

# ANTIGONE DELLE CITTÀ

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 percorso, Bologna, 1 agosto 1991*

**a cura di Bruno Tognolini**

---

## Questo libro

Questo libro (al momento “futuro libro”) nasce da una revisione sui testi che scrissi e curai nel 1992 a narrazione e documentazione dell’evento teatrale “ANTIGONE DELLE CITTÀ, o dell’insepoltura del corpo del fratello”, una cerimonia civica e teatrale in memoria delle vittime della strage della stazione di Bologna nel 1980, andata in scena (celebrata) a Bologna il 1° agosto 1991 in dieci piccole piazze e altri siti del centro storico e infine in Piazza Maggiore.

Quei testi furono pubblicati l’anno successivo all’evento, nel luglio 1992, a cura della Direzione dei Servizi di Informazione e Relazioni Pubbliche del Comune di Bologna, in una brossura 21 x 27, 112 pagine, col titolo “Antigone delle città, o dell’insepoltura del corpo del fratello” e i sottotitoli “Un progetto teatrale su cumuli di macerie per la memoria delle vittime della strage della stazione di Bologna. Il racconto del primo percorso, Bologna 1991”<sup>1</sup>.

Di questo volume sopravvivono oggi pochissime copie: due in mio possesso; forse due o tre in possesso di altri (due studentesse, per esempio, che ne fecero tesi di laurea in Italia e all’estero); e qualche altra copia forse custodita in archivi e biblioteche bolognesi.

L’attuale revisione rifinisce e completa quell’unica edizione istituzionale, corredandola di un apparato di note (citazioni delle fonti letterarie e drammaturgiche dei testi recitati dagli attori, rimandi fra le varie sezioni e altri riferimenti e informazioni), e arricchendola di nuovi tratti di racconto, utili alla comprensione dei fatti trent’anni dopo.

Si sviluppa in tre parti:

**Parte prima: IL RACCONTO.** Un “racconto-resoconto”, come fra poco nella Premessa si dirà, dell’intero percorso teatrale: dai quindici giorni di costruzione dell’evento a Villa Guastavillani, agli spettacoli nelle Dieci Piazze e all’atto finale in Piazza Maggiore. Questa parte è conclusa da una breve riflessione sul tipo di teatro che l’Antigone delle Città ha messo in scena (in piazza): un teatro civile, “che fa i nomi”.

**Seconda parte: I TESTI TEATRALI.** Le parole che gli attori declamarono, tratte dalle più disparate fonti (per la gran parte citate a pie’ di pagine) e montate nel “Gabinetto Drammaturgico” da me e Marco Baliani, con Maria Maglietta e l’aiuto di Roberta Lipparini.

**Terza parte: I TESTI POETICI.** I primi due dei tre poemi originali scritti da Franco Fortini, Franco Loi e Gianni d’Elia per questo evento (il terzo non fu utilizzato: se ne darà conto).

---

<sup>1</sup> Il volume conteneva anche: una PRESENTAZIONE DI Renzo Imbeni, sindaco di Bologna in quegli anni; una TESTIMONIANZA di Torquato Secci, presidente del Comitato delle vittime della strage di Bologna, padre di Sergio Secci, una delle vittime, mio collega studente del DAMS; un’INTERVISTA a Valerio Festi e Monica Maimone, gli ideatori della manifestazione, e a Marco Baliani, il regista, a cura di Paolo dalla Sega.

# Indice

Questo libro .....	2
--------------------	---

## Parte prima. IL RACCONTO

### L'ANTEFATTO

1. Premessa .....	5
2. I costruttori .....	6
3. Dieci ragazze che ridono .....	8
4. L'antefatto .....	8
5. Antigoni progressive .....	9
6. Teatro e Città si preparano all'incontro .....	10
7. Una compagnia di centoventi .....	11

### VILLA GUASTAVILLANI

8. Compiti e orari .....	12
9. Poter fare .....	12
10. Il "miracolo" di Piazza Maggiore .....	13
11. Il motore drammaturgico è partito .....	14
12. Zen e motocicletta .....	15
13. I gruppi .....	16
14. Le presentazioni .....	17
15. Le poesie .....	18
16. Le improvvisazioni .....	19
17. Le scritture .....	20
18. Le visite .....	21
19. Pieno regime .....	22
20. Il coro .....	23
21. Percezione, ascolto, attenzione .....	24
22. Il lavoro di base .....	24
23. Comunità labili e forti .....	26
24. Tempo bastante .....	27
25. Regia di regia .....	28
26. Il saluto ai morti .....	29
27. La leggerezza e il peso .....	30

### LE PIAZZE

28. Le piazze minori .....	32
29. Spettatori .....	33
30. La Piazza Maggiore .....	34
31. Pubblico .....	35
32. La processione .....	36
33. Gente .....	37

### UN TEATRO CHE FA I NOMI

34. "Di questo" .....	38
35. Questioni .....	39
36. Sporulazione .....	40

## **Parte seconda. I TESTI TEATRALI**

Premessa: I COPIONI

### **Le Dieci Piazze: LA LAMENTAZIONE**

Profili dei personaggi.....	43
1. Macerie.....	44
2. Lo Sbandato.....	44
3. La Ragazza Che Ride.....	45
4. Il Morto Viaggiatore.....	45
5. Il Volo dei Morti.....	45
6. Le Presentazioni.....	46
7. Il Blackout.....	49
8. Le ondate dei Morti Viaggiatori.....	50
9. Le Deposizioni.....	51
10. La Danza Silenziosa e la Visione della Banda.....	51
11. I Ciechi.....	52
12. Il Saluto ai Morti.....	52
13. Il Lavoro della Ricostruzione.....	53
14. Il Dialogo tra l’Innocente e il Consapevole.....	53
15. Ismene la Sposa.....	55
16. Il Ritrovamento delle Pietre.....	56
17. Antigone.....	56
18. La Danza Silenziosa e l’Informazione Politica.....	57
19. Il Lancio delle Pietre.....	59
20. Epilogo.....	59

### **Piazza Maggiore: L’INDIGNAZIONE**

Primo testo: LA STORIA DI ANTIGONE.....	61
Secondo testo: LA PARTITURA DEL CORO.....	63
Terzo Testo: LE NUOVE MURA.....	72

## **Parte terza. I TESTI POETICI**

Franco Fortini.....	75
Franco Loi.....	82

## Parte prima

# IL RACCONTO

Di Bruno Tognolini

---

## L'ANTEFATTO

### 1. 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, almeno quattro parzialità di prospettiva.

La prima è quella di un osservatore interno, coinvolto nei fatti: il racconto di un osservatore esterno avrebbe garantito da un lato maggiore oggettività, e patito dall'altro altre e diverse opacità di sguardo. La seconda è quella, tra i coinvolti nei fatti, di un drammaturgo: un attore, un regista, un organizzatore, un tecnico, avrebbero raccontato le stesse cose in modo diverso. La terza è 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 possibili (da qui l'ossimoro di racconto-resoconto). La quarta parzialità, infine, è quella di un racconto *a posteriori*, a distanza di un anno, che scorge forse metodo e disegno dove invece operava (o sembrava operare) *in medias res* un sano e vitale sistema caotico.

Con queste e altre riserve, tuttavia, le pagine che seguono, lette e in qualche modo sottoscritte da Marco Baliani, regista dell'evento, sono di fatto la sola versione ufficiale dell'accaduto.

Un problema rimane: il lettore. Questo genere di testi soffrono di una possibile angustia: rischiano d'essere scritture interne, specialistiche, racconti di teatranti per teatranti. Anche questo limite va accolto con serenità, finché non si sia in grado (e non molti lo sono) di parlare di cose dei pochi a tutti. Ma uno spiraglio a questa angustia forse esiste: ho raccontato un processo plurale di produzione di senso, le forme di funzionamento di una mente collettiva, che lavora a buon regime d'armonia tra le sue parti. Queste forme di funzionamento, e i loro modelli, possono essere comuni ad altre "menti": la redazione di un giornale, un set di cinema, una squadra di calcio, o un prato. Letto con questo sguardo che traspone, anche il racconto di un processo teatrale complesso può riguardare molti, se non tutti.

Questo presente, poi, è il racconto di un processo teatrale già di per sé unico (con cento attori e quindici giorni di tempo); che costruiva un evento spettacolare inedito a sua volta (una cerimonia civile e cittadina); con modalità e linguaggi inediti per il teatro di quegli anni (vedi il capitolo finale di questo Racconto, "Un teatro che fa i nomi"); e su un argomento infine unico e fiammante: la strage di Bologna. Questo ultimo sfondo, soprattutto, da solo renderebbe quello spettacolo-rito un fatto teatrale unico, rilevante su ogni altro; e quindi distinto e rilevante il suo racconto. Ma avanzare questa ultima unicità e rilevanza come una petizione di principio sarebbe un errore. La miglior cosa che la affollata compagnia di Antigone poteva fare, per quella strage impunita, era dare del suo meglio nel suo campo: il teatro. Fare il miglior teatro

che poteva, e così prestare altra vita a quei morti, non attingerla da loro. La stessa cosa vale per questo racconto: si augura d'essere una testimonianza efficace, lucida e ricca di per sé, non per luce riflessa da quella strage. Se riuscirà a essere tale, un buon racconto di un buon teatro, sarà anche un buon documento politico: ma non viceversa.

E cominciamo.

## 2. I costruttori

Cominciamo “facendo i nomi”: per primi i nostri. In cima e non in fondo, come in genere si una fare, ecco i nomi dei molti che con compiti diversi costruirono quell'evento.

*Progetto*

**Valerio Festi e Monica Maimone**

*Ufficio stampa*

**Rita Milanesi**

*Testi poetici originali*

**Franco Fortini, Gianni D'Elia,  
Franco Loi**

*Cucina*

**Cooperativa La Casetta di Lagune**

*Regia*

**Marco Baliani**

*Musicisti*

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

*Drammaturgia*

**Marco Baliani, Maria Maglietta, Bruno  
Tognolini**

*Assistenti alla regia*

**Maya Cornacchia, Maria Maglietta,  
Giuseppe Scaramella**

*Luci*

**Paolo Baroni**

*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*

**Emilio Russo**

*Coordinamento*

**Sandro Tranchina**

*Organizzazione nella Villa Guastavillani*

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

*Segreteria esecutiva*

**Milena Garavini**

*Per il manifesto*

**Roberto Perini**

*Logistica*

**Janna Carioli**

*Per il progetto scenografico*

**Graziano Gregori e Tommaso Gomez**

*Allestimenti*

**Mirko Aldrovandi**

*Per le proiezioni*

**Paolo Gualdi**

*Organizzazione del pubblico*

**Francesca Ciampi**

*Attori*

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

**RUPPO 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 Ottobriano, 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 Anzagli, 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’Aglia, 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**

**Il volume “ANTIGONE DELLE CITTÀ”,** pubblicato dalla Direzione dei Servizi di Informazione e Relazioni Pubbliche del Comune di Bologna nel luglio 1992, è stato curato da me, **Bruno Tognolini**.

### 3. 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’insepolitura 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 del centro di Bologna, 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.

### 4. 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<sup>2</sup> 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 Paziienza 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

---

<sup>2</sup> Vedi nota 1 .

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.

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.

## 5. 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, stagiato 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 sconsigliano, 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<sup>3</sup>: 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.

---

<sup>3</sup> Vedi nota 1.

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.

## 6. 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, operatori, 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.

## 7. 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.

# VILLA GUASTAVILLANI

## 8. 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.

## 9. 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 contraccollo. 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 impunito 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: *"Povera me, 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.

## 10. 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?

## 11. 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.

## 12. 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.

## 13. 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.

## 14. 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 diciassette 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?

## 15. 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, trascrivere e portare con sé frammenti di quei testi che piacessero, colpissero, irritassero, o altro. Alla fine della discussione politica, a ferro caldo, Baliani chiese a ognuno di dire i suoi frammenti: senza recitare, senza un ordine prestabilito, solo prestando ascolto al tempo giusto, a non sovrapporsi. Capì 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 “recitarlo” 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 in altri reami del teatro. 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 erano già “teatrali” a primo impatto: cioè – per esser brevi – già fisici, parlabili e agibili, fatti di parole “che si possono fare”. Altri lo erano meno, pur adattissimi a un dicitore con leggio: parole “che si possono dire”. E altri, a quanto pare quelli di D'Elia, non lo erano abbastanza, pur essendo fulgenti parole “che si possono leggere” solo con gli occhi e in silenzio. 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 quei versi. Probabilmente fra loro e quei versi c'era il filtro delle preoccupazioni dell'attore a creare distanze (che interpretazione, che vocali aperte e chiuse, che pause). Bene: a ferro caldo, nel colmo della necessità del dire, son 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.

## 16. 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 attoriale.

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 audiovisiva 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.

## 17. 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."

## 18. 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 audiovisiva 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.

## 19. 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 scritte 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 musicisti 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 Milanese, 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?

## 20. 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 rimontati liberamente rispetto all'ordine sequenziale originale, ma nel rispetto dell'integrità di ognuno; e spartiti fra cinque personaggi, o ruoli coreutici, o allegorie, come si vogliono 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..."

## 21. 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, monotono. 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.

## 22. 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 li 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 ridere 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.

## 23. 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 scalzanti, 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*: insieme 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.

## 24. 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. Musicisti, 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.

## 25. Regia di regia

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 ruscate, 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 regia.

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 attoriali, soprattutto. E vedevo che le guide ci tenevano che io intervenissi su quel livello”.

