

Note di regia  
di Luca Ronconi

Come prima cosa c'è da riflettere sul tipo di identità da dare alle tre figure protagoniste di queste lettere. Ovviamente non si può scavalcare il fatto che il testo è scritto da tre autori-testimoni e che voi non siete né l'uno né l'altro: è un dato ineliminabile. Poi i tre autori hanno mediamente il doppio della vostra età. Sarebbe dunque impensabile, e anche un po' imbarazzante tentare di riprodurre sulla scena i personaggi veri. Del resto, se avessi voluto proporre una testimonianza diretta avrei chiesto agli autori stessi di venire a fare lo spettacolo, non sono certo delle persone che avrebbero problemi a parlare in pubblico. Ma non era questo che mi interessava.

Si tratta di testi che appartengono veramente a chi li ha scritti: ci si chiede come un'altra identità possa sostenerli. Partiamo dal presupposto che il soggetto è il testo, un testo che si muove dall'interno, e che quindi possono esserci identità differenti a seconda di come si riflette in voi, di come voi lo trasferite, di cosa il testo dice a voi tre. Questo a mio parere è interessante: scoprire come quelle parole risuonano nella bocca di figure "altre" da chi le ha scritte. Più che trovare un'identità allora si dovrebbe trovare un atteggiamento: con quale atteggiamento si parla?

Le domande poste dagli autori sono tutte appassionanti, tutt'e tre parlano di temi, di concetti, di momenti che gli stanno a cuore e questo è decisamente uno dei punti di forza del testo: gli argomenti portati nascono da una convinzione, da un'adesione e da una necessità delle parole molto forti; in questo testo c'è una grande sincerità e una profonda onestà. Se poi andiamo alle radici delle diverse argomentazioni troviamo anche rammarchi, autocritiche, speranze deluse; tutto questo è bene che venga fuori. È probabile, però, che quello che per l'autore rappresenta una necessità molto forte perché riguarda la sua vita e le proprie responsabilità, non lo sia altrettanto per l'attore che lo deve recitare. Allora, da interpreti, non è il caso di far finta di avere una partecipazione che non si ha: il coinvolgimento ci può essere negli aspetti del discorso che davvero vi interessano e vi toccano. Se la scelta deve essere tra fare finta che l'argomento vi interessi oppure comu-

nicare un distacco, una non appartenenza, una distanza, a mio parere è meglio comunicare la distanza.

Ci può essere un certo grado emozionale nel ricordare e nel dire "Io c'ero", ma ce ne può essere uno altrettanto emozionale nel dire "Io non c'ero". Al posto della nostalgia nel ripercorrere un'esperienza vissuta, che tra l'altro risulterebbe un pochino patetica, ci può essere la curiosità, o anche la nostalgia, per qualcosa che non si è vissuto; per voi si tratta di creare un rapporto con un presente che si è formato in anni in cui voi non eravate ancora nati, e questo non impedisce che tale operazione sia importante anche per voi e che ci sia una partecipazione forte da parte vostra. Allora le parole che pronunciate non devono possedere necessariamente quella precisa consapevolezza propria di chi è autore delle cose di cui parla, bensì l'incertezza, la discontinuità, la contraddittorietà di chi riceve un'argomentazione o la rielabora a modo suo; cercate di restituire il testo così come lo avete ricevuto voi, da lettori, senza esprimere opinioni. Insomma è fondamentale decidere se stare dalla parte di quelli che sanno o dalla parte di quelli che non sanno, dalla parte dei saputi o da quella degli ignoranti. Mi pare che sia meglio mettersi dalla parte dell'ignoranza: qui si tratta di farsi delle domande e non di scambiarsi delle certezze; è più emozionante sentire che si resta nel territorio dell'interrogazione, piuttosto che in quello in cui si somministrano le risposte. Restiamo dalla parte di chi legge e quindi scopre, questo consentirà alle argomentazioni di avere maggiore vivezza.

