



Fondazione sigma tau

FINMECCANICA
presenting sponsor di Italyart

PROGETTO DOMANI, IDEAZIONE DI LUCA RONGONI E WALTER LE MOLI

FONDAZIONE
**TEATRO
STABILE
TORINO**

DOMANI



EDIZIONE DELLA FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

A cura di *Andrea Porcheddu*

Ufficio Editoriale *Ilaria Godino* (caporedattore),
Daria Aime, Lorenzo Barello, Patrizia Bologna,
Silvia Carbotti, Daria Dibitonto, Giorgia Marino
Segreteria Organizzativa *Loredana Gallarato*

Responsabile Settore Grafica e Pubblicità *Adriano Bertotto*

Responsabile Settore Stampa e Comunicazione *Carla Galliano*

Programma *Domani*

Editing *Patrizia Bologna*

Realizzazione *Antonino Varsallona*

In collaborazione con *Gianpaolo Alciati, Luisa Bergia*

Foto *Archivio Tst*

Stampa *Comlito*

Torino, 30 gennaio 2006

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

DOMANI

ideazione di Luca Ronconi e Walter Le Moli

Torino 2 febbraio - 12 marzo 2006

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Direttore
Walter Le Moli

Vice Direttore
Mauro Avogadro

Direttore Organizzativo
Bruno Borghi

Consiglio d'Amministrazione
Agostino Re Rebaudengo *Presidente*

Guido Boursier *Vice Presidente*

Flavio Dezzani
Agostino Gatti
Manuela Lamberti
Antonella Parigi
Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti
Pietro Carlo Malvolti *Presidente*
Umberto Bono
Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio
Giovannina Boeretto

Aderenti
Città di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

Sostenitori
Città di Moncalieri

Con il sostegno del
Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Domani

Ideazione di Luca Ronconi e Walter Le Moli

**Coordinamento generale
del progetto Domani**
Marina Bertiglia

**Coordinamento
staff artistico**
Mauro Avogadro

**Reponsabile
degli allestimenti scenici
e scenografie**
Tiziano Santi

**Assistente
Coordinamento generale
del progetto Domani**
Mariapiera Genta

Coordinamento Produzione
Roberto Spagnol

Amministrazione
Ileana Arcangeli

Gestione segreteria artistica
Associazione Santa Cristina
Roberta Carlotto
Ave Fontana

**Ufficio Stampa
e Comunicazione**
Alessandra Cossu
e Francesca Martinotti
l'agenzia - risorse per la comunicazione - Roma

**Ideazione della campagna
di advertising**
La scuola di Emanuele Pirella

Organizzazione Olimpiadi della Cultura/Italyart

**Comitato
per l'Organizzazione
dei XX Giochi Olimpici Invernali
Torino 2006**
Valentino Castellani
Presidente

Evelina Christillin
Vicepresidente Vicario

**Ministero per i Beni
e le Attività Culturali**
Rocco Buttiglione
Ministro Beni e Attività Culturali

Mario Turetta
*Direttore Regionali
ai Beni Culturali e Paesaggistici*

Città di Torino
Sergio Chiamparino
Sindaco della Città di Torino
Fiorenzo Alfieri
Assessore per le Risorse e lo Sviluppo della Cultura

Provincia di Torino
Antonio Saitta *Presidente*

Valter Giuliano
Assessore alla Cultura

Regione Piemonte
Mercedes Bresso *Presidente*

Gianni Oliva *Assessore alla Cultura*

FONDAZIONE
**TEATRO
STABILE
TORINO**

Lumiq Studios

dal 2 febbraio al 10 marzo 2006 - PRIMA NAZIONALE

TROILO E CRESSIDA

di William Shakespeare

traduzioni da Gabriele Baldini, Luigi Squarzina

Teatro Astra

dal 3 febbraio al 12 marzo 2006 - PRIMA NAZIONALE

ATTI DI GUERRA: UNA TRILOGIA

di Edward Bond

traduzione di Maggie Rose e Salvatore Cabras

Limone Fonderie Teatrali

dal 5 febbraio al 12 marzo 2006 - PRIMA ASSOLUTA

IL SILENZIO DEI COMUNISTI

di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin

Lumiq Studios

dal 6 febbraio al 11 marzo 2006 - PRIMA ASSOLUTA

LO SPECCHIO DEL DIAVOLO

di Giorgio Ruffolo

Consulenza scientifica Fondazione Sigma Tau

Teatro Vittoria

dal 14 febbraio al 10 marzo 2006 - PRIMA ASSOLUTA

BIBLIOETICA. DIZIONARIO PER L'USO

di Gilberto Corbellini, Pino Donghi, Armando Massarenti

Consulenza scientifica Fondazione Sigma Tau

INDICE

- p. 8 *Per immaginare il domani del teatro*
di Agostino Re Rebaudengo
- 10 *Il Teatro al centro delle Olimpiadi*
di Sergio Chiamparino e Fiorenzo Alfieri
- 13 *Domani, qualcosa che non c'era*
di Walter Le Moli
- 19 Luca Ronconi
Troilo e Cressida
Atti di guerra: una trilogia
Il silenzio dei comunisti
Lo specchio del diavolo
Biblioetica. Dizionario per l'uso
interviste di Andrea Porcheddu
- 45 *Le forme dello spazio*
intervista a Tiziano Santi
di Patrizia Bologna
- 52 *Costumi come involucri*
intervista a Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca
di Giorgia Marino
- 57 *La discrezione, forte e silenziosa, dell'abito*
intervista a Silvia Aymonino
di Giorgia Marino
- 61 *Le luci di domani*
intervista a Guido Levi
di Ilaria Godino
- 65 *Il suono del rumore*
intervista a Hubert Westkemper
di Lorenzo Barello e Silvia Carbotti
- 67 *La musicalità della parola*
intervista a Paolo Terni
di Lorenzo Barello e Silvia Carbotti
- 70 *Per una grammatica del corpo*
intervista a Maria Consagra
di Daria Dibitonto

- p. 75 TROILO E CRESSIDA
- 77 *L'attualità di Troilo e Cressida*
di Giorgio Melchiori
- 81 ATTI DI GUERRA: UNA TRILOGIA
- 83 *Bond: il teatro dell'estremo*
intervista a Edward Bond
di Maggie Rose e Salvatore Cabras
- 87 *Contro la pace*
di Franco Cardini
- 95 IL SILENZIO DEI COMUNISTI
- 97 *Il valore della ricerca per guardare al futuro*
intervista a Vittorio Foa
di Ariella Beddini
- 101 *Che paese è l'Italia?*
di Alfredo Reichlin
- 102 *Senza nostalgia*
di Miriam Mafai
- 104 *I temi della verità*
di Eugenio Scalfari
- 109 LO SPECCHIO DEL DIAVOLO
- 111 *L'economia tra cuori e denari*
di Giorgio Ruffolo
- 114 *A propos de Lo specchio del diavolo*
di Jacques Delors
- 117 BIBLIOTICA. DIZIONARIO PER L'USO
- 119 *Le ragioni di un dizionario*
di Pino Donghi
- 123 *Bioetica come problema culturale*
di Gilberto Corbellini e Armando Massarenti
- 125 *La lingua cosmopolitica di un mondo in transizione*
di Paolo Fabbri





Per immaginare il domani del teatro

di Agostino Re Rebaudengo

La Fondazione del Teatro Stabile di Torino rafforza e porta ad un primo compimento il percorso importante di crescita e trasformazione che trova, nei cinque spettacoli del progetto *Domani*, una concreta dimostrazione del nuovo e diverso ruolo che questa istituzione culturale ha, e intende avere, in città.

Il Tst ha appena festeggiato i cinquanta anni di vita e, nell'anno olimpico, ha deciso di essere protagonista della scena culturale nazionale ed internazionale, puntando ad una rinnovata attività produttiva e ad un'azione ampia che fa di questo teatro una realtà pressoché unica nel panorama teatrale italiano.

Con *Domani*, il progetto ideato da Luca Ronconi e Walter Le Moli si conferma questo percorso di crescita, grazie al quale il teatro si colloca a pieno titolo nella grande e significativa trasformazione della città di Torino: una città che ha scelto di mutare la propria identità, da città del fare - legata alla grande industria - a città del sapere, dove sempre più spazio si deve dare alla produzione intellettuale ed artistica contemporanea.

E la Fondazione del Teatro Stabile, allora, ha assunto il ruolo di propulsore della scena torinese, ampliando significativamente la propria attività, e contribuendo attivamente alle scelte di politica culturale operate dalla Amministrazione della città.

In questo contesto, il Teatro Stabile ha portato a compimento una vasta politica degli spazi: oggi gestisce in città dieci sale teatrali di diversa conformazione e storia, dal bellissimo Teatro Carignano, allo storico Gobetti; dalle suggestive sale della ex Cavallerizza, agli spazi che ospitano il progetto *Domani*: il rinnovato Vittoria, restituito ai Torinesi e collocato in pieno centro cittadino, al contemporaneo Teatro Astra, al "campus teatrale" delle ex Fonderie Limone, trasformate in sede di produzione e formazione teatrale. A questi va aggiunto lo spazio dei Lumiq Studios, per la prima volta usato come sede teatrale proprio nell'occasione olimpica.

La formazione di giovani professionisti dello spettacolo è l'altro aspetto fondante del progetto *Domani*: un aspetto che desidero sottolineare, perché al di là del momento più propriamente spettacolare, il progetto vede la partecipazione di oltre cento nuovi tecnici, che si sono potuti formare grazie a corsi di specializzazione organizzati e promossi dal Teatro Stabile in accordo con le più recenti leggi di settore.

Ma non solo: il progetto *Domani* ha rilanciato il legame tra il Teatro, la scuola e l'Università. Grazie ad iniziative mirate, sono stati coinvolti docenti delle scuole superiori del territorio - in un percorso di sensibilizzazione e di progettualità artistica all'interno dei singoli istituti scolastici - studenti universitari e professori dell'Ateneo torinese, che hanno condiviso la fase di avvicinamento e di preparazione al momento spettacolare.

Il Teatro Stabile di Torino è diventato Fondazione, primo in Italia ad operare questa significativa trasformazione di natura giuridica, proprio per adeguare la propria struttura alle nuove esigenze e ai nuovi compiti che lo attendono: un teatro che sa e vuole fare produzioni di altissimo livello, coinvolgendo artisti di varie generazioni, che vede in costante crescita il numero dei propri abbonati, che ha dato vita ad una scuola per attori tra le migliori d'Italia, che si apre sempre più all'Europa. Per quanto stiamo realizzando dobbiamo un grazie alla Città di Torino, alla Provincia, alla Regione Piemonte, alla Fondazione CRT, alla Compagnia di San Paolo e a tutti i collaboratori senza i quali non si potrebbe immaginare un "domani".

La prospettiva di un confronto della città e del suo teatro con l'Europa è la nuova sfida che ci attende e che vogliamo affrontare.