## 26. 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 accoggerà? 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 tuoi, 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.

## 27. 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 leggere, 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?

# LE PIAZZE

## 28. 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 sono 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 sono 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 sono davanti al pubblico. Ora dovrebbero trovare una risposta alle 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 bastate", sono 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.

## 29. 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 sguardi 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<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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.

drammaturgia: deve ricostruirne una sua parallela, altrettanto accettabile e forte. Allora: alcuni 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.*

### 30. 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”<sup>5</sup> 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 palazzo 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, come gli attori che la dicono. Cento figure in bianco circondano la base della piramide. Non sono più una rete sparsa ma quattro fronti compatti di presenza e di suono, che ancora cresce fino a un’acme, poi crolla: Baliani ha gridato il suo “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 in un colpo solo cento figure.

Ma subito risorgono e corrono da tutte le parti a prendere le posizioni, dove siedono o attendono in piedi, mentre alcune continuano a rigare di corse senza senso la piramide. Di lì a poco il pubblico vedrà tre vecchie scalare l’erta, accompagnate da una sorellanza di poche ragazze solenni, che infine in cima siederanno ai loro piedi, a contrafforte, dando loro mandato di parlare. E le tre vecchie, reggendo con mani incerte i loro fogli, leggono: “Questa è

---

<sup>5</sup> Vedi IL RACCONTO, punto 22 “Il lavoro di base”.

*la storia di Antigone, che volle seppellire il cadavere del fratello contro gli ordini del Re, e che fu fatta morire per questo”.*

## 31. Pubblico

Chi sono queste tre vecchie? Sono attrici? No, dicono “*szeus*” non “*dzeus*”, 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<sup>6</sup>? 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<sup>7</sup>, 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.

---

<sup>6</sup> Giovanni Moretti: vedi IL RACCONTO, punto 20 “Il coro”.

<sup>7</sup> Vedi IL RACCONTO, punto 15 “Le poesie”.

## 32. 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, cume facisti / quando 'mmocca 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<sup>8</sup>. 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.

---

<sup>8</sup> [Eccoli in una foto](https://www.tognolini.online/images/antigone.jpg), in bassa definizione ma suggestiva: <https://www.tognolini.online/images/antigone.jpg>

### 33. 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 tumulto.

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 “li” 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 tumulto della stazione. Un atto che noi non avevamo pensato, provato, lavorato nemmeno una volta.

# UN TEATRO CHE FA I NOMI

*I primi due punti di questa parte finale del RACCONTO (34, “Di questo” e 35, “Questioni”) erano già presenti in calce alla brossura del ‘92. Due brevi riflessioni non su questo evento teatrale, ma su questo tipo di teatro: un teatro civile, che parla dell’oggi “facendo i nomi”. E che al tempo era un unicum, senza riscontro nel teatro d’allora; ma che in seguito si è rivelato, guardandolo a posteriori, un antefatto, un apripista per una certa parte del teatro successivo.*

*Il terzo punto, “Sporulazione”, è scritto nell’aprile 2024, dopo trentadue anni, e parla di questo: col senno del poi racconta di piste aperte, appena un anno dopo, da quell’apripista. Con un esempio aneddotico, lampante ed eccellente, di cui son stato (forse immeritadamente, ma non casualmente) ancor più che testimone, agente, attore.*

## 34. “Di questo”

Nel 1922 Vladimir Majakovskij scrive un poema che ha per titolo “Di Questo”. Intorno a lui, i poeti della RAPP, l’Associazione Russa degli Scrittori Proletari, intonano inni rivoluzionari zelanti e virili, e servili. Ma lui in quel momento ha altri problemi: Lilja Brik l’ha lasciato. “Di che cosa? Di questo?”, si domanda il capoverso del poema. Di questo, si risponde.

L’acclamato “massimo poeta della rivoluzione”, vuole parlare “*di questo tema /angusto/ e personale*”: del suo amore. Questo cortissimo e potentissimo proclama di settanta anni fa, solo invertendo i termini, torna buono per oggi.

Oggi che scrivo, 23 maggio 1992, Giovanni Falcone è saltato in aria con la moglie e tre agenti della scorta: e tutti i commenti continuano a parlare di mafia che attacca lo Stato, non di mafia dentro lo Stato. Ieri gli imputati neofascisti della strage dell’ Italicus sono andati ancora assolti in Cassazione. Dovunque, a Roma e a Sagunto, si discute. Ma *di cosa stanno parlando?*

Come a teatro, dove sempre più spesso a me e a altri amici spettatori accade di sedere storditi, con un senso di esilio, di estraneità: *ma di cosa stanno parlando?*

Perché il teatro non parla mai “di questo”?

E perché stavolta, invece, ne ha parlato?

Fin qui, ho raccontato un processo teatrale di alta temperatura umana e politica: ma che poteva esser teso a parlare di ogni cosa. Invece era stato chiamato a parlare della strage di Bologna. E ora, che dopo tante pagine anch’io sono giunto dove dovevo, cioè a parlare “di questo”, non ho più pagine per ragionamenti e ipotesi, ma solo un breve elenco di domande, uno scarno questionario da offrire.

## 35. Questioni

È giusto ricordare le stragi e l'impunità dei colpevoli?

È giusto ricordarle pubblicamente?

Tra le tante forme di cui può servirsi questa commemorazione pubblica, comizi, cortei, documentazioni, concerti, film: è opportuno utilizzare anche il teatro?

E il teatro: può parlare del presente?

Piu stretto: di fatti specifici del presente? Per esempio, delle stragi?

E perché solitamente non lo fa?

Non parla a un'intera città radunata nelle piazze in un rito civile?

A chi può parlarne: solo ai pubblici abituali nelle sale?

Il teatro può officiare un rito civile?

E perché solitamente non lo fa?

Il teatro può parlare direttamente di fatti dell'oggi per esempio le stragi "facendo i nomi", e con nuovi testi scritti a questo scopo? O solo *dietro* allegoria, e *mediante* testi classici?

Si può dire in scena "Bologna", o solo "Tebe"? Si può dire "SISMI", "SISDE", "Licio Gelli", o solo "Creonte"?

Un teatro che parla non a una sala di pubblico teatrale, ma a una piazza di cittadini, è snaturato?

Un teatro che dopo aver *parlato a* una piazza di cittadini, *agisce con* questi cittadini, li invita a compiere atti e gesti insieme, per esempio a prendere una pietra e portarla in processione: è snaturato?

Perché, oggi e qui, in Italia, un teatro civico e rituale in questi termini non esiste?

Un teatro che parli direttamente del suo tempo facendo i nomi, e un teatro rituale che condivide gesti e atti coi molti del pubblico, sono stati possibili in altri tempi e luoghi: noi al DAMS li avevamo studiati<sup>9</sup>. Quali condizioni li hanno resi possibili, allora?

E quali li vietano oggi?

E come è accaduto, dunque, che il primo agosto del novantuno noi di Antigone abbiamo potuto parlare a trentamila spettatori "facendo i nomi"?

Potrà ancora accadere?

---

<sup>9</sup> Il teatro Agitprop nella repubblica di Waimar, il teatro di massa in Italia nei primi del '900.

## 36. Sporulazione

Forse è accaduto, già l'anno successivo.

Ne scrivo ora, più di trent'anni dopo, perché da qui posso scorgere e raccontare, col senno del poi, il cammino immaginario di almeno una di quelle Antigoni Ragazze che l'Antigone Vecchia, stanca e sconfitta, nel secondo e ultimo atto dell'evento aveva mandato nel mondo perché continuassero il compito.

In quegli anni avevo lavorato più volte con Marco Paolini<sup>10</sup>. Accadeva dunque spesso che, secondo l'uso dei teatranti girovaghi, quand'era a Bologna venisse a dormire da me.

Venne anche in quei giorni di fine luglio '92, in piena costruzione dell'Antigone. E una sera dopo cena gliene parlai a lungo: il frastagliato processo, i cento attori, la drammaturgia, la regia, il compito civile, il teatro che fa i nomi. Paolini ascoltava attento, pensieroso. "Un teatro civile...", forse disse. Forse con altre parole, ma lo disse.

Un anno dopo, nel '93, andava in scena il suo "Vajont 9 ottobre '63. Orazione civile"<sup>11</sup>, il monologo che dalle piazze portava nelle sale quel teatro civile che fa i nomi, e che aprì la lunga matura stagione di Marco Paolini, tuttora in rigoglio.

Non parlo certo di copia, o imitazione, e nemmeno ispirazione. Parlo di simultanea maturazione. Che accadde allora, ma accade nei millenni fra artisti che si contagiano a vicenda. Non ha importanza chi viene prima o poi: è una reciproca generale sporulazione. Sporule, semi, geni culturali, stringhe virali girano nell'intertesto caotico: "sono nell'aria". Non ha importanza chi le coglie e chi le emette. Chi le emette le ha colte a sua volta, chi le coglie le riemetterà.

Però sono stato contento di averlo capito. Che il nostro spettacolo era finito, ma il compito no. Che Antigone Ragazza è in cammino per il mondo. Che porta il contagio. Che noi l'abbiamo raccolto, e restituito. E che forse anche questo racconto: non ha finito.

---

<sup>10</sup> Nel progetto teatrale stanziale "Dura Madre Mediterranea", di Gabriele Vacis e Teatro Settimo, a Montalcino nel 1990, E ancora nel '90 nello spettacolo "Tiri in porta", con testi suoi e miei.

<sup>11</sup> Scritto da Marco Paolini e Gabriele Vacis assieme a Gerardo Guccini e Alessandra Ghiglione, produzione Moby Dick – Teatri della Riviera 1993.

## Parte seconda

# I TESTI TEATRALI

Drammaturgie di Marco Baliani, Maria Maglietta e Bruno Tognolini

---

## Premessa: I COPIONI

Quelli che qui sotto riproduco, per essere esatti, non sono “testi teatrali” come vengono intesi propriamente, ma “copioni”. Non hanno cioè natura e origine autoriale e letteraria: sono nati all’interno di un processo teatrale organico e plurale.

Questa funzione è specularmente opposta a quella dei testi teatrali letterari: in quelli, parole e azioni nate sulla carta sono trasferite in scena, pre-scritte in battute e didascalie; in questi, parole tratte da varie fonti e azioni nate in scena sono trasferite sulla carta per soli fini di memoria, de-scritte in battute e didascalie. Mentre nel primo caso l’autore teatrale, preoccupato dell’efficacia prescrittiva, spesso si spinge a dettagliare in didascalia atti e gesti fino a effetti grotteschi, nel nostro caso era spesso sufficiente, per l’azione della “danza silenziosa”, scrivere appunto “Danza Silenziosa”, senza nient’altro, e gli attori sapevano che fare.

Le prime stesure di questi copioni di lavoro erano infatti tali: una serie di brani e frammenti letterari eterogenei, alternati a titoli o nomi d’azioni (“Ciechi”, “Black-out”, “Saluto ai Morti”, “Deposizioni”, etc.). Fogli tecnici delle sequenze e degli attacchi, appunti d’officina ben poco comprensibili all’esterno.

In seguito, poiché invece era prevedibile un certo “uso esterno” di questi fogli teatrali (per gli archivi comunali, per la stampa, per il pubblico che aveva assistito all’evento, e forse per i posteri), ho arricchito la descrizione delle azioni con brevi dettagli: inutili allora a ricordare le azioni a chi già le conosceva, ma utili oggi a suggerirne un’idea a chi le legge senza vederle, o ricordarle a chi le ha viste. Didascalie de-scritte, quindi, ma poche e con giudizio: per non tradire la natura originaria di questi copioni, spacciandoli per altro genere di testi.

Personalmente curai a fondo, con Marco Baliani, la drammaturgia delle Dieci Piazze: ne avevo quindi buona memoria e carteggi. Nel copione per le Dieci Piazze (Quadro primo, “La Lamentazione”), di conseguenza, le descrizioni delle azioni sono più dettagliate ed esaustive, in forma di didascalie tradizionali, alterante (in corsivo) alle battute (in tondo e con rientro di paragrafo).

Drammaturgia e regia dell’atto finale in Piazza Maggiore (Quadro secondo, “L’Indignazione”) furono invece curate principalmente da Baliani, e io non ne ho memoria né carteggi. Quindi azioni, corse, danze e stasi dei cinque gruppi d’attori in quella piazza non saranno descritti in dettaglio da didascalie alternate a testi. Pochi brani iniziali

racconteranno per sommi capi l'intera azione, seguiti dai soli testi letterari (i versi tratti da Fortini e Loi) riportati integralmente.

Fatte salve poche correzioni di ortografia e di stile, ho ritenuto giusto, in questa trascrizione, riportare i testi nelle loro versioni native di copioni di scena.

Nell'ulteriore attuale revisione dei trent'anni dopo, infine, ho inserito in note a pie' di pagina i riferimenti (quelli che son riuscito a ricostruire) alle fonti letterarie eterogenee da cui i testi detti da quelle voci erano tratti.

# Le Dieci Piazze: LA LAMENTAZIONE

## Profili dei personaggi

Prima di aprire il copione vero e proprio può essere utile, secondo tradizione dell'editoria teatrale, un elenco dei personaggi delle Dieci Piazze, così come sono venuti a maturazione alla fine del processo narrato nel RACCONTO.

Come li già si dice, le azioni nelle Dieci Piazze erano identiche: con gli stessi personaggi, che qui son descritti, e per gran parte gli stessi testi (poche eccezioni verranno segnalate).

