveurs (Dreamers)* in collaborazione con Claudine Hunault, scrivendone la sceneggiatura e interpretandolo come protagonista. Negli anni Novanta ha poi collaborato, tra gli altri, con il Teatro Libero di Palermo, preparando *Le notti bianche* da Fëdor Dostoevskij (1995) e *Prometeo* da Eschilo (1997). Ha debuttato in Polonia come regista nel 1995, allestendo *Biesy albo maly Plutarch [I demoni o il piccolo Plutarco]* da Dostoevskij allo Stry Teatr di Cracovia. I giorni trascorsi da Flaszen in Sicilia sono rimasti indelebili nella memoria di Beno Mazzone, direttore e fondatore del Teatro Libero di Palermo.

Dal primo incontro i miei rapporti con Ludwik sono stati intensi e continui – ricorda Mazzone in un’intervista concessa all’Ansa in occasione della morte di Flaszen –. Nel 1981, da febbraio a maggio, diresse il progetto “Le realizzazioni”, che si svolse fra Palermo, Trappeto e a Godrano, in quest’ultimo comune con la collaborazione di Francesco Carbone, insieme a Grotowski. Quello fu l’ultimo momento, prima dello scioglimento del Teatr Laboratorium, che vide tutto l’ensemble lavorare fuori dalla Polonia, realizzando l’Albero delle Genti, il Teatro delle Sorgenti e Thanatos Polski, ultimo progetto fra teatro e para-teatro che debuttò solo a Palermo.

Flaszen continuò negli anni Novanta e Duemila a frequentare Paler-

⁹ Franco Perrelli, *Ludwik Flaszen, l’avvocato del diavolo*, in: Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, con una nota di Eugenio Barba, Bari, edizioni di pagina, 2014, pp. 9-29; cfr. anche: Ludwik Flaszen, *Il teatro condannato alla magia*, traduzione di Carla Pollastrelli, in: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 93-95.

mo per la direzione di diversi laboratori teatrali su Dostoevskij, Pirandello, Beckett, e poi per la regia dei due spettacoli del Teatro Libero sopra ricordati.

In Italia Flaszen ha “allevato” anche un’altra formazione ventennio; su invito del Ruggeri partecipa anche Perugia, guidato da Roberto Ruggeri, presso il quale il nostro è stato docente di Drammaturgia scenica per un ventennio, partecipando su suo invito anche all’edizione 2011 del Festival dei Due Mondi di Spoleto, con una conferenza intitolata *In fine il verbo*.

Vincitore di numerosi premi, incluso il premio della rivista «Odra» per il 1984, decorato con la Croce del Comandante dell’Ordine al Merito della Repubblica di Polonia nel 2000 e con la Medaglia d’Oro al Merito per la Cultura - Gloria Artis nel 2009, nel 2014 ha ricevuto la Laurea Honoris Causa dall’Università degli Studi di Torino. E’ stato protagonista dei film documentari: *Cyrograf nie podpisany... Ludwik Flaszen i jego wędrówki* [Un chirografo non sottoscritto... Ludwik Flaszen e le sue peregrinazioni], sceneggiatura e produzione di Elżbieta Sitek, per la TV Polacca (1997) e il bellissimo *Grotowski ← Flaszen* di Małgorzata Dziewulska, prodotto dall’Istituto Nazionale dell’Audiovisivo polacco nel 2010.

Ho incontrato diverse volte Ludwik Flaszen, prima in Italia poi a Parigi e qualche volta in Polonia, insieme a mio marito Krzysztof Bednarski, che aveva con lui un rapporto speciale, avendolo conosciuto “sul campo” del Teatro Laboratorio quando realizzava per Grotowski i manifesti delle imprese para-teatrali. Era un uomo sorprendente e affettuoso. Ricordo la sua lectio magistralis alla Sapienza di Roma, in occasione dell’Anno Grotowski, decretato dall’Unesco nel 2009, quando ci parlò dello spettacolo *Il Principe costante* svelando il sottotesto politico di un’opera che avevamo sempre considerato alludere simbolicamente a tutt’altro. E raccontandoci invece di quegli stivali indossati dagli attori che interpretavano i cortigiani del Re di Ceuta che teneva prigioniero il Principe martire, e della loro marzialità, come di un’eco non troppo lontana di altri stivali, quelli teutonici che in passato avevano martirizzato i polacchi, ma anche quelli simbolici della stretta repressiva del regime comunista negli anni in cui lo spettacolo veniva concepito. Lui lo conosceva bene quell’incedere marziale e quello svolazzare di mantelli neri che oggi vediamo grazie alla documentazione filmica dello spettacolo pubblicata da Ferruccio Marotti e Luisa Tinti, per averne subito le conseguenze sia nell’infanzia (come ricorda efficacemente Kolankiewicz) che nell’età adulta.

