

Ferdinando Taviani

En mon país...

- una lettera a Luciano Mariti -

Abstract

I believe that what continues to tie me to the theatre is the experience of being both in a distant or foreign land and within the narrow borders of a country to which, like it or not, I belong. What binds me to the theatre is, also, my desire to avoid being a witness to the waste of my country. Not to its disappearance, but to something less and slightly worse than that. Therefore, could the title “Against the waste of our theatre” fit?

Ciò che continua a legarmi al teatro credo che sia l’esperienza d’essere in una terra lontana o straniera e contemporaneamente nei confini ristretti d’un paese che volere o volare è mio. Credo che mi leghi anche la voglia di non trovarmi ad assistere alla dissipazione del mio paese. Non alla sua scomparsa, ma a molto meno e un poco peggio. E quindi il titolo “Contro la dissipazione del nostro teatro” potrebbe andare?

Assistere ad una dissipazione che cosa vorrà mai dire, materialmente, in senso per così dire etimologico? Immagino: esser costretti a ritrovare, fra i rifiuti e i materiali riciclati o contraffatti, pezzi e bocconi che per noi furono primizie. Riconoscerli mentre galleggiano nelle zuppe d’altri – e non poterlo evitare, quel riconoscimento. La proverbiale inesperienza dell’anziano consiste, pare, soprattutto nella perdita della capacità di non-vedere, o di vedere tutt’altro rispetto a quel che di fatto dovrebbe saltare agli occhi. Nell’aver perso, cioè, l’allenamento a distogliere lo sguardo per sfuggire al peso d’uno stato d’animo più rabbioso che ferito: istintivo. Simile al cantare che facciamo quando abbiamo paura.

Penso a coloro che occupandosi di teatro arrancano intuendo che non sarebbe giusto occuparsi di teatro soltanto. A coloro che subodorano un altrove che nel teatro c’è sempre, persino nella sua peggior volgarità. E che però non c’è mai nel suo sussiego.

I miei timori, francamente, sono spesso da persona immatura. Ma che si sia tutti, in un modo o nell’altro, “immaturi”, da queste parti, è un fatto certo. Altrimenti non ci piaceremmo. E non è altrettanto certo che la cosiddetta immaturità produca inezie. Non siamo ancora caduti dall’albero.

Il terzo verso

Semplicità della corteccia, buio del midollo: c’è un verso di François Villon che mi sembra uno dei suoi più sapienti: *En mon país suis en terre loingtaine*. È il terzo verso della ballata con cui l’impresentabile Villon si presentò fra i poeti aristocratici o dottori

che partecipavano al “Concours de Blois”, indetto dal principe-poeta Charles d’Orléans sul tema *Je meurs de seuf auprès de la fontaine*. Siamo alla metà del XV secolo. Charles d’Orléans – poeta amoroso e tenerissimo – era un cavaliere a mano armata, aveva capeggiato una guerra per bande alla riconquista dei propri feudi; era caduto nelle mani degli inglesi nella storica battaglia d’Azincourt, e per più di vent’anni era stato trasferito come ostaggio dall’una all’altra delle prigioni nemiche – prima di tornare come legittimo sovrano nei suoi possedimenti. Malgrado tutto ciò – il sangue, la paura, la speranza, la ferocia – nelle sue mani il tema della sete mortale accanto alla fontana era intriso d’amore sotto forma di “mal di paese”, o *nostalgia*, come un medico svizzero fra cento o duecent’anni inventerà d’etichettarlo.

All’epoca del Concours de Blois, di Charls d’Orléans e di Villon morir di sete ai bordi della fonte non era certo un tema originale. Era un’immagine diffusa fra i trovatori e i trovieri delle generazioni precedenti. Brillava per antichità, rimandava alle lontanissime pene di Tantalò e a quelle sempre vicine dei feriti d’Amore.