Ho ritenuto infine utile arricchire questo mero elenco di nomi dei personaggi con brevi note *a posteriori* (descrittive, non prescrittive) che ne accennano caratteristiche e funzioni.

Ed eccoli.

### 1 . I MORTI

Sono le vittime della strage.

I MORTI sono, sempre e di sfondo, l'intero gruppo dei dieci attori in ogni piazza: una figura corale da cui si staccano e in cui rientrano singoli personaggi, che rappresentano, otto su nove, i VIVI.

### 2 . LO SBANDATO

È un VIVO. È il dolore totale e inefficace.

È la figura addolorata del passante, del cittadino, che vaga tra le macerie senza sapere che fare, con gesti infantili, incerti e interrotti, e lamenti.

### 3 . IL CUSTODE

È un VIVO. È l'indifferenza colpevole.

Figura antagonista, figura del potere, ma non macchinalmente identificabile con mandanti o esecutori. Piuttosto è colui che si cura che tutto rimanga com'è, che nulla turbi la versione ufficiale dei fatti. Versione che prende sostanza di monumento nei cumuli di macerie in ogni piazza, su cui il Custode vigila e interviene.

### 4 . IL MORTO VIAGGIATORE

È un MORTO. È la metà della morte che guarda verso la vita.

È il morto che non sa di essere morto, e che per questo non cerca la pace. Incantato dal "Blackout"<sup>12</sup> in un momento di pienezza, lì è rimasto, e da lì cerca sempre di tornare sorridendo fiducioso verso la vita, le sue occupazioni, i suoi oggetti, i suoi cari.

### 5 . ISMENE LA SPOSA

È un VIVO. È la prima metà della ribellione, quella che guarda verso i morti.

È la figura della *pietas*, della deposizione, della memoria. L'*Alma mater mortuorum*, nutrice dei morti. Non con gesti eroici e ribelli fra i vivi, ma con la quieta quotidiana cura dei morti ne nutre la memoria perché non sbiadisca ma cresca, fino a raggiungere la sua giusta pace.

---

<sup>12</sup> Vedi punto 7 "Il Blackout" nel capitolo che segue.

## **6 . ANTIGONE**

È un VIVO. È la seconda metà della ribellione, quella che guarda verso i vivi.

È la figura della ribellione all'insepoltura del fratello, e di ogni fratello, motore e testimone dell'intero evento.

## **7 . L'INNOCENTE**

È un VIVO. È la prima metà dell'opinione che discute, quella rivolta verso il futuro, che

rivendica la sua incolpevolezza ed estraneità, e guarda al resto della vita di chi resta.

## **8 . IL CONSAPEVOLE**

È un VIVO. È la seconda metà dell'opinione che discute, quella rivolta verso il passato, che vuole conoscere e nominare per poterlo legare al presente e al futuro da vivere.

## **9. I NOMINATORI**

Sono VIVI. Rappresentano l'opinione che non dialoga, ma agisce.

La loro azione è l'informazione, la diffusione, la narrazione dei fatti relativi al crimine.

---

# **1. Macerie**

*Sui dieci mucchi di macerie allestiti nelle Dieci Piazze, al momento prescritto, si accendono tre lampadine nude, pendenti dall'alto. Gli attori non si vedono, si sentono risate.*

# **2. Lo Sbandato**

*Un uomo solo si fa avanti, scala il mucchio: è lo SBANDATO, figura addolorata che vaga tra le macerie senza sapere che fare, con gesti infantili, con lamenti. Raccoglie pietre e tenta di portarle, ma gli cadono, o non sa dove deporle. Con le stesse movenze e intenzioni incerte imprende e lascia altri atti inconcludenti.*

### **3. La Ragazza Che Ride**

*Da dietro il mucchio una RAGAZZA CHE RIDE viene avanti, attraversa di corsa le macerie, va a prendere per mano un'ALTRA RAGAZZA che la attendeva tra il pubblico, la porta sul mucchio dicendole<sup>13</sup>:*

RAGAZZA CHE RIDE

Pensa che sui giornali il giorno dopo c'era scritto: questa volta bisogna prenderli subito...

*Ridono tutt'e due e corrono via scomparendo dietro il mucchio, da cui altre risate fanno eco.*

### **4. Il Morto Viaggiatore**

*Sorridente e impetuoso emerge in marcia da dietro le macerie il MORTO VIAGGIATORE, trascinandosi dietro un altro MORTO, che cerca invano di trattenerlo allacciandolo alla vita, e che infine perde la presa, cade e giace.*

*Mentre il MORTO VIAGGIATORE si fa avanti, e nel corso della sua azione successiva, lo SBANDATO solleva a mezzo fra le braccia il corpo del MORTO caduto: ma non sa che farne, e dopo una serie d'intenzioni mancate, lo ridepone a terra.*

*Il MORTO VIAGGIATORE, ora davanti al pubblico, comincia a cercarsi addosso qualche piccolo oggetto importante che teme di avere perduto. Fruga sempre più affannato, finché lo trova: lo descrive con affetto e divertimento, senza mostrarlo.*

*Il testo è libero, uno dei pochi diversi in ogni piazza, elaborato dagli attori a partire dall'improvvisazione sui loro oggetti personali ritrovati.*

*Ma tutti e dieci chiuderanno con la frase:*

MORTO VIAGGIATORE

... è importante, così mi riconoscono...

### **5. Il Volo dei Morti**

*Sorgendo da dietro il cumulo, tutti gli attori in corsa con borse e valige occupano le macerie, come uno stormo d'uccelli: sono i MORTI. Sono belli, ridenti, loquaci, prendono possesso del luogo, sistemano le loro cose come a ricostituire un pezzo di casa.*

---

<sup>13</sup> Vedi IL RACCONTO, punto 9 "Poter fare".

*Il MORTO VIAGGIATORE, sempre in piedi davanti al pubblico, dice questo testo <sup>14</sup>:*

MORTO VIAGGIATORE

Non entusiasarsi solo per lo spirito,  
ma finalmente anche per un pranzo,  
per la linea di una nuca, per un orecchio.  
Avere le dita nere per aver letto il giornale.  
Camminando, sentire che le ossa camminano con te.  
Togliersi le scarpe sotto il tavolo, sgranchirsi le dita dei piedi.  
Una parola affettuosa. Oggi ti amo tanto.  
Prendere in mano una mela, toccare qualcosa.  
Sfregarsi le mani quando sono fredde.  
Farsi urtare.  
La luce del mattino.  
Lo sguardo di un bambino.  
Le macchie delle prime gocce di pioggia.  
Le venature dei fogli di carta.  
L'erba che si muove.  
I colori delle pietre.  
I ciottoli sul letto del ruscello.  
La tovaglia bianca all'aria aperta.  
Il vicino che dorme nell'appartamento accanto.  
La quiete della domenica.  
Andare in bici senza mani.

## **6. Le Presentazioni**

*D'improvviso i MORTI si accorgono del pubblico, e interrompendo i loro atti vanno a presentarsi. Scendono dalle macerie, si fanno avanti verso gli spettatori, si rivolgono direttamente a essi con atti e testi in questa successione:*

*a) Mostrano un vestito o una borsa, che descrivono con TESTI LIBERI ma partendo tutti da questo attacco:*

TUTTI

Se partissi per un viaggio senza... porterei...

*b) Non completano mai la frase dopo la parola "senza". Finita la presentazione dell'oggetto dicono tutti insieme, in disordine polifonico, questi "Pensieri Sparsi" <sup>15</sup>:*

---

<sup>14</sup> Tratto dalla sceneggiatura del film "Il cielo sopra Berlino", di Wim Wenders. Uno dei materiali portati dagli attori nella "plenaria" della prima sera (vedi IL RACCONTO, punto 9, "Poter fare").

<sup>15</sup> Frammenti dalle liriche di Giampiero Testa (Antologia per una Strage, Italo Bovolenta Editore, 1980) selezionati dal Gabinetto Drammaturgico.

Il nome non conta  
e nemmeno i miei anni,  
che erano venti

Ero già stanca quel giorno,  
in stazione

E chiedi ad Anna  
se è chiusa la porta  
se il gas l'ha spento  
prima di venire  
in stazione e andare...

Il telefono non suona  
su nell'ufficio,  
ma rispondete, rispondete lo stesso,  
non si sa mai  
che la Chicca mi chiami

Il caldo è tremendo,  
faccio un cliente ancora

E io andrei in collina  
a farmi un bel bianco,  
frizzante

Proprio in quell'istante  
pensavo di scriverti  
una piccola lettera

Passavo di lì,  
ero uno dei tanti

Ho comprato la birra,  
papà,  
ma, vedi, s'è rotta

Francesco,  
il treno per Bari  
è quasi in stazione

Ho attraversato l'Italia  
per avere un lavoro

Ho perso il mio sacco  
e il maglione nuovo  
che m'hai regalato

Guarda che c'è una camicia  
stirata di fresco

Mi ero fermata,  
venendo in stazione,  
a una vetrina  
perfetta, splendente  
coi prezzi sempre  
più alti

Ci sono bambini? Ci sono bambini?  
No, sono tre adulti, di cui uno forse è una donna

*c) Estraggono dalla borsa un libro e ne leggono, ancora in polifonia, questi frammenti<sup>16</sup>.*

Zeffirino non sapeva bene che pensare. Vedere una signorina che piangeva era una cosa che stringeva il cuore.

- Signorina – chiese
- Dimmi
- Perché piange?

Correva per tutto il campo a caccia di conigli, ma non riusciva vederli... così doveva fare dei gran balzi, al di sopra della senape e dare un'occhiata velocissima per vedere dove erano.

Alle tre il vento si è alzato e il cielo è diventato scuro. I giornali hanno cominciato a volare... dappertutto vento e sabbia.

Ce lo sentiamo tutti qua, come un'angoscia nella gola, il gusto della vita, che non si soddisfa mai, che non si può mai soddisfare.

Vedi, prendi una matita e fai una linea scura, poi ne fai una chiara e l'insieme è bello!... O quando hai le mani fredde, se le sfregghi così, insieme...

Quest'ultima battuta è servita a farmi esplodere tutto il riso che avevo dentro, come l'idrolitina nella bottiglia che fa di tutto per uscire fuori.

Mi può bastare un niente, forse un piccolo bagliore, un'aria già vissuta, un paesaggio, che ne so... e sto bene.

La banda è lì, a due passi da loro, i corpi dei musicanti si fanno più grandi, impettiti; i trombettisti gonfiano le guance, le fanno scoppiare, paonazze, la grancassa batte prepotente il ritmo di marcia.

---

<sup>16</sup> Questi frammenti, tratti dai libri portati dagli attori e letti la prima sera (vedi IL RACCONTO, punto 9, "Poter fare"), erano stati raccolti, selezionati, digitalizzati, stampati, ritagliati in "Striscioline" e restituiti agli attori dal Gabinetto Drammaturgico. Le fonti, che non erano rilevanti per lo scopo, sono andate perdute.

Quando morì, Paolino fu sepolto in piedi, in modo che la pianta potesse continuare a vivere e crescere all'aria aperta. Ora è una vecchissima quercia e la chiamano la "Pianta Paolino".

*d) Infine gli attori tacciono, tutti insieme. Estraggono dalle tasche e mostrano in silenzio una foto; non appena cominciano a parlarne vengono interrotti dal Blackout.*

MORTI

In questa fotografia si vede...

## **7. Il Blackout**

*Sul gesto del mostrare al pubblico la fotografia uno degli attori, che da questo momento sarà il CUSTODE, grida a voce molto alta:*

CUSTODE

No!

*Tutti gli altri attori, che da ora saranno i MORTI, franano a terra. L'azione si ripete alcune volte con la medesima sequenza: a ogni "No!" i corpi cadono afflosciandosi, per poi rinascere immediatamente, ritrovando la stessa identica forma e forza dell'atto in cui erano caduti: la presentazione della foto.*

*Infine i MORTI cominciano a retrocedere sul mucchio di macerie verso il fondo, incantati nel gesto interrotto del crollare a terra senza mai crollare del tutto. È il CUSTODE che li ricaccia indietro, dicendo questi versi <sup>17</sup>:*

CUSTODE:

Piantatela

cercate di sparire presto da questa terra.

Non ci deve restare nessuno, neanche noi che parliamo.

L'estate passi presto. Passi svelta la vita.

*(e poi tra sé)*

Anche i morti non tornano più in sogno.

Chi ricordava confonde gli amici e i nemici.

Quando all'orfano dici: 'Ho conosciuto tuo padre'  
va via senza rispondere.

---

<sup>17</sup> Di Franco Fortini, vedi I TESTI POETICI.

## 8. Le ondate dei Morti Viaggiatori

*Il CUSTODE, rimasto solo, pulisce e risistema le macerie. Avanza da dietro il mucchio, suonando uno strumento e sorridendo, un secondo MORTO VIAGGIATORE, preceduto e accompagnato da sbuffi di polvere, e coperto di polvere egli stesso. Il CUSTODE ancora lo ricaccia indietro, con lo stesso testo.*

CUSTODE:

Piantatela

cercate di sparire presto da questa terra.

Non ci deve restare nessuno, neanche noi che parliamo.

L'estate passi presto. Passi svelta la vita.

*(e poi tra sé)*

Anche i morti non tornano più in sogno.

Chi ricordava confonde gli amici e i nemici.

Quando all'orfano dici: 'Ho conosciuto tuo padre'

va via senza rispondere.