Prima di Roma ci eravamo visti a Milano quell’anno, dove nell’ambito della stessa celebrazione il CRT proiettava il film di Ermanno Olmi su *Apo-calypsis cum figuris*. Sedevamo vicini, e ricordo chiaramente i nostri sguardi incrociarsi allorché nella scena finale Antoni Jahołkowski (che impersonava il Grande Inquisitore) cacciava per sempre l’Innocente Ryszard Cieślak dal nostro mondo con queste parole: «Vai, e non tornare mai più!». Senza dirci nulla, sapevamo che quelle parole risuonavano in noi come l’orazione funebre

non solo del teatro *tout court*, ma del gruppo storico del Teatro Laboratorio. Poi certo, sulla sua visione apocalittica, tipica dei polacchi, vinceva spesso la sua ironia un po' istrionasca e il suo gusto per il paradosso, che ricordo negli incontri affettuosi al Sip Babylone, il caffè parigino sotto l'antico Hotel Lutetia, che Ludwik sceglieva apposta per vedere gli amici, per essere stato la sede decisionale e operativa dell'Abwehr (servizi di spionaggio e controspionaggio nazisti) e perché, dopo la liberazione di Parigi, accolse gli ebrei sopravvissuti ai campi di concentramento.

Infine, per concludere, mi piace ricordare in questa occasione quello che Ludwik disse qualche tempo fa a proposito del silenzio come pratica nel Teatro Laboratorio, durante un convegno a Varsavia del 2010, il cui estratto tradussi per «Teatro e Storia» nel 2015:

«Sì, era un po' come un convento, in cui le parole non vengono utilizzate senza un motivo, specie quando si tratta di rivelare cose interiori. Sotto questo aspetto il mio ruolo era particolare, poiché con Grotowski l'accordo era che durante le prove io non facessi osservazioni dirette agli attori, salvo in quei casi in cui lui mi autorizzava a farlo. Non era sempre gradevole per me, mi chiedevano: "Che ci fa veramente qui quello scriba?". In fondo lo capivo perfettamente e lavoravo per conquistarmi la fama di eminenza grigia. Ma in cambio, quando ero faccia a faccia con Grotowski, avevo diritto a un'incondizionata sincerità, ad analizzare il lavoro senza fare sconti. Era come introdurre un elemento di negazione interiore nel processo creativo, senza alcun detrimento alla causa. Ufficialmente lui mi chiamava *advocatus diaboli*. Avevamo conversazioni tempestose, ma mai nessuna finita in dramma. Oltretutto tra noi aleggiava una specie di ironia, di umorismo. Agli occhi del mondo Grotowski era un uomo molto serio, piuttosto difficile, di principi. Invece nelle nostre conversazioni era più libero e incline all'autoironia. Penso di essere stato un buon parafulmine per lui¹⁰.

¹⁰ Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Teo Spychalski, *Grotowski e il silenzio. Due dialoghi*, a cura di Marina Fabbri, «Teatro & Storia», n. 36, 2015, p. 25.

SUMMARIES

Ferdinando Taviani

Neiwiller e la Storia: un articolo del 1996 su Antonio Neiwiller, attore, scrittore, regista, nato a Napoli nel 1948, morto nel 1993, fondatore nel 1987 insieme a Mario Martone e Toni Servillo di Teatri Uniti, per Taviani dimostrazione della forza del teatro sotterraneo, che non è il teatro morto, o quello delle catacombe, ma quello che lascia semi, e che tanto raramente si fa storiografia.

Il fotografo è la presentazione, del 2001, del libro di Maurizio Buscarino *Per antiche vie*. La fotografia, dice Taviani, sembra per Buscarino una specie di interfaccia tra l'oggettività di ciò che il fotografo ha osservato e scelto e le sue proiezioni: non è né sua né dello spettacolo, non è né soggettiva né oggettiva. È la storia di un incontro con l'Altro. Ma le riflessioni sul fotografo si intrecciano con il contesto da cui il libro è nato: la direzione di Martone all'Argentina e la sua conclusione, una delle più intense polemiche di Taviani.

