

PER NICOLA SAVARESE (1945-2024)

DOSSIER

A cura della redazione di «Teatro e Storia»

403 Franco Ruffini, *Nuvole e passione. A Nicola*

409 Valentina Venturini, *Le opere e i giorni*

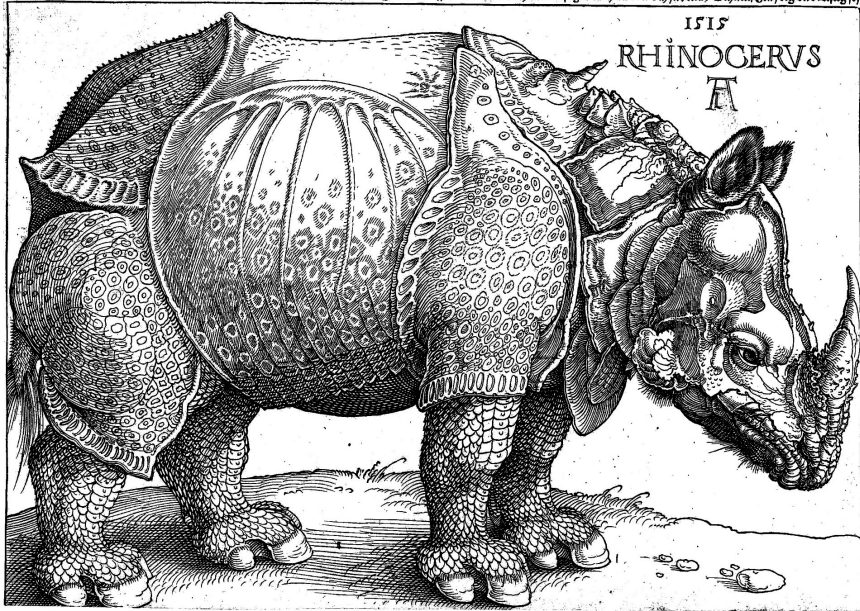
423 Nicola Savarese, *Napoleone – Programma editoriale*

425 Nicola Savarese, *Ariane Mnouchkine è il Théâtre du Soleil*

447 Eugenio Barba, *Un rinoceronte bianco*

451 Pierangelo Pompa Savarese, *Nicola. Pour en finir*

Nach Christus gepurt. 1513. Jar. 26. 4. May. Sat man dem großmüchtigen König von Portugal. Einmaul ges. Lysabona macht auf. India ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie Rhinoceros. Das ist bey mit aller seiner gefalts 28condersit. Es hat ein fard wie ein gepackete Schildecot. Und ist v8 dicken Schalen vbelaget fast fest. Und ist in der größe als der Schfande Aber nybetrechter von paymen/ vnd fast werbaffig. Es hat ein scharrf starck Horn vorn auff der nafen/ Das beynde es allweg zu wesen wo es bey steynen ist. Das dößig Thier ist bes schdfangs tode frunde. Der schffande frucht es fast vbel/ dann wo es in anstunde so laufft. In das Thier mit dem kopff zwischen drey fordem payn/ vnd reißt der schffande vnder am pauch auff vñ erodigt. In der mag es sich mit erweem. Dann das Thier ist also geuapent/ das In der schffande nicht kan trin. Sie sagen auch das der Rhinoceros Schmal/ strybig vnd liffig sey.



Franco Ruffini
NUVOLE E PASSIONE.
A NICOLA

E così un altro compagno del nostro viaggio nella “città del teatro” se n’è andato. Nicola Savarese è morto, il 19 giugno 2024. Ferdinando Taviani l’ha preceduto di quattro anni, il 4 novembre del 2020, e Claudio Meldolesi di molti più, l’11 settembre 2009; Fabrizio Cruciani, appena cinquantenne, era morto il 31 agosto 1992.

Del gruppo di prima generazione – quelli che al seguito di Fabrizio e Claudio hanno dato vita a «Teatro e Storia» – resto io, Franco Ruffini, che, insieme a Valentina Venturini, scrivo questa Introduzione al Dossier su Nicola, a cura della redazione. Restano anche Daniele Seragnoli ed Eugenia Casini Ropa. La seconda generazione è stata inaugurata da Mirella Schino, che da anni è direttrice della nostra rivista, insieme a Raimondo Guarino, Stefano Geraci e Clelia Falletti. Salvo che per i tempi di consegna, mi è stato detto di fare con “tutta libertà”, o forse ho solo immaginato che mi sia stato detto. In ogni caso, farò davvero “con tutta libertà”.

È diventata regola che l’Introduzione si scriva alla fine e poi si metta al principio: cosicché per la posizione si presenta come il programma delle cose da fare, mentre il contenuto la smaschera per quello che è, un rendiconto a cose fatte. Dato che non conosco gli orientamenti della redazione, ho deciso di scrivere come se l’Introduzione fosse tale nel senso pieno della parola. Un testo che sta prima e pertanto può solo prevedere, auspicare: senza con questo voler esercitare pressioni, o anche solo dare suggerimenti alla controparte delle “cose fatte”. Piena libertà, da entrambe le parti.

Il gruppo di persone intorno a «Teatro e Storia», l’ho lasciato alla seconda generazione, con Mirella Schino. È arrivato alla terza con Raffaella di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti e poi Valentina Venturini, Matteo Casari e Aldo Roma. Con lo stesso – che cosa? – cuore mi viene da dire, hanno fatto con noi di prima generazione lo stesso viaggio nella “città del teatro”.

“La città del teatro” è il titolo del film realizzato da Vito Zagarrìo dell’Università Roma Tre, in occasione dei sessant’anni dell’Odin Teatret. Oltre che fondatore e anima dell’Odin, Eugenio Barba è stato la guida di quel nostro viaggio, lo è ancora.

* * *

Ha detto una volta, Eugenio – l’ha anche scritto –, che l’insegnamento dei maestri non si trasmette. Evapora: in nuvole che poi piovono su alcuni che ci passano sotto. Alcuni, non tutti. I più, anzi, restano asciutti. Parlava di Stanislavskij, Mejerchol’d, Ejzenštejn, meno di Grotowski con il quale si era confrontato in vita. E poneva due questioni fondamentali. Prima: cos’è che definisce il maestro, è solo l’entità delle sue conoscenze? E seconda: una volta definito il maestro, cos’è in particolare un maestro di teatro?

Sulla differenza tra maestro e – diciamo – professore, Nando ammoniva a non lasciarsi fuorviare dall’uso scolastico dei due termini. È come nella musica, diceva: professori sono i singoli strumentisti, il titolo di maestro spetta al direttore dell’orchestra. L’etimologia di concerto è *cumcertare*. Il professore opera nella prospettiva del *certare*, competere, la prima voce della sua dotazione professionale è la conoscenza specifica dello strumento e delle relative partiture. Il maestro, seppure, opera nella prospettiva del *cum* che, comunque lo si voglia intendere, non sta certo ad indicare la somma dei vari campi del *certare*. Finché resti come sfondo per visualizzare il tipo di differenza tra maestro e professore, la proiezione in musica è davvero efficace. Il professore non è qualcosa più del maestro, ma nemmeno il contrario. Semplicemente, maestro e professore hanno identità e obiettivi diversi, pur nello stesso ambito di conoscenza.

Tra Eugenio e Nando, in conclusione: l’insegnamento del professore resta aderente al terreno della relativa specializzazione. Si trasmette, ma non evapora in nuvole, come invece accade per l’insegnamento del maestro.

Però... Però, ci sono nuvole e nuvole. Prendiamo Nando e Nicola: le nuvole di Nando sono ciuffi quasi bianchi; quelle di Nicola sono masse compatte, grigio scuro. Attenti a passarci sotto! Se ti piovono addosso sarà uno sgrullone di quelli che Dio la manda. Sono lì per ammonire che non si è mai troppo agguerriti perché valga la pena di met-

tersi a cercare. Dalle nuvole di Nando, se te ne piove addosso qualche goccia, sottile che manco sei sicuro d'esserti bagnato, è per spronare ad andare avanti, ch  alla fine ne sar  comunque valsa la pena.

La ricerca come premio e stimolo di per s  ad esserne protagonisti, senza riguardo del risultato. Oppure, la ricerca come sfida a rischio di restarne vittima, in difetto di risultato. Sembrano due percorsi incompatibili, ma a distinguerli   solo la postazione dello sguardo. Al principio, quella di Nando: coraggio! Alla fine, quella di Nicola: hai visto? Nient'altro che una questione di ottica.

Ciuffi quasi bianchi o masse compatte grigio scuro, ma non c'  nessun per . Sono comunque la condensa d'un insegnamento evaporato in cielo, nel processo lungo il quale la conoscenza da professore si distilla nella passione del maestro.

* * *

E si presenta ora l'altra questione. Cosa vuol dire essere maestro nel campo del teatro e, ancor pi  specificamente, nel campo dello studio pi  che della pratica del teatro?

Per le altre arti   semplice, ci sono le opere. In quanto sia disposto a fare della propria specializzazione una base per l'apertura ad altri terreni di gara, e ovviamente in quanto ne sia capace, il professore arriva ad essere anche maestro. Petrarca o Marinetti, per dire, le opere dell'uno e dell'altro sono il riferimento oggettivo a garanzia del confronto, ma ne sono anche la condizione necessaria. Legato com'  alle opere, il maestro resta sempre un po' professore.

Ma il teatro   un'arte senza opere d'arte. Gli spettacoli avvengono e poi non ci sono pi . Anche nel teatro, il maestro ha un campo elettivo di studio, nel quale primeggia per competenza, sensibilit  ed acume. Il che per  non ne fa qualcosa di simile alla specializzazione del professore. Pi  che un terreno di gara, il campo di studio del maestro di teatro   un terreno di mediazione, per rendere manifesta una passione che non nasce dal teatro – e nemmeno necessariamente vi si proietta – ma che solo attraverso il teatro pu  uscire allo scoperto, con verit  e senza scandalo. Passare all'allievo, a prescindere dal suo campo d'interesse come anche da quello del maestro nel suo insegnamento da professore.

Cosa piove dalle nuvole di Fabrizio? Certo non sono gocce dal mare di conoscenza su Copeau e annessi registi-pedagoghi. Fabrizio

è stato uno straordinario professore, ma io che ne sono stato allievo per anni ho imparato a distinguere tra il tanto d'importante che mi trasmetteva e il poco ma d'essenziale che mi faceva piovere addosso. A passare da lui era anche – o soprattutto – la passione che nel *suo* e nei *suoi* Copeau, nel *suo* Rinascimento e i *suoi* “teatri prima del teatro”, trovava voce.

Non è stata la Commedia dell'Arte la passione di Nando, il quale pure l'ha fatta emergere in superficie attraverso la *sua* Commedia dell'Arte. Non è stato il rapporto dell'Europa con il continente asiatico la passione di Nicola, anche se per manifestarla si è servito del *suo Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*. E – posso permettermi? – non è la Duse la passione di Mirella, nonostante la nostra direttrice continui a tornare alla *sua* Duse, come non si fa con l'oggetto d'una specializzazione – lo fanno solo i professori-professori – e si fa invece con la persona che rivela il modularsi nel tempo d'una nostra passione profonda. Con verità e senza scandalo.

La sottolineatura *suo/sua* dovrebbe essere doppia. Una volta per dichiarare come premessa – non ce ne sarebbe bisogno, tanto è evidente – che non esiste un Copeau oggettivo, *suo* di tutti – e lo stesso ovviamente per la Commedia dell'Arte e per la Duse e per il rapporto tra Oriente e Occidente. Una seconda volta per ricordare che il *suo/sua* rivendica la paternità/maternità, non la verità del personaggio o del fenomeno al quale quel possessivo si riferisce. Che il Copeau *suo* di uno – la Commedia dell'Arte o la Duse *sua* di uno o il rapporto Oriente/Occidente *suo* di uno – sia quello vero, *suo* di tutti, lo pensa solo il professore-professore, non il maestro.

* * *

Tutto qui il mio contributo all'Introduzione. Niente sui testi che troveranno posto nel Dossier, né sull'ordine in cui saranno disposti. Solo una bussola, con la quale mi sarei orientato io per selezionarli e ordinarli.

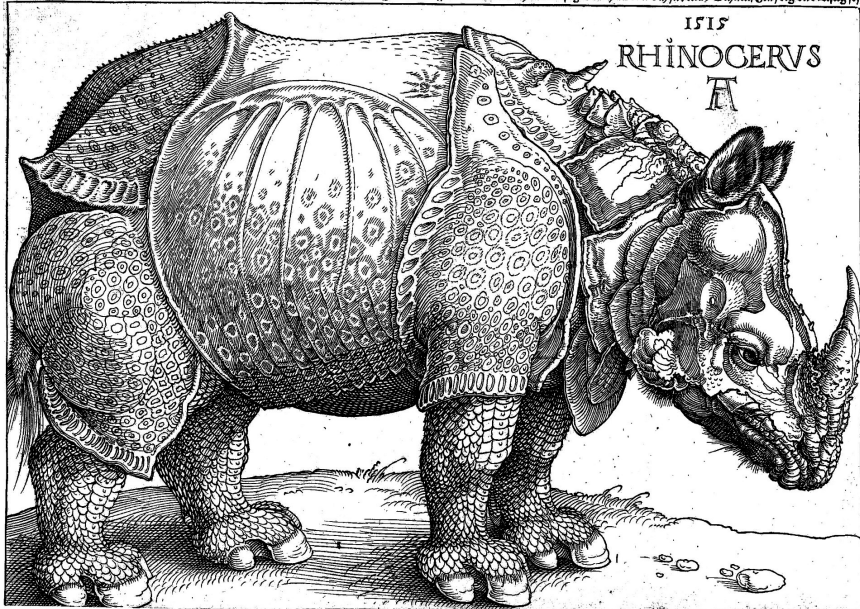
La passione: nutrita di conoscenza ma non esaurita nella conoscenza. Oltre a dirlo e ridirlo, non ho saputo aggiungere altro se non che è profonda, talmente profonda che portarla in superficie appare difficile. Davvero, molto difficile.

Qual è stata la passione profonda di Nicola? Non azzardo nessuna

risposta, e forse non è nemmeno necessario cercarla. Arrivato al momento di licenziare il mio contributo, mi chiedo se l'essenziale sia solo sapere che la passione esiste, non altro: per dare alla conoscenza uno scopo oltre la trasmissione da professore, così come dalla conoscenza ha ricevuto la materia da far evaporare in nuvole da maestro.

A questo punto, il nome della passione che importa?

Nach Christus gepurt. 1513. Jar. 26. 4. May. Sat man dem großmüchtigen König von Portugal. Einmal gen Lysabona macht auf Indien ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie Rhinoceros. Das ist bey mit aller seiner gefalts 28condersit. Es hat ein fard wie ein gepackete Schildecot. Und ist v8 dicken Schalen vbelaget fast fest. Und ist in der größe als der Schfande Aber nybetrechter von paymen/ vnd fast werbaffig. Es hat ein scharrf starck Horn vorn auff der nase/ Das beynde es allweg zu wegen wo es bey steynen ist. Das dößig Thier ist bes schdfung tode frunde. Der schffande frucht es fast vbel/ dann wo es in anstunde so laufft. In das Thier mit dem kopff zwischen drey fordem payn/ vnd reißt der schffande vnder am pauch auff vñ erodigt. In der mag es sich mit erweem. Dann das Thier ist also geuapent/ das In der schffande nicht kan trin. Sie sagen auch das der Rhinoceros Schmal/ strybig vnd listig sey.



Valentina Venturini

LE OPERE E I GIORNI

Epitaffi

«C'è qualcosa di più forte della morte – è scritto su una delle tombe del piccolo cimitero di Brancion-en-Chalon – ed è la presenza degli assenti nella memoria dei vivi»¹.

Per me, e per molti altri, Nicola non morirà mai. Come Nando Taviani, suo fratello d'anima, per il quale Savarese ha costruito un sito, “The Nandless”², per non arrendersi né abituarsi all'idea dell'assenza.

La sua assenza continuerà a nutrire memoria e ricordi; la sua presenza continuerà attraverso gli insegnamenti, gli studi, gli scritti e il suo modo di essere maestro, evaporato – come declinato da Franco Ruffini – in nuvole pesanti, compatte, di colore grigio scuro, capaci di far piovere “uno sgrullone di quelli che Dio la manda” su chi si avventuri a passarci sotto.

L'introduzione a *Minima Orientalia*, l'ultimo libro al quale Nicola stava lavorando e che ha lasciato finito, solo da pubblicare, inizia con un'immagine emblematica del suo modo di operare e di stare al mon-

¹ Ogni capitolo del romanzo di Valérie Perrin, *Cambiare l'acqua ai fiori* (Roma, Edizione E/O, 2019) ha, in esergo, un epitaffio delle tombe del cimitero nel quale la protagonista lavora come custode. La mia citazione riporta l'esergo al capitolo 13 (p. 55). Per scrivere il suo romanzo la Perrin ha raccolto notizie, epitaffi e impressioni visitando diversi cimiteri, dai piccoli come quello del paesino in cui è nata, in Borgogna e dove ha anche intervistato e raccolto le storie del becchino che qui aveva lavorato per trent'anni, ai grandi delle metropoli: «c'è sempre qualcosa per chi sa come guardare, sono molto più interessanti per i vivi che li frequentano che per i morti, loro sono altrove» (così l'autrice in un'intervista rilasciata a Elena Masuelli: *Valérie Perrin. La custode di tombe cura i fiori e le vite degli altri*, «La Stampa Tuttolibri», 13 luglio 2019).

² “Nandless. Dedicato a Ferdinando Taviani”: <<https://nandless.it>> (ultima consultazione: 30 giugno 2025).

do: quella di un rinoceronte bianco della specie più rara – come gli ripeteva, sorridendo, Eugenio Barba, l'altro suo fratello d'anima – libero di attraversare spazi sconfinati e allo stesso tempo capace di esplorarli minuziosamente, millimetro per millimetro. Questo è stato il suo modo di fare ricerca, l'essenza del suo metodo, che lui ha sempre inteso nel senso etimologico di “strada attraverso cui si va oltre”.

«Nel 1515 – scrive Nicola – Albrecht Dürer, il più grande pittore tedesco del Rinascimento, disegnò il rinoceronte senza averlo mai visto». Pausa e affondo: lo disegnò «sulla base di descrizioni che aveva soltanto letto o sentito dire. *Cioè prese il suo rischio*»³. Come lui stesso, Nicola, che nell'imboccare una strada per andare oltre era ben consapevole – e responsabile – dei rischi che si assumeva.