*Ma il morto ritorna accompagnato da altri due MORTI VIAGGIATORI, e tutti e tre vengono ancora ricacciati dal CUSTODE allo stesso modo e con lo stesso testo. Infine TUTTI I MORTI insieme, impolverati e ridenti, scalano il mucchio. Ma giunti in cima si bloccano in una posizione: il CUSTODE li va a pulire e spolverare, mentre dice<sup>18</sup>:*

CUSTODE

Oh quanta gente

morta su una strada

la storia è passata senza vedere!

Oh quanta gente

morta su una strada

sembra aspettare

e non aspetta più...

E passa l'aria

e corre lontano

dove la gente sogna che la vita

si tiene nascosta

ma un giorno tornerà.

*Alcuni morti crollano, altri li sorreggono: si formano le coppie delle Deposizioni.*

---

<sup>18</sup> Di Franco Loi, vedi I TESTI POETICI.

## 9. Le Deposizioni

*Ogni VIVO tiene tra le braccia un MORTO: alcuni cullano, altri piangono, altri narrano una favola, altri raccontano i fatti di casa<sup>19</sup>, altri tentano di rianimare, etc. Uno solo dei VIVI dice al suo MORTO (ma in modo che risalti sull'insieme polifonico)<sup>20</sup>:*

VIVO

Parla dell'amore che bisogna strappare e mangiare.

Comanda che tempo non c'è che per sempre tutto se non si vince ritornerà.

Di' come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.

## 10. La Danza Silenziosa e la Visione della Banda

*Uno dei VIVI si stacca dal gruppo, si porta ai margini delle macerie, comincia a girare intorno al mucchio con un semplice passo di danza, senza musica alcuna. Uno ad uno, tutti gli altri lo seguono e prendono quel passo, formando man mano un gruppo compatto: passando davanti al pubblico, gli attori tengono gli sguardi fissi su di esso. Mentre questa Danza Silenziosa si svolge in due o tre giri attorno alle macerie, ricompare al centro del mucchio lo SBANDATO, che ha una visione<sup>21</sup>:*

SBANDATO

Ecco, sì, adesso vedo: i giovani, nei vaporosi vestiti primaverili, le giacche leggere sulle spalle; hanno magliette bianche, o giacchette di cotone color pastello, azzurro, ocra, arancione, verde zaffiro color del mare. Parlano a gruppi coi visi sereni, seduti nei bar, intorno a svolazzanti tavolinetti dai ricami di pizzo; sorbiscono il caffè in bianchissime porcellane, attingono dai vassoi ricolmi di pasticcini.

Le signore sono affacciate ai balconi fiorati, tutt'intorno alla piazza e in fondo alla strada; intanto la banda avanza festosissima, circondata da un nugolo di ragazzini vocianti.

La banda frastornante adesso è in prossimità della piazza. Le ragazze vestite di bianco improvvisamente si girano a guardare i bellissimi musicanti dal corpetto blu. I ragazzini imbambolati spalancano gli occhi.

La banda è lì, a due passi da loro, i corpi dei musicanti si fanno più grandi, impettiti; i trombettisti gonfiano le guance, le fanno scoppiare, paonazze, la grancassa batte prepotente il ritmo di marcia. Dai tavolini bordati di bianco le ragazzine scalpitanti finalmente si rizzano in piedi, festanti, e adesso tutti applaudono...

---

<sup>19</sup> Non ho annotato e non ricordo questi testi: probabilmente tratti dalle improvvisazioni degli attori sulle macerie, o dai brani letterari portati da casa.

<sup>20</sup> Versi di Franco Fortini, vedi I TESTI POETICI.

<sup>21</sup> Il testo è tratto dai materiali letterari personali che gli attori avevano prescelto e letto nella "plenaria" della prima sera. Per la sua estensione e bellezza, e per l'efficacia dell'attore che lo recitava, questo lungo frammento era stato estratto dalla congerie delle "Striscioline" individuali e assegnato a tutte le Dieci Piazze.

## 11. I Ciechi

*La Danza Silenziosa si disfa, e tutti gli attori si sparpagliano di nuovo sulle macerie. Ora sono CIECHI che cercano oggetti perduti, descrivendoli, vociando e domandando a vicenda (TESTI LIBERI, tratti dalle presentazioni individuali di ogni attore).*

## 12. Il Saluto ai Morti

*Infine i CIECHI paiono sentire un richiamo lontano. Si fermano nella loro ricerca, vanno verso il pubblico: ora vedono, e cominciano a salutare qualcuno che è lontanissimo oltre le ultime file. Due dicono<sup>22</sup>:*

CIECO 1

Parla dell'amore che bisogna strappare e mangiare.  
Comanda che tempo non c'è che per sempre  
tutto se non si vince ritornerà.  
Di' come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.

CIECO 2

Ma quello che non sappiamo di volere?  
Quello che non sappiamo di vedere?

*Due sono muti, accennano solo con la mano. Due sorridono e parlano, ma senza voce. Due danno quiete informazioni sulla vita familiare che continua. Uno invita ridendo a giocare. Uno chiama con voce disperata. Gradualmente finiscono per tacere tutti, e salutare in silenzio; e nel silenzio, uno di loro dice<sup>23</sup>:*

CIECO 3

Al principio essi ricordavano molto bene la persona amata che avevano perduto e la rimpiangevano.  
Poi ne persero la memoria. Non che avessero dimenticato quel volto, ma aveva perduto la sua carne, non lo scorgevano più nell'intimo di loro stessi.  
Ci si stanca della pietà, quando la pietà è inutile.  
Provarono la sofferenza dei prigionieri e degli esiliati, che è vivere con una memoria che non serve a nulla.  
Al grande e selvaggio slancio delle prime settimane era succeduto un abbattimento che si avrebbe torto a prendere per rassegnazione, ma che tuttavia era una sorta di provvisorio consenso.

---

<sup>22</sup> Versi di Franco Fortini, vedi I TESTI POETICI.

<sup>23</sup> Da "La peste" di A. Camus.

## 13. Il Lavoro della Ricostruzione

*Intanto gli altri, riscuotendosi lentamente, tornano sulle macerie e si mettono al lavoro: spostano pietre, se le passano, se le lanciano, le accumulano, tentano di costruire tumuli. Qualcuno sposta le lampadine a saliscendi.*

## 14. Il Dialogo tra l'Innocente e il Consapevole

*Senza interrompere questo lavoro, ma inserendosi in esso, parte un Dialogo in cui si alternano quattro coppie, che parlano quietamente<sup>24</sup>.*

*Prima coppia:*

INNOCENTE 1

Sarò egoista, ma io non lo sento questo grande dolore. Ne parliamo perché è stata una cosa grande, una cosa pubblica.

CONSAPEVOLE 1

Ma è appunto per questo, non capisci? Quei morti non sono più anonimi per noi, son diventati morti collettivi. Sono anche nostri.

INNOCENTE 1

No, guarda: se muore mia nonna, quello si è un morto mio.

CONSAPEVOLE 1

Ma tua nonna perché è morta?

INNOCENTE 1

Cosa c'entra questo? Chi muore muore, che glie ne frega a lui perché è morto? La morte è la morte per tutti.

CONSAPEVOLE 1

No invece: c'è morte e morte, come c'è vita e vita. Tua nonna è morta per fatti suoi, questi sono morti per fatti degli altri. E quindi sono morti di tutti.

*Seconda coppia:*

CONSAPEVOLE 2

Sono morti perché qualcuno li ha ammazzati per uno scopo che non li riguardava per niente. Li ha ammazzati perché voleva dimostrare qualcosa a tutti, e quindi sono morti di tutti.

---

<sup>24</sup> I testi del dialogo sono stati scritti da Marco Baliani e da me partendo da spunti emersi nella "discussione politica" della prima sera (vedi IL RACCONTO, 9 "Poter fare").

INNOCENTE 2

E allora sentirli miei è una specie di dovere civico?

CONSAPEVOLE 2

Macché dovere civico! Il dolore non è un dovere, lo senti o non lo senti, e basta.

INNOCENTE 2

E tu allora perché lo senti?

CONSAPEVOLE 2

Perché la vita di ognuno è sacra, intoccabile.

*Terza coppia:*

INNOCENTE 3

Io voglio dire questo: il dolore, il ricordo, la disperazione, sono tutte cose che passano. Magari è proprio questo che vogliono da noi. Indignatevi bene, disperatevi bene, così poi vi sfogate, vi passa e state buoni; oppure state lì a ricordare, così state buoni anche meglio.

CONSAPEVOLE 3

Su questo magari hai ragione, il rischio c'è. Ma allora cosa vuoi fare tu?

INNOCENTE 3

Io voglio fare qualcosa di diverso, di proprio diverso. Io non c'entro con questa storia qui: quando è successa avevo nove anni. Il mio problema non è né ricordare né dimenticare. È fare qualcosa di nuovo.

CONSAPEVOLE 3

Ma perché, credi che la memoria sia una cosa passiva?

INNOCENTE 3

Be', un po' sì, perché è girata indietro, e poi perché è quello che si aspettano da noi, te l'ho detto.

*Quarta coppia:*

CONSAPEVOLE 4

No, ecco, qui è il punto. Loro si aspettano da noi una memoria passiva, come dire, cerimoniale... Anniversari commemorazioni eccetera. Invece c'è una memoria che non è passiva, è un'attività, è un'azione.

INNOCENTE 4

E quale sarebbe questa memoria attiva?

#### CONSAPEVOLE 4

Quella che collega il passato col futuro. Le stragi, il frutto di quelle stragi che sono nel passato, è qui davanti ai nostri occhi, nel presente. E poi anche davanti a noi, nel futuro. In un certo senso quella bomba è scoppiata ieri, anzi: sta continuando a scoppiare tutti i giorni. Loro vogliono che facciamo commemorazioni, cioè vogliono solo mezza memoria da noi, quella da qui al passato. Ma noi invece dobbiamo sparargliela tutta intera: dalla strage a oggi, e poi avanti a domani. Quella è la tomba che dobbiamo costruire, altro che commemorazioni!

## 15. Ismene la Sposa

*La nota tenuta di uno strumento chiude il Dialogo. Sorgendo maestosa da dietro il mucchio, viene avanti ISMENE LA SPOSA come un sogno, vestita di un lungo abito elegante, seguita dal suo suonatore. I costruttori la guardano, e subito mutano il loro lavoro: mentre cammina le costruiscono davanti ai piedi una strada di pietre. Ecco il suo testo <sup>25</sup>.*

### ISMENE

Sì, qui nella reggia sono rimasta solo io, Ismene. Le notti sono belle, di questa stagione, e se apro tutte le finestre, in tutte le cento stanze, posso correre da una stanza all'altra per inseguire la luna che scappa, ma vince sempre lei.

Io so a memoria i nomi di tutti i morti, e li dico tutte le notti ad uno ad uno, con la città di provenienza e l'età. Posso dirli dall'inizio, dalla fine e da metà, in ordine di città, in ordine d'età, o in ordine alfabetico. Ho cominciato per ammazzare il tempo e la solitudine, poi ho visto che il tempo e la solitudine non morivano ma crescevano. E poi ho visto che succedeva qualcos'altro: crescevano anche i morti.

Sì, se li nutrite bene, i morti crescono, crescono bene, sapete, sani e forti.

Crescono all'improvviso, con un colpo di reni ogni notte, così... E mentre io dico i nomi, riempiono tutta la casa. Polinice è quello che viene su meglio. Era un ragazzo piccolo, da vivo, nervoso, forte, ma sembrava come stretto nella forza come in una giacchetta troppo stretta. Ora no, ora è diverso: è scoppiata la buccia ed è fiorito come un melograno. Ora frondeggia, largo, e non si fermerà mai. Anche Antigone non scherza, viene su baldanzosa e fiera, come al solito, piena di forza e cocciuta come un olivo. Può darsi che a sfondare il tetto ci arrivino insieme. Sarebbe bello, mi piacerebbe: tutti i fratelli insieme, come prima. Anche io ci sarò, quel giorno.

Mi fanno ridere i giornali. Li chiamano già fantasmi: forse pensano che è passato abbastanza tempo, che ci si può fidare, e dimenticare. Sì, sì, vedranno. Voglio proprio esserci anch'io, quel giorno. Perché è così: se li nutrite bene, i morti crescono, crescono bene, sani e forti.

E solo dopo, quando tutto sarà compiuto, potremo seppellirli per bene, povere creature. Mi viene da ridere pensando alle buche che ci vorranno, saranno costretti a tirar giù un po' di templi e mercati. Come tentare di seppellire ottantacinque balene buttate sulle spiagge all'improvviso, in un giorno d'agosto.

---

<sup>25</sup> Testo scritto da me, su suggestioni da Ghiannis Ritzos ("Ismene", da "Quarta dimensione", Crocetti Editore, 1993), e revisionato da Marco Baliani.

E dopo, anch'io mi sposerò, perché sono ancora giovane e bella: anzi, sempre più giovane. Si vede che ricordare fa bene. Mi sposerò e avrò dei figli, e li nutrirò bene, perché crescano sani e forti anche loro.

Adesso devo andare. È già notte, è già ora del gioco. O del compito, è lo stesso. Stanotte... stanotte comincio da... Sì, da lei.

Angela Fresu, anni tre, Cagliari...