Il progetto *Domani* è un significativo passo in questa direzione. Ed è nostra intenzione fare sempre più dello Stabile di Torino una realtà riconosciuta e riconoscibile: un centro di produzione culturale sempre attivo, al pari delle grandi strutture nordeuropee, un luogo di incontro e scambio, di discussione e confronto tra paesi, città e artisti.

Agostino Re Rebaudengo

Presidente della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Il Teatro al centro delle Olimpiadi

di Sergio Chiamparino e Fiorenzo Alfieri

È la prima volta che una Olimpiade invernale viene organizzata da una grande città europea. Il CIO, Comitato Olimpico Internazionale, ha premiato la candidatura di Torino proprio per poter dimostrare che questo tipo di Olimpiade, se collocata in modo giusto, non ha niente da invidiare a quella estiva. Il principale valore aggiunto di una sperimentazione di questo genere deriverà da ciò che una città come la nostra è in grado di offrire in più rispetto a un medio-piccolo centro sciistico di montagna e cioè la qualità culturale dell'ambiente urbano fatta di storia, di architettura, di arte, di *savoir vivre*.

Quando una città si impegna ad ospitare i giochi olimpici, contestualmente si assume l'incarico di organizzare le cosiddette "Olimpiadi della Cultura" e cioè un insieme di appuntamenti capaci di presentare il meglio del panorama culturale del paese ospitante tramite linguaggi capaci di dialogare con il mondo. È proprio su questo aspetto che abbiamo cercato di concentrare il valore aggiunto dell'esperimento torinese. Il programma di *Italyart*, le Olimpiadi della Cultura di Torino, è stato considerato dal CIO il migliore di quelli finora realizzati sia per le olimpiadi invernali che per quelle estive e ha creato una grande aspettativa in tutto il mondo.

A un cartellone così ampio e qualificato siamo arrivati attraverso una particolare metodologia. Sono stati invitati intorno a uno stesso tavolo tutti i protagonisti del sistema culturale della città ed è stato annunciato che non era intenzione delle istituzioni dare vita a un grande e costoso festival culturale che passasse durante le Olimpiadi come una meteora. Al contrario il nostro progetto avrebbe dovuto dimostrare al mondo la qualità del nostro sistema culturale reale e, contemporaneamente, contribuire allo sviluppo e alla coesione del medesimo. Ogni componente del sistema è stato invitato perciò a inserire nel proprio programma, per il periodo all'interno del quale si sarebbero svolte le Olimpiadi, un progetto capace di contribuire in modo significativo all'assolvimento dell'impegno che la Città si era assunta con il CIO.

In questa pubblicazione si parla della proposta che il Teatro Stabile di Torino, nella persona del suo direttore Walter Le Moli, ha avanzato: una proposta che è forse la più emblematica di tutto il progetto di *Italyart*. Qui il meglio del teatro italiano, rappresentato da Luca Ronconi e dalla sua grande "famiglia", si presenta con un'operazione unica al mondo per dimensioni e per coraggio, che entrerà nella storia del teatro internazionale. Così come le Olimpiadi sono il maggiore evento sportivo possibile, il progetto *Domani* è il maggiore evento teatrale, o comunque uno dei maggiori, finora tentato. Cinque spettacoli contemporanei, diciotto ore di teatro in quattro diversi luoghi della città e, ciò

che più conta, su temi di bruciante attualità i quali, in sé e per le connessioni e gli intrecci che gli spettatori facilmente coglieranno, riportano il teatro alle sue origini, quando era una necessità assoluta della quale le società antiche non potevano in alcun modo fare a meno.

Auguriamo a questo progetto che abbiamo sostenuto con convinzione un grande successo tra i cittadini e tra i tanti ospiti che Torino riceverà durante le Olimpiadi invernali del 2006.

Sergio Chiamparino
Sindaco della Città di Torino

Fiorenzo Alfieri
Assessore alle Risorse e allo Sviluppo
della Cultura della Città di Torino



Domani, qualcosa che non c'era

di Walter Le Moli

Il progetto *Domani* è un obiettivo, raggiunto, che segna un momento importante per la vita del Teatro Stabile di Torino. Cinque spettacoli, cinque temi fondamentali del vivere quotidiano, cinque riflessioni sullo stato del teatro e della cultura in Italia.

L'occasione delle Olimpiadi della Cultura serve anche per tracciare un primo bilancio di questi anni di lavoro al Teatro Stabile di Torino: ci avviamo a quello che può essere considerato un momento di "chiusura" della prima fase di lavoro, un momento in cui si possono tirare le somme di un percorso triennale che ha già dato significativi risultati.

Da tre anni sono direttore dello Stabile. Il progetto artistico su cui abbiamo investito è stato caratterizzato da una precisa scelta: non solo favorire le produzioni, moltiplicando l'offerta culturale, ma anche puntare ad una mirata politica degli spazi. Il Tst è passato da due a dieci sale attive, e fa lavorare, in questa stagione, oltre 600 persone. Dati concreti, immediati: e credo che questo sia il solo modo per reagire, concretamente, alla situazione che il teatro e la cultura stanno vivendo oggi in Italia, nel momento in cui il Legislatore taglia i finanziamenti a tutto ciò che è considerato "superfluo": e la cultura e lo spettacolo sono considerati superflui.

È davvero così?

Mi sembra che i teatri, le istituzioni culturali italiane in qualche modo accettino questa marginalità, che si mostrino impauriti, che non abbiano la forza o la voglia di rispondere a questa mortificazione.

In un momento in cui il nostro lavoro vive un simile stato di crisi, in cui il teatro risente di politiche economiche deprimenti, in cui le Istituzioni Culturali sono mortificate nelle loro azioni, il Teatro Stabile di Torino ha sonoramente dato un segnale in controtendenza.

Questo progetto ha raggiunto i propri obiettivi primari: rimettere in moto un'economia artistica inedita nel panorama italiano. Un progetto ampio ed articolato, come quello legato alle Olimpiadi della Cultura, è pertanto un esempio, alto e significativo, di come il teatro possa dare un impulso di vitalità sociale, economica, occupazionale, oltre che, naturalmente, artistica.

Luca Ronconi era l'interlocutore più adatto a raccogliere la sfida di questa impresa davvero "olimpica": un impegno grandioso e complesso che solo un regista come lui - che ha maturato una visione più ampia del concetto di "testo" e di "drammaturgia" e ha saputo ampliare il canone stesso del teatro

domani, qualcosa che non c'era

italiano - poteva affrontare.

La sfida del Tst si è subito imposta all'opinione pubblica: il progetto *Domani* è stato immediatamente recepito e ha incuriosito, indignato, affascinato e scatenato i mass-media quando ancora non era stato massicciamente comunicato l'evento sportivo delle Olimpiadi invernali.

Dunque il progetto *Domani* ha messo in moto un pensiero, è stato il motore di una riflessione radicalmente nuova: che non solo ha spinto un'istituzione come lo Stabile di Torino a ripensarsi, adeguandosi alle sfide di un futuro possibile e nuovo, ma ha anche contribuito alla riflessione della città su se stessa.

Nel momento in cui Torino cambia pelle, cerca di acquisire una diversa identità, lo Stabile sta fornendo un contributo fattivo alla elaborazione di modelli alternativi, sociali ed economici, per trovare le nuove (o antiche) vocazioni di una città che si sta trasformando in fabbrica di cultura.

Ecco, allora, che il Tst sta vedendo, e vivendo, i primi risultati di questo lungo cammino di rinnovamento: ci stiamo attrezzando, semplicemente, per fare quanto fanno i teatri del Nord Europa. Al Teatro Stabile di Torino siamo passati dalle 5 produzioni della stagione 2001-2002, alle 20 di quest'anno, con 15 registi coinvolti, portando il 55% della spesa totale sull'attività artistica. Ma siamo ancora lontani, ad esempio, da Francoforte, in cui il teatro - che fonde assieme prosa e opera - con un budget pari al nostro produce 40 spettacoli.

Dobbiamo dunque guardare all'Europa, superando i ruoli e i sistemi produttivi in cui si è incancrenito il teatro italiano, e che sono ormai del secolo passato.

Dobbiamo essere meno timidi, meno impauriti, fare sì che le istituzioni siano davvero al servizio degli artisti e del pubblico: non c'è *surplus* ma uso improprio, o non-uso, delle risorse. I teatri non sono stipendifici, ma devono essere aperti, sempre, 360 giorni l'anno. In questa prospettiva, allora, dobbiamo ancora muoverci, e far sì che il "domani" del teatro non sia come "ieri".

A Torino questo passaggio è possibile: paradossalmente la crisi industriale ha messo in evidenza la possibilità di ripartire, di ricostruire e rilanciare la città partendo anche dalla cultura. Il dibattito che affrontiamo nel nostro Paese è da tempo superato in Europa. Altrove è chiaro che non si possa più parlare di "cultura-divertimento", ma di "cultura-investimento", ovvero di cultura intesa anche come luogo di attività, lavoro e formazione permanente del cittadino: e questo potrebbe portare ad una riflessione ancora più ampia, tanto da spingerci a riflettere sul perché, in Italia, manca una classe dirigente adeguata all'Europa.

Dobbiamo quindi riflettere sistematicamente sul lavoro culturale nel Paese, su un settore dove si sono collocati, per vivere e lavorare, oltre 3 milioni di perso-

ne - dai creatori di videogame ai grandi violinisti - e dobbiamo cominciare a pensarci come un settore di importanza pari a quelli classici (agricoltura, industria, artigianato e commercio).

E dobbiamo anche riflettere sulle origini di un simile e diffuso stato di crisi, che forse nasce proprio dal fatto che nessun Governo ha mai osservato il mutamento in atto: le giovani generazioni hanno già fatto la loro scelta, e hanno deciso di lavorare nella cultura e nello spettacolo.

Il Teatro Stabile di Torino, con il progetto *Domani*, cerca oggi di muovere le acque, di fare un'azione adeguata alle grandi modificazioni avvenute nel tessuto sociale e occupazionale italiano.

Dobbiamo dire chiaramente che il teatro è ancora vivo, e può parlare, può dire la sua. Puntiamo a far circolare le idee, a rilanciare la riflessione e la discussione, anche nella prospettiva della necessaria formazione permanente del cittadino.

A Torino abbiamo una struttura, una intera città, disposti ad osare, ad investire nella cultura, a "rischiare" in una iniziativa importante, come il progetto *Domani*, che - fatti i conti - costa molto meno di un km di qualsiasi autostrada.

Il Consiglio d'Amministrazione del Teatro Stabile ha creduto all'utopia del disegno complessivo, avviato tre anni fa, e che ci ha portato fino alle Olimpiadi della Cultura, fino a *Domani*. Così come gli attori credono al regista, e aspettano, sono in attesa di vedere il risultato finale, così i nostri membri del Consiglio hanno saputo attendere, si sono fidati delle prospettive artistiche e hanno scommesso su questo percorso. Ed è il caso di dire che l'organizzazione, qui, si è messa al servizio del progetto artistico, cosa che non sempre avviene in altri luoghi, in altri teatri pubblici.

