Introduzione in forma di lettera

di Marco Martinelli

Caro Roberto

ho appena finito di leggere il tuo libro su Pandolfi, e ti scrivo di getto, per l'emozione autentica e grata che mi ha procurato la lettura.

Emozione nel ripercorrere, a distanza ormai di parecchi anni, la vita strana e inquieta e feconda di Ribelle Libero Bruno (questo era il nome voluto dai genitori, attivisti socialisti, nome che poi il fascismo censurò), vita che tu *fotografi* scegliendo due inquadrature fondamentali, due emblemi, Arlecchino e Isabella, utilizzando un gioco di specchi molto efficace tra tempi e ambienti diversi, la "fiera" e la "forca". Emozione che mi riporta ai primi anni Ottanta, quando ancora non c'erano le Albe, io e Ermanna eravamo sposati dal '77, avevamo dato vita ai primi gruppi, ai primi scombinati tentativi, erano gli anni del nostro apprendistato, e io provavo a laurearmi a Bologna con Claudio Meldolesi che, pazientemente, dopo avermi visto iniziare e naufragare diverse volte col percorso di tesi (da Kantor al circo, dall'utopia concreta di Ernst Bloch alla sacra rappresentazione medievale), quasi si impose, con la sua autorevole delicatezza, e mi instradò sulla monografia di Pandolfi, regista che lui andava *mettendo a fuoco* in quel periodo per riproporlo all'attenzione del teatro italiano, per tirarlo fuori dall'oblìo. Erano gli anni in cui andavo a Roma, a casa di Paola Faloja, a mettere le mani in quello che Meldolesi aveva battezzato "archivio Pandolfi", che all'epoca non era che una stanzetta di libri e documenti in un appartamento accanto al Sistina. Frugavo tra quelle carte sepolte, e ricordo bene la gioia che mi provocavano le scoperte da *archeologo dilettante,* quando mi imbattevo in un biglietto di Pasolini, in una corrispondenza con Moravia o con il giovane Scabia. Erano gli anni della preistoria delle Albe: e in quel nostro *maturare*, la figura eccentrica dello studioso–regista scomparso pochi anni prima (nel '74) prendeva il suo spazio e ci parlava, seguendo i suoi sogni di legare l'avanguar-

dia alla tradizione, Arlecchino alla bomba atomica, la visionarietà di Artaud alla polis intravista da Brecht, situando l'attore al centro della scena, non come semplice interprete, ma come organismo pulsante, autore di un fare scenico in cui "sfrenare la vita". Ci colpiva quel suo cammino sofferente, tra nervose solitudini e tensione alla solidarietà, quel suo essere un "alchimista di vissuti teatrali", come tu scrivi, con una definizione più che azzeccata.

Insieme a Meldolesi decidemmo di sviluppare la tesi come il percorso di una vita–nel–teatro, per un duplice ordine di motivi: perché, da un lato, all'epoca non esisteva ancora una biografia di Pandolfi, dall'altro perché a me quella vita sembrava *quasi* un romanzo: "In solitudine vitae", così si intitolava un romanzo della madre di Vito, Ada Provera, femminista *ante litteram*, e quel titolo ben si prestava come emblema di tutta l'esistenza, zoppicante e appassionata, del figlio regista. Nell'attraversarla, tanti "fatti" mi avevano colpito, al di là degli spettacoli, come per esempio il suo impegno e il suo coraggioso esporsi nella Resistenza partigiana: ma la vicenda su cui forse riuscii a far emergere aspetti nuovi, e che forse fu anche un po' utile a Meldolesi per quel capolavoro che è poi stato il suo *Fondamenti del teatro italiano*, fu la vicenda del rapporto con i fondatori del Piccolo Teatro, Grassi e Strehler. Fu scoprire che Pandolfi stesso era, in un primo momento, tra i fondatori del Piccolo, e che poi brutalmente venne fatto fuori. Quel suo cercare un "repertorio di straordinaria attualità", quel suo amore per lo scavo in profondo, dove Pulcinella era in relazione con Dioniso fin dalle prime prove, quel suo armeggiare attorno al "fondo indifferenziato e buio" dell'umano, quel suo guardare a Mejerchold e Piscator per "rivoluzionare i testi per scoprirne il tessuto sociale": tutto questo era *troppo*, per i suoi compagni di viaggio, gli stessi d'altronde che vedevano in lui il regista più bravo della sua generazione: "tu rappresenti il nostro nuovo teatro, la nostra moralità, il nostro mondo di uomini 1947", gli scriveva Strehler, appena due settimane prima dell'aut–aut che fece uscire Pandolfi.