Certo ci sono delle parti di testo in cui non può esserci altro che una forte identificazione con chi le ha scritte, in cui è evidente che chi parla non può essere altri che Vittorio Foa, Miriam Mafai o Alfredo Reichlin perché vengono citati aneddoti precisi, date e situazioni; in quei casi dovremmo trovare degli accorgimenti che ci aiutino. Per esempio quando la Mafai ci riferisce del suo "incontro" col partito comunista nel settembre del '43 alla Biblioteca Nazionale, o di quando il partito l'ha mandata in Lucania a fare la campagna elettorale prima delle elezioni del '48, o quando Reichlin racconta che all'inizio degli anni '50 gli capitò di seguire Giorgio Amendola in un suo viaggio a Matera, è chiaro che non possono essere altri che Miriam o Alfredo a parlare, ovvero ci troviamo di fronte a una testimonianza diretta e circostanziata di Reichlin o della Mafai. Ma potrebbe anche trattarsi di una donna o di un uomo x che leggono un articolo, o trovano un appunto. L'accorgimento potrebbe essere allora quello di dare l'impressione della lettura, ovvero di un racconto indiretto che avvenga, per esempio, attraverso una lettera o un foglio di giornale. Se la soluzione è grossolana cercheremo di arrivarci in un modo non grossolano.

A un certo punto Foa dice: "Miriam ricordi che abbiamo fatto insieme un comizio a Teramo più di cinquant'anni fa per una grande lotta di contadini, di braccianti, di minatori della Val Vomano? Dimmi qualcosa delle tue esperienze

di lotta di quegli anni..." Pensiamo di recitare queste parole partendo dallo stato dell'"io non c'ero"; è toccante se c'è un senso di privazione, di lontananza, se ci troviamo di fronte qualcuno che immagina e pensa: "Chissà com'era? O come sarebbe stato?" È un po' come in amore, quando avresti voluto conoscere l'oggetto amato prima, in un altro tempo, e ti senti quasi inadempiente, in difetto per questo. Nella politica è un po' la stessa cosa. Il "Dimmi qualcosa..." esprime allora una diversa ma altrettanto forte necessità. Altre parti, invece, come per esempio tutto il passaggio sul rapporto dei comunisti italiani con l'Unione Sovietica, sull'opportunità di un distacco che non avveniva, necessitano di una cognizione di causa molto forte.

Partendo dall'inizio c'è da chiedersi se tutte le domande che Foa pone a se stesso e ai suoi interlocutori vadano restituite come precedentemente meditate o piuttosto come interrogazioni nate proprio nell'istante in cui vengono poste. Secondo me è bene che la necessità, la passione, l'urgenza di questi quesiti sia tutta nel presente; che non sembri: "Me le sono pensate tutte e ora le chiedo". Le diverse domande non possono essere troppo riflessive o ragionate, e quindi chiuse, altrimenti non darebbero l'aggancio a una risposta da parte di qualcun altro. Quello di Foa è un parlare aperto, le domande sono proliferanti e immediate, e soprattutto partono dal silenzio e dalla sua rottura.

Il silenzio è fondamentale nel testo, è l'argomento principale, è necessario sentirne il peso. Sentire il silenzio come ricerca, come origine: al contrario le parole si logorano, come dice Foa:

*Torniamo al silenzio dei comunisti. Esso per me è un'ossessione, anche se il silenzio non è necessariamente un male. Da esso nasce la parola, cioè la definizione di oggetti, di concetti, di sentimenti, di passioni, ma nella parola si chiudono i problemi mentre nel silenzio essi restano aperti. Quante sono le parole condannate dal tempo? Il silenzio invece è una ricerca costante e io preferisco la ricerca ad una conquista fragile di verità.*

C'è una specie di contrapposizione molto forte e lucida tra la domanda e il dubbio da una parte, e la certezza dall'altra, tra il silenzio e la parola. Il silenzio (dei comunisti) sentito come ossessione è un'immagine fortissima, soprattutto se la pensate detta da un non comunista come Foa; è una formulazione commovente in ogni caso. Il fatto è che è sempre angosciato quando scompaiono i testimoni di un'esperienza, in questo caso è quella dei comunisti italiani. Qui c'è il desiderio di un non comunista di affermare tale esperienza come un pezzo importante della nostra storia.