Eppure il mondo del teatro italiano sembra non aver colto tutto questo.

Eppure i "consigli" irritati o isterici ricevuti sul progetto *Domani* (in verità anche da certo mondo politico) sono stati rivelatori di ignoranza e demagogia o entrambe le cose: «non bisogna spendere tutti quei soldi sul teatro, perché lo vedono in pochi» (perfettamente in linea con l'idea che il teatro è inutile perché è d'*élite!*); oppure: «bisogna dividere i soldi su tanti gruppi che non ne hanno» (come se il denaro fosse già stanziato e non scaturito dall'idea e straordinarietà del progetto: evviva il rispetto per le opere dell'ingegno!); «bisogna dividere su più di un regista» (come se non ci fosse l'attività ordinaria dello Stabile e come se *Domani* non fosse un progetto artistico ma l'ennesima "torta" divisibile!).

Che dire?

Il progetto *Domani* (come tutta l'attività del Teatro Stabile) è parte attiva del destino di una città, non semplice attività aziendale.

Chi ha pensato e continua a vedere in tal modo le Istituzioni è prigioniero di una visione molecolare e per ignoranza, indifferenza o malafede non riesce più a cogliere l'unitarietà del teatro con le sue necessarie e diverse espressioni

organizzative e artistiche e con le necessarie relazioni coi bisogni e le mutazioni traumatiche della società: così la produzione finirà con l'arrestarsi del tutto così come il lavoro dei colleghi perché nell'uno sta l'altro.

Domani, l'intero progetto culturale che sta perseguendo lo Stabile di Torino, rappresentano perciò la grande occasione per tutto il teatro italiano di rilanciare e controbattere la politica di riduzione dell'arte dal vivo, per sostenere nei fatti che non è ancora finita e che bisogna muoversi.

Se a Torino si sia potuto far tutto questo, in soli tre anni, è perché si stanno seguendo progettualità non "utilitaristiche" ma davvero "utili" a contribuire alla risoluzione delle problematiche di una città in piena riconversione, e ciò vuole semplicemente dire che si può fare qualcosa di simile, ponendosi da protagonisti, anche altrove.

E vuol dire, ancora, che il lavoro culturale è la prospettiva da difendere, sostenere e inventare continuamente. E infine che all'interno di questo ampio settore, c'è l'arte del teatro che merita l'attenzione e il rispetto non solo da parte del governo e del mondo politico ma della società tutta.

E forse a Torino si stanno creando le condizioni perché avvenga.

A Luca Ronconi, a tutti gli attori e le attrici, ai tecnici del progetto *Domani* dunque, dico grazie per aver accettato questa sfida, questo gioco bellissimo: per aver voluto, tutti assieme, regalare alla città di Torino e all'Italia qualcosa di nuovo, qualcosa che non c'era. Il teatro che non c'è.

Walter Le Moli
Direttore artistico Tst





Troilo e Cressida

intervista a Luca Ronconi

di Andrea Porcheddu

Difficile affrontare un tema tanto vasto in forma di intervista: cinque allestimenti, realizzati contemporaneamente in spazi diversi, così complessi e diversi tra loro, così vicini alle tensioni e alle contraddizioni della contemporaneità, rappresentano un corpus non facilmente catalogabile, certo foriero di mille interrogativi.

Il progetto Domani è una novità assoluta per le scene nazionali ed internazionali: forse nessuno si è spinto tanto avanti nella verifica delle possibilità del teatro, dell'apertura del canone teatrale al confronto con il presente e con i grandi temi del futuro.

Conviene, allora, procedere nell'analisi affrontando - uno dopo l'altro, in ordine di debutto - i cinque testi da lei messi in scena, andando, di volta in volta, ad illuminare possibili chiavi di lettura, suggestioni, legami, rimandi tra un'opera e l'altra.

In questa prospettiva, possiamo prendere le mosse dall'unico testo "classico" previsto nel progetto: è Shakespeare, dunque, il primo oggetto delle nostre conversazioni.

Troilo e Cressida è un dramma decisamente complesso. Scritto nel 1601, quindi posteriore all'Amleto, il testo è problematico innanzitutto per la "catalogazione", sospesa com'è tra commedia e tragedia; poi, e soprattutto in vista di un allestimento, per i temi e gli argomenti trattati, che rimandano - in modo forse parodico - alla mitologia classica; infine per la mancanza di un nucleo tragico forte. Nella sua lettura qual è il fulcro da indagare?

È vero che manca un nucleo narrativo forte in questo testo, tuttavia vi sono una serie di temi attorno a cui si organizza il materiale come, per fare un primo esempio, la demolizione di una figura eroica come quella di Achille. Anche per questo, alcuni studiosi concepiscono questa commedia come una parodia dell'*Iliade*, opinione, a mio parere, molto riduttiva. *Troilo e Cressida* presenta un sarcasmo molto più profondo ed estremamente più nero, rispetto a ciò che comunemente si intende con il termine "parodia": la parodia tende a demolire qualcosa ridicolizzandola. Qui, invece, Shakespeare, con grande spirito moralistico, demolisce ma non ridicolizza: ribalta la storia dell'uccisione di Ettore dell'*Iliade* in una sorta di agguato a tradimento; quindi non è qualcosa che tocca il ridicolo, ma è semplicemente il racconto di un'azione spregevole. Penso che all'interno della commedia sia presente una dicotomia tra una parte "erotica" e una "eroica". Da un lato si tratta di demolire l'Achille dell'*Iliade*, ovvero un personaggio che attinge ormai al mito; dall'altro lato bisogna fare i conti con *Romeo e Giulietta*, ovvero un'opera emblematica dello stesso Shakespeare, molto vicina per situazioni e temi. Dal testo, e dalla nostra messinscena, emerge abbastanza chiaramente che Shakespeare descrive un incontro amoroso che probabilmente non esiste: ci troviamo di fronte ad uno di quegli amori in cui ognuno dei due contraenti del patto si serve dell'altro per

realizzare un comune avere. Troilo vuole essere fedele e quindi ha bisogno di una donna che non gli sia fedele per prevalere, per essere lui il campione: la gara tra i due non si gioca sul terreno dell'amore, ma è un "tiro alla corda" inconsapevole...

La figura di Pandaro, da questo punto di vista, si inserisce nella grande tradizione dei ruffiani che spingono le persone a realizzare i propri desideri. È lui che fa sì che Troilo possa tentare di appagare il proprio desiderio: Pandaro è una figura emblematica, soprattutto per quanto concerne gli equilibri erotici. Non si tratta semplicemente della caratterizzazione del ruffiano, Pandaro rappresenta quel tipo di tradizione letteraria ma allo stesso tempo la supera spingendo due figure a realizzare i loro desideri, i loro progetti inconsapevoli. Qui si tratta, quanto meno, di qualcosa di più profondo.

È interessante la lettura di René Girard, in questo senso, del personaggio di Pandaro come di un mediatore che "apre" a qualcosa, ad un mondo...

È più di un mediatore...

Nelle prime interviste attorno a questo lavoro, lei ha parlato dell'Opera come la descrizione del primo conflitto tra Oriente e Occidente, come il racconto della prima guerra di cui si abbia memoria. La dicotomia tra "pensiero della guerra", o analisi della guerra, continuamente stigmatizzata e ironizzata dal personaggio di Tersite, e l'idea dell'amore, in qualche modo distrutta da Pandaro e dai protagonisti stessi, appare dunque molto forte. Il tema della guerra, però, mi sembra essere quello che maggiormente lega Troilo e Cressida agli altri spettacoli del progetto Domani...

Qui abbiamo due campi, quello greco e quello troiano, definiti da una linea di confine: questa l'impostazione da cui siamo partiti per una prima lettura del dramma. E la guerra è una situazione di fondo che lega fatalmente i destini di tutti i personaggi. Ma abbiamo capito, poi, che non è solo così: non mi sentirei di dire che la guerra è l'argomento centrale del *Troilo e Cressida*. Nei quattro atti della commedia la guerra è presente solo come eco, dal momento che la situazione cala lo spettatore in un momento di tregua. Solo alla fine c'è un'esplosione di violenza. È interessante, allora, analizzare come i personaggi vivono la tregua, mai in maniera stagnante.

Lo scontro di civiltà, dunque, è all'origine del testo di Shakespeare. Tutti sanno che l'*Odisea* è il racconto di un viaggio, un viaggio tra l'Oriente e l'Occidente, e quindi mi sembrava eccessivamente didascalico sottolineare ulteriormente questo aspetto. Il nostro Oriente e il nostro Occidente, infine, non sono l'Oriente e l'Occidente di Omero né quelli di Shakespeare: quindi lasciamo che siano le nostre conoscenze al di fuori dell'opera a offrirci dei suggerimenti. A partire da questo binario, cogliamo le prospettive provenienti da altre direzioni...

Dunque registriamo questo "slittamento" di indagine: da una prospettiva più storico-politica, sui

grandi temi della guerra, ad un affondo, forse più sostanziale, nell'eterno tema dell'identità e dell'inquietudine nella ricerca di sé. In questo senso, mi sembra emblematica la figura di Troilo, che cerca se stesso attraverso la fedeltà alla "parola data": un atteggiamento forse adolescenziale, ma quanto mai diffuso e riconoscibile...

Nella prima scena con Pandaro e Cressida, Troilo resiste alle lusinghe erotiche. Perché? Probabilmente siamo in presenza di una figura che rifiuta e che tiene a distanza la prima esperienza sessuale perché ha paura di ciò che può scoprire sul proprio conto. Dall'altra parte, però, Troilo desidera questa donna proprio perché vuole inseguire il ideale di fedeltà assoluta...

Pensiamo anche ad una figura come quella di Agamennone: è presentato come un essere assolutamente incapace di gestire il dominio sui propri soldati, il potere, con l'autorità necessaria: è il rappresentante di un mondo sconquassato, sia dal punto di vista gerarchico, sia da quello dell'identità. È come se la società, da un lato, e il soggetto, dall'altro, siano sottoposti a un processo di sbriciolamento, di deterioramento dell'identità... Tant'è vero che i due contendenti dello scontro finale non sono Troilo e Diomede che lottano per il possesso della donna, bensì Ettore e Achille che, fin dall'inizio, si cercano. I due personaggi si inseguono perché, probabilmente, ognuno dei due vorrebbe essere l'altro: Ettore ha di Achille ancora un'immagine eroica, viceversa Achille, nel momento in cui affronta Ettore, si è già spogliato di fronte a se stesso come una cipolla. Nella storia amorosa, invece, il vero contrapposto di Pandaro non è Tersite, ma Ulisse: è lui infatti che denuncia e favorisce l'immagine di un mondo in preda al disordine. L'unico che fa parte della Storia, perché vive il tempo come storia, è Ulisse, tutti gli altri vivono il tempo come attesa...