Ma nelle mani di Villon, invece d’aggravarsi in nodi cavallereschi e amorosi, il tema della sete, dell’acqua pura e della nigra morte già al terzo verso salta via e s’abbandona a un vuoto d’aria fra due mondi: l’uno che ci appartiene, l’altro cui apparteniamo da stranieri. Un’ubiquità che per alcuni corrispondeva all’esperienza solitaria del poeta al lavoro con se stesso – e che presto si materializzerà in maniera sempre più evidente nella pratica del teatro – *patria seconda*, patria in fuga, che a volte riesce a barcamenarsi fra terra nostra e terra incognita.

Sicché, caro Luciano, dicendo *en mon país* resto nei pressi anche del tuo, di paese, in uno di quegli interstizi che stanno fra l’altrieri e il posdomani, fra la storia fuggitiva e il dono del suo ritorno – gli interstizi nei quali tu sei riuscito a far brillare il teatro e la pratica della *Giudata* – che è il *tuo* teatro: la tua arte e la tua sobrietà.

A te dà noia sentir parlare d’un “tuo” teatro? O d’un teatro “nostro”? Ad alcuni sì, dà noia. Soprattutto a coloro che credono alla consistenza dei diversi recinti teatrali, come se fossero altrettanti partiti, simili agli spicchi che un tempo suddividevano gli emicicli parlamentari. Mi immagino che costoro, mostrando di storcere il naso, tentino di mascherare una colpevole indolenza. E facciano un po’ finta, riducendosi così a immaginarsi intorno contrastanti “poetiche”, differenti “scuole”, alternative “tendenze” fatte per guardarsi in cagnesco – come se ci fossero davvero battaglie in corso. Donde la meraviglia e l’aneddoto, se poi per esempio uno s’accorge che Grotowski non teorizzava il «teatro povero» o l’«arte come veicolo» se non per i critici e gli ispettori; o che a Brecht non capitava praticamente mai, lavorando sul palcoscenico del Berliner, di riferirsi ai principi chiari e distinti del teatro epico e dello straniamento – così come a Stanislavskij, per converso, capitava d’usare come sinonimi termini che a seconda dei contesti si possono legittimamente tradurre sia con “verità” che con “finzione”, metafora, stilizzazione, correlativo oggettivo, trasposizione simbolica. O ipotiposi.

Ci sono state file di scolari che hanno intessuto ragnatele di formule basate sull'opposizione fra teatro "naturalista" e "anti-naturalista", mentre intanto Zola, disdegnoso e bellicoso, si sentiva rovesciare lo stomaco quando sospettava a che cosa stessero pensando coloro che pontificavano pro o contro il suo "Naturalismo". E noi, nel nostro piccolo, quante volte abbiamo sentito gli addetti ai lavori parlare di "Terzo teatro" come se fosse uno stile, una corrente, una poetica o addirittura un simil-partito (quello del maestro Eugenio Barba)?

Ma se parliamo d'un "nostro" teatro, la forza semplificatrice dell'aggettivo possessivo non può intendersi come il distintivo d'un'associazione, ma come un mutevole *trait-d'union*, un'oscillazione fra qualcosa che è un po' più d'una semplice denominazione e molto meno d'un vero possessivo. Così si parla, per esempio della "mia città" o "del nostro tempo"; o "della sua attività", "la sua nave", "la sua grafia", "la sua automobile", "la sua infanzia", "il suo male", etc. Qualcosa per cui valgono soprattutto i sottintesi – i quali parlano attraverso i nodi per cui pendono dalle circostanze.

A queste oscillazioni ognuno di noi, che ci piace disputare sugli studi e i teatri, è abituato. Tant'è che per pensare drittamente e storicamente le diverse vicende dobbiamo allenarci a remare contro la *lectio* istintiva e *facilior*. E soprattutto dobbiamo abituarci a pensare che parlando, per esempio, del teatro di Copeau, non parliamo d'un teatro che a Copeau appartenne come concetto, creazione, proprietà, progetto o *opus*. Conviene sempre sottintendere che quando si osserva il grande teatro novecentesco (che spesso materialmente è fatto di teatri minuscoli), anche quando si valutano navigli teatrali che hanno ormai superato la linea dell'orizzonte (navigli dall'agilità e dalla potenza di Mejerchol'd, di Grotowski, di Stanislavskij, di Osterwa, di Brecht, di Vilar, della Littlewood, di Beck, e persino quando si osservano protagonisti dal pronunciato egotismo artistico come Kantor o Carmelo Bene) non bisogna dimenticare che metodologicamente il problema dei problemi in fondo dovrebbe consistere nel misurare ogni volta con la dovuta finezza i limiti e il calibro del possessivo "suo" riferito al loro teatro.