Aveva iniziato laureandosi, nel 1971, con una tesi il cui titolo avrebbe dovuto essere *Le tragedie dell'orrore nel Cinquecento italiano*. Sconfinò dall'argomento facendone il centro di un territorio da indagare, con precisione, in tutta la sua estensione. L'argomento divenne il nucleo di una cellula che si sviluppò in due volumi: *Per un catalogo bibliografico e critico delle tragedie italiane nel Cinquecento: dall'Orbecche di G.B. Giraldi (1541) all'Afrodite di A. Valerini (1578)*. Lavorando alla tesi, Savarese si accorse immediatamente di quello che ai suoi occhi era un vero e proprio handicap per gli studi sull'argomento, ovvero l'assenza di un inventario delle cinquecentine sparse nelle varie biblioteche. Per farsi un'idea precisa del tema era necessario, a suo parere, leggere i libri che le contenevano e che, oltre al testo del dramma, riportavano molte altre informazioni: «presentavano infatti un corredo di notizie per lo più ignorato dagli studiosi e dai critici letterari: per esempio nelle lettere dedicatorie premesse al testo drammatico, e indirizzate a eminenti personalità secondo il costume del tempo, si trovavano spesso indicazioni sulla messinscena, sugli attori e sulle reazioni del pubblico alla rappresentazione»⁴. L'indagine sul tema aveva partorito la necessità di un catalogo che, per Nicola, assomiglia piuttosto a una *forma mentis*, un modo di pensare. Alla stessa maniera, la sterminata distesa dei frammenti di Oriente, raccolti nel corso del

³ Nicola Savarese, *Introduzione*, in Id., *Minima Orientalia. Dizionario illustrato di frammenti esotici*, lavoro inedito nel momento cui scrivo. Il corsivo è mio.

⁴ *Ibidem*.

lungo peregrinare tra i teatri asiatici, è diventata, negli anni, *Minima Orientalia. Dizionario illustrato di frammenti esotici*, le cui voci trattano, come recita il sottotitolo, di «archeologi, attori, compositori, coreografi, costumisti, danzatori, diplomatici, drammaturghi, esploratori, filosofi, fotografi, giornalisti, linguisti, marinai, mercanti, missionari, militari, musicisti, naturalisti, pittori, poeti, romanzieri, scenografi, scrittori, studiosi, traduttori, viaggiatori, più alcune nozioni sull'Oriente». La strada è sempre quella dell'andare oltre: «si raccoglie, si ordina, si sistema, si raccontano vicende basilari accanto a episodi marginali, sorvolando il fatto che anche le storie più straordinarie si possono *inventare* combinando realtà e fantasia»⁵. Come aveva fatto Dürer, con il suo rinoceronte mai visto. Nicola la chiamava “fantasia plausibile”, ed era il respiro stesso del suo modo di fare storia del teatro: *figurarsi* sempre la parte materiale dei fenomeni, come aveva appreso da Ferdinando Taviani, «i cui studi sono una vera manna dal cielo»⁶, al quale il dizionario è dedicato.

La “fantasia plausibile” non è tesa a stabilire analogie tra le forme [...], ma vuole semplicemente ricordare allo studioso che è necessario raffigurarsi bene la scena che si sta ricostruendo, e che per far questo non può esentarsi dall'usare un'immaginazione che lo aiuti a intravedere quello che il documento non dice espressamente.

[...] Ecco dunque un buon viatico per lo studioso di teatro: attenersi ovviamente ai frammenti e alle testimonianze, ma rimmetterli insieme, leggerli e interpretarli alla luce di un'esperienza del teatro più ampia e più adeguata sotto il profilo delle tecniche performative e dei condizionamenti materiali⁷.

Fondamentale diviene, allora, la scelta della prospettiva, del punto di vista attraverso cui inquadrare (la necessità del campo lungo) e mettere a fuoco⁸. Affrontare lo studio di un argomento ricostruendo e

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Così Nicola Savarese in Valentina Venturini, *Viaggio attraverso i teatri romani. Conversazione con Nicola Savarese*, «Primafila», n. 79, pp. 22 e 23.

⁸ Nicola era anche un bravo fotografo, come gli capitò di dimostrare nella sua esplorazione dell'ISTA fin dalla prima sessione di Bonn, nel 1980: «As the days progressed and the work in the school evolved, my task as photographer began to get complicated – scriveva nell'incipit del suo diario fotografico –. Everything was

insieme immaginando come plausibile il contesto complessivo, sulla base di costanti, somiglianze e identità che ritornano, a dispetto dei confini geografici, temporali, sociali e culturali. La storiografia, dunque, non come memoria di quello che non è più visibile, ma come metodo per far luce su fenomeni destinati altrimenti a restare oscuri: con tutti i rischi che un tale modo di vedere comporta. Guardare ai modi di operare, più che alle opere, e, insieme, guardare alle opere attraverso i modi di operare. Del resto, quante volte lui, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Eugenio Barba hanno ripetuto – e ripetono – che il teatro non è arte di opere, ma di “modi di operare”⁹?

Bibelot

Nicola era entrato nella storia del teatro da “topo di biblioteca”, come racconta lui stesso in un frammento del film *La città del teatro*¹⁰. Quasi subito, però, a seguito dell’incontro con l’Odin Teatret e con Eugenio Barba, era stato catapultato in un altro mondo. Alla vocazione a dilatare e arare ogni campo d’indagine si coniugò, come non mai, l’attenzione ai relativi aspetti materiali. Nella materialità del teatro, da rinoceronte di specie rara qual era, Nicola entrò con vigore ma anche piena responsabilità, fino a fondare, insieme ad Adriana Molinar, attrice e regista panamense, il gruppo teatrale Arcoiris, di cui fu regista e attore, studiando e insieme facendo teatro per piazze e villaggi, dal 1976 al 1981.

always the same and yet always different. Something was happening that the camera could no longer grasp the way I felt it. I realised that the relationships between the people were changing, between all of us who lived there, each doing their own work. This repeatedly escaped the camera although I took it everywhere with me, quietly accepted by everyone. So, I decided to photograph what for me was the reflection of this new relationship: each of us as the days went by and in the evolution of the work within the school»: Nicola Savarese, *Foto di Nicola Savarese per l’ISTA di Volterra*, «Entré» (Solna, Stockholms), n. 1, 1982, pp. 13-15; poi ripubblicato: Id., *Photographic Diary*, «Journal of Theatre Anthropology», n. 1, 2021, pp. 87-97.

⁹ Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, in *Guide Bibliografiche. Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milano, Garzanti, 1991, p. 3.

¹⁰ Mi riferisco a un frammento di un’intervista a Savarese tratto da *Voices from ISTA*, regia di Claudio Coloberti, 2007, frammento poi riprodotto nel film, appena uscito, *La città del teatro*, regia di Vito Zaggarro, 2025.

Avvezzo a girare il mondo, curioso delle sue tradizioni, dei suoi teatri e del relativo universo di libri, all'analisi minuziosa dei documenti e alla tendenza a far cataloghi, si affiancavano ora lo studio delle tradizioni orientali, la frequentazione dell'Odin Teatret e l'esperienza sul campo, affinata in quell'autentica scuola dello sguardo che per lui, come per molti, fu l'ISTA, la Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale di Eugenio Barba, cui prese parte fin dalla prima sessione (Bonn, 1-31 ottobre 1980). Tra esercizio pratico e studio teorico, fu un periodo di vero e proprio apprendistato e perfezionamento di quell'*arte dello sguardo* che sa produrre immagini a partire dallo studio, per combinarle poi in modo creativo.

La "fantasia plausibile" consiste nel raffigurarsi le cose, nel ricostruirsele visivamente a partire però dai frammenti posseduti, dalle concretezze accertate e da quelle possibili. In inglese l'atto stesso di *immaginarsi* qualcosa si dice proprio *visualising*, visualizzando. Credo che ogni storico debba avere questo tipo di immaginazione visiva, ma quello del teatro deve sforzarsi un po' di più perché il teatro è già di per sé un oggetto destinato alla visione. Il teatro non è per nulla effimero come si dice, al contrario, è un'arte destinata alla visione e dunque affidata per principio alla memoria¹¹.

Al centro del paese del teatro Nicola mise l'Oriente nei suoi rapporti con l'Occidente, emerso come interesse e campo di studio fin dal 1973, quando aveva iniziato a scrivere dell'argomento (*Introduzione al teatro classico giapponese*)¹² e, quasi *d'emblée*, diventato il terreno attraverso il quale dare voce a una passione profonda "nutrita di conoscenza ma non esaurita nella conoscenza", secondo le indicazioni di Franco Ruffini. Fu proprio il confronto con le antiche tradizioni teatrali dell'Asia a richiamare la sua attenzione sulle forme originarie del teatro occidentale, nel presagio, poi divenuto certezza, che «solo una viva esperienza del paese del teatro può rimettere a fuoco la visione

¹¹ Così Nicola Savarese in Valentina Venturini, *Viaggio attraverso i teatri romani*, cit., p. 22.

¹² Nicola Savarese, *Introduzione al teatro classico giapponese*, Roma, Consiglio Nazionale delle ricerche-Istituto del Teatro e dello spettacolo dell'Università di Roma, 1973 [scritto in occasione del Seminario del prof. Benito Ortolani al Teatro Ateneo dell'Università di Roma La Sapienza].

dei teatri perduti»¹³. Così, dopo le ricerche sui teatri asiatici e sui loro rapporti con i teatri europei e occidentali, culminati in quelli che sono nati direttamente come monumenti degli studi su questo argomento (*Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale* [1983]¹⁴ che poi divenne *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, scritto insieme a Eugenio Barba [1985] e tradotto in decine di lingue in tutto il mondo¹⁵; *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occiden-*

¹³ Ancora Nicola Savarese in Valentina Venturini, *Viaggio attraverso i teatri romani*, cit., p. 22.

¹⁴ *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, La Casa Usher, 1983. In copertina, in alto, prima del titolo, si legge: «Dall'International School of Theatre Anthropology diretta da Eugenio Barba», segue il titolo, una foto e, sotto, «Un dizionario di antropologia teatrale a cura di Nicola Savarese»; segue l'indicazione della casa editrice.

¹⁵ *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cazilhac-Rome, Buffoneries-Contrastes-Zeami Libri, 1985; *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, Mexico City, Gaceta Editorial, 1988; *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, Mexico, Gran Festival Ciudad de Mexico-Escenología, 1990; *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London-New York, A Centre for Performance Research Book-Routledge, 1991; *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Lectoure, Bouffonneries, 1995; *Haiyuu no kaibougaku. Engeki jinruigaku jiten nija no hi gei. Engeki jinruigaku no jisho*, Tokyo, Parco Co. Ltd., 1995; *A arte secreta do actor. Dicionário de antropologia teatral*, São Paulo-Campinas, Hucitec, 1995; *Tajna umetnost glumca. Rečnik pozorišne antropologije*, Belgrade, Institut za pozoriste, 1996; *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, 1996 [2a ed. riveduta e corretta]; *Slovník Divadelní Antropologie. O Skrytém Umení Herců*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny-Divadelní Ústav, 2000; *Oyuncun Gizli Sanati. Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Istanbul, Yapi Kredi Yayinlari, ed. Cem AKAS, 2002; *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005 [3a ed. riveduta e integrata in occasione del 25° anniversario dell'ISTA] e Bari, Edizioni di Pagina 2011; *Sekretna Sztuka Aktaora. Słownik Antropologii Teatru*, Wrocław, Ośrodek Badań Twórczości Grotowskiego i Poszukiwan Teatralno-Kulturowych, 2005; *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Havana, Ediciones Alarcos, 2007; *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού. Αρχές θεατρικής ανθρωπολογίας*, Athens, Koan, 2008; *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Lima, Editorial San Marcos, 2010; *Словарь Театральной Антропологии. Тайное искусство исполнителя [Slovar 'teatral'noi antropologii. Tajnoe iskusstvo ispolnitelia]*, Moscow (Москва), Артист. Режисер. Театр [Artist Rezhisser Teatr], 2010; *هنر کارگردانی و فحرم رنه*, Kerman, (Iran), Sooreh Mehr Press, 2011; *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, Bucharest, Hu-

te [1992], anch'esso tradotto in diverse lingue¹⁶ e ripensato anche come versione *minor*: *Il teatro eurasiatico* [2002]¹⁷; e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, ancora con Barba, [2017]¹⁸), Savarese è tornato a quelli che chiamava i suoi *bi-belot*, ossia il teatro greco e quello romano che erano come restati in letargo durante le sue scorrerie orientali e che ora potevano tornare in vita. Una nuova vita. Al suo sguardo sempre più capace di vedere, i teatri antichi del nostro Occidente apparvero sotto una luce diversa, meno consueta ma più ricca di prospettive. Come emerge già nella conferenza che tenne alla Sorbona nel 1992, *Storie emergenti del teatro eurasiatico: la tragedia greca e l'arte del cantastorie*¹⁹, per diventare evidente in quello che si può considerare il primo approdo di questo al-

manitas, 2012; 演员者的秘艺, Taipei, ARTS/Taipei Nacional University of the Arts, 2012; *A Arte Secreta do Ator. Um Dicionário de Antropologia Teatral*, São Paulo, Realizações Editora, 2012; *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, con Eugenio Barba, Bilbao, Editorial Artezblai, 2012; *Oyuncunun Gizli Sanati. Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, Istanbul, Istanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017; *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, con Eugenio Barba, Buenos Aires, Libros del Balcón, 2019; *Színház művészete. Színházi antropológiai szótár*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020.

¹⁶ *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, vincitore, nel 1994, del Premio Pirandello e del Premio Diego Fabbri. Il libro ha avuto numerose ristampe e diverse traduzioni: *Teatro eurasiatico. Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente*, con una *Nota del editor* di Edgar Ceballos, México, Col. Escenología, 2001; *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the present*, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing Enterprise, 2010.

¹⁷ *Il teatro eurasiatico*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2002.

¹⁸ *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, con Eugenio Barba, Bari, Edizioni di Pagina, 2017; il libro ha avuto diverse riedizioni e traduzioni: *Celecinci Continente ale Teatrului. Fapte si legende din cultura materiala a actorului*, con Eugenio Barba, Sibiu, Nemira-Teatrul National "Radu Stanca", 2018; *The Five Continents of Theatre, Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, con Eugenio Barba, Leiden-Boston, Brill-Sense, 2019; *Les cinq continents du théâtre. Faits et légendes de la culture matérielle de l'acteur*, con Eugenio Barba, Lacoste, Éditions Deuxième Époque, 2020.

¹⁹ Pubblicata in «Quaderni del Dipartimento di scienza dei sistemi sociali e della comunicazione», n. 2, 1994, pp. 103-119 [conferenza tenuta il 27 novembre 1992 all'Université de la Sorbonne, Salle Louis Liard, per il colloquio "Penser l'histoire du cinéma: repenser l'histoire du théâtre"].

tro viaggio in territori smisurati: *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma* (1996)²⁰, «un'antologia critica – scrisse Taviani – che riesce a osservare con occhio nuovo e straniato una materia che sembrerebbe fin troppo nota»²¹. In questo campo tornerà più volte, continuando ad ampliarlo e ad assumere prospettive diverse, sempre pienamente consapevole – non essendo né un romanista, né un filologo, né uno studioso specificamente orientato sui teatri antichi – del rischio “professionale” che si stava assumendo. E che anzi, direi orgogliosamente, ostentava in forme inedite nella comunità degli studiosi, come la conferenza-spettacolo *Quo vadis? A teatro con gli antichi romani: mimi, attori, aurighi e gladiatori* (1997), presentata per la prima volta al Teatro Storchi di Modena, davanti a circa 700 spettatori²². Un altro modo, questo della conferenza-spettacolo, personalissimo, e come connaturato in lui, di unire pratica e teoria²³. Nicola l'aveva inaugurato ai tempi degli studi

²⁰ *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, a cura di Nicola Savarese, Bologna, il Mulino, 1996 [redazione dell'antologia e introduzione: *I paradossi dei teatri romani* pp. IX-LXXVIII]; *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, (2ª ed. con l'aggiunta del saggio: *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, pp. 326-353), Imola, Cue Press, 2015.

²¹ Ferdinando Taviani, *Il conferenziere imperturbato*, in Nicola Savarese, *Parigi/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 282.

²² Modena, Teatro Storchi, 7 aprile del 1997, produzione ERT - Emilia Romagna Teatro. Replicata, nel luglio dello stesso anno, al Festival Volterra Teatro 97, all'epoca gestito dal C.S.R.T. – Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale e Piccolo Teatro di Pontedera.

²³ Il 23 marzo del 1996, al Teatro Storchi di Modena, Savarese rappresentò l'intero repertorio delle sue conferenze in una non stop dalle 16 alle 24: *Parigi/Artaud/Bali; Ejzenštejn o l'età dell'oro* (sul film *¡Que viva Mexico!*); *Il mio divano orientale è Mishima* (sul suicidio dello scrittore); *La Danza di Salomè* (sui principi dell'Antropologia Teatrale); e *L'ultima beffa di Orson*. Scrive Taviani: «Il genere delle conferenze-spettacolo non l'ha certo inventato Savarese. L'ha reinventato. Ha spostato l'accento dall'arte del conferenziere a quella dello spettatore; dalla scaletta al dribbling; dal montaggio come efficacia retorica e didascalica al montaggio-miscela che determina nella testa di chi assiste una sorta di reazione chimica indipendente. La sua polemica culturale non è contro l'ignoranza, ma contro la lezione. Fa tutto quel lavoro per squarciare le lezioni. Non per far *dire* loro qualcosa di prezioso, ma per *spingere* la testa di chi vede ed ascolta a guardare qualcosa che stia al di là. “Insegnare è impossibile – ripeteva Ejzenštejn ai suoi allievi di cinema – si può solo imparare”.

su Antonin Artaud, la cui prima forma fu, appunto, quella della conferenza-spettacolo preparata in occasione del cinquantenario dall'Esposizione Coloniale di Parigi che debuttò al Festival di Santarcangelo di Romagna con il titolo *Parigi/Artaud/Bali - nel cinquantenario d'una visione* (1981) e che, dopo oltre cento rappresentazioni in Italia e all'estero, divenne "libro" ben sedici anni dopo, nel 1997²⁴.

Memorabile, a proposito degli studi sui teatri antichi, la grande mostra al Colosseo: *In scaena. Il teatro di Roma antica* (2007)²⁵. Al relativo catalogo, iper-nutrito – secondo la *forma mentis* di Nicola – di conoscenza, vanno aggiunti interventi più specifici, nati dai frammenti accumulati arando i campi intorno al tema dei teatri antichi, e alimentati però da una passione profonda che attraverso il tema si esprime senza che per questo vi si identifichi, o addirittura vi si esaurisca: *Rappresentazioni teatrali in epoca imperiale* (1999)²⁶; *L'orazione di Libanio in difesa dei pantomimi* (2003)²⁷; *Il costume teatrale* (2004)²⁸; *A teatro*

Sviandosi. Il resto è risaputo»: Ferdinando Taviani, *Il conferenziere imperturbato*, cit., pp. 289-290.

²⁴ La conferenza spettacolo debuttò al Festival di Santarcangelo di Romagna il 10 luglio 1981, e, dopo oltre cento rappresentazioni in Italia e all'estero, divenne "libro" ben sedici anni dopo, nel 1997: *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*. Lo studio inizia a prendere forma con il saggio *Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931*, pubblicato in «Teatro e Storia», n. 18, 1996, pp. 35-84; continua il suo "percorso" passando per *Bali: un'ossessione in chiave anti occidentale*, pubblicato in «Prima Fila», n. 27, 1997, pp. 16-18, per poi diventare libro: *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila, Textus, 1997 (nuova edizione CUE Press, 2021).