In un simile contesto, i temi della "frontiera", dello spostamento da un campo all'altro, diventano ancora più significativi, come passaggio da uno "stato" ad uno diverso...

È un aspetto che ho voluto esplicitare, anche molto brutalmente e grossolanamente: a partire dal fatto che i troiani sono tutti armati, corazzati, mentre i greci sono vestiti da militari contemporanei...

È come se, oltre alla frontiera culturale, ci fosse anche quella storica. All'inizio il mondo troiano è un mondo organizzato intorno all'autorità familiare di Priamo, mentre il mondo greco è già sottoposto allo sgretolamento di Agamennone. Nello spettacolo l'idea di un limite, di un passaggio è molto forte. Quando Diomede va a Troia, si sente per un momento "modificato" dall'aria che respira, e la stessa cosa succede a Ettore e a Troilo... Il racconto non procede per sviluppi narrativi ma per variazioni, per cambiamenti. Quindi chi si aspetta uno spettacolo rutilante ed eroico rimarrà deluso...

Quasi delle implosioni, dei cambiamenti dall'interno: quindi oggetto di analisi nel lavoro è più lo sgretolamento dell'Io, forse il nodo centrale della condizione postmoderna...

Non dimentichiamo che *Troilo e Cressida*, all'interno della drammaturgia shakespeariana, segue, e non a caso, *Amleto*...

Non ho l'autorità per pormi come biografo di Shakespeare. Stiamo allestendo questo spettacolo parallelamente a *Atti di guerra* di Bond; tuttavia mi esalterebbe moltissimo pensare di mettere in scena *Troilo e Cressida* assieme a *Romeo e Giulietta*, perché è una radiografia cattiva, crudele, impietosa dell'amore ideale di Romeo e Giulietta...

Ma se volessimo collegare, nell'ambito del progetto Domani, questo lavoro agli altri quattro mostrando la tessitura che lega i cinque spettacoli, oltre ad un immediato riferimento al testo di Bond, possiamo anche fare un rimando a Lo specchio del diavolo, il testo sull'economia scritto da Giorgio Ruffolo. Anche lì si affronta, con intelligenza, lo "spaesamento" dell'individuo, posto di fronte alle grandi leggi del Mercato mondiale. Tra l'altro, vale la pena segnalare che Cressida viene "scambiata" con l'esercito nemico per favorire la liberazione di un economista, di un commerciante fondamentale per l'economia di Troia...

Se si analizza, come cellula generativa di tutto il lavoro, il discorso iniziale di Ulisse, si comprende come rimettere insieme il mondo.

Non a caso, ne *Lo specchio del diavolo*, il demiurgo si chiede quale potrebbe essere un possibile riassetto economico del mondo, perché l'assetto presente appare come qualcosa che porta all'entropia. Si tratta di discorsi con finalità diverse, ma credo che la loro origine sia paradossalmente abbastanza vicina: nel *Troilo e Cressida* si legge una "considerazione", una sorta di periscopio sullo Stato, sui rapporti tra economia e politica. In tutte e cinque le opere del progetto *Domani*, comunque, si avverte il senso della consapevolezza di una svolta epocale: e l'attesa può essere ottimistica o catastrofica...

In questa attesa, ottimistica o catastrofica, di un cambiamento possiamo collocare anche il personaggio di Ettore, il quale si rende conto che un simile mutamento non è possibile, e va incontro, in modo forse rassegnato, alla ineluttabilità del proprio destino...

La fine di Ettore è - e qui non ho paura di usare termini grossolani - praticamente già evidente nel testo. Ettore muore perché s'innamora di un'armatura greca, perché si spoglia delle proprie armi per indossare quelle del nemico. Nel momento in cui è a metà del varco e si spoglia, diventa vulnerabile: ha deposto le proprie armi ma non ha ancora assunto quelle dell'avversario. E quindi è un bersaglio facile. L'uccisione di Ettore è indubbiamente una mascalzonata...

L'omosessualità di Achille è completamente rivolta verso Patroclo, anche se, indubbiamente, il suo desiderio è per Ettore. E infatti è Achille che afferma: «Voglio riempirmi gli occhi di lui». Non c'è niente di erotico, ed è per questo che l'omosessualità di Achille è relegata, circoscritta alla situazione. Una delle linee di forza della commedia è che vi sono due incontri: uno tra Troilo e Cressida, che culmina nel terzo atto, e quello tra Achille e Ettore che

è continuamente differito. Ettore fa di tutto per incontrare Achille: lancia una sfida, dà appuntamenti, litiga con la moglie...

Una grande storia d'amore tra Ettore e Achille?

No, non è una storia d'amore. È una storia di desiderio: di emulazione e di desiderio. Voler essere l'altro, riconoscerlo... L'amore non c'entra minimamente. In questo senso dico che è forte la scena dell'uccisione di Ettore. Perché? Perché nello stesso tempo sancisce la demolizione di Achille. Basti pensare al fatto che, per Achille, il troiano Ettore è un modello: ed è proprio per questo che Ettore sarà punito, per non essere stato corrispondente al modello, all'eroe che doveva essere.

E questo dà di Achille anche un ritratto forse più complesso...

Achille è un personaggio poco sviluppato: ha un numero di battute molto limitato, ma in realtà è uno dei nuclei portanti dell'opera. Penso, per esempio, alla battuta in cui dice: «Uno è quello che gli altri vedono di lui». Quella tremenda scoperta che Achille fa su se stesso è la battuta fondante di tutto il lavoro. Una battuta che descrive proprio quello stato d'animo di messa in crisi della personalità: dal momento che gli altri non mi riconoscono più, io stesso non so più chi sono...

Una visione di sé e del mondo quanto mai attuale. Ma è possibile esprimere un giudizio morale, una valutazione morale della posizione espressa dall'opera e dei personaggi che vi sono narrati?

Nel campo greco Tersite ha le funzioni del coro: è lui che esprime le opinioni più dure su quanto vede attorno a sé. Può sembrare strano, allora, ma mi sembra che il testimone morale sia Tersite. Secondo me è sempre sbagliato vedere il Tersite di questa commedia esattamente come può essere il Tersite del secondo libro dell'*Iliade*. Anche questo personaggio, infatti, fa parte del ribaltamento generale operato da Shakespeare: se l'eroe non è più eroe, Tersite non ha più una funzione di "colui che disprezza" ma, viceversa, di testimone etico. Come Pandaro, che alla fine si definisce "malato di sifilide", allo stesso modo Tersite è, fin dall'inizio, una figura deforme, ed espone il proprio giudizio morale solo alla fine, quando ormai non può cambiare nulla... Credo che, in sostanza, non si salvi nessuno.

Nemmeno le figure femminili: abbiamo già fatto cenno a Cressida, alla contraddittorietà insita in questo personaggio...

Shakespeare presenta una strana polarità tra Cressida ed Elena, forse dovuta al fatto che era lo stesso attore ad interpretare entrambe le parti. Elena viene spesso definita "puttana" ma anche, contemporaneamente, "supremo valore": rappresenta un modello e un incubo per Cressida, fin dal primo momen-

to. Una delle prime battute di Cressida è: «Chi è quella? Chi è passato per di qua?», con riferimento proprio ad Elena. Per lei, dunque, è un modello con il quale identificarsi o da cui allontanarsi, ma comunque un elemento costitutivo.

Una dialettica che sembra rimandare a quella Ettore-Achille...

Nello spettacolo Elena è una figura demonica, mondana: lei e Paride “scopano” in scena, sono nudi e, tra l’altro, l’apparizione di quel tipo di amplesso è qualcosa che sconvolge profondamente Pandaro. Non darei un giudizio né moralistico né non-moralistico su Cressida: non vorrei cadere nella trappola del “siccome è infedele è una puttana, ma siccome siamo progressisti fa bene a essere infedele”. Mi sembra proprio che di fronte a una commedia in cui si afferma che l’identità non esiste, sarebbe invece meglio che il pubblico prendesse atto degli avvenimenti: che facesse un lavoro di osservazione, e non di giudizio, su un personaggio. Ma anche che osservasse come si evolvono i rapporti tra i personaggi, soffermandosi sui momenti che stanno vivendo e non sulla fine della loro vita... Tant’è vero che Troilo e Cressida sono due personaggi che spariscono: quasi non interessa la loro sorte, rispetto a ciò che vivono durante il dramma.

Quindi lo spirito di questo allestimento, potrebbe essere proprio nel mostrare lo sgretolamento di questi personaggi: anche per questo ho optato per una distribuzione “giovane”. È vero che quasi tutte le distribuzioni, nel progetto *Domani*, sono composte da giovani attori, ma se *Troilo e Cressida* tratta dello smarrimento di fronte alla propria identità, della tensione rispetto al futuro, non possiamo non pensare a questi stati d’animo come tipici dell’età non ancora matura. Sono personaggi che si trovano ad avere a che fare con qualcosa di più grande di loro, come la guerra: ho la sensazione che nella versione di Shakespeare, contrariamente a quanto accade nell’*Iliade*, l’evento eccede la statura dei personaggi. In altre parole, gli “eroi” sono inadeguati alla situazione in cui si trovano...

Ed è, questo, il confronto che ciascuno di noi deve avere con la vita, il paradosso della sopravvivenza quotidiana...

Anche con l’esplosione del tempo - un tempo che non è il nostro. Bisogna anche fare i conti col passato...

Ha collaborato Patrizia Bologna

Atti di guerra: una trilogia

intervista a Luca Ronconi

di Andrea Porcheddu

In un mondo in guerra, o appena uscito da un ipotetico conflitto del futuro, è ambientata l'imponente trilogia di Edward Bond, composta da Rosso, Nero e Ignorante; Il popolo delle scatolette e Grande pace. Se nel Troilo e Cressida di Shakespeare, i due popoli belligeranti sono colti in un momento di tregua, e questo permette di scandagliare meglio le tempeste che agitano gli animi di quei personaggi, con il testo di Bond ci troviamo, forse, tra le macerie di una guerra nucleare appena conclusa. Gli individui che abitano questo mondo desolato tentano una difficile ricostruzione di sé e della società. Questa trilogia, elaborata durante un lungo laboratorio tenuto dall'autore inglese a Palermo, nel 1985, si avvale di un linguaggio a tratti estremo, toccante, e immagina situazioni che potrebbero rimandare a certo teatro brechtiano. Lo stesso Bond, nel presentare quel laboratorio di scrittura, fa spesso riferimento alla lezione di Bertolt Brecht...

Prendendone, tuttavia, le distanze...

Prendendone le distanze, certo, soprattutto per quel che concerne il "pathos", l'emozione dell'attore, per Bond imprescindibile...