## 16. Il Ritrovamento delle Pietre

*Prima che la SPOSA finisca partono tutti, con urgenza, in cerca di qualcosa. Scavano tra le macerie come cani, molta polvere vola, trovano una pietra, la spolverano, la mostrano con dignità venendo avanti e cantando "MOHDE ANI"<sup>26</sup>: è la loro pietra.*

## 17. Antigone

*Nella nuvola di polvere, due donne vengono avanti, seminando polvere come fosse grano. Sono Antigone, e il loro gesto è l'unica e simbolica sepoltura dei corpi dei fratelli: con polvere di macerie. Le due figure si spartiranno, in coro o in contrappunto, il testo di Antigone<sup>27</sup>.*

ANTIGONE

Guardatemi, concittadini miei!  
faccio l'ultima strada,  
questa è l'ultima volta  
che vedo il sole, e non ci sarà  
altra luce.

*(di seguito)*

Antigone ridiscende, attratta dal peso del suo cuore verso i bassifondi del campo di battaglia; cammina sui morti come Gesù sulle onde.

Fra quegli uomini livellati riconosce il fratello Polinice, da quella sua nudità sinistramente esibita, da quella sua solitudine che lo circonda come un picchetto d'onore.

Benché morto, Polinice esiste come il dolore.

Vinto, spogliato, morto, ha toccato il fondo della miseria umana: nulla si interpone fra di loro, nemmeno una virtù, nemmeno un punto d'onore. Innocenti delle leggi, le loro due solitudini si incontrano esattamente come due bocche nel bacio. Si curva su di lui come il cielo sulla terra, ricreando così nella sua nudità l'universo. Quel morto è l'urna vuota in cui versare d'un solo colpo tutto il vino d'un grande amore.

Cosa mi può aiutare?

---

<sup>26</sup> Il canto yiddish che divenne in qualche modo colonna sonora dell'intero evento, provato e cantato infinite volte da tutti gli attori coi musicisti (veri IL RACCONTO, 9 "I gruppi").

<sup>27</sup> Da "Fuochi" di M. Yourcenar.

Con la pietà mi sono macchiata di empietà.  
Bene: se questo è giusto per gli dei,  
scontando la pena capirò la colpa.  
Ma se la colpa è d'altri,  
vorrei solo che non soffrissero di meno  
di ciò che soffro  
ingiustamente  
io.

## **18. La Danza Silenziosa e l'Informazione Politica**

*Un attore si porta davanti al pubblico, e tenendo lo sguardo fisso su di esso, prende il passo di danza. Presto alle sue spalle si aggiungono tutti gli altri, e nasce nuovamente la Danza Silenziosa, che traccia il suo lento giro intorno al mucchio. Uno per volta, in direzione centrifuga, con la pietra in mano, ciascuno si avvanza verso il pubblico, e narra i fatti con queste parole<sup>28</sup> (solo il penultimo brano – “I nomi” – è detto TUTTI INSIEME):*

### VOCE 1

L'esplosione avvenuta il 2 agosto 1980 presso la stazione centrale di Bologna, fu causata da una carica esplosiva collocata nella sala di seconda classe, nell'angolo destro sul tavolino portabagagli, a circa 50 cm dal suolo, e, probabilmente, all'interno di una borsa-valigia, del tipo con cerniera e piedini metallici.

### VOCE 2

La carica era composta da circa chilogrammi 20-25 di esplosivo gelatinato di tipo commerciale. L'innesco della carica era probabilmente affidato a un temporizzatore artigianale.

### VOCE 3

Distanza entro cui si ebbe morte diretta: metri 4-5  
Distanza entro cui si ebbero danni molto gravi: metri 10-12  
Distanza entro cui si ebbero danni seri: metri 18  
Distanza entro cui si ebbero danni lievi: oltre i metri 20

### VOCE 4

È stato accertato:  
che si trattava di un composto esplosivo di forma circolare, proveniente da scaricamento di granate e munizioni militari;  
che Facchini aveva in passato impartito istruzioni tecniche sul modo di confezionare ordigni esplosivi, istruzioni che raccomandavano appunto l'uso di un detonatore secondario per gli esplosivi più sordi.

---

<sup>28</sup> Testi tratti dalla “documentazione politica” (articoli di giornali, atti dei processi, etc.) che era stata messa a disposizione degli attori, letta, selezionata, lavorata nelle prove dagli attori, e infine riscritta dal Gabinetto Drammaturgico.

#### VOCE 5

Non c'è alcuna delle persone coinvolte nell'indagine e sospettata di aver commesso la strage che non risulti in qualche modo, a volte sulla base di prove, altre volte di semplici indizi, collegata ai servizi segreti.

#### VOCE 6

Se ne può trarre la conclusione che si è costituito in Italia un potere invisibile collegato alla criminalità organizzata, al terrorismo, ad ambienti politico-militari, ai servizi segreti, alla massoneria. Tale potere è divenuto un vero e proprio stato nello stato.

#### VOCE 7

La commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della loggia massonica P2 definisce la loggia come una "associazione politica, il cui fine non è quello di pervenire al governo del sistema, bensì quello di esercitarne il controllo".

#### VOCE 8

Per avere un'idea della vastità delle infiltrazioni della loggia P2, è sufficiente dire che nelle liste figuravano: 52 ufficiali dell'Arma dei Carabinieri, 50 dell'Esercito, 37 della Guardia di Finanza, 29 della Marina, vertici del mondo imprenditoriale e industriale, 10 presidenti di istituti di credito, 10 direttori generali e numerosi funzionari del mondo dell'editoria, del giornalismo e della Rai TV.

#### VOCE 9

Ex-ministri e funzionari del ministero della Pubblica Istruzione, dei Trasporti, delle Finanze, dell'Agricoltura e Foreste, di Grazia e Giustizia, della Sanità, dell'Industria e degli Affari Esteri, del Commercio Estero, del Tesoro, della Difesa e delle Partecipazioni Statali. Inoltre, deputati e senatori.

#### TUTTI

I nomi: Berlusconi, Genghini, Rizzoli, Roberto Calvi e Michele Sindona, Stammati, Manca, Foschi, Sarti, Pedini, Bucciarelli Ducci – Birindelli, Miceli, Caradonna e Tedeschi (MSI) – Labriola, Manca e Cicchito (PSI) – Longo e Belluscio (PSDI) – Bandiera (PRI) – Baslini (PLI) – De Carolis, De Jorio, Mario Einaudi, Carenini, Arnaud e Danesi (DC).

#### VOCE 10

Le stragi dovevano restare impunte, poiché è questo un aspetto non secondario della strategia posta in atto: ingenerare nell'opinione pubblica un senso di profonda frustrazione e di totale sfiducia nei confronti delle autorità e dello stesso impegno politico, impotenti a prevenire il ripetersi di nuovi eccidi.

*Alla fine il CUSTODE, rivolto al pubblico, dice<sup>29</sup>:*

---

<sup>29</sup> Versi di Franco Fortini, vedi I TESTI POETICI.

CUSTODE

Cittadini di Bologna, non indignatevi.

È tutto uno scherzo.

Le stragi sono il destino degli uomini e delle donne  
e dei bambini e della Guardia Civile. Anche i Servizi che servono  
sono il destino dell'uomo.

È stato uno scherzo.

Con tante scuse.

## 19. Il Lancio delle Pietre

*Ora gli attori sono tutti faccia al pubblico, compatti. Lentamente levano il braccio, caricano il gesto come per scagliare la loro pietra, raggiungono l'acme di tensione, si bloccano. Cade la tensione del braccio ma non quella dello sguardo: sempre fissando il pubblico, le voci intonano "MOHDE ANI". Infine, sempre cantando, si chinano e prendono a caricare di pietre le loro borse e valigie<sup>30</sup>. Uno solo di loro resta in piedi, col sasso in mano, e dice sul canto<sup>31</sup>:*

VOCE

Questo è il vero giudizio finale:

dimenticare di avere voluto

essere veri giusti eguali liberi

e non sentirne più dolore:

questa è la nostra condanna finale e per sempre.

## 20. Epilogo

*Mentre l'ultimo attore a sua volta si china e prepara la sua borsa di pietre, il CUSTODE avanza verso il pubblico e dice<sup>32</sup>:*

CUSTODE

Raccontano che anticamente le città erano costruite sui morti. Gli antenati erano sepolti là sotto e i loro corpi davano cibo alle mura, che crescevano robuste, sane e belle.

Ma i morti, per poter riposare in pace, hanno bisogno che la loro storia sia narrata tutta intera, che sia detta la loro morte, tutta intera, dai vivi che restano, dalla memoria di quelli che verranno.

Se questo non accade, vedete, nessuna tomba è pura, i morti restano ombre potenti, e i corpi immensi contageranno il cuore dello stato.

E allora che razza di città, quale stato, quale nuova repubblica può essere mai costruita su questi morti inquieti? Su questi antenati che non abbiamo mai soddisfatto con la

---

<sup>30</sup> Le scaricheranno sui fianchi scoscesi della piramide, come ultima azione dell'atto finale di Piazza Maggiore (vedi l'ultima didascalia del terzo testo di Piazza Maggiore, "Le Nuove Mura")

<sup>31</sup> Versi di Franco Fortini, vedi I TESTI POETICI.

<sup>32</sup> Testo scritto a quattro mani da Marco Baliani e da me.

sottile polvere della verità? Ed è per noi, non è per loro, attenzione: noi, non loro, dovremo vivere poi in quella città.

Eppure la pietra qui nella mano è pronta, vedete come è bella, è dura, è vera. Prendetela, come un pegno. La sua storia è ancora tutta da narrare. È il pezzo mancante della città da edificare.

*Con testi liberi e parole loro, da questo punto in poi, lui e tutti gli altri scendono dal cumulo di macerie, si avvicinano al pubblico, porgono un sasso agli spettatori che hanno di fronte, invitano gli altri a raccoglierne uno dal mucchio, e a seguirli fino alla Piazza Maggiore. Si leva il canto della “NINNA NANNA SALENTINA”<sup>33</sup>. Il gruppo dei dieci attori parte da ciascuna delle Dieci Piazze, e il suo pubblico lo segue verso Piazza Maggiore.*

---

<sup>33</sup> Col canto yiddish “Mohde Ani”, questa ninnananna della tradizione salentina fu uno dei due inni dell’Antigone delle Città. Sarà cantato da tutti gli attori e dal pubblico alla fine dell’atto di Piazza Maggiore, in processione verso la Stazione (vedi IL RACCONTO, 32 “La processione”).

# Piazza Maggiore: L'INDIGNAZIONE

Un vasto pubblico, che non ha preso parte (o trovato posto) nelle azioni delle Dieci Piazze, attende eroicamente da più di un'ora in Piazza Maggiore sui quattro lati del cosiddetto "Crescentone", il rettangolo lievemente sopraelevato che copre una larga parte della piazza. Al centro del Crescentone si leva un'alta piramide di legno, troncata al vertice da un piano praticabile di tre o quattro metri di lato.

I dieci cammini che porteranno fin qui per le vie del centro gli attori e i loro spettatori delle Dieci Piazze sono descritti nel RACCONTO, al capitolo 30 "La Piazza Maggiore". Qui ne riporto, come didascalia di transizione, questo passaggio.

(...) 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"<sup>34</sup>, il vociare disperso: cresce e stringe, come gli attori che la dicono. Cento figure in bianco circondano la base della piramide. Non sono più una rete sparsa ma quattro fronti compatti di presenza e di suono, che ancora cresce fino a un'acme, poi crolla: Baliani<sup>35</sup> ha gridato il suo "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 in un colpo solo cento figure.

Ma subito risorgono e corrono da tutte le parti a prendere le posizioni, dove siedono o attendono in piedi, mentre alcune continuano a rigare di corse senza senso la piramide. Di lì a poco il pubblico vedrà tre vecchie scalare l'erta, accompagnate da una sorellanza di poche ragazze solenni, che infine in cima siederanno ai loro piedi, a contrafforte, dando loro mandato di parlare. E le tre vecchie, reggendo 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".

## Primo testo: LA STORIA DI ANTIGONE

La genesi drammaturgica di questa azione d'incipit, affidata alle tre vecchie partigiane bolognesi e al Coro delle Donne accoccolate ai loro piedi, è esposta nel RACCONTO al capitolo 18 "Le visite".

Qui aggiungo che questo testo è uno dei due scritti per intero da me, con poche revisioni di Baliani<sup>36</sup>. La sua funzione in questo cruciale momento d'apertura ha radici in un ragionamento condiviso con Marco, che una mattina nel Gabinetto Drammaturgico si svolse più o meno così: Antigone è una potentissima metafora, ripercorsa da cento riletture in oltre due millenni di letteratura e teatro. Ma appunto: ripercorso da lettori e spettatori. Lì in quella piazza

---

<sup>34</sup> Vedi IL RACCONTO, punto 30 "La Piazza Maggiore".

<sup>35</sup> Marco Baliani, affiancato da varie figure (fra cui io stesso) e con un sistema di walkie-talkie, seguì e coordinò dall'inizio l'intero accadere dai balconi di Palazzo Re Enzo prospicienti la Piazza.

<sup>36</sup> L'altro è "Ismene la Sposa", al punto 15 del capitolo "Le Dieci Piazze". Una nota personale: di questi due testi sono stato ben felice: l'umile onorato lavoro del *drammaturgo*, impastatore e rifinitore di scritture altrui, è confortato e incoraggiato da qualche puro spazio *d'autore*.

avevamo di fronte invece un pubblico generico immenso, compiutamente “popolare”, che aveva mille ragioni per conoscere la figura di Antigone magari vagamente, per secolare sentito dire, ma ignorarne la piana e mera storia. Era nostro dovere non dare per scontata quella storia, e con umiltà, semplicemente, raccontarla. Quindi ecco.

*“Le tre vecchie, tenendo con mani incerte i loro fogli, leggono”*

## LE TRE VECCHIE DELLA MEMORIA

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.