²⁵ Nicola Savarese, *In scaena. Il teatro di Roma antica*, catal., Milano, Mondadori Electa, 2007.

²⁶ Nicola Savarese, *Rappresentazioni teatrali in epoca imperiale*, in *Lecce romana e il suo teatro*, a cura di Francesco D'Andria, Galatina (LE), Mario Congedo Editore, 1999.

²⁷ Nicola Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa dei pantomimi*, in *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica, Atti del Convegno Internazionale, Roma 16-18 ottobre 2001*, a cura di Antonio Martina, Roma, Università degli Studi di Roma Tre-Dipartimento di Studi sul Mondo Antico, 2003, pp. 425-460.

²⁸ Scritto pubblicato nel volume: Ministero per i beni e le attività culturali - Soprintendenza archeologica di Roma, in *Moda, costume e bellezza nella Roma antica*, a cura di Daniela Candilio, Roma, Electa, 2004, pp. 53-68.

con *gli antichi romani* (2008)²⁹; *Guida alla memoria* (2019)³⁰, fino ai due volumi quasi pronti per la stampa: *Fasti dei teatri romani. Memorie di illustri spettatori. Antologia in latino con testo a fronte* (con Vincenzo Blasi)³¹ e *Paradossi dei teatri romani. Novissima storia del teatro latino*³².

Per farla finita con l'Oriente

Insieme a una miriade di libri, la biblioteca di Savarese conteneva anche la raccolta dei materiali delle sue ricerche. A partire da quelle per la tesi di laurea, ordinate e catalogate in cassette ricolmi di schede che rimandano ad appunti o a volumi. Materiali che venivano catalogati e poi non abbandonati, ma lasciati riposare come a volerne conservare altre possibilità di vita. Negli incontri degli ultimi anni continuava a raccontarmi, con sempre maggiori dettagli, dei tanti tavoli di lavoro aperti nella sua casa di Carpignano. Continuava a scrivere, a chiedere e cercare materiali, fotografie, documenti, ragionamenti da condividere. Uno dei suoi ultimi editori, Mattia Visani di Cue Press, ha gabbie di impaginazione realizzate dallo stesso Nicola, materiali e testi quasi finiti in tale quantità da coprire un lavoro decennale. Nel “programma editoriale” che continua a occupare in bella mostra il desktop del suo computer e che, non a caso, aveva titolato *Napoleone. Programma editoriale* – testo che pubblichiamo in questo Dossier – quei tavoli (ben 11) sono minuziosamente schedati, con anche l’indicazione dello stadio di avanzamento del lavoro. Tutti hanno superato la prima

²⁹ Nicola Savarese, *A teatro con gli antichi romani*, in *Il teatro nella classicità. Dall’organizzazione degli spettacoli alla letteratura teatrale*, Forlì, ed. Incontri internazionali Diego Fabbri, 2008, pp. 5-32.

³⁰ Prefazione al volume di Vincenzo Blasi, *Teatri greco-romani in Italia*, Imola, Cue Press, 2019, pp. 8-9.

³¹ Volume in preparazione, come risulta dal punto 6 del file *Napoleone. Programma editoriale*: “(6) *Fasti dei teatri romani. Memorie di illustri spettatori. Antologia in latino con testo a fronte (con Vincenzo Blasi)* – Materiali al completo – Libro impostato”.

³² Volume in preparazione, come risulta dal punto 8 del file *Napoleone. Programma editoriale*: “(8) *Paradossi dei teatri romani. Novissima storia del teatro latino*”. Progetto che nell’elenco risulta alla fase 2: “Materiali sistemati con *Indice*”.

fase («materiali al completo. Libro impostato»), alcuni sono alla fase successiva («materiali sistemati con Indice»), altri sono pronti per la stampa («libro finito da ritoccare»)³³. Gli argomenti di questi progetti di libro testimoniano la dimensione rinocerontesca e la strategia della passione che ne era all'origine. Non a caso le date di pubblicazione dei suoi libri e dei suoi saggi non indicano mai solo il tempo in cui, con la pubblicazione, lo studio *finisce*, quanto piuttosto il tempo in cui *comincia* a vivere. I lavori per i suoi studi non finiscono mai. Nicola non ha mai smesso di tornarvi, ripensarli, allargarne o modificarne i confini, come fossero parti di un quadro d'insieme che ha continuato a disegnare lungo tutta la sua carriera.

Nei suoi napoleonici piani per il futuro, c'erano anche punti di arrivo, approdi, che dubito sarebbero rimasti tali. Uno di questi è il progetto *Per farla finita con Oriente e Occidente. Leggende, viaggi e studi sul teatro eurasiatico*. Ancora l'Oriente: con il quale finalmente chiudere i conti, dopo avervi per tanto tempo fatto i conti. Dell'opera, che sarebbe dovuta uscire in tre volumi (*Leggende, Viaggi, Studi*), Nicola scriveva all'editore: «una *summa* di tutti i miei pensierini», un lavoro non finito «che crescerà fino a quando non finisco tutto quello che ho “nei cassetti”». Quei cassetti erano anche quelli di quando, bambino, osservava il nonno, Angelo Ferretti Torricelli, intento a compilare gli *Indici* delle *Opere* di Alessandro Volta (i tredici volumi dei suoi scritti), o lo aiutava a raccogliere, analizzare e a classificare le erbe dei prati delle montagne intorno alla casa dove viveva il padre di sua madre. Dal nonno Nicola aveva appreso anche «i fondamenti della ricerca: rigore e passione»³⁴. E insieme, aggiungerei, la «capacità di guardare il mondo con occhio limpido di un fanciullo [che]

³³ Due le opere che, nel programma editoriale di Savarese risultano alla fase “libro finito da ritoccare”: il *Vocabolario teatrale in cinque lingue. Repertorio tecnico del linguaggio teatrale* che è ora in lavorazione presso Cue Press e che Nicola aveva inviato a Mattia Visani, direttore editoriale, con questa specifica: *Nicola Savarese, Lessico teatrale in 5 lingue* (italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo): «oltre 900 termini; il lavoro è concluso. A te la scelta su come pubblicarlo»; e la seconda edizione del suo *Insolita storia di Prospero Ferretti pittore*. Nei fatti, però, alla fase 3 era anche *Minima Orientalia*, che Nicola ha voluto affidarmi e che era praticamente pronto per la stampa. Mancavano, appunto, gli “ultimi ritocchi”.

³⁴ Così scrive nella *Notanda* dell'edizione da lui curata del romanzo del nonno materno: Angelo Ferretti Torricelli, *I buoni Marcheschi. Racconto d'altri tempi di Bresciani fedeli alla Serenissima*, Bari, Helleborus, 2020.

ben si accompagnava alla tenace assiduità ch'egli sapeva porre in ogni sua attività, e le attività erano tante e varie e s'alternavano quotidianamente senza che mai fosse possibile distinguere quali erano "lavoro" e quali erano "svago": il segreto d'una vita intellettualmente proficua e felice!»³⁵. Per onorare la sua memoria, Nicola curerà e lavorerà moltissimo per pubblicare la seconda edizione (712 pagine fitte fitte) del romanzo che il nonno aveva pubblicato nel 1963 e che lui aveva letto, diciassettenne, durante le vacanze estive quando lo scritto era ancora in fascicoli (*I buoni Marcheschi*, 2020³⁶); e, nel 2022, pubblicherà, in un romanzo, la storia del padre del nonno: *Insolita storia di Prospero Ferretti pittore*³⁷, alla quale, peraltro, non aveva smesso di lavorare: nel suo computer è conservata, pronta per la stampa, la seconda edizione del romanzo, che nel suo napoleonico programma editoriale risulta come «libro finito, da ritoccare». Un cortocircuito che scoperchia e dà una luce diversa al suo personalissimo e fecondo rapporto con l'Oriente: il bisnonno, infatti, Prospero Ferretti, garibaldino e pittore, fu il primo nel clan di famiglia a lasciarsi affascinare dalla cultura asiatica. *Ex Oriente lux*, il motto latino usato dagli studiosi di semitistica e di archeologia dell'antico Oriente, ha funzionato, per Nicola e ancor prima per i suoi avi, non solo nel senso della formula medievale che, con un gioco di parole, vuole esaltare la fecondità delle civiltà orientali (*ex Oriente lux, ex Occidente lex*), ma anche – e credo in massima parte – come rimando alla stella dei Magi spuntata a Oriente e, più in profondità, all'espressione "sol ex Oriente", che risale al periodo del pontificato di papa Leone Magno (440-461), e che evidenzia il ruolo dell'Oriente come fonte di luce e di verità.

Insieme alla memoria dell'infanzia, Nicola aveva riesumato quei cassetti – ribattezzandoli "cassetini" in diminutivo d'affezione – all'inizio dell'attività di ricercatore in proprio, per catalogare e ordinare i materiali per la tesi di laurea. Questi diverranno uno dei segreti del suo

³⁵ Laura Ferretti Torricelli, nota biografica di Angelo Ferretti Torricelli, in Angelo Ferretti Torricelli, *I buoni Marcheschi*, cit., p. 11 [testo che Laura Ferretti Torricelli, figlia di Angelo, ha pubblicato per la prima volta a dieci anni dalla morte del padre nell'*Annuario della Specola Cidnea per l'anno 1991* (pp. 14-17)].

³⁶ Angelo Ferretti Torricelli, *I buoni Marcheschi*, cura e Prefazione di Nicola Savarese, Bari, Helleborus, 2020, [seconda edizione riveduta e corretta].

³⁷ Nicola Savarese, *Insolita storia di Prospero Ferretti pittore*, Milano, Mimesis, 2022.

metodo di lavoro e, insieme, la forma materiale del suo pensiero, la possibilità di ordinare le sue idee e dargli una forma concreta. Sarebbero cresciuti di numero, a dismisura, ordinati per argomento e poi per progetto, ricolmi di rimandi a libri e di studi altrui, appunti personali, traduzioni, fotografie di tutti i tipi (quelle che chiamava “le figurine”), ritagli di giornale, disegni, schizzi e materiali che chissà quanto e come avrebbero ancora “parlato”. Un piccolo archivio che nel tempo è arrivato a raccogliere parecchie decine di migliaia di immagini; cassettoni che considerava i suoi “amici fidati”, perché li trovava pronti ad ogni richiesta di aiuto, pronti, ogni volta, a farsi «avanti e [ad aiutarlo] a trovare la strada delle cose che [voleva] fare, dei libri [e] delle conferenze»³⁸. Ognuno, quando arriva in cima alla collina, deve inventare il proprio grido di battaglia. Savarese credo l’abbia trovato nella pratica della cultura materiale del teatro, solo nello studiarla e insieme nel praticarla:

Guardare gli attori, fare un montaggio, ricordare le storie, tagliarle, montare i testi... erano cose estremamente divertenti. Molto più divertenti che fare la ricerca in biblioteca, perché io ero un topo di biblioteca che improvvisamente si scopre scoiattolo di bosco. C’era una differenza, e la trovai anche nel lavoro accademico, cioè nel farmi piacere il lavoro di ricerca attraverso le condizioni che avevo quando ero attore, regista, consigliere letterario in un gruppo teatrale³⁹.

Il senso di queste mie note rimbalza su quei cassettoni, sugli occhi di Nicola bambino nei quali si riflette il nonno e il suo *modus operandi*, e in quelli di Nicola studioso il cui sguardo è un impasto di passione, acribia, svago e lavoro. Per fermarsi su un altro degli epitaffi del cimitero di Brancion-en-Chalon: «Gli uomini hanno delle stelle che non sono le stesse. Per gli uni, quelli che viaggiano, le stelle sono delle guide. Per gli altri non sono che piccole luci»⁴⁰.

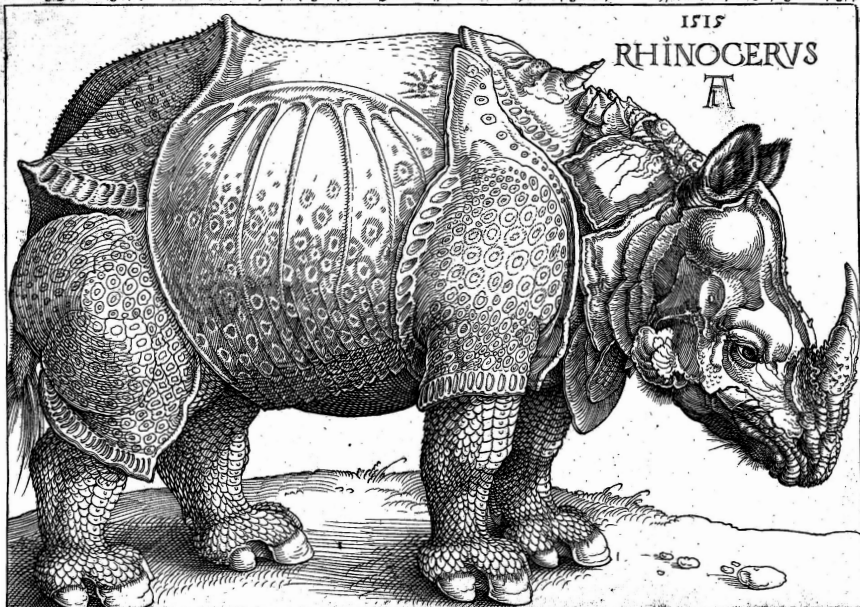
Le stelle che hanno guidato Nicola continuano nelle nostre strade, e continueranno nelle strade di molti.

³⁸ Nicola Savarese, *Sono stato in un teatro di gruppo. Sono il Terzo Teatro*, in *Terzo Teatro. Un grido di battaglia*, a cura di Claudio La Camera, Roma, la Bussola, 2021, p. 206.

³⁹ *Ivi*, p. 211.

⁴⁰ Valérie Perrin, esergo al capitolo 83 del suo *Cambiare l’acqua ai fiori*, cit., p. 397. Questo epitaffio è una citazione letterale tratta dal capitolo 26 de *Il piccolo principe* di Antoine De Saint-Exupéry.

Nach Christus gepurt. 1513. Jar. 26. / 11. May. Set man dem großmüchtigen König von Portugal. Emanuel von Lysabona paucht auf India ein sollich lebendig Thier. Das nemen sie Rhinoceros. Das ist byr mit aller sinner gestalt. Es hat ein farb wie ein gepöckeltes Schildkröte. Und ist vñ dicken Schalen vbelegt fast fest. Und ist in der groß als der Schfände Aber nyderrechter von paynen/ vñ fast wehafftig. Es hat ein scharffstarck Horn vorn auff der nase/ Das beynde es allweg zu wegen wo es bey steynen ist. Das drossig Thier ist des schiffen todt synde. Der schiffende fange es fast vñ darn wo es in ankumbe/ so laufft in das Thier mit dem kopff zwischen drey fortern payn/ vñ reißt den schiffende vnder am pauch auff vñ erwidert in/ des mag er sich mit erneuen. Darn das Thier ist also gancapert/ das in der schiffende nicht kan upin. Sie sagen auch das der Rhinoceros Schmal/ freybig vñ luffig ist.



Nicola Savarese

NAPOLEONE – PROGRAMMA EDITORIALE

[Fino alla morte, Savarese ha continuamente aggiornato il suo “programma editoriale: l’elenco dei lavori in corso, numerosissimi, indicati come solo impostati, sistemati, da rifinire. Lo pubblichiamo per ricordare la vitalità della sua attività lavorativa fino alla fine, la molteplicità dei suoi interessi, la capacità di pensare in grande, napoleonicamente. (N.d.R.)]

Essendo impossibile tenere a mente l’enorme quantità di informazioni, l’importante è sapere dove ritrovare l’informazione quando questa serve.

Umberto Eco

| | | | |
|--|---|---|---|
| 1) ORIENTALIA – Dizionario di orientalismo ed esotismi – Amministratori, archeologi, attori, compositori, coreografi, costumisti, danzatori, diplomatici, drammaturghi, esploratori, filosofi, giornalisti, linguisti, marinai, mercanti, missionari, militari, musicisti, naturalisti, opinion-leader, pittori, poeti, registi, romanzieri, scenografi, scrittori, studiosi, traduttori, viaggiatori e alcune nozioni sul mitico Oriente. – Bibliografia | X | X | |
| 2) Lessico teatrale eurasiatico – Repertorio dei termini teatrali di Europa, India, Cina, Giappone, Corea e Indonesia (per lemmi) – Bibliografia. (Tutti insieme o divisi per nazioni?) | X | | |
| 3) Vocabolario teatrale in cinque lingue – Repertorio tecnico del linguaggio teatrale (italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo) | X | X | X |

| | | | |
|--|---|---|---|
| 4) L'incendio dei teatri – <i>Una storia rovente. Cronistoria degli incendi dei teatri</i> – Bibliografia | X | | |
| 5) Per farla finita con Oriente e Occidente. – <i>Leggende, viaggi e studi sul teatro eurasiatico</i> (Tre volumi di saggi – Destinato <i>on line</i>) – Bibliografia | X | X | |
| 6) Fasti dei teatri romani – <i>Memorie di illustri spettatori. Antologia in latino con testo a fronte (con Vincenzo Blasi)</i> – Bibliografia | X | | |
| 7) Il lancio del nano – <i>Uno sport da fare al bar</i> – Bibliografia | X | X | |
| 8) Paradossi dei teatri romani – <i>Novissima storia del teatro latino</i> – Bibliografia | X | X | |
| 9) Ombre cupe dietro lo splendore – <i>La tragedia Orbecche di G.B. Giraldi Cinthio e la Canace dello Speroni</i> – Bibliografia | X | | |
| 10) PROGRAMMI delle tournée occidentali – <i>Gli attori asiatici per la prima volta in Europa e negli Stati Uniti</i> – Bibliografia | X | | |
| 11) Insolita storia di Prospero Ferretti pittore – <i>Seconda edizione</i> | X | X | X |
| 12) Mettere a posto i libri rimanenti. A chi? | X | | |

X = Materiali al completo – Libro impostato.

X X = Materiali sistemati con *Indice*.

X X X = Libro finito, da ritoccare.

Nicola Savarese

ARIANE MNOUCHKINE
È IL THÉÂTRE DU SOLEIL¹

Ad un maestro di danza indiana fu chiesto come potesse riassumere in poche parole la sua sapienza accumulata negli anni. Non posso – rispose – non posso condensare in poche parole quaranta anni di lavoro quotidiano. “Condensare” e “quarant’anni” sono un ossimoro, un contrasto logico.

Forse Ariane Mnouchkine potrebbe dare la stessa risposta: dico forse non per mettere in dubbio la possibilità ma perché la stessa Ariane non parla mai a titolo personale. Sa che la sua storia coincide con quella della sua creazione, il Théâtre du Soleil. Non si tratta della sapienza di un solo individuo, ma della cultura di un gruppo di persone, un gruppo sempre numeroso fin dalle origini. Ariane Mnouchkine è il Théâtre du Soleil, una identificazione che la storia quarantennale del gruppo felicemente conferma. Quasi un’epopea, o meglio come una leggenda.