Storia di Adriana, una ragazza baciata dalla fortuna: un intervento alla radio, della metà degli anni Novanta. Taviani racconta la storia di una ragazza che, arrivata a Roma da Panama per studiare matematica, incontra l'Odin Teatret di *Min Fars Hus*, si trasforma in regista, fonda in Venezuela un gruppo teatrale e muore su una spiaggia, con i piedi nell'acqua e il viso al sole. È la storia di uno dei tanti protagonisti di una stagione teatrale d'eccezione, di cui i nomi sono spesso dimenticati, ma le cui vite hanno lasciato memoria.

Vi racconto una commedia è un ciclo di trasmissioni radiofoniche. Taviani ne è stato ospite per cinque puntate, nel febbraio e marzo del 1990, per parlare di quello di cui era profondo conoscitore, ma di cui non scriveva quasi mai: testi teatrali. Racconta le commedie, il loro impatto, i loro trucchi, le loro debolezze, mescolandole con la storia delle vite dei loro autori, e anche con il ricordo di attori del passato che le hanno interpretate. Gli autori su cui si ferma sono una scelta molto particolare, in parte sue passioni di sempre, in parte imprevedibili: Diego Fabbri, Molière, Agatha Christie, Raffaele Viviani, Roberto Bracco.

Il fantasma di Amleto è una conferenza del 1989 a un festival di teatro. Taviani racconta, per gente di teatro, le peripezie del personaggio e del ruolo del fantasma, tra Craig, H.G. Wells, Voltaire e Shakespeare, a teatro e fuori dal teatro. Parla di come i fantasmi siano il modo in cui il passato influisce sul presente, e spiega come parlare del teatro del passato abbia un senso particolare se fatto in luoghi come teatri e festival, proprio perché il passato ha un

ruolo fondamentale per il teatro del presente: il teatro, dice, è per definizione sempre sull'orlo della barbarie, è sempre il presente a dominare. Ed è per questo che il racconto del passato diventa così importante, serve a controbilanciare la grande tendenza del teatro a bruciarsi, a vivere nello spazio di un mattino e poi sparire.

Uno spettatore: trasmissione alla radio della metà degli anni Novanta e narrazione di uno degli infiniti motivi, spesso del tutto soggettivi, legati più a meccanismi interiori degli esseri umani che alla qualità degli spettacoli, per cui il teatro cattura un uomo e lo trasforma in uno spettatore costante perfino ossessivo. In questo caso, perché gli aveva insegnato a non odiare il mare.

La sposa e la cavalla: conferenza sulla farsa del 2009 presso il Teatro tascabile di Bergamo, 2009. Nell'universo, sostiene Taviani, esistono tre spettatori emblematici: i passeri, gli esseri umani e gli dèi. Per i passeri tutto è tragedia qualsiasi cosa gli si pari davanti li terrorizza e fa fuggire. Per gli dèi tutto è farsa, ridono di fronte alle tragedie degli uomini, ai casi di quel giovane che, vincendo un premio ambito, si è sposato la madre. In mezzo, ci sono i cosiddetti esseri umani che, per alcune cose piangono, per altre ridono. E allora cosa fanno? Distinguono, inventano la differenza tra la tragedia e il dramma, fra la commedia e la farsa. Ma la farsa, in genere considerata il livello più infimo della letteratura teatrale, ne è in realtà un seme, uno dei semi del lavoro teatrale

Il gennaio 1999: lettera a un amico carissimo momentaneamente lontano sulla morte di Jerzy Grotowski.

Per Taviani, ricordi e testimonianze è una raccolta di contributi a cui hanno partecipato: Roberto Bacci, Georges Banu, Eugenio Barba, Monique Borie, Maurizio Buscarino, Simone Capula, Roberta Carreri, Vicki Ann Cremona, Mimmo Cuticchio, Horacio Czertok, Pippo Delbono, Clelia Falletti Cruciani, Raimondo Guarino, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Jean Marie Pradier, Armando Punzo, Iben Nagel Rasmussen, Franco Ruffini, Giuliano Scabia, Toni Servillo, Walter Siti, Teatro tascabile di Bergamo, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Julia Varleu, Valentina Venturini, Stefano Vercelli, Rossella Viti.

Ferdinando Taviani

Neiwiller and History: a paper dated 1996 on Antonio Neiwiller, actor, writer, director, born in Naples in 1948, who passed away in 1993, founder in 1987 of Teatri Uniti, along with Mario Martone and Toni Servillo. According to Taviani, Neiwiller represents the strength of underground theatre, which is not the dead theatre nor that of catacombs, but that which sows and rarely becomes historiography.