E si potrebbe anche sostenere (ma... così, quasi per scherzo) che la possibilità di dire "il mio teatro" così come si dice il mio paese si concretizzi quando si pensa ad un teatro che noi abbiamo la silenziosa facoltà di cambiare e che, benché paia solido, in un attimo può volar via in uno dei suoi proverbiali incendi, o dei suoi proverbiali naufragi: battesimi d'acqua o di fuoco.

Certi segni, certi spettatori

Forse questa è anch'essa una delle ovvietà che lasciano il tempo che trovano. Ma assume una sfumatura speciale quando ci spiega come mai ognuno di noi abbia a volte

il diritto, parlando a se stesso, magari sedendo in attesa dello spettacolo, di dirsi “ecco, questo è il *mio* teatro”. E nessuno dovrebbe arrogarsi il diritto di interrogarlo sul percome.

Ci sono spettatori che hanno avuto il duro dono d’esser stati contagiati da certi spettacoli e certi attori precisi. Contagiati o morsi – ma non “sedotti”, perché altra cosa è il contagio rispetto all’arte semplice di piacere. La quale, aldilà del commercio andante, si rivela simile alla panna montata: nasconde le forme e le magagne, inganna il sapore e nutre poco. Non stringe nodi duraturi ed a volte inspiegabili. Serve tutt’al più a lubrificare la leggenda e l’aneddotta dei successi, a rendere infantili gli enigmi e i nutrimenti della storia, soprattutto la propaganda. Perché le leggende, eccezion fatta per quelle marchiate dal sangue e dal sacrificio, sono semplicemente le storie che *franano*, appunto, in leggenda. E che per far prima mentono spensieratamente – senza neppure un po’ di malizia.

Se invece capita che un teatro, un attore, un’attrice, uno spettacolo lascino un segno duraturo in uno spettatore o una spettatrice, allora si può dire che quel teatro è diventato “suo” – in una delle tante declinazioni di questo inafferrabile possessivo.

Ragionamenti, questi, che svolazzano via. Sembrano senza meta, ma in realtà riguardano le basi materiali del teatro: l’economia, il sacrosanto denaro, il potere. Il potere, soprattutto, di sopravvivere in condizioni avverse.

Sacrosanto denaro!?

Quand’è abbondante o perlomeno sufficiente, pesante sia pure un poco e quindi anche prepotente, quando non lo si *spreca* – ma lo si risparmia –, il denaro può essere quella “merda del diavolo” che ci piace tanto sentir svillaneggiare. Ma quando di denaro ce n’è poco o niente, quando pesa moltissimo perché manca, esso cambia natura: diventa il “sangue dei poveri”.

Il sangue dei poveri solo i poveri possono difenderlo.

Il lavoro teatrale è oggi in uno di quei frangenti in cui rischia d’essere dissanguato. Ci vuol poco per mandare il sangue dei poveri in acqua – un po’ di buona fede, di buon cuore, di condiscendenza, di carità “cristiana” o pelosa che dir si voglia. Un po’ di quell’arte che non fa soffrire, che è relativamente facile apprendere e che insomma *fa la buona*.

Segue, ora, un minuscolo ritaglio stampa: di nessun peso, se lo si prende per quel che è. Di qualche significato, se lo si guarda come sintomo. Il giornale? «Corriere della sera». La data? Il 6 luglio di quest’anno (6/7/14). L’autore? Franco Cordelli, il critico teatrale in carica del più importante quotidiano italiano. Lo conosci: a volte risulta forse un po’ pasticciere, ma è uno certamente colto, stimato, intelligente, e per quanto

possibile bene informato sulle attività dei teatri. Aldilà della sua attività giornalistica è poi un vero scrittore.