"Ora stanno in gran parte in silenzio... Sento acutamente, quasi come un'ossessione questo silenzio." Da qui nasce la necessità dell'autore di rivolgersi a quella piccola parte che non sta in silenzio, o almeno non del tutto; c'è

un'urgenza forte di individuare qualcuno che risponda. Funziona bene se la prima volta che nominiamo il silenzio, allo stesso tempo evochiamo qualcuno che possa rispondere.

"Ma nella vostra esperienza, cari amici, cosa può essere questo silenzio?" È questa la prima vera domanda diretta, rivolta a quella piccola parte evocata all'inizio che forse può ancora parlare. Tutto questo primo pezzo deve essere molto emotivo, l'urgenza di parlare che muove Foa nasce dal confronto tra un presente muto e un passato appassionato; da un lato c'è la constatazione del silenzio, dall'altro il sentire che da qualche parte, fuori dalla finestra, sotto il tavolo o dietro la porta, c'è qualcuno che potrebbe rompere questo silenzio. Se volessimo fare della psicologia si potrebbe dire che quel carattere critico e provocatorio che in qualche modo si percepisce nelle parole che Foa rivolge a Reichlin e alla Mafai nasca non tanto dal bisogno di svegliare un'apatia, ma proprio dalla necessità di uscire dall'ossessione che quei due non parlino. Quando parlo di rottura del silenzio intendo proprio questo: mettere in parole la necessità di romperlo.

Nell'attacco ("Erano milioni in tutto il mondo, e anche in Italia, gli uomini e le donne che si dicevano comunisti...") è meglio far parlare il sentimento che si accompagna alla constatazione che fai, più che la riflessione stessa: è come se fossi uno che, guardando dalla finestra la gente che passa, fa una semplice considerazione che poi però genera domande più profonde. Credo che sia utile che il tempo dell'inizio sia abbastanza disteso, e che sia giusto riuscire a far coincidere il silenzio dei comunisti con quello dell'ambiente che ti circonda. Quella dell'inizio deve essere una figura interrogante il cui orizzonte si apre sempre di più. Non può essere programmatico: dobbiamo evitare che sembri un intervistatore che si è preparato un questionario per dei destinatari prestabiliti, piuttosto ci troviamo di fronte a qualcuno che pone una domanda a cui non segue subito una risposta. Questo genera un ulteriore interrogativo, un nuovo tema, che a sua volta chiede una nuova risposta, e così via. Sono degli interrogativi a un se stesso che si scompone anche nei suoi interlocutori; dunque questo non è né un dialogo né un soliloquio, ma una conversazione con altri se stessi, in cui alcune affermazioni guardano al futuro, altre al presente, altre ancora al passato.

Sarebbe incongruo trasformare un epistolario in un dialogo perché chi spedisce una lettera parla a qualcuno che non è presente, così come chi la riceve non vede e non ha davanti a sé l'autore che gli ha scritto. La scelta stessa degli interlocutori dovrebbe essere problematica, il rivolgersi a loro è interrogativo; l'atteggiamento non è: "Adesso scrivo a Miriam, adesso scrivo ad Alfredo", ma piuttosto: "Miriam? Alfredo? Ci siete ancora? Dove siete? Perché mi rivolgo a voi?" Un atteggiamento profondo e ingenuo allo stesso tempo. In questo modo andremo oltre l'idea di tre intellettuali amici che fanno una conversazione.