The photographer is the 2001 presentation of the book *Per antiche vie [On ancient paths]* by Maurizio Buscarino. Taviani declares that Buscarino considered photography as a sort of interface between the objectivity of what the photographer observes or chooses and its projections: it belongs neither to him nor to the show, it is neither subjective nor objective. It is the story of an encounter with the Other. However, the considerations on the photographer intertwine with the context within which the book was written: Martone's directorship of Teatro Argentina and its end, one of Taviani's most intense polemics.

The story of Adriana, a girl blessed by fortune: a mid-Nineties intervention on the radio. Taviani illustrates the story of a girl who, arriving in Rome from Panama to study mathematics, then encounters the Odin Teatret at the time of Min Fars Hus, she becomes theatre director and founds a theatre group in Venezuela and then dies on a beach, with her feet in the water and her face towards the sun. It is the story of one of the innumerable protagonists of an exceptional theatrical epoch, whose names have been often forgotten, although their lives have left a trail behind them.

I tell you a comedy is a cycle of radio broadcasts. Taviani was invited to five of them, in February and March 1990, as he talked about what he was deeply expert in but he had almost never written about: theatre texts. He narrates comedies, their impact, tricks, weakness, mingling them with the history of the authors' lives as well as with the memories of the actors who had performed them in the past. The choice of the authors on whom he focuses is very peculiar; some of them are some of his lifelong passions, other are quite unexpected: Diego Fabbri, Molière, Agatha Christie, Raffaele Viviani, Roberto Bracco.

Hamlet's spectre is a conference which took place in 1989 within a theatre festival. In front of an audience of theatre professionals, Taviani talks about the adventures of the character and role of the spectre, ranging from Craig, H.G. Wells, Voltaire and Shakespeare, in theatre as well as outside. He states that ghosts are the way the past affects the present and explains that to talk about the theatre of the past may have a special meaning, when we do it in theatres and festivals, precisely because the theatre of the past plays a fundamental role in the present theatre: by definition theatre, as he says, is always on the brink of barbarity; what rules is always the present. This is why the account of the past becomes so important: we need it to counterbalance theatre's great tendency to burn out, by existing in the space of a morning and then vanishing.

A spectator: a mid-Nineties radio broadcast and the narration of one of the innumerable reasons - often completely subjective and related rather to the inner mechanisms of human beings than to the quality of the shows - why theatre captures humans and transform them into constant, even obsessive spectators. In this specific case, it is because theatre taught humans not to hate the sea.

The bride and the mare: *a conference on farce in 2009 at Teatro Tascabile in Bergamo, 2009*. Taviani states that in the universe there are emblematic spectators: sparrows, human beings and gods. As for the sparrows, all is tragedy, whatever they bump into scares them and makes them fly away. As for gods all is farce, they laugh at human tragedies, at stories such as that of a young man who, winning a sought-after prize, ends up marrying his own mother. In the middle, there are the so-called humans who cry for certain things and laugh at others. What do they do, then? They distinguish, inventing the difference between tragedy and drama, between comedy and farce. This notwithstanding, farce, which is generally considered the lowest level of theatre literature, is actually one of the germs of theatre work.

January 11th 1999: *letter to a very dear, temporarily far away, friend: on Jerzy Grotowski's death*.

To Taviani, *memories and records is a collection of contributions by: Roberto Bacci, Georges Banu, Eugenio Barba, Monique Borie, Maurizio Buscarino, Simone Capula, Roberta Carreri, Vicki Ann Cremona, Mimmo Cuticchio, Horacio Czertok, Pippo Delbono, Clelia Falletti Cruciani, Raimondo Guarino, Sandro Lombardi, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Jean Marie Pradier, Armando Punzo, Iben Nagel Rasmussen, Franco Ruffini, Giuliano Scabia, Toni Servillo, Walter Siti, Teatro tascabile di Bergamo, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, Julia Varleu, Valentina Venturini, Stefano Vercelli, Rossella Viti*.

Mirella Schino, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*

Il teatro pre-novecentesco è il regno di una anomalia femminile sia artistica che imprenditoriale: le donne, le attrici, possono essere punti di riferimento artistico e capocomiche, sono state influenti, hanno guadagnato, quasi alla pari rispetto agli attori. Il potere, la relativa influenza delle donne, scompaiono all'improvviso, quando il teatro acquisisce statuto d'arte, a inizio Novecento - proprio mentre fuori fiorivano movimenti suffragisti. Ne è scomparsa perfino la memoria, nella storia delle donne come nella storia del teatro: una realtà non ignota, ma di cui non sappiamo che fare. Il saggio si interroga su questa anomalia del teatro, sulla sua stranezza, su come possa contribuire a un ripensamento generale della storia del teatro ottocentesco, su quanto possa contribuire a modificare gli studi teatrali a più livelli.

