

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

di Giuliano Scabia

A partire dagli anni 50 e 60 del Novecento nel teatro (e nel mondo) è avvenuto di tutto - e se non si segue un sentiero si rischia di perdersi. Pertanto vi parlerò (per un'ora) del teatro nuovo (o nuovo teatro) camminando soprattutto sul mio sentiero.

1. TRE LUOGHI DI APPRENDISTATO

Se guardo al mio imbartermi nel teatro prima di tutto devo indicare tre luoghi: Padova (dove sono nato), Milano e Venezia.

A Padova, per volontà di Diego Valeri e Bruno Brunelli - e per caparbietà e passione di Gianfranco de Bosio, Ludovico Zorzi e Mario Baratto si formò nel 1949 il Teatro Universitario con attori giovani fra cui Giulio Bosetti, Cesco Ferro, Lieta Papafava de' Carraresi, Mario Bardella, Giuliana Pinori - ed era in arrivo Jacques Lecoq. A Padova vidi, nel 1950, una dura, aspra, indimenticabile *Moschetta* di Ruzante (con ricerca della lingua "pavana" nei mercati generali di Padova, nell'ambiente dei grossisti ortofrutticoli, "estroverso, generoso, ricco di una sua cultura genuina e di personalità originali", De Bosio): io avevo 15 anni - fui colpito da quella lingua in teatro - risonava dalla campagna e dai quartieri di periferia dove coi miei amici la parlavo. Cancaro, in cao, ca te 'egnesse. Era la matrice (la metrica) dell'immagine del Pavano Antico emersa anni dopo nella saga di Nane Oca (scritta in italiano però, con sottostante pavano).

E poi Brecht, nel 1953: uno straniatissimo, povero *Un uomo è un uomo* - io ero ancora al liceo - ero sicuro di voler fare il poeta (non il romanziere, non il drammaturgo) - ma ero affascinato da quei due tipi di scrittura in scena, una espressionistica, del corpo violento e crudele, l'altra distaccata, con gli attori che sembravano reggere il personaggio quasi in un a parte.

A volte, in autostop (non avevo soldi per il biglietto del treno) andavo a Milano, al Piccolo Teatro - a vedere Strehler - nel mio gruppo di amici era mitico: vidi *La vedova scaltra* di Goldoni, *L'ingranaggio* di Sartre, *L'Arlecchino* con Moretti - allora Strehler era un regista secco, netto, attori fra gli altri Lilla Brignone e Tino Carraro. Era fantastico tornare di notte sulla Statale n.11 (l'autostrada non c'era), le rare auto, i camion coi fischi delle gomme (i camionisti mi raccoglievano spesso) - arrivare all'aurora e andare a scuola. Mi venne voglia di diventare drammaturgo al Piccolo Teatro.

Sempre a Padova, a metà degli anni 50, nacque un circolo culturale "diverso", guidato da un filosofo comunista, Ettore Luccini - là vidi passare Comisso, Calvino, i cantacronache, Fortini, il gruppo N, Treccani, Donatoni, Rigoni Stern, Olmi, Spinella, Zancanaro, Pizzinato, Dazzi, Zanzotto, Valeri, le avanguardie, il realismo e, una sera ai primi di febbraio, John Cage: era il 1959: fu, credo, il suo primo concerto in Italia (dove era venuto per rispondere sui funghi a *Lascia o raddoppia*, per fare qualche soldino). Stavo cominciando il II° anno di università. A eseguire c'erano, con Cage, Sylvano Bussotti (giovannissimo), Hans Klaus Metzger (musicologo anche lui giovane, già famoso nell'avanguardia) e la pianista Teresa Rampazzi. Il pianoforte era aperto, Cage aveva le scarpe di pezza, gli uomini avevano la giacca e dalle tasche estraevano striscioline di carta (la partitura, a pezzetti) - davano un'occhiata e andavano a fare qualcosa, camminare, avanti e indietro, colpi sul pianoforte, sbattere di tavoletta, tocchi alle corde, tastatine e botte sui tasti - il concerto era tutto ciò che avveniva, moti, gesti, suoni, sguardi, intese, tutto all'improvviso su quel gibaldone di partitura - che pazzesca libertà - opera aperta, apertissima (il libro di Eco, *Opera aperta*, uscì in quei mesi), evento, anticconcerto concertato e sconcertante. Alla fine andai da Cage - per terra c'era tutta quella nevicata di striscioline - chiesi: che rapporto c'è con una partitura di Chopin - era gentilissimo, ascoltava - forse disse: sì, è come una partitura di Chopin. Era un maestro zen e non lo sapevo.

Fu indimenticabile quel concerto che scardinava ogni forma, senza senso e pieno di senso.

Venezia.

Ci sono arrivato nel 1960 - subito dopo la laurea.

Venezia allora mi sembrò rombo di tuono - con quegli artisti, e giovani, e partiti col gusto della politica, e gruppi universitari, e festival del teatro, della musica, e pittura, e cinema - tutto il mondo passava da Venezia - e da Venezia si andava in tutto il mondo - come Marco Polo - non localisti ma del mondo - cosmopoliti.

Di nuovo mi sono imbattuto nel teatro - dentro un evento che ha segnato una svolta, *Intolleranza 60* di Nono/Ripellino/Vedova/Maderna/Radok/Carla Henius e gli altri.

Un giorno il responsabile culturale del Partito Comunista veneziano, Girolamo Federici, mi mostra un foglietto (era forse ottobre 1960): c'è scritto: "Per i prossimi mesi sarò assente dall'attività del partito. Sto preparando l'opera *Intolleranza 60* per il Festival della musica del prossimo anno". Dobbiamo prepararci, disse Federici. Non sapevo che Nono fosse iscritto al Partito Comunista. Avevo nella mente il *Canto sospeso* sentito alla radio - mi aveva entusiasmato.

Alla prima, nel settembre dell'anno dopo vidi il teatro come poche volte in vita mia - spaccato, interrotto, risorto, *al di là* della sua forma, addirittura *oltre* le intenzioni degli autori.