Il teatro che già secondo Orson Welles era un “divino anacronismo”, è oggi un’arte probabilmente ancor più rara: ma nonostante questa rarefazione, alcune delle sue antiche caratteristiche restano salde. Per esempio il teatro migliore è quasi sempre frutto di un lavoro collettivo, di un gruppo di individui. Tanto è più saldo e duraturo il legame fra questi individui, tanto più è alto il tiro della loro arte. Dunque è di Ariane Mnouchkine che parleremo cioè del Théâtre du Soleil, del pianeta teatrale che è il Théâtre du Soleil guidato da sempre, in modo più o meno visibile, da Ariane Mnouchkine.

Ma di questa storia racconterò soltanto due epoche: le origini e l’ultimo spettacolo. Lo abbiamo assodato: tutto il corpo, i quarant’anni

¹ Si tratta della trascrizione della *Laudatio* per la laurea *ad honorem* che l’Università di Roma Tre ha conferito ad Ariane Mnouchkine il 16 febbraio 2005 [N.d.R.].

non sono riassumibili. Chi volesse però può trovarne una traccia in uno scritto che sta nella cartellina celeste che l'ufficio del cerimoniale mi ha estorto ieri. Non escludo qualche errore di battitura. Ma insomma... siamo qui Ariane ed è questo che conta.

Passeggiando per Parigi non trovereste mai la Cartoucherie, sede del Théâtre du Soleil. Per andare al Théâtre du Soleil occorre prendere la Linea Uno del metrò, scendere all'ultima fermata, Château de Vincennes, raggiungere una vicina fermata d'autobus, prendere una navetta gratuita organizzata dal teatro che parte ogni quindici minuti, si inoltra nel bosco di Vincennes e vi deposita davanti all'entrata della Cartoucherie, un insieme di vecchi grandi edifici d'origine militare come testimonia il nome. A piedi, in due minuti, potete raggiungere il teatro seguendo il bagliore delle lampadine che di sera ne illuminano la facciata. In altre parole non ci si va per sbaglio. Occorre avere l'intenzione e la voglia. Come risponde il Théâtre du Soleil a questo desiderio dello spettatore? Con una grande accoglienza: un'atmosfera calda e familiare e, nello stesso tempo, un'immersione profonda nel regno del teatro.

La stessa Ariane Mnouchkine apre le porte, strappa i biglietti, serve le minestre leggendarie preparate con cura meticolosa nella cucina del teatro, permette agli spettatori di vedere gli attori truccarsi prima dello spettacolo. «Non so dire se tutto questo – dirà in seguito la Mnouchkine – nacque da una idea o piuttosto da una necessità: la gente veniva da lontano, camminava a lungo nel bosco, era importante permettere loro di riscaldarsi mangiando qualcosa. E con un buon cibo volevamo mettere a loro agio i nostri spettatori, renderli felici. *1789* esigeva una piazza. Avevamo richiesto un terreno grande come un campo di pallacanestro perché sapevamo che c'erano campi sportivi dappertutto. Ci fu dato questo edificio, lo prendemmo e lo facemmo nostro. Ce lo sudammo. Alcune di quelle che sono diventate nostre caratteristiche – l'accoglienza del pubblico nel nostro salone di ingresso, la caffetteria, il punto vendita dei libri e delle riviste teatrali, i camerini aperti in cui gli attori si truccano di fronte al pubblico prima dello spettacolo – le dobbiamo al luogo, alla Cartoucherie. La Cartoucherie è uno spazio di libertà che mi ha permesso di vivere il teatro in un altro modo».

Prima di continuare, permettetemi di commentare con una breve considerazione questo insediamento. Nonostante tutte le apparenze, il teatro non sono gli edifici, le quattro mura: il teatro sono gli uomini e

le donne che lo fanno. Come dimostra la gente del Théâtre du Soleil, il teatro è la casa degli attori.

All'inizio di ogni giornata di prove, Ariane Mnouchkine chiede ai suoi attori se ci sia qualcuno che "voglia fare del teatro con lei". I nuovi arrivati nella compagnia restano sorpresi da questa domanda ma i vecchi attori conoscono bene che cosa essa sottintende: andare in scena, mettersi a disposizione delle divinità del teatro e servirle umilmente. Sta per nascere un altro piccolo frammento di spettacolo, o almeno si tenterà. Nel corso degli anni, centinaia di attori hanno risposto all'invito della Mnouchkine, dando così alla luce spettacoli che sono entrati nella storia del teatro. Da *La Cuisine*, recitato nelle fabbriche occupate del '68, a *1789*, il cui debutto ebbe luogo a Milano e che segnò la consacrazione della creazione collettiva, il metodo creativo del Soleil, passando per le tragedie di Shakespeare, dei teatri orientali, fino ad arrivare agli spettacoli sul presente, come l'ultimo *Le Dernier Caravansérail*, dedicato agli esodi dei rifugiati delle guerre dimenticate, Ariane e il suo gruppo di attori hanno provato a comprendere, interpretare, raccontare la Storia e allo stesso tempo ne hanno fatto parte.

La storia inizia in un giorno di ottobre del 1959 in cui una giovane studentessa della Sorbona, seduta dietro a un banchetto, raccoglie le adesioni degli studenti che intendono far parte dell'A.T.E.P. (Association théâtrale des étudiants de Paris), l'Associazione teatrale degli Studenti di Parigi. L'iniziativa è tutta studentesca ma, contrariamente alle altre filodrammatiche già presenti nell'università, si propone di raccogliere studenti di ogni facoltà e di dare loro una vera formazione teatrale. Per insegnare recitazione sono così chiamati attori professionisti che tengono corsi tradizionali, con esercitazioni di scene tratte da drammi famosi di Corneille, Ionesco, Brecht, Beckett. Secondo una concezione del teatro, tuttora vigente in Francia come in molte altre parti del mondo, il teatro era un testo da mettere in scena. Ariane si limita ad occuparsi dell'organizzazione dell'A.T.E.P. e a disegnare i bozzetti del primo spettacolo portato in scena dal gruppo: *Nozze di Sangue* di García Lorca, che non si distingue dalle tante recite universitarie.

Scontenta di questo primo risultato dell'associazione da lei fondata, Ariane nel 1960 si impegna nella sua prima regia. Fino a quel momento aveva tenuto nascoste a tutti le sue precedenti esperienze teatrali. Durante l'anno passato ad Oxford, per frequentare il corso propedeutico alla facoltà di psicanalisi, aveva partecipato ai laboratori uni-

versitari di teatro di Ken Loach e di John Mc Grath ed inoltre era stata assistente alla regia di Anthony Page per il *Coriolano* di Shakespeare e per un adattamento teatrale dell'*Ulisse* di Joyce. Una volta tornata in Francia, aveva fatto parte del Groupe Antique, altro laboratorio teatrale della Sorbona, ma l'esperienza non l'aveva entusiasmata e per questo aveva preso la decisione di fondare l'A.T.E.P. Lo spettacolo che Ariane mette in scena come regista è *Gengis Khan*, scritto dal suo amico Henri Bauchau. Armata di block notes e di un modellino dove far muovere le piccole figurine dei personaggi, Ariane chiede agli attori molto più impegno e costanza rispetto all'anno precedente. Lo spettacolo sarà rappresentato cinque o sei volte alle Arènes de Lutèce. La notte gli studenti sorvegliano a turno il luogo delle rappresentazioni per evitare danni o furti. L'enorme sforzo di tutto il gruppo viene ripagato da un pubblico poco numeroso. Alcune sere si tenta di convincere i *clochard* del quartiere perché vengano a fare numero sugli spalti. L'allestimento di *Gengis Khan* dimostra solo che un'associazione universitaria può raggiungere un buon livello artistico. Il risultato ottenuto infonde nei membri dell'A.T.E.P. la voglia di passare al professionismo.

Fin da questo primo spettacolo, Ariane si lascia influenzare dal teatro orientale: il passaggio dell'Opera di Pechino a Parigi le consente di far tesoro delle sue convenzioni teatrali antirealistiche, dall'economia dei segni alla bellezza delle azioni danzate. In realtà, oltre allo spettacolo della compagnia cinese, tutta l'attività del mondo teatrale dell'epoca lascia tracce profonde sulla giovane associazione di studenti. Nel 1959, Sartre aveva acconsentito a partecipare ad una conferenza organizzata dal gruppo: protetto dalla polizia per i pericoli dovuti alla guerra d'Algeria, Sartre pronuncia un discorso in cui condanna il "teatro borghese" a favore del teatro epico brechtiano. Nel 1960, gli attori beneficiano dei corsi di un insegnante della scuola del mimo Lecoq che si riunisce nella loro stessa sala prove a Rue du Bac. L'apprendistato dei membri dell'A.T.E.P. spazia ancora sulla scena teatrale internazionale, organizzando alcuni spettacoli della compagnia guatemalteca dei Popol Vuh. Ma sono i fermenti che animano la punta più avanzata del teatro francese ed europeo a nutrire il giovane gruppo. Negli anni sessanta nascono una miriade di gruppi amatoriali, semiprofessionisti e professionisti, generando un grande dibattito sul teatro. Sono gli anni in cui si afferma il Teatro Laboratorio di Grotowski e nasce, nel 1964, l'Odin Teatret di Eugenio Barba, gli anni in cui dagli Stati Uniti arri-

va in Europa il Living Theatre. In Francia in particolare si genera un forte dibattito in cui trionfano parole d'ordine come "teatro pubblico" e "decentralizzare il teatro". Si sentiva la necessità di trovare un teatro realmente popolare, in grado di parlare a tutte le classi sociali, un teatro che si interrogasse sui problemi storici e politici del tempo.

Una risposta esplicita arriva da Brecht: il Berliner Ensemble si esibisce più volte a Parigi e la concezione del teatro epico è subito accolta da Jean Vilar, direttore del Teatro Nazionale Popolare, e da Roger Planchon, direttore del Théâtre de la Cité. Roger Planchon è anche presidente onorario del gruppo A.T.E.P. Così per mettere in scena *Gengis Khan* arrivano le sovvenzioni pubbliche, poche in verità, dal segretariato per la Gioventù e gli Sport, un organismo che sceglie come politica quella di aiutare le piccole compagnie nate tra le pieghe della società, che si riuniscono in collettivi, con un forte impegno culturale e intellettuale. È in questo ambiente che Ariane Mnouchkine affronta la sua prima regia. Sullo sfondo un progetto più ambizioso: quello di formare una compagnia teatrale al di fuori dell'università.

Nel novembre del 1961, Ariane lascia la direzione dell'A.T.E.P. e propone agli attori di concedersi un anno per terminare tutte le attività, come il servizio militare o gli studi universitari, che potrebbero essere d'ostacolo al loro progetto. Personalmente Ariane compie un lungo viaggio solitario in Giappone e in India dove conoscerà le antiche forme teatrali del Nô, del Kabuki, del Kathakali. Questo incontro sul campo con i teatri asiatici è estremamente importante per la Mnouchkine, anche se l'ispirazione alle grandi tradizioni dei teatri orientali si mostrerà solo a partire degli anni Ottanta, con il ciclo delle tragedie shakespeariane. Al ritorno dall'Asia di Ariane, il gruppo decide di costituirsi come cooperativa, una soluzione consigliata dal Sindacato delle Cooperative Operaie di Produzione che comunque non nasconde un certo scetticismo sul successo di un'impresa teatrale. Lo stesso scetticismo lo manifesta il Sindacato degli Attori. Nel maggio 1964, la cooperativa nasce ufficialmente e trova una prima sede in un ufficio messo a disposizione da *Les Films Ariane*, una casa di produzione cinematografica di cui il padre di Ariane è condirettore. Ogni membro fondatore versa 900 franchi e assume un compito all'interno del gruppo: ovviamente ci sono gli attori, quindi un responsabile della preparazione fisica, qualche amministratore, una fotografa, una costumista. Tutti hanno un altro lavoro o sono ancora studenti. Solo la regista, Ariane, si dedi-

ca completamente al progetto: nominata presidente, si accolla tutte la responsabilità burocratiche. La scelta del nome, *Théâtre du Soleil*, è motivata come espressione di controtendenza rispetto alla moda delle sigle e per rendere omaggio ai “cineasti della luce e del piacere” come Renoir, Georges Cukor, Vincente Minnelli.

I primi due spettacoli: Les Petits Bourgeois e Capitaine Fracasse

Ariane propone subito l’allestimento di un nuovo spettacolo: nel novembre del 1964 iniziano le rappresentazioni di *Les Petits Bourgeois* di Gorkij (adattamento di Adamov). Lo spettacolo è accolto con calore dal pubblico della periferia parigina e delle cittadine francesi, come a Sartrouville, dove il Soleil incontra Patrice Chéreau e i suoi attori che si sono appena insediati permanentemente nella regione. Anche a Parigi, dove lo spettacolo approda nel 1965, l’accoglienza è buona. La regia della Mnouchkine sa cogliere l’atmosfera del mondo piccolo-borghese, raccolto intorno ad una sala da pranzo in cui troneggiano il divano ed il samovar per il tè: Ariane impara dai testi di Checov, dalle descrizioni di quel mondo in lento disfacimento, il fatto che il comico ed il tragico sono strettamente legati. Per questo spettacolo ricevono una paga solo gli attori che non fanno parte della compagnia. Per gli altri si tratta di lavorare come una forma di investimento nel loro progetto. Le repliche dello spettacolo, a cui si aggiungono un passaggio alla radio e la sovvenzione avuta dal ministero degli Affari Culturali, permettono alla compagnia una discreta situazione economica.

Durante la tournée dei *Petits Bourgeois*, la compagnia inizia le prove di un altro spettacolo: si utilizza il romanzo di Théophile Gautier, *Capitaine Fracasse*, come falsa riga per ricostruire la vita di una compagnia di teatro, molto vicina alle pratiche della Commedia dell’Arte che, fra i continui spostamenti da una piazza all’altra, alterna successi e insuccessi. La cooperativa inizia un periodo di fervente lavoro: la sera, dopo aver svolto il loro lavoro diurno, gli attori si misurano con l’acrobatica e con il canto, costruiscono le scenografie e cuciono i propri costumi. Philippe Léotard, che si occupa dell’adattamento del romanzo, lavora ogni giorno proponendo le battute agli attori e cambiando le scene del copione dopo le loro improvvisazioni. Ma lo spettacolo in costume e le lunghe prove fanno levitare i costi: la cooperativa deve

chiedere un prestito per poter far fronte alle spese. La prima dello spettacolo avviene nel giugno del '65, durante una festa di quartiere a Gennevilliers. I costumi sono ultimati nello stesso giorno e nel pomeriggio ancora non è decisa la fine dello spettacolo. Gli attori in scena devono sgolarsi per superare il rumore delle giostre.

La sfortuna li segue anche a Montreuil: lo spettacolo è ancora allestito all'aperto ma il freddo congela gli attori come gli spettatori. Si decide di riprovare all'interno di un teatro. Nel 1966, la cooperativa affitta il teatro Récamier di Parigi. Per le repliche nella capitale, si è approfondito il lavoro sulla recitazione, i costumi sono stati migliorati e la fine dello spettacolo è stata cambiata (ma verrà modificata un'altra volta il giorno della prima rappresentazione). La troupe aspetta con ansia il verdetto dei critici invitati alla prova generale ma il giorno seguente in nessun giornale si trova menzione dello spettacolo. Solo Gilles Sandier, qualche giorno dopo, scrive della freschezza di questa giovane compagnia e dell'efficacia del cammino intrapreso. L'indifferenza della critica, la scarsità di pubblico e il freddo che ancora li accompagna durante la tournée mina l'esito di questo spettacolo e porta la compagnia a contrarre ulteriori debiti. Il confronto con alcune tecniche della Commedia dell'Arte ha mostrato le lacune tecniche e l'inesperienza della troupe. Si decide di non continuare con altri allestimenti e prendere un po' di tempo per studiare. Ariane segue allora dei corsi di Lecoq durante il giorno e la sera mostra ai suoi compagni ciò che ha appreso. Tutti si segnano ad un corso di acrobatica e Alfred Abondance, un allievo di Charles Dullin, uno degli attori più famosi della compagnia del grande Copeau, dona al gruppo lezioni di canto e di dizione.

La verifica del proprio apprendimento: La Cuisine

Il periodo di pausa che il Soleil si concede per colmare le lacune nella preparazione dei suoi componenti termina quando Martine Franck, la fotografa della compagnia, ritorna dall'Inghilterra con un testo capace di verificare quanto gli attori abbiano appreso nella pausa. *La Cucina*, testo di Arnold Wesker, presenta una giornata di cuochi e camerieri di diverse provenienze etniche, che lavorano in un grande ristorante: dalla preparazione che precede l'ora di apertura fino alla

fine del servizio a tarda sera, nella grande cucina si preparano mille e cinquecento pasti.

Il dramma sottolinea lo stato di alienazione che i personaggi raggiungono nel proprio lavoro. Una vera sfida per il Théâtre du Soleil: l'azione coinvolge trenta personaggi ma il testo riserva loro solo poche battute per ciascuno; il resto – il loro passato, il loro carattere, la loro andatura – deve essere costruito dal regista e dagli attori stessi. In altre parole, *La Cucina* era un testo che costringeva ad un lavoro d'attore scrupoloso e rigido, ma che non fissava picchetti. Poteva, viceversa, esaltare la fantasia degli attori purché fossero provati professionisti teatrali. Le condizioni di partenza sono critiche: la compagnia non ha una sala dove provare e il primo salario che si vede all'orizzonte è quello, del tutto incerto, che sarebbe arrivato dai biglietti delle future rappresentazioni. Inoltre l'esiguità delle battute crea malumori e per la prima volta un attore è allontanato dalla cooperativa perché si rifiuta di recitare un ruolo giudicato “troppo piccolo”. Ma la strada sembra quella giusta, la Mnouchkine incontra Wesker e ottiene i diritti della pièce, Léotard si occupa della traduzione.

Le prove iniziano in una sala parrocchiale di rue Pelleport in cui, ancora una volta, la compagnia deve combattere contro il freddo. Si acquista il materiale delle cucine della vecchia stazione di Montparnasse ed inizia un lungo periodo di lavoro sulla manipolazione: per imparare a squamare pesci invisibili e a impanare fettine inesistenti, gli attori passano ore cercando di cogliere i segreti dei gesti ripetuti in continuazione dai cuochi del “Colisée”, uno dei più rinomati ristoranti degli Champs Élysées. Mentre le prove proseguono al Cirque d'Hiver, dove ogni sera gli attori devono montare e smontare l'apparato scenico, Ariane cerca un teatro dove si possano svolgere le rappresentazioni. Dopo settimane, se non mesi di trattative, finalmente il Théâtre du Soleil firma il contratto per poter recitare Al Circo Montmartre (ex Medrano), naturalmente versando un cospicuo affitto. La compagnia deve ancora pagare i debiti contratti con lo spettacolo precedente, i suoi membri non percepiscono salario e Buglione, il direttore del Medrano, li avverte che andranno incontro al tracollo finanziario.

