ANTIGONE DELLE CITTA'

O dell'insepoltura del corpo del fratello

Una cerimonia civica e teatrale
in memoria delle vittime della strage della stazione di Bologna nel 1980

Primo anno, Bologna, 1 agosto 1991

IL RACCONTO

di Bruno Tognolini

Indice

Parte prima: L'ANTEFATTO

Credits 3
Premessa 5
1. Dieci ragazze che ridono 5
2. L'antefatto 6
3. Antigoni progressive 7
4. Teatro e Città si preparano all'incontro 8
5. Una compagnia di centoventi 8

Parte seconda: VILLA GUASTAVILLANI

6. Compiti e orari 10
7. Poter fare 10
8. Il "miracolo" di Piazza Maggiore 11
9. Il motore drammaturgico è partito 12
10. Zen e motocicletta 13
11. I gruppi 14
12. Le presentazioni 15
13. Le poesie 16
14. Le improvvisazioni 17
15. Le scritture 18
16. Le visite 19
17. Pieno regime 20
18. Il coro 21
19. Percezione, ascolto, attenzione 22
20. Il lavoro di base 23
21. Comunità labili e forti 24
22. Tempo bastante 25
23. Regia di regie 26

24. Il saluto ai morti 27
20. La leggerezza e il peso 28

Parte terza: LE PIAZZE

25. Le piazze minori 30
26. Spettatori 31
27. La Piazza Maggiore 32
28. Pubblico 33
29. La processione 34
30. Gente 35

Parte prima: L'ANTEFATTO

Credits

Progetto di
Valerio Festi e Monica Maimone

Testi poetici di
Franco Fortini, Gianni D'Elia, Franco Loi

Regia di
Marco Baliani

Drammaturgia di
Marco Baliani, Maria Maglietta, Bruno Tognolini

Datore luci
Paolo Baroni

Responsabile organizzativo
Emilio Russo

Coordinamento
Sandro Tranchina

Segreteria esecutiva
Milena Garavini

Logistica
Janna Carioli

Allestimenti
Mirko Aldrovandi

Organizzazione pubblico
Francesca Ciampi

Ufficio stampa
Rita Milanesi

Collaborazione al progetto
Paolo Gardella e Angela Cauzzi

Attori e danzatori

GRUPPO A – **Anna Amadori Pietro Lorenzato, Mimma Pieri, Katia Maggioni, Sergio Paladino, Sara Salvatico, Germano Comina, Alessandro Quattro, Carlo Ottolini, Mirto Baliani, Marco Linzi**

GRUPPO B – **Gigi Tapella Tanja Eick Martina Kolinger, Hanni Westphal, Alexander Gartlgruber, Caterina Pontrandolfo, Davide Landoni, Sabina Faraldi, Andrea Lanza**

GRUPPO C – **Gabriele Duma Monina Gobbi, Anna Paola Falzoi, Aldo Ottobrino, Roberto Traverso, Paola Gallerani, Andrea Gualenzi, Fiorenza Battistini, Elisabetta Pogliani, Silvio Da Rù**

GRUPPO D – **Vincenzo Todesco Patrizia Carnebianca, Beate Zweytick, Wolfgang Blassnig, Mario Dielacher, Lella Lonardi, Pino Montarulo, Valentina Kastlunger, Barbara Valloggia, Metella Pegoraro**

GRUPPO E – **Ivan Truol Miriam Garcia, Andrea Giovannini, Elisa Lepore, Giancarlo Lodi, Alessandra Anzaghi, Irene Riccardi, Sebastiano Aglieco, Luciana Chiaravalli, Andrea Collavino**

GRUPPO F – **Alberto Branca Bruno Cappagli, Leonardo Vecchi, Miriam Rovelli, Cristina Mariotti, Silvia Negrotti, Simona Barbero, Maria Vignolo, Angela Sansonetti**

GRUPPO G – **Patricia Savastano Marcella Tersigni, Luca Tursellino, Veronica Ambrosini, Emanuela Dall'Aglio, Deanna Pacini, Gabriele Masini, Pierluigi Bussi, Vito Susca, Maddalena Rossi**

GRUPPO H – **Pippo Delbono Stefano Jotti, Elisabetta Perosino, Alessandro Braccini, Gaia Catullo, Antonella Galiè, Giovanna Farina, Carlotta Alessandrini, Monica Meoni, Roberta Moneta**

GRUPPO I – **Maria Maglietta Elena Chiaravalli Monia Araldi, Patrizio Dall'Argine, Ivonne Valenti, Elisabetta Vergani, Francesco Rossetti, Valentina Diana, Christian Di Domenico, Maddalena Costagli, Patrizia Cavola**

GRUPPO L – **Pepe Robledo Tanny Giser, Tony Contartese, Paola Maccario, Alessandra Latino, Paolo Colombo, Isabella Carloni, Anna Maria Recchioni, Maurizio Mistretta, Fabiola Longhi**

Musicisti
Paolo Buconi, Franco Calanca, Paola Fabbro, Anna Malservisi

Assistenti alla regia
Maya Cornacchia, Maria Maglietta, Giuseppe Scaramella

Staff tecnico
Lucio Cendou, Flavio Cerea, Paolo Davoli, Giuliano Fiaccadori, Massimo Istroni, Cliff Krug, Giovanni Marzi, Gianfranco Michler, Lorenzo Minganti, Carlo Villa, Toni Zappalà

Organizzazione
Pino Di Bello, Raffaella Farina, Roberta Lipparini, Franca Oetheimer

Per il manifesto
Roberto Perini

Per il progetto scenografico
Graziano Gregori e Tommaso Gomez

Per le proiezioni
Paolo Gualdi

Il volume "ANTIGONE DELLE CITTÀ", pubblicato dalla Direzione dei Servizi di Informazione e Relazioni Pubbliche del Comune di Bologna, è stato curato da **Bruno Tognolini**

Premessa

Qui comincia un racconto-resoconto del processo teatrale che ha condotto all'*Antigone delle città*. Vi sono alcuni rischi, in questo tipo di scritture, che conosco e non sono in grado di eludere. Diamo subito per scontate e funzionali, allora, le maggiori "parzialità" di prospettiva: quella di un osservatore coinvolto nei fatti (il racconto di un "esterno" avrebbe sofferto di altre parzialità); e, tra i coinvolti nei fatti, quella di un drammaturgo (un attore, un organizzatore, un regista avrebbero raccontato le stesse cose in modo diverso). Ancora: la parzialità di chi non ci pensa nemmeno a presentare i fatti senza le idee, ma cerca di esporre entrambi nelle forme più ricche e stagliate (da qui l'ossimoro di "racconto-resoconto"). E infine quella di un racconto ampiamente "a posteriori", che rischia di vedere metodo e disegno dove invece operava (o a me pareva operare) un sano e vitale "sistema caotico" . Con queste e altre riserve, tuttavia, le pagine che seguono, lette e "sottoscritte" dagli altri, sono di fatto una versione ufficiale dell'accaduto.
Un problema rimane, e spinoso: il lettore. Questo genere di testi soffrono di un'asfissia tendenziale: rischiano d'essere scritture interne, dispacci di teatranti per teatranti. Anche questo limite va accettato serenamente, finché non si sia in grado (e pochi lo sono) di parlare, di queste cose, a tutti. Tuttavia uno spiraglio esiste: ho descritto un processo collettivo di produzione di senso, le forme di funzionamento di una mente collettiva (o di una "mente" *tout court*, direbbe Bateson) che lavora a buon regime d'armonia tra le sue parti. Queste forme di funzionamento, o i loro ultimi modelli, possono essere comuni ad altre "menti": la redazione di un giornale, un set di cinema, una squadra di calcio, o un prato. Letto nella prospettiva di questa transponibilità, anche il racconto di un processo teatrale può interessare molti.
Questo, poi, è il racconto di un processo che costruiva uno spettacolo sulla strage di Bologna. Questo sfondo rende diverso quello spettacolo da ogni altro, e quindi diverso e importante il suo racconto. Ma avanzare questa diversità e rilevanza come una petizione di principio è sbagliato. La miglior cosa che la compagnia di Antigone potesse fare, per quella strage impunita, era fare del suo meglio *nel suo campo*: fare il miglior teatro che poteva, e così prestare altra vita a quei morti, non attingerla da loro. La stessa cosa vale per il racconto di quel teatro: dev'essere una testimonianza efficace di per sé, non di riflesso al tema. Se riuscirà a esser tale, una buona documentazione di un evento teatrale, sarà anche un buon documento politico: ma non viceversa.

---

1. Dieci ragazze che ridono

Bologna, sera del primo agosto 1991. In dieci piazze, slarghi, cortili, a un tiro di pietra da Piazza Maggiore, si affolla un pubblico paziente. È stato richiamato dai giornali, dal passaparola, da inviti nominali a persone e associazioni; o è capitato lì per caso, durante la passeggiata della sera. Un centinaio di sedie sono presto occupate, molte file di persone in piedi si aggiungono alle loro spalle. Davanti, nel posto che l'orientamento delle cose indica come scena, c'è solo un cumulo di macerie, calcinacci e frantumi di mattoni. Alcune lampadine nude pendono dall'alto, qualche faro è posato per terra. C'è il solito vai e vieni indaffarato di persone che parlano, portano cose, tendono cavi, chiedono gentilmente di spostarsi, danno il pieghevole, e il pubblico legge: *"Comitato di solidarietà alle vittime delle stragi - il mondo della scena prende la parola - ANTIGONE DELLE CITTA' - o dell'insepoltura del corpo*

del fratello". Il buio sta calando in fretta, adesso, e le figure si muovono con maggiore agitazione, alcune vestite di bianco; da questi e da altri segni che il pubblico è addestrato a leggere s'intende che lo spettacolo sta per cominciare.
E infatti ecco: buio, silenzio. Le persone vestite di bianco ora sono nascoste chine dietro le macerie. Van su le luci, si sentono risate fuori scena. Infine uno si mostra, scala il mucchio: e subito prende a vagare nella polvere senza costrutto, tenta di raccogliere pietre, ma cadono, accorre altrove, ancora cambia idea, ancora altrove, tenta di far qualcosa, ma infine siede e prende a lamentarsi. Una ragazza che ride corre fuori, supera la montagna, si slancia tra il pubblico, prende per mano un'altra ragazza, la porta via dicendole: *"Pensa che sui giornali il giorno dopo c'era scritto: questa volta bisogna prenderli subito..."*. Ridono tutt'e due, e scompaiono di nuovo oltre il mucchio. Se facessimo un volo d'uccello vedremmo che dieci ragazze diverse, vestite di bianco, in dieci piazze, più o meno in quel momento, hanno detto le stesse parole.
È cominciato qualcosa che non è facile definire uno spettacolo, che ha occupato molti luoghi e molte ore di quella notte bolognese, e che qui tenteremo di raccontare.

---

2. L'antefatto

Per cominciare a raccontarlo, torniamo indietro più di un anno, all'antefatto. Ne parleremo sinteticamente, per brevi dati di cronaca, lasciando agli interventi di Valerio Festi e Marco Baliani che precedono questo racconto[1] il compito di descrivere gli scenari più profondi di questa fase di preparazione. Giugno 1990: nonostante gli indizi probatori che l'accusa è riuscita a presentare in aula, il processo d'Appello per la strage di Bologna azzera le condanne dell'Assise. Fioravanti, la Mambro, Fachini, Picciafuoco, i colonnelli Musumeci e Belmonte, l'ideologo Signorelli, il faccendiere Pazienza e Licio Gelli, cioè manovali, fiancheggiatori e cervelli, sono assolti. Il Presidente della Repubblica Francesco Cossiga, poco dopo, chiede scusa ai fascisti.
Nei larghi ambienti d'opinione che rifiutano quest'amnesia imposta con svagata arroganza, la rabbia e l'umiliazione sono grandi. Valerio Festi e Monica Maimone, costruttori di spettacoli ed eventi, scrivono una lettera a Renzo Imbeni, sindaco di Bologna e presidente del Comitato di solidarietà alle vittime delle stragi. Vi si dice: se le parole indignate dei proclami politici si stemperano nella ripetizione di troppi anni, cerchiamo parole nuove, parole esperte nell'arte di eludere ogni usura, di rigenerarsi a ogni bocca che le dice: queste sono le parole della poesia. E se le forme usuali della commemorazione, i concerti, i cortei, le mostre, paiono a loro volta stanche repliche inadeguate alla spavalderia di quest'ultima offesa, cerchiamo forme nuove: il teatro. La poesia non sarà chiusa nei libri che ognuno deve comprare, ma offerta agli occhi e alle orecchie nel teatro; e il teatro non sarà chiuso in una sala, ma sparso in tutta quanta la città.
Alla lettera è unito un progetto che parla di appello al mondo della cultura e della scena di tutta Italia: *"si invitano attori e scenografi a Bologna, per percorrere insieme le sue strade e le sue piazze, declamando il lamento e la protesta di Antigone, che volle seppellire il fratello morto, contro la volontà del re"*. Compare qui per la prima volta il nome di Antigone associato al fosco tema delle stragi, e l'abbraccio è immediato: come Antigone ogni metafora potente, nonostante migliaia di anni, è una ragazza.

---

[1] Ci si riferisce all'introduzione di Festi e Baliani che apriva l'edizione di questo racconto pubblicata dal Comune di Bologna .

L'atto che il progetto disegna (ben diverso da come sarà realizzato l'anno dopo) è *"Una veglia d'indignazione"*, il cui inizio andava battuto a mezzanotte da ottantacinque gong in altrettanti luoghi della città, uno per ogni morto della strage. Le parole di Antigone, dette da molti attori, dovevano poi percorrere l'intera città *"come un infinito ed estenuante eco"*, che i cittadini avrebbero incontrato spostandosi da un luogo all'altro.
Era luglio, evidentemente troppo tardi per mettere in piedi qualcosa di assai più semplice di questo. Ma la risposta di Imbeni fu entusiasta, e il tutto si rimandò all'anno dopo.