L'articolo di cui ti parlo era dedicato a "Un convegno teatrale in Sabina", parlava del "Teatro Potlach". Il giornalista del «Corriere della sera» si rammaricava d'averlo trascurato per 35 anni, quel teatro. Solo ora gli capita d'andarlo a trovare in cima a Fara Sabina. Di lassù ammira il paesaggio. A ragione lo definisce «stupefacente». Poi parla della casa dei teatranti: ne elogia l'ordine l'invenzione e la frugalità. Dice: «è come se si fosse in un convento».

Di lassù

E aggiunge: «c'è persino il suono della campanella», ma «il clima non è propriamente conventuale, è più creativo», sia per il modo in cui sono dislocate le diverse stanze e le sale da lavoro, che paiono scavate nella collina, sia per le attività che in quelle stanze si svolgono, per come il *ménage* quotidiano si interseca al lavoro teatrale. Il luogo è stato non tanto organizzato ma inventato dal Teatro Potlach in collaborazione con l'architetto Luca Ruzza. È il risultato d'un intreccio di relazioni, d'un ambiente. Nelle ore in cui Franco Cordelli è lì, si sta svolgendo un seminario guidato da Eugenio Barba. Giovani seduti intorno alle pareti. Barba, dice Cordelli, è il «padre spirituale» di Pino di Buduo (leader del Teatro Potlach). È anche «uno dei padri del cosiddetto Terzo Teatro». Di che parla Barba? Della sua vita, delle sue migrazioni, del suo teatro, dei paesi attraversati... Cordelli sbaglia (ma di poco) la data di nascita, lo fa più vecchio di due anni, come se già fosse ottantenne, ma non conta. Ai suoi occhi quel che conta sembra essere soprattutto questo: Barba «è un uomo bellissimo». Ha ragione: persino la bellezza della persona può essere un segno. Aggiunge poi che quell'uomo semplicemente «bellissimo» ha «una memoria ed una lucidità eccezionali». Riferisce che fra tutte le cose che Barba ha detto, una in specie lo ha colpito: che il "Terzo Teatro" l'ha chiamato così perché definiva un modo di pensare il mondo: «Terzo Mondo, terzo sesso, terzo tutto». Un pensiero che a Cordelli pare nientemeno che «cruciale». Benissimo, carino. Però non son riuscito a fare a meno di chiedermi: dunque questo è il pensiero *cruciale*? Ed è l'aspetto *bellissimo* di Barba la sua qualifica principale? Che c'entra questa bellezza isolata dai pensieri di Eugenio Barba? Che c'entrano i paesaggi stupefacenti con i paesaggi che emergono dai suoi spettacoli, da *Ornitofilene* fino a *La vita cronica*, o a *Memoria...*? Il suo ultimo libro, *La conquista della differenza*, si chiude con l'immagine del tempo che torna a «prenderci a calci». E con una frase così: «Non serve il sapere. Serve forse solo la nostra ribellione iniziale contro lo spirito dei tempi e la sua cecità, fatta di illusioni e ottimismo a buon mercato». E poi: «Il tempo torna a prenderci a calci [...] Come trasmettere una memoria [...] non edulcorata e patinata dal passare del tempo? Come lottare contro la dittatura della storia a lieto fine?». A me viene in

mente il bellissimo Rimbaud che immaginava di innestare pustole e foruncoli sul suo incantevole viso. Non c'è niente di male ad ammirare la bellezza di Barba. Ma mi viene da dire: la bellezza è un po' poco, o no?

Dittatura della storia a lieto fine: questo sì è qualcosa che, alla lettera, potremmo dire *cruciale*.

Se l'aneddoto di quel ritaglio può avere un qualche significato è solo perché sottolinea – come in una caricatura – qualcosa che in genere non si lascia vedere in primo piano: un trabocchetto. Non un passo sia pur periglioso, non una vera e propria trappola, ma un piccolo terreno scivoloso, che si presta all'andazzo ed è adatto ai capitomboli.