Parlando dell'impaginazione della rappresentazione dobbiamo pensare di non rivolgerci direttamente al pubblico, si deve evitare di dare l'impressione del comizio o della conferenza. Il vostro modo di rapportarvi con il pubblico deve avere un carattere emozionale, non informativo e didascalico. La scenografia stessa, queste tre stanze comunicanti, viste però una alla volta, suscitano molto l'idea del silenzio, di personaggi soli. C'è la possibilità di aprire una porta e parlare con qualcuno nell'altra stanza che però non sappiamo se c'è o se non c'è; quello che c'è è il senso forte dell'attesa di una risposta.

Fin dall'inizio, nella prima lettera di Foa non devono esserci domande dirette, non è male se alcune interrogazioni restano sospese nell'aria, cosicché ogni uditor, ogni spettatore possa trovare la sua risposta: "L'anticomunismo a vuoto non è forse paura? Perché si ha paura?" Perché non sembri una conferenza per il pubblico, vi può aiutare sentire che le diverse formulazioni sono differenti l'una dall'altra, hanno origini diverse: voi tre, che non siete quei tre, non dovete necessariamente legarvi a una continuità del dettato, potete distinguere per esempio tra ciò che sapete perché è parte della vostra esperienza, e ciò che sapete per sentito dire. Le cose si fanno per desiderio, per curiosità, per informazione, o per tradizione, o molte cose si fanno e non si sa perché le si fanno.

Il fatto che non ci sia un soggetto o un personaggio preciso che parla non deve portarci a pensare a delle fredde argomentazioni, anzi il loro carattere emotivo deve essere accentuato: è bene che vi appassioniate nelle parole che dite, senza per questo diventare patetici, bensì restando tesi e lucidi. È importante inoltre che ci sia una specie di fatica nell'elaborazione delle domande, dovrebbe essere permanente il senso di una resistenza a qualche cosa. C'è differenza tra chi scrive (Foa che interroga, la Mafai che risponde, Reichlin che esprime una sua opinione e non dà delle risposte) e chi parla, ovvero voi tre. Chi scrive ha un senso forte della Storia, chi parla al contrario sente un allontanamento dalla Storia, come se avesse un muro di gomma davanti a sé contro cui le domande sbattono e rimbalzano, e questo crea molta più emozione. È necessario quindi essere consapevoli di come può essere diverso il valore delle parole che pronunciate se vengono percepite come dette dagli autori o come dette da voi.

Per fare un esempio prendiamo ancora una volta in considerazione l'inizio: "Erano milioni in tutto il mondo, e anche in Italia, gli uomini e le donne che si dicevano comunisti..."; detto da Foa ha un valore ben preciso, detto da una figura altra assume diverse possibilità. Cosa muove a parlare: la memoria, l'affetto? O la curiosità, la ricerca? Ci può essere un'insorgenza emotiva che determina questa affermazione o, viceversa, il valore può essere solo enunciativo, come di una frase sentita dire o letta sul giornale. O ancora quando Foa parlando della specifica realtà di costruzione del partito comunista italiano dice "che ha assorbito tutto il vostro impegno anche morale",

esprime una certezza perché lui sa che è stato così. Detto da qualcun altro, magari più giovane, diventa qualcos'altro: assume una valenza più indefinita, quasi interrogativa: "Io non lo so ma posso immaginare che...", "è vero che...?"; come se fosse un'interrogazione rivolta a un nonno o a un prozio, e per questo diventa più commovente.