---

3. Antigoni progressive

Ed ecco l'anno dopo, per tempo, un primo progetto nel febbraio '91. La metafora d'Antigone s'allarga, combacia, abbraccia l'intera città. *"Povera Bologna,* - scrive Festi - *rimasta sola, Antigone delle città, a lottare contro un invisibile nemico, che dileggia nell'indifferenza il cadavere insepolto del fratello. Povera Bologna, pescata che accudiva il morto, per mondarlo dalle sozzure degli omissis..."*. Per Renzo Imbeni la cosa è sempre più convincente: sa che Bologna è pronta a prendere su di sé il compito d'Antigone tra le città; sa che l'ha sempre fatto, e che mancava solo un emblema, una grande narrazione che rendesse visibile, stagliato questo compito sopra il brusio di fondo dell'ordinario sdegno.
Ecco allora farsi avanti il teatro, e alcuni uomini del teatro che nonostante i tempi irridenti lo sconsiglino, sanno prendere a mano le grandi narrazioni. Bisogna dire che l'incontro tra questa città e questo teatro è stato fecondo per entrambi. Pareva incredibile: poter di nuovo lavorare a simboli che non rimandano solo a simboli, ma a fatti; avere per committente una città, e per spettatore la stessa città che ti chiede di narrarle in forme simboliche la sua stessa storia. Un mandato dal sapore molto antico, e molto vero. Una città che "ha bisogno del teatro", non come vaga formula d'assessorato, ma *per quel preciso lavoro*: e un teatro che si sente di nuovo necessario.
Insomma parte l'opera, si articola il progetto. Valerio Festi chiama al lavoro Marco Baliani per la regia. Di quest'incontro, e delle riformulazioni profonde che ha comportato sul disegno originario, Festi e Baliani stessi hanno parlato in altre parti di questo libro[2]: qui diamo solo una panoramica delle maggiori variazioni delle forme.
Lo spazio: dagli *"ottantacinque luoghi cittadini"* del progetto '90 si passa alle *"dodici porte"* del febbraio '91, e infine alle *"dieci piazzette del centro"* nella versione finale.
I testi: alle parole eterne di Sofocle si affiancano quelle odierne di tre poeti viventi, Franco Fortini, Franco Loi, Gianni D'Elia, cui vengono commissionati poemi originali.
Gli interpreti: ai pochi attori celebri citati in origine si preferiscono cento giovani sconosciuti, allievi delle scuole teatrali di molte città, ospitati a Bologna in un laboratorio stanziale di produzione lungo quindici giorni. Tutta l'opera finirà per assumere il colore dell'età di questi ragazzi.
Le scene e gli oggetti: gli *"squarci di velluti rossi"* previsti in Piazza Maggiore, e i *"chilometri di teli bianchi"* che dovevano accecare i portici di Via Indipendenza, cedono il passo a una enorme piramide tronca, alle macerie e alle pietre, che come vedremo non saranno mai decori, ma vere funzioni sceniche potenti.

---

[2] Vedi nota 1.

4. Teatro e Città si preparano all'incontro

Anche il lavoro organizzativo, spesso difficile fino all'estenuazione, intanto cresceva. Il teatro e la città si preparavano all'incontro. La segreteria del progetto aveva diramato inviti e comunicati a molte scuole di teatro nazionali, e le adesioni erano due volte il necessario. Già dalla primavera Marco Baliani in vari teatri e scuole d'Italia parlava con centinaia di attori e allievi. Non si trattava di "provini" in senso stretto, non venivano richiesti a questi attori esempi tecnici di recitazione: si trattava di spiegare le motivazioni del progetto, e capire le loro. Né si offriva una "scrittura" in senso stretto: un modesto rimborso spese, vitto e alloggio, e la possibilità di partecipare a un'esperienza unica di formazione teatrale era quanto. Sul piano di quelle motivazioni personali, e di questa disponibilità, la selezione fu operata.
Venti teatranti più esperti, professionisti, provenienti dal teatro di ricerca e di gruppo, furono scelti e chiamati da Baliani per lavorare come "guide" e "skipper" dei dieci gruppi che si volevano formare: una sorta di aiuto regia che si evolverà nel corso del lavoro, come vedremo. Io fui chiamato per tessere con Baliani la drammaturgia e comporre le scritture dell'evento. Paolo Baroni fu chiamato per inventare le luci; tecnici e fonici, esperti e apprendisti, risposero a loro volta agli appelli. Responsabili organizzativi, logistici, coordinatori, addetti stampa: la numerosa compagnia si componeva.
Dall'altra parte si preparava la città. Il Comitato di solidarietà alle vittime delle stragi raccoglieva le adesioni cittadine: associazioni, enti, circoli, cooperative, compagnie teatrali, gruppi di danza, centri anziani, ogni genere di soggetti. Forme e gradi dell'adesione erano vari: tutti - o quasi - sottoscrivevano l'iniziativa, garantivano la presenza alla serata dei loro iscritti, associati, cooperatori, e prenotavano le piazze. Molti s'impegnavano a fornire persone, mezzi, cose: le cooperative edili porteranno nelle piazze camionate di macerie, e le faranno sparire il giorno dopo; la cooperativa teatrale La Baracca manderà quattro persone a tempo pieno, attori e tecnici, per tutti i sedici giorni, e altri ancora per i giorni dello spettacolo; la cooperativa La Casetta cucinerà benissimo per noi (e dell'importanza teatrale di questo apporto parleremo ancora) a prezzi scontati; e via, l'elenco sarebbe lungo.

---

5. Una compagnia di centoventi

L'elenco sarebbe lungo: non è difficile immaginare quale macchina organizzativa debba girare per garantire il soggiorno e il lavoro di centoventi persone, che preparano uno spettacolo per trentamila in undici piazze.
Bene o male, al giorno fissato le cose erano pronte. C'era la dimora, e magnifica: Villa Guastavillani, gran magione cinquecentesca sui primi colli bolognesi, a dieci minuti dal centro, una volta colonia estiva e ora adibita a sede di scambi e ospitalità del Comune. C'erano letti, lenzuola e servizi per novantadue su centoventi: dei rimanenti, i bolognesi erano invitati a dormire a casa loro; e in fondo al gran prato posteriore, sotto gli alberi, sorsero presto sei tende. C'erano anche, già allestiti e attrezzati, due luoghi scenici per il lavoro degli attori: due grandi mucchi di macerie erano stati deposti nei due angoli protetti tra la facciata sporgente e le ali arretrate dell'edificio.
La base organizzativa in città era insediata in un ospitale centro anziani, con macchine da scrivere, fotocopiatrice, telefoni. Il "gabinetto drammaturgico" era pronto in una stanza fresca della villa, con tavoli, sedie, libri e documenti forniti dall'Associazione familiari delle vittime, e computer (portati da noi). L'ufficio stampa era pronto, con telefoni e fotocopiatrice; gli addetti

all’accoglienza, i cuochi erano pronti. I carpentieri erano pronti a partire in Piazza Maggiore con la costruzione della grande piramide tronca.
La mattina del sedici luglio, mentre arrivavano alla spicciolata i cento attori, una riunione organizzativa con le guide disegnava mansioni e calendario, almeno per i primi giorni. Al pomeriggio, nel prato dietro la Villa, si riuniva la prima vasta assemblea. Siamo partiti.

Parte seconda:
VILLA GUASTAVILLANI

6. Compiti e orari

Ai cento attori riuniti su quel prato, per prima cosa, Baliani presenta lo schema organizzativo del lavoro: compiti, mansioni, orari. Sarà un processo performativo, multiforme, continuamente rettificato, difficile da comprendere standoci dentro, e da narrare da fuori dopo un anno: per questo era tanto più necessario allora partire con un ordine degli atti nel tempo, ed è necessario adesso riferirlo. Vediamo di farlo in fretta.
I cento attori saranno divisi in dieci gruppi, ognuno condotto da una "guida", che sarà assistita da uno "skipper", una sorta di navigatore: guida e skipper hanno il compito di guidare una fase iniziale di training, per favorire conoscenza e affiatamento. Si lavorerà quindi in parte nei gruppi; in parte in "laboratori trasversali" (di danza, composizione drammaturgica, percezione, e altro), in gruppi più grandi, di venti o trenta persone; e in parte nelle plenarie, tutti e cento insieme. Il mattino è dedicato ai "laboratori trasversali", il pomeriggio al lavoro dei gruppi: elaboreranno temi e spunti d'improvvisazione stabiliti con le guide al mattino, e li mostreranno dopo cena a tutti gli altri in quelli che chiameremo i "sipari". Baliani, Maria Maglietta e io lavoreremo insieme nel pomeriggio a comporre le drammaturgie; alla mattina lavorerò da solo, mentre Marco e Maria conducono i loro "laboratori". Ogni giorno, negli orari più opportuni, riunioni di guide, skipper, drammaturghi e regista per fare il punto. Questo è quanto, per la prima settimana: la seconda sarà da riformulare sulla base di quanto accaduto.
Lavoreremo così, ma per far cosa? Dobbiamo costruire dieci azioni, dieci piccoli spettacoli per le dieci piazze. Queste azioni saranno realizzate dai dieci gruppi, e saranno "uguali": per meglio dire, saranno dieci versioni diverse dello stesso testo (o scenario, o schema drammaturgico: ancora non sappiamo come chiamarlo). Poi dobbiamo costruire un Atto Finale Grande, tutti insieme, per Piazza Maggiore.
Programma di oggi: presentazione del lavoro, discorsi sui contenuti (la strage) e sulle forme (uno spettacolo, o una cerimonia). Poi: formazione dei gruppi e giro esplorativo della villa e dei giardini, dove ogni gruppo sceglierà il suo sito di lavoro. Poi: tutti quanti in sala audiovisivi, per vedere i video documenti sulla strage che l'Associazione dei familiari ci ha fornito. Infine cena, e dopo cena libera discussione tutti insieme.

7. Poter fare

La funzione principale del primo giorno - dice più o meno Peter Brook - è quella di precedere il secondo: non gli si può chiedere di più. Noi però giorni ne avevamo pochi, quindi qualcosa di più l'abbiamo chiesta.
Baliani, Festi e io, a quel punto, alcune visioni sui contenuti e sulle forme le avevamo, e il primo giorno, esaurita la questione degli orari, ne abbiamo parlato. Abbiamo parlato della strage, delle vicende processuali, delle altre stragi e del disegno stragista a cento giovani, parecchi dei quali all'epoca della strage di Bologna avevano otto anni. Abbiamo detto poche cose, non diverse da quelle che si possono sentire in televisione, o leggere sui giornali o sui

libri, e che di certo quei giovani avranno orecchiato, nel brusio dell'informazione, cento volte. La differenza è che stavolta si trattava del tema del nostro lavoro: e questa volta quei ragazzi stavano ascoltando.
Poi, dopo le parole, è stata la volta delle immagini, con la loro proverbiale dirompenza: quasi due ore di immagini televisive, che alcuni non avevano mai visto, molti non ricordavano, e qualcuno non ha retto. Erano i video documenti messi a disposizione dal Comitato dei parenti delle vittime: brani di telegiornali, special, riprese amatoriali.
Dopo cena, nella sala grande della villa, è arrivato il contraccolpo. Una discussione generale, nata impacciata, tesa, mai falsa, e subito straripata nell'urgenza, nel conflitto, nell'ansia, nel senso d'impotenza, o al contrario nella determinazione: e comunque nella presenza forte e totale di ciascuno davanti a quei fatti. Abbiamo detto che "stavano ascoltando": cosa vuol dire? Quando, perché si ascolta?
Torniamo indietro di qualche ora. Nella nostra breve introduzione sulle stragi, quel pomeriggio sul prato, avevamo citato un pensiero di Bobbio: *"Le stragi* dovevano *restare impunite poiché questo è un aspetto non secondario della strategia posta in atto: ingenerare nell'opinione pubblica un senso di profonda frustrazione e di totale sfiducia nei confronti dell'autorità e dello stesso impegno politico"*. Poi abbiamo letto ciò che dice Ismene, sorella mite di Antigone ribelle: *"Meschina, io cosa posso fare e disfare? (...) No, bisogna pensare che siamo solo due donne, e non siamo nate per lottare con uomini. Chi regna e comanda è assai più forte..."*. E più tardi, nella discussione, una ragazza ha detto: *"Guardando i video, non pensavo solo alla strage di Bologna. Pensavo alla guerra del Golfo, e a tutte le altre cose pessime successe di recente. Nei video mi hanno colpito quei lunghi momenti di silenzio. Invece le immagini della guerra erano sommerse di parole, di opinioni, di chiacchiere, e io non capivo più chi aveva ragione e chi torto. E quindi adesso non so contro chi protestare, non posso fare nulla. È questo silenzio alla radice dell'oblio"*.
Allora ecco: fare, e prima ancora *poter fare*. Forse è così, forse è allora che si ascolta: quando si vede un barlume di possibilità di fare, dopo aver ascoltato, qualcosa. Se questo barlume, per qualsiasi motivo, non c'è; se ciò che ci viene chiesto è d'essere informati sempre più, di ascoltare e guardare sempre più, e fare sempre meno: allora sentiamo e vediamo, ma non guardiamo e non ascoltiamo più.

8. Il "miracolo" di Piazza Maggiore

Ed ecco perché, invece, quei cento giovani quel pomeriggio hanno ascoltato. Erano lì per fare teatro, cioè *per fare*. Un certo teatro chiede agli attori di recitare bene i copioni che ricevono, ed è cosa legittima e anche illustre. Un altro teatro chiede loro di *fare*. Quei ragazzi lo sapevano, ne erano stati avvertiti come primissima cosa. Guardate - aveva detto più o meno Baliani - voi provenite da diverse scuole, dove s'insegnano diversi tipi di teatro: tutto è utile, ma qui vi chiederemo altre cose. E forse per via dell'età, forse perché così poco "mestieranti", forse perché i colloqui delle selezioni avevano già chiarito la questione e vagliato le persone in base a essa - hanno capito benissimo quanto veniva chiesto.
Se il tema del lavoro fosse stato Amleto, o la polenta, quei ragazzi avrebbero ascoltato con mille orecchie le figure e gli scenari di quel tema, per assorbirne più che si può: perché sapevano che subito dopo sarebbero stati chiamati a fare, a restituire qualcosa di proprio su ciò che avevano ascoltato. Il tema, questa volta, era la strage: hanno ascoltato gli scenari della strage. E, come prima conseguenza, si sono accorti che era come li stessero sentendo per la prima volta lì e quel giorno.

Ma la strage non è Amleto o la polenta. Allora, come seconda conseguenza, si sono accorti che veniva loro offerta una possibilità unica: quella di fare qualcosa, di esserci, per una volta, di far sentire la propria voce in qualche modo davanti al muto frastuono di sempre. Questi cento sono ragazzi come gli altri, il loro destino sarà quello di tutti. Se gli va bene, dovranno maneggiare copioni anziché dentiere o pratiche contabili: ma sentiranno di contare zero davanti a una strage, o alla composizione di un governo, o alla prossima guerra del fianco sud. Sentiranno, come noi tutti, di non aver voce in capitolo. Ora il capitolo la voce gliela offre. Per la volontà di alcuni uomini azzardati, per il caso fortuito, per i conti della spesa, che dicono che cento professionisti non si possono pagare, e neanche trenta - è capitato a loro: cioè a quelli cui non capita mai, e purtroppo, forse, non capiterà più.
La notte del primo agosto, il giorno dopo, e ancora dopo molti mesi da allora, con Baliani, con Festi, con altri, ci siamo trovati a interrogarci sul "miracolo" di Piazza Maggiore. Il miracolo è che tutto ha funzionato, nonostante sia stato provato poco e niente. Nonostante si trattasse di coreografie, movimenti d'insieme, atti e parole complesse, e ogni cosa moltiplicata per cento. Nonostante i microfoni andassero male, due giorni di pioggia avessero rubato la piazza alle necessarie prove, nonostante mille altre traversie. Tutto ha funzionato bene, ma anche *qualcosa in più*. Questo qualcosa, che non è pulizia d'esecuzione né talento, è stato al centro di molte e belle ipotesi, e alcune le accenneremo anche più tardi.
Ma io son convinto di una, sopra tutte. Abbiamo detto: è capitato a loro, a quelli cui non capita mai e forse non capita più. Bene: se ne sono accorti, e non si son lasciati scappare l'occasione. Attori famosi, abituati ad aver voce in capitolo, avrebbero fatto meglio?