Nella messa in scena si incontravano la tecnologia scenografica di Svoboda, le proiezioni della Lanterna Magika, la pittura spazio/gestuale e visionaria di Vedova, la maestria di Maderna direttore sodale, la forza di cantanti particolari, le fasce musicali selvagge di Nono - e un pubblico straordinario - vivo e in battaglia (dico straordinario perché in teatro il pubblico è bello non quando è acquiescente, ma quando è nudo, crudele e bisogna conquistarselo minuto per minuto: pubblico toro, toro *duende* - e gli attori il torero).

Avvenne (evento/avvenimento) che i giovani fascisti si erano organizzati per bloccare lo spettacolo - con fischietti, bombette puzzolenti, schiamazzi, grida. Erano in loggione, nei palchi. Noi (altri giovani, cattolici democristiani comunisti socialisti e non schierati: c'erano forse i de Michelis, Cacciari, le sorelle Dalla Chiara, Gualtiero Bertelli, Giorgio Leandro,

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

Cristiano Gasparetto, Vittorio Basaglia, Eulisse, Nane Paladini, Roger Gambier, Giorgio Paduano, Sinopoli e tanti altri) correvamo su e giù, contrastavamo. Ma la bagarre cresceva. Ed ecco che Maderna ferma l'orchestra e lo spettacolo, si mette ad aspettare - e noi su e giù - e litigare, cercare di convincere i fascisti, o buttarli fuori - eravamo tanti - un po' si sono quietati. E di colpo Maderna è ripartito - ricorderò sempre l'urlo canto di Catherine Gayer che balza su dalle quinte come una pantera: e il tutti impressionante dell'orchestra, lo spettacolo diventato invincibile - i corpi in scena si battevano e il toro pubblico ballava con loro.

Si - era tutto lo spazio del teatro che entrava in scena - teatro di scontro e vita.

Ho conosciuto Nono quella sera, sui gradini della Fenice - poi ci siamo frequentati e siamo diventati amici. Lesse alcune mie poesie uscite su una rivista - parlavamo dei testi per musica e del teatro musicale, delle forme possibili del teatro - mi chiese se volevo pensare a un testo per un'opera che gli stavano commissionando alla Scala - aveva il titolo: *Diario italiano*.

Ero intimidito ma ho detto sì.

2. SCRITTURA METRICA MUSICA

Diario in musica - sì, forse Boccherini ci aveva provato con *Musica notturna per le strade di Madrid*. Il testo che andavamo componendo era un continuo mutare: alla ricerca degli eventi, della propria forma, delle strutture possibili della musica - un reciproco suggerire - Nonno mi passava materiali diversi - frammenti da poesie di Pavese, frasi degli operai della Fiat di Torino, parole di gente di Palermo, frammenti dalla seconda dichiarazione dell'Avana di Castro - e sceglieva fra i miei versi - io scompono le parole in fonemi, li collegavo con frecce in fogli palcoscenico, gli suggerivo linee fonetiche, scontri di consonanti, vocalismi - con orecchi super audiofonici ascoltavamo gli eventi, quasi che la cronaca suggerisse la forma - una cronaca che in base alla nostra scelta si faceva (così pensavamo) storia. Così fu per il Vajont appena giunse quella notte del 9 ottobre 1963, la catastrofe coi quasi 2000 morti: che quasi subito inserimmo la scena, la quinta del *Diario italiano*, intitolata *È stato un massacro*, formata da frasi delle persone che si aggiravano nel fango della valle - un filo in alto la frase, e accanto una voragine di fonemi, somigliante la diga scavalcata dal balzo dell'acqua musica. Eccola. (*mostrare la figura*)

Ci pareva che le grida e gli urli della cronaca, gli scontri in atto (Bach ha musicato la passione di Cristo, - mi disse un giorno Nonno - io la passione della classe operaia) cercassero la musica e la rappresentazione. La composizione del testo e della musica avveniva, almeno in parte, sul campo - in cerca delle crepe e dei germogli in atto - così come aveva fatto e faceva la ricerca di certi antropologi - così accadde per quel frammento del *Diario* che poi chiamammo *La fabbrica illuminata* - per tre giorni andammo all'Italsider di Genova Cornigliano e camminammo lungo il laminatoio, dalla fusione nel fuoco all'acciaio, un chilometro e mezzo - registrando il suono del magma, le parole/grida degli operai che apparivano in emersioni di voce, aria di fuoco e rombo di Prometeo. In quel fuoco e luce mi venne in mente il sintagma fabbrica illuminata.

La fabbrica illuminata fu l'unica parte finita ed eseguita del *Diario italiano* - al Festival della musica del 1964 - perché La Scala si era spaventata e non ci aveva voluti con l'opera, ma non ci aveva voluti neanche la Rai che aveva commissionato il pezzo per il Premio Italia - solo Mario Labroca, grande aperto direttore a Venezia ci accolse. C'è uno scambio di lettere durato più di tre anni fra Nonno e me in cui quasi tutte le questioni del teatro, della scrittura, della musica, delle nuove forme vengono affrontate.

Per l'esecuzione alla Fenice scrivemmo a quattro mani un quasi manifesto. Ne leggo alcune righe relative al rapporto metrica del testo/metrica della musica: "Il testo è nato attraverso una serie di stesure, trasformandosi a seconda delle necessità dell'organizzazione musicale...Il risultato musicale definitivo si può considerare anche il risultato finale del materiale linguistico."

3) SCRITTURA DI COMPAGNIA

Cammina cammina, una notte di febbraio 1965 mi sono trovato sul palcoscenico del teatro Manzoni a Milano, fra le quinte - era alla fine del *Troilo e Cressida* di Shakespeare, regia di Squarzina. Proprio nell'ultimo quadro appariva in scena un giovane attore alto e magro, fuori scena balzubiente, occhi nerissimi, siciliano di Messina, Carlo Quartucci. Lo volevo conoscere: mi avevano parlato di lui amici fidati - era studente fuori corso d'architettura a Roma, figlio d'arte, regista, leader del gruppo teatrale più straordinario che l'Italia abbia avuto (adesso lo si può dire) - composto fra gli altri da Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Anna D'Offizi, Cosimo Cinieri, Giampiero Forteleoni (Fortebraccio), Sabina de Guida, Luigi Castejon, Mirella Falco, Edoardo Torricella.