L'andazzo

Peggio della cattiva volontà c'è, non di rado, la buona volontà. Certuni, lungimiranti, ce l'hanno spesso ripetuto. Per farsene una ragione basta dare un'occhiata alle indicazioni dei “progetti” per i quali vengono banditi concorsi (per esempio, dalla Comunità Europea, o da certe Regioni, o da altre istituzioni culturali pubbliche e private, grandi o piccole): si vede che a dettare il passo è sempre, alla fin fine, il “buoncore a pagamento”. Si chiede agli artisti di ingentilire angoli trascurati delle città, di vezzeggiare la bellezza del paesaggio, di consolare gli afflitti. (Non l'arduo, forse impossibile, consolarsi, ma consolare gli altri). Spesso li si paga – in pratica – perché essi, gli artisti richiedenti il contributo economico, riescano a conoscersi, a collaborare, a volersi bene, a voler bene ai luoghi in cui son chiamati a lavorare, a lavorare gomito a gomito per tenere occupate le persone delle fasce “a rischio”. Tutte opere d'onore. L'onore per contratto, però, pare che comporti dei rischi. Altri progetti, meno altruistici, possono facilmente ridursi al compito di ornare pubbliche o private festività o la festa mobile del turismo.

L'arte di piacere può far parte a pieno titolo delle Belle Arti. Ma il punto critico è quanto e per quanto tempo riesce così a preservare la propria autonomia, la motivazione, e – in una parola – le punte di ribellione che in un modo o nell'altro debbono pur covare sotto la cenere della “bontà” – oppure soffocarvi. Perché è fin troppo facile prevedere che se la coltre si limiterà a non nascondere nulla di contraddittorio o di contrario, se si riprometterà d'essere nient'altro che la coltre d'un'arte buona, alla fin fine servirà solo a facilitare l'accesso ad un'arte alla buona.

C'è qualcosa di male in un'arte buona? O in un'arte d'esser buoni? O persino in un'arte alla buona? Ovviamente no (e nel caso che abbia lasciato trapelare, parlandone, una cert'aria d'irrisione, chiederò immediatamente scusa). L'arte di buona volontà non mette forse in pratica alcune delle esperienze più ardite dei teatri più coraggiosi? Certamente: le *mette in pratica*, le esegue, le replica, a volte semplicemente le copia, e

quindi alla fin fine, sprecandole, le nega. “L’obbedienza non è più una virtù”, si diceva non molto tempo fa. Ma dirselo serve a poco. Il fatto è che la disobbedienza, questa sì, è l’arte più difficile. E non la si impara. Ci si casca dentro. O è meglio lasciar perdere. In questo caso la simulazione non solo è controproducente, ma disonorevole. E comunque è volgare da vedere.

L’arte buona è controproducente per il pubblico? No. Ma lo è per gli artisti. Perché se ne prende cura, e curandoli, volere o no li disarmo. In altri termini: li organizzo.

«Felice chi è diverso / essendo egli diverso / ma guai a chi è diverso / essendo egli comune»: qualcuno potrebbe essere tentato di tornare a citare questi versi innocenti e brutali di Sandro Penna. Il buon cuore, fra le arti, nel loro campo di battaglia, è un cuore smorto. Smorza la necessità di ferire e innamorare lo spettatore. Si limita alla buona volontà di piacergli senza saper andare all’attacco – senza sfidarlo, senza rischiare la scossa dello spasso, del trasalimento e fors’anche della paura e dell’orrore – quell’orrore non violento, per esempio, che suole chiamarsi “catarsi”.

In altre parole si potrebbe dire che il buon cuore rinuncia alla qualità superiore dell’arte.

Ma non è un problema estetico. È un problema essenziale: un problema di sopravvivenza. Non ha a che vedere con la gloria e l’eccellenza. In primo luogo ha a che vedere con il pane. Fuor di metafora: con il guadagno. La vetta o la valvola di sicurezza di chi vende consiste nel saper far desiderare al compratore quel che questi – il compratore – crederrebbe di detestare. Qualcosa che porti con sé l’illusione di non poterne fare a meno.