9. Il motore drammaturgico è partito

Torniamo alla famosa discussione, che sarà menzionata spesso nel lavoro seguente come "discussione politica" (e anche noi la chiameremo così). Il motore della drammaturgia era già partito. Né l'accensione né lo scoppio erano ancora di natura teatrale; gli attori, stimolati da documenti e scenari della realtà (non da testi o atti teatrali), rispondevano in forme concettuali, razionali: coi discorsi. Ma dentro questi discorsi c'erano immagini, affermazioni, strutture d'atti, modelli di conflitti, suoni e gesti e oggetti di cui poi la drammaturgia farà benzina.
Orologi, cassette, borse, fogli stracciati: le cose dei morti, che abbiamo visto nei video sparse tra le macerie, o tra le mani dei soccorritori inebetiti. Questi oggetti dicono subito qualcosa di molto piccolo e potente, che non sfugge a nessuno, e molti ragazzi li elencheranno nella discussione. Diventeranno uno dei fulcri del lavoro drammatico, e i soli oggetti usati in scena oltre alle pietre. *"Quel vecchio che girava piangendo con voce infantile, si toccava l'orecchio, voleva aiutare ma non sapeva cosa fare..."* - dirà uno: diventerà un personaggio, lo *Sbandato*. Un rapido e potente contrasto, che nasce a un certo punto tra quattro o cinque intorno ai modi di reazione più opportuni, verrà più tardi riscritto, quasi con le stesse parole: sarà il *Dialogo tra l'Innocente e il Consapevole*, unico dialogo di tutta l'*Antigone delle città*. E infine una risata nervosa, liberatoria, che scoppia tra i ragazzi dopo un'ora di visione, quando viene inquadrato un titolo di giornale che strilla "questa volta bisogna prenderli subito"; a proposito di quella risata, poco dopo qualcuno dirà: *"No, io non voglio parlare del dolore. Bisogna reagire con forza, con gioia. Bisogna partire da quella risata"*. La prima cosa che si sentirà nelle piazzette, la sera del primo agosto, sarà una risata.
Questi sono solo quattro esempi: almeno altri venti temi sono emersi da quella discussione e sono entrati nel motore. Accanto a questi, altri provenienti da altre fonti: libri, gesti, cose,

pensieri, portati dai drammaturghi e dagli attori, o trovati nel cammino. A questo punto bisogna parlare del motore, o di uno fra i motori del processo: la drammaturgia.

10. Zen e motocicletta

Ne parliamo in termini astratti, astraendoci cioè per un momento dal lavoro di quei giorni in quel luogo. Non perché sia lecito azzardare un "modello", o peggio un "metodo", ma per brevità e chiarezza: verrà subito ricalato nel suo ambiente. E comunque, per attenuarne l'arida astrazione, spingiamo a fondo questa metafora sorniona, che avvicina modelli logici distanti (come lo Zen con la motocicletta).
Pensiamo a un motore con le sue quattro fasi: *aspirazione, compressione, scoppio e scarico*.
Prima fase, l'*aspirazione*: questo motore succhia la benzina, cioè raccoglie una carica di "input". Si aspirano i materiali più diversi: testi o brani, teatrali o letterari, scritture originali di tutti i partecipanti, forme gestuali o testuali tratte dalle improvvisazioni degli attori, immagini, musiche, oggetti; ma anche racconti di fatti pubblici e privati, opinioni, visioni del mondo, casi e accidenti capitati nel frattempo. Questi ingredienti sono in parte casuali e in parte no: sono infatti innescati, orientati, scelti o scartati in base a uno sfondo di riferimento, una "mappa". Questa mappa è il sistema d'orientamento che chi guida il processo, per quanto labile e aperto, deve già avere in mente dall'inizio: per sapere dove andare (più o meno) e in quanti giorni (questo con precisione).
Seconda fase: i materiali aspirati vengono *compressi*. Vengono cioè avvicinati, confrontati uno con l'altro, e tutti con la mappa. Qui accadrà che, fatalmente, alcune cose torneranno più utili, altre meno; alcune cose si accenderanno a vicenda, come una "luccicanza", e così diverranno più forti, e altre meno. Le più forti e le più utili resisteranno alla compressione, le più deboli o superflue saranno un po' schiacciate, e serviranno comunque a far pressione e calore. Ma attenzione: anche la mappa, anche il progetto del drammaturgo e del regista dovrà misurarsi in questa compressione, e deformarsi per contenere più e meglio. E spesso accadrà che deformandosi non perda, ma al contrario si arricchisca: che scopra soluzioni nuove, rivelazioni e moltiplicazioni del senso, angoli dello sguardo che ignorava.
Se questo accade, se la miscela è buona e ben compressa, questa miscela si incendia ed è lo *scoppio*. Ciò che c'è ora nel motore è qualcosa di diverso dalla mera somma di parti e schema che vi era entrato: è diventato *forma* organica (cioè legata nelle sue parti, dotata di senso), e *forza* propulsiva.
Allora arriva la quarta fase, lo *scarico*: restituire i materiali trasformati. E qui il motore del teatro, se lavora a buon regime, si differenzia da quello delle auto, e non inquina. Non scarica residui incombusti (o non dovrebbe), ma li rimette in circolo, per bruciarli del tutto nelle forme definitive che verranno. I materiali, compressi e "accesi" sul tavolino della drammaturgia, vengono restituiti agli attori sotto la guida del regista, che insieme a loro li lavora sulla scena, li prova alla prova del teatro vivo, fatto di persone vive e irripetibili, che li fanno propri e li modificano ancora. E ancora, modificati, divengono nuovo materiale d'aspirazione per la prossima seduta di drammaturgia. E la macchina va.

11. I gruppi

Torniamo alla Villa. Il giorno dopo, a mezzogiorno, nella riunione con guide e skipper, risulterà già chiaro che il tempo a disposizione dei gruppi è troppo poco: devono conoscersi, prendere un minimo di respiro comune, realizzare le improvvisazioni sui temi dati, e mostrarle alla sera. Saltano subito i "laboratori trasversali" della mattina, e la funzione pensata per loro si sposta da sé su altri momenti e luoghi. Uno solo, importantissimo, resta: Maia Cornacchia gira di gruppo in gruppo, cinque al giorno, per un'ora di lavoro su "percezione, ascolto, attenzione" (ne parleremo meglio). Tolta dunque quest'ora ogni due giorni, da ora i gruppi hanno interi ogni mattina e pomeriggio.
I primi temi per le improvvisazioni sono due : la *pietra* ("scegliere una pietra, e prendersene cura"), e le *macerie* ("sei davanti a questo mucchio: cosa fai?").
I dieci gruppi si mettono d'accordo per i turni sui mucchi delle macerie, che sono solo due: questo traffico dei turni sarà uno dei tormentoni del lavoro, con grandi tabelle d'orari, sforamenti, recuperi, proteste. Chi non lavora sulle macerie è nel suo sito. Per fortuna lo spazio è generoso, e tutti i gruppi riescono a infrattarsi, distanti uno dall'altro: sotto gli alberi in fondo al grande prato posteriore, nel giardino di fronte, dietro le siepi, nel bosco contiguo alla villa. Qualcuno, quando serve, utilizza una vasta sala laterale, che chiamiamo palestra. Nico Garrone, venuto a visitarci per due giorni con la troupe di RAI 3, dirà che sembrava un campus americano.
E cosa fanno rintanati in questi siti? Fanno training, fisico e scenico, interazioni, affiatamento, attenzione reciproca. Leggono, scrivono, discutono. Cantano molto: i due canti scelti per l'*Antigone*, il canto yiddish e la ninnananna salentina, alla fine saranno musiche di scena, ma per ora sono strumenti del respiro comune, oltre che piccoli riti marcatori del lavoro (all'inizio e alla fine, per esempio). Suonano: ogni gruppo ha un paio d'attori musicisti (tante fisarmoniche, flauti, chitarre), che suoneranno nel loro gruppo sulle piazze, e tutti insieme in una piccola orchestra in Piazza Maggiore. Provano le improvvisazioni, le ripetono, le correggono su indicazioni della guida, che sempre più col passare dei giorni assomiglia a un regista. Poi, al loro turno, occupano le macerie per due ore e verificano, alla prova di quella che sarà la vera scena, i lavori di tutta una giornata.
Al terzo giorno, nella solita riunione, chiediamo alle guide e agli skipper come va. Si sente dire: *"sono giovanissimi, insicuri, un po' timidi"*; *"c'è molta generosità: sulle macerie un lavoro da guerriglieri"*; *"non paiono aver difficoltà a relazionarsi tra loro"*; *"sono un po' sconcertati, vogliono capire perché sono qui"*; *"ma accettano anche l'ignoto, sono molto curiosi, fiduciosi"*; *"sono stati subito d'accordo a lasciar da parte la strage, e lavorare a 360 gradi, al di là dei temi"*; *"si spazia da Shakespeare alla poesia slava"*; *"sono impauriti, ma disponibili a rischiare"*.
Lavoreranno molto duramente, e con grande allegria, per sedici giorni di molte ore ciascuno. Rideranno e faranno cagnara qualche notte, brontoleranno sarcasmi per i compiti bizzarri di fare e rifare, dire e ridire, o per i loro colleghi primedonne che si mettono in mostra. Si faranno anche male: quelle macerie su cui corrono di slancio, prima d'essere domate da giorni e giorni di piedi, erano irte di cocci di mattone, e ogni tanto qualcuno si presenta con bende e cerotti. Ma mai nessuno si tirerà indietro di un centimetro, e la notte del primo agosto faranno "il miracolo" di Piazza Maggiore.

12. Le presentazioni

A ciascuno di questi cento attori Baliani, già dalle selezioni mesi prima, aveva chiesto di portare con sé alcune cose: un vestito, un oggetto, una foto che porterebbe in un viaggio, o che gli siano particolarmente cari; e un brano di testo che rappresenti per lui un momento di pienezza della vita. Ora, il pomeriggio del secondo giorno, a ognuno viene chiesto di mostrare e presentare questi oggetti a tutti gli altri.
Le motivazioni di questo lavoro sono chiare, e sempre quelle: la presenza, la massima presenza possibile delle persone intere, con tutto il bagaglio di ricordi e possessi, piccoli e grandi. Portare questi oggetti, questi piccoli lari familiari, significa *portarsi appresso* in questo lavoro, non lasciarsi fuori. E comunicarli a tutti gli altri, mettere in comune queste presenze, significa costruire una comunità presente a se stessa.
Il compito è difficile, ma viene subito colto: entrare in un gran cerchio e parlare a tutti, ma senza recitare. Alcuni mascherano appena l'imbarazzo dietro una affettuosa autoironia, e ridono e fanno ridere; altri si commuovono francamente, e commuovono; altri raccontano le cose con semplicità, come fossero tra i loro amici; pochi recitano, pochissimi cercano di stupire.
Parte Carlotta: un giubbotto jeans, un delfino di peluche (*"ho tante cose a forma di delfino"*), un anello, regalo della mamma, un racconto scritto da un suo amico. Segue Maria: *"una foto dove si vede mio padre, che mentre io faccio questa faccia... me la rifà"*; una maglietta messa alla maturità, una borsa comprata in Guatemala, la più bella vacanza; un pezzo di Peter Handke da "Il cielo sopra Berlino".
E via, avanti per due ore. Quella sera stessa sarà chiara una cosa, e poco dopo - o forse insieme - un'altra. La prima è che se queste presentazioni durano dieci minuti l'una, moltiplicate per cento, sono quasi diciasette ore. Non le abbiamo: bisogna stringere a due minuti, tre. La seconda è che, anche così, non possiamo permetterci di dedicare tanto tempo a un lavoro collaterale più affettuoso, personale, utilissimo alla temperie umana del processo, ma che non produce forme immediatamente trasferibili in scena. E allora che le produca: sintetizzare per poter parlare tutti, e sintetizzare per poter portare in scena.
Quale di queste due motivazioni è nata prima? Nessuna è nata prima, sono scaturite insieme, innescandosi e alimentandosi a vicenda. Ecco un'occasione per attenuare l'astrazione del motore. Abbiamo detto che è un motore a quattro tempi, e li abbiamo descritti uno per uno: ma in realtà son quattro, o forse due, o otto tempi *simultanei*. Cause e momenti eterogenei, più o meno "puramente teatrali", interagiscono tra loro, e insieme (simultaneamente) determinano le scelte formali del processo. D'altronde anche nei motori veri, quale orecchio può percepire i quattro tempi, quando girano bene?
Dunque stringere per poter parlare tutti, e stringere per poter portare in scena: e portare in scena forme efficaci e appropriate. Ecco nascere, in apparenza dopo le prime ma in realtà ancora simultanea, la terza motivazione, che parrebbe l'unica drammaturgicamente pertinente: queste piccole descrizioni di "effetti personali" sono in realtà narrazioni piene di forza e verità già in sé e per sé, ma ancora di più se collocate nel grande sfondo della strage. Ricordate "le cose dei morti" viste nei video, e menzionate da tutti nella discussione politica?

