

Luca Vonella

COME IL GIOVANE EBREO DAL RABBINO

Ho letto nella biografia di Marc Chagall¹ che il giovane ebreo è solito recarsi a casa del suo rabbino, gran dottore della teologia ebraica, per chiedergli consiglio. Senza saperlo era con questo spirito che ogni qualvolta passavo da Roma andavo a trovare Nando Tavianì a casa sua. Era sempre seduto sulla poltrona, come se guardasse il mare e con gli occhi pescasse nel pozzo dei suoi ricordi.

Nando Tavianì è morto il 4 novembre 2020 e io non ho pianto. Neanche nei giorni successivi. Eppure gli volevo bene e credo che me ne volesse anche lui. Mi sono chiesto il perché e la mia risposta è che mi ero preparato a perderlo. Da anni. Essere pronto a perdere le cose più care è stato, durante una fase della mia vita, un allenamento fondamentale al fine di continuare il mio percorso nel teatro. Dico che mi ero allenato a perderlo perché, dopo la sua morte, mi sono accorto che fin da quando l'avevo conosciuto, nel 2004, avevo cominciato a visualizzare spesso l'immagine del suo funerale. Me la ricordo: c'è una piccola folla vestita di nero, accalcata, immobile, che regge la bara al centro. Tra i presenti ci sono anche io con un certo orgoglio. Sono presenti anche i suoi più stretti compagni di teatro. Non si vedono ma so che ci sono. Nulla di particolarmente strano se non che il corteo funebre si trova in una piazzetta a Fonte Meravigliosa, un quartiere moderno di periferia. Su un lato della piazzetta, si estende un piccolo prato che apre lo sguardo su una collinetta: un residuo di campagna romana triste, non del tutto corrosa dall'edilizia. Fonte Meravigliosa è un quartiere di Roma che frequentavo da ragazzo. Ma con Nando che c'entra? In cima a quella collinetta c'era un casale abbandonato, romantico e squallido. Alcune mattine io ed i miei amici entravamo in quelle stanze diroccate preferendole alla scuola e ci isolavamo per fare esperienze "brave" e proibite. Mettevamo in atto la nostra alienazio-

¹ Marc Chagall, *La mia vita*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

ne di adolescenti metropolitani disadattati. Cercavamo un *altro* luogo senza sapere che farne; senza arte né parte. Ci isolavamo dal mondo. Che Nando Tavianì dissotterri in me quella originaria e pur scomposta esperienza di autoisolamento e trasgressione in fondo non mi stupisce.

Sì, Nando era troppo prezioso, dovevo allenarmi a perderlo. E così da un lato visualizzavo il suo addio, dall'altro, ogni qualvolta passavo da Roma, andavo a casa sua: come l'ebreo va dal rabbino.

Nel 2004, quando lo incontrai la prima volta a L'Aquila in un'aula universitaria gremita di studenti, Nando era accomodato su una sedia e accanto Mirella Schino stava seduta sulla cattedra, come se costituissero, anche plasticamente, una sola cattedra retta da due docenti. Erano per me i tempi della Scuola Ambulante di Teatro, diretta da Simone Capula, che collaborava per lo più con l'Università dell'Aquila. Nando vedeva le improvvisazioni di noi attori principianti, i nostri primi spettacoli. Mi conobbe quando teatralmente ero un bambino. Abitavamo in una casa della sua famiglia, poco fuori dalla città, capitava di cenare assieme e lì mi chiese di non chiamarlo "professore". Parlava per ore ed io cominciai a trovare il piacere di fargli delle confidenze. In una di quelle occasioni ci raccontò di Grotowski che, non so quando e in quale contesto, in una stanza affollata, per una notte intera, aveva discettato un problema squisitamente teatrale: "Come cammina un fantasma?".

L'ultimo ricordo che ho di lui in quel periodo abruzzese del mio apprendistato è prima del terremoto, quando in un pub chiese a Simone Morosi, Raffaella Di Tizio² e a me, quale ruolo avremmo voluto avere in un'ipotetica messinscena de l'*Amleto*. Simone rispose Laerte, Raffaella scelse Orazio; a me, che avevo detto Amleto, disse con un lieve sorriso: "Viva la sincerità!". Aveva stanato la mia ambizione.