La restituzione scenica che Bond propone è totalmente diversa da quella di Brecht: è sufficiente dire che la violenza, l'emotività, il pathos sono dirette, e non "straniare", come si diceva, a quei tempi, a proposito delle opere brechtiane. D'altra parte, anche Bertolt Brecht ha cambiato parere molto più spesso di quanto abbia cambiato parere Edward Bond...

La cosa interessante è che, a proposito del proprio lavoro di drammaturgo, Edward Bond afferma che bisognerebbe fare le domande che Brecht non ha potuto fare, e trovare risposte che non ha potuto trovare...

Oppure domande che Brecht non ha voluto fare, e risposte che ha preferito non dare.

E quali sono, allora, le domande che emergono in un testo ampio e complesso come Atti di guerra?

Parlare di "domande" e di "risposte" prospetta subito un modello di "teatro critico": e non mi sentirei di affermare che la trilogia che compone *Atti di Guerra* sia effettivamente un modello di teatro critico. Quest'opera è molto più vicina, infatti, ad un possibile modello di Tragedia Greca che non al Dramma brechtiano. *Atti di guerra* è un testo molto visionario, appassionato: e non saprei usare questi aggettivi per nessun testo di Brecht. Per l'autore Bond osservare Bertolt Brecht come proprio "antecedente" era inevitabile:

per noi, invece, leggerlo in quella prospettiva sarebbe limitante, fuorviante... Prendiamo il primo capitolo della trilogia, *Rosso Nero e Ignorante*: potrebbe sembrare una specie di commedia *agit-prop* che, a prima vista, potrebbe benissimo rimandare a un *Lebrstück*. In realtà, a mio avviso, vi è una differenza abissale: ciò che lo rende interessante, infatti, è quanto si distacca dal modello e soprattutto il modo in cui si distacca dal modello. Se Brecht avesse scritto un dramma su un bambino mai nato, che racconta la vita che avrebbe fatto se fosse vissuto, ne sarebbe emerso un testo totalmente diverso: il cinismo, l'opportunismo, il senso del contingente, l'ostinazione etica, la pietà, la compassione che possiamo sempre vedere in Brecht non si ritrovano, minimamente, in Edward Bond.

Pensiamo anche alla sequenza finale di *Atti di guerra*. Il finale è aperto: lo stesso Bond, nelle note introduttive al testo, afferma che ha dovuto lasciare che il personaggio facesse la propria scelta, non potendo imporre quella che sarebbe stata razionale. Non è per niente "brechtiano" che un personaggio scelga una via diversa da quella prescritta dall'autore!

In quanto sto affermando c'è, forse, un mio profondo fraintendimento di Brecht - d'altra parte, nella consapevolezza di tale possibile fraintendimento, non ho mai messo in scena questo autore. Spero, ovviamente, che non ci sia altrettanto fraintendimento di Bond...

Come si colloca il Bond nell'ambito dei cinque lavori per le Olimpiadi?

Mi sembra davvero bene, proprio perché è un testo ricco di passione. Gli altri testi non sono altrettanto "appassionati": sono critici, ironici, problematici, didascalici, ma in nessun altro c'è una spinta passionale così forte.

In tanto teatro contemporaneo, anche posteriore a questa commedia, il tema della violenza nel nostro mondo è presentato in un modo che può indurre ad una sorta di "abitudine". Ossia l'abitudine di quanti affermano, in un certo modo: «in che brutto mondo viviamo! Però non c'è niente da fare e allora ci adattiamo». Questa commedia, invece, parla dell'orrore non semplicemente rappresentandolo, ma cercando di capire se si può trovare una via d'uscita.

Da un lato questo testo sembra mostrare un landa desolata, distrutta da un ipotetico conflitto atomico e, dall'altro, sembra quasi mettere in scena un "laboratorio", uno spazio asettico abitato da cavie che Bond fa incontrare tra loro per vedere come reagiscono... Si tratta di un esperimento?

Molti dei temi che vengono enunciati nel primo atto, vengono ripresi, sviluppati e modificati negli altri due. Se le prime due parti sono forse più didascaliche, la terza è la più complessa e significativa proprio perché i vari temi vi confluiscono con grande importanza.

La genesi di questi testi è avvenuta a Palermo, durante un laboratorio di improvvisazioni, il cui spunto era la storia di un episodio di violenza avvenuto in un campo di concentramento nazista. È la storia di un ufficiale nazista

che ogni sera fa uccidere un prigioniero, scelto a caso. Poi scopre che tra i reclusi vi sono due fratelli e ordina all'uno di uccidere l'altro...

Questo è il nucleo di tutta l'opera: dovendo commettere un'azione atroce, per ordine e conto di un rappresentante del potere, cosa sacrifici? Qualcosa che ami oppure qualcosa che ti è estraneo? Questo è il dilemma etico che permea di sé tutta la trilogia...

Al centro della terza commedia, *Grande pace*, sta l'aspetto "umano" di questa storia: la follia della protagonista, il suo tentativo di tornare alla ragione, la ricerca dei motivi per cui è accaduta un'azione orribile...

Per questo è possibile paragonare *Atti di guerra* alla Tragedia greca: l'interrogazione sulle ragioni della colpa e sui limiti della colpa è un tema tragico. La scrittura di Bond, fortunatamente, non ha nessun tipo di ampollosità o di solennità, ma è al contrario ridotta a limiti estremamente umani. E questo è, a mio parere, uno dei suoi pregi maggiori.

Sono molto interessanti i personaggi che mette in scena Bond, figure che si muovono in spazi deserti e distrutti, che parlano lingue immediate, dirette, e che pure conservano caratteri eroici e allo stesso tempo, svelano debolezze molto umane...

La difficoltà vera - che spiega il motivo per cui in Italia il teatro di Bond non ha mai avuto un grande riscontro - è che Bond è molto radicato nella società che gli ha dato origine, e soprattutto nello sguardo che lui getta su quella società. I suoi testi, a livello linguistico, sono molto difficili da tradurre, da restituire sulla scena italiana. Nel primo e nel terzo atto della *Trilogia*, Bond rappresenta il mondo del proletariato dei sobborghi di Londra, trattato in una maniera non descrittiva e realistica, ma visionaria. Una scrittura che, per certi aspetti, in alcuni passaggi mi ricordava quella di Dickens...

E come, allora, questo immenso lavoro - ricordiamo che la trilogia darà vita ad uno spettacolo suddiviso in due serate - è stato tradotto per la scena del progetto Domani?

Molto chiaramente Bond afferma che la struttura portante della sua drammaturgia è la lingua che usa, e questo comporta dei problemi di traduzione notevolissimi.

Alcuni hanno optato, in passato, per una traduzione in dialetto, altri in italiano: per me usare il dialetto, uno dei dialetti d'Italia, è assolutamente inconcepibile. Il dialetto, infatti, ha una precisa connotazione geografica e non rappresenta una fascia sociale - pensiamo, ad esempio, agli aristocratici milanesi che parlavano dialetto come gli artigiani... Non dimentichiamo che la traduzione italiana è più lunga della versione originale del trenta per cento: una pagina è anche questione di sillabe, e spesso un bisillabo inglese diventa un trisillabo italiano.

È estremamente difficile comunicare questa lingua, e suscitare la memoria di un mondo conosciuto, anche a causa della distanza che vi è tra il mondo

proletario inglese e l'immaginario dei nostri spettatori.

Alla prima lettura questo testo può far pensare a un dettato letterariamente elaborato e iperbolico: per questo ho scelto di optare per una recitazione di massima concretezza. Se si trattassero tutte le metafore che vi sono nel testo come se fossero metafore shakespeariane, anziché tentativi di aggrapparsi alla concretezza della realtà, si correrrebbe il rischio di dar vita ad un qualcosa di retorico, allontanandosi dall'obiettivo...

Quindi quello che cerca è raccontare un'umanità condivisa, riconosciuta e riconoscibile...

Osservando il testo come in filigrana, possiamo vedere in sovrapposizione un tipo di umanità che noi conosciamo. Mi sembra sia quasi inevitabile prospettare una "doppia lettura": vedere parallelamente il mondo cui l'autore si riferisce e un mondo analogo, che noi conosciamo. La seconda commedia, *Il popolo delle scatolette*, molto complessa, cerca di descrivere quella che possiamo definire una "civiltà dei consumi" e risulta, forse, la più difficile proprio perché non riusciamo a riconoscerci...

Sarebbe stato difficile trovare degli attori che si identificassero totalmente con quei personaggi perché noi non riusciamo a leggerne l'identità e, al contrario, farne una "imitazione" sarebbe stato disastroso!

Per tornare ai rimandi e ai contatti con la Tragedia greca, nella trilogia ci troviamo di fronte ad un finale che lascia delle speranze...

In realtà tutte e tre le commedie finiscono con una speranza: nella prima il padre ucciso dal figlio loda il figlio perché «aver ammazzato me significa che ha uno spirito umano», quasi che Laio assolvesse Edipo...

La seconda finisce in un modo apparentemente più gratificante, ossia qualcosa che possiamo riassumere in «speriamo in un mondo in cui i nostri figli non vivranno più l'esperienza delle bombe». La terza, infine, si pone una domanda importante: «chi segui?». Gli uomini che hanno ricostruito una società, ma probabilmente con gli stessi rischi di quella dalla quale sono scappati? Oppure segui il rifiuto di ogni possibile società, come fa la Donna, la vecchia Donna...

E lei chi segue? Lo spettacolo chi segue?

Lo spettacolo cerca di essere obiettivo, per lasciare allo spettatore la decisione...

Ha collaborato Patrizia Bologna

Il silenzio dei comunisti

intervista a Luca Ronconi

di Andrea Porcheddu

L'affondo sui temi scottanti della vita e del pensiero politico, in questo progetto Domani, pur presente in tutti gli spettacoli, scaturisce in modo particolarmente forte dall'allestimento di un testo non scritto per il teatro, Il silenzio dei comunisti. Il libro, uscito nel 2001, ha subito suscitato molto interesse: si tratta, infatti, di un prezioso carteggio tra tre eminenti figure della vita politica e culturale italiana del secondo Dopoguerra, come Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin. Sono passati cinque anni da allora, ma la scelta di questo testo appare - anche alla luce dei fatti di cronaca politica dell'ultimo periodo - di una preveggenza incredibile...

Foa pone soprattutto delle domande sul passato, ossia sul vecchio PCI. Noi, oggi, siamo portati a pensare che, anche dopo la svolta di Occhetto, i comunisti siano gli stessi di un tempo. In realtà non sono più gli stessi: sono cambiati. Quindi, se da un lato questo testo è un invito alla riflessione sul passato, dall'altro è una presentazione delle prospettive che possono esistere per un'altra Sinistra, per una Sinistra che non sia legata al passato comunista.

Il taglio di questo epistolario, oltre che politico, sembra anche molto appassionato e personale...