All'inizio taglieremo l'intestazione della lettera (*"Cara Miriam, caro Alfredo..."*) in modo da non dover necessariamente dichiarare chi sono gli interlocutori; così evitiamo di dover definire da subito delle identità e, allo stesso tempo, liberiamo l'argomento dalla forma, che non sarà né epistolare, né dialogica, né monologante, bensì ogni volta quello che ci conviene: un rigurgito di soliloquio, la lettura di una lettera o della pagina di un libro, qualcosa detto al pubblico o un dialogo con qualcuno che sta dall'altra parte del muro. L'identità viene costruita poco alla volta proprio a partire dalla differenziazione di un io dagli altri: *"Io preferisco la ricerca [...] Ma nella vostra esperienza [...]"*

A sconsigliarci di trattare le differenti lettere come se fossero le varie argomentazioni di tre personaggi che dialogano tra loro, c'è anche una diversità sostanziale di forma e di contenuto nelle risposte che la Mafai e Reichlin danno a Foa. Infatti la Mafai risponde in modo preciso e diligente a tutte le domande, la sua prima lettera ha uno schema molto chiaro; Reichlin al contrario alle domande non risponde, le usa come spunto per fare delle sue considerazioni ed esprimere delle opinioni. Non possiamo non tenere conto di questo carattere del testo, e dunque, se è vero che potrebbe funzionare l'idea di un dialogo tra Foa e la Mafai, è anche abbastanza certo che non funzionerebbe invece tra Foa e Reichlin. Quando parla la Mafai, per esempio del ritorno all'individualismo, si sente che chi parla sta dalla parte delle persone; Reichlin viceversa sta sempre dalla parte della politica: il suo discorso, soprattutto nella seconda lettera, è prettamente politico, programmatico e apodittico; quello della Mafai invece non suona mai come un discorso politico, se non in senso lato. Inoltre se la Mafai non parla mai del futuro e istintivamente manifesta la necessità di riguardarsi indietro, Reichlin parla quasi solo di quello, il suo occhio esprime un'urgenza a guardare avanti. Foa invece è al presente e fa da legame tra i due.

Parlo soprattutto delle differenze perché sia chiaro a ciascuno di voi il giusto rapporto che vi lega agli altri personaggi. In questo caso, infatti, è ancora più necessario che sappiate a priori in che rapporto siete, visto che la struttura dello spettacolo non vi consente quel tipo di controllo diretto sull'altro che di solito gli attori hanno quando, in una normale commedia, si relazionano esplicitamente tra loro e agiscono nello stesso spazio. Fin dall'inizio, anche nelle parti di Miriam e di Alfredo, è giusto che ci sia una differenza tra alcune risposte pronte, che vanno a colpo sicuro, e altre che sono decisamente problematiche. Per non trasformare questo scambio in un

dibattito, in cui si dicono all'altro cose che l'altro già dovrebbe sapere, bisogna che decidiamo da quale cassetto della persona si tirano fuori queste risposte: il cassetto della memoria, quello del senso di colpa, della responsabilità... Questo non vuol dire che l'eloquio debba essere troppo pensoso, stentato, anzi è giusto che ci sia una certa rapidità; non dobbiamo metterci però dalla parte di chi fa una lezione e, soprattutto, non deve sembrare che il silenzio dei comunisti a un certo punto si trasformi in una valanga di loquacità. È dunque necessario che le parole vengano dal silenzio e che i due atteggiamenti del parlare e del tacere non sembrino in contraddizione.

Se diamo l'impressione che le domande fatte da Foa provocano risposte che non costano niente allora non centriamo il bersaglio. Non a caso la Mafai, verso la fine del suo primo intervento, definisce "difficile" la domanda di Foa sulla globalizzazione: è necessario allora far sentire questa difficoltà. Più che l'espressione di un'opinione questi personaggi sono l'espressione di un dilemma. E a interessarci non sono tanto le loro identità, ma piuttosto le loro argomentazioni, e quanto queste gli costano. Rispetto agli altri la costruzione del testo della Mafai è più semplice: a ogni domanda lei dà una risposta; che ogni risposta abbia allora un'origine: da dove nasce è quello che ci interessa evidenziare. Alcune affermazioni partono da ricordi personali, e quindi appartengono direttamente a chi sta parlando, altrove invece si accenna a delle colpe che ci sono in quanto comunisti, in questo caso c'è la sensazione che si siano ereditate da altri o che comunque vadano condivise. Dunque è necessario distinguere da dove nascono le parole che dite: da una necessità, da una curiosità, da un'esperienza, da un rammarico, da una rampogna... In questo senso parlo di cassette e di chiavi.