La relazione tra me e lui si strinse quando il Teatro a Canone si sciolse, nel 2011; io rimasi solo a Chivasso, dove campavo di teatro, studiavo teatro, praticavo teatro e nel teatro ci abitavo anche. In quel momento mi disse cose importanti. Gli scrissi che quella mia scelta appartata era indispensabile per creare un gruppo. Mi rispose che stavo facendo una vita umile e aristocratica, non facile da comprendere, e che stavo vedendo "spiragli di luce". Poco prima di pubblicare uno dei

² Simone Morosi e Raffaella Di Tizio erano in quegli anni allievi attori nella Scuola Ambulante di Teatro, insieme a me, Lorenza Ludovico ed Enrico D'Amario.

suoi ultimi saggi, mi scrisse privatamente che lo aveva scritto anche “pensando un po’ a me”. Era *Come un bagliore*, per «Teatro e Storia»³, e parlava dei (e ai) *teatri senza terra*. Dal cilindro del suo sapere aveva tirato fuori una maschera ligure, Barudda, che andava in giro con una manciata di terra dentro un sacchetto. A quell’epoca ero *un attore in cerca di gruppo*, giravo con un carrello della spesa con dentro un amplificatore. Avevo uno spettacolo – un solo – e conducevo seminari dove la musica connotava culturalmente e sentimentalmente le scene e allo stesso tempo offriva una rete di appuntamenti spazio-temporali agli attori. La musica era la mia terra nel sacco di Barudda.

Sarà stato l’ottobre del 2012 quando andai a L’Aquila per portare il mio solo sulla psichiatria, *Orazio – vite nude* all’Asilo Occupato. La notte alloggiavo da solo nello stesso centro sociale, privo di riscaldamento. Il mattino dopo, Nando venne a svegliarmi. Dalla stanza in cui dormivo, sentii la sua voce che mi chiamava ed echeggiava nei corridoi vuoti e fatiscenti. Vestitomi in fretta, mi sporsi per vedere chi fosse e riconobbi in fondo, davanti al portone, la sua inconfondibile sagoma che si allarga un po’ al centro e in cima è appiattita orizzontalmente dal cappello modello Uzbekistan. Nando aveva visto il mio spettacolo la sera prima. Nella scena in cui correvo all’indietro l’ho visto drizzare la spina dorsale e avanzare il busto con quell’espressione sbalordita che aveva talvolta, come a dire: “Ma che è matto?”. Anche allora, forse, stavo mettendo in atto il mio disagio. La sera stessa mi consigliò di modulare meglio la voce che usavo in modo troppo monocorde; mi suggerì di fare uno spettacolo in cui dialogare con la televisione anziché con la musica e poi mi propose di metterne in scena uno su Giordano Bruno. Non l’ho ancora fatto.

In quel freddo mattino, in una L’Aquila in macerie e militarizzata, mi offrì una colazione al bar e mi ascoltò con reale interesse per cercare di capire cosa diavolo stessi facendo, da solo in Piemonte. Passeggiammo intorno e dentro la Facoltà di Lettere appena ricostruita, sede degli Studi teatrali; mi scaldò parlandomi de *I racconti di Belzebù* di Gurdjieff, della bravura di Else Marie Laukvik e della buffa intransigenza con la quale Julian Beck, seduto fuori dall’ufficio dell’allora direttore della Biennale di Venezia, Carlo Ripa Di Meana, aveva atteso di essere

³ Ferdinando Taviani, *Come un bagliore*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 345-364.

pagato sull'unghia. Era il 1975; il Living aveva portato a Venezia *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, *La torre del denaro*, *Sei atti pubblici*. E Nando si divertiva a ripensare a Julian Beck, in sala d'attesa a esigere il suo giusto compenso.