Ma quella vicenda mi intristiva! Nella mia ingenuità di allora, pensavo che Grassi e Strehler avrebbero avuto un tornaconto estetico e culturale e politico a non dividersi da quel loro compagno così esigente, che la "diversità" di visioni, tra compagni, fosse un valore da esaltare. Non che oggi io sia meno ingenuo... spero di essere almeno rimasto *limpido*... ma questi tre decenni di vita–nel–teatro mi hanno

fatto vedere che la durata delle relazioni e la solidarietà tra i teatranti è un bene assai raro. Ma c'era anche un altro motivo di tristezza: Strehler era stato la miccia che mi aveva infiammato, che mi aveva mostrato la potenza della visione teatrale, quando a 16 anni, dal loggione del Teatro Alighieri a Ravenna, avevo visto il suo *Lear*. Quando ancora non sapevo dell'esistenza di Barba e Grotowski, di Majakovski e del Living, di Leo e Carmelo. Possibile che l'artista che mi aveva *convertito* al teatro, fosse lo stesso che delegava a Grassi il compito di accantonare un "intellettuale nevrotico e estremista" come Pandolfi?

Poi sono nate le Albe: e certi semi piantati in profondo devono aver lavorato bene, nell'oscurità umida della terra, perché uno dei nostri nodi di pensiero fu da subito il rapporto con la Commedia dell'Arte, con il fantasma della Tradizione: e alla Commedia dell'Arte non ci indirizzava solo quel Mejerchold che avevamo cominciato a conoscere e che portavamo cripticamente nel nome (all'inizio ci chiamavamo Albe di Verhaeren, come lo spettacolo, titolo e autore, con cui il regista russo aveva inaugurato il Teatro della Rivoluzione nel 1920), ma anche il sentimento di una tradizione che fin dall'inizio non percepivamo come museo, ma come un fantasma in rapporto vivo, urticante, con la contemporaneità. E per quanto il vedere a teatro il *Servitore di due padroni* di Strehler fosse un piacere innegabile, piacere del gesto comico, piacere della festosità del gioco scenico, era altrettanto innegabile che la Tradizione ci chiedeva *di più*: e quel *di più* lo avevamo intravisto anche nelle inquietudini di Pandolfi. Non tanto nel lavoro dello studioso della Commedia dell'Arte, ma nelle imprese diseguali del regista, prima tra tutte quella *Fiera delle maschere*, realizzata a Praga nel '47, dopo che era malamente uscito dalla vicenda del Piccolo. Lì avrebbe potuto prendere forma il suo sogno di un "gruppo", una compagnia di ventenni di talento pronti a non essere solo interpreti *funzionali*, ma a caricarsi della responsabilità e del piacere di essere attori–autori. Lo ricostruisci molto bene nel tuo libro: quella sfilza di "scalette", di approcci continui, di approssimazioni, di scritture a strati che alla fine arrivano a disporsi in testo, sono una modalità di lavoro che ben conosciamo, in cui regia e creazione del testo procedono di pari passo, in relazione alchemica. Quella visione non ebbe seguito, lo sappiamo, quell'inizio non trovò il modo di farsi *utopia concreta*. Ma appunto la questione torna lì: il seme, la terra in cui cade. Certi semi, se buoni, possono conservarsi anche decenni in una scatola, finché

un giorno, piantati nella terra fertile e nutriti d'acqua e calore, non sbocceranno in tutta la loro prorompente vitalità. E che cos'è la Storia del Teatro se non una scatola buia che può conservare i semi buoni? Così che quando nel 1993 insieme al Tam Teatromusica costruimmo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, dove lo Zanni bergamasco si faceva immigrato senegalese, Pandolfi ce l'avevamo ben presente. Anche se noi all'epoca non ne facemmo menzione, quel tentativo pandolfiano era ben presente in noi. E il nostro Mor Arlecchino veniva bruciato in un camino alla fine del secondo atto per poi rinascere nel terzo, come alla fine della *Fiera*: anche lì Arlecchino e Colombina, dopo aver parlato all'umanità del dopo–Auschwitz, muoiono e poi risorgono, rinnovano il "canto festoso, eterno della vita".