13. Le poesie

Facciamo ancora un altro salto indietro, torniamo ancora a quella discussione. Nei giorni che la precedettero erano state distribuite a tutti gli attori le fotocopie dei tre poemi di Fortini, Loi e D'Elia, di cui non abbiamo ancora parlato. Baliani aveva aggiunto un compito: ognuno doveva scegliere, e segnarsi, frammenti che piacessero, colpissero, irritassero, o altro. Alla fine della discussione politica, a ferro caldo, ancora seduti in cerchio nella sala, Baliani chiese che ognuno dicesse i suoi frammenti: senza recitare, senza un ordine prestabilito, solo prestando ascolto al tempo giusto, a non sovrapporsi. Capitò allora una cosa strana, che Baliani ricorda così:
"Quella fu la prima volta che sentii un gruppo, una coralità di cento persone. L'atmosfera finì per caricarsi molto di energia. Io lo sentii, e chiesi a due o tre che conoscevano già la ninna-nanna di cantarla. La cantarono, e quelli che avevano detto già il loro pezzo, contravvenendo alle indicazioni, lo dissero ancora, e ancora, con sempre maggior forza, e alla fine ci fu un potente vociare collettivo, da cui poi nacque l'idea del vociare all'arrivo in Piazza. Cosa era successo? Che gli attori erano stati costretti a stabilire subito un *cortocircuito tra la sostanza e alcune forme atte a esprimerla*: cioè tra i materiali dei video e della discussione - che erano una presa di contatto concettuale e diretta con la sostanza - e le poesie, che in quanto tali sono linguaggio che attraversa la sostanza, non la descrive. Per la prima volta si son sentiti chiamati come attori, come soggetti creativi. Erano loro a scegliere, a parlare: e sono stati molto precisi e forti nella scelta e nell'espressione dei frammenti. È stato un modo forte di appropriarsi del testo poetico, che ha consentito di accettarlo in seguito anche nel coro, la parte più formalizzata e difficile di Piazza Maggiore".
I poemi di Fortini, Loi e D'Elia, insieme ad alcune condizioni scenografiche (macerie nelle piazzette e piramide in Piazza Maggiore), erano gli unici elementi drammaturgici nati fuori del processo di Villa Guastavillani, e imposti a esso. Questo non era in sé negativo, tutt'altro. Solo che in questo tipo di processi teatrali l'appropriazione del testo letterario da parte di chi deve non porgerlo, ma "testimoniarlo" al pubblico, da un lato è condizione *sine qua non* - se non vuol rendere falsa testimonianza. E dall'altro non può avvenire per strade meramente tecniche, pur legittime e anzi illustri altrove. E noi eravamo un po' preoccupati: i poeti avevano dato sì licenza a ogni manipolazione necessaria dei loro versi, ma noi sappiamo quanto siano suscettibili, e a buon diritto per parte loro.
Questo infatti è un altro dei problemi complessi che qui possiamo solo sfiorare: e non riguarda le qualità o caratteristiche intrinseche dei poemi, ma il loro rapporto con noi. I tre poemi andavano bene: moltissimi passi di Fortini e molti di Loi (meno, sinceramente, di D'Elia) erano già "teatrali" a primo impatto: cioè - per esser brevi - già fisici, parlabili e agibili, parole che si possono "fare". Altri lo erano meno, pur adattissimi a un dicitore con leggio (parole che si possono "dire"), e altri affatto (pur essendo bellissime parole che si possono "leggere" con gli occhi). Ciò non significa che, lavorandoci a lungo, non si potesse trovare anche per questi ultimi, e per tutti, quella strada che unisce la massima presenza del testo con la massima presenza del suo "testimone", l'attore. Ma tempo appunto ne avevamo poco.
E allora abbiamo approfittato del "cortocircuito" che dice Baliani qui sopra. Gli attori avevano scelto i frammenti a freddo, prima dei video e della discussione, in base a competenze o vagli diversi, ma probabilmente senza una forte risonanza tra il proprio essere intero (il proprio "corpo", si dice in questo tipo di teatro, e non si parla solo di membra) e quei versi. Probabilmente fra loro e i versi c'era il filtro delle preoccupazioni dell'attore (come li dirò, che toni, che vocali aperte e chiuse, che pause), a tenerli distanti. Bene: a ferro caldo, nel colmo della necessità del dire, sono state chieste loro parole forti, parole del corpo che fa, dopo quelle della mente che discute. Avevano tra mano quelle, hanno detto quelle, e infine le hanno

gridate, dimenticando le vocali aperte o chiuse. Allora il filtro è scomparso, la distanza fra il parlante e le sue parole si è azzerata, e quelle parole si sono incendiate della necessità di chi le urlava. Questa necessità si è combinata con la necessità di chi le ha scritte, incendiandosi ancora di più. Insomma, io mi sono trovato lì a pensare: perché questi tre poeti non sono qui, ora? Non so quante letture d'attore, con o senza leggio, abbiano avuto, ma forse non hanno mai sentito i loro versi detti così.
Comunque la scelta era fatta. Dopo che tutto era finito, uno a uno, i cento attori sono venuti da me e hanno segnalato i loro frammenti, pagina tale da qui a qui. Non sapevamo ancora come, ma quelli avremmo utilizzato.

14. Le improvvisazioni

I compiti e gli orari, di cui abbiamo parlato all'inizio, si sono ormai scomposti e ricomposti. Ora Baliani, con me o da solo, lavora alla mattina nel gabinetto drammaturgico, tenendosi però libero per altre mille spedizioni "là fuori". Nel pomeriggio io proseguo da solo, e Marco gira tra i gruppi.
Siamo al quinto o sesto giorno, i gruppi hanno saltato di livello: dopo il training dedicato a formare una base comune (che tuttavia continua), e dopo le prime improvvisazioni su temi dati, cominciano a produrne di nuove, innescate da quelle o nate da altre fonti. Baliani fa la spola tra i due mucchi di macerie, dove si vedono le cose più formalizzate. Lavora nei due sensi: dà e prende. Dà consigli, indicazioni, correzioni sul piano puramente attorale. Intenzione, energia, presenza, trucchi (*"Tu hai perso lo sguardo, tu hai perso lo sguardo e tu hai perso lo sguardo..."*): quella bellissima manifattura della scena che è comune a ogni teatro. E che qui, ancora una volta, dovremo sorvolare.
Poi prende: spunti, figure, atti compiuti o solo colori e intenzioni degli atti. Talvolta lo affianco col quaderno, e poi confrontiamo. E qui accade un'altra cosa importantissima, e stavolta peculiare di questo processo. Dieci gruppi stanno producendo forme diverse, ognuno per conto suo: alcune forme ora migrano da un gruppo a tutti gli altri, disseminate da questa regia pellegrinante come pollini. Una bella macchina d'economia anche questa, atta a compensare col gran numero il poco tempo. Con uno schema un po' brutale, eccola qua: un solo gruppo ha bisogno di molto tempo per produrre le cento forme da cui poi selezionare le dieci più adatte a uno spettacolo; in poco tempo ne produrrà dieci, di cui buona una. Ma se i gruppi sono dieci, ecco di nuovo le dieci forme buone.
Occorre però un organismo - non basta un'ape - che le metta insieme e le ridistribuisca a tutti quanti. Questo organismo è la sala audiovisivi in cui ogni giorno si riuniscono col regista le guide e gli skipper. Baliani descrive ciò che ha visto nelle improvvisazioni, o ciò che ha scelto da ciò che ha visto. Le guide sono teatranti esperti, non c'è bisogno che vadano a vedersi il frammento originale. Anzi, sarebbe un errore: Baliani invita senza tregua a dare le proprie versioni di questi spunti scelti, queste "strutture", come lui le chiama: non a riprodurre meramente quelle dei gruppi che le hanno inventate per primi.
Ecco allora, nata nel gruppo di Gabriele Duma, diffondersi a tutti gli altri la figura del *blackout*: cadere, crollare, sgonfiarsi all'improvviso nel mezzo della pienezza di un'azione. E mentre viene rilanciata da Baliani, la figura matura, si trasforma: "ricadere una, due, tre, quattro volte, ritirandosi indietro; aumentare il ritmo delle cadute; non cadere del tutto, cadere a metà; cadere, e uno sostiene l'altro (ieri era molto bello quando l'avete fatto), con modalità diverse, anche lì: uno arriva tardi, uno riesce a tenere solo la testa, uno riesce ad abbracciare del tutto..."

Ecco il personaggio del *morto viaggiatore*, nato nel gruppo di Pippo Del Bono: un tipo che viene su da dietro le macerie con un larghissimo sorriso, grondante di polvere.
"È la figura del morto che sta ancora fermo all'attimo in cui la bomba è scoppiata; sta ancora cercando le cose che aveva con sé alla stazione quel giorno; non ha ancora avuto pace, non lo sa che la bomba è scoppiata: è quello che non sa di essere morto...".
Ecco il *volo dei morti*: tutti i dieci attori che svolano sulle macerie in uno stormo, ridendo, chiacchierando, cantando. O *i ciechi*, che cercano tra le macerie le loro piccole cose. Il *saluto ai morti*, coi dieci che vengono avanti giù dal mucchio e verso gli spettatori, e salutano qualcuno lontano sopra le loro teste (*"Ciao Marò..."*). O le *deposizioni*, figurazioni a coppie dove un vivo sostiene e piange un morto: con varianti solenni, patetiche, garbate. O violente e indimenticabili, come quella dei "cuccioli", due dei giovanissimi di Parma: il vivo rotolava col morto, lo rizzava e giù di nuovo senza sosta, in abbracci che erano prese di lotta fraterna e disperata, violenta e senza un suono.
E via ancora: la *ragazza che ride* e va a prendere tra il pubblico l'amica, la *danza silenziosa*, il lastricato su cui cammina Ismene. Ogni gruppo accoglieva le immagini proposte, le interpretava, le maturava; dopodiché venivano ancora raccolte, e riproposte mature agli altri. Oltre metà delle figure delle piazze sono nate da questi giri di motore.

15. Le scritture

Intanto, sui tavoli del gabinetto drammaturgico si affollavano carte e cartigli. Una bomba è esplosa in una libreria - dicevamo - e ora frammenti volano dovunque: questa è una drammaturgia da primi soccorsi. Un computer trasformava queste carte (che erano libri con segnalibri, fotocopie, dattiloscritti, foglietti sparsi vergati a mano) in forme più facili da maneggiare, tagliare, incollare, riprodurre. E non era civetteria tecnologica: prova ne sia che c'è voluto un secondo computer, e la pazienza di Roberta Lipparini accanto a me a digitare testi e testi.
C'erano i versi dei tre poeti, e tra essi i frammenti scelti dagli attori, di cui abbiamo parlato. Ma accanto a essi c'erano molte eterogenee "famiglie" di testi e scritture, che qui elenchiamo in ordine casuale.
C'erano i brani letterari portati dai cento attori nelle loro "presentazioni", assieme a oggetti e vesti (il "libro in borsa"). Questi venivano raccolti da Roberta Lipparini (pile di libri con segni), che ne estraeva quattro o cinque righe. Stampati in striscioline e ridistribuiti ai loro proprietari, saranno poi fra i testi della scena delle presentazioni, nelle piazzette.
C'erano frammenti dall'Antigone di Sofocle, che ero stato incaricato di scegliere e trascrivere.
C'erano altri frammenti letterari un po' più estesi, segnalati da diverse persone, trascritti e lasciati lì in attesa che maturasse il loro posto in scena. Matureranno brani da Camus, Yourcenar, Handke, Giampietro Testa (poeta autore di ottantacinque frammenti lirici sulla strage, uno per ogni morto) e Sebastiano Aglieco (un attore dei nostri, che ha portato un bel brano scritto da lui: sarà il testo della "visione" della banda).
C'erano quelli che chiamavamo "testi politici", o "testi freddi", di grande importanza e dirompente impatto sulla scena: brani estratti, con mille precauzioni (non solo drammaturgiche, anche "legali"), da parti della sentenza-ordinanza depositata dai giudici bolognesi nel giugno dell'86, selezionate dal libro *La strage*. Alcuni di questi testi erano così gelidi ed estranei da possedere già, per ossimoro, una possente drammaticità (*"distanza entro cui si ebbe morte diretta: m 45; distanza entro cui si ebbero danni molto gravi: m 1012..."*, etc.). Altri

(come le liste dei "nomi"), erano ardui da maneggiare in scena, e perfino da ricordare: e son dovuti passare attraverso molte e faticose ristampe di sintesi e sottrazione.
C'erano infine alcuni brani originali, scritti lì da me e Baliani insieme, per funzioni sceniche particolari che parevano chiederlo. La scrittura a quattro mani, che scivolava via molto agevole (e non è facile), nella media funzionava così: io scrivevo la prima, Baliani riscriveva la seconda (in genere "tagliando"), io riscrivevo l'ultima aggiustando. I brani sono: la *Storia di Antigone*, affidata poi in Piazza Maggiore a tre anziane signore bolognesi, di cui parleremo tra poco; il *Dialogo tra l'Innocente e il Consapevole*, estratto e riscritto dalla "discussione politica" della prima sera; *Ismene la sposa*, scritto per dar voce anche letteraria e testuale al compito di *"nutrire i morti perché crescano sani e forti"*, che era un tema delle improvvisazioni; e infine *Le nuove mura*, il "proclama finale" che Baliani e io ci siamo voluti riservare (valeva bene anche per noi ciò che ho scritto sulla "occasione unica" per aver voce in capitolo, e non lasciarsela scappare...).
"Una delle cose più interessanti in questo lavoro - dirà tempo dopo Baliani - è stato proprio il rapporto tra scrittura e drammaturgia. Bologna è stato uno degli esempi a cielo aperto in cui la scrittura era anch'essa *performativa*. Questo è quello che io cerco in teatro: la possibilità che la scrittura *avvenga*, e non sia data."

16. Le visite

La sesta sera, domenica ventuno, riceviamo una visita: tre anziane signore bolognesi, Pina Pirani, e Maria e Giuseppina Bonora, che con l'aiuto del regista Nino Campisi hanno preparato uno spettacolo di racconti. Anna Amadori, una guida che le conosce, ha insistito perché venissero a mostrarcelo: è attinente al tema della memoria - diceva - che per noi è centrale. E ora le tre signore (intorno agli ottanta) son lì un po' impaurite, con un tavolo e tre sedie, davanti alla scalinata gremita di centoventi curiosi. Con una blanda struttura di luci e musiche, e con alcune proiezioni di immagini d'epoca, il racconto si snoda.
Le narratrici a turno si alzano a parlare: son storie vere, di guerra e Resistenza, di mondine in risaia, di scioperi e lotte. Sono i loro ricordi, ma scritti e corretti son divenuti "testo", battute, che vengono recitate con purissimi accenti amatoriali, e per l'emozione si possono sbagliare. Ma ogni tanto queste tre anziane signore si alzano insieme e cantano i loro canti di lavoro: allora ogni scrittura scompare, e con lei ogni impaccio, e nelle voci senili fini e forti scorre una solidissima verità.
Sarà stata la temperatura emotiva dello *stage*, l'allenamento all'attenzione, o l'occhieggiare di queste verità, ma un flusso caldo si stabilisce tra loro e i ragazzi sulla scalinata: applaudono, ridono - mai di loro, con loro: e le tre, che lo capiscono subito, ridono con loro e si distendono sempre più. Alla fine molti (anzi: molte ragazze, ed è importante) scendono per abbracciarle.
E forse questo quadro, molto più che qualsiasi altra valutazione di opportunità teatrale, rinforza e arricchisce un'idea che era già all'orizzonte. Tre vecchie della memoria consegnano i racconti, la testimonianza di quanto è accaduto, perché non si perda con loro: e dieci ragazze la raccolgono, la accettano, e vanno a ringraziarle commosse. Sembra davvero un passamano, una staffetta.
È giusto che siano queste tre anziane bolognesi, dall'accento rischioso, a raccontare ciò che è accaduto duemilacinquecento anni fa (*"e che può ancora accadere. Diverso, ma può ancora accadere"*); a riferire a tutti i cittadini la *Storia di Antigone*, scritta da noi (*"perché la sappiate"*) in un riassunto. Ed è giusto che sia il coro delle *Donne*, proprio chi le abbracciava quella sera, a

sostenerle mentre salgono la piramide per parlare, e a sedersi poi ai loro piedi mentre parlano, con lo stesso abbraccio, con lo stesso mandato di parlare.
Le sosterranno - dice Baliani mentre istruisce le attrici - con lo stesso abbraccio che abbiamo visto insieme in quella sequenza del Living, quando Antigone e Ismene avanzano, all'inizio.
Ecco ancora un'altra visita, che è venuta a trovarci da lontano, ma in video: un video dell'*Antigone* del Living Theatre, girato molti anni fa al Petruzzelli di Bari, e mostrato nella sala audiovisivi una delle prime sere. Oltre a suggestioni più elusive, che riguardano le lunghe ombre tenaci di Antigone e di Julian Beck sul teatro (e che qui non è agevole elencare), alcune precise figure vengono attinte da questa fonte; tra esse, oltre all'abbraccio delle *Donne* alle tre vecchie, il "funerale indù": l'ultimo caduto nella catena dei morti sulla piramide, che i *Giovani* solleveranno alto su cento braccia (per il Living è Eteocle), faranno avanzare in una sequela brulicante, e infine deporranno in cima, ai piedi del *Poeta*.
Ecco, dunque, ancora un'altra famiglia di *input*: queste visite, queste sorprese che ci vengono dal "mondo là fuori", eterogenee tra loro e rispetto agli altri elementi in gioco, e che si aggiungono a essi nell'alimentare il motore della drammaturgia.