Dal 2014 Nando insegnò all'Università di Roma Tre. Intanto io, a Chivasso, avevo costituito un nuovo gruppo rilevando il Teatro a Canone. Quando fummo in trasferta a Roma, chiesi alle attrici di assistere con me ad alcune sue lezioni. In una di quelle mattine Nando chiese: "Sapete chi è Miłosz?". Raccontò che lo scrittore polacco esule a Parigi, nel 1953 era andato a vedere *Aspettando Godot*, diretto da Roger Blin, con un suo amico (non ricordo se questi fosse una persona degna di nota). Alla scena di Lucky e Pozzo gli spettatori ridevano ma Miłosz si irritò. Il suo amico gli chiese perché mai non si divertisse. Miłosz rispose che l'entrata di Lucky e Pozzo non era affatto comica. La frusta di Pozzo su Lucky erano i campi di sterminio nazisti. Due soli personaggi sintetizzavano, nella loro relazione, un olocausto.

In quel periodo recarmi da Nando divenne presto una specie di tradizione. Gli ponevo sinceramente i miei interrogativi; lui aveva bisogno di lavorare col pensiero e così mi narrava storie e si diletta a congegnare possibili messinscene che io, puntualmente, non realizzavo. Imbastendo le sue ipotesi di spettacolo, mi chiedeva sempre: "Quanti attori hai?". È vero, in un certo teatro, tutto comincia non dal testo ma dal numero degli attori.

Mi diceva che ero un randagio, un "gruppettaro" e un chierico vagante. Un giorno andai casa sua solo per portargli il pane fatto da mia madre appena guarita.

Tra un battibecco (esilarante e teatralissimo) e l'altro con sua moglie Mirella, mi parlava alla fin fine sempre delle sue avventure con l'Odin e di Grotowski. Ad esempio mi raccontò di quando lui ed Eugenio Barba si erano accorti che i gruppi sudamericani realizzavano scene uguali a quelle dell'Odin senza averle mai viste. Citò la scena del cappio di *Come! And the day will be ours*⁴. Quella in cui i conquistadores prendevano le donne come bestie da soma. Quella storia aveva il

⁴ Spettacolo realizzato dal 1976 al 1980. Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal. Regia: Eugenio Barba. Messa in spazio e costumi: Odin Teatret. Numero di repliche: 180.

sapore autentico del Terzo Teatro, il sapore di un'epoca e me lo dipanava bagnandosi le labbra in un caffè raffreddato, tra mille digressioni, seduto sulla sua poltrona, talvolta sfregandosi le mani che era il suo modo extra-quotidiano di sorridere.

Lo andammo a trovare, un giorno il mio amico Pierangelo⁵ e io. Dissertò per un pomeriggio intero di come era nato il DAMS di Bologna facendoci percepire lo spirito pionieristico che c'era stato dietro quella nuova impresa accademica. Mi fece percepire la casualità degli eventi che erano concorsi alla riuscita dell'impresa, e come tutto fosse dipeso non tanto da protocolli ministeriali, ma dalla cocciutaggine di un gruppo di persone, di studiosi, capaci di fare presa su Mario Apollonio⁶.

Nel 2014 intervistai Nando per la mia tesi di laurea magistrale sul teatro di gruppo. Di fronte alle mie domande un po' ingenuie sugli esiti del movimento dei gruppi di base, rispose parlandomi della guerra civile spagnola. Per l'esattezza di cosa successe dopo quella guerra, facendo riferimento al libro *La breve estate dell'anarchia*. Raccontava che l'autore, Hans Magnus Henszensberger, aveva notato che i comunisti, dopo la sconfitta, si erano... come dire? Abbrutiti. Erano frustrati, incattiviti e lamentosi. Gli anarchici no, stavano molto meglio. Stavano bene. Perché? Ebbene, Henszensberger – disse Nando – si era dato una risposta: i comunisti, prima della guerra civile, erano membri di partito, salariati dalla struttura politica e, tendenzialmente, non sapevano fare nient'altro. Gli anarchici erano artigiani: vetrai, fabbri, falegnami autonomi. Dopo la guerra civile quando le strutture politiche furono annientate dal regime di Franco, gli anarchici tornarono alle loro botteghe, al loro mestiere, a qualcosa di concreto. Ripresero a lavorare. I comunisti, invece, si ritrovavano senza nulla in mano e si abbrutivano. Con questo mi introdusse la nozione del “saper fare” come ramo a cui

⁵ Pierangelo Pompa-Savarese ha avuto significative esperienze presso l'Odin Teatret diretto da Eugenio Barba di cui è stato assistente alla regia e ha fondato successivamente il gruppo Altamira Studio Teater. *Io guardo il mare* è il suo debutto da regista; seguono, tra gli altri, *Dodici parole buone*, *La clinica degli accecati*, *The river*, *Boudu*, *By heart*.