Mirella Schino, *Power and turmoil. Women in theatre between the 19th and the 20th century*

Before the 20th century, theatre was the reign of a both artistic and business female anomaly: women and actresses could be points of artistic reference

as well as theatrical company leaders, they were influential, earned money, almost as much money as male actors. The power and relative influence of these women suddenly vanished, as in the early 20th century theatre assumed the status of art - precisely while in the world the Suffragist movement was in full expansion. Even any possible memory of it has vanished from the history of women as well as from the history of theatre: not an unknown fact, but rather something with which we are unable to deal. This essay investigates this anomaly of theatre, its oddity and how it may contribute to a general re-elaboration of the history of 19th century theatre or, even, how it may contribute to change theatre studies at many levels.

Matteo Casari, Matsuyama nō. *Un nō Differente*

Nella comunità di Matsuyama, Tōhoku occidentale, negli anni in cui il Giappone ha chiuso la sua parentesi isolazionista aprendosi al mondo e alla modernizzazione con il rinnovamento Meiji (1868-1912), ha preso forma la tradizione teatrale del *Matsuyama nō*. Semplici cittadini, appassionati di un'arte appannaggio delle élite militari e degli attori professionisti al loro soldo, da praticanti amatori sono divenuti promotori e interpreti di una peculiare e unica via al *nō* a forte componente comunitaria. Una piccola ma significativa rivoluzione teatrale che ha dato vita a un *nō* differente, dall'indubbio interesse teatologico e antropologico, del quale si propone una prima ricostruzione.

Matteo Casari, *Matsuyama nō. A Different nō*

In the Matsuyama community, in West Tōhoku, the theatre tradition Matsuyama nō arose, as Japan concluded its isolationist parenthesis and opened up to the rest of the world as well as to modernisation during the Meiji restoration (1868-1912). Simple citizens, enthusiasts for an art which used to be a prerogative of military elites and professional actors on their payroll, have gradually turned from amateurs into proper promoters and performers of a peculiar and unique way to nō with a strongly communitarian aspect. A small but meaningful theatre revolution which gave rise to a different nō, whose issues are undoubtedly interesting for both theatre studies and anthropology and that we try to retrace in the following pages.

Sara Gagliarducci, Valentina Nibid, *Diario di un viaggio teatrale alla scoperta dell'Abruzzo*

Nell'agosto e settembre 2020 Sara e Valentina sono partite per un viaggio attraverso piccoli borghi dell'Abruzzo, come forma di baratto tra loro e i

paesi che attraversano. Ma l'esperienza non si esaurisce certo così, altrimenti poco avrebbe di diverso dalla semplice vendita di spettacoli. Le "viaggiatrici" nei tre giorni di permanenza in ogni paese costruivano una strategia della presenza, e la descrivono in questa lettera a due voci. Il racconto di Teatro Vagante ci dice chiaramente, e soprattutto in questo periodo, che i teatri non sono fermi, piuttosto che l'edificio teatrale è chiuso.

Sara Gagliarducci, Valentina Nibid, *Journal of a theatre journey at the discovery of the Abruzzi*

In August and September 2020 Sara and Valentina went on a journey among the small hamlets of the Abruzzi, and this was meant to be a sort of exchange between them and the villages through which they passed. However, their experience was more than that, otherwise there would be little difference from a mere show business tour. During their three-day stay in each village, the two 'travellers' created a strategy of presence, which they describe in this reading for two voices. The account of Teatro Vagante clearly shows us, especially in this period, that what is closed is not theatre itself but just its venues.

Valentina Venturini, A theatre that is more than theatre. *Dialogo immaginario con Ferdinando Taviani sul teatro in carcere*

Carcere e teatro sono fratelli, il loro luogo è quello del manifestarsi estremo della vita, del forare i confini del tempo e cancellare, per la durata della rappresentazione (o della prova), quelli tra la vita reale e la vita della scena. Gli estremi si attraggono e riescono a toccarsi scoprendosi l'uno parte dell'altro.

Due in particolare sono gli snodi problematici evidenziati dal saggio: la dislocazione atipica di questo teatro "transgenere" nel contesto di quelli che Taviani definiva "teatri passamuri", e il problema della natura artistica o risocializzante della sua azione, della sua posizione nel dibattito fra etica ed estetica.