In generale per tutt'e tre le figure è necessario neutralizzare una specie di saccenteria, se vuoi involontaria, che potrebbe emergere da alcuni passaggi del testo. Per esempio, a volte, dalle parole di Foa, rischia di trasparire una certa sicumera, dovuta soprattutto al fatto che quello che viene detto non è più proprietà di quella persona, e questo può risultare non simpatico. Dunque il rischio che i discorsi dei tre autori, in bocca ai loro interpreti, risultino supponenti va neutralizzato con un atteggiamento di ingenuità e ignoranza in partenza.

La stessa cosa vale per il tono provocatorio che indubbiamente c'è nelle domande di Foa, così come un certo tono risentito trapela dalle repliche della Mafai. Provocazione e risentimento possono anche starci, anzi credo che sia giusto, ma con leggerezza; non dobbiamo mai diventare pedanti o polemici.

È poi necessario che le risposte date nei due primi interventi di Mafai e Reichlin non siano esaustive né chiudano i problemi; per questo è opportuno immaginarsi che arrivino da una figura intermedia che non sia quella apostrofata, quasi come ci fosse stata un'intercettazione; piuttosto le rispo-

ste devono sollevare nuove riflessioni, ulteriori argomentazioni e rappresentare una base, un trampolino di lancio per la seconda lettera di Foa. In realtà finora lui aveva parlato pochissimo della sua esperienza personale, esprimendo principalmente le proprie opinioni: è bene che questo ora avvenga, e in un modo che sia abbastanza passionale. Nella seconda lettera di Foa, dopo una prima parte introduttiva in cui c'è una specie di ricapitolo di quanto affermato dagli altri, si passa a un vero e proprio bagno di memoria che va dalla prima guerra mondiale al compromesso storico, e che in qualche modo rivendica una memoria più antica e un'esperienza maggiore, per poi ritornare al presente. Nelle tre seconde lettere, ancor più che nelle prime, vediamo non tanto tre amici o conoscenti che si incontrano, discutono o convengono, quanto piuttosto tre entità differenti, tre diversi stili, tre diverse esperienze che entrano in contatto e si confrontano.

La seconda parte è più difficile proprio perché le domande sono già state fatte, le risposte in parte date, e le identità sono state definite. Il rapporto tra le tre figure deve trovare quindi uno sviluppo ed è necessario evitare le ripetizioni. Deve vedersi nell'atteggiamento di Foa, ancora più che nella prima parte, una volontà di mettere in difficoltà i suoi interlocutori; non deve risultare che dopo quella mitragliata di domande appassionate fatte all'inizio, ora ci sia da parte sua soltanto un "sono d'accordo" alle loro risposte. La ripresa da parte di Foa delle affermazioni di Mafai e Reichlin, per esempio quella dell'episodio di Luigi Longo riguardo ai fatti di Barcellona raccontata dalla Mafai, è comunque provocatoria, anche se mai polemica; la misura è delicata e difficile da trovare; il tono è sempre amichevole, o anche affettuoso, eppure non può non risultare pungente. Ed è evidente che se in un primo momento Foa attribuisce dei meriti, poi sottolinea anche delle responsabilità.

Quando dice *"Come posso non essere d'accordo con voi?"*, dobbiamo sentirci dentro quel che di impertinenza che le parole suggeriscono, un fondo di ironia, di leggerezza, per poi tornare a momenti più seri. Per esempio è importante che emerga con la giusta forza il discorso sul sentimento di appartenenza al proprio paese, il tema delle radici storiche e culturali, il concetto di sentimento nazionale. Foa si definisce un conservatore e la sua posizione è quella di uno che dice: "Non buttiamo via tutto."