Wesker giunge a Parigi per assistere alle prove e ne rimane contento. In Francia la moda del teatro inglese porta un po' di pubblicità anche al lavoro del Soleil e la stampa è attratta dalla presenza del giovane drammaturgo anglosassone. Dopo qualche rappresentazione al teatro

dell'Antenne Culturelle, dove la compagnia saggia il terreno, il debutto ufficiale avviene il 5 Aprile 1967 al circo Medrano. Il successo di critica e di pubblico è dirompente. Lo spettacolo va in scena da aprile a luglio e da settembre a novembre e ogni sera si registra il tutto esaurito. Seguendo l'esempio del Théâtre National de Paris, ogni sera metà della sala è riservata a chi ha diritto a tariffe ridotte. L'enorme successo dello spettacolo continua anche in tournée (gli spettatori saranno in tutto sessantatremila e quattrocento): questo permette alla compagnia di estinguere i debiti, di assegnare un salario a tutti gli attori e soprattutto permette di far conoscere al pubblico e alla critica il Théâtre du Soleil come una compagnia ormai matura e dalle elevate qualità tecniche. Premio della critica, premio delle Associazioni di spettatori, premio du Brigadier: *La Cucina* si afferma come evento, non solo teatrale, dell'anno.

Il primo Shakespeare e la ripresa de La Cuisine

Durante le rappresentazioni de *La Cuisine*, la compagnia inizia le prove di un testo classico, uno dei più famosi tra quelli di Shakespeare: *Le Songe d'une nuit d'été*. Il nuovo spettacolo debutta sempre al circo Medrano nella primavera del 1968 ed è un altro successo, un'ulteriore prova della nascita di una compagnia professionista.

Ariane sogna di fare dell'ex-circo Medrano il suo teatro stabile e, aiutata da Guy-Claude François, che ha completato l'organico della compagnia ricoprendo il ruolo di direttore tecnico, inizia a comprare il materiale necessario per equipaggiare il circo ai fini di una permanenza in pianta stabile della compagnia. Buglione non ha mai dato il suo pieno assenso ma effettivamente non si è dichiarato nemmeno contrario. Al successo de *Le Songe* si affianca quello dello spettacolo per bambini diretto da Catherine Dasté e presentato in matinée il sabato e la domenica: *L'Arbre Sorcier, Jérôme et la Tortue*. Per l'allestimento del *Songe*, si decide di diversificare i salari secondo il ruolo interpretato.

Mentre vanno in scena le ultime rappresentazioni parigine della pièce shakespeariana, i fermenti del maggio 1968 incontrano la storia del Théâtre du Soleil. Alla fine delle rappresentazioni, gli attori della compagnia corrono alla Sorbona occupata. Alla vigilia della loro tournée, anche il teatro dell'Odeon è invaso dai protestanti che contestano

nientemeno che Jean-Louis Barrault, allora direttore di quel teatro. I membri del Théâtre du Soleil partecipano all'assemblea degli attori ma, sebbene appoggino le rivendicazioni dei loro colleghi, non si sentono in grado di dividerle del tutto, dal momento che il loro statuto di cooperativa determina un'uguaglianza tra tutti i membri che agevola il dialogo e permette di essere fautori delle scelte di tutto il gruppo.

Durante la tournée, il Théâtre du Soleil apprende la notizia dello sciopero generale indetto dai lavoratori dello spettacolo e all'interno della compagnia nascono interminabili discussioni per decidere se aderire o meno allo sciopero. Alla fine prevale la scelta di portare avanti uno sciopero attivo: le repliche de *Le Songe* saranno interrotte e si metterà in scena nuovamente *La Cuisine* ma questa volta nelle fabbriche occupate. Così la tournée continua nella fabbrica di Creusot e una volta a Parigi il progetto prosegue nelle fabbriche della Citroën, della Kodak e della Renault. Di solito dopo la rappresentazione si instaura un dibattito in cui attori e operai si confrontano e discutono sulle loro rispettive condizioni.

Anche l'impegno politico ha però un suo costo: Buglione pretende l'affitto per tutte quelle serate in cui le rappresentazioni del *Songe* non hanno avuto luogo. La compagnia è di nuovo in condizioni critiche: il sogno di un teatro stabile è sfumato, i contratti per i festival teatrali sono stati annullati. Per due mesi la compagnia vivrà e lavorerà nelle saline di Arc-et-Senans messe a disposizione dal comune di Doubs in cambio di qualche replica dei loro spettacoli.

Nel settembre del 1968 Vilar chiede ad Ariane di partecipare al successivo festival d'Avignone che darà più spazio alle giovani compagnie. Vilar infatti si dimostra sensibile al fenomeno del "jeune théâtre", nato dalla costola del teatro universitario e rivolto soprattutto alla ricerca, una dimensione che non sembra più essere contemplata dalle istituzioni dei teatri stabili. L'opera di decentralizzazione dei teatri ha sì portato l'arte drammatica nelle periferie e nella provincia ma si corre comunque il rischio che il teatro si allontani troppo dal terreno della sperimentazione, ripiegandosi verso una comoda concezione borghese che segue i gusti già accertati dal pubblico, frenando ogni innovazione. Vilar decide così di fare del Festival di Avignone un molteplice punto di presentazione delle compagnie più giovani, tra cui è annoverato anche il Théâtre du Soleil. Ma la realtà non è mutata: la compagnia non ha nessun luogo dove provare.

Les Clowns

Alle Saline la compagnia del Soleil prende una scelta importante: da quel momento in poi abbandonerà la messa in scena di testi di repertorio e si metterà alla ricerca di un nuovo linguaggio teatrale. Si sceglie di lasciare carta bianca alla creatività degli attori, liberi di esplorare la forma dei loro personaggi. Si lavora su personaggi facilmente riconoscibili dal pubblico, come i clown, i protagonisti dei fumetti o le maschere della Commedia dell'Arte. Ogni attore cerca il "suo" clown ma tutti i volti si colorano di bianco e di nasi rossi. Più che una creazione collettiva lo spettacolo *I Clown* rappresenterà la quintessenza della creazione individuale. Lo spettacolo si sviluppa attraverso giochi di parole e associazione di idee, mette a dura prova gli attori del Soleil, più di venti abbandonano la compagnia. Alla fine i clown saranno solo quattordici e tra questi alcuni avranno solo il ruolo di musicisti. *Les Clowns* è coprodotto con il Teatro de la Comune d'Aubervilliers e questo accordo giunge con grande tempismo a salvare una situazione economica molto seria: gli stipendi sono stati ridotti, a volte addirittura soppressi, e le sovvenzioni ricevute sono state completamente spese per saldare i debiti.

Inizialmente lo spettacolo incontra le perplessità della stampa e del pubblico che non accorda il successo riservato ad alcuni spettacoli precedenti. Ad Avignone la situazione migliora. Il pubblico e la critica sono decisamente più favorevoli e anche lo spettacolo sembra più maturo. Ariane e la compagnia mantengono fede agli accordi presi con Vilar e operano secondo il progetto di decentralizzazione del teatro, recitando nella periferia avignonese. Preparano il pubblico locale ad accogliere lo spettacolo, recitando nel cortile del liceo Saint-Joseph e incontrando le associazioni locali, i comitati delle fabbriche e le compagnie amatoriali. Durante una delle repliche, tutti i tecnici, i collaboratori e gli attori non impegnati sulla scena si devono attaccare al tendone sotto il quale si sta svolgendo lo spettacolo, per evitare che il vento lo faccia volare via. Nell'Autunno del '69 lo spettacolo viene ripreso a Aubervilliers dove Ariane per la prima volta reciterà nella compagnia al posto di un'attrice malata. Tra gli spettatori di una di queste repliche c'è Jean Renoir che dopo lo spettacolo si complimenta e si sofferma a parlare con la troupe.

Il Théâtre du Soleil non riesce però a trovare altre piazze dove pro-

porre lo spettacolo. Con il pretesto della coproduzione con il Théâtre de la Comune, le sovvenzioni statali sono diminuite più della metà, quindi diviene primario poter continuare a fare repliche poiché è l'unico modo che ha la compagnia per evitare il tracollo finanziario. Finalmente si decide di affittare l'Élysée-Montmartre per presentare lo spettacolo anche a Parigi. Gli incassi delle repliche, che andranno avanti per due mesi senza troppo successo, saranno appena sufficienti per evitare il fallimento. Intanto si costituisce l'associazione "Gli amici del Théâtre du Soleil", formata principalmente da quegli spettatori che hanno riempito i questionari proposti dalla troupe durante le sere di spettacolo. L'associazione aiuterà la compagnia per cinque anni, attraverso sottoscrizioni, manifestazioni di ogni tipo, anche con dei prestiti, pur di vedere continuare il lavoro del gruppo.

Il Théâtre du Soleil di fronte al '68

La scelta del Théâtre du Soleil di fare teatro come una creazione collettiva arriva in un momento cruciale nella storia della società e anche nella storia del teatro. Il Théâtre du Soleil non aderisce ciecamente ai movimenti del '68. Conservando una sua coerenza, è una delle poche compagnie francesi che in tempo di contestazione si interroghi, come con *La Cucina*, sulle condizioni di un gruppo di proletari costretti ad un lavoro alienante. Nel '68 la compagnia sceglie lo sciopero attivo mentre tutti gli altri operatori dello spettacolo incrociano le braccia. In seguito, quando si chiede al teatro un impegno ideologico contro la guerra in Vietnam, il Soleil mette in scena un testo classico: una scelta condivisa però anche da altri registi dell'epoca come Brook e Strehler.

Se il Vietnam è una questione principalmente statunitense, in Europa si fa sempre più forte la visione di questa guerra come di un monito. Quando il Living Theatre fa esplodere la festa rivoluzionaria con il suo *Paradise Now* al Festival d'Avignone, una festa duramente repressa dalle autorità, il Théâtre du Soleil è "in ritiro" nelle saline di Arc et Senans. In effetti gli spettacoli messi in scena dalla compagnia non sono stati la diretta espressione di un'ideologia. Il Théâtre du Soleil sembra prendere una relativa distanza da ciò che caratterizza il teatro contemporaneo.

Lo spirito del tempo tuttavia emerge sia nella proposta socio-poli-

tica de *La cuisine* sia nella lettura primitiva e liberatoria data al *Songe*. O ancora meglio nel modo di produzione libero dei *Clown*. Come affermò un critico «L'urgenza non è aderire rapidamente e chiaramente a una qualsiasi famiglia. L'urgenza è nella realizzazione concreta e viva del desiderio di teatro».

Il Théâtre du Soleil sceglie il proprio repertorio dal bisogno di fare teatro, inteso non solo come divertimento, ma anche come ricerca di diversi linguaggi scenici. Si passa dagli autori tradizionali agli adattamenti, dai giovani drammaturghi alle improvvisazioni, si esplorano gli spazi del circo, del teatro all'italiana o dei saltimbanchi. Si recita in prosa o citando versi alessandrini, il complesso linguaggio shakespeariano è seguito dalle semplici battute dei clown. Il criterio delle scelte è legato alle necessità di ricerca del gruppo.

Il trittico della creazione collettiva: 1789, 1793, L'Âge d'or

Dopo *I Clown*, si apre una nuova fase: la riflessione sul teatro ha portato la compagnia ad un livello più maturo del "fare" teatro. Gli spettacoli che si succedono dal 1970 al '75 possono essere considerati come un *unicum*: il Théâtre du Soleil sceglie l'impegno politico, ma nel senso più ampio del termine. Coerente con se stessa e con l'operato della propria compagnia, Ariane Mnouchkine non si impone di servire una causa, ma desume le proprie scelte dalla natura dell'azione drammatica: chi fa teatro deve prendere in considerazione il pubblico, la sua storia e il suo mondo. L'atto teatrale è collettivo e pubblico, di conseguenza si precisa come atto sociale.

Dopo le ultime repliche dei *Clowns*, la Mnouchkine si concede un periodo di riflessione per trovare l'idea dello spettacolo successivo e dopo qualche mese formula una proposta: si prenderà in esame un tema che sia patrimonio comune di tutti e che il gruppo individua presto, la Rivoluzione francese. La compagnia si rimette al lavoro: da una parte gli attori seguono lezioni di storia, si documentano nelle biblioteche e cercano spunti in film che abbiano trattato lo stesso argomento. Dall'altra si ritrovano ogni giorno alle prove che iniziano nel luglio del '69 al Palais des Sports.

La rivoluzione poteva essere raccontata ripercorrendo i grandi avvenimenti dal punto di vista dei "grandi uomini" o di una famiglia

di popolani: il Soleil sceglie una terza via, per evitare di scadere nel retorico o nell'edificante. Dà vita ad un gruppo di saltimbanchi che riportano al pubblico il succedersi degli avvenimenti. Ogni giorno gli attori si distribuiscono in gruppi interscambiabili di quattro o cinque e preparano improvvisazioni su argomenti suggeriti da loro stessi o da Ariane. Ogni giorno si susseguono davanti agli occhi di Ariane decine di scene: alcune sono fissate come materiale per lo spettacolo, altre sono rielaborate o accantonate. Tutti i membri della compagnia sono chiamati in prima persona alla costruzione finale dello spettacolo. Il ruolo del regista sembra fondersi con quello degli attori. Come dicono gli stessi attori, Ariane suggerisce, coordina, non dirige mai. Per il fatto che non partecipa a nessuna improvvisazione, ha la distanza necessaria, dispone dello sguardo critico che le permette di rendersi conto più velocemente degli altri di ciò che va nel senso dello spettacolo o, all'opposto, delle difficoltà. In ogni caso gli interventi dagli attori sono numerosi.

Da più di venti ore di spettacolo montato si opera una selezione e si sceglie di narrare unicamente i fatti dal gennaio 1789 al luglio 1792: il resto è demandato ad un secondo spettacolo. Sebbene il Ministero degli Affari Culturali abbia riconosciuto il Théâtre du Soleil come troupe permanente, alzando così l'ammontare delle sovvenzioni, la situazione economica della compagnia non è rosea e l'affitto del Palais des Sports diventa troppo oneroso.

In via temporanea, la compagnia riesce ad ottenere l'utilizzo di una vecchia fabbrica militare di cartucce, situata nel cuore del bosco di Vincennes, alla periferia di Parigi. Il luogo doveva essere destinato ad una piscina olimpica, poi ad un parco acquatico. La compagnia vi si installa e inizia a pagare l'affitto al comune di Parigi. Da questo momento in poi la "Cartoucherie" diventerà la sede del Théâtre du Soleil e ne condividerà la storia.

1789 debutta al Palalido di Milano, con la benedizione di Paolo Grassi, direttore del Piccolo, succeduto a Strehler. Ogni sera duemila persone pagano il biglietto per vedere questa compagnia straniera. La stampa, sia italiana che francese, è entusiasta, ma il rientro in patria non è dei più rosei perché lo spettacolo, concepito perché lo si possa recitare nelle dimensioni di un campo da basket, non trova spazi dove essere accolto. Si decide così di fare della Cartoucherie il luogo delle rappresentazioni: gli attori e tutta l'équipe si improvvisano operai per

poter restaurare gli edifici. Il 23 dicembre del 1970 iniziano, senza impianto di riscaldamento, le repliche dello spettacolo che dureranno fino al 14 Luglio, quando, nel giorno dell'anniversario per la presa della Bastiglia, la scena che la evoca si prolungherà in una grande festa che nascerà spontaneamente tra attori e spettatori.

Con la Cartoucherie il Theatre du Soleil ha trovato la sua casa. Gli spettatori possano assistere alla preparazione degli attori, il pubblico guarda l'ambiente di lavoro come un paesaggio, si lascia affascinare dal diritto di intimità che la compagnia gli accorda, ed è attratto da questa pre-teatralità di cui è testimone. I camerini, le foto, i telegrammi nelle bacheche, gli oggetti dello spettacolo, si presentano come un dispositivo della rappresentazione. Lo spettacolo inizia da lì.

Ariane Mnouchkine e lo scenografo Guy-Claude François trattano la navata centrale della Cartoucherie, quella d'ingresso, come una introduzione allo spettacolo. Lo spazio ingloba la rappresentazione e il pubblico, per accedervi, attraversa delle frontiere scoprendo dei segni visivi che lo trasportano nell'atmosfera dello spettacolo. L'efficacia di queste soluzioni non viene usata sempre, ma esse rispondono al progetto di trattare l'insieme visibile della Cartoucherie come una totalità.

Fin dal suo arrivo, lo spettatore legge da lontano il titolo dello spettacolo scritto a lettere cubitali sulle mura dell'edificio, dipinto in un colore ritenuto funzionale all'universo trattato. Una volta all'interno, lo attendono documenti, carte, foto che attestano l'importanza accordata dal Soleil alla documentazione. Mnouchkine sogna non solo degli attori ma anche degli spettatori istruiti e facilita l'accesso immediato alle fonti. Al Soleil non si sfugge al lavoro pedagogico perché il progetto globale sarà anche un progetto di formazione. L'accesso ai libri non è che il primo passo sulla strada verso il "progresso" del pubblico. Ma oltre alle informazioni fornite, queste pratiche partecipano della volontà di iscrivere lo spettatore in un ambiente globale. Il progetto del processo di ambientamento spiega la presenza del buffet dove il pubblico può ristorarsi con dei piatti tipici della tradizione culinaria della civiltà di cui tratta la rappresentazione. L'accoglienza contribuisce a instaurare un clima di benessere, ma anche a collegare l'opera trattata con le sue radici. Così il pubblico accede ad un universo. D'altronde, sono gli attori stessi che servono i piatti, testimoniando così che, malgrado lo sforzo che la scena esige, nulla è loro estraneo. Ciò che conta è essere sempre vicini allo spettatore come Mnouchkine stessa lo è.

Ella confessa che ogni sera, prima dello spettacolo, «Tremo aprendo la porta: tutto è davvero degno delle aspettative del pubblico?».

Questo trattamento globale dello spazio è diventato un'impronta identificativa del Soleil perché «il luogo aiuta il pubblico a scalare la montagna». Il Théâtre du Soleil viaggia raramente perché Mnouchkine non intende sacrificare la legge che ha fatto sua: legge del teatro come insieme che riunisce spettacolo, cucina e biblioteca. La tournée non deve assolutamente amputare questa complessità e quando le condizioni finanziarie dei paesi ricchi lo consentono, l'arrivo del Soleil evoca non tanto un nomadismo da fiera, ma piuttosto un nomadismo tribale.

La pratica di ambientamento e tutte le sue varianti fanno capo ad un solo principio. «Trovate il calore» diceva Mnouchkine fin dai suoi inizi. Che tutto sia caldo! Che il pubblico non si senta né ignorato, né sorvegliato. Con il divieto di foto o di riprese, lo spazio si costituisce come un riparo riservato al teatro che così osa resistere all'usurpazione dei media. L'utopia del Soleil è protetta e questa protezione concerne ugualmente attori e pubblico. Una stessa atmosfera li riunisce.

Le Dernier Caravanserail (Odysées)

Per l'ultimo spettacolo *Le Dernier Caravanserail (Odysées)*, l'atmosfera della Cartoucherie era più inquietante. Entrando ci si trova di fronte ad un affresco che mostra la carta geografica dell'Europa, dell'Asia e dell'Africa. Non ci sono le nazioni, le montagne o i fiumi: sono segnati con bagliori di scoppi i luoghi delle guerre dimenticate. E in una intricata rete di cammini, sono segnate le rotte lunghe e difficili dei rifugiati politici. A scuola le chiamavano cartine a soggetto. Sono lo sfondo grandioso che riaffiora ogni volta che lo spettacolo salta da un luogo all'altro senza soluzione di continuità.