⁶ Mario Apollonio, (Oriano, 28 settembre 1901 – Milano, 28 giugno 1971) è stato un critico letterario, critico teatrale, accademico e antifascista italiano. Fu con Giorgio Strehler, Virgilio Tosi e Paolo Grassi fra i promotori della nascita del Piccolo Teatro di Milano. Progettò la rivista «Drammaturgia» e scrisse una imponente *Storia del teatro italiano* oltre che varie opere su autori italiani e la letteratura del paese.

appendersi quando lo scenario cambia e un contesto “si scolla” come la cornice rotta di un quadro.

Mi raccontava di Eleonora Duse che andò in scena, nella parte di una giovane donna, esponendo i suoi capelli bianchi, delle persone raccolte intorno a Grotowski e delle sue messianiche richieste di fedeltà.

Intorno al 2015 mi disse che di notte si alzava per leggere le *Opere morali* il cui libro era sempre aperto sopra il leggio del suo studiolo (in casa di Nando c'erano sempre molti libri posizionati verticalmente e aperti come per fargli prendere aria). Io lo immaginai centellinare quei testi di Leopardi, come un liquore di cui si conosce già molto bene il retrogusto. In quell'occasione ci tenne molto a riferirmi una frase che lui aveva estratto da quell'opera: “il troppo produce il nulla”. Lo disse con una sua tipica pausa, che collocò prima de “il nulla”. Mi spiegò quanto fosse importante il verbo “produce”. E lo ripeté: il troppo produce... – pausa – il nulla.

Era un monito per me o ero io che lo consideravo tale? Tanto valeva rifletterci.

Tutti questi racconti, che affioravano dalle correnti oceaniche delle sue esperienze, venivano a galla perché qualcuno era lì, davanti a lui, per nutrirsene.

Negli anni successivi continuai ad andare a casa di Nando con la mia compagna, Chiara, che lui conosceva⁷. Ebbe un certo riguardo del nostro rapporto, se ne preoccupava. Credo intuì che inizialmente ci fosse una mia qualche incapacità e, al momento opportuno, mi insegnò il valore della parola *consorte*: stessa sorte. A me, un randagio, che avevo vissuto da solo cinque anni, felicemente sposato con il teatro (a Canone). Ricordo un giorno in cui, con Chiara, parlarono tutto il tempo di Mejerchol'd. Nando era già un po' ammalato ma a volte l'opacità dei suoi discorsi era luminosa. Assurda e luminosa. Quel pomeriggio si impuntò per richiamare all'attenzione di Chiara la natura dandy di Mejerchol'd. Demolì qualsiasi altra visione che non fosse quella di antipatico, svogliato, genio dandy. Era un delirio? A me sembrò una lettura consumata, frutto di strati e strati di studi sottostanti, di un grande

⁷ Chiara Crupi ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi su Vsevolod Mejerchol'd. È stata filmmaker all'Odin Teatret dal 2011 al 2019 contribuendo a un lavoro di documentazione per gli Odin Teatret Archives. Attualmente insegna Video editing alla Università di Roma La Sapienza e fa parte del Teatro a Canone.

studioso che faceva i conti con la vita e con il teatro. Peraltro quel pomeriggio improvvisò ad alta voce una sorta di dialogo minimalista sul teatro che c'è e non c'è. Sembrava fosse davanti a lui, il teatro, come un'isola, una Eldorado dalla quale si stava man mano allontanando e i cui contorni cominciavano a sbiadirsi alla sua vista, come un miraggio al contrario.