Insomma nella seconda parte il discorso è diventato più denso e complesso, e fin dall'attacco le nuove risposte di Mafai e Reichlin devono essere meno affermative e più problematiche. In tutto il discorso sull'uomo e il lavoro, sul rapporto tra il lavoro e la politica che fa la Mafai non può esserci troppo sicurezza o ottimismo. L'ottimismo può essere un punto di arrivo ma non un punto di partenza. La riflessione sul lavoro parte da Foa, ha una vena di forte rammarico, c'è un'ombra molto forte, forse l'unica di tutto il suo discorso; si tratta di una domanda veramente angosciata, ed è bene che

nella sua risposta la Mafai assuma lo stesso peso, non avendo un atteggiamento consolatorio o ottimista. Lei dice che c'è un passaggio alla società degli individui, ma è abbastanza conturbante pensare di passare a una società degli individui nel momento in cui sembra sempre più difficile trovare un'identità. È giusto quindi che anche per lei il discorso sia problematico e offra uno sviluppo alla sua precedente lettera e a quella di Foa.

È bene allora che le prime domande e le prime risposte inneschino interrogativi ancora più complessi, provocando una crisi, e che le seconde rappresentino un momento vero di difficoltà e contraddizione. Ancora una volta non dovete mettervi dalla parte di Reichlin e della Mafai, ma dalla parte degli "ignoranti"; non dalla parte di chi ha delle idee o delle proposte ma dalla parte di chi non ne ha. La Mafai è una giornalista e non può non avere un'opinione, e ovviamente scrivendo, la esprime; quindi anche i vari "mi sembra" o i "non so" che troviamo nelle sue lettere sono in realtà fittizi, sono espedienti retorici. Viceversa, nell'interpretarli, io conferirei a questi intercalari una maggior verità, darei loro un senso reale di problematicità e indeterminazione. In queste seconde risposte deve venir fuori una specie di quadro di una società, naturalmente visto non dalla parte del sociologo, dell'intellettuale o del politico, ma dalla parte di chi semplicemente ci sta dentro; il tono è incerto, le posizioni sono in costruzione, e non bell'e pronte o precostituite. È giusto che a parlare sia qualcuno in preda a delle inquietudini, a una specie di sconvolgimento.

Anche a livello di regia e di uso dello spazio si devono trovare nuove soluzioni per questa seconda parte. Sarebbe prevedibile, schematico e monotono se dopo le prime tre lettere, recitate con ognuno dei personaggi nella propria stanza, anche le seconde tre avvenissero seguendo lo stesso criterio. Volutamente abbiamo ideato dei luoghi abbastanza generici, che da una parte sono un po' anni cinquanta e conservano qualcosa di modesto, del tempo della guerra, ma che dall'altra non vogliono rappresentare le rispettive case dei tre protagonisti. Eppure sarà inevitabile che dopo le prime tre lettere ogni spazio venga identificato con la persona che ha ospitato. È opportuno allora rompere questo schema e cercare di instaurare un rapporto più diretto tra le tre figure: per esempio nel secondo intervento di Foa potremmo pensare che sia lui ad andare a cercare i suoi interlocutori nelle loro stanze, trovandole vuote, e poi potremmo far entrare la Mafai e Reichlin nella stanza di Foa, uno dopo l'altro, all'inizio dei loro interventi, e alla fine Foa nel suo breve epilogo torna nella sua stanza iniziale e vede che sono stati loro a venire a trovare lui. In questo modo, inoltre, suggeriamo meglio il dialogo tra i tre personaggi. Non vorrei, infatti, che, presentandole sempre come isolate, le tre figure sembrassero tre monadi e non fosse evidente la forte corrispondenza che, se pure indiretta, deve esserci tra loro.