La tournée di *Tambours sur la digue*, il penultimo spettacolo, tocca numerose nazioni e continenti, tra i quali l'Australia. Durante il soggiorno Ariane si interessa dei campi di concentramento che il governo australiano ha costruito per la detenzione dei profughi, colpevoli di immigrazione clandestina. L'ultimo spettacolo del Soleil, *Le Dernier Caravanserail (Odysées)*, parlerà di questo fatto cruciale della nostra epoca: delle guerre degli altri che portano fino a noi migliaia di rifugiati, intere genti che abbandonano la loro terra per cercare quello che

ogni dio, e ogni governante, sempre promette loro: pace e liberazione. Che mondo è – sembrano dirci a ogni passo gli attori – quello in cui una buona parte dei suoi abitanti vuole andare a vivere altrove, lasciando il paese natale? Che mondo è questo nel quale l'altra metà, la più ricca, di fronte alla sfida di accogliere dei profughi risponde raccogliendoli nei campi di Sangatte, di Regina Pacis, di Sidney?

Per sottrarsi ai disordini e alle guerre del mondo, alle sue tragedie di massa, le genti fuggono verso i paesi che ritengono asili sicuri, ma questi paesi "sicuri" che non vogliono respingerli, non vogliono nemmeno accoglierli. Pakistani, vietnamiti, cossovari, irakeni, iraniani, curdi, albanesi, afgani, gente del Maghreb, ruandesi, angolani, somali, indiani vengono così internati nei campi dei "rifugiati". Il centro di Sangatte è uno di questi: dista una quindicina di chilometri da Calais, dove arrivano e partono centinaia di navi e camion e l'enorme attività dei trasporti che vi si concentra offre possibilità di fuggire in Inghilterra, vista come la meta finale. Sangatte non è un paese, è un hangar immenso, grigio e verde, servito in origine come deposito di materiali per la costruzione del tunnel sotto La Manica. Dentro l'hangar, tante piccole stanze, tende militari, container, docce, gabinetti, lavanderie e un'infermeria. Le baracche più grandi sono riservate alle famiglie. Vi stazionano in media 2 o 3.000 persone. Vi lavora personale della Croce Rossa, alcuni volontari fra i quali dei medici. I rifugiati aspettano: non c'è nient'altro da fare.

Aspettano la doccia, le cure mediche, di lavare la biancheria, di ricevere i pasti. Gli adulti vagano negli spazi lasciati liberi, la maggior parte resta nei container, l'intimità è impossibile. Quando cala la notte, per coloro che vogliono tentare la sorte si offrono dei *passseur* che per sostanziose somme di denaro aprono dei varchi nelle reti metalliche delle ferrovie e permettono di prendere dei treni in corsa diretti in Inghilterra. Alcuni finiscono stritolati sotto le ruote. Altri riescono a passare. Altri ancora sono respinti dalla polizia che esercita una repressione brutale. Ogni giorno gli infermieri curano molte persone morse dai cani addestrati a dar loro la caccia. Nel corso degli anni l'ambiente degenera. Prostituzione, commerci, risse tra i *passseur* e i loro clienti, tra gli abitanti dei dintorni e qualcuno che riesce a uscire. Di fronte alle centinaia di migliaia di rifugiati, Sangatte non è che un piccolo sputo, ma è diventato il simbolo di questa umanità disperata che vede l'Europa come l'unica meta di sopravvivenza e finisce per trovarvi la fine

di ogni illusione. Nonostante questo, individui, coppie, intere famiglie non esitano a superare le frontiere, a incamminarsi con ogni mezzo, a mettere a repentaglio la propria vita, pagando somme di denaro che costituiscono tutto il loro risparmio per raggiungere almeno la speranza. E così incontrano una lunga filiera di contrabbandieri che li deruba, li obbliga a nuove forme di schiavitù, li spinge in un nuovo inferno.

Tutto questo lo spettacolo ci mostra, con dettagli e senza pudori o ipocrisie. Uno spettacolo politico dunque, come nella migliore tradizione del Théâtre du Soleil, uno spettacolo coraggioso che non esita a indicare e a denunciare tutti i clamorosi guasti del nostro pietismo attardato. Ma anche uno spettacolo di poesia che lascia uscire i più giovani, e non solo, con gli occhi lucidi. Uno spettacolo così sconvolgente? Verrebbe da rispondere: semplicemente teatro, teatro come dev'essere, vivo e crudele. Può il teatro arrivare a tanto? E se non il teatro, chi?

L'idea dello spettacolo è nata lentamente. Tramite un'attrice curda che ha fatto da interprete, Ariane Mnouchkine ha interrogato a Sangatte uomini e donne lì rinchiusi, tutta gente che aveva attraversato il mondo nella speranza di una nuova vita. I racconti registrati hanno costituito le prime storie. Poi la ricerca è continuata in Australia, nel campo di Sidney e poi in Indonesia e le storie sono aumentate. Storie di individui che hanno un passato di sventure, di ricordi, di dignità calpestata, di famiglie divise, di oppressione, in cui si mescolano i buoni e i cattivi, i criminali e gli innocenti, i semplici e gli sfruttatori. Le odissee del XXI secolo sono state riprese dagli attori del Théâtre du Soleil – un collettivo di ottanta persone, trenta nazionalità e più di venti lingue parlate – e portate al pubblico come frantumi della Storia, come le schegge che nutrono i tragici greci, Shakespeare o Brecht.

Lo spettacolo esordisce con una scena di grande teatro, folgorante come un avvertimento: questo è il teatro, questo è il teatro che sappiamo fare. Ma è d'altro che vogliamo parlarvi. Come in un colossale cinematografico, ci viene mostrato l'attraversamento di un fiume in piena da parte di alcuni fuggitivi che tentano di raggiungere, a prezzo della vita, l'altra riva con una piccola zattera. Naturalmente non ci sono rive, non ci sono zattere e non c'è una goccia d'acqua. Ma l'impressione del fiume tempestoso, del pericolo, della situazione che precipita quando alcuni, pur di passare, rubano il comando della piccola imbarcazione, è un'impressione forte. Ci sembra di vedere perfino le sponde rocciose

del fiume e invece è una “macchina teatrale” antica: un grande telo grigio scosso da una decina di attori si gonfia a fare le onde, le rive sono due carrelli nascosti “dall’acqua” tra i quali è tesa la corda della primitiva teleferica. Ci sembra di assistere ad uno strano reportage di quelli ai quali siamo ormai tristemente abituati dai territori in guerra. Ed è con questo suggerimento negli occhi che vediamo il resto dello spettacolo. Un sorta di regalo del cinema al teatro.

L’impressione è giusta, lo spettacolo è un “reportage” in cui i quadri si succedono mostrando tutta la brutalità, l’orrore e la disumanità in cui vivono i profughi e i rifugiati chiusi nei campi di raccolta dai quali tentano di fuggire ad ogni costo, a prezzo della vita, dell’onore, della purezza. Ma che genere di reportage? Se la tecnica sembra proprio quella filmica – piani sequenza, controcampi, primi piani – i contenuti slittano oltre, proprio come fanno i personaggi sulle loro piccole pedane mobili. Di fatti non assistiamo, come nei reportage, al resoconto di qualcosa che è accaduto, ma assistiamo in diretta a qualcosa che né il cinema né la televisione possono ridare. Come scriveva Artaud, «alla visione grossolana di ciò che è, fatta dal cinema, il teatro, grazie alla poesia, contrappone le immagini di ciò che non è».

I personaggi del dramma si muovono nel silenzio più assoluto dei loro carrelli spostati da umili e preziosi servi di scena: non camminano, sembrano levitare. L’unica voce spesso è la sola musica di un musicista eccezionale Jean-Jacques Lemêtre. E quello che vediamo non è un mondo reale, ma un mondo privo di rumori, sospeso in una melodia di altri mondi. Come in un *nō* giapponese, i fantasmi, i *revenant*, mettono in scena il loro passato, che improvvisamente si coagula come presente ai nostri occhi e agli occhi di coloro che sono su questa strada. È una catena inarrestabile di brutalità, di pene e di stupidità in cui non è possibile vivere: dove la parola amore viene ugualmente pronunciata ma cambia significato.

Le scene si succedono, l’orrore sembra non finire mai. L’uomo che vende una donna è padre, e con il suo cellulare canta ad una figlia lontana la ninna nanna: la stessa che gli canterà la figlia quando l’uomo giacerà morto per mano di un altro protettore. Una madre incita la figlia a prostituirsi: quello sarà l’ultimo uomo a pagarla perché ormai hanno abbastanza denaro per comprare la fuga dal campo e sottrarsi all’uomo che le sfrutta. Un altro tenta la fuga e torna indietro col piede maciullato. Una donna abbraccia il suo protettore perché è l’unico

essere umano a portata delle sue braccia. Ogni tanto si aprono paesaggi all'apparenza solari: ma è l'Afghanistan, dove i Talebani seminano una legge che non ha niente di divino, ma neanche niente di umano. Oppure si vede un piccolo gruppo in un deserto sperduto sulla strada dell'Europa, che si alimenta con le uova dei nidi trovati sui pali del telegrafo. Poi si ripiomba nella notte in cui tutto accade, passaggio di danaro, di armi, di esseri umani. Non vige alcuna legge se non quella del concentramento – paura, fame, prostituzione, smercio, sogni di fuga tragicamente svaniti. Si vive se non cedendo alla violenza, anche quella di un treno che raccoglie al volo le foglie umane sollevate dal suo passaggio verso la libertà.

E sullo sfondo si alternano le vere voci di chi racconta la sua storia e chiede notizie di familiari e di amici perduti, e nonostante tutto confida nella speranza e nella risurrezione. Così torna libera Kabul e due donne in burka riprendono con la loro telecamera i talebani giustiziati e appesi a un palo mentre un barbiere, per annunciare la riapertura di un'attività interrotta da anni, insapona il volto di un cadavere per fargli la barba. Scoprire, semmai ce ne fosse ancora bisogno, che l'orrore è banale.

Strepitosi attori, che si vedono nella loro grande umiltà, attori di essenziali parole, di azioni rapide, attori che offrono le loro forti braccia per spostare in ginocchio una turbinosa scenografia di container, alberi, muretti di angiporto, pali del telegrafo, per offrire ai loro compagni lo sfondo cangiante di una memoria perseguitata. Dove andiamo? Quando arriveremo? Riusciremo mai ad arrivare? È una domanda che tutti si pongono, attori e personaggi. L'epico racconto finisce mentre la sferragliante motocicletta di un talebano fuggitivo fende la notte col suo fanale. E quell'unico punto di luce rappresenta anche tutta l'ambiguità delle nostre speranze.

Il centro di raccolta di Sangatte, dopo essere arrivato al collasso, è stato chiuso per sempre. Di conseguenza, secondo le autorità francesi il problema dei profughi è automaticamente risolto. Per la gente del Soleil invece, l'ultimo dei problemi del secolo ventesimo diventa anche il primo del nuovo millennio.

In questi giorni il Théâtre du Soleil continua le repliche de *Le Dernier Caravansérail* e si prepara per una tournée a Lione. Il suo prossimo progetto è uno stage per attori e attrici a Kabul. Qualcuno deve rimanere alla Cartoucherie a prendersi cura del sito internet che da un

anno fornisce dati a chi, all'esame di maturità, deve scrivere una ricerca su questa compagnia che il Ministero dell'Educazione francese ha ritenuto degna di essere oggetto di studio nelle scuole superiori.

Ma il Théâtre du Soleil sembra quasi rifiutare questo altario multimediale: tra la continua ricerca teatrale e l'impegno nella società del nostro tempo, la sua storia felicemente continua. Come una leggenda.

Eugenio Barba

UN RINOCERONTE BIANCO

Era un rinoceronte bianco dal cuore di burro, e nel cervello uno sciame di farfalle.

Nicola, quando era più giovane, usava parte del suo tempo anche per dipingere e fare incisioni. Lo osservavo da lontano mentre, tutto avvolto in pazienza e concentrazione, guidava la tensione della propria mano per far affiorare una realtà nascosta. È un atteggiamento che lo ha accompagnato fino all'ultimo giorno.

Sei un rinoceronte Nico', gli dicevo quando cercavo di frenare il suo temperamento che, per la sua intelligenza come per la sua mole, era in grado di schiantare qualsiasi avversario.

Gli anni lo avevano reso insofferente. Quando riteneva che una persona si fosse comportata male le vomitava direttamente in faccia quello che pensava, oppure se la legava al dito, la obliterava dalla sua memoria, la ricordava in salsa di disprezzo e rancore.

Non ho avuto mai nessuno scontro con il Nicola rinoceronte, ma credo che solo un'altra persona – Nando Tavianì – non l'abbia mai avuto. Forse ci guidava un istinto di sopravvivenza – il desiderio di non distruggere un'amicizia. Nando ed io eravamo consapevoli del fatto che a un determinato punto di ogni discussione dovevamo fermarci, perché ci trovavamo di fronte alla *grandezza* di Nicola: la capacità di andare dritto per la sua strada, come una sciabolata. Non guardava in faccia nessuno e non lo avrebbe fatto neppure con noi.

Tra lui e me c'era una relazione le cui radici affondavano nel tempo e nella complicità. Nel 1973 Ferruccio Marotti aveva invitato l'Odin Teatret all'Università di Roma La Sapienza e affidato a Nicola il compito di assisterci per i problemi tecnici. Dovevamo inaugurare il Teatro Ateneo, uno spazio teatrale che per molti anni è stato un fuoco d'artificio di stimoli e iniziative. Poche ore dopo il nostro incontro, Nicola ed io eravamo in ginocchio a pochi centimetri l'uno dall'altro, dipingendo di bianco un palcoscenico grigiastro, impregnato di un

sudiciume che nessun detersivo riusciva a eliminare. Su quel pavimento reso candido l'Odin Teatret presentò il suo spettacolo *La casa del padre*.

Nicola aveva undici anni meno di me, ed era sulla buona strada per diventare una colonna dell'Università. Ignorava lui stesso di essere portatore di un virus garibaldino che avrebbe scompaginato questo programma: pochi mesi dopo, nel maggio del 1974, prese la decisione di trasferirsi per cinque mesi a Carpignano Salentino, dove noi dell'Odin Teatret stavamo cercando di capire che diavolo stessimo facendo in quel villaggio ferito dall'emigrazione e dalle tensioni politiche. Ci inventammo la pratica del baratto, i clown, e molto altro ancora, e Nicola ci aiutò amorevolmente – come facchino, attore, segretario, cuoco, autista, scribacchino, tecnico, amico – assorbendo dosi su dosi di quelle tossine che fanno poi danzare i neuroni.

Così accantonò un po' l'Università e per alcuni anni ballò come regista fondatore e attore di Arcoiris, un gruppo di quel Terzo Teatro i cui comici girovagavano per piazze e villaggi italiani e stranieri.

Quando nel 1980 immaginai l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), lo feci anche con quei professori che, in diversi paesi, mi avevano seguito e ispirato. Creammo una équipe scientifica, dovevamo darci un tono e una facciata, ma per Nicola lì non c'era posto, non aveva ancora le credenziali accademiche necessarie «Nicola, mi dispiace, bisogna cercare un altro ruolo». E l'imperturbabile Nicola partecipò all'ISTA come “spazzino” ovvero come raccoglitore di ombre ed echi, fotografando le attività che scandivano le lunghe giornate, registrando tutto quello che veniva proferito.

Rividi poi spesso Nicola in Giappone quando insegnava italiano, all'Università di Kyoto, a cantanti d'opera e a giapponesine con fidanzati napoletani. Dietro questa facciata poteva coltivare la sua ingordigia di cultura asiatica, trangugiando larghe fette di storia coreana, cinese e giapponese. Era la fine dell'ottobre del 1982, io mi ero trasferito a Tokyo per due mesi perché volevo imparare a scrivere secondo la logica degli ideogrammi, calligrafando i miei pensieri-parole. Facevo l'autostop fino a Kyoto per rifocillarmi con un buon piatto di spaghetti che Nicola mi preparava nella sua cucinetta. Eravamo entrambi a corto di soldi, e una volta ci mettemmo a vagare per le strade in cerca di una casa dove si celebrasse un matrimonio. Ci presentammo con facce di bronzo occidentali, riuscimmo a fare bella figura e a mangiare a sazietà. Anche quello era un modo per conoscere nuovi mondi.

A Nicola piaceva sbalordire i colleghi accademici. Ma strabiliò anche me quando nel 1983 pubblicò, con l'aiuto di Roberto Bacci e della Casa Usher, un massiccio librone traboccante di disegni e foto dall'ambizioso titolo *Anatomia del Teatro*. Il sottotitolo, più modesto, era: *Un dizionario di antropologia teatrale*.

In quelle 230 pagine era racchiusa tutta la cornucopia di foto, schizzi, disegni, interviste, conferenze, dialoghi dei maestri presenti all'ISTA, che Nicola aveva tanto pazientemente raccolto, e poi sapientemente mescolato con le sue enciclopediche conoscenze occidentali. Non avrei mai immaginato che una successione di foto potesse dimostrare scientificamente i principi dell'Antropologia Teatrale. Bisognava immediatamente farne versioni in tutte le lingue. Nicola mi accettò come collaboratore e co-autore, e così cominciò quella nostra partita a ping-pong che si è sgomitolata per tanti anni, per un lavoro su libri che a volte richiedevano decine di estati e di inverni per scoprire il proprio karma.

Ci univa il piacere di scavare senza requie nella storia sotterranea del teatro, nelle pieghe private di biografie, negli avvenimenti anodini dei "senza nome" del teatro, dei discriminati, dei silenziati. Le commentavamo e ce le spiegavamo. Cercavamo situazioni bizzarre e incomprensibili perché sapevamo che nella confusione e nel silenzio si nascondeva la luce. Ci facevamo l'un l'altro la stessa domanda: come comincia il futuro, ovvero quella vita intensificata dell'attore che poi si protrae nella memoria dello spettatore? Era rivolta contro la tirannia delle leggi e dei procedimenti più conformisti dell'Accademia.

Non sono solo molti storici ad essere miopi nei confronti del teatro del passato o del presente. Anche noi – attori e registi – siamo spesso tentati di spiegare e decifrare invece di lasciarci portare dalla rabbia, dalle chimere e dalla conoscenza tacita assorbita dal nostro corpo. Vogliamo vivisezionare e chiarire, ma la verità è indivisibile e velata nell'oscurità. Senza oscurità, non esiste vita, opera d'arte. Nicola ed io ci eravamo impossessati del modo di pensare di Bouvard e Pécuchet, e proclamavamo che il nostro lavoro era una preghiera per arrivare alla luce. Ci consideravamo "giardinieri": in giardino la metà del lavoro si fa in ginocchio.

Non è strano che il suo ultimo libro ritorni alle sue origini e racconti del bisnonno garibaldino che visse a lungo India e in Giappone.