Non era sempre facile confrontarsi con lui. Quando gli parlai dell'inizio delle prove del nuovo spettacolo di cui curavo la regia, *Fuga da Mozart*, scopri immediatamente la mia fragilità facendomi una domanda molto semplice: "Cosa vuoi raccontare?". Io farfugliai germi di astrazioni sceniche, ma poi capii l'importanza di essere inchiodato a quella concreta semplicità dei suoi quesiti, che mi obbligava a scegliere nuove rotte di processi drammaturgici. Frantumava le mie visioni velleitarie. Cominciai a capire la necessità di estrarre fili narrativi strutturali dal magma della nebbia creativa. Non seguii tutto quello che mi disse, ma si stampò tutto nel mio DNA di regista in erba. Per quello spettacolo stavo realizzando una scena su *Il Flauto magico*⁸; gli confidai che vedevo Pamina fuggire. E lui mi disse: "No. Fai fuggire Tamino inseguito da Pamina". Nando aveva la consuetudine di capovolgere. Poteva sembrare un aspetto colorito della sua persona invece sono convinto che fosse una prassi sovversiva attuata con rigore.

Dopo pomeriggi come quelli, a volte deflagranti, quando Chiara e io uscivamo dal portone del suo condominio, superata la soglia, ci voltavamo indietro puntando lo sguardo verso il terzo piano e vedevamo la sua sagoma: ci salutava con la mano, sembrava controllare se non fosse stato troppo distruttivo.

Nel 2019 accettai la commissione di uno spettacolo su San Genesio⁹, il santo protettore dei teatranti, quasi unicamente perché anni prima, nel periodo abruzzese, avevo saputo che Nando se ne era in-

⁸ *Il Flauto Magico* è un *singspiel*, ovvero un'opera in cui si alternano parti cantate e parti recitate senza musica. Il libretto è stato scritto nel 1791 da Emanuel Schikaneder con Carl Gustav Giesecke e musicato ovviamente da W. A. Mozart.

⁹ Per il festival Millennium Sancti Genesii che a Castagneto Po, un piccolo paese della collina torinese, celebrava il millennio del Santuario dedicato al santo protettore noto patrono dei teatranti. In questo santuario si sono celebrate, fino a non molti anni fa, messe per gli attori. All'interno c'è un ex-voto di Eleonora Duse ed esistono foto di Raffaele Viviani anch'egli recatosi in pellegrinaggio.

teressato e aveva pubblicato un suo studio sull'argomento¹⁰. Era una buona occasione per addentrarmi in un suo rovello e oltretutto avevo un testo affidabile che mi avrebbe aiutato a contestualizzare il mio spettacolo.

L'articolo su San Genesio, si intitola *Né profano né sacro: prospettive teatrali*. Tra le storie che vi intreccia all'interno, Nando indica *Lo fingido verdadero* di Lope de Vega come il più valido testo teatrale sull'agiografia di Genesio.¹¹ Lo adottai; informai Nando del mio progetto e ne parlammo al telefono. Mi suggerì di iniziare con una scena comica:

“Hai dei bravi attori per farla?”.

“Credo di sì”.

“Quanti sono?”

“Quattro, cinque”.

Pochi giorni prima a Chivasso, in una riunione nel Teatro a Canone piuttosto distruttiva, avevo discusso con alcune attrici. Si profilava una crisi; intuì quanto fosse vicina la possibilità di scioglimento del gruppo. Nando insisteva:

“Quanti attori hai?”.

“Quattro, cinque.”

Dunque, bisognava iniziare lo spettacolo con una scena comica. Nando disse che non si poteva iniziare già con l'aura solenne del santo. Non bisognava prendersi troppo sul serio.

Reagii all'indicazione spostando il punto di vista di tutto il dramma sulla compagnia dei comici guidata da Genesio, ambientandoli nel Seicento anziché nel 303 d.C. Ho sforbiciato *Lo fingido*, un testo composto da trenta personaggi, imperatori, soldati, tribuni e consoli, ambientato in Persia e a Roma e ho stretto il campo su cinque attori, buffi

¹⁰ Ferdinando Taviani, *Né profano né sacro: prospettive teatrali in Luoghi sacri e spazi della santità*, premessa di Sofia Boesch Gajano e Lucetta Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 219-239.