17. Pieno regime

Oramai questo motore sta marciando a pieno regime, aspira e macina simultaneamente tutte le cose che una per una ho raccontato. Battute, gesti, oggetti di scena, brani di testi arrivano dal gran cerchio delle "presentazioni", che continuerà a formarsi ogni pomeriggio fin quasi alla fine, fino a che l'ultimo si sia presentato. I frammenti dei tre poemi, selezionati dagli attori, sono già in circolo, pronti per ogni uso e montaggio. Dal lavoro dei gruppi sulle macerie e nei loro siti arrivano figure, atti, parole, danze, personaggi. Altre figure e altri personaggi arrivano da visite, doni, casi, o altre afferenze laterali del percorso. Nel gabinetto drammaturgico entrano scritture ed escono fotocopie di ogni tipo.
Ma il motore per inventare testi e azioni non è l'unico. A cerchi concentrici, altri dispositivi per l'invenzione e la preparazione delle forme si accendono e crescono. La musica: gli attori che sanno suonare uno strumento si staccano ogni tanto dai loro gruppi, e vanno alle prove della piccola banda che suonerà in Piazza Maggiore, guidate da due musici più esperti (Paolo Buconi e Anna Malservisi, venuti dalla città per aiutarci). La danza: gli attori che sanno danzare si staccano a loro volta, e provano con Beppe Scaramella le figure e le corse che righeranno la grande piramide. I costumi: Maria Maglietta, Pino Di Bello, Roberta Lipparini portano a termine faticose spedizioni al mercatino dell'usato di Bologna, in cerca di capi bianchi di ogni tipo; o in un deposito militare guardano desolati una montagna immensa di anfibi spaiati e troppo grandi, con in mano un foglio pieno di ordinazioni dal trentasei in sù. Le luci: Lucio Cendou e Clif Krugg appendono sulle macerie le lampadine nude a saliscendi, bilanciate da contrappesi di mattoni; o portano qua e là, nella notte, quarzine e fari a seconda dei movimenti della truppa.
In un campo ancora più largo, sempre dentro la villa, Pino Di Bello, Franca Oetheimer, Rita Milanesi, Roberta Lipparini, e altri ancora lavorano perché questi cento lavori diversi stiano dentro le ore di un giorno: cartelli o voci sollecitano "chi non ha ancora ritirato le striscioline dei libri nelle borse", o "chi deve dare il numero di scarpe", o i musicisti, o i gruppi che hanno via tre danzatori e quindi devono cambiare il turno alle macerie, e avanti così. Si girano i video, si ospita la troupe RAI, si governano i cambi di lenzuola, si sgrida chi lascia in giro le bottiglie.

E nel cerchio ancora più grande, in giro per l'intera città, Valerio Festi, Emilio Russo, Sandro Tranchina, Milena Garavini, combattono con la piramide che non cresce, con i camion che devono scaricare mucchi di macerie in perimetri esatti, coi lampioni che dovranno spegnersi e le auto che dovranno sparire al tempo giusto, e con mille altre immaginabili peripezie. Insomma il motore della drammaturgia spinge, e tutta la nave va. Ma dove va?

18. Il coro

Per molti motivi, che in parte diremo, quella nave per un bel pezzo è andata dritta verso una sola meta: un breve spettacolo, in dieci versioni, per le dieci piccole piazze. Ma il tempo stringe, occorre pensare anche a Piazza Maggiore: la nave vira per far rotta anche lì.
Sapevamo poche cose, ma importanti: le piazzette erano il posto dei racconti, del contatto diretto e pervasivo con un pubblico vicino e poco numeroso; Piazza Maggiore era il luogo del coro, dell'oratorio, della frontalità cerimoniale davanti a un pubblico immenso. Nelle piazzette fioriva una polifonia di testi eterogenei e molto "nostri", che oramai non elencheremo più; in Piazza Maggiore dovevano risuonare in oratorio le parole solenni dei poeti.
Poche cose, ma a quel punto sufficienti: a sorpresa Baliani una mattina mi lancia una partitura composta quella notte. I frammenti scelti dei tre poemi sono stati montati tra loro (liberamente come ordine sequenziale, ma nel rispetto dell'integrità di ognuno) e spartiti fra cinque personaggi, o ruoli coreutici, o allegorie, come si vogliano chiamare: il *Coro*, i *Giovani*, le *Donne*, il *Disincanto*, il *Poeta*. Questi ruoli son nati incrociando le potenzialità drammatiche implicite nei testi con quelle inscritte nel profilo (teatrale e umano) della grande compagnia.
Poco dopo arriva Giovanni Moretti, un attore di anziana esperienza nella parola poetica, amico di molti fra noi: prende a mano questa partitura e la studia per un giorno, scarabocchiandovi sopra segni e barre. La notte del 24 luglio, esattamente a metà percorso, presenta il lavoro a tutti gli attori riuniti sulla grande scalinata della villa coi testi in mano, e già divisi nei loro gruppi coreutici. Dice: *"Adesso cominceremo un lavoro pedestre, non credo che vi divertirete..."*.
Di lì in poi, per alcune ore al giorno, gli attori dovranno trovare il tempo per riunirsi in questi nuovi insiemi, trasversali ai gruppi (le 11 *Donne*, i 12 del *Disincanto*, una trentina di *Giovani* e una marea il *Coro*), da soli o con Moretti: e provare, provare, provare. Le partiture sono irte di barrette (singole, doppie, triple) che marcano il valore delle pause. Un *corifeo* batte il tempo con un sasso (che poi, come spesso accade, da elemento accidentale e provvisorio diverrà strumento musicale e oggetto di scena).
Per dare una labile idea del tenore pedagogico di questo lavoro, ecco un brevissimo florilegio di indicazioni di Moretti, rubate qua e là dai video girati in villa.
"Le poesie non si interpretano: bisogna far vedere come son fatte. Bisogna seguire, accettare la struttura del poeta, gli a capo dei versi...".
"Gli 'oh' iniziali sono un grande problema per un coro. Per il momento li togliamo, poi vediamo: se siamo bravi li recupereremo, come una porta che si apre per farci entrare in una casa amica, se ci sarà amica...".
"Qui bisogna rubare le pause, come si fa cantando, il tempo di mezzo respiro...".
"Dopo *'non aspetta più'* tre sbarrette, una bella sosta. Trangugiate la saliva: ci sta dentro come tempo, e la voce poi vi esce diversa...".
"Qui bisogna fare il contrario, regalare alla nostra orchestra immaginaria invece che rubare: l'orchestra va avanti e noi la lasciamo andare un po', poi dietro calmi...".

"Adesso nessuna attenzione al senso, solo alla ritmica: dopo che avremo introiettato la ritmica verrà la gioia del senso. Ora ci sono solo i numerini, il piacere deve venire, ma dopo...".

19. Percezione, ascolto, attenzione

Sembra impossibile che debba mai venire, questo piacere del coro, e per molte ragioni. Bisogna ripetere una frase mille volte, e il risultato non pare confortante: quando va bene e si riesce a andare insieme, è un responsorio di chiesa, monotòno. Poi Giovanni Moretti è un uomo serio, e ogni tanto si spazientisce e sgrida tutti: molti hanno fatto la maturità un anno prima, e insomma fa presto a scattare il personaggio del professore pedante, e si sentono mugugni e prese in giro.
Ma in generale, tutta l'azione della Piazza, che intanto prendeva forma, pareva estranea e ostile, rispetto alle piazzette così "nostre", dove ognuno aveva i suoi momenti solisti, il suo gruppo affiatato, la borsa, la foto, quel pezzettino che ha portato proprio lui. Dirà Baliani: "In Piazza non eravamo forti, eravamo deboli, o avevamo paura di esserlo. Anche per motivi tecnici: microfoni che non bastavano, poco tempo per lavorarci, la piramide finita il giorno prima... Ma il lavoro che abbiamo fatto con Maia in Piazza, quel pomeriggio, è stato decisivo. Tutti sono partiti un po' svogliati, non capivano cosa bisognasse fare: poi hanno riscoperto lentamente gli esercizi che avevamo fatto in villa qualche giorno prima, simulando proprio la situazione della Piazza..."
Qui bisogna finalmente parlare dell'unico "laboratorio trasversale" rimasto aperto, quello di Maia Cornacchia, che praticava questi esercizi di ascolto. Baliani richiamava di continuo all'ascolto e all'attenzione reciproca come prassi basilare per la scena, in un quadro - per così dire - funzionale e delimitato: con Maia questo quadro si allargava, per qualche ora e ogni qualche giorno, dal funzionale al primario, dalla scena a tutto il paesaggio intorno.
Gli esercizi, e anche le parole di Maia che li porgevano, erano fermi e sereni. Non ne faremo elenchi o descrizioni, in parte perché son noti, ma soprattutto perché son *delicati*: con i grilli di luglio, nell'imbrunire dei colli bolognesi, e offerti dalla voce di Maia mite e forte, dovevano combattere con molte resistenze per conquistarsi un senso. Trascritti qui, soccomberebbero del tutto.
Una mattina Maia mi diceva che *"è la preoccupazione, in questi attori (di ricordare la parte, di farla bene, di esser bravi, o i più bravi), che ingarbuglia lo stato interno, e che impedisce alle cose di fluire, in dentro e in fuori"*. Di certo molti, nell'affrontare questi esercizi in villa, saranno stati svogliati, scettici, o sarcastici. Ma pur in questo stato d'animo, accettare di eseguire l'esercizio e trovarsi lì in piedi, in silenzio, mentre altri stanno in piedi in silenzio sparsi nel larghissimo giro di un prato, può essere servito a due cose: a riposare l'anima dal brulichio teso di quei giorni; e a percepire il proprio garbuglio sordo, e il mutismo del paesaggio a fronte d'esso. Che è pur sempre "percezione", e di qualcosa che solitamente non cogliamo.
Certo dura dev'esser stata quel pomeriggio di prova di cui parla Marco, in Piazza Maggiore: dove non c'erano da percepire colli e grilli, ma motori e perdigiorno incuriositi. Eppure anche lì i cento attori, dopo le solite battute di scaramanzia, sono stati per venti minuti in piedi e fermi, sparsi e distanti uno dall'altro per tutta l'ampiezza di quella piazza vuota. Se dovessimo farne un film, ora una bella dissolvenza incrociata li mostrerebbe in piedi e fermi negli identici punti della piazza, ma di notte, vestiti di bianco, e calcati da migliaia di persone, che si chiedono chi sono e che cosa fanno.

20. Il lavoro di base

Era questa la prima azione di Piazza Maggiore, chiamata "la rete". Gli attori arrivavano dalle loro piazzette in processione: dovevano subito sciogliersi, raggiungere il punto che avevano scelto, e lì stare in piedi, fermi e soli, sparsi in mezzo alla gente per tutta la piazza. Sguardo, forza, presenza: *"ognuno deve avere una corazza* - diceva Baliani - *poi vedrete che gli spettatori fanno cerchio"*. E percezione: cioè sentirsi legati l'uno all'altro da una rete invisibile sopra le teste della gente. Questa rete, dopo un po', sarà di voci: ciascuno comincerà a dire e ridire il suo frammento di poesia, ascoltando le voci degli altri, e muovendosi piano verso il centro, stringendo la rete.
Come si vede era cosa ben ardua, che allarmava equamente attori e regista: ciononostante, a detta di tutti, è riuscita. Anche il coro era riuscito, dopo le difficoltà che abbiamo detto e altre ancora, a prendere il passo. Nelle ultime prove in villa, documentate dai video, la nenia chiesastica è divenuta prosodia liturgica, larga, solenne. Timbri e colori delle diverse parti sono ben modulati, il ritmo marcia, ogni irruzione dei *Giovani* è un caterpillar che tira e spinge tutti gli altri, e le prove finiscono in applausi. Invece nulla: la fonica, o i fonici, hanno gravi problemi il giorno prima, non si riesce a sistemare dei panoramici abbastanza vicini, o abbastanza potenti, e le trenta voci dei *Giovani* sono poche per la piazza - figuriamoci le dieci delle *Donne*. Quindi si estrae un solista da ogni coro, all'ultimo minuto, e lo si mette a declamare in piedi nel microfono ad asta, accanto ai suoi. E ancora, nonostante questo e altro, pare che la cosa funzioni. E così altre, che non raccontiamo più. Insomma, stiamo parlando di nuovo del famoso "miracolo di Piazza Maggiore".
"E non è quasi mai stata provata... - si meraviglia Baliani ancora un anno dopo - È stata provata di giorno, col sole, con la gente che moriva di caldo... Sicuramente il tempo dedicato alle piazzette è stato infinitamente più alto di quello dedicato a Piazza Maggiore. Ma questo allora mi riconferma che il lavoro di base è stato decisivo. L'energia che si è impiegata in Piazza Maggiore veniva dalle piazzette, dal lavoro fatto per quelle: dal training dei gruppi, dal lavoro con Maia, dalle macerie, dalle presentazioni. E questo mi riconferma che è sempre meglio dedicare più tempo a questo lavoro di base. Finché non hai un gruppo teatrale, un ensemble di lavoro teatrale, è inutile che fai il resto. È meglio perdere più tempo per formare questo insieme che affrettarsi a entrare nel vivo della drammaturgia, della creazione di forme."
Insomma, niente miracoli: c'è un principio di Lavoisier dell'energia teatrale. Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma, non solo nelle reazioni chimiche, anche nell'energia teatrale: da qualche parte bisogna pur che venga. Mentre alle azioni delle dieci piazze è stato dedicato non solo *più tempo*, ma un tempo *più forte,* più creativo e coinvolgente, all'azione del coro si è riservata solo pazienza e disciplina. Quindi una quota dell'energia scatenata alla fine dal coro viene da tutto il resto del lavoro: dal lavoro di base, di coesione.