Valentina Venturini, A theatre that is more than theatre. *An imaginary dialogue with Ferdinando Taviani on theatre in jail*

Jail and theatre are brothers, their place is where life manifests itself in an extreme way, where the frontiers of time are pierced and the barriers between real life and on-stage life can be erased, in the space of a performance (or rehearsal). Opposites attract and manage to touch each other, discovering themselves one part of the other.

In particular the essay highlights two problematic issues: the atypical dislocation of this “trans-genre” theatre within what Taviani defined as “teatri passamuri” (wall-piercing theatre), and the question of the artistic and re-socialising nature of its action and position within the dialectics between ethics and aesthetics.

Julia Varley, Eravamo altro. Lettera a Marco Donati per capire il nostro teatro degli anni Settanta

Leggendo il dossier su *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia* di «Teatro e Storia» n. 41, ho sentito che la nostra esperienza come gruppo di teatro e centro sociale, Teatro del Drago e Centro Sociale Santa Marta, non è davvero rappresentata. Il teatro era tutto assieme, allora, negli anni Settanta: vita, spettacolo, interventi, modo di stare in comunità, ribellione, azione, energia, amicizia, lotta politica e insegnamento anche senza esperienza. Il teatro ci portava in tante direzioni simultanee e l'economia non aveva il primo posto: molti di noi si guadagnavano il pane in altri modi o erano studenti mantenuti dai genitori. Eravamo “dilettanti”, *amateurs*, pur facendoci pagare per gli spettacoli, nel senso che amavamo il teatro che facevamo. Il teatro non era un mestiere, ma una scelta di vita. A quel tempo poteva letteralmente cambiare le persone. L'essenziale era vissuto, non spiegato né capito.

Julia Varley - We were something other. Letter to Marco Donati to understand our theatre of the Seventies

While reading the dossier on The Seventies, community theatre, Italy in «Teatro e Storia» n. 41, I felt that our experience as theatre community and social centre, Teatro del Drago and Centro Sociale Santa Marta, is not adequately represented. At that time, in the Seventies, theatre was one whole thing: life, shows, interventions, ways of being together, rebellion, action, energy, friendship, political struggle and teaching even with no experience. Theatre pushed us in many different directions at the same time and economy was not a priority: many of us made money doing other things or were students supported by their parents. We were dilettantes, amateurs, although we got paid for our shows, which meant that we cared about what we did. Theatre was not a profession, but a life choice. At that time it was able to change people radically. What was essential was lived, not explained nor understood.

Matteo Paoletti, *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di soft power*

A metà anni Venti, Mussolini e il fascismo individuano in Pirandello e nel Teatro d'Arte dei formidabili strumenti di propaganda: l'attento lavoro delle autorità diplomatiche rende le numerose tournée internazionali del drammaturgo e della sua compagnia degli esempi tangibili del fermento della "nuova Italia" e dei momenti centrali per la diffusione all'estero della cultura italiana contemporanea. Attraverso la ricca documentazione conservata presso l'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, lo studio indaga l'effettiva ricezione di Pirandello sui mercati stranieri e la diversa fortuna in Europa e America latina, offrendo al contempo uno sguardo inedito sul controverso rapporto tra il drammaturgo e il regime. Muovendo dal caso pirandelliano, il saggio propone un primo inquadramento delle strategie che a partire dagli ultimi anni dell'età liberale introdussero le arti performative nel variegato arsenale della diplomazia culturale italiana, dimostrando come anche nell'ambito del *soft power* la scena teatrale degli anni Venti si dimostri vitale e aperta a percorsi inattesi.

Matteo Paoletti, *A chiaroscuro story: Pirandello and the Teatro d'Arte as tools of soft power*

In the mid-Twenties, Mussolini and Fascism identified Pirandello and the Teatro d'Arte as extraordinary tools of propaganda: the accurate work of the diplomatic authorities made the innumerable international tours of the playwright and his company the tangible example of the cultural ferment of the "new Italy", as well as the core events of the international diffusion of contemporary Italian civilisation. Thanks to the great number of records collected in the Diplomatic Historical Archive of the Italian Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation, this research investigates how Pirandello was actually received abroad and how different was his fortune in Europe and Latin America. The study also intends to provide an original perspective on the controversial relationship between the playwright and the Fascist regime. Starting from the Pirandello affair, the present essay tries to framework the strategies that, from the late Liberal period, started to embed performative arts into the variegated armoury of Italian cultural diplomacy, and also intends to show that even in the context of soft power the theatre scene of the Twenties appears vital and open to unexpected paths.