Subito fummo come fratelli - cominciammo a parlare (anche Quartucci mi conosceva: aveva visto una mostra su Genova Porto, fotografie di Lisetta Carmi, di cui avevo scritto i testi - aveva ascoltato *La fabbrica illuminata* - aveva letto il mio primo libro di poesie *Padrone & servo*) - per tutta la notte, fino all'aurora, andammo in giro, più dentro i discorsi e le visioni e immaginazioni che nel paesaggio della città - quando tornai a casa mi venne, di colpo, l'inizio del mio primo testo per teatro, *All'improvviso*. In due giorni lo scrissi tutto - era qualcosa fra un poema e una commedia in cui si affacciavano dalla soffitta, dalla cantina, dalle quinte personaggi e oggetti - andai a da Quartucci e glieli lessi. Lui disse: Fantastico, lo facciamo.

Dopo la lettura continuammo a parlare. Dai suoi racconti conobbi i suoi attori (ancora non li avevo incontrati) - i caratteri, i gesti, chi erano, cosa sapevano fare. E chiedevo: Ma saprebbero anche volare? Sì. E fare salti mortali? Sì. Insomma Quartucci diceva che sapevano fare tutto (non era vero: ma io aveva visto l'Opera di Pechino in un teatro di Milano ed ero stato folgorato dalle acrobazie, da quel recitare con la perfezione del moto e dell'immobilità, dal canto, dai duelli e battaglie). Sicché mi è venuto in mente un nuovo testo, con personaggi che nascevano dal fondo oscuro della scena avvolti in una membrana bianca, grande uovo e placenta, non formati - e l'avventura della commedia era che prima scoprivano il proprio corpo, mani, piedi,

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

occhi, volto e poi i suoni, le prime parole, le frasi, lo spazio del teatro, lo spazio del mondo e della storia - sì, come in una fenomenologia dello spirito - e si davano i nomi, Zip, Lap, Lip, Vap, Mam, Crep, Scap, Plip, Trip, Scrap e la Grande Mam - alle prese con la società contemporanea.

Un giorno ho detto a Quartucci: Andiamo a Venezia da Dorigo, direttore del Festival del Teatro, magari gli interessa. Dorigo ha letto *Zip* e ha detto: Mi piace, invito Quartucci e Scabia alla Biennale - col Teatrogruppo (che intanto era stato assunto sperimentalmente dal teatro Stabile di Genova).

A Carlo avevo detto: Mi riservo di cambiare il testo durante le prove - riscriverlo con la compagnia. Mi affascinava l'idea di scrivere *dentro* una compagnia, per i corpi voci anime degli attori, in presenza.

Così è venuto il tempo delle prove - prima in riva al Tevere, a Prima Porta, dove Quartucci aveva piantato il suo teatro di assi, intelligenza e povertà¹ - poi nel teatrino della Società Mutualistico Operaia vicino alla fontana di Trevi. A fare le scene c'era Lele Luzzati, il più grande bricoleur che abbia mai visto, direttore di scena Tonino Conte, aiuto scenografo Giancarlo Bignardi, uomo tormentato, maestro bevitore.

Ho letto il testo alla compagnia - un disastro. Ero impaurito, non avevo idea di come leggere, non sapevo che nella prima lettura ci può essere già lo spettacolo. Quartucci alla fine mi fa: Hai rovinato il testo, adesso come faccio a riprendere in mano gli attori? Non sapevo ancora niente del teatro, del corpo, della voce, delle intenzioni, delle azioni, del rivivere.

È stato un cammino difficile con quei nuovi compagni di viaggio - me li sono un po' riconquistati ma sempre c'è stata diffidenza - comincio a capire che bisognava mettersi in gioco, farsi lettori e attori - mettere i testi alla prova nel *proprio* corpo. Ero sempre lì a cercare insieme a Quartucci e agli attori - le loro frasi, interiorità, gesti, gerghi per metterli in corpo ai personaggi - il testo si allargava, cambiava - all'inizio era più un poema che una commedia: era emozionante provare, riprovare, riscrivere - sentivo rinascere il testo spettacolo dai corpi e dalla scrittura - corpo/scrittura. Gli attori si scontravano con le innovazioni che proponevo - a volte si ribellavano, erano beckettiani, moderni, nuovi ma fino a un certo punto.

Dove più sentii il mio mutamento fu quando andò in crisi proprio Leo. Non riusciva a trovare il personaggio di Lap, il gesto, il cammino, la postura, le intenzioni. Mi misi a lavorare con lui - con che amore - stavo davanti a lui, provavo a camminare, muovere le braccia, le mani, gli occhi, mormorare, dire una battuta - prova e prova a un certo punto sento che qualcosa mi prende (mi nasce dentro) e mi fa muovere: era il personaggio, era nato: Leo dice: Ho capito. Da quel germe gli è fiorita tutta la parte, come un animale vivo partorito. Quello è stato forse per me il punto di partenza per una nuova scrittura - scenica ma anche di racconto e poesia - dopo qualche anno però.

Abbiamo debuttato al Ridotto, 1965. Al Lido nel Festival c'erano quelli del Living col *Frankenstein*. Siamo andati a vederli e ne siamo stati entusiasti. L'ultima sera di *Zip*, alla fine dello spettacolo abbiamo visto gli spettatori delle ultime file alzarsi e come un'onda salire sul palcoscenico dalla ribalta - era tutto il Living, in testa Judith Malina e Julian Beck - Julian ha detto: È la prima volta che in Europa vediamo qualcosa che ci piace. Così siamo diventati fratelli - con rari incontri e reciproca stima durata fino a oggi.

All'improvviso e *Zip* erano testi molto visivi - credo che alcune loro suggestioni, insieme a quelle di Mario Ricci, di Vasilicò, di Pier'Alli e di altri siano finite in quello che Bartolucci chiamò teatro immagine.

Alla fine di *All'improvviso* avevo scritto una nota in cui dicevo quella che per me era stata la rivelazione del teatro: "Al limite, il teatro è il magazzino drammatico di tutta la cultura di un'epoca. Luogo fisico e insieme luogo mentale che ognuno si porta dietro come archetipo e luogo mitico. Magazzino di fatti e di oggetti, di linguaggi e quindi di visioni del mondo. Si può dunque rappresentarvi la catastrofe del teatro e di una cultura: accumularvi fisicamente ciò che potenzialmente già vi si trova".