Quando seppi della sua morte riunii i compagni dell'Odin Teatret

che l'avevano conosciuto più di quanto spesso si conosca un fratello, condividendo con lui fatiche, esperienze e vittorie. Stappammo una bottiglia, cantammo e posammo (solo idealmente, ormai, la nostra antica casa non ci apparteneva più) una pietra sul *varde* che ricorda i nostri morti – la montagnola di sassi tra gli alberi all'ingresso del nostro teatro perduto. Raccontai come lo ricordavo:

Nicola ci ha lasciati. Attore leggero, per anni regista di un gruppo di teatro, storico di teatro originale, uno degli inventori dell'ISTA, amico generoso. È stato accanto a me e all'Odin Teatret fin dal 1972. Ci ha accompagnati in molte avventure: a Carpignano, nel 1974, quando scoprimmo che il teatro poteva essere baratto; in Giappone, nel 1980, quando lui e io realizzammo il sogno di immergerci in una cultura che aveva nutrito la nostra fantasia; a Bonn quando creammo la International School of Theatre Anthropology (ISTA) insieme ad altri cari amici. Per più di trentacinque anni Nicola e io ci siamo seduti l'uno vicino all'altro, per mettere insieme le settecento pagine e le duemila illustrazioni de *L'arte segreta dell'attore* e de *I cinque continenti del teatro*. Li chiamavamo baby uno e baby due. Ci disperavamo quando non riuscivamo a riportare il volo delle farfalle dal teatro alla pagina. Danzavamo come lepri in primavera quando ce la facevamo. L'Odin Teatret ed io continuiamo con Nicola al nostro fianco. Con dolore e gratitudine.

Pierangelo Pompa Savarese
NICOLA. *POUR EN FINIR*

Il sogno

Avvicinati. Ho fatto un sogno. Era notte ed eravamo io e Nando. Acquattati fuori dalla stanza di Carmelo Bene, dovevamo entrare a rubare le figurine della Commedia dell'Arte. Nando mi ha detto «vai tu, vai avanti tu». Armiamoci e partite, ho pensato io, ma a Nando non ho mai detto di no in vita mia. Mi intrufolo nella stanza, Carmelo dorme e non si accorge di niente. Io torno fuori con tutte le figurine. Il sogno finisce con noi due, che in un angoletto buio guardiamo le immagini con un lumicino.

Citazione letterale. È stata una delle ultimissime volte che ho parlato con Nicola in condizioni di lucidità. L'amicizia fraterna, l'avventura condivisa e la passione originaria per le immagini. C'è tutto Nicola. C'è tutta la sua spregiudicatezza.

Ma i sogni fanno parte della storia del teatro? Si possono considerare alla stregua degli altri documenti? Non è il teatro un'esperienza e un oggetto già abbastanza evanescente? Possono i sogni *fare testo*? Mi chiedo come avrebbe risposto Nicola a questa domanda: «E se non la vuoi fare con i sogni, la storia, con cosa la vuoi fare?». Immagino una battuta del genere, paradossale perché detta da un fanatico dei documenti concreti, da un catalogatore ossessivo, da un'estremista della bibliografia e dell'indice dei nomi, che ha messo la cultura materiale e quella delle immagini al centro della propria ricerca. Dalle immagini ai sogni il passo è però molto breve, così come quello che dai sogni riconduce al corpo. Le condizioni materiali dei sogni, di questo forse si è occupato Nicola, sia quando ha studiato sulle immagini gli equivoci onirici tra Oriente e Occidente, sia quando con l'antropologia teatrale ha descritto, organizzando immagini di corpi, come si fa a far sognare gli spettatori.

Al primo esame che diedi con Nicola parlammo proprio delle modalità sognanti con cui l'Occidente aveva immaginato e travisato

l'Oriente, dell'orientalismo come fenomeno proiettivo, del ruolo delle immagini in questo meraviglioso fraintendimento, del "sovrainvestimento" dell'elemento visuale di cui parla Freud a proposito dei sogni, e che al Dams era citato piuttosto nei corsi di teoria del cinema.

«Scelga un capitolo a piacere. Scelga magari quello sull'Antichità». Sempre un po' beffardo, il professor Savarese. Nel 2001 era appena arrivato a Roma 3, e Franco Ruffini, all'epoca direttore del corso di laurea, l'aveva presentato come un "grande acquisto", usando un'espressione quasi calcistica (l'anno prima avevo sentito Ruffini e Savarese commentare i rigori di Italia-Olanda con il gergo dell'ISTA, spiegando che il portiere Toldo leggeva i *sats* degli avversari). Savarese, disse Ruffini, avrebbe portato l'Oriente e l'Occidente nel piano di studi, nuove categorie della mente e della storia del teatro, con in più (e soprattutto) lo spazio compreso *tra* di loro, nella pratica reale e materiale degli artisti di teatro, aldilà di teorie e intellettualismi, oltre le classificazioni stantie dei manuali classici.

E così fu, in effetti. La materia di Savarese si chiamava appunto come il suo libro più consistente, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*¹. A me, come a molti altri, semplicemente rivelò l'esistenza di mondi teatrali e culturali di cui altrimenti ancora oggi non avrei mai sentito parlare, e soprattutto rivelò storie di teatranti che attraverso l'esplorazione di questi mondi cercavano dimensioni altre del fare teatro, più profonde e più raffinate, che avevano a che fare con una bellezza più alta e attinente non solo alle forme, ma anche all'anima. Nell'orizzonte eurasiatico in realtà forma e anima erano dimensioni comunicanti o addirittura, secondo tante tradizioni e un approccio psico-fisico, coincidenti. La forma era viva e l'anima richiedeva una tecnica. Fare teatro era certamente una pratica artistica, ma anche un via di trasformazione e una *forma di vita*. Nicola non parlava certo in questi termini, che sono piuttosto i miei, rubati forse più a Ruffini che a lui. Lui restava rigorosamente terra terra, a volte banalizzava deliberatamente per evitare equivoci non fertili e orientalismo solo amatoriali, e per ricordare che persino l'estasi di un attore o quella di uno spettatore dipendono dagli aspetti più concreti del mestiere (i semi di melanzana sotto le palpebre dei danzatori indiani). Vent'anni dopo, molti di quegli

¹ Bari, Laterza, 1992 [N.d.R.].

esempi “riduttivi” li avrei ritrovati nei *Cinque Continenti del Teatro*. Ma nascosto dietro quell’atteggiamento ironico e minimizzante, che sconcertava gli studenti più diligenti e ingessati, il professor Savarese, allergico al linguaggio accademico, ammiccava consapevolmente alla motivazione e ai sogni di altri giovani studenti, molti dei quali aspiranti teatranti in cerca di orizzonti culturali alternativi o di un percorso di autoformazione possibile. Nicola aveva fatto teatro per davvero ai tempi dell’Arcoiris, sapeva benissimo ciò che un giovane aveva bisogno di conoscere, ciò che un giovane doveva assolutamente evitare di credere, e ciò che un giovane doveva scoprire soltanto attraverso il proprio personalissimo percorso. Quante volte mi ha sconsigliato di seguire Eugenio Barba, quante volte mi ha messo in guardia dall’idea pericolosa di creare un gruppo di teatro. E quanto mi ha sostenuto quando decisi di farlo. La materia del professor Savarese mi affascinò, e la triennializzai.

Nicola a lezione era sempre sorprendente e coinvolgente. Ancora a proposito di calcio, il giorno che la Roma vinse lo scudetto con gol decisivo di Montella, Nicola entrò in aula il lunedì mattina mimando l’“aeroplanino”, il celebre gesto di esultanza di quel calciatore dopo un gol. Ovviamente quell’*entrée* clownesca e nazionalpopolare scatenò da parte degli studenti un’ovazione, di cui Nicola si compiacque vistosamente, ma che interruppe all’improvviso spegnendo la luce e avviando senza preamboli un video con certi indiani ipertruccati che danzavano azioni incomprensibili al lume di lanterne a olio e al suono psichedelico di cimbaletti di ogni tipo. Era (avremmo saputo) il *Kathakali*, che innestandosi sulle giravolte di Montella, fece ammutolire all’istante gli studenti, trasformando in un batter d’occhio l’atmosfera festosa e goliardica all’interno dell’aula, in un’atmosfera diversa, seria e disorientata, lasciando gli studenti interdetti, ma sedotti. Poi, interrompendo il video con altrettanta bruschezza, il professor Savarese spiegò come l’alternanza sapiente dei registri sia una tecnica drammaturgica fondamentale e la composizione delle diverse qualità dell’energia un aspetto basilare del comportamento extra-quotidiano dell’attore-danzatore. Con quella piccola performance, Nicola aveva conquistato la simpatia degli studenti in quanto professore capace di scherzare, di rompere i protocolli, di empatizzare e di parlare perfino di calcio a lezione: il contrario di un pedante e il contrario di uno snob. Nello stesso tempo, però, aveva improvvisato un piccolo ma eloquente esempio drammaturgico, dal quale partire per fare lezione sull’antropologia teatrale e sulla regia.

Nicola a lezione parlava tanti linguaggi diversi allo stesso tempo. Intrecciava battute con eruditi voli pindarici, viaggiando tra i secoli e i continenti, ma riportando con brutalità ogni cosa alla sua dimensione più terrestre. Insegnava che tra l'alto e il basso non c'è opposizione esclusiva, ma danza e complementarità. Ma insegnava col modo di fare e di pensare, senza teorizzare nulla. Mescolava l'interesse per le tecniche psicofisiche più arcaiche dell'Asia con una curiosità quasi infantile per tutte le nuove tecnologie. Quando fu inventato Power Point era come un bambino alle giostre. Era questa giocosa vitalità a renderlo affascinante, insieme ai mondi e alle prospettive teatrali completamente inattese che apriva con il suo punto di vista unico sulla storia del teatro.

Però, se questo era Nicola Savarese, bisogna dire tutta la verità. In quegli anni Nicola era in realtà già abbastanza disilluso e demotivato rispetto al suo lavoro universitario. Dopo tanti anni, il suo interesse per i suoi argomenti di repertorio calava comprensibilmente, l'epoca d'oro dell'ISTA e di quel gruppo di studio stava forse passando, e per Nicola le lezioni erano sempre più ripetizione di un catalogo che non lo divertiva più così tanto. E cominciava ad affiorare la stanchezza fisica.

Soprattutto, Nicola non si trovava a suo agio nell'ambiente universitario, che gli sembrava ipocrita e ingiusto, troppo spesso mediocre. Quando parlava della maggior parte dei colleghi, allora sì che diventava snob e sapeva essere molto intollerante. D'altro canto, per sua stessa ammissione, non era riuscito a costruirsi quello spazio di manovra, quel piccolo o grande potere accademico, che gli avrebbe consentito di realizzare i suoi progetti e le sue idee. «Pierangelo, non sarò mai in grado di farti fare un dottorato», mi diceva.

Pensava di meritare più riconoscimento. «Ci sono studiosi che fanno carriera e studiosi che studiano», diceva. Un po' era nobiltà d'animo, credo, un po' era come la volpe con l'uva. Celebre rimase (se ne parla ancora tra chi c'era, ma anche tra chi non c'era) una sua scenata in consiglio di facoltà quando venne assegnata la direzione del teatro Palladium, appena acquisito dall'Università, con modalità che lui riteneva per lo meno dubbie, e che obiettivamente lo sembravano a quasi tutti. Quando si sentiva oltraggiato o manipolato, che lo fosse o no nella realtà, poteva diventare durissimo sia con gli amici che con i nemici. Ma l'incubo peggiore era essere tradito da un amico. Credeva nella

lealtà, quasi infantilmente, e se gli sembrava, a ragione o a torto, che fosse stata tradita, sparava a zero su tutto e tutti. Poi magari gli passava. Negli ultimi anni di vita aveva cominciato a tirare fuori tanti aneddoti gustosissimi su decenni di vita accademica, sempre un po' tragicomici. Li raccontava come in una commedia all'italiana, dove anche le cose più serie si buttano a ridere. Raccontava per esempio di come quando, all'epoca del dottorato, depositava mensilmente metà della sua borsa di studio in contanti su non so più quale cattedra o in quale ufficio. Non aveva capito se era una pratica che riguardava solo lui o un costume tradizionale dell'accademia romana. Ma raccontava anche delle dinamiche dolorose di competizione e potere, che avevano indotto o rese inevitabili certe scelte di carriera.

E tuttavia, per quanto una certa demotivazione trapelasse progressivamente nelle lezioni di Nicola nei primi anni del 2000, durante il ricevimento degli studenti Nicola non cessava di illuminarsi. In quella stanzetta di Via Madonna dei Monti arrivavano il martedì alle 15.00 per lo più i laureandi, studenti che avevano scelto (o accettato) tesi di laurea sugli argomenti più strani e improbabili: un certo tipo di danze di corte cambogiane, le tecniche di certi cantastorie mediorientali, il training inconsapevole dei Gesuiti tra '600 e '700 e cose del genere.

La maggior parte di noi aveva accettato tesi così lontane dai propri interessi immediati e dalla propria comprensione quasi soltanto per cieca fiducia nella passione del professore, che aveva promesso un'avventura eccitante e delle scoperte sorprendenti. Ma erano proprio questi studenti un po' inquieti e irregolari, forse un po' inconsapevoli, che riaccendevano l'entusiasmo di Nicola; studenti che non sapevano bene cosa cercavano, ma avevano qualche tipo di fuoco negli occhi e, aldilà dei loro ingenui esotismi, avrebbero scoperto e definito la loro necessità di teatro. Poi le tesi sarebbero diventate ovviamente un esercizio estremo di rigore scientifico e bibliografico. Ma questo non era mai un compito meramente accademico, bensì un modo per imparare a disciplinare la propria passione, e ad assumerne la responsabilità attraverso il duro lavoro.

Al ricevimento del martedì le attese fuori dall'ufficio diventavano sempre molto lunghe, dato che Nicola dilagava, come nel suo stile, con ogni laureando, tirando fuori nuove idee e nuovi compiti, una nuova biblioteca da visitare, una nuova persona da intervistare, per la gioia e lo sconforto del malcapitato studente. Ma quando tutta la prima ora se

ne era andata con il primo dei cinque o sei che avevano appuntamento con lui, Nicola finiva spesso per fare capolino nel corridoio e invitare tutti dentro allo stesso tempo, per trasformare il ricevimento in una lezione di metodologia che valeva per tutti. Quelle attese e quelle riunioni improvvisate creavano relazioni importanti tra quegli studenti e quei giovani aspiranti teatranti non iscritti all'università che andavano anche loro a trovare il noto professore per cercare un consiglio o un po' di sostegno morale.

In quel contesto conobbi per esempio Alessandro Serra, oggi regista affermato, che Nicola sostenne e ammirò già nei suoi primi anni, e che con Nicola visitammo varie volte per vedere i primi lavori in corso di preparazione in una vecchia caserma di Civitavecchia.

Quanto a me, io avevo visto l'Odin Teatret a Roma nella sua importante tournée del 2000 (che aveva attivato non poche vocazioni e la cui importanza per tutta una generazione andrebbe documentata), ero rimasto folgorato e mi interessava solo una tesi con cui avrei appreso qualcosa di concreto sul training. Finì per chiamarsi *Tecniche del corpo asiatiche nell'allenamento degli attori occidentali. L'esempio di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine*. Diversi paradigmi possibili di utilizzo delle stesse fonti asiatiche. Nicola non era ideologico o settoriale, aveva passioni molto diverse tra loro. Amava l'Odin Teatret e aveva fondato con Barba l'antropologia teatrale. Ma amava anche il Théâtre du Soleil. E amava anche Carmelo Bene, con i suoi orienti mentali. Di Bene era stato amico, e ovviamente ci aveva anche litigato.

Quando lo visitai dopo avergli inviato la bozza del primo capitolo della tesi, Nicola non disse neanche buongiorno, ma esordì dicendo: «Pompa, non ti si intorcina la lingua quando scrivi?». Fu la prima di una lunga serie di commenti senza pietà che nei decenni hanno continuato a essere una forma privilegiata del suo affetto e della sua stima, e che sono durati finché ce l'ha fatta a parlare. Quando con una borsa di studio andai in Danimarca e dopo le prime settimane gli inviai un molto velleitario *Calcio e drammaturgia*, con un improbabile parallelo tra l'antropologia teatrale e il "calciatore non specializzato" nella tradizione del gioco a zona olandese, mi scrisse sinteticamente: «Ecco come il Ministero degli Esteri butta i suoi soldi».

La casa vuota

Tutti dicevano che la casa di Nicola era un museo.

Allora questo paragrafo potrei scriverlo come una guida turistica d'altri tempi, o come il programma di un'esposizione.

Chi si accinga ad accedere al bagnetto degli ospiti viene accolto da un cartellino di terracotta: "Entrée des artistes". A chi vi si inoltri, poi, accade di scoprirsi osservato, in quel proprio momento eminentemente solitario, da una fantasmagoria di volti e maschere appesi ai muri o sospesi a mezz'aria come spettri, di quei volti che sembrano muovere gli occhi e seguire l'osservatore con lo sguardo, qualora ci si sposti nell'ambiente. Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen sono riprodotti in serie policromatica citando la celebre variazione di Andy Warhol intorno al proprio sembiante. Eugenio Barba si intrattiene con maschere asiatiche di diversa provenienza, mentre un Pulcinella di Capodimonte danza su una colonnina, ed è lo stesso Pulcinella che Savarese aveva donato ad Ariane Mnouchkine per la sua laurea ad honorem a Roma Tre. In giustapposizione geopolitica, i modelli per il trucco dell'Opera di Pechino si dispiegano accanto a un'antica pubblicità della Coca Cola in cui una dama è colta nell'atto di rimuovere dal proprio viso una maschera tristissima (o è forse un volto?) e rivelare un volto (o piuttosto un'altra maschera?) decisamente più lieta, dopo aver sorbito la fresca bevanda. "Don't wear a thirsty face", recita la didascalia in corsivo.

Il sacro e il profano, l'oriente e l'occidente, la maschera e il volto, il trucco e l'anima si disvelano tra saponette, detersivi e rotoli di carta igienica, lo fanno cioè nel luogo per eccellenza del corpo smascherato, della materia allo stato ancor più che pre-espressivo; materia che è la cartina di tornasole di ogni discorso di storia del teatro che voglia stare in piedi, e cartina di tornasole di ogni gioco verbale, visuale o performativo di Nicola Savarese, artista surrealista.

Già, artista surrealista, come aveva scritto il Nando Tavian del sogno, nella postfazione a *Paris/Artaud/Bali*², uno dei libri più origi-

² L'Aquila, Textus, 1997 [N.d.R.].

nali di Nicola. Savarese è un surrealista, scriveva Taviani, capace di sparigliare, sorprendere, lasciare interdetti. E però è un vero storico del teatro, uno storico del miglior calibro. Per quella postfazione, che gli aveva dato definitivamente fiducia nel proprio lavoro, Nicola aveva conservato per Nando una gratitudine immensa. Riteneva che, pur riconoscendo e apprezzando la sua personalità *sui generis*, Taviani lo avesse legittimato come studioso rigoroso, pur nel suo stile poco ortodosso, anzi proprio in quanto dotato di un profilo e di uno stile così anomalo nel mondo della ricerca storico-teatrale.