21. Comunità labili e forti

"Ma questa forza di coesione non vorrei che paresse una cosa mistica. - continua Baliani - È ben concreta: starsi ad ascoltare, essere capaci in dieci di sentire gli altri nove, non pensare di esser meglio degli altri nove, lavorare ben concentrati su se stessi ed essere contemporaneamente attenti a quello che fanno gli altri. E questo ci ha permesso anche una sorprendente leggerezza della vita quotidiana lì in villa. È veramente singolare aver convissuto lì per quindici giorni senza che vi siano state quelle tensioni che accadono in comunità anche molto più piccole, e altrettanto coatte: perché questi hanno dormito nei cameroni in sedici per sedici notti. Non è una cosa facile (...)".
"Molta parte ha avuto la fascia più stretta delle figure che si muovevano intorno agli attori: i *fiancheggiatori*. Gli attori si sono sentiti *curati*, cominciando dal cibo preparato da questa cooperativa bolognese: se cento persone in quelle condizioni mangiano male, dopo cinque giorni scoppiano risse, la rivolta della Potemkin. Gli attori percepivano che le persone che giravano intorno, anche se non le conoscevano tutte, erano - come dire - *affettuosamente* rivolte verso di loro. Si sentivano curati, rispettati. Questo ha a che fare con le comunità, non col teatro: dovrebbe accadere in ogni comunità, bambini a scuola come anziani nell'ospizio. Anche per questo dico che l'*Antigone* è stato un esperimento politico. Siamo riusciti a creare una comunità. Provvisoria, certo: questo è importante capirlo, magari altri tre giorni e scoppiava tutto...".
Sì, provvisoria e orientata: tesa verso uno scopo destinato a bruciare tutto, sia le tensioni che la comunità stessa. Questo è davvero importante capirlo: bisogna fare una breve riflessione di politica e storia recente del teatro, che volendo si allarga al resto.
Come per altri e maggiori fenomeni degli ultimi due decenni, si sente dire che i "gruppi teatrali" sono morti. In parte è vero: tanti son morti; molti sopravvivono a se stessi in rianimazione; alcuni sono vivi e scalcianti, e alcuni di questi fanno cose stupende. Ma non è questo il punto: il punto è che è molto più difficile scorgere i mutamenti che lavorano nell'ombra, e molto più facile annunciare funerali. Proviamo a guardare meglio.
Negli anni e nei contesti in cui sono nati, i gruppi teatrali erano *comunità stabili e forti*: insiemi antropologici a legame forte, quasi giurato, aggregati intorno a un pensiero forte, allora dominante in molti campi della cultura. Quando si è levato, il vento dei mutamenti ha spinto tantissimi (nel teatro e ovunque) a precipitarsi verso le prassi a pensiero debole, millantate universalmente per moderne. I gruppi no: per salvaguardare la *forza dei contenuti* si sono chiusi nella *stabilità delle forme* aggregative. Quest'oltranza ha prodotto arroccamenti, separazione dal flusso dei mutamenti, e ha finito per ledere la forza che doveva preservare. I gruppi teatrali che hanno preso questa strada son divenuti *comunità stabili e deboli* loro malgrado: e molti son morti, o malvivi.
Regista, drammaturghi, guide e skipper, e parecchi attori dell'*Antigone* vengono da questi gruppi, vivi, malvivi e morti. E con l'*Antigone* hanno replicato un esperimento ("politico", come dice Baliani) che non è alle sue prime prove: quello di formare *comunità labili e forti*, che nascono intorno a un pensiero forte del teatro, lo realizzano in un tempo dato, e poi si disfano, fino alla prossima occasione. All'interno di queste comunità labili agisce la componente forte del teatro di gruppo - che era ed è un sistema forte di relazioni umane e artistiche - eludendone la componente debole, che era la stabilità a oltranza. Dunque è vero, il teatro di gruppo è morto. Cioè: si sta trasformando.

22. Tempo bastante

Ma adesso bisogna tornare ancora indietro, circa a metà percorso. Il motore, abbiamo detto, è a regime, e la nave va. Abbiamo detto anche più meno dove va: ma quanto manca ad arrivare? Qualcuno sta tenendo d'occhio il calendario?
"Qui entriamo in un campo educativo: - riprende Baliani - quando si parla di tempi si parla di pedagogia. Io ho maturato molta esperienza in questo: so che difficilmente arriverei a una prima senza avere il materiale che mi serve, che sia fra sei mesi o fra quindici giorni. Però nei rapporti con gli altri, in quello che trasmetti, *è molto importante dare sempre la sensazione che il tempo a disposizione sia infinito*. Devi essere tu solo un po' angosciato, tu a caricarti del problema 'non siamo ancora riusciti a far questo o a far quello'. Perché guai se l'attore percepisce una responsabilità di questo tipo: tenderà immediatamente a formalizzare, chiudere, risolvere, recitare. Usa tutti i cliché che ha a disposizione. E se lo fa prima del tempo è una catastrofe, non viene fuori più niente di buono".
Infatti, la notte del ventidue luglio, dopo sette giornate di lavoro, a tutta la compagnia riunita sulla solita scalinata del discorso serale, Baliani dice che tutto va benissimo. Che il motore funziona, che ha già prodotto moltissime e bellissime cose. Però aggiunge:
"Ora entriamo nella seconda fase del lavoro, e di solito, per la mia esperienza, è la fase più critica. Noi non abbiamo un mese davanti a noi: quindi non abbiamo la possibilità di ricostruire, con ciascuno di voi che dirà un testo, le motivazioni interiori, psicologiche, stanislavskiane, per capire perché lo dice. Tutto ciò che possiamo fare è tentare di rubare da voi il più possibile, e poi rendervi ciò che è già vostro. Moltissime tra le cose che vedrete vengono dal lavoro che voi avete creato: noi abbiamo preso e rimesso a posto, incasellato. Finora abbiamo inventato insieme. Da questo momento in poi però il lavoro è fare. Fare vuol dire costruire immagini: pulite, efficaci, comunicative. In questo fare sentirete sofferenza, la sofferenza di dire 'mio dio non sto creando più'. Perché non usciranno più nuovi materiali. *E guai se escono*, perché c'è già troppa roba. Il lavoro adesso è l'opposto, ed è il lavoro creativo più difficile: non è creare, è tagliare, ridurre, rarefare. E ripetere, fissare, per poter dare alla gente che vi verrà davanti immagini chiare, non belle intenzioni."
Poco prima, il gabinetto drammaturgico aveva ricevuto lo stesso mandato. Occorreva fermare i giri del motore, la circolazione di forme che si riaggregano sempre in nuovi costrutti, e produrne uno definitivo. Si scelgono, tra tutte le forme in giro nel motore, i personaggi, le azioni, i testi che paiono a quel punto più forti o utili; li si ordina in sequenze che paiano dotate di senso; si costruiscono i necessari passaggi: e si scrive. In breve sono stampate, e presentate alle guide e agli attori, le due "partiture" per le piazzette e per Piazza Maggiore, nell'esatta forma in cui si possono leggere più avanti.
E ancora: stesso compito per le altre zone concentriche del lavoro. Musici, danzatori, organizzatori, addetti stampa, coordinatori in villa e in città: stringere tutti, quello che c'è c'è, e ora bisogna lavorare perché si veda.
Abbiamo avuto poco tempo? Si è sempre detto così, ma non è vero. Abbiamo avuto il tempo bastante: perché l'abbiamo fatto bastare. Farlo bastare non era intollerabile barriera alla libertà fiorita dell'artista, ma precisa condizione del lavoro: era una parte del compito, del testo. Ma una parte insidiosa, forse la meno apparente a fronte d'altre (il tema della strage, la compagnia dei cento attori, le improvvisazioni): ma la più insidiosa di tutte. Bastava fare male i conti, farsi prendere la mano dall'occasione insigne, pensare forme da trenta giorni di prova, e tentare di costruirle in quindici: e quella notte sarebbe stata la catastrofe. Questa bilancia nella testa, istintiva o algebrica, è - come dice Baliani - una questione d'esperienza del regista. Ma anche una sua pesante responsabilità: e quindi merito, quando ci azzecca.

23. Regia di regie

Ma il regista è solo uno o sono dieci, o dieci più uno? Abbiamo detto diverse volte che le guide diventavano mano a mano registi effettivi dei loro gruppi: proviamo a spiegarlo meglio.
"All'inizio le guide le intendevo essenzialmente come dei *trainers*, - dice Baliani - coloro che si dovevano occupare di guidare un minimo training per il gruppo. È stato solo a metà del lavoro che ci siamo accorti che *in fondo ora il gruppo era loro*, il loro gruppo, e che sarebbe stato assurdo arrivare noi da fuori e dire cosa dovevano fare. Proprio per il rapporto di fiducia che gli avevamo chiesto noi di creare col gruppo, a quel punto erano loro che dovevano portare dentro i gruppi la drammaturgia che noi stavamo elaborando".
E così fu. Da qualche giorno la campana del tempo bastante stava suonando anche per loro, le dieci guide: stringere, dare strutture formali, individuare nei gruppi i personaggi, comporre, ripetere. E infine arrivò il testo. Non vi fu alcuna obiezione, alcuna riserva esplicita rispetto a questo "ordine di servizio" che arrivava stampato in bella copia. Anche perché non giungeva certo nuovo: ordinava soltanto in sequenza plausibile le figure che noi drammaturghi avevamo colto e incorniciato dal loro lavoro, e che con loro le guide già da tempo stavano elaborando, perfezionando, fissando.
Eppure, una delle ultime sere, quando tutti i dieci gruppi si alterneranno nelle due macerie per mostrarsi a vicenda dieci *filate* con luci e costumi (cinque o sei ore), si vedranno *dieci spettacoli diversi*. Per stile o segno teatrale, maturità, atmosfera, forza, durata: da venticinque a quarantacinque minuti, dal comico-grottesco all'intimo-lieve al tragico spinto, all'urlo.
Qualcosa del genere, ovviamente, era previsto:
"C'erano differenze di esperienza, tra le guide: con alcuni ho avuto pochissimo da intervenire sul lavoro di direzione degli attori. Altri erano alla loro prima esperienza. Con altri ancora non sono nemmeno mai riuscito a entrare: lì avevo di fronte una visione del teatro compiuta e profonda, e diversa dalla mia, quindi l'unica cosa da fare era rispettarla. Aveva poco senso dire non son d'accordo: era più giusto che svolgessero il loro percorso fino in fondo, perché era l'unica cosa univoca e coerente rispetto al gruppo".
Naturalmente, una base comune sotto queste varianti c'era, e forte: o sarebbero state ricusate, a costo di rifare il pezzo daccapo nelle notti restanti. Questa base comune era prodotta in parte dal testo scritto, ma come si sa un testo è poco intralcio per chi voglia a tutti i costi scantonare: in parte ben maggiore era prodotta da quell'*ipertesto* non scritto che era l'intero sistema della vita e del lavoro di quei quindici giorni in villa. Quello era il vero testo messo in scena, e quello era stato accettato da tutti, o si sarebbe visto per segni ben chiari e ben prima.
La regia di questo ipertesto invisibile e primario era di Marco Baliani, senza alcun dubbio: concretamente sua e *brevi manu* era la regia di Piazza Maggiore; ma per gli spettacoli delle dieci piazze, la sua è stata una regia mediata da dieci registi autonomi e diversi: una regia di regie.
Come concretamente sia avvenuta, nel lavoro di produzione e montaggio di forme che si mostrava sui due mucchi di macerie ogni giorno, sarebbe lungo e forse inutile spiegare:
"Forse possiamo dire che è accaduto questo: in qualche modo riconoscevano una maggiore esperienza. Io davo indicazioni di struttura rispetto a quello che vedevo: che stringessero quella parte e allargassero quell'altra. Però, non è che poi pretendevo di rivedere, dopo le correzioni... Piuttosto andavo a fondo rispetto a singoli pezzi attorali, soprattutto. E vedevo che le guide ci tenevano che io intervenissi su quel livello".

24. Il saluto ai morti

Un pomeriggio, in una di queste visite registiche sulle macerie, Baliani appunto "andava a fondo" con gli attori che provavano il *saluto ai morti*: occorre farlo "vedendo" quei morti che si allontanano, magari piccolissimi laggiù. Diversamente, se chi saluta non li vede più, sta lì con la mano a salutare il niente, e il pubblico se ne accorge, e non vede niente.
Nei primi due o tre giorni del processo, come abbiamo raccontato pagine fa, si sono buttate in campo emozioni e opinioni intorno alla strage di Bologna: "contenuti" generati dalle reazioni profonde e personali (non professionali) di fronte al tema del lavoro, che era quello. Poi si è passati avanti, ed è partito il motore del teatro, o meglio: di questo teatro. Nessuno ha chiesto di rivedere i video della strage, nessuno ha più ragionato di disegni stragisti, nessuno ha parlato *direttamente* di quei morti.
Anche questo racconto, forse per mimesi del suo oggetto, segue la stessa traiettoria: abbiamo parlato della strage all'inizio, e poi avanti e fin qui solo di teatro. Quella strage, e quei morti, sembrerebbero allontanarsi e rimpicciolire all'orizzonte. Non li vediamo più? E non corriamo allora tutti il rischio di quegli attori: di stare lì a salutare il niente? Di aver messo in piedi una macchina mirabile per la produzione del discorso, per poi dimenticare cosa dire? E il pubblico, allora, se ne accorgerà? E non sentirà niente?
Queste, devo dire, erano forse solo mie preoccupazioni, avvicinandoci alla fine del percorso: Baliani mi diceva di no, che andava bene così, che non bisognava creare ingorghi in quel momento aggiungendo compiti incandescenti l'uno all'altro. A posteriori, aveva ragione lui: la strage, la vita e la morte di quei morti, sono balzate fuori la notte del primo agosto, dalle scene e dalle figure, come se non avessimo mai smesso di parlare di loro per tutto quel tempo. E allora forse, in qualche modo, era stato proprio così.
Avevamo parlato di loro, parlando d'altro. Per tre ragioni. Prima: perché eravamo lì per far teatro. Però *quel tipo* di teatro: cioè un teatro che esige una presenza forte dell'attore (e di chiunque) davanti al tema che va a rappresentare. Quei morti erano già fin troppo forti davanti a noi e a chiunque. Per parlare di loro a voce alta, adesso, dovevamo diventare forti noi, di fronte a loro: o le nostre voci avrebbero intonato solo la solita indignazione di routine.
Poi ancora: si legga il *Dialogo tra l'Innocente e il Consapevole*, che trascriveva alcune tensioni reali accadute tra noi. I Consapevoli (*"Ci parli della morte di tua nonna, ma lei è morta per fatti suoi, questi sono morti per fatti degli altri. E quindi sono morti di tutti"*) e gli Innocenti (*"E allora sentirli miei è una specie di dovere civile?"*), erano entrambi lì, veri e presenti. E noi non dovevamo scegliere tra due posizioni vere e presenti: dovevamo scegliere verità e presenza. In termini brutali: anche se noi stavamo dalla parte dei Consapevoli, non potevamo chiedere agli Innocenti di "sentirli loro", quei morti. Dovevamo chiedergli di "esserci" con la loro massima presenza, la massima verità possibile: che è il presupposto primo per *sentire*, e dunque *far sentire*, alcunché.
Per queste due ragioni abbiamo *parlato d'altro*. E parlando d'altro abbiamo parlato *di questo* - cioè della strage - per questa terza ragione, che ho capito ragionando con Baliani un anno dopo.
"Noi qui - mi ha detto Marco - cosa avevamo di fronte? Il nostro tema di riferimento non era un romanzo, era un pezzo di Storia. E quando hai questa esse maiuscola davanti, sei perso: cosa può l'individuo raccontare... I rischi che corri sono quelli dell'illustrazione, dell'oleografia. È troppo grande quella cosa rispetto a noi. Calvino dice una cosa giustissima, credo dopo "Il sentiero dei nidi di ragno": *la storia deve restare sullo sfondo*. La storia con la esse maiuscola non deve mai comparire nel romanzo, nell'opera. Servono personaggi, piccole storie, storie concrete di gente, che permettano di vedere la Storia. Attraverso le storie di questi piccoli esseri noi possiamo vedere, e forse - lui dice - *illuminare la Grande Storia che passa dietro*".