Dopo la prima di *Zip* scrissi a quattro mani con Quartucci una specie di manifesto (uscì con rilievo su *Sipario*, allora diretto da Franco Quadri) in cui fra l'altro dicevamo: "Immergere lo spettatore anche fisicamente nello spettacolo, coinvolgendolo nei rapporti che si creano fra attore e attore, battuta e battuta, suono e suono che gli passano sopra e lo attraversano... Un simile modo di usare il teatro si lega a una delle più importanti esperienze umane: la vita nella piazza come luogo d'incontro."

Alcune idee del nostro manifesto entrarono nel *Progetto per un nuovo teatro* che fu elaborato due anni dopo - in preparazione del Convegno del Nuovo Teatro convocato a Ivrea (1967: tre giorni di battaglia) firmato da Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda, Virgino Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo de Berardinis, Massimo de Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanule Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo.

4. I NUOVI NOMI DEL TEATRO

Quando mi sono imbattuto nel teatro i nomi che giravano di più erano regia, teatro di parola, teatro politico, teatro popolare, compagnia, teatro stabile e poco altro. In pochi anni - per ricerca e apertura di nuovi orizzonti - mentre per effetto della televisione si entrava lentamente, globalmente in quella che Guy Debord ha chiamato società dello spettacolo - e il teatro passava sempre più dal centro della scena al margine - il vocabolario si è arricchito e completamente rinnovato. Provo a elencare:

¹ L'avevo visto il suo *Aspettando Godot* di Beckett - Leo de Berardinis e Rino Sudano straordinari - notte con luna - a un certo punto si svegliano le falene, migliaia, una nube bianca, gli attori continuano, gli spettatori in estasi - ecco il teatro, penso, il teatro avventura nello spazio - c'era fra i critici quella sera Cibotto che scrisse sul *Messaggero* uno dei suoi racconti/recensione più visionari.

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

sperimentazione,
teatro d'avanguardia,
nuovo teatro,
teatro di ricerca,
teatro laboratorio,
teatro vivente (Living),
teatro e il suo doppio,
teatro della crudeltà,
teatro immagine,
scrittura drammaturgica,
scrittura scenica,
teatro di poesia,
teatro di narrazione,
evento,
happening,
environnement,
teatro musicale,
performance,
teatro in tempo pieno,
teatro necessario,
teatro nello spazio degli scontri,
schema vuoto,
training,
terzo teatro,
theater therapy,
dance therapy,
teatro dell'assurdo,
teatro in tempo pieno,
teatro del margine,
teatri delle diversità,
teatri orientali,
semiologia del teatro,
teatro delle fonti,
teatro di avvenimenti,
racconto del teatro,
metateatro,
lavoro sul corpo,
lavoro dell'attore su se stesso,
azioni fisiche,
teatro gestuale,
teatro di situazioni,
teatro gioco,
teatro d'animazione,
quarto teatro,
workcenter,
teatro collettivo,
teatro di gruppo,
cooperativa teatrale,
decentramento,
teatro di strada,
teatro circo,
videoteatro,
teatro oltre,
teatro dopo,
antropologia teatrale,
teatro delle differenze,
teatro e disagio,
teatro carcere,
teatro coi ragazzi,
scrittura corporea

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

e altro.

Tutti questi nomi erano come fiori - ma erano anche gabbie: importante era non farsi acchiappare, cercare sempre, magari di notte, non visti, in compagnia del corpo della lingua e del mondo.

5. UN PAESAGGIO DI MUTAMENTI

Ma cosa c'era nell'aria, cosa ci agiva, che eventi, che libri? Nel 1956 era stato pubblicato in Italia *Il lavoro dell'attore* di Stanislavski, tradotto da Elena Povoledo e prefato da Gerardo Guerrieri - io neanche me ne accorsi - ma il libro cominciò a lavorare sotto e, piano piano, rivisto e riassetato, diventò cardinale nel teatro europeo e del mondo (alludo soprattutto alla lunga rilettura di Stanislavski operata da Grotowski e Barba, e poi da tanti che andavano leggendo non solo il *Lavoro dell'attore* ma soprattutto gli scritti degli ultimi anni - la descrizione delle ricerche con scelti seguaci narrate da Toporkov, talvolta avvenute nella camera di Stanislavski malato, fino al *Tartufo* - laboratorio assoluto senza scopo di andata in scena). È con Stanislavski che il teatro ruota su se stesso e mette al centro il corpo dell'attore, le azioni fisiche. Stanislavski è regista e attore, sposta l'attenzione dal testo alle azioni (in questo, mi pare, perfettamente aristotelico) - ma pensate: affida il metodo delle azioni a una scrittura altissima in forma di romanzo. Perché il *Lavoro dell'attore su se stesso* (questo il titolo giusto e definitivo) è un romanzo. D'altra parte se guardo al paesaggio del teatro vedo scrittura ovunque - scrittura che progetta, ricerca, racconta.

Dall'America (Stati Uniti) giungevano le notizie degli *happening* (1959: Kaprow, il primo *happening* - vedo fotografie che aprono mondi urbani reinventati, New York) - e poi altri nomi, *event*, *mixed media*, *action painting* (un agire del corpo nel quadro - ma forse da noi Vedova era più avanti) - e che impatto *Mysteries and smaller pieces* del Living (primo evento, ottobre 1964): gli esercizi di allenamento che diventano uno spettacolo di corpi travolgente, proprio nei mesi in cui stavamo finendo *La fabbrica illuminata*.

Azioni parallele, concomitanti, sorelle. Più avanti di tutti mi pareva la nuova musica - e primo aveva cominciato in Italia a sperimentare Carmelo Bene, straordinario attore scrittore, nel 1960, con *Spettacolo Majakovski*.