Nell'inventare un'installazione per il suo bagnetto, così come nel suo lavoro artistico e spesso anche in quello storiografico, Nicola prendeva come un surrealista due cose lontane, e le faceva collidere in modo rivelatore e beffardo, mostrandone relazioni e imprevedibili coincidenze, inventando ricette inedite, che contaminavano lo street food e la *haute cuisine*. Giusto per usare una delle sue amate metafore culinarie. Nicola in cucina. Nicola a tavola. Sarebbe una storia a sé, e avrebbe anch'essa a che fare in modo inaspettato col suo profilo intellettuale. Ma non c'è spazio per tutto, limitiamoci alla *salle de bain*.

Soprattutto, a chi per scelta o necessità si trattiene nella toilette per un tempo più lungo, e abbia modo di ricercare col proprio sguardo quello diverso e uguale dei vari personaggi convenuti in effigie, fanno compagnia Savarese stesso e Carmelo Bene nella cornice più grande, amicalmente abbracciati, il primo raggianti per un'amicizia ritrovata dopo molto spiacevoli equivoci, il secondo stanco e malato, appesi dirimpetto allo specchio, in cui si finisce inevitabilmente per meditare sulla propria, di effigie, di colpo né più vera né più falsa, né più viva né più morta di quelle fissate sui muri, ma di certo un po' interdetta e molto divertita, smascherata nella sua seriosità e nei suoi pregiudizi da questa indiscreta e provocatoria installazione igienica di Nicola Savarese.

Artista e storico, storico e artista. Teatrante, pittore, ricercatore, collezionista. Viaggiatore. Clown. L'intreccio di una metodologia artistica basata sul discorso visuale e sul montaggio con l'intento narrativo e storiografico è tipico di tutto il lavoro e della sensibilità di Nicola, e costituisce l'elemento di continuità tra i suoi libri e le sue conferenze-spettacolo, tra le sue ricerche e la sua casa di Carpignano Salenti-

no, in cui ha ricevuto amici e collaboratori per vari decenni, in cui ha scritto molto di quello che ha scritto, e che solo molto tardi ho saputo decifrare come una bellissima mostra di storia del teatro, un *pendant* quasi museale (se non performativo, a vedere Nicola stesso aggirarsi per quelle stanze e improvvisare racconti), del suo lavoro sull'antropologia teatrale e i rapporti tra oriente e occidente.

Pur avendo frequentato per molti anni la casa di Carpignano, mi sono reso conto di questa organizzazione meditatissima dei suoi spazi da parte di Nicola solo al momento di farne una documentazione fotografica insieme a Sara Saracino del museo Castromediano di Lecce, in vista di una donazione al museo stesso, affinché a Nicola, al suo archivio e alle sue collezioni sia dedicata permanentemente una sala del museo stesso, situata per coerenza e serietà della sorte tra quelle dedicate all'Odin Teatret e quella per Carmelo Bene. Prima di allora mi ero soffermato solo giocosamente su tutti i dettagli e gli angoli della casa, ma non avevo neanche ipotizzato che le decine di pupazzetti di metallo e terracotta accumulati nella vetrinetta al piano terra, fossero non solo soprammobili, ma il vero discorso spazializzato di un collezionista sull'antropologia teatrale, e non avevo notato che riproducevano tutti tecniche corporee provenienti da ogni parte del continuum eurasiatico, ed erano disposti con chiara intenzione sopra lo scaffale dei libri di poesia, a giustapporre la poesia dei corpi con quella delle parole. Il teatro i suoi diversi livelli, insomma. La drammaturgia del corpo e quella del testo, diverse e inseparabili.

Entrando dal seminterrato, invece, si sarebbe incontrato un piccolo trittico ottocentesco, dove una dama rappresentante Occidente e un'altra rappresentante Oriente si scrutavano reciprocamente, ognuna affacciata dalla propria cornice, e separate solo da una terza immagine in cui due spadaccini tiravano di scherma. Tutto un programma, un programma di schermaglie danzanti tra Oriente e Occidente, un programma di studi eurasiatici. E tutta la casa era così.

In camera di Nicola, per esempio, c'era un grande trittico dipinto a olio da lui stesso, di ottima fattura, probabilmente il più rilevante tra i tanti dipinti di Nicola, che raffigurava la battaglia di Lepanto del 1571, un altro dei leggendari incontri-scontri tra l'Oriente e l'Occidente, in cui gli alleati occidentali ebbero la meglio sulla flotta ottomana.

Nella stessa camera la sua scrivania, a pochi metri dal letto per muoversi il meno possibile (e questo smettere di muoversi ha fatto

molto male a Nicola nel corso degli anni), era in realtà una base spaziale. Grande diversi metri quadri, sovrastata da un arco/pergola da cui pendevano lampade per ogni ora del giorno, la scrivania ospitava sempre almeno sette o otto lavori in corso: fogli, ritagli, pile di immagini, libri, lettere, soprattutto le famose figurine, organizzati intorno a uno schermo enorme, comunicante con quattro o cinque hard disk. Ma anche pile di ricette mediche, cataloghi commerciali delle specie più strane, due macchine tritacarte, svariati telefoni. Alle spalle di Nicola, il suo archivio già completamente catalogato e buona parte della sua biblioteca.

La casa di Carpignano adesso è vuota. Nicola non c'è più. Ma mia figlia Margot non dimentica di quando, nei pomeriggi torridi di luglio, Nicola se la metteva sulle gambe e col mouse saltava sul grande schermo da una figurina digitale all'altra, improvvisando racconti sulle danze balinesi, sugli imperatori giapponesi o su qualche antenato di famiglia. La storia della sua famiglia ha infatti appassionato e occupato Nicola negli ultimi anni della sua vita, portando a una pubblicazione totalmente imprevedibile come *Insolita storia di Prospero Ferretti pittore*³, o alla riedizione con prefazione de *I Buoni Marcheschi*⁴, dignitosissimo romanzo storico del bisnonno Angelo Ferretti Torricelli. Leggendo di questi antenati, si scopre molto di inatteso sulle origini della vocazione artistica, orientalistica e collezionistica di Nicola Savarese. Ma nell'ultimo periodo ha lavorato e stava lavorando davvero a tanti progetti, lasciati a diversi stadi di avanzamento: *Minima Orientalia - raccolta di frammenti esotici*, *L'incendio dei teatri*, *Fasti dei teatri romani*, *Lessico teatrale in 5 lingue*, *Programmi delle tournée occidentali degli attori asiatici*, *Il lancio del nano* ("un libro sui nani nello spettacolo, dall'antico Egitto al cinema. No a implicazioni moralistiche, con 200 illustrazioni fichissime"). E poi, *pour en finir* con la passione di una vita, un'imponente antologia di saggi in tre volumi: *Per farla finita con Oriente e Occidente* («una summa di tutti i miei pensiero rimasti nei cassetti»), dialogando ancora una volta con il suo amato Artaud. *Pour en finir*: Alcuni di questi progetti, quelli praticamente conclusi, verranno curati definitivamente e pubblicati dai suoi

³ Milano, Mimesis, 2022 [N.d.R.].

⁴ Bari, Helleborus, 2020 [N.d.R.].

collaboratori più stretti, Valentina Venturini e Vincenzo Blasi, in stretta sinergia con Mattia Vissani e la casa editrice Cue Press, che è anche interessata a ripubblicare in prospettiva *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente, Il racconto del teatro cinese*⁵ (nel frattempo tradotto in Cina e censurato in un suo paragrafo!) e *Il teatro eurasiano*⁶.

Della casa che adesso è vuota, e che così tanto raccontava, si potrà forse avere un'evocazione nell'esposizione in via di creazione al museo di Lecce, che custodisce per ora il lascito di Nicola, e che progressivamente renderà disponibili l'archivio e le collezioni, fatti di tante carte, tanti oggetti e tantissime immagini, catalogando inoltre quel che restava della biblioteca dopo una significativa donazione alla Biblioteca Eurasiana del Teatro Tascabile di Bergamo, relativa alla collezione di libri sull'Asia e sul teatro greco e romano.

La casa è vuota. Ma Nicola, anche se a meno di sorprese non tornerà, è presente nei cuori di tantissime persone. Ma non manca soltanto alla famiglia, ai colleghi, ai teatranti e agli ex studenti. A Carpignano e nel Salento manca alla panettiera, al meccanico, alla commercialista, al fisioterapista, al fruttivendolo, al sarto e a tantissime altre persone che col teatro e coi libri hanno poco o nulla a che fare, ma da cui Nicola si è fatto amare e rispettare. Perché Nicola era una persona molto generosa.

Lo so per esperienza.

Padre e figlio

Mi resta infatti la parte più bella e imprevedibile della storia. Poi avrò esaurito le battute disponibili per questo piccolo omaggio. Nicola era mio padre. Non aveva avuto figli, ma era diventato mio padre.

Pang, prenota un ristorante. Arrivo a Holstebro sabato mattina, devo parlarti di una cosa importante. Ma Nicola, possiamo parlare al telefono come facciamo sempre, non c'è bisogno che arrivi fino a qui. No, no, prenota un buon ristorante.

Era il 2011, Nicola era uscito da non molto dal suo tumore, era

⁵ Roma, Carocci, 2003, 1^a ed. 1997 [N.d.R.].

⁶ Roma, Laterza, 2002, 1^a ed. 1990, [N.d.R.].

stato a lungo debilitato e pensai che forse ormai cominciava a dare un po' i numeri. Voleva venire in Danimarca per parlarmi. Vabbè.

A parte la stranezza del fatto in sé, avevo il problema di trovare un buon ristorante a Holstebro, che peraltro si prestasse al mio budget limitato, dato che dopo tanti anni volevo finalmente, per una volta, offrire io. In nome dei comuni interessi asiatici (e dei prezzi limitati), scelsi il cinese a buffet.

Era una sera di novembre. Inverno danese. Una tristezza. Io facevo base all'Odin Teatret già da un paio d'anni e nel frattempo, dopo il Dams e grazie allo stimolo di Nicola, mi ero laureato anche in cinese.

Ho trovato, Pang. Che cosa? Ho trovato. Le prime trenta pagine di Google parlano di cani, ma tu, nonostante il tuo ultimo spettacolo, non mi sembri un cane.

Ma vaff...

Di cosa parla? Nicola è impazzito, penso. No, Pang, non sono impazzito. Se digiti su Google "adottare un adulto", le prime 30 pagine parlano di cani, ma alla trentunesima schermata finalmente ho trovato. "Come adottare una persona adulta". C'è una legge monarchica di fine ottocento che miracolosamente è sopravvissuta al fascismo ed è entrata nell'ordinamento repubblicano. Significa che posso adottarti. Nicola è impazzito.

Senti, Pang. Io ho visto la morte in faccia, non ho più tempo da perdere. Voglio fare tutto quello che non ho fatto nella mia vita e restituire tutto quello che ho ricevuto. Non devi rispondermi adesso.

Lecce, gennaio 2013: dopo un lunghissimo processo di lettere, interviste e pratiche burocratiche sconosciute a qualsiasi avvocato e ufficio pubblico, la giudice del tribunale di Lecce, che ha scoperto solo grazie a Nicola dell'esistenza di questa legge, formalizza la sentenza per cui, sulla base di una conclamata "elettiva affinità spirituale" Nicola Savarese adotta Pierangelo Pompa, che da quel giorno si chiamerà Pierangelo Savarese Pompa.

La storia sarebbe troppo lunga e troppo privata con tutti i dettagli. Fatto sta che, come avveniva tradizionalmente nell'Opera di Pechino, dove gli attori adottavano letteralmente bambini di origine povera per educarli alla loro arte e mandare avanti la compagnia, Nicola diventa nel 2013 il mio secondo padre e io divento il suo primo e unico figlio.

Dopo la mia tesi nel 2003 eravamo rimasti in stretto contatto, per-

ché insieme e grazie a Nicola avevo cominciato a frequentare l'Università del Teatro Eurasiano e l'ISTA. Nel 2004 aveva dato la laurea *ad honorem* ad Ariane Mnouchkine, io lo avevo aiutato e avevo avuto la possibilità di uno stage di due mesi a Parigi, mentre Mnouchkine lavorava su *Le dernier Caravansérail*. Nel 2005, anche grazie a una lettera di Nicola, avevo avuto la borsa di studio del Ministero degli Esteri che mi aveva mandato a Holstebro («questo progetto è solo fumo, ma ti aiuto lo stesso»), e da quell'anno avevo cominciato a seguire Barba in un apprendistato che sarebbe durato parecchi anni.

Visitavo Nicola nella sua casa di Roma, a via Arezzo, nel periodo della sua prima malattia, intorno al 2008, durante il quale però Nicola non aveva mai smesso di lavorare. In quel periodo il nostro rapporto divenne più personale, e ancora più disinteressato. Guari da quel tumore, anche se fu l'inizio di una serie ininterrotta di malanni più o meno gravi che non si sarebbe mai interrotta fino alla morte.

Nel frattempo, come detto, mi ero messo a studiare il cinese, dato che i sogni Nicola, oltre a farli e studiarli, sapeva anche riconoscerli, ispirarli e supportarli negli allievi. Ero stato in Cina varie volte e ci sarei tornato anche con lui. Avevo tradotto Mei Lanfang, avevo pubblicato su questa rivista! Nicola aveva conservato per decenni i testi cinesi, di Qi Rushan, con l'idea di imparare un giorno la lingua. Ma le lingue non erano obiettivamente il forte di Nicola. Alla fine me li aveva affidati. Mi ero messo anche a fare spettacoli, e a dirigere un gruppo.

Insomma: Mnouchkine, Barba, la Cina, la regia... Nicola era orgoglioso di me, io ero orgoglioso che lui fosse orgoglioso, e la nostra relazione da rapporto pedagogico era diventata una collaborazione, poi un'amicizia, poi una strana eredità, poi un'amicizia filiale. Alla fine mi ha adottato e ribattezzato Pang, che è un'abbreviazione di Pierangelo ma anche uno dei buffi ministri della Turandot («Ecco Ping, ecco Pong, ecco Pang»).

È chiaro che ci sarebbe molto altro da dire su questa storia. Ma neanche io sono ancora completamente in grado di dirlo. Se devo sintetizzare perché Nicola ha voluto adottarmi, qual è la ragione profonda, non sono sicuro di conoscerla fino in fondo. E non sono sicuro che abbia a che fare con gli studi o con il teatro. O almeno non soltanto. Credo che la ragione più intima si nasconda nella biografia di Nicola, nella sua infanzia, in una certa sua solitudine. Per poter parlare meglio di tutto questo, avrei voluto aver accesso ad altri sogni.

Eppure, anche se non so bene cosa, ho la sensazione che questo ennesimo colpo di teatro amoroso e surrealista, dica qualcosa anche del profilo culturale e personale di Nicola Savarese, e non soltanto del suo orientalismo. Ed è per questo che l'ho incluso in questo ricordo.

Il punto più a Oriente dell'Occidente

Nicola si era ritirato a Carpignano Salentino dopo il pensionamento per tanti motivi di ordine diverso. Era stata decisiva tra altre cose la voglia, e la necessità, di concentrarsi sulla conclusione di quel progetto ventennale condotto insieme a Barba, che sembrava sulla via del naufragio per incompiutezza, ma che con un colpo di reni sarebbe diventato *I Cinque Continenti del Teatro*⁷.

Ai luoghi del Salento Nicola era legato fin da quando vi era stato con l'Odin Teatret negli anni Settanta e per il periodo passato all'Università di Lecce. Aveva pensato di rientrare a Roma per stare più vicino agli amici e alla famiglia, ma alla fine aveva deciso di restare in Salento, un po' perché i soldi non bastavano, un po' perché in realtà, pur essendo l'amicizia la sua unica religione, era una persona molto solitaria; un po' anche perché adorava, fin troppo, il cibo salentino. A Carpignano, poi, aveva spazio per i suoi libri e tutti i suoi materiali, e in quella casa lavorava benissimo. Avreste dovuto vederlo seduto per ore e ore con Barba a comporre *L'arte segreta dell'attore*⁸ e *I cinque continenti del teatro*. Ma ho sempre immaginato che ci fosse un'altra ragione, più intima e profonda, per cui si era accampato in Puglia.

Carpignano è a dieci minuti da Otranto. È a Otranto che si va al mare, a passeggiare, a prendere il gelato. Lì, nella "torre" di Otranto, aveva abitato Carmelo Bene e Nicola ne era diventato ammiratore e amico. Ora: normalmente tutti associamo il Salento all'idea di Sud, di Meridione. Ma Capo d'Otranto è in realtà *il punto più a oriente d'Italia*. Lì il telefono prende solo la rete albanese. È lì che sono sbarcati i Turchi nel 1480. È lì che, quella sola volta, l'Italia è stata per davvero

⁷ *Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, con Eugenio Barba, Bari, Edizioni di Pagina, 2017 [N.d.R.].

⁸ *Un dizionario di antropologia teatrale*, con Eugenio Barba, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, 3ª ed. [N.d.R.].

invasa dall'oriente, e di quell'oriente ancora porta il sentore. Soprattutto per chi legga *L'ora di tutti*, di Maria Corti, splendida favola sullo sbarco a Otranto dei Turchi, che era uno dei romanzi più amati da Nicola.

Sulla panchina davanti alla baia di Sant'Andrea, anche fuori stagione, Nicola s'incantava, i suoi occhi fissavano qualcosa che solo lui vedeva, come un vecchio e come un bambino. Mi piace pensare che guardando le onde sbattere sulla scogliera e dissolversi in schiuma e vapore, immaginava i Turchi prendere di nuovo forma e riapparire da quella schiuma e da quel vapore, tornare per una volta con le loro navi e le loro scimitarre orientali, ma anche con i loro cantastorie e le loro ballerine, a ricoprire di favole e di sangue, di musica, di sesso e di profumi, un mondo troppo disincantato, a sovvertire con un teatro nuovo ed extra-quotidiano la monotonia di ogni routine.

In un *pour parler*, una volta, Nicola mi disse che avrebbe desiderato che le sue ceneri fossero sparse in quella baia, nel punto più a oriente del suo occidente, tra quella schiuma evanescente tra due mondi che era il suo sogno di trascendenza. Immaginava di far parte di quella schiuma, fatta della sostanza di cui sono fatti i sogni. Lo immaginava, credo, come un ritorno.

Ma forse i sogni non sono documenti. Forse i sogni *non fanno testo* nella storia del teatro e sono fuori luogo in questo contesto rigoroso. A poco serve metterli in corsivo con l'alibi di una storia personale. Eppure, se chiudo gli occhi e penso a Nicola, lo immagino dirmi che la vita, come il teatro in viaggio tra un est e un ovest altrettanto immaginari, è solo un equivoco. Perché sia fertile, come gli equivoci che ha studiato e amato Nicola, perché sia un errore capace di fare testo e di fare la storia, non basta sbagliarsi e non basta fraintendere. Quello può farlo chiunque. Bisogna anche sognarlo, il proprio errore.