Nel caso di questo spettacolo, per quanto riguarda la scenografia, al contrario di ciò che accade solitamente in teatro dove siamo portati a sovrapporre e far coincidere lo spazio dell'attore con il luogo scenico, sarebbe un errore se ci fosse un'identificazione tra l'ambiente e i personaggi. Non deve sembrare, di volta in volta, che ci troviamo a casa della Mafai, o di Reichlin o di Foa, dal momento stesso che chi rappresenta Mafai, Reichlin o Foa non si identifica con loro e non ne ha né la voce, né l'età, né i connotati. Qui l'ambiente rappresenta piuttosto un'epoca, e non un luogo. Se ci fosse un'identificazione tra l'ambiente e i personaggi allora andrebbe connotata più chiaramente. Viceversa questi tre ambienti sono un luogo passato, un luogo della memoria; dunque non un luogo del presente, ma un luogo che evoca un'epoca che non è quella di chi parla sulla scena. Il luogo in cui si svolge l'azione precede la persona che lo abita. Pensate di essere dei visitatori o degli ospiti di quei luoghi e, al tempo stesso, cercate di trovare il giusto modo per abitarli. Per questo suo carattere di indefinitezza lo spazio che la scenografia riproduce non si può usare più di tanto, al massimo potrete aprire una porta o una finestra.

Allo stesso modo, importante e delicato è il rapporto con l'attrezzatura, ossia con gli elementi d'uso. Dovremmo fare una scelta tra oggetti che potete usare e oggetti che non potete usare, dovete sapere come rapportarvi con le poche cose concrete che avrete a disposizione e che pure vi serviranno: una lettera, un libro, un giornale. Indubbiamente qualcosa da leggere ci vorrà per tutt'e tre, e specialmente per i due destinatari. Una volta avevamo detto che Maria-Miriam avrebbe potuto usare la macchina da scrivere, ma sarebbe una scelta sbagliata o perlomeno ambigua; oggi infatti nessuno più usa la macchina da scrivere. Sarebbe più giusto allora pensare che possa scrivere al computer, il che non esclude che in questo ambiente non possa esserci da qualche parte una macchina da scrivere, ossia qualcosa di quando il computer non c'era.

Bisogna trovare la maniera di offrire al pubblico la percezione che i personaggi, pur non essendo a disagio, sono in qualche modo estranei al luogo in cui si trovano, nonostante lo schema suggerisca che la scena riproduca le stanze delle case in cui i tre abitano, e che l'azione si svolga, di volta in volta, in casa di Foa, di Reichlin e della Mafai. Non è sbagliato comunque che quest'aspetto si precisi poco alla volta e non sia dichiarato o segnalato immediatamente. Del resto io credo che lasciare lo spettatore sempre con un interrogativo rispetto a quello che sta vedendo non sia poi così sbagliato, a condizione che tutto quello che gli mostriamo sia, segmento per segmento, coerente e interessante, e che a un certo punto gli venga offerta la chiave di volta che gli permetta di leggere retrospettivamente ciò che ha visto prima.

Circa l'impatto che *Il silenzio dei comunisti* avrà sul pubblico gioca anche molto la memoria che ognuno di noi ha delle situazioni e degli avvenimenti che vengono descritti nel testo: chi ha la nostra età farà i conti con ciò che sa, con ciò che ha dimenticato e con ciò che ha voluto dimenticare; chi è molto più giovane si troverà di fronte al racconto di vicende che sono realmente successe, a qualche cosa di estremamente concreto, e forse si troverà a fare i conti con una specie di mancanza di memoria, non individuale ma collettiva. E probabilmente è questo a far sì che tanti spettatori giovani possano risultare curiosamente toccati da un'esperienza di quel genere: penso che sia proprio perché avranno la sensazione di una perdita di memoria collettiva che probabilmente è più forte e più emozionante del rischio di un oblio volontario o personale.

Ecco, mi chiedo se una delle funzioni o delle prerogative del teatro non sia anche quella di sollecitare una memoria, specialmente se è una memoria del presente e non necessariamente una memoria di quello che ci siamo lasciati alle spalle.