E libri particolari, che ci fecero cambiare sguardo: *Il trucco e l'anima* di Ripellino, con dentro tutto quel fantastico teatro russo; *Alla ricerca del teatro perduto*, di Barba-Grotowski (Padova, 1965, una Marsilio editrice ancora neonata di Felisari, Toni Negri, Folin, nella collana *Sarmatica* diretta da Giampiero Bozzolato) - con quelle fotografie di corpi sconvolgenti e sconvolti, di attori auto scolpiti nella monacalità del *training* là al Teatro Laboratorio di Opole fondato da Grotowski nel 1959; *Il teatro e il suo doppio* (1964/1968) di Antonin Artaud, l'attore/scrittore/poeta che ha sconvolto il teatro (ma io l'ho sempre sentito lontano); e tutti i materiali dell'avanguardia russa e sovietica che slavisti amici come Kreiski e Strada mi traducevano oralmente ancor prima di pubblicarli - un continente che riemergeva; e il Berliner Ensemble, mitico, teatro e luogo d'incontro dove nel 1966 per un mese fui accolto alle prove, nei seminari, dentro il lavoro di attori e registi (dalla Weigel a Wekwert a Langhoff a Karge) intorno alla complessa eredità di Brecht con quel libro laboratorio che è *Theaterarbeit* (Berlino, Henschel, 1961; *Il lavoro teatrale*, Milano, Il Saggiatore, 1969) che conteneva i materiali di sei spettacoli inscenati da Brecht e altri (durante il soggiorno berlinese li avevo esaminati i libri modello, con le battute e accanto le fotografie) - quelli del Saggiatore me lo passarono in bozze e mi chiesero di fare una verifica sull'originale e scrivere la fascetta di presentazione.

Intanto Beppe Bartolucci nel libro *La scrittura scenica* (1968) registrava e inquadrava il nuovo teatro (con dentro tutti noi) cercando di individuarne la linea futura. Ma il teatro è una fenice viva che risorge non si sa dove.

Nel 1968 - sì, quell'anno famoso - mi si è offerta l'occasione di diventare drammaturgo del Piccolo Teatro. Raffaele Maiello, che aveva allestito un ottimo *Marat-Sade* di Peter Weiss, d'accordo con Paolo Grassi mi chiese un testo per aprire la stagione. In estate eravamo andati insieme a Sesto San Giovanni, allora città operaia rossa, in cerca di un capannone dove costruire un teatro luogo d'incontro per chiamare gli abitanti a raccontare (deporre) le loro storie. Un teatro assemblea permanente (era l'epoca delle assemblee) - ricordo che con un vigile delegato dal sindaco siamo andati in giro - non abbiamo trovato il capannone, ma era il seme di esperienze che avrei fatto l'anno dopo in quattro quartieri di Torino (il primo esperimento al mondo, credo, di decentramento dal basso, di scrittura e messa in scena con gli abitanti) e di altri esperimenti nei manicomi, nelle scuole, nei paesi, dentro l'università.

Paradossalmente per il Piccolo non scrissi un testo - non mi nasceva, ma mi era stato mandato all'editore, per rivederne l'italiano, un testo di Bulgakov, *L'isola purpurea*: dissi a Maiello: Facciamo questo, scriverò degli *Interventi* che rompano il testo in più punti, un gruppo di otto attori entreranno in teatro e piano piano saliranno in palcoscenico fin dentro lo spettacolo lanciando manifesti e proclami - diranno che per ora, là dove è avvenuta, la rivoluzione non funziona più, che bisogna ricominciare, se possibile, da capo - nella commedia, sotto le figure della storia del capitano Grant di Verne, Bulgakov aveva ritratto il Teatro d'Arte di Stanislavski, e (col nome di Savva Lukic) Lunciariski, commissario del popolo per l'educazione, coltissimo censore. Gli otto, a metà spettacolo, lanciavano dei volantini con parole di Lenin nell'ultima lettera prima di morire - diceva che la macchina dello stato era sfuggita di mano ai bolscevichi, che loro non erano in grado di controllare più nulla. E alla fine gli otto si portavano via tutto, scene e costumi (Frigerio aveva costruito una scena che si smontava come un puzzle), dicendo che andavano da un'altra parte, nel mondo. Era anche una critica al Piccolo Teatro, alla sua linea non più tanto audace. Ricevammo attacchi spietati, soprattutto dall'*Unità*, che ero nemico del socialismo, nemico del partito (anche se non ero iscritto). Grassi - sempre da me stimato, soprattutto negli ultimi tempi di sua vita ritrovammo il dialogo epistolare - tolse dal libretto degli *Interventi* il nome del Piccolo. Ma, per liberalità di Giorgio Napolitano (che reggeva la commissione cultura del Partito Comunista) e di Bruno Schacherl, redattore capo e critico teatrale di *Rinascita*, potei difendermi su quel giornale con un paginone in grande evidenza. Era appena accaduta l'invasione sovietica di Praga, agosto 1968, anche nel partito italiano c'era movimento,

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

con troppa lentezza però. Lo spettacolo era fantasmagorico, con Gianrico Tedeschi, Carmen Scarpitta, Stefano Satta Flores e tanti altri bravissimi, aveva grande successo, ma fu l'inizio e la fine del mio viaggio di drammaturgo dentro il Piccolo Teatro.

6. NEI MARGINI

Vent'anni dopo Nanni Balestrini mi chiese una testimonianza per il libro che andava componendo con Primo Moroni, *L'orda d'oro* (Milano, Sugarco, 1988). Eccola, si intitola *Appunti di rappresentazione nei margini*.

“La notte del 5 dicembre 1968, uscendo dal Piccolo Teatro dove stava per andare in scena uno strano spettacolo di cui ero il drammaturgo e in parte l'autore, mi avviai passo passo verso l'ex albergo Commercio in piazza Fontana e vi entrai. Il vento tramontano era secco, il gelo tagliava la pelle. L'albergo - in disuso e pronto per l'abbattimento era stato occupato da giovani e no che vi stavano in stanze disadorne, materassi e brande, fra pareti verdine, molto parlando e sognando - talvolta in delirio.

In una stanza verso l'ultimo piano, senza niente all'infuori di uno specchio rettangolare e due sedie, seduto su una branda c'era Giancarlo Celli, anni circa quaranta, che aveva fondato il gruppo teatro Dioniso Milano: mi aspettava.

Il direttore del Piccolo Teatro Paolo Grassi qualche sera prima mi aveva parlato di quegli occupanti: Ci sono stato, mi hanno invitato. Li ha visti? Puro Dostoevskij.