Ecco dunque: i morti di Bologna stanno in piedi sullo sfondo della Storia. E noi li abbiamo visti, li abbiamo salutati, e poi ci siamo messi a lavorare per scorgere e cogliere le piccole storie necessarie a illuminarli, perché quella notte li vedessero in tanti.

20. La leggerezza e il peso

"Ora, qui noi avevamo un altro problema: le piccole storie non sapevamo dove prenderle. Nella Storia della strage di Bologna non c'erano personaggi, i morti di quella stazione sono anonimi, non sappiamo chi erano, cosa pensavano, qual era la loro vita. Non è questo che interessa alla Storia: per la Storia è un eccidio, punto e basta. Allora, come avvicinare quei morti? Era molto delicato: indagare sulla loro vita privata era inopportuno, non era questo che cercavamo. Però avevamo bisogno di personaggi. Allora la vita di quei piccoli oggetti - vestiti, foto, borse, che io avevo chiesto di portare e presentare per altre ragioni - è diventata lei quella piccola storia personale, fatta di piccoli rapporti con le cose, che ci ha permesso per un solo istante, proprio come in un'istantanea, di poter scorgere dei personaggi, e illuminare la grande Storia che avevano alle spalle".
Ecco come abbiamo fatto a parlare di loro parlando d'altro. Anzi: parlando di noi. Di un vestito *"fatto da me"*, di un portafoglio pieno *"ma non di soldi"*, di una foto del babbo e del fratello *"quando erano piccoli"*, di una foto del cane *"investito cinque anni fa"*; di *"un omino d'argento piccolo così, dove c'è scritto 'tu', ma sono io..."*. Cose molto piccole e molto private per illuminare una cosa molto grande e molto pubblica. Cose leggére, che frugate fuori dalle macerie e mostrate al pubblico con la faccia che sorride, diventano pesanti, più delle pietre che poco dopo porgeremo. I morti prestano un po' del loro peso a queste nostre cose, e noi restituiamo loro un po' di leggerezza: quella delle loro vite, che sono state magari giorni e notti, treni in vacanza attesi alla stazione, prima di essere pietre e lapidi pesanti in quella stazione stessa.
Nel poco tempo che restava libero avevo tenuto una specie di "diario profondo" del lavoro in villa. Era uno degli ultimi giorni quando mi accorsi di queste due rotaie parallele di *peso e leggerezza*, che forse portavano tutto. Trascrivo un breve pezzo di quel mio diario.
"Parole e pietre, parole come pietre, discorsi al vento, leggerezza e peso. Questa è una grande coppia di visioni, una delle opposizioni più belle, dice Calvino. Molto o tutto del nostro lavoro potrebbe forse essere letto, se servisse, con le due lenti di questi occhiali. Oblio e memoria, per esempio. Antigone e Ismene. Gli attori e il pubblico. Ma qui accade la cosa più feconda del ragionar per metafore, se le metafore son vive: dov'è la leggerezza e dov'è il peso?
Le parole. Saranno pesanti come pietre quella sera le nostre parole, o leggere come le nuvole di questa estate, svanite il giorno dopo nelle code delle autostrade, nelle spiagge? E tra esse, quali sono leggere e quali gravi: i versi irati o marmorei dei poeti, o i resoconti terraterra di nonne, magliette e cani? Un semplice saluto a un morto, *'Ciao Marò'*, non è una pietra lanciata in cielo con felice sbadatissima forza?
E Antigone è pesante, Ismene è leggera? Ma Antigone se n'è volata via nel paradiso degli eroi, dopo il gesto, lasciando Ismene a ricordare rasoterra, lungo i giorni pesanti. Non sono forse due metà dello stesso compito? Non sono due donne abbracciate, come nell'*Antigone* del Living?
E l'oblio. È leggero l'oblio e pesante la memoria? O piuttosto questa presente cortina d'oblio che ci viene proposta non è di piombo? E un certo tipo di memoria pesante, ideologica, piagnona: non può essere invece un leggero stormo che si ostina a svolare oltre quel piombo, come i *Giovani* del coro quella notte e i danzatori oltre la piramide? O come lo svolo dei morti leggeri sulle loro macerie, per vedere cosa c'è dietro?

E ancora, noi e loro: cento attori con - o contro - diecimila, trentamila spettatori. Chi è leggero e chi è pesante, noi o loro? Noi con le nostre *"gesticolazioni tragiche"*, come dice Fortini, o loro nella loro immobilità spettatrice, partecipe o distratta? Questi attori, "giovinotti leggeri di testa", e "i cittadini di Bologna che non dimentica", o il contrario? Chi riuscirà a volare, o a far volare l'altro, o a frenarlo per terra?"
Così ragionavo in quel diario alla vigilia di quella sera. E cosa accadde quella sera?

Parte terza: LE PIAZZE

25. Le piazze minori

Piazza San Martino, Piazza San Giovanni in Monte, Piazza San Domenico, Piazza dei Celestini, Vicolo Spirito Santo all'angolo con Via Val d'Aposa, Via Cesare Battisti presso la Chiesa di San Salvatore, Via San Simone all'incrocio con Via Oberdan, Via Sant'Alò all'incrocio con Via Carbonara, cortile di Palazzo Malvasia, cortile di Palazzo Montanari.
In questi dieci luoghi del centro di Bologna, alle dieci di sera del primo agosto 1991, si son spente le luci. Dieci ragazze che ridono sono corse fuori da dietro il mucchio di macerie, hanno preso per mano un'amica che sedeva tra il pubblico, le hanno detto: *"Pensa che sui giornali c'era scritto: questa volta bisogna prenderli subito..."*, e ridendo con lei son nuovamente scomparse dietro il mucchio. Poco dopo uno stormo di ragazzi vestiti di bianco ha occupato le macerie, ridendo e parlando.
Ecco: un lungo giro e siamo al punto di partenza. Dopo tutti quei giorni, e il racconto di quei giorni, ora gli attori son davanti al pubblico. Ora dovrebbero trovare una risposta le domande con cui abbiamo chiuso il lavoro, e il racconto del lavoro poco sopra: chi riuscirà a far volare l'altro, o a frenarlo per terra?
A questa domanda non è mai facile rispondere. Avevamo di fronte tanta gente, le previsioni erano state pessimiste: una cinquantina, un centinaio. Erano tre e quattrocento persone in ogni piazza. La strategia del contatto diretto con gli spettatori, degli attori protesi a parlare, domandare, raccontare faccia a faccia, è messa a dura prova. Le ultime file in piedi, come è tara abituale del teatro fatto in strada, vedono poco, sentono poco, si spostano per vedere e per sentire, o stanno lì e si distraggono, parlano: nell'un caso e nell'altro fanno chiasso, movimenti, sottraggono tensione. Inoltre, le "piazzette" sono tali in molti casi, ma in altri, come in Piazza San Domenico, sono slarghi chiassose e dispersivi, senza muri che rimandino le voci nude degli attori, che proteggano l'azione e l'attenzione.
Queste e altre contrarietà non sono (non sono mai state) incidenti o attenuanti: come nel caso del "tempo bastante", son condizioni date del lavoro, che il teatro conosce benissimo, e con cui è abituato a fare i conti. Dunque gli attori - quelli che hanno l'esperienza e la prontezza di farlo - calibrano le voci e la presenza su queste nuove condizioni di scena, e si va avanti.
D'improvviso i *Morti* si accorgono del pubblico, e interrompendo le loro quiete occupazioni gli vanno incontro, vanno a presentarsi: *"Se partissi per un viaggio senza...* ("ritorno" non l'abbiamo mai detto) *... porterei..."*. Ognuno mostra a qualcuno del pubblico un suo oggetto: *"questa giacca"*, *"questa borsa"*, *"questa scatola dei biscotti, dove adesso però tengo le medicine"*. Lo spettatore lo guarda, guarda l'oggetto che gli viene proposto: è una borsa, è *la sua borsa*. Sono venuto qui per commemorare la strage e questa ragazza mi fa vedere la sua borsa: va bene, accetto, però vediamo dove va a parare.

26. Spettatori

In teatro - diceva Eugenio Barba - puoi usare simboli, metafore, provocazioni, puoi fare tutto quello che vuoi, però attenzione: stai aprendo un debito personale con lo spettatore, che poi devi pagare alla scadenza, cioè entro e non oltre la fine di quello spettacolo stesso. Non nella scheda di sala che spieghi prima, non in una recensione che apra poi squarci non visti in scena, e tantomeno nelle pie intenzioni del "volevo dire", di cui è lastricata la crisi del teatro.
Di questi debiti, a mio avviso, lo spettacolo delle piazzette ne apriva diversi. Ho detto che "dieci ragazzi vestiti di bianco" occupavano le macerie, e poco sotto li ho chiamati *"i Morti"*: questo passaggio semantico che ho fatto, lo ha fatto insieme a me lo spettatore? E tutti gli altri passaggi successivi? Da quel tipo disperato che trasporta qua e là pietre e corpi, allo *"Sbandato"*; dall'altro tipo che spolvera, compone, o scaccia i morti, al *"Custode"*; da questo che ora vien fuori suonando e sorridendo al *"Morto viaggiatore"*, incantato un attimo prima del boato; dalla bella donna elegante, l'unica colorata, che viene avanti parlando mentre tutti le costruiscono una strada, a *"Ismene la sposa"*: gli spettatori ci stanno tenendo dietro?
C'è gente di tutti i tipi: spettatori incalliti delle sperimentazioni, abbonati della tradizione più paciosa, e digiuni totali di qualsiasi teatro; insegnanti abituati a leggere i segni ai loro alunni, e *audience* TV che viene solo letta dagli *share*; anziani dei centri anziani con fasce dell'organizzazione al braccio, e anziani vestiti a festa e con le anziane mogli; famiglie con bambini, soci di cento associazioni, ragazzi in cricca, gruppi di donne. Spettatori.
E lo spettacolo va avanti, nelle sue onde successive di segni e figure che avevamo preparato per loro. Io non so cosa si aspettassero di vedere: è un evento solitario, un'anomalia, non avevano precedenti a cui rifarsi. Non so nemmeno cosa sia accaduto in nove piazze, perché come tutti ne ho vista solo una. In quella si sentiva un forte pregiudizio favorevole, un credito aperto in bianco, di cui parleremo; si sentiva a tratti, nonostante o proprio in forza di questo credito, il disagio, la fatica nel riscuoterlo, l'incertezza nel tener dietro ai passaggi, l'ostinazione di capire.
Ma alla fine i debiti aperti paiono essere saldati, in qualche modo. I nostri spettatori hanno accolto: annuiscono, applaudono, gridano, accettano a quel punto anche la pietra che a ciascuno porgiamo e vengono con noi, nella prima processione verso la Piazza. Come abbiamo fatto a saldare quei debiti?
Posso fare solo due ipotesi. Il primo saldo si paga forse nei finali degli atti delle Dieci Piazze. Il brano intitolato *"Le nuove mura"*, che chiudeva quegli atti, è il tempo e il luogo in cui infine "fare i nomi". Nella piazza che era stata assegnata me (ormai solo per manovalanza di sostegno), quella di San Giovanni in Monte, le liste della P2[3] vengono lette su foglietti che gli attori tirano fuori dalla bocca. Nomi e cognomi e cariche e partiti suonano nitidi e forti in un'aria che si fa ora muta e incredula. Forse aiutata da qualche eco familiare - un sapore di quotidiani letti al mattino o TV accese a cena - la litania di nomi rende realtà, visibilità, *senso compiuto* a quei fantasmi che andavano avanti e indietro blaterando a volte cose incomprensibili. "Ecco chi erano", avrà pensato in quel momento il nostro pubblico. "Ecco di cosa stavano parlando".
Il secondo saldo è di natura più elusiva, non assegnabile a questa o quella voce o frase, questa o quella scena o figura teatrale: è la forza, la necessità, la presenza, l'aura di quelle persone vestite di bianco lì davanti. Non è vero che lo spettatore deve seguirmi nei passaggi della mia drammaturgia: deve ricostruirne una sua parallela, altrettanto accettabile e forte. Allora: alcuni

[3] Era entrata a far parte dei "testi freddi" del motore drammaturgico, e poi dei testi delle Dieci Piazze, una selezione di nomi tratta dall'elenco dei soggetti appartenenti alla P2 trovato nella cassaforte di Licio Gelli, e resi pubblici dopo la relazione al governo della commissione parlamentare d'inchiesta presieduta da Tina Anselmi, il 12 luglio 1984.

avranno "capito" (cioè, in latino, afferrato) e accettato esattamente quello che dicevamo; altri avranno capito e ugualmente accettato qualcos'altro, che per loro avrà avuto senso; e altri ancora non saranno riusciti a ricostruire neanche quel qualcos'altro, a ricomporre un'auto-narrazione accettabile, e quindi non avranno capito e afferrato alcunché. Ma tutti e tre, anche questi ultimi, hanno avvertito quest'altra componente più elusiva dell'accadere: *non ho capito tutto, di ciò che questi ragazzi hanno detto, ma ho capito benissimo perché l'hanno detto, e perché sono lì. E mi piace che siano lì a fare questo.*