Questo spettacolo nasce dal libro pubblicato tre anni fa da Einaudi, un libro scritto da tre autori: Vittorio Foa, Alfredo Reichlin e Miriam Mafai, che sono tre figure molto conosciute, riconoscibili e definite. *Il silenzio dei comunisti* è composto da sette lettere. Nella prima lettera Foa si rivolge a Reichlin e Mafai ponendo alcune domande. A queste fanno seguito le risposte di Mafai e Reichlin. A sua volta ribatte Foa, cui seguono altre due lettere di Mafai e Reichlin e le relative conclusioni. Quindi, apparentemente, la forma è quella dell'epistolario.

I contenuti sono talmente chiari nel testo che non richiedono e non presuppongono interpretazione, quindi mi concentro sulla forma. Non sarebbe possibile darne un'interpretazione: ad esempio, quando Miriam Mafai racconta alcune esperienze del proprio passato di dirigente periferica del PCI, non c'è niente da interpretare, c'è solo da riferire. Sono dei fatti, veri, accaduti e testimoniati da chi li ha vissuti...

Quindi, non c'è nulla da mettere in dubbio e niente da mettere in discussione. Il problema è quale forma dare per comunicare tutto ciò in termini teatrali. È quasi impossibile trasformare un epistolario in un dialogo, anche perché chi spedisce una lettera parla a qualcuno che non vede, e chi legge non vede l'autore che ha scritto. Ho cercato di rispettare questo elemento ovvio anche nella realizzazione dello spettacolo. Quindi i punti chiave dello spettacolo

sono una non-interpretazione diretta, e la restituzione di questa forma.

Cosa intende per non-interpretazione diretta?

I tre autori sono anagraficamente oltre i settanta anni; i tre attori, viceversa, sono intorno ai quaranta. Non fanno parte della stessa generazione.

Se avessimo voluto proporre una testimonianza diretta, avremmo potuto chiedere a Foa, Mafai e Reichlin: tre persone per cui parlare in pubblico non è mai stato un problema.

In sostanza, se si fosse perseguita una identificazione “assoluta” della scrittura con l'autore, tanto valeva chiedere agli autori stessi di venire a fare pubblicamente lo spettacolo. Ma, ovviamente, non era questa l'intenzione: ho chiesto a tre attori, che sanno bene di che cosa si parla, di dare voce al testo. Allora, chi parla in prima persona, chi pone le domande e dice “io” non corrisponde, come età, all'autore del testo. Chi sono dunque queste tre figure? Sono tre possibili lettori: come un libro, una volta pubblicato, è destinato al lettore, così noi abbiamo cercato una sorta di “funzione intermedia”, o meglio “intermittente”, tra l'identificazione con l'autore che ha scritto e il lettore che conosce i fatti attraverso la lettura...

Perché ha scelto proprio questi tre attori - Lo Cascio, Paiato e Russo Alesi - che portano con loro cifre stilistiche e percorsi artistici diversi?

Cifre stilistiche e percorsi diversi: forse è vero. Però anche la cifra stilistica dei tre scritti è molto diversa. E credo sarebbe stato sbagliato uniformare quella diversità attraverso un unico stile teatrale. L'aspetto necessario - che mi sembra di aver ottenuto -, è che le tre figure fossero complementari, non che fossero simili.

Quindi nessuna possibile immedesimazione degli attori in quelli che potrebbero essere i “personaggi” Foa, Mafai e Reichlin...

Non ci può essere alcuna immedesimazione! Per esempio, Luigi Lo Cascio dice «quando avrai la mia età, cara Miriam, capirai che...». Il fatto che Vittorio Foa sia più grande di Miriam Mafai e di Alfredo Reichlin non comporta il fatto che anche gli attori, che danno voce alle lettere scritte da questi due ultimi, debbano essere più giovani di Lo Cascio...

La scenografia di Tiziano Santi ha un taglio quasi “neorealista”, riporta a un immaginario molto preciso, molto dettagliato. Perché questa scelta?

Noi siamo abituati, a teatro, a pensare che lo spazio dell'attore e il luogo scenico, in qualche modo, siano coincidenti. In questo caso, però, non era giusto perché il luogo può evocare un'epoca che non è la nostra... Vedere che il luogo in cui si svolge l'azione è, in qualche modo, “precedente” alla perso-

na che lo visita, è anche un modo di “suggerire” e di non specificare. Quindi, le tre figure che parlano potrebbero essere “ospiti”, visitatori di quei luoghi... La scena è composta da tre luoghi definiti, molto riconoscibili: uno forse più povero, l'altro più elegante e uno addirittura in costruzione.

Ma accade anche che si spostano i personaggi dall'uno all'altro di questi luoghi, quindi gli spazi non identificano altrettanti appartamenti di Foa, Mafai o Reichlin.

Non vorrei che si pensasse «in casa di chi siamo?». Sarebbe sbagliato dire «siamo a casa di Miriam Mafai», dal momento che chi rappresenta Miriam Mafai non è Miriam Mafai, non ha l'età, i connotati, la lingua di Miriam Mafai...

Questa è la prima volta, nel suo percorso artistico, che affronta direttamente i temi politici più scottanti del secondo Dopoguerra, i problemi della Sinistra, le contraddizioni della Sinistra...

Mi rifaccio a un testo scritto. È il testo che affronta i problemi della Sinistra...

E allora perché ha scelto questo testo?

Probabilmente il titolo, per lo spettatore comune, è molto suggestivo: dà forse più suggestioni che effettive indicazioni. Eppure, si presta a essere interpretato male: innanzitutto perché si continuano a chiamare “comunisti” dei personaggi, o dei movimenti, che non sono più quelli del comunismo a cui ci si riferisce nel libro. Qui, infatti, si rimanda quasi sempre al PCI: durante il fascismo, durante la resistenza, la ricostruzione, fino al compromesso storico. Le domande che pone Foa sono soprattutto su questi temi, salvo poi toccare aspetti personali anche su argomenti attuali, come, ad esempio, il pacifismo, la globalizzazione...

Da queste domande emergono delle risposte, a volte non sollecitate da Foa, su quelle che possono essere delle prospettive future.

Chiedersi se esiste ancora memoria di un passato - da un punto di vista storico e politico - è un tema molto interessante da trattare. Ma altrettanto interessante è tentare un confronto con quelle domande che comportano una riflessione sul futuro: perché sono, a tutti gli effetti, domande che ci poniamo...

Probabilmente ci si interroga anche sulle possibilità, necessità e prospettive di una Sinistra nei confronti dei cambiamenti della società contemporanea: e non mi sembra che siano curiosità solo mie, ma sono domande di interesse generale. Esattamente come quando parliamo di Finanza e a tutti interessa sapere qualcosa di più su argomenti di cui sentiamo novità ogni giorno.

In questo senso Il silenzio dei comunisti si lega benissimo agli altri spettacoli di Domani e si lega anche a quella riflessione, che corre sotterranea ai cinque spettacoli, sulla identità dell'uomo...

Queste tre persone fanno un bilancio personale e politico. E mi sembra estremamente interessante.

Una delle domande che pone Foa tocca il dilemma tra la scelta di una “rivoluzione” e la scelta della “nostalgia”: egli dice che viviamo nell’epoca della nostalgia. Quali sono gli spazi della speranza?

Mi sembra che, soprattutto nelle risposte date da Alfredo Reichlin alle questioni poste da Vittorio Foa, si possano trovare molte indicazioni in questo senso.

Indicazioni che lei sposa?

Fortunatamente *Il silenzio dei comunisti* non è un testo apodittico, è semmai problematico. E come tale mi tocca...

Un aspetto che emerge, dalla lettura dell’epistolario, è quello che definirei il “senso di appartenenza”: al comunismo, alla Sinistra, a certi valori che emergono in modo molto forte e bello. Questo senso di appartenenza potrebbe essere richiesto anche allo spettatore?

Perché? Perché la “stessa” appartenenza?

Il silenzio dei comunisti è un testo che invita al dialogo. Lo dicono chiaramente questi personaggi: è importante la conoscenza degli altri, il rapporto con gli altri, il dialogo con gli altri, senza rinunciare alla propria appartenenza. Non dobbiamo pensare che l’appartenenza sia esclusione.

E non dimentichiamo che siamo a teatro: mi auguro che uno dei motivi di interesse di questo spettacolo sia anche, per lo spettatore, di partecipare a quello che è l’apporto degli attori a questo racconto: che ci sia, anche, la piacevolezza di vedere come gli attori comunicano *Il silenzio dei comunisti*.

Ha collaborato Patrizia Bologna

Lo specchio del diavolo

intervista a Luca Ronconi

di Andrea Porcheddu

Nel suo percorso artistico ha fatto spesso riferimento a testi non teatrali, che ha “tradotto” per la scena con esiti di rara efficacia e intensità. Ora, con Lo specchio del diavolo, scritto per l’occasione da Giorgio Ruffolo, aggiunge un altro tassello a questo articolato percorso.

Perché ha scelto di mettere in scena un testo che è un vero e proprio saggio sulla nascita e lo sviluppo della finanza?

Probabilmente perché alcune delle domande più pressanti che ognuno di noi si pone quotidianamente riguardano proprio l’economia e la finanza. Quando non si conosce bene un certo ambito e un certo linguaggio - come accade alla maggior parte di noi quando si parla di economia -, si pensa che si tratti di questioni che non hanno attinenza con la nostra vita. In realtà non è così: l’economiapregna ogni parte di noi. Dall’altra parte, il teatro si è sempre occupato di economia, creando personaggi e figure, pensiamo a Balzac, a Mirbeau, e a tutto il teatro francese dell’Ottocento...

Il teatro ha sempre inventato personaggi posseduti dall’eros, dall’avidità, dal far quattrini, riportando, tuttavia, quei temi e quella disciplina al mondo dello spettatore. Ho creduto che sarebbe stato interessante e curioso vedere cosa succede se, invece, il tema viene affrontato scavalcando a piè pari il personaggio, facendo parlare la “materia” stessa.

E per questo ha coinvolto Giorgio Ruffolo?

Ho deciso di non rivolgermi a un drammaturgo, bensì a qualcuno che con la materia ha a che fare quotidianamente. Qualcuno che fosse capace di usare una lingua “arida”. E così ne ho parlato con Giorgio Ruffolo: e lui si è detto incuriosito, disponibile all’esperienza.

Soffermiamoci, per un istante, sulla prospettiva della “scomparsa del personaggio”, cui ha fatto cenno. Nell’ambito del progetto Domani, due lavori come Lo specchio del diavolo e Biblioetica più fortemente cambiano il canone teatrale: gli altri, infatti, sono comunque riconducibili a forme più o meno praticate o consuete. Questi due spettacoli, allora, segnano il definitivo superamento del personaggio, come “altro da sé”, come - per usare una definizione di Claudio Meldolesi - “uomo più simile all’uomo”. Chi si muove e chi parla sulla scena di Lo specchio del diavolo?