Con Celli stavano un giovane magro con la gamba destra difettosa, un rappresentante degli inquilini in sciopero per gli affitti (lui forse non inquilino), un attivista filo marxista-leninista e un militante veneziano che faceva la spola fra Milano e Francoforte per organizzare occupazioni di case. Era la compagnia. Discutemmo a lungo e mi chiesero di scrivere la traccia per un'azione sul tema degli affitti e della loro elevatezza, da recitare per strada a Quarto Oggiaro e in altri quartieri dove l'Istituto autonomo case popolari (Iacp) era oggetto di contestazione. Stesi il canovaccio, provammo nelle vetrine che davano sulla strada al piano terreno (di notte) - e poi un sabato Celli e la sua piccola troupe andarono a recitare. Lui impersonava il presidente dell'Iacp che veniva ad annunciare la diminuzione del canone - aveva per palcoscenico e praticabile una cassetta da frutta. Cominciarono davanti al supermercato con intorno un capannello di persone (mai si erano viste là azioni teatrali), ma dopo poche parole la cassetta si ruppe e sfondò sotto il peso del corpo e dei gesti e il presidente si ruppe lo stinco. L'azione non fu continuata. Fu ripresa dopo guarita la gamba.

Ecco i margini. Luoghi di aggregazione semispontanea spesso mediata dalla politicità. Centro e margine (della città). Ricerca di luoghi radicalmente diversi, che spesso erano quelli da cui provenivamo (qualche volta lo si nascondeva, per pudore). Tastare quel linguaggio dei margini che era poi quello del quotidiano emergente. Entrare col teatro in spazi inesplorati - o forse a casa propria. Romanticismo di fughe illuse. Metrica e ritmo. La metrica (a Milano) della circonvallazione esterna. Poesia/teatro oltre la Baggina o San Donato. Romanticismo linguistico. L'orizzonte (limite) improvvisamente cambia di posto e ogni luogo (improvvisamente) sembra animarsi, apparire e porre domande. Dappertutto sembra di vedere piccoli gruppi di scrittura, politica, teatro, animazione, discussione, amicizia, iniziativa, predicazione, affettività, illusione.”

Dopo quella discesa agli inferi nell'ex albergo Commercio - dal palcoscenico del Piccolo alla cassetta da frutta - ne ho percorsi di sentieri. E continuo a percorrerne. Il gioco è stato di esplorare le forme - le forme della lingua, la sua metamorfosi - il grande palcoscenico della lingua del mio tempo. Avrei bisogno di una settimana per raccontare il viaggio - e gli incontri con gli altri camminanti, tanti, quasi sempre meravigliosi.

Di uno voglio accennare prima di raccontarvi una storia vicinissima. Nel 1973 la New York Universty (Tom Bishop) convocò a Parigi, ospiti di Jean Louis Barrault al Theatre Recamier, un gruppo di persone del teatro che stavano aprendo nuove strade - l'argomento era la partecipazione - fra gli invitati c'erano Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Armand Gatti, Terayama, Tadeusz Kantor, Jean Claude van Itallie, Bernard Dort, John Arden, Peter Weiss - e io: (avevo appena fatto Marco Cavallo nel manicomio di Trieste e stavo lavorando con gli studenti di drammaturgia, a Bologna, al Gorilla Quadrumano). Facevamo seminari e sedute pubbliche. Brook era di ritorno dal suo viaggio teatrale attraverso l'Africa e ce lo raccontò. Ognuno diceva la sua. Era tutto elettrico, vivo. Io raccontai le mie esperienze e sentii un'attenzione incredibile. Stavano a bocca aperta - ebbi l'impressione di essere in quel momento, su quel tema, davanti a tutti - me ne resi conto dalla domande di Brook, di Gatti, di Ariane Mnouchkine, di Kantor - sì, un Marco Cavallo non se l'erano mai sognato, e stentavano a capire cosa volevo dire con laboratorio aperto, schema vuoto, azioni che duravano giorni e giorni, attraversamenti, teatro nello spazio degli scontri. Erano tutti maestri - ma forse non tanto interessati a rompere la forma teatro e andare a perdersi nel mondo. Furono giorni meravigliosi, di grande apprendimento reciproco. È questo il segreto della forma vivente - che quello che inventa uno diventa, in altra forma, in altro modo, ricchezza dell'altro.

7. LETTERA SULLA FORMA DEL TEATRO, DEL ROMANZO E DELLA POESIA (NANE OCA RIVELATO IN CERCA DEI POETI APPOLLAIATI).

Spesso mi è stato difficile capire e far capire quello che facevo - anche perché la forma si andava formando durante il processo. Ho acceso diversi sentieri, e uno è quello di andare per ore camminando con qualche mio libro in mano attraverso boschi e monti. È racconto, è teatro? Per cercare di capirmi e farmi capire alcuni giorni fa ho scritto una lettera al mio maestro, Roberto Cerati.

caro roberto

da “quel” tempo oltre che editore sei anche un po' tutor e padre (insieme a Celeste lo sposo) di Nane Oca. E dunque eccoti un nuovo racconto: quello di *Nane Oca rivelato in cerca dei poeti appollaiati*, avvenuto la notte del 12 giugno verso il paese di

Titolo | Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore | Giuliano Scabia

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 7 di 8

Lingua | ITA

DOI |

Gabbro, sui monti alle spalle di Rosignano Marittimo, provincia di Livorno - là dove Goldoni ha ambientato la seconda commedia della *Trilogia della villeggiatura*.

Un mese fa sono andato a studiare il percorso con due giovani organizzatori e studiosi di teatro e poesia, Daria Balducelli e Marco Menini. L'organizzazione si chiama Armunia - l'ha inventata Massimo Paganelli, grande amico della ricerca teatrale (quasi tutto il nuovo è passato di là, o è stato allevato là) e della poesia. Da quelle parti, nella valle Benedetta, ho fatto, nel 1988, la prima camminata con un libro in mano (allora era *Teatro con bosco e animali*: bisogna ripubblicarlo) sopra l'acquedotto del Poccianti (un capolavoro inserito nei boschi) che porta l'acqua a Livorno. È stata la prima camminata teatrale e di poesia nei tempi moderni - nel Settecento, con un libro in mano, mi ricordo a passeggiare Rousseau.