27. La Piazza Maggiore

E dunque ci vengono dietro, fino in Piazza. Lì si disperdono tra altre migliaia di persone, arrivate dalle altre piazze o che attendevano lì. Anche i dieci attori, che li avevano condotti, si disperdono tra la folla, ma con ben altro compito davanti: vanno a tentare di tessere la "rete"[4] che dovrà raccogliere trentamila attese e orientarle al centro, alla fonte del discorso.
Frattanto c'è un "tempo morto", che in realtà appare ben vivo, carico, brulicante, almeno a noi. Per quanto ci si sia adoperati con cronometri e walkietalkie, le piazzette finiscono in tempi sfasati, e tra l'arrivo del primo e dell'ultimo gruppo di attori e spettatori passa più di mezz'ora. Io non so dire che tempo fosse questo: come lo abbia vissuto uno spettatore tra migliaia, che si guardava intorno chiedendosi cosa sarebbe cominciato e dove e quando, e frattanto chiacchierava con gli amici. O uno dei primi attori arrivati, che invece doveva star lì in piedi da solo, in tensione, in "parte", circondato da pubblico che aspettava che lui facesse qualcosa e senza invece poter far nulla per mezz'ora. Oppure Baliani, che dall'alto del balcone di Re Enzo scrutava le vie d'accesso alla Piazza, chiedendosi com'è che non arrivano ancora, e se poi tutto avrebbe funzionato. O i tecnici e i mille altri addetti, che si affannavano dietro ai microfoni, ai cavi, agli strumenti della banda da piazzare e custodire, agli altri mille rischi e compiti dell'ultimo istante. O ancora Valerio Festi, che doveva tenere a mano, per la sua parte, oltre a tutto quanto accaduto fin lì, e a quanto stava lì per accadere, anche il seguito non meno complicato, per tutta la Via Indipendenza e giù fino alla stazione. O infine Renzo Imbeni, che aveva assunto altre responsabilità in altre regioni di tempo e di azione ancora più estese.
Ma sempre ogni tempo sospeso, dove tutto potrebbe accadere, prima o poi finisce: e le cose prendono un verso. Arrivano finalmente gli ultimi, e Baliani dà il segnale di partenza: giù la lampadina solitaria sulla piramide, su le macchie di luce sulla piazza. Parte la rete della poesia, il vociare disperso: cresce, e stringe. Cento figure in bianco circondano la base della piramide, non sono più una rete ma quattro fronti di presenze e di suono, che ancora cresce fino a un'acme, poi crolla: Baliani ha gridato *"NO!"* dalle grandi casse acustiche. È la prima parola che si sente, è a stento una parola, è un urlo strozzato dall'ansia, distorto dall'eccessivo volume, e abbatte cento figure.
Ma risorgono, e corrono da tutte le parti, a prender posizioni, mentre alcune continuano a rigare di corse la piramide. Di lì a poco il pubblico vedrà tre vecchie scalare l'erta, accompagnate da una sorellanza di ragazze solenni, che poi in cima siederanno ai loro piedi, a contrafforte, dando loro mandato di parlare. E le tre vecchie, tenendo con mani incerte i loro fogli, leggono: *"Questa è la storia di Antigone, che volle seppellire il cadavere del fratello contro gli ordini del Re, e che fu fatta morire per questo".*

---

[4] Vedi sopra 20, Il lavoro di base.

28. Pubblico

Chi sono queste tre vecchie? Sono attrici? No, dicono *"szeus"*, non "dz*eus"*, alla bolognese, non son professioniste, perché le fanno recitare? E chi sono tutti quei ragazzi che vanno su e giù di corsa? Che cadono e muoiono, poi tornano ad alzarsi? Chi è quell'uomo in cima da solo[5]? Lui parla bene, non bolognese, è un attore: ma perché non è Carmelo Bene, come tanti anni fa, o qualcuno famoso come lui? E poi, cosa stanno dicendo tutti insieme? *"Cittadini di Bologna, non indignatevi... È stato uno scherzo. Con tante scuse..."*
Anche qui in Piazza abbiamo aperto debiti col pubblico che ascolta: e anche qui sono stati pagati. Sicuramente dalle parole dei poeti, da cui abbiamo tratto, col filtro di cui s'è detto[6], le più chiare e taglienti; e a cui abbiamo prestato l'irruenza fisica di questi cento ragazzi (ma anche la nostra sapienza del montaggio). E poi, sicuramente, con l'altra moneta forte di cui oramai abbiamo parlato abbastanza: la presenza e le motivazioni di chi fa.
Ma c'è dell'altro: c'è stato un credito preventivo da parte del pubblico, che qui ci ha aiutato a pagare.
"Noi eravamo consapevoli di questo. - dirà più tardi Baliani - Il pubblico sapeva benissimo cosa andava a fare in Piazza quella sera. Bologna sa cosa è stata quella strage, non va a vedere una storia che non si sa come finisce. Anche in questo è stata un'esperienza unica: potesse sempre essere così il teatro... Potessero gli spettatori venire a teatro non per vedere come finisce il terzo atto - chi se ne frega di come finisce il terzo atto - ma per vedere come riesco a rinnovare dentro di te la riconoscibilità di quel fatto che è accaduto, e che tu conosci benissimo, tanto bene che non lo riconosci più. Venire a teatro per vedere e riconoscere la storia, e soprattutto per riconoscersi in lei".
Questo credito, questa precognizione, questa aspettativa di sentirsi narrare quella storia e non altre, ci investiva di una responsabilità "pubblica". Era una situazione pubblica, e le persone che avevamo di fronte non erano più singoli *spettatori*, ma vasto *pubblico*: perché noi non potevamo parlare uno a uno, ma cento a trentamila; e perché lì non andavamo per narrare con parole nostre storie piccole e private, come nelle piazzette, ma storie grandi e pubbliche, e con parole pubbliche e non nostre.
A questo *pubblico*, allora, bisognava dare *teatro*, e nelle forme più alte di cui *noi* fossimo capaci. Bisognava narrare la loro storia, perché potessero riconoscerla e riconoscersi in lei; bisognava narrarla con parole pubbliche e stagliate, messe in fila in discorsi fluidi e forti, come vagoni nei treni, che son fatti per andare e portar gente. Ma bisognava dire queste parole con la nostra voce personale, umana e irripetibile, affannata dalle corse (siamo cento ma siamo dappertutto), rinnovata dalla giovinezza di Antigone ragazza, e contagiata dalla sua pazzia: eccoci, siamo cento, siamo venuti qui per dire, perché ci sono ancora tantissime cose da dire, e soprattutto *si può ancora dire*.
Dopo, quando il teatro che avevamo preparato per loro era finito, abbiamo chiesto che venissero con noi. Sono venuti, e non c'è stato più teatro, né pubblico.

---

[5] Giovanni Moretti, vedi 18, Il coro.
[6] Vedi 13, Le poesie.

29. La processione

A questo punto la regia passa di mano: da quella di Marco Baliani a quella di Valerio Festi, che ha predisposto lo schema dell'accadere da lì in poi. I cento attori sono scesi dalla piramide, hanno offerto alle persone che avevano davanti la pietra che portavano in mano, e poi altre e altre, raccolte dalle molte che poco prima avevano versato da zaini e valige, a rotolare con un rombo crescente sui declivi della piramide. Poi si sono raccolti tutti insieme, sono migrati a unirsi con la banda degli attori musicisti nell'angolo della Piazza che guarda Via Rizzoli, e lì hanno cominciato a intonare la ninnananna salentina. Altre cento mani distribuivano intanto migliaia di bigliettini, su cui erano scritti quattro versi: *"Ninna, ninna nannarella / lu lupu si mangiavi la picurella / Ohi picurella mia, come facisti / quando in bocca allu lupu te vedisti"*. Il pubblico legge quei versi, sente il canto, si unisce al coro.
La processione parte: il gruppo degli attori in testa, con la banda, compatti e visibili nei loro costumi bianchi, in mano torce accese[7]. Dietro a loro migliaia di persone che cantano e che portano una pietra, alcuni alta nel pugno. Più avanti il blocco bianco si rompe: in gruppi più piccoli gli attori si mescolano alla gente, per cantare con loro, perché il canto non muoia lungo tutto il lungo fiume della folla. E per tutta la lunghezza di Via Indipendenza, a intervalli, si incontrano altri mucchi di macerie, da cui gli attori raccolgono ancora pietre, offrendole a chi ancora non le ha.
Così fino alla stazione. Alla stazione, il canto ammutolisce. Gli attori si raccolgono di nuovo, e puntano compatti verso l'ala sinistra dell'edificio, alla sala d'aspetto di seconda, sotto il grande orologio che ora è accecato da un drappo nero. Lì buttano la loro pietra per terra, e presto c'è un piccolo tumulo. Che cresce, perché anche la gente ha capito, o è stata avvertita, o sapeva da sempre cosa fare: e tutti si avvicinano al tumulo, con la pazienza solenne dei riti, e gettano lì la pietra che hanno portato in mano dalla piazza, dal teatro.
Tutto accade nel silenzio più assoluto, inverosimile per quel mare di persone. Quel silenzio è propizio al grido, che si alza tersissimo di lì a poco, come il fischio di un treno incantato: il mezzosoprano Esti Kenan Ofri appare sopra la pensilina della stazione, e intona il frammento conclusivo dell'opera *"Ofanin"*, di Luciano Berio. Lo ripeterà tre volte, quattro volte, mentre sulla facciata della stazione appaiono, proiettati in bianco su nero, uno a uno, i nomi e le età dei morti. Quegli ottantacinque nomi sono lentissimi a passare, ognuno indugia un tempo che pare infinito, non vuole andar via. E sotto ognuno, per un tempo infinito, ancora qualcuno butta una pietra sul tumulo, che ancora cresce.
Dopo quella delle pietre, arriva la liturgia del fuoco: dall'altra parte del viale tornano gli attori, che intanto s'erano allontanati e preparati, moltiplicando e riattizzando le torce. Anche quelle, una a una, son deposte, conficcate, o solo gettate sulle pietre. Ora il tumulo brucia come un rogo, o come le macerie di un incendio, o di una strage.
Dopo un tempo che non riesco a calcolare, tutto finisce in silenzio, senza un colpo, senza un finale a effetto, negli ultimi nomi dei morti che appaiono, stanno, scompaiono; nel grido melodioso, che si spegne, della cantante, che ora se ne va; nel seguito che aspetta tutta questa gente al suo ritorno a casa, *"con una pietra sul cuore"*, e poi domani.
Gli attori no, hanno il cuore leggerissimo, volante. Alcuni si abbracciano e piangono, altri ridono e dicono battute, e chiedono com'è stato questo e quello. Domani leggeremo gli articoli dei giornali, ora aspettiamo l'autobus che ci porta su in villa, dove c'è una cena speciale, e una festa. Sono le due. Ma tutto è strano, sospeso come un sogno. Questa cosa, qualunque sia stata, per noi finisce qui.

---

[7] Eccoli in una foto, in bassa definizione ma suggestiva: https://www.tognolini.online/images/antigone.jpg

30. Gente

Un'eternità prima, nella Piazza, le ultime parole del *Poeta* avevano offerto la pietra: *"Prendetela, come un pegno. La sua storia è ancora tutta da narrare. È il pezzo mancante della città da edificare"*. Le ultime parole del coro, dopo quelle, avevano ripetuto: *"E voi tornerete alle case con una pietra | sul cuore come nel pugno una pietra vera"*. Poi le parole teatrali erano finite: i cento attori erano scesi dalla piramide verso il pubblico, ed è con *parole loro* che avevano offerto *"davvero"* la pietra che avevano in mano, e le altre che raccoglievano da terra, a centinaia di persone: "prendetela", o "prendila", e "venite con noi", "venite alla stazione con noi", e chissà cos'altro.
Il teatro in quel momento finiva: quegli attori non hanno più testo, non hanno più azioni pensate e provate, non sono più attori. E allora quel pubblico non è più pubblico: *è gente*.
Forse si sono incontrati a metà strada. Ricordate le domande con cui finiva il lavoro, e il racconto del lavoro: chi farà volare chi? Ecco una congettura di risposta.
Il teatro più vivo dei decenni passati ha usato e alla fine abusato del "coinvolgimento del pubblico". Oggi nessuno si sogna. In realtà, non basta chiedere al pubblico di "fare": occorre dargli le motivazioni plausibili, e ancor più la spinta d'energia necessaria a passare di livello, da quello (legittimamente) passivo a un livello d'azione. Ma non basta neanche questo: occorre proporgli le forme giuste, riconoscibili e accettabili del fare.
Allora: gli atti teatrali delle dieci piazze e di Piazza Maggiore, che contenevano in sé tutto ciò che finora ho raccontato e altro ancora, in qualche modo hanno raggiunto il segno, hanno lanciato il pubblico su uno stato più alto d'energia. A quel punto sono state proposte (dall'acume di Valerio Festi) le forme giuste del fare assieme: atti semplici e forti, archetipici e quindi ancora riconoscibili da ognuno. Accettare, tenere, portare una pietra con altri che ne portano altre; camminare e cantare con loro; arrivare in un luogo adatto, e deporla con le altre in un tumulo.
Nello stesso momento gli attori erano *scesi* dalla piramide, cioè dal piano "attivo" del teatro, invitando contemporaneamente il pubblico a *salire* dal suo piano "passivo" di pubblico, e fare qualcosa con loro. Forse si sono incontrati a metà strada. Forse "lì" hanno trovato una regione che è attiva e passiva a un tempo, abitata non più da attori e pubblico, ma da *gente*. E per stringere ed elevare il campo di questo insieme: da *cittadini*. Per stringere ed elevare ancora di un grado: da *concittadini*. Che si ritrovano a sapere benissimo cosa va fatto, vanno e lo fanno.
Questa regione del fare assieme ciò che va fatto, attivi e passivi a un tempo, è la cerimonia.
E forse è per questo che ci avevano chiamato. Se il compianto dei morti è una cerimonia, la commemorazione dei morti invendicati di una strage deve essere una cerimonia potente.
Occorreva rinnovare la potenza di una cerimonia i cui contenuti erano sempre forti, ma le cui forme sbiadivano di anno in anno. Per fare questo occorreva voleva il teatro, e un teatro forte.
Se era questo che ci chiedevano, forse l'abbiamo fatto. Tutto il nostro lavoro, e il nostro teatro, serviva per mettere in strada quella processione.
Tempo dopo, scopriremo che ciò che la gente ricorda di quella notte è la stessa immagine che prevaleva il giorno dopo sui giornali: le torce infuocate, buttate sul tumulo della stazione. Un atto che noi non avevamo pensato, provato, lavorato nemmeno una volta.