Nella storia si è materializzata a volte in maniera nuda e cruda l’alternativa per i professionisti delle “arti di persona” (per brevità: “gli attori”): o riuscire a farsi desiderare malgrado tutti i concetti e i preconcetti di chi li deve pagare, oppure rassegnarsi ad una triste decenza. Se non si batte contro le circostanze, infatti decade. E le *circostanze* sono prima di tutto, alla lettera, gli spettatori – la loro benevolenza, la loro sostanziale indifferenza, malgrado il calore degli applausi e le onde passeggiere della commozione. Come iniettare la costanza, in questo universo di per sé incostante è il grande compito del mestiere della scena. L’arte buona, l’arte simpatica e alla buona non è un difetto. È un vero e proprio veleno – per chi di teatro vive e vuole vivere.

Si potrebbe parlare a lungo di come l’arte degli attori si sia forgiata, in differenti contesti, in maniera tale da conquistare gli spettatori anche gestendo la propria diversità e quindi, alla fin fine, la propria potenziale sgradevolezza. Quando non sanno estorcere soavemente, cioè senza avvertibili forzature, il denaro di chi li vede, quando non sanno farsi desiderare anche per i loro “difetti”, gli attori debbono ridursi all’arte di piacere a coloro che sono in grado di pagarli.

Oggi i malanni conseguenti a questo trantran affiorano in maniera quasi invereconda. Quasi mai sono gli spettatori reali a decidere. Il potere è tutto nelle mani degli enti pagatori. La forza per agire su di essi non la si ottiene con la benevolenza delle intenzioni buone sulla carta. L'economia stessa risulta distratta. Tutto è organizzato per essere intercambiabile, Gli impegni commerciali possono essere manipolati da chi dovrebbe spendere il denaro. Non è la qualità che paga, se pochi della qualità si accorgono. E in caso di bisogno, di penuria, quando si presenta la necessità di risparmiare, chi eroga il denaro può tirarsi indietro senza tema di suscitare vere proteste. Può ricattare come vuole gli artisti i quali naturalmente spesso non hanno come difendersi. E comunque sono come dei pesi-piuma in una rissa da stadio.

La questione, in altre parole, non è morale. È estetica – cioè commerciale. Se debbono specializzarsi nel saper piacere, gli attori debbono ridursi a far parte del trantran quotidiano del *Come tu mi vuoi*, secondo il botto e risposta delle domanda e dell'offerta.

AmMESSO che qualcuno legga queste righe, si può star certi che dirà: che c'è di strano? Eppure qualcosa di strano c'è: un elemento minimo, quasi invisibile, su cui molto d'essenziale si regge. La capacità di infettare alcuni spettatori. Faccia a faccia, non tramite l'immagine ma tramite la presenza. Nient'altro che il sassolino tolto il quale, però, la torre pian piano si disfa e viene giù.

Alla fin fine gli attori sono protetti o garantiti solo dagli spettatori appassionati. Che ci siano gruppi di spettatori che li desiderino come un bisogno, come un oggetto di passione ed amore. Senza di questo, senza il sovrappiù indicato dal termine apparentemente esagerato di "infettare", l'attività artistica è condannata alle leggi economiche più sconvenienti: la moneta cattiva (facile) scaccia la buona (fatalmente più difficile). Un prodotto vale l'altro. Gli artisti sono interscambiabili in base alle regole auree della razionalità organizzativa. Gli attori sono sottoposti al commercio della disattenzione. Chi eroga il denaro non è – di regola – colui che è in grado di goderne l'arte.

Un'attività artistica, che può subire senza resistenze la disattenzione nei confronti della sua forza e delle sue particolarità irripetibili, è suicida. Corre verso il suo cimitero degli elefanti.

Queste cose le ho scritte per onorare la memoria della studentessa che, per una tesi di laurea, all'inizio degli anni Settanta, ha costruito il primo ponte di lavoro tra l'Odin Teatret e me: Angela Paladini.

Nando Taviani

[per Angela, in memoriam.

3 ottobre 2014]