Guadare ruscelli, entrare fra le erbe, appollaiare i poeti. Quattro giovani hanno accettato il gioco: si chiamano Francesca Genti, Azzurra D'Agostino, Francesca Matteoni, Carlo Carabba. Staranno nella notte con un loro libro in mano. Di persona conosco solo Azzurra che (le cose a volte conseguono dai nomi) veste sempre d'azzurro.

Viene il giorno 12, sabato. Ieri pioveva, oggi per Nane Oca no, fa bel tempo, bel vento maestro. Prima della notte leggono le loro poesie Umberto Fiori (è stato la voce degli Stormy Six) e un nuovo, molto sapiente, di quarant'anni, Guido Mazzoni, docente di letteratura italiana a Siena.

Alle 20, 40 si comincia - il Sole sa già cosa fare verso Occidente. E anch'io lo so, sul prato in declivio a fianco dall'agriturismo Cappellesse da cui partiamo. C'è la bellezza della sera, la valle è ampia dipinta dal giallo, dal rosso vinaccia dei fiori d'erba spagna, dal verde d'ogni nome - grano, erba, pini, lecci, cipressi, querciole, erica - che respiro ha lo spazio nel suo silenzio.

Il cammino sarà lungo, la gente è tanta, ce la faranno?

Sul prato faccio il prologo. Mostro, che pende da un ulivo, il cantastorie del Pavano Antico - dico che ovunque c'è un Pavano Antico. Mostro Pava, i Ronchi Palù, le foreste sorelle. Mostro l'albero dei poeti (un altro cantastorie, un metro per uno e cinquanta: è il disegno ingrandito che si trova all'inizio delle *Foreste sorelle*) - l'ho appoggiato a un leccio (che verde hanno i lecci!), mostro i poeti appollaiati: questo è Hölderlin, questo Keats, questo Esiodo, questo Omero, questo Zanzotto, questo Minghin da Marmoreto, muratore poeta in ottave, e Rimbaud, Lautreamont, Campana, Alcofribàs, Birgilio Maroni e tanti altri. Sul platano alto, dico, si raccolgono ogni tanto Giovanni e i poeti della saga di Nane Oca a cantare, a fare gli usignoli e dirsi le poesie. Dico che stasera andiamo a cercare i poeti appollaiati (una volta magari lo farò il canzoniere dei poeti appollaiati). E dico che i poeti a volte - quando hanno visione e diventano ciechi - arrivano con la voce all'origine del tempo. L'altro giorno dall'amico di Antonella Toffolo (ricordi? a Campagnalupia prima di *Nane Oca rivelato sopra la Vacca Mora* mi aveva portato il libro romanzo coi disegni della donna amata, morta tre mesi fa) ho ricevuto un nuovo libro disegnato dall'amica, *Il pifferaio di Hamelin* narrato da Robert Browning e tradotto da Umberto Fiori: mostro il libro: che emozione quando dico che il dialogo coi morti è un fatto presente, e che stasera andiamo nell'oltre: e che c'è Umberto Fiori, conoscente e amico di Antonella: è un caso: ma restiamo per poco in silenzio e vedo il piangere.

Poi, per portare i partecipanti (i *mistes*) dal piangere al ridere dico che devono avere in mano il libro magico della rivelazione di Nane Oca per salvaguardarsi, il cammino è pericoloso, il gioco è di andare nella notte col libro in mano - libro che, come sai, rende immortale chi lo legge. Libro, l'archetipo libro. Perché, dico, quelli che hanno letto il *Corano* e la *Bibbia* sono tutti morti - chi ha letto i tre Nane Oca e bevuto il magico elisir di suor Gabriella e Zio Ade è ancora vivo (e Antonella?). Ma pochi hanno il libro - ce l'hanno a casa o lo compreranno dopo - qui l'organizzazione non ha funzionato - dovevo mettere per contratto che come ostrakon/biglietto di partecipazione venisse dato il libro: perché il gioco non è andar naturando nelle notti, ma andar camminando e ogni tanto leggere il poema della Pavante Foresta e della foreste sorelle per far sentire la voce che racconta agli usignoli, alle bestie, alle piante, alle pietre, all'acqua della rugiada e dei ruscelli, ai rari poeti appollaiati - sentirli rispondere.

A questo punto leggo il finale del primo *Nane Oca*, quando il conte Chiarastella e Giovanni si avviano verso le foreste sorelle infinite. Prima di andare distribuisco a tutti il nuovo santino - da una parte ha l'albero fiorito della copertina di *Nane Oca rivelato*, dall'altra l'albero che canta nella notte - non guarisce niente, dico, non preserva dalle storte, non credo che abbia poteri, ma non si sa mai - poi chiedo a Martino Baldi, giovane poeta di Pistoia, di leggere una poesia, *I mostri*, che ha scritto per me pensando al viaggio nella notte - sento che tutti sono presi dall'incantamento, andiamo, solo io, Daria e Marco conosciamo il cammino, mi appoggio a un bastone sottile con dei campanellini, così mi sentiranno e non sprofonderanno nei brughii. Non sono il pifferaio di Hamelin.

Cammina cammina scendiamo in fondovalle per una carraia, lungheggiamo fra i campi d'erba spagna, saliamo ripidamente - a una curva attraggo la lunga fila (sembrano lucciole, hanno cominciato ad accendere le torce elettriche), salto un fosso e vado sotto un pino, fra erbe alte - qui leggo il *Canto notturno di Nane Oca sopra il platano alto dei Ronchi Palù* - che silenzio, che civette, che gufi e altre voci di uccelli. Ho fatto la pausa per consentire a Francesca Genti di andare al suo albero (non potevo lasciare soli poeti e poetesse tenerini nel grembo della notte, si sarebbero terrorizzati - li avrebbero mangiati le volpi e gli scarbonassi). Ci rimettiamo in cammino - c'è Venere pianeta accesa poco lontano - arriva sulla carraia un'auto piccola, lenta e sbalordita, di gente che abita laggiù, anche la donna autista sembra un poeta appollaiato, sorride e chiede scusa - ed ecco una lucina: appesa al ramo di un pino, su un'altalena, c'è la poetessa: legge per alcuni minuti, ha forza, ci entra in corpo con i suoi versi strani - riceve l'applauso e riparte con noi.