Ma è curioso come i fili dell'arazzo siano tra loro intrecciati e arruffati e sovrapposti, come la vita sia il romanziere più astuto. Alla fine del '97 arrivammo al Piccolo con *I ventidue infortuni*, e proprio nella sala storica di via Rovello, quella che aveva visto nascere il "modello" strehleriano. Che era come l'entrata degli eretici nel tempio, per alcuni un oltraggio annunciato: cosa ci faceva un africano, un clown della savana, che abusivamente portava il nome e i cenci colorati di una maschera italiana, cosa ci faceva nel tempio della cultura teatrale? Sta di fatto che interrompemmo addirittura una replica, perché un idiota (non un fan di Soleri, ovvio, probabilmente un leghista scandalizzato) aveva telefonato dicendo che c'era una bomba in platea, arrivò perfino una volante della polizia per un controllo. L'eresia era palese, per i mitografi padani addirittura insopportabile, ma ce n'era anche un'altra, meno evidente, nascosta in un curioso, invisibile risarcimento della storia: quel nostro portare al Piccolo un sussulto di fame vera, un buffone che sembrava danzare con la pancia, un griot che riportava in vita la selvatichezza degli zanni della prima Commedia dell'Arte, quelli che non indossavano la maschera ma si tingevano il viso di nero col carbone, quegli *stranieri* che parlavano lingue incomprensibili e impaurenti, significava anche portare su quel palco l'irrequietezza di Vito, di quel Pandolfi che si rifiutò di mettere in scena *Il servitore* goldoniano, lasciandolo a Strehler, per andare, cocciuto, a fare la sua *Fiera* a Praga, quel "serraglio di ribelli moderni" che tu ci rimetti davanti agli occhi con maestria di storico. Un *fallimento*, se confrontato col viaggio trionfale nel mondo dell'altro Arlecchino.

Ripensai a quel *fallimento* proprio in quei giorni al Piccolo. Arrivammo in teatro la mattina del 9 dicembre, debutto la sera stessa. Mentre i tecnici allestivano la scena, andai a parlare con Dolores dell'Ufficio Stampa per gli inviti della prima. Quella cui assistetti fu una scena comica e malinconica: dopo 50 anni il Piccolo sbaraccava, gli uffici venivano trasferiti nella nuova sede. A Dolores, mentre mi elencava i nomi dei critici presenti in serata, veniva tolta la scrivania da sotto il naso: alle altre impiegate andava peggio, i facchini del trasloco gli rubavano le sedie da sotto, con una velocità e un tempismo da Fratelli Marx. Dopo essere stato per mezzo secolo la "casa" di un regista, il Piccolo si svuotava. Seppi poi che proprio quella mattina Strehler aveva voluto fare un'ultima riunione nel suo ufficio di direttore in via Rovello. La stanza era vuota, i collaboratori fecero presente che i materiali necessari per l'incontro erano stati trasferiti nella nuova sede, ma il Maestro fu irremovibile: presero le poche sedie necessarie, e la riunione ebbe luogo lì. Consegnai all'autista di Strehler una lettera di invito per il Maestro, dove gli raccontavo che il primo spettacolo che mi aveva fatto saltare sulla sedia era stato proprio il suo *Re Lear*. In serata, poco prima dell'inizio dello spettacolo, Rosanna Purchia mi portò la sua breve, calorosa risposta: "Caro Marco, verrò a vedere il tuo Arlecchino. Di per se stessa la tua è stata una grande idea teatrale. E non solo. Vi auguro tutto il successo che meritate". Non venne, stava finendo le prove di *Così fan tutte* al Nuovo Piccolo: ma nel dirmi quelle poche, gentili parole, a pochi giorni dalla morte, il Maestro senza saperlo rendeva omaggio a quel suo amico irrequieto di 50 anni prima, che aveva ostinatamente cercato di strappare alla Tradizione il suo segreto, quel "non solo" che la fa vibrare nel buio.

C'è un'altra tua considerazione che mi sono segnato, che mi scuote: "L'intento di Vito non è mai stato lavorare sulla fine della Commedia dell'Arte, ma sul suo inizio". È l'alba, è il giorno che riparte, è l'ostinato andare incontro alla luce, è il fare nuove tutte le cose, è l'ostinata pazienza di restare sempre impazienti, è il guardare al Passato come una forza che ci spinge, è un scegliersi gli antenati, che non sono tutti uguali, anche il scegliere *santi eretici* per il proprio calendario è un gesto che qualifica il nostro Presente. È un interrogare le ombre, che come scriveva Pandolfi in *Spettacolo del secolo*, "tacciono: non si può che evocarle per un istante. Il segreto sarà solo nostro, non potremo trovarlo che noi: vivrà a un tratto sul palcoscenico per ragioni profondamente reali, per quanto non ancora riconosciute. Per cause logiche

che stanno alla radice del tempo, nelle circostanze materiali che lo provocano".

E quando tu alla fine racconti che alla forma "teatro stabile" (una volta approdato, nella maturità, alla direzione dello stabile romano, provò a depennare quell'aggettivo, e non vi riuscì) aveva sempre preferito il carro di Tespi, chissà se anche questo non abbia agito per via inconscia su di noi quando, fondando Ravenna Teatro nel '91, ci siamo autodefiniti "stabile corsaro". Forse che gli sarebbe piaciuta la definizione, a Libero Ribelle Bruno?

Ti abbraccio forte

Marco

VITO PANDOLFI E LA COMMEDIA DELL'ARTE