Edipo, il grande e disgraziato re di Tebe, era morto, e dopo di lui era morta anche la sfortunata regina Giocasta. Avevano lasciato quattro figli: i due guerrieri Eteocle e Polinice, e le due ragazze Antigone e Ismene. Ma poiché questi erano giovani, al trono salì il tiranno Creonte, fratello di Giocasta, e loro zio.

Tebe era in guerra con Argo, città nemica, e un brutto giorno Polinice tradì: si mise alla testa dell'esercito nemico, perché diceva che il trono spettava a lui, e così voleva conquistarlo. La guerra fu molto dura, e alla fine Tebe vinse, ma i due fratelli nemici si batterono a duello fuori delle mura, e si ammazzarono a vicenda.

Allora il re Creonte disse che la guerra era finita, e che bisognava festeggiare e dimenticare tutto. Ma fece anche un editto che vietava di seppellire il corpo traditore di Polinice: che stesse lì sotto il cielo, e se lo mangiassero i cani. E che chiunque non obbedisse a questa legge fosse condannato a morte come traditore della patria anche lui.

Antigone non voleva obbedire, e chiese aiuto alla sorella Ismene. Ismene anche lei voleva molto bene a Polinice, ma era timida e innocente, e disse:

“Povera me, 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 molto più forte di noi.”

Antigone insisteva, e Ismene disse: “Non ci si mette a caccia dell'assurdo.”

Ma non ci fu niente da fare, Antigone aveva fatto la sua scelta. Andò sola e di nascosto, e per proteggere il fratello dall'offesa dei cani, sparse della polvere sul suo corpo. Fece così... Solo un po' di polvere. Ma c'era una guardia messa lì da Creonte e la guardia la catturò. Poi andò da Creonte e disse: non l'aveva proprio sepolto, c'era solo uno strato sottile di polvere. Creonte fu colto dall'ira, e fece un discorso agli anziani, dicendo così:

“L'anarchia è il peggiore dei mali, quello che distrugge gli stati, spiana le case, disperde gli alleati: e invece nell'obbedienza sta la salvezza di tutti.”

Poi chiese ad Antigone perché avesse disobbedito alle leggi, e lei disse che quelle erano leggi di Creonte, non di Zeus, e che c'erano altre leggi più importanti, che dicono che bisogna onorare i propri morti. E disse così:

“Non sono di oggi, non sono di ieri, vivono sempre, nessuno sa quando sono comparse, né dove. Ma nessun uomo poteva costringermi a violarle.”

Creonte allora le disse: “Sei tu sola a Tebe che la pensi così.”

E Antigone indicò il Parlamento degli Anziani e disse: “No, anche loro, ma tacciono avviliti.”

E infatti gli Anziani tacevano, o dicevano cose ambigue, o cose che davano ragione al re.

Non ci fu niente da fare. Antigone fu condannata ad essere sepolta viva, e mentre le guardie la portavano via disse così, ma a testa alta:

“Guardatemi, concittadini miei! Io vi chiamo! Siate testimoni!”

E poi disse: “E soprattutto vi prego: non parlate di destino.

Parlate di chi mi uccide senza colpa. È lui il destino!

E non pensate neppure di esserla scampata: altri corpi straziati giaceranno insepolti, sopra altri insepolti, sopra altri insepolti, sempre!

Voi avete visto. E allora ricordate.

Conservate la memoria di ciò che è accaduto, e che può ancora accadere.

Diverso, ma può ancora accadere. Addio.”

E così fu portata via, e fu sepolta. Dopo un certo tempo arrivò da Creonte il sacerdote cieco Tiresia, e gli disse che i sacrifici negli altari non venivano più bene, perché il sangue grasso di Polinice insepolto stava contagiando tutto. Ma Creonte non gli credeva, e diceva che i morti erano morti, e non potevano contaminare gli dei. Allora Tiresia disse che era il contrario, e che il marciume di quel morto era un'epidemia d'odio, che aveva già contagiato il cuore dello stato. Le sue parole precise anzi furono queste:

“Scoppiano epidemie d'odio, nelle città, quando pezzi di esseri umani son consacrati da cani, da belve, da uccelli che portano l'empio lezzo proprio fino al cuore dello stato.”

E solo allora il Re si spaventò, e corse a seppellire Polinice, e a liberare Antigone, ma ormai era troppo tardi. Antigone era morta, e di lì a poco tutta la sua casata cadde in lutti e rovine, come Tiresia aveva detto. Solo Creonte visse, infelice e nomade per le terre.

Questa è la storia di Antigone, accaduta duemilacinquecento anni fa.

Ve l'abbiamo raccontata perché la sappiate.

## **Secondo testo: LA PARTITURA DEL CORO**

Come si legge nella Premessa di questo capitolo, purtroppo non ho memoria viva né carteggi (copioni, scalette, note di regia) della sequenza di azioni e coreografie che i cento attori intrecciavano in questo ultimo atto, e del loro legame con le parti testuali. Di cui ho invece preciso ricordo e carte scritte: erano tratte *dalle sole parole dei due poeti*, Fortini e Loi.

Perché? Un passaggio del RACCONTO, nel punto 20 “Il coro”, lo spiega. Per comodità di lettura lo riporto.

(...) 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 rimontati liberamente rispetto all'ordine sequenziale originale, ma nel rispetto dell'integrità di

ognuno; e spartiti fra cinque personaggi, o ruoli coreutici, o allegorie, come si vogliono 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.

“Partitura del coro” quindi, in cinque gruppi: il Coro (una cinquantina), i Giovani (trenta attori), le Donne (undici), il Disincanto (dodici), il Poeta (uno). Il Poeta, sola figura individuale, era Giovanni Moretti, il maestro dicitore che tenne nelle sere di Villa Guastavillani lezioni intensive e severe ai cento attori insieme (“Adesso cominceremo un lavoro pedestre, non credo che vi divertirete”).

Il Poeta stava fermo in cima alla piramide. Gli altri quattro gruppi coreutici si muovevano: sedevano compatti in punti prescritti dei suoi versanti; ogni tanto si levavano e sciamavano ad altri; interloquivano col Poeta e fra loro, solo volgendosi o levandosi e muovendosi; per due volte “emettevano” un elemento individuale (“Una donna”, “Giovane Morto”).

Con queste coreografie – che i lettori si dovranno immaginare, come quasi io stesso faccio – i cinque gruppi coreutici dicevano dunque questi testi che seguono. In cui per amore di filologia (ma in piccolo per disturbare meno possibile la forza dei versi) ho marcato con (F) e (L) le parti tratte da Fortini e da Loi.

UNA DONNA (F)

La passione contro il male non lo incalzi troppo dappresso. Indignarsi è consolarsi.  
L’indignato finisce nel comico. Egli si congratula con se stesso, che ha un’anima così ben fatta da scaldarsi per il bene, la giustizia e la verità.

POETA (F)

E voi tornerete alle case con una pietra  
sul cuore come nel pugno una pietra vera.

DONNE (L)

Oh quanta gente  
morta su una strada  
la storia è passata senza vedere!  
Oh quanta gente  
morta su una strada  
sembra aspettare  
e non aspetta più...  
E passa l’aria  
e corre lontano  
dove la gente sogna che la vita  
si tiene nascosta  
ma un giorno tornerà.

CORO (L)

Dove la gente sogna che la vita  
si tiene nascosta  
ma un giorno tornerà.

POETA (F)

Anche i morti non tornano più in sogno.

DISINCANTO (F)

Della vostra indignazione me ne sbatto  
mi importa solo quello che sapete  
per questo mi pagano  
e poi venga a vedere la mia collezione di disegni di Delacroix.

CORO (L)

Ci avete spinto tra le ombre,  
noi, compagni ai morti,  
noi, che nell'antica tragedia  
eravamo ammessi nel coro,  
eravamo il coro.

POETA (F)

Anche i morti non tornano più in sogno.

DISINCANTO (F)

Straccione laureato in improbabili università  
non mi faccia ridere, disse l'ambasciatore al ministro  
disse il ministro al sindaco  
disse il sindaco a me  
a me a te a tutti non mi faccia ridere.

POETA (F)

E dal portone uscirono i blindati dei carabinieri  
uscirono le camionette graticolate della polizia  
uscirono i provocatori in borghese trascinando  
i più bei cadaveri dello scorso mezzo secolo  
perché la gente vedesse e la mia verduriera (Orsola Ribetti)  
svenisse a quello spettacolo e svenuta giurasse ad alta voce  
che non aveva mai pensato neanche in sogno  
di turbare l'ordine pubblico l'orario delle sedute  
la processione delle panetterie il memorandum il recapito delle schede.

GIOVANI *(F)*

Tutti i morti a faccia in giù presto sostituiti  
da viventi  
parlanti  
sudanti  
chiavanti  
mangianti  
sniffanti  
da viventi  
studenti  
poetanti  
recitanti  
caganti  
cantanti  
votanti  
tutti i morti vivissimi immortali del niente.

CORO *(L)*

Ci avete spinto tra le ombre,  
noi, compagni ai morti,  
noi, che nell'antica tragedia  
eravamo ammessi nel coro,  
eravamo il coro.

DONNE *(L)*

Oh noi non siamo innocenti!  
Anche noi dimentichiamo.  
La memoria è più corta  
della costanza e della fedeltà.  
Ci siamo vestiti di nebbia.

CORO *(L)*

Ci siamo vestiti di nebbia,  
abbiamo creduto alla forza delle pietre.

POETA *(F)*

Tutte le rovine sono restaurate  
inutile distinguere le pubbliche calamità dalle pubbliche volontà  
importante è non trovarsi sulla traiettoria.

DISINCANTO *(F)*

Importante è non trovarsi sulla traiettoria  
la civile città la città civile la città vile  
la vile verità  
smettiamola una buona volta questa ironia cretina  
queste gesticolazioni tragiche.

CORO (*L*)

Ci siamo vestiti di nebbia,  
abbiamo creduto alla forza delle pietre.

GIOVANI (*F*)

Parla dell'amore che bisogna strappare e mangiare.  
Comanda che tempo non c'è che per sempre  
tutto se non si vince ritornerà.  
Di' come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.  
Tenta di persuadere. Pretendi, Interroga.

POETA (*F*)

Questa sera ho da fare  
una persona cara è molto malata  
mia cugina ha avuto un incidente d'auto  
il mio migliore amico è riuscito ad essere ammesso  
agli esami di procuratore  
caro signore  
non so se capisce che cosa significa.

CORO (*F*)

Passi svelta la vita.

DISINCANTO (*F*)

Chi ha dato ha dato i parenti delle vittime  
non avranno una lira che è una lira  
parola di papa parola di presidente parola di chiunque  
chi uccide a colpi di bombe è un patriota  
Tornado o valigia fa lo stesso  
chi brucia a colpi di bombe difende la civiltà  
il Papa  
l'Occidente  
gli Stati Uniti  
le concedo: anche l'Unione Sovietica  
Dante Mozart e tutti quanti  
chi non sa che cos'è la civiltà torni a casa  
prenda una enciclopedia e lo impari  
e fuori dalle balle gli estremisti  
di destra e di sinistra l'avete vista la Russia com'è finita  
la Cina l'avete vista e la Rumenia  
la Cambogia il Vietnam il Muro  
ve lo siete preso nel bocciolo.

POETA (*F*)

E quei nostri morti  
vi guardano dal paradiso pallidissimi  
e assai sconcertati per l'altitudine, li ho visti in TV.

CORO (L)

Eppure cantavamo ancora.  
Eppure cantavamo ancora.  
Eppure cantavamo ancora.  
Ombre fuori dal teatro,  
oggi ci aggiriamo come folli,  
non più specchio a voi, e a noi,  
come nuvole  
che attendono il vento.

DISINCANTO (F)

Piantatela  
cercate di sparire presto da questa terra.  
Non ci deve restare nessuno neanche noi che parliamo.  
L'estate passi presto. Passi svelta la vita.

CORO (F)

L'estate passi presto. Passi svelta la vita.

GIOVANI (F)

Anche i morti non tornano più in sogno.  
Chi ricordava confonde gli amici e i nemici.  
Quando all'orfano dici: "Ho conosciuto tuo padre"  
va via senza rispondere.

DONNE (L)

Memoria, memoria...  
Per chi? A chi?  
Noi, le pietre scartate  
siamo la scabbia e la ricchezza  
della vita.

POETA (F)

Chi vi ha detto che non si vive senza giustizia?  
Ci si vive benissimo.

DISINCANTO (F)

Me lo ha detto  
il sottosegretario all'urbanistica,  
il colonnello della Guardia Civile Vitalizia,  
lo specialista di stilistica statistica.

POETA (F)

Chi ha detto che non si vive senza lapidi?  
Ci si vive benissimo.

DISINCANTO *(F)*

Me lo ha detto  
il vicepresidente della Corte delle Cortesie  
l'agente notturno dei treni rapidi  
lo specialista di balistica artistica.

POETA *(F)*

Chi ha detto che non si vive senza vivere?  
Ci si vive benissimo.

DONNE *(L)*

Solo lei, l'ombra dei morti non passa,  
rimane come una nuvola ferma  
pesante tra le piaghe  
dure del cielo.

GIOVANI *(F)*

No, non pensate  
a noi con indulgenza.  
Abbiamo sopportate mostruose cose fra noi  
dicendole insopportabili, scrutando  
sorrisi di condiscendenza  
sul volto dei nostri assassini...  
Ascoltateci, ascoltateci, razza di vipere.