Adesso andiamo verso il sempre più scuro, il verde dei lecci e degli allori, da ogni parte cominciano ad affiorare le lucciole - per dare tempo al nuovo poeta di appollaiarsi leggo la poesia di Mandelstam contro Stalin, quella che forse gli è costata la vita (ma come li amava Stalin certi poeti, se perfino gli telefonava, a Pasternak, a Bulgakov): anche Mandelstam è un poeta stasera

Titolo || Il viaggio del teatro fra scrittura, musica, corpo e visione

Autore || Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Giugno 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

qui appollaiato, dico - e finalmente ecco un lume: c'è Carlo che ci aspetta, appoggiato al muro di rami e foglie: la sua lettura è dolce, parla del padre, della nonna, loro recupero dentro di sé, dolore e resurrezione nei versi, ne abbiamo dono.

È passata un'ora e mezza, è notte fonda, non siamo ancora a metà cammino, sento nell'aria il tremito della poesia che si fa corpo che ascolta, sintonia - e fatica. Ci sono tanti giovani e diversi anziani - per loro si va un po' più lenti - una signora si è portata la sedia pieghevole, gliela regge il figlio.

Si va con le luci di Venere e del Gabbro davanti - e lontane lontane lucine di non si sa che - di notte nei boschi il mondo prende mistero e può fare paura. Cosa perdono gli uomini a illuminare tutto!

Cammina cammina, in lieve salita - ecco, ora dobbiamo cominciare a scendere - ma c'è una radura fra ulivi inselvaticiti, vinchi, eriche e ornielli - dico: sediamoci un momento: sento che tutti sono contenti di riposarsi: leggo il capitolo dei poeti appollaiati, a pagina 74 di *Nane Oca rivelato*, quello che comincia con l'usignolo Lucilla che fa tiòp tiòp topotit - la lettura è breve, importante è l'ascolto della notte - per leggere c'è bisogno della pila che mi illumina il viso - poi andiamo. Il sentiero va giù ripido, pieno di buche scavate dai cavalli, fra erbe alte fino al petto fitte di lucciole - dove sarà appollaiata la poetessa Francesca Matteoni? - non lo so neanche io, il posto che avevamo stabilito un mese fa non andava più bene, dove sarà? Cerca cerca, eccola: è meravigliosa, diafana, color alabastro, magra, seduta fra i rami di un alberello - la sua voce somiglia a un'uccellina dentro un poema strano, ci resta il colore delle parole, adesso cominciano a svegliarsi gli usignoli.

Con quella voce di donna in corpo scendiamo ancora, il sentiero è sempre più difficile, bisogna pensare a ogni passo - mi volto e vedo la lunga fila di torce (quasi tutti led) - e intorno il lumio delle lucciole - uomini e insetti in cammino (che cos'è la poesia?).

Arriviamo in fondovalle, il sentiero costeggia un rio e qualche declivio d'erba spagna, si sono svegliati tutti gli usignoli, è un concerto potente e delicato, forse saranno arrabbiati che li abbiamo svegliati, ma anche noi siamo usignoli, forse ci stanno rispondendo. È un gioco, no? Anche con le lucciole - che non sono mai sparite.

Ora dobbiamo incontrare Azzurra - dove sarà? Esplora esplora - eccola! È sulla soglia di una radura, la faccio salire su una pietra, è bellissima, emozionata forse, parla da usignola, il volto chiaro appena acceso da un led sembra uno di quei ritratti dipinti col bianco da Lorenzo Lotto.

Poi si torna ad andare, da più di tre ore siamo in cammino, bisogna guardare il rio, prendo per mano una giovane signora bionda, si chiama Renzia D'Incà, è venuta per fare la camminata ma io so che ha un libro in bozze dall'editore Manni, cominciando le ho detto sta pronta, preparati una poesia: la porto di là dall'acqua e dico a tutti: fermi là, adesso ascoltiamo Renzia: si vede luccicare l'acqua, lo sciacquo, Renzia legge da un taccuino, ritmata, una brevissima poesia su un gatto che diventa gioco nelle parole (ricordi i gatti di Eliot?).

Poi tutti guadagnano, alcuni finiscono a mollo, c'è di nuovo da salire, ci sono ancora sorprese, è mezzanotte.

A metà pendio ci viene incontro Umberto Fiori (l'ho avvisato col telefono che stiamo arrivando - non ha potuto fare la camminata perché poco tempo fa si è fratturato un malleolo). C'è un radura cosparsa di fieno, faccio sedere tutti, la notte è la cupola più grande che ci sia, ecco la sorpresa: a pranzo ho chiesto a Martino Baldi di fare le ottave da cantastorie sul fatto oggi in prima pagina del *Tirreno*: l'assessore di un comune vicino ha assalita con pistola una banca qua intorno: era senza soldi. Martino ha fatto le ottave: non aveva coraggio di cantarle da solo, ho chiesto a Umberto se gli dava una mano. Adesso la cupola della notte e tutti i nostri occhi ascoltano i due cantori che si alternano - cantano alla maniera ariostesca, così dicono i miei amici di Marmoreto appennino di quel tipo di melodia.

Tutti siamo sbalorditi - ridiamo - le ottave sono scherzose, hanno il pepe toscano e Martino, che mai prima aveva cantato ottave, si scopre cantastorie.

La poesia (il canto), caro Roberto, è la porta stretta oltre cui veglia il logos.

Era l'ora di chiudere.

Mentre tutti hanno il respiro giusto dico: Adesso vi faccio capire il santino che vi ho dato per viatico, coi poeti appollaiati che stanno a cantare nella notte fino all'infinito: e leggo *Visione notturna*, dove tutta la saga di Nane Oca si rivela.

Poi piano piano, in silenzio e meditando, stanchi e un po' trasformati, abbiamo risalito le ultime coste e siamo andati a casa, era verso l'una. Così abbiamo camminato nella notte dentro il racconto di *Nane Oca rivelato in cerca dei poeti appollaiati* - e la forma era insieme racconto del romanzo, commedia, poesia, cammino, lucciole, paesaggio, stelle e imprevisti. E in questa lettera ti ho fatto il racconto del teatro.

Sono stato un po' lungo e particolareggiato - ma so che ti piace ascoltare le visioni.

Ti abbraccio