Leszek Kolankiewicz, Marina Fabbri, Dossier. *Su Ludwik Flaszen*

Due voci, quella di Leszek Kolankiewicz e quella di Marina Fabbri, ricordano Ludwik Flaszen, il critico teatrale e letterario, il sopravvissuto all'Olocausto, il co-fondatore e co-animatore del Teatro Laboratorio di Grotowski, drammaturgo e letterato, compagno e co-protagonista dell'avventura grotowskiana – su cui ha scritto uno dei libri più importanti, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni* – il saggista e letterato. Nato a Cracovia, il 4 giugno del 1930, è morto a Parigi il 24 ottobre del 2020. «Ludwik – ha raccontato Grotowski – aveva scritto in modo molto critico su di me come regista, ma quando ricevette la proposta di assumere la direzione di Opole [del Teatro delle Tredici Fila] rivolse quella proposta a me dicendo: “Lei sarà direttore e regista, e io sarò il Suo principale collaboratore”. All'epoca non ci davamo nemmeno del “tu”».

Leszek Kolankiewicz, Marina Fabbri, Dossier. *On Ludwik Flaszen*

Two voices, that of Leszek Kolankiewicz and that of Marina Fabbri, commemorate Ludwik Flaszen, the theatre and literary critic, Holocaust survivor, co-founder and co-animator of Grotowski's Laboratory Theatre, dramaturge and scholar; fellow and co-protagonist of the Grotowskian adventure – to which he dedicated one of his main works, Grotowski & Company – essayist and intellectual. Born in Cracow on June 4th 1930, he died on October 24th 2020 in Paris. «Ludwik – declared Grotowski – had written very critically about me as a theatre director, but when he was invited to become the artistic director of Opole [of the Theatre of 13 Rows] he proposed me for the post and said: “You will be the artistic director as well as director of your pieces, and I will be your main collaborator”. At that time we were not yet on first-name terms».

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Matteo Casari insegna Teatri in Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo all'Università di Bologna. Si occupa prevalentemente di tradizioni teatrali asiatiche, in particolare del Giappone dove ha condotto alcune ricerche sul campo. È autore di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi sui temi delle sue ricerche. Per «Teatro e Storia» ha scritto sul *benshi* (2010), sul *waki* (2017) e sui legami e le influenze asiatiche e specificatamente giapponesi in Edward Gordon Craig co-curando i dossier «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»* (2019) e *Dentro e fuori «The Mask»*. *Craig e il teatro del suo tempo* (2020) – matteo.casari@unibo.it.

Marina Fabbri. Esperta di cinema e letteratura, direttore e consulente per festival nazionali e internazionali, dal 1991 al 2009 lavora per Rai Radio3, Tv3 e RaiMovie e per varie istituzioni romane tra cui Cinecittà Holding, Film Italia, Villa Medici, Istituto Polacco, Palazzo delle Esposizioni, Casa del Cinema. Traduce dal polacco su cinema e teatro (Grotowski), autrice di diverse pubblicazioni per Bompiani, La Nave di Teseo, Rai Eri, La Meridiana, Titivillus, Il Mulino, Bulzoni e altri – mrn.fabbri@gmail.com.

Leszek Kolankiewicz Culturologist, creator of a so-called Warsaw school of anthropology of performance. Former director of Institute of Polish Culture at the University of Warsaw, former director of Centre de civilisation polonaise at the Paris-Sorbonne University. Former president of A Committee on Cultural Studies at the Polish Academy of Sciences. A member of the Polish National Commission for UNESCO, a member of Polish PEN Club. Author of the following books: *On the Road to Active Culture: The Theatre Laboratory Institute of Jerzy Grotowski, 1970–1977* (1978), *Saint Artaud* (1988, 2001), *Samba with Gods: An Anthropological Story* (1995, 2007, 2016), *The Forefathers Eve: The Theatre of All Saints Day* (1999, 2020), *The Big Small Vehicle* (2001) – l.kolankiewicz@uw.edu.pl.

Matteo Paoletti è ricercatore (RTDb) in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Bologna e svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni teatrali tra Italia e Sudamerica. È stato Addetto culturale presso la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO. Ha pubblicato con Cambridge University Press e collabora con «Teatro e Storia» dal 2019 - matteo.pablo.paoletti@gmail.com.