¹¹ È una *comedia de santos*, uno dei generi teatrali del Siglo de Oro. Lope De Vega la scrive intorno al 1610, ritirato in un monastero di Madrid, dopo essere entrato nella Confraternita degli Schiavi del Santissimo Sacramento. Dopo una vita dissoluta da don Giovanni spericolato. Esistono anche altri testi teatrali su San Genesio, da quelli di epoca medievale, a *Le Véritable Saint Genest* di Mr. de Rotrou rappresentato nel 1646 all'Hôtel de Bourgogne fino al novecentesco *Le Comédien et la Grace* di Henri Gheon.

e miseri (Bergman diceva che il punto di vista di un'inquadratura equivale a una questione morale). I guitti arrivano alla corte di Diocleziano per mettere in burla il rito battesimale dei cristiani come fosse la cosa più normale al mondo¹². Sono mestieranti, si presentano con la loro cultura nomade e i loro lazzi. Questa volta però il loro capocomico si converte in scena lasciando tutti a bocca aperta, compreso Diocleziano il quale interrompe la farsa e lo fa decapitare. Come dice Taviani nel suo saggio, *Genesisio è transformed*.¹³ Travalica il confine della finzione, si converte, muore, dunque si salva. I suoi attori, invece, rimangono sulla terra, esuli. La compagnia viene prima interrogata, poi espulsa da Roma, abbandonata a se stessa e resta con il problema di come sostituire *Genesisio* – il miglior attore – nel repertorio a disposizione.

Mi accorsi che questo nuovo taglio drammaturgico incideva sugli attori e le attrici.¹⁴ Era come se adesso dovessero provare di fronte ad uno specchio un po' distorto, e in sala si creò una sottile tensione, fonte di un calore positivo.

Raccontai a Nando la regia dello spettacolo. Ascoltò con interesse ma non lo vide mai. È un lavoro che sta avendo un po' di fortuna. Sta girando in Spagna. Forse ci sta portando da qualche parte.

Ma vorrei tornare un momento al finale de *Lo fingido verdadero*. Lope de Vega, dedica buona parte delle ultime battute agli attori e alle attrici rimasti orfani del loro capocomico. Dopo la crisi mistica di *Genesisio*, non si sofferma su riflessioni cristologiche, bensì chiude su un misero dilemma: come farà la compagnia a campare ancora di teatro? E affronta il problema con spirito pratico:

¹² E in effetti così era ai tempi di Diocleziano, quando i cristiani erano ferocemente perseguitati e c'era il costume di deriderne i sacramenti realizzando delle farse che fungevano da chiaro monito proibitivo per il popolo.

¹³ Taviani cita in proposito il saggio di Richard Schechner in cui il processo di lavoro dell'attore, in cui ad ogni spettacolo egli entra in una una dimensione performativa per poi ritornare a quella quotidiana, è definito *transport*. A questa condizione convenzionale Schechner, distingue invece un altro processo (associato da Taviani a *Genesisio*) chiamandolo *transform*, in cui, per l'appunto, l'attore non ritorna alla dimensione quotidiana ma la trapassa, uscendo da quel terreno di gioco di regole e convenzioni che è il teatro.

¹⁴ Tra le attrici e gli attori non posso fare a meno di citare Anna Fantozzi che dal 2013 lavora nel Teatro a Canone con enorme dedizione, dedicandosi anche ai costumi e alle scenografie. A partire da questo spettacolo si è inserito in modo stabile anche Lucio Barbati.

[*Entra la compagnia che abbandona Roma; alcuni con i propri fagotti e attrezzi teatrali*].

FABRIZIO: Addio per sempre Roma!

MARCELLA: Addio, tempio degli dei.

OTTAVIO: Come faremo, compagni, a recitare le commedie senza che ci manchi quel particolare gusto, pur mancando il miglior attore? Chi potrà fare la parte di Adone nel dramma di Venere, stando all'altezza di quella grazia e abilità, di quel talento ed eleganza?

MARCELLA: Nel mondo solo tu Ottavio.

OTTAVIO: E ditemi, chi farà Paride nella distruzione di Troia?

FABRIZIO: Fabio che studia bene le parti.

MARCELLA: Procuriamoci un'altra commedia e, mentre facciamo queste, ne studieremo alcune per recitarle più avanti...

In tutto il corso de *Lo fingido* ben si comprende quanto a fondo Lope de Vega conoscesse la vita quotidiana degli attori. Sa ricreare le dinamiche in cui, talvolta, i gruppi si incagliano. I loro bisticci, i loro conflitti e i loro modi di ripartire ogni volta con rassegnato amore. Quella vita l'ha respirata, ne ha fatto parte, ne ha scritto.

Lui, Lope de Vega, e anche Nando.