La scrittura saggistica de *Lo specchio del diavolo* è stata naturalmente scomposta in voci. Questo, però, è ben diverso dall’attribuire voci a personaggi. Il testo di Ruffolo è popolato da figure come Eva, Adamo, il Padreterno che tuttavia non possiedono lo status di personaggi: non hanno sviluppo, psicologia, relazioni credibili...

Nei romanzi che ho tradotto per la scena, come ne *I fratelli Karamazov*, *Quer pasticciaccio* o *Quel che sapeva Maisie*, Dimitri Karamazov, Ingravallo oppure Maisie erano comunque - sia in forma narrativa che drammatica - , visti, osservati e presentati come delle figure umane, non come delle ipotesi o dei concetti. Le cose che dicevano erano *quelle* che solo quei personaggi avrebbero potuto dire. Loro e non altri: il linguaggio era esclusivo di quei personaggi. Ciò che denota un personaggio, dunque, è il modo in cui parla. Ne *Lo specchio del diavolo* parlano tutti nello stesso modo, ovvero nel modo di Ruffolo.

Sarebbe interessante sapere come avete lavorato con Giorgio Ruffolo: c'è stato un confronto, una discussione tra voi per la stesura del testo?

Indubbiamente vi è stato grande accordo. Nutro da sempre un enorme rispetto per il lavoro dell'Autore del testo: rispettare l'autonomia dell'autore è l'unico modo per garantire l'autonomia del regista. Quando Ruffolo è venuto a vedere le prove, ha esclamato: «Ah, ma non avete cambiato neanche una virgola!». Ovviamente, per lo spettacolo non era possibile sviluppare il testo nella sua interezza. Ho operato solamente qualche taglio: nella scrittura è bene ripetere alcuni passaggi che invece la rappresentazione chiarisce e rende immediatamente evidenti.

L'autore Ruffolo ha raccontato che, giunto alle prove, si aspettava sulla scena tre, quattro attori, e invece ne ha trovati tantissimi: Lo specchio del diavolo è diventato un'opera corale...

Io conosco bene il testo, ma non conosco i meccanismi del mondo finanziario presenti, passati e futuri. E probabilmente, come me, non ne sa niente la maggior parte degli spettatori. Quando mi trovo di fronte a un testo di questo genere, mi metto dalla parte dell'ignoranza e non dalla parte della competenza. La mia competenza è unicamente teatrale. Ho voluto, allora, portare sulla scena questa duplice prospettiva riflettendola nella distribuzione degli attori: un gruppo di attori sa ed è detentore di un certo linguaggio; un altro gruppo di attori invece non sa e cerca di decifrare un linguaggio che non conosce. In queste due prospettive gli spettatori, a seconda delle proprie competenze e dei propri interessi, possono immedesimarsi. All'interno di questi due grandi campi ci sono, poi, delle differenze: i gradi dell'ignoranza, le ragioni dell'ignoranza, l'appartenenza sociale, l'epoca...

Il testo può essere letto anche come una sorta di "cavalcata" nella storia. *Lo specchio del diavolo*, infatti, è diviso in tre parti. La prima verte soprattutto sullo sviluppo sostenibile e sullo sfruttamento delle risorse naturali; la seconda parte concerne l'invenzione e la storia della moneta; la terza parte prende in considerazione i rapporti tra economia e politica. Le tre parti sono ben distinte e molto diverse tra loro. In questo senso, ad esempio, la figura del "banchiere" non è indispensabile nella prima parte mentre è insostituibile nella seconda e diventerebbe superflua nella terza. Allo stesso modo, la figura

del “politico” sarebbe probabilmente marginale nella prima e nella seconda parte, ma diventa centrale nella terza. Quindi la molteplicità dei personaggi è semplicemente il risultato della molteplicità delle figure chiamate in causa dall’argomento. Questo testo ragiona per suggerimenti e cavalca con molta intelligenza il paradosso. Mentre in *Biblioetica. Dizionario per l’uso* i personaggi sono portatori di opinioni, l’opera di Ruffolo è una pura provocazione...

E l’aspetto fondamentale è l’apertura del teatro a un canone diverso, nuovo, sottratto dunque alla dittatura della forma dialogica e del personaggio. Una sfida possibile?

Perché dobbiamo sempre parlare di sfida? Una sfida presuppone una vittoria o una sconfitta. Questo progetto si propone invece di saggiare delle possibilità... Durante le prove abbiamo vissuto in un clima di gioco e di libertà. A me piace prendere la vita come un gioco. Questo testo ha liberato gli attori da alcuni fantasmi: «Chi sarà il mio Andreev?» oppure «Cosa penserebbe zio Vanja?» oppure «In che rapporto sono io con zio Vanja?»...

Questa è un’opera provocatoria che possiede l’intelligenza e la finezza di accennare senza voler convincere. Si propone soltanto di suggerire e di provocare, lasciando poi la decisione allo spettatore.

Mi piacerebbe che lo spettatore comprendesse che il continente dell’economia non è assolutamente precluso a chi ne subisce solamente le conseguenze. Mi piacerebbe contribuire a trasformare due atteggiamenti: da una parte quello di venerazione cieca nei confronti dell’economia, della finanza e del mercato; dall’altra quello di esecrazione totale, di distacco critico...

Da un punto di vista puramente teatrale, mi piacerebbe dimostrare come il continente del teatro, al pari di quello dell’economia, non abbia, in fondo, confini così chiusi da non potersi aprire ed estendere verso cose che potrebbero sembrare estranee...

Abbiamo assistito negli ultimi dieci anni a un surplus di informazione economica: televisione e giornali diffondono tutti i giorni il notiziario dalle borse, il bollettino dei mercati...

Sì. Però, molto spesso, il surplus di informazione economica conduce a dimenticare le origini. Quanti oggi sanno ciò che ha fatto Richard Nixon sull’oro e sulla moneta? Non ci ricordiamo di ciò che è accaduto trenta o quaranta anni fa, proprio perché il surplus di informazione quotidiano e contraddittorio tende a cancellare la memoria. C’è, invece, un andamento storico, non nozionistico o scolastico, che tende a ricordare quali sono le cause di certi fenomeni...

E qual è il mondo in cui si colloca Lo specchio del diavolo?

Oggi la fruizione dello spettatore teatrale è influenzata dalla percezione audiovisiva. Non ho una grande ammirazione per la televisione però, indubbiamente, è un mezzo potentissimo: per questa ragione credo che sia una

sciocchezza pensare di far competere due mezzi così diversi, come il teatro e la televisione. Tuttavia il teatro può rubare qualcosa alla televisione, ossia la possibilità comunicativa. La frantumazione del personaggio è qualcosa che so essere in rapporto col tipo di percezione televisiva sviluppatasi oggi, che necessita di un rinnovamento continuo di attenzione. Per questa ragione, le figure de *Lo specchio del diavolo* non hanno una dimensione psicologica o naturalistica, bensì una connotazione “ambientale”. I nuclei di personaggi, che definirei “economici”, comprendono consumatori, investitori, risparmiatori, operatori di borsa, plutocrati... Tutte categorie alle quali ognuno di noi appartiene.

Allora, in maniera molto esplicita e senza temere ovvietà, il primo atto è ambientato in una sorta di grandissimo supermercato di frutta e verdura, per affrontare un discorso sullo sfruttamento delle risorse naturali; il secondo atto ha un’atmosfera più visionaria e quello stesso luogo sembra trasformato nel caveau di una banca; il terzo atto, infine, è molto più asettico e allo spettatore sembrerà di stare nel mondo della carta stampata. Il tema che corre lungo tutti e tre gli atti è l’impossibilità di comprendere quale rapporto esista tra “prodotto” e “rifiuto”: ovvero se le cataste di giornali sono pronte per essere distribuite o pronte per il macero...

Sembra significativa come “morale” di tutta l’opera. Anche nel garbo con cui Ruffolo racconta, c’è una precisa posizione politica, un preciso pensiero. Che lei condivide?

Che io non posso non sposare e non posso non condividere nel momento in cui sto mettendo in scena questa commedia.

Eppure, in passato, ci ha insegnato anche a prendere le distanze - magari con ironia - dai testi che si mettono in scena. Non è così?

No. Non si prendono mai le distanze dai testi che si mettono in scena, si prendono le distanze dalle convenzioni rappresentative che si sono accumulate sopra quei testi, da ciò che ci dicono che quei testi significano. Non ho mai preso le distanze dal testo in sé...

Lo specchio del diavolo propone la competizione tra due tipi di sviluppo economico: il possibile modello europeo e il modello americano in crisi. Difficile non prendere posizione tra queste due prospettive: l’una che è probabilmente in crisi e l’altra è in fieri. Si può semplicemente auspicare o che la crisi venga risolta, oppure che lo sviluppo sia quello desiderato. Ne *Lo specchio del diavolo* non è presente un dichiarato antiamericanismo: il testo è troppo intelligente per avere uno schieramento preciso “pro” o “contro”. Ciò che, invece, il testo auspica è un invito alla responsabilità e non allo schieramento...

Un’ultima domanda, d’obbligo in un momento in cui le politiche governative non sembrano incoraggiare l’attività culturale in Italia, prevedendo tagli consistenti ai finanziamenti pubblici in materia.

Al contrario, il progetto Domani è davvero imponente ed importante, e dà un segnale in decisa controtendenza rispetto al dichiarato, e temuto, stato di crisi. Forse parlando di economia e di finanza, vale la pena dire qualcosa sulla salute della cultura in Italia...

Per quel che riguarda questo progetto, vorrei intanto ricordare che i cinque spettacoli che lo compongono non costano più di quanto costerebbero altri, anzi costano notevolmente meno. In questo progetto lavorano tantissime persone: attori, tecnici, organizzatori. E un simile dato non dovrebbe essere dimenticato nella valutazione generale del progetto stesso.

La situazione della cultura in Italia è davvero grave: tuttavia, in altri Paesi, l'uomo comune non vive come uno scippo dal proprio portafoglio la destinazione di denaro alla cultura. In Italia invece è così. Dovremo chiederci perché questo accade. Occorre, invece, riconoscere a livello nazionale, l'impiego nella cultura come un lavoro e non come un piacere...

Ha collaborato Patrizia Bologna

Biblioetica. Dizionario per l'uso

intervista a Luca Ronconi

di Andrea Porcheddu

Siamo all'ultimo capitolo - ma solo per ordine cronologico - di questa lunga maratona tutta teatrale. E arriviamo a parlare di un testo che spinge, se possibile, ancora di più il progetto Domani ad uno sguardo sul futuro prossimo dell'Uomo: perché il lavoro di Pino Donghi, Armando Massarenti e Gilberto Corbellini è una lunga riflessione sulla spinosa e quanto mai aperta questione della Bioetica. Biblioetica. Dizionario per l'uso si presenta come un'originale forma di scrittura drammaturgica, vale a dire un vero e proprio dizionario, con voci e lemmi su temi piuttosto ostici come genetica o clonazione. Ed è la prima volta che un testo simile arriva alle scene: nel comune linguaggio teatrale, di un regista bravo si dice che "potrebbe mettere in scena anche l'elenco del telefono..." e lei sta mettendo in scena un dizionario: che effetto fa?