CORO *(F)*

Ci si vive benissimo.

DISINCANTO *(F)*

Cittadini di Bologna, non indignatevi.  
È tutto uno scherzo.  
Le stragi sono il destino degli uomini e delle donne  
e dei bambini e della Guardia Civile. Anche i Servizi che servono  
sono il destino dell'uomo.  
È stato uno scherzo.  
Con tante scuse.

DONNE *(L)*

Ma Dio, che troia mondo,  
che sporca umanità e che vergogna  
di noi a noi stessi, e che svuotamento,  
se la memoria è topo di fogna  
e lo scherno s'aggiunge al patimento.

CORO *(L)*

Loro sono pietre fredde,  
sono là, aspettano,  
hanno pazienza, i morti.  
Non gridano, non fanno chiacchiere.

DONNE *(L)*

Loro, qui con noi, qui,  
che sognano, che guardano qui,  
che aspettano.

GIOVANI *(F)*

Razza di vipere, state tranquilli, non dicevano nulla.  
State tranquilli, giudizio finale non c'è.  
Nessuno verrà a giudicare i vivi e i morti.

CORO *(F)*

Era tutto uno scherzo, possiamo  
andar via dalla vita senz'altre scuse e per sempre.

POETA *(F)*

Negli anni della mia vita le vittime innocenti  
hanno coperto di corpi i continenti.  
E potrei farvi piangere e saprei farvi gridare  
ma non serve al difficile lavoro che abbiamo da fare.  
Per questo queste parole non sono poesia  
se non per una rima debole che va via  
di riga in riga sibilo o memoria  
o augurio o rimorso per qualcosa che fu gloria  
o pietà per la nostra storia feroce...

GIOVANI e POETA *(F)*

Ma se vi dimenticherete di questa notte;  
se vi dimenticherete di voi stessi,  
se anche una sola parola  
di quelle che ora diciamo  
vi entrasse ora nella crema del cervello  
e se voi nel futuro non la ricorderete  
come fossero non quello che sono  
il balbettio di un vecchio  
ma la musica grande  
del mondo vero;  
e farete finta di nulla  
allora vi dico:

GIOVANE MORTO *(F)*

questo è il vero giudizio finale:  
dimenticare di avere voluto  
essere veri giusti eguali liberi  
e non sentirne più dolore:  
questa è la nostra condanna finale e per sempre.

CORO *(F)*

Questa è la nostra condanna finale e per sempre.

POETA (F)

Non avrete madre né padre né mogli né figli  
né donne amanti né amici ridenti  
e al momento del bisogno  
al momento del sogno  
ultimo, vorrete ricordarla,  
la piccola verità,  
la confusa verità  
di questa nostra teatrale pietà  
per noi, per te, per questo mondo che abbiamo sporcato.

GIOVANI (F)

Ma le cose che non sappiamo di volere  
le cose che non sappiamo di vedere?

POETA (F)

Sono là, dove se ne è andato il vento  
alto altissimo su tutta l'Emilia Romagna,  
l'Italia, l'Europa, l'Oltremondo  
il vento che agli altimetri non parla  
ma solo, la notte, a qualcuno e per sempre.

CORO (L)

Ed ora l'uomo è ombra dell'ombra,  
l'aria vuota di ogni grido.  
E noi, ombre, parliamo nel silenzio  
dei poeti.

DONNE (L)

L'amore dello stesso sole  
che in cielo va in uno volo  
dentro al nostro cuore tace e tramonta...  
E quel grido doloroso  
nessuno lo sente  
tra levante e ponente  
nel calor luminoso...

POETA (F)

Dunque fra poco tutto sarà compiuto  
Ogni cosa sarà ferma tra noi  
Al suo riposo come un giorno compiuto.  
Conoscerà ciascuno una cosa vera.  
E voi tornerete alle cose con una pietra  
Sul cuore come nel pugno una pietra vera.  
Domani sopra i tetti il sole griderà  
le grandi opere ignude delle montagne  
E noi e voi torneremo al lavoro.

CORO (F)

Conoscerà ciascuno una cosa vera.

E voi tornerete alle cose con una pietra

Sul cuore come nel pugno una pietra vera.

## Terzo Testo: LE NUOVE MURA

*Questo testo è stato scritto a quattro mani, da Marco Baliani e da me. C'era probabilmente una cesura (d'azione, coreografie, luci, suono) che lo scandiva dalla precedente PARTITURA DEL CORO, ma nel momento in cui redigo questi testi (aprile 2024) non ne ho ricordo. Né son sicuro di chi lo proclamasse: probabilmente IL POETA.*

POETA

Raccontano che anticamente le città erano costruite sui morti. Gli antenati erano sepolti là sotto e i loro corpi davano cibo alle mura, che crescevano robuste, sane e belle.

Ma i morti, per poter riposare in pace, hanno bisogno che la loro storia sia narrata tutta intera, che sia detta la loro morte, tutta intera, dai vivi che restano, dalla memoria di quelli che verranno.

Se questo non accade, vedete, nessuna tomba è pura, i morti restano ombre potenti, e i corpi immensi contageranno il cuore dello stato.

E allora che razza di città, quale stato, quale nuova repubblica può essere mai costruita su questi morti inquieti? Su questi antenati che non abbiamo mai soddisfatto con la sottile polvere della verità? Ed è per noi, non è per loro, attenzione: noi, non loro, dovremo vivere poi in "quella" città.

Eppure la pietra qui nella mano è pronta, vedete come è bella, è dura, è vera.

Prendetela, come un pegno. La sua storia è ancora tutta da narrare. È il pezzo mancante della città da edificare.

*I cento attori a questo punto, avvicinandosi al sommo della piramide, vuotano borse e valige dai sassi di cui le avevano riempite nel finale delle Dieci Piazze<sup>37</sup>. Le pietre rotolano giù rombando sui fianchi inclinati di legno con un lungo frastuono. Man mano che finiscono di vuotare il loro fardello, gli attori scendono dalla Piramide con un'ultima pietra in mano, si avvicinano agli spettatori, porgono la loro pietra e li invitano a seguirli. Cantando la NINNANANNA SALENTINA, attori in testa e fiaccole accese in mano, migliaia di persone si avviano verso la Stazione.*

*Ciò che segue da qui in poi si può leggere nel RACCONTO, al punto 32 "La Processione".*

---

<sup>37</sup> Vedi I TESTI TEATRALI, Le Dieci Piazze, punto 19 "Il lancio delle pietre".

## Parte terza

# I TESTI POETICI

Di Franco Fortini e Franco Loi

---

### Nota sui versi assenti di Gianni D'Elia

Tre composizioni poetiche originali erano stati commissionate dai promotori istituzionali dell'evento a tre grandi poeti: Franco Fortini, Franco Loi e Gianni D'Elia. Sparse negli atti delle Dieci Piazze e fluenti nell'atto finale di Piazza Maggiore risuonarono, e in questo capitolo di conseguenza appaiono, solo i versi dei primi due. I motivi dell'assenza di D'Elia, che comprensibilmente se ne dolse e protestò, sono spiegati approfonditamente nel RACCONTO al punto 15 "Le Poesie".

Ancora una volta, per rapidità di lettura, ne riporto qui i passaggi più eloquenti.

Nei giorni che la precedettero (*la "discussione politica" plenaria, alla sera del primo giorno, ndr*) 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, trascrivere e portare con sé frammenti di quei testi che piacessero, colpissero, irritassero, o altro. Alla fine della discussione politica, a ferro caldo, Baliani chiese a ognuno di dire i suoi frammenti: senza recitare, senza un ordine prestabilito, solo prestando ascolto al tempo giusto, a non sovrapporsi.

(...)

I tre poemi andavano bene: moltissimi passi di Fortini e molti di Loi erano già "teatrali" a primo impatto: cioè – per esser brevi – già fisici, parlabili e agibili, fatti di parole "che si possono fare". Altri lo erano meno, pur adattissimi a un dicitore con leggio: parole "che si possono dire". E altri, a quanto pare quelli di D'Elia, non lo erano abbastanza, pur essendo fulgenti parole "che si possono leggere" solo con gli occhi e in silenzio. 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 quei versi.

Probabilmente fra loro e i versi c'era il filtro delle preoccupazioni dell'attore a creare distanze (che interpretazione, che vocali aperte e chiuse, che pause). Bene: a ferro caldo, nel colmo della necessità del dire, son 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.

(...) 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.

*E fra quelli purtroppo, giusto o sbagliato che fosse, i versi di Gianni D'Elia non c'erano. In qualche modo il teatro, non il regista, aveva scelto.*

\*

*Riporto di seguito, quindi, i soli poemi integrali di Franco Fortini, "Indignatio facit versus", e di Franco Loi, "L'aria è vuota di ogni grido".*

*Li trascrivo così come li trovo (come io stesso li ho riportati trentadue anni fa) nella brossura pubblicata dal Comune di Bologna, che si serviva probabilmente delle versioni più vicine ai manoscritti originali dei poeti. Ritorni a margine, tabulazioni, spaziature, rientri dei capoversi, allineamenti, soprattutto nei versi di Fortini, che erano stati azzerati nei copioni teatrali, dovrebbero qui tornare accettabilmente alle intenzioni prime grafiche degli autori.*

# Franco Fortini

## INDIGNATIO FACIT VERSUS

Per Bologna, 2 agosto 1991

### INDIGNATIO FACIT VERSUS

La passione contro il male non lo incalzi  
troppo dappresso. Indignarsi è consolarsi.  
L'indignato finisce nel comico. Egli si  
congratula con se stesso, che ha un'anima  
così ben fatta da scaldarsi per il bene, la  
giustizia e la verità.

(1990)

*E voi tornerete alle case con una pietra  
sul cuore come nel pugno una pietra vera.*

Senza igiene niente speranze  
senza speranze niente biglietti gratis  
senza gli ultimi trucchi  
    le ultime bugie  
        gli estremi  
sfrenati baci ai vermi rosei ai lombrichi alle tenie  
nei loro scannatoi delicati e rilegati in pelle d'infante  
gli agenti  
    le spie  
        i macrò della repubblica  
le massime autorità alla fine del congresso.  
alla fine del festival alla fine della fine.

*Anche i morti non tornano più in sogno.*

Disse l'ambasciatore al direttore del quotidiano  
Fate pure i comunisti se vi fa piacere  
noi ci occupiamo dei nostri interessi  
i nostri interessi sono basi aeroporti ministri generali

i generali vengono sempre buoni

fate i comunisti riempite le piazze  
di bandiere rosse di falci e martelli di poesie di commozioni  
della vostra indignazione me ne sbatto  
mi importa solo quello che sapete

per questo mi pagano

e poi venga a vedere la mia collezione di disegni di Delacroix.

«Straccione laureato in improbabili università  
non mi faccia ridere» disse l'ambasciatore al ministro  
disse il ministro al sindaco  
disse il sindaco a me  
a me a te a tutti non mi faccia ridere.

E dal portone uscirono i blindati dei carabinieri  
uscirono le camionette graticolate della polizia  
uscirono i provocatori in borghese trascinando  
i più bei cadaveri dello scorso mezzo secolo  
perché la gente vedesse e la mia verduriera (Orsola Ribetti)  
svenisse a quello spettacolo e svenuta giurasse ad alta voce  
che non aveva mai pensato neanche in sogno  
di turbare l'ordine pubblico l'orario delle sedute  
la processione delle panetterie il memorandum il recapito delle schede

Tutti i morti a faccia in giù presto sostituiti  
da viventi

parlanti

sudanti

chiavanti

mangianti

sniffanti

da viventi

studenti

poetanti

recitanti

caganti

cantanti

votanti

tutti i morti vivissimi immortali del niente  
più alcuni giornalisti che organizzano un dibattito  
che dibattono e votano tremila ordini del giorno al giorno  
e tremila ordini della notte di nottetempo.

Tutte le rovine sono restaurate

i cervelli lesionati seguono la via di ogni carne

inutile distinguere le pubbliche calamità dalle pubbliche volontà

importante è non trovarsi sulla traiettoria

la civile città la città civile la città vile

la vile verità

smettiamola una buona volta questa ironia cretina

queste gesticolazioni tragiche.

*Parla dell'amore che bisogna strappare e mangiare.  
Comanda che tempo non c'è che per sempre  
tutto se non si vince ritornerà.  
Di' come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.  
Tenta di persuadere. Pretendi. Interroga.*

Questa sera ho da fare  
una persona cara è molto malata  
mia cugina ha avuto un incidente d'auto  
il mio migliore amico è riuscito ad essere ammesso  
agli esami di procuratore  
caro signore  
non so se capisce che cosa significa. Chi ha avuto ha avuto  
chi ha dato ha dato i parenti delle vittime  
non avranno una lira che è una lira  
parola di papa parola di presidente parola di chiunque  
chi uccide a colpi di bombe è un patriota

«Tornado» o valigia fa lo stesso

chi brucia a colpi di bombe difende la civiltà  
il Papa

l'Occidente

gli Stati Uniti

le concedo: anche l'Unione Sovietica

Dante Mozart e tutti quanti  
chi non sa che cos'è la civiltà torni a casa  
prenda una enciclopedia e lo impari  
e fuori dalle balle gli estremisti  
di destra e di sinistra l'avete vista la Russia com'è finita  
la Cina l'avete vista e la Rumenia  
la Cambogia il Vietnam il Muro  
ve lo siete preso nel bocciolo.

E quei nostri morti

vi guardano dal paradiso pallidissimi  
e assai sconcertati per l'altitudine, li ho visti in TV.