Mirella Schino, Università di Roma Tre. Dirige la rivista «Teatro e Storia». Ha creato e diretto gli Odin Teatret Archives. Principali filoni della sua ricerca: il Grande Attore ottocentesco; teatri-laboratorio del secondo Novecento; i maestri di teatro di inizio Novecento. I suoi libri più recenti sono: *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (Imola, Cue-Press, 2016), *The Odin Teatret Archives* (London, Routledge, 2017), *An Indra's Web. The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud* (Holstebro-Wrocław-Malta, Icarus, 2018) – mirella.schino@gmail.com.

TeatroVagante (Sara Gagliarducci, Valentina Nibid). Fin dall'inizio del loro percorso teatrale, le due artiste hanno focalizzato la loro ricerca sulla maschera del clown e sul teatro in contesti decentrati e spazi non convenzionali. Negli anni collaborano con diverse realtà e partecipano a numerosi festival in Italia e all'estero. Dopo aver condiviso una lunga esperienza di teatro di gruppo (Brucaliffo) Valentina nel 2009 e Sara nel 2014, decidono di continuare autonomamente il loro cammino artistico. Si ritrovano nel 2020 e fondano il TeatroVagante. Comincia così il “Diario di un viaggio teatrale” attraverso i piccoli paesi dell'entroterra abruzzese. Nel 2021 il progetto trova l'interesse del Parco Nazionale d'Abruzzo, Lazio e Molise e dell'Incubatore di creatività dell'Università dell'Aquila che, insieme al TeatroVagante, realizza una residenza artistica itinerante rivolta ai propri studenti – saragagliarducci@gmail.com, valentina.nibid@gmail.com.

Julia Varley ha lavorato in Italia con il Teatro del Drago, il Centro Sociale Santa Marta e il Circolo La Comune. Si è unita all'Odin Teatret nel 1976. Dal 1986 partecipa alla concezione ed organizzazione del Magdalena Project, una rete di donne nel teatro contemporaneo, e dal 1990 alla concezione ed organizzazione dell'ISTA (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale) diretta da Eugenio Barba. È la direttrice artistica del Festival Internazionale Transit, Holstebro. Ha curato la regia di 21 spettacoli, ha scritto libri, articoli e saggi pubblicati in italiano, inglese, spagnolo, cinese, greco, arabo, portoghese e francese. Nel 2020, insieme a Eugenio Barba, fonda la Fondazione Barba Varley per sostenere artisti in situazioni di svantaggio dal punto di vista razziale, di genere, opinioni politiche e appartenenza sociale – julia@odinteatret.dk.

Valentina Venturini insegna Problemi di storiografia dello spettacolo, Culture teatrali comparate e Tradizioni, mestieri, teatro vivo all'Università Roma Tre. I suoi studi interessano, in particolare: il Cunto e il teatro dei Pupi, con riguardo al quale sta ora conducendo una specifica ricerca che interessa lo sviluppo di questa arte in Argentina nella metà del secolo scorso; il teatro in carcere e nel sociale; il teatro napoletano tra la fine dell'Ottocento e la prima

metà del Novecento. È autrice di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi sui temi delle sue ricerche. Per «Teatro e Storia» ha scritto sui rapporti tra il teatro dei pupi e Cervantes (2015), sulle scritture teatrali (2011), sulle origini del teatro dei pupi (2010), su Raffaele Viviani (2006 e 2002), sulla famiglia d'arte Salvini (2004) – valentina.venturini@uniroma3.it.

Hanno scritto per Ferdinando Taviani (1942-2020): **Roberto Bacci**, regista; **Georges Banu**, studioso; **Eugenio Barba**, regista; **Monique Borie**, studiosa; **Maurizio Buscarino**, fotografo; **Simone Capula**, regista; **Roberta Carreri**, attrice; **Vicki Ann Cremona**, studiosa; **Mimmo Cuticchio**, puparo; **Horacio Czertok**, attore e regista; **Pippo Delbono**, attore e regista; **Clelia Falletti**, studiosa; **Raimondo Guarino**, studioso; **Sandro Lombardi**, attore e scrittore; **Marco Martinelli**, regista ed **Ermanna Montanari**, attrice; **Jean-Marie Pradier**, studioso; **Armando Punzo**, attore e regista; **Iben Nagel Rasmussen**, attrice e regista; **Franco Ruffini**, studioso; **Giuliano Scabia**, scrittore; **Toni Servillo**, attore e regista; **Walter Siti**, scrittore; il **Teatro tascabile di Bergamo**; **Federico Tiezzi**, regista; **Gabriele Vacis**, regista; **Julia Varley**, attrice e regista; **Valentina Venturini**, studiosa; **Stefano Vercelli**, attore e regista; **Rossella Viti**, fotografa.