Piantatela

cercate di sparire presto da questa terra.  
Non ci deve restare nessuno neanche noi che parliamo  
o semmai il tabaccaio di Piazza De Lorenzo  
che non muore mai che vive di sugo di francobolli  
l'estate passi presto. Passi svelta la vita.

*Anche i morti non tornano più in sogno.  
Chi ricordava confonde gli amici e i nemici.  
Quando all'orfano dici: 'Ho conosciuto tuo padre'  
va via senza rispondere.*

Però: con le parole andarci piano.  
Non alzare la voce.  
Chi ha orecchi intenda.  
“Da sì lievi cagioni e desti e spenti”;  
da sì lievi speranze disperati.

*Il seme guasto, il sasso dei delitti.*

*Questo non è grido di vittoria né grido di vinti.*

Chi vi ha detto che non si vive senza giustizia?  
Ci si vive benissimo. Me lo ha detto  
il sottosegretario all'urbanistica,  
il colonnello della Guardia Civile Vitalizia,  
lo specialista di stilistica statistica.

«Meno lirismo, (mi gridano), figli di quelle,  
meno lacrime, figli di mamme.  
Meno brividi, figli di video!».

Chi ha detto che non si vive senza lapidi?  
Ci si vive benissimo. Me lo ha detto  
il vicepresidente della Corte delle Cortesie  
l'agente notturno dei treni rapidi  
lo specialista di balistica artistica...

Chi ha detto che non si vive senza vivere?  
Ci si vive benissimo.  
Il peso del nostro pianeta,  
(mi disse Saverio Colletti una sera di melanconia)  
è pari a quello di tutti i viventi che da sempre lo hanno abitato.

*Non rammentate chi siamo stati, non pensate  
a noi con indulgenza.*

*Abbiamo sopportate mostruose cose fra noi  
dicendole insopportabili, scrutando  
sorrisi di condiscendenza  
sul volto dei nostri assassini...*

Ascoltateci, ascoltateci, razza di vipere.  
O voi cui la miseria del presente  
impedisce di vedere quella di domani,  
che cosa urlò il profeta sotto tortura? Disse: 'Basta'? Disse: 'Confesso tutto?'

E la ragazza dell'*Italicus*, mentre  
le meningi le bruciavano nel fosforo?  
E gli irakeni, avevano un'opinione?  
E i Curdi? E i Visigoti?  
Che discorsi cretini.  
Norberto

che è stato tanto bravo

quando aveva meno amici

ha detto: 'La guerra è il destino dell'uomo'.

Cittadini di Bologna, non indignatevi.

È tutto uno scherzo.

Le stragi sono il destino degli uomini e delle donne  
e dei bambini e della Guardia Civile. Anche i Servizi che servono  
sono il destino dell'uomo.

È stato uno scherzo.

Con tante scuse.

Gli scolari di Baghdad decapitati  
dagli aerei militari di Casalecchio  
hanno spedito a quei nostri scolari squarciati  
quindicimila razioni di sangue viola.

Chi le ha recapitate?

Si sono perdute per strada?

Ma questa poesia è troppo stupida  
neanche si fosse ai tempi di Stalingrado.

*Per ognuno di voi che sorride  
una forza smarrita ci ritorna*

*Per ognuno di noi  
che ai peggiori dei nostri si fa eguale,  
vede più chiaro uno di noi, più chiaro  
intende e fa giustizia:*

*di un male in sé che, come voi, lo umilia.*

Razza di vipere, state tranquilli, non dicevano nulla.

Una volta ogni cent'anni

uno dice che la sola necessaria

è la guerra alla guerra. E la vince. Ma c'è subito

chi confeziona una valigia al tritolo

una morale al plastico

una sintassi flessibile

State tranquilli, giudizio finale non c'è.

Nessuno verrà a giudicare i vivi e i morti.

*Negli anni della mia vita le vittime innocenti  
hanno coperto di corpi i continenti.*

*e ogni giorno il potere squarcia e distrugge chi non  
accetta chi non acconsente chi non si consuma con  
rabbia o devozione...*

*E potrei farvi piangere e saprei farvi gridare  
ma non serve al difficile lavoro che abbiamo da fare.*

*Per questo queste parole non sono poesia  
se non per una rima debole che va via*

*di riga in riga sibilo o memoria  
o augurio o rimorso per qualcosa che fu gloria*

*o pietà per la nostra storia feroce...*

Ma se vi dimenticherete di questa notte;  
se vi dimenticherete di voi stessi,  
se anche una sola parola  
di quelle che ora diciamo  
vi entrasse ora nella crema del cervello,  
negli alveoli della mente  
nella carotide delle grida che si gridano senza voce;

e se voi nel futuro non la ricorderete  
se non ne sarete tormentati e rapiti  
come fossero non quello che sono  
il balbettio di un vecchio  
ma la musica grande  
del mondo vero;  
e farete finta di nulla  
(era tutto uno scherzo, possiamo  
andar via dalla vita senz'altre scuse e per sempre)

allora vi dico:

questo è il vero giudizio finale:  
dimenticare di avere voluto  
essere veri giusti eguali liberi  
e non sentirne più dolore:  
questa è la nostra condanna finale e per sempre.

Non avrete madre né padre né mogli né figli  
né donne amanti né amici ridenti  
e al momento del bisogno  
al momento del sogno  
ultimo, vorrete ricordarla,  
la piccola verità,  
la confusa verità  
di questa nostra teatrale pietà  
per noi, per te, per questo mondo che abbiamo sporcato.

Dicono che il mercato  
è sistema di informazione perfetto  
di quello che la gente preferisce.  
Ma quello che non sappiamo di volere  
quello che non sappiamo di vedere?  
Abita dove il mercato finisce.  
Dove le lacrime non parlano;  
Sono là, dove se ne è andato il vento  
alto altissimo su tutta l'Emilia Romagna,  
l'Italia, l'Europa, l'Oltremondo  
il vento che agli altimetri non parla  
ma solo, la notte, a qualcuno e per sempre.

*Dunque fra poco tutto sarà compiuto  
Ogni cosa sarà ferma tra noi  
Al suo riposo come un giorno compiuto.*

*Conoscerà ciascuno una cosa vera.  
E voi tornerete alle cose con una pietra  
Su cuore come nel pugno una pietra vera.*

*Domani sopra i tetti il sole griderà  
le grandi opere ignude delle montagne  
E noi e voi torneremo al lavoro.*

15 giugno 1991

**Franco Loi**

## **L'ARIA È VUOTA DI OGNI GRIDO**

CORO

Oh quanta gente  
morta su una strada  
la storia è passata senza vedere!  
Quel filo della speranza generosa  
che l'anima di un uomo  
sia più della storia!  
Oh quanta gente  
morta su una strada  
sembra aspettare  
e non aspetta più...  
E passa l'aria  
e corre lontano  
dove la gente sogna che la vita  
si tiene nascosta  
ma un giorno tornerà.

VOCE 1

Noi non sappiamo  
con chi parliamo,  
soltanto, sappiamo  
ciò che tormenta,  
noi, perseguitati della memoria,  
senza l'astuzia dei sapienti,  
senza la ferocia dei ricchi.  
Nascosti al mondo, siamo  
esclusi dalla vostra coscienza.

VOCE 2

Questo ci ferisce.  
Non il sangue, le piaghe,  
non i corpi buttati nelle piazze,  
non l'insulto del delitto!  
Ma il vostro disonore,  
l'estraneità all'orrore nostro,  
e alla vergogna.

VOCE 3

Non siamo a chiedere giustizia.  
Il nostro grido si leva all'orizzonte  
e diventa polvere.  
Voi, che passate tra le feste,  
con l'allegria dei cani

tra le ossa morte,  
voi siete ciechi e sordi!  
Noi la vostra ombra.

CORO

Qui, nelle case,  
dove le famiglie cercano,  
invano, quiete e riposo,  
nelle strade vuote d'uomini,  
annegate nei rumori,  
il dolore si spezza  
e noi entriamo nella notte...  
Ci avete spinto tra le ombre,  
noi, compagni ai morti,  
noi, che nell'antica tragedia  
eravamo ammessi nel coro,  
eravamo il coro.

VOCE 3

Ci fu un tempo in cui umana  
sembrava la nostra faccia,  
eroica la virtù dei vinti.  
Credevamo di spezzare le catene  
e portare in alto una luce nascosta.  
Abbiamo attraversato l'orrore:  
uomini umiliati nella fatica,  
soffocati nei gas,  
impiccati nelle strade.  
Attorno alla bocca del poeta morente  
noi compagni attendevamo il pane.

CORO

Era il tempo in cui respiravamo  
l'aria e bevevamo acque di fonte,  
e potevamo nasconderci nei boschi,  
fuggire all'ira dei potenti...  
Anche di questo coltiviamo la memoria.  
Perché insieme, i morti,  
e l'antica natura e la bellezza  
circondavano la nostra innocenza.

VOCE 1

Oh noi non siamo innocenti!  
Anche noi dimentichiamo.  
Quanta complicità nella vostra storia!  
La memoria è più corta  
della costanza e della fedeltà.  
Ci siamo vestiti di nebbia,  
abbiamo creduto alla forza delle pietre.

## VOCE 2

Eppure cantavamo ancora.  
Eravamo le vittime, eravamo il nemico,  
ci guardavamo come uomini.  
Scampati alle bombe, usciti dai lager,  
vestiti di rabbia,  
abbiamo lottato per la fame.  
Eppure cantavamo ancora.

## VOCE 3

Fu allora che nacque la fiducia,  
vi chiamammo amici e compagni,  
facemmo una legge dei nostri dolori,  
il vostro diritto a governare,  
voi, seduti sulle speranze nostre,  
voi, che ci avete cancellati dalla coscienza.

## CORO

Non sono i cadaveri che tormentano,  
non l'angoscia del male.  
Ma il tradimento e lo sprezzo  
delle vittime, l'ombra  
che si spande come colera  
tra noi, uguali ai morti,  
servi della paura, stolti  
nell'aver sbagliato il fiore  
delle nostre bandiere.

## VOCE 1

Ora non sappiamo con chi parliamo.  
Chi ascolta il grido della solitudine?  
l'agonizzare della natura?  
lo spregio della gioventù?  
l'oscurità della fatica?  
Voi, barbari,  
non appartenete più alla memoria!  
voi, ricchi, voi, potenti,  
voi, che sputate sulle facce morte,  
oh voi, dovete temere le ombre...

## CORO

Noi, consunzione del mondo,  
consumo dei corpi e delle cose,  
noi popolo, nell'antica tragedia  
eravamo ammessi nel coro,  
eravamo sacrificio agli dei.  
Ombre fuori dal teatro,  
oggi ci aggiriamo come folli,

non più specchio a voi, e a noi,  
come nuvole  
che attendono il vento.

VOCE 2

Memoria, memoria...  
Per chi? A chi?  
Il popolo sempre ha torto,  
porta nella carne la memoria...  
Noi assenti alla vostra coscienza,  
siamo gli stupori del mondo  
la forza di ogni sentimento,  
noi, le pietre scartate  
siamo la scabbia e la ricchezza  
della vita.

CORO

E se i ricchi sono i peggiori  
e i sapienti carogne,  
se le strade della fortuna  
sono fatte di violenza,  
come faremo agli uomini,  
senza vergogna,  
a dare speranze e belle canzoni,  
senza,  
che della vita perda il senso  
la storia?

VOCE 3

Viene la nuova gioventù,  
nulla rimane agli uomini,  
che la nostra vita è spezzata,  
la promessa perduta nel vento  
e la natura copre la coscienza.  
Solo lei, l'ombra dei morti non passa,  
rimane come una nuvola ferma  
pesante tra le piaghe  
dure del cielo.

VOCE 1

Oh sembra vana la memoria,  
puerile la fedeltà!  
Ma Dio, che troia mondo,  
che sporca umanità e che vergogna  
di noi a noi stessi, e che svuotamento,  
se la memoria è topo di fogna  
e lo scherno s'aggiunge al patimento.

CORO

Oh tu, gioventù,  
dolore che mai non passa,  
al fumo che trascina la sera  
sembri invecchiare senza più speranza!  
Attenta, gioventù,  
ci chiamano al piacere  
e sotto il livello della vita,  
la storia, la pietà,  
al nulla ci portano,  
tra i rock e i gridi degli stadi,  
tra sesso e televisioni,  
nel nulla ci affondano,  
là dove regna la violenza e la dimenticanza,  
nella festa,  
che prepara la strage dei vinti.

VOCE 2

Loro sono pietre fredde,  
sono là, aspettano,  
hanno pazienza, i morti.  
Non gridano, non fanno chiacchiere.  
Sono là, li hanno spaccati, sono il seme  
sparso nella spazzatura,  
uomini ammazzati in un giorno di gioia...  
... loro, qui con noi, qui,  
che sognano, che guardano qui, che aspettano...

VOCE 3

Non per piangere,  
non per darci memoria.  
Mentre noi diventiamo massa,  
e attorno a noi cresce la morte  
e la bugia della droga e il fango  
dei soldi e della coscienza sporca,  
loro aspettano...

CORO

Ed ora l'uomo è ombra dell'ombra,  
l'aria vuota di ogni grido.  
E noi, ombre, parliamo nel silenzio  
dei poeti:  
L'amore dello stesso sole  
che in cielo va in uno svolo  
dentro al nostro cuore tace e tramonta...  
E quel grido doloroso  
nessuno lo sente  
tra levante e ponente  
nel calor luminoso...