Si tratta, effettivamente, di mettere in scena un vero e proprio dizionario. E per farlo esiste solo un modo: cercare di produrre scenicamente l'atteggiamento di qualcuno che si accinge a consultare un dizionario...

Esistono varie forme di dizionario, tra cui i dizionari puramente informativi e quelli tendenziosi, come le enciclopedie. Si è trattato, allora, non solo di scoprire di fronte a che tipo di dizionario ci saremmo trovati, ma anche di capire quali potessero essere gli atteggiamenti del lettore. Sostanzialmente, possiamo evidenziare due atteggiamenti possibili: di curiosità o di verifica, vale a dire di scoperta o di conferma. Probabilmente ogni lettore, come ogni spettatore, riguardo all'argomento che viene trattato, potrà essere parzialmente curioso o parzialmente analitico... E allora il regista deve porsi nella disposizione di entrambe le posizioni: da una parte di colui che consulta le voci del dizionario per scoprirne il significato; dall'altra, di colui che controlla se la voce dell'estensore corrisponde o meno alle opinioni che lui si è già fatto sull'argomento...

Dunque una "lettura", una sorta di messa in scena della consultazione quotidiana di un dizionario?

Il testo che metterò in scena ha il carattere di un dizionario oppure di una parziale enciclopedia? In realtà, nonostante il sottotitolo scelto dagli autori sia "dizionario", possiede una forma più simile a quella dell'enciclopedia, proprio perché è un dizionario tendenzioso. Allora, vista la tendenziosità del dizionario qual è l'atteggiamento del lettore? Di curiosità verso l'argomento o di critica verso la tendenziosità? Entrambi questi atteggiamenti non possono non essere rispettati nello sguardo dello spettacolo: e quando parlo di "sguardo", intendo un movimento, un'entrata, un'intonazione, un gesto... Nello spettacolo ogni lemma è identificato con uno spazio, in cui si può entrare e uscire. Lo spettatore ha, in qualche modo, la libertà di scegliere tra

questo o quello, all'interno di una sorta di labirinto a percorsi, in parte determinati e in parte liberi. L'allestimento, dunque, è qualcosa che sta tra il "labirinto" e il "gioco dell'oca": credo, infatti, che quando si propone un "accordo" o un "patto diverso" allo spettatore, l'elemento ludico sia irrinunciabile. Quello che abbiamo cercato di realizzare sono dei tragitti "opzionali", tentando di collegare i lemmi secondo una possibile dialettica interna.

La prospettiva si preannuncia piuttosto divertente: una libertà di fruizione che corrisponde, inoltre, alla molteplicità di piani narrativi del testo. I "lemmi", infatti, sono scritti con linguaggi, stili e finalità diversi...

Certo. Alcuni lemmi hanno forma dialogica, altri hanno un carattere saggistico. Di conseguenza anche le forme di comunicazione, e quindi di resa scenica, sono differenti: qualche volta i lemmi sono presentati "didascalicamente" al pubblico, altre volte sono registrati e proiettati in video oppure trasmessi acusticamente... Per ogni lemma abbiamo cercato di capire quale fosse la forma più semplice, diretta e opportuna di comunicazione.

Leggendo Biblioetica si scopre che la storia della Bioetica è animata da personaggi decisamente "teatrali", a partire dalla pecora Dolly che, in qualche modo, e non senza ironia, evoca il mito di Edipo...

Mi sembra sia una giusta prospettiva. In effetti, visto che si tratta di un testo commissionato per l'occasione, era importante ci fosse uno sguardo "teatrale" da parte degli autori...

Una riflessione che si potrebbe fare, seguendo il suggestivo incontro tra bioetica e teatro, è di vedere negli attori degli Ogm, ovvero degli organismi sui quali lavorare, su cui intervenire profondamente allo scopo di ottenere miglioramenti attraverso modifiche sostanziali della struttura...

In questo spettacolo gli attori possono fare solo parzialmente e in maniera intermittente quello che abitualmente fanno, ossia interpretare dei personaggi. Abbiamo coinvolto un piccolo gruppo di attori. Sono pochi, solo diciotto..

Ci troviamo di fronte ad una sorta di "teatro da camera". E qui, come ne *Lo specchio del diavolo*, non ci sono i personaggi: non c'è mai un'identificazione precisa, e quindi gli attori si identificano con figure o con funzioni facilmente riconoscibili (un clinico, un neurologo...). Le battute che pronunciano non nascono da uno statuto di personaggio, ma hanno l'aridità propria della scrittura didascalica: per questa ragione, a volte l'attore si pone come mediatore, che dà voce alle possibili e ipotetiche reazioni del pubblico su un certo argomento; altre volte - con una certa discontinuità e con un repentino cambiamento - diventa il portavoce non del pubblico ma dell'estensore del lemma. Altre volte ancora, infine, è il portatore di memorie collettive, come avviene, ad esempio, quando si parla del processo di Norimberga...

Questo lavoro spinge ad una riflessione ampia sul corpo, sull'uso e sulle possibilità di modificare il corpo umano. Tutto ciò, "tradotto" in termini teatrali, implica un'analisi sulla funzione del corpo dell'attore in scena. Nel suo teatro, l'elemento "fisico", seppure sempre presente, non sembra essere dominante, focalizzando l'attenzione sulla "voce" dell'attore piuttosto che sulla sua fisicità...

La voce è una funzione del corpo: cosa è la voce, se non l'estensione del corpo nello spazio? Pensare ad un corpo senza voce - come spesso capita in tanto teatro contemporaneo - è come immaginare un corpo senza polmoni. Non si può pensare al corpo solo nelle sue parti visibili: credo che dovremmo sempre guardare al corpo come ad un meccanismo complesso, capace di generare altro dal proprio interno. Ho sempre pensato che la voce fosse una delle funzioni fisiologiche del corpo. La voce dell'attore non è solamente uno strumento comunicativo o uno strumento espressivo, ma è qualcosa di più complesso, dove "espressione" e "comunicazione" sono estremamente connesse: con tutti i rischi, le interferenze e gli attriti che una funzione può esercitare sull'altra...

Il lavoro fisico, dunque, è motore, non rappresentazione: intendo la fisicità dell'attore in scena come motore e come impulso alla comunicazione...

L'altro aspetto interessante di questo testo è legato alla riflessione "etica", la formulazione di un giudizio di valore su atteggiamenti e ipotesi di ricerca nell'indagine bioetica.

È possibile, secondo lei, parlare di una dimensione etica del teatro? Quindi di una vera e propria "bioetica del teatro"?

L'aggettivo "possibile" mi sembra riduttivo: credo sia necessario pensare alla funzione etica del teatro. Quando dico "etico" non penso affatto a qualcosa di didascalico né di eccessivamente gratificante. Molto spesso l'etica non è per niente gratificante, ed anzi ha una posizione difficile da sostenere. Non penso, quindi, ad un teatro delle buone intenzioni o dei buoni sentimenti, bensì a un teatro che sia - verso l'esterno e anche verso il proprio interno -, animato da uno spirito etico. Tutto ciò non implica, ovviamente, che il teatro non possa avere anche un aspetto ludico, penso anzi che sia estremamente importante conciliare i due elementi...

*Biblioetica segna una nuova tappa nella sua collaborazione con la Fondazione Sigma-Tau, iniziata con un lavoro importante come *Infinities*, allestito nel 2002 a Milano, su testo del fisico John Barrow. Cosa è cambiato da allora nella sua curiosità per i temi scientifici? Cosa ha approfondito e cosa ha scoperto?*

Infinities è un testo basato sul paradosso, *Biblioetica* è invece fondato sull'opinione. Si tratta di una differenza notevolissima. Ognuno degli estensori di questo dizionario ha una propria opinione precisa rispetto a ciò di cui sta parlando, e cerca, inoltre, di far in modo che questa opinione sia condivisa dall'ascoltatore. Niente di tutto questo succedeva in *Infinities*: e questo è sta-

to, probabilmente, il motivo del suo successo. Lo spettacolo parlava di un argomento, scelto assieme, su cui non si potevano esprimere opinioni o dire parole definitive. Se facciamo affermazioni pensando di avere la verità in tasca, corriamo maggiori rischi che non dicendo che la verità sta altrove: in questo senso, probabilmente, la posizione degli autori e la posizione degli interpreti non coincidono...

Ma come ha lavorato con gli autori di Biblioetica? C'è stato un confronto o uno scambio?

Ho cercato di fornire agli autori alcune indicazioni, qualche suggerimento sulla possibilità o meno di trasformare certi passaggi del testo in una comunicazione diretta. La prima "commissione", in realtà, non era esattamente questa: inizialmente, infatti, si era pensato di affrontare il tema delle biotecnologie...

Un taglio più "tecnico", allora, che sarebbe forse risultato meno tendenzioso...

Forse sì: e infatti i lemmi più interessanti, a mio parere, sono appunto quelli in cui l'interrogativo è "che cosa ci può succedere?" e non quelli che si domandano "che cosa dobbiamo fare?".

Credo che per argomenti come l'eutanasia o la donazione di organi sia giusto che ognuno esprima la propria opinione e dia una propria risposta. Ma un conto è un'informazione di questo genere rivolta al Legislatore, altro è porre quesiti di questo genere all'individuo. La difficoltà di questo allestimento è proprio cercare, attraverso la rappresentazione, di suggerire come di fronte a certi problemi - proprio perché si parla di problemi etici - sia giusto che ognuno dia la propria risposta e che non si faccia influenzare da opinioni altrui.

Ancora una volta richiede molto al pubblico: in questo caso al singolo spettatore, all'individuo...

Quello che ho cercato di fare è trasformare un dizionario in qualcosa che possa risultare anche provocatorio o irritante: e per questo è necessario che ci sia un elemento ludico. Occorreva, a mio parere, bilanciare i due aspetti: il rischio di affrontare simili argomenti direttamente, vorrei dire "di petto", è che lo spettatore possa opporre un rifiuto oppure un fastidio...

Un tema ricorrente, nel testo, è quello del "consenso informato", che permea tutta la riflessione sulla Bioetica. Anche questo spunto, trasposto in teatro, potrebbe essere divertente: possiamo pensare ad un "consenso informato" dello spettatore?

Mi sembra che queste conversazioni abbiano proprio lo scopo di informare lo spettatore. Non è vero?

Torniamo all'aspetto "ludico" di Biblioetica: in questo labirinto, in questo "gioco dell'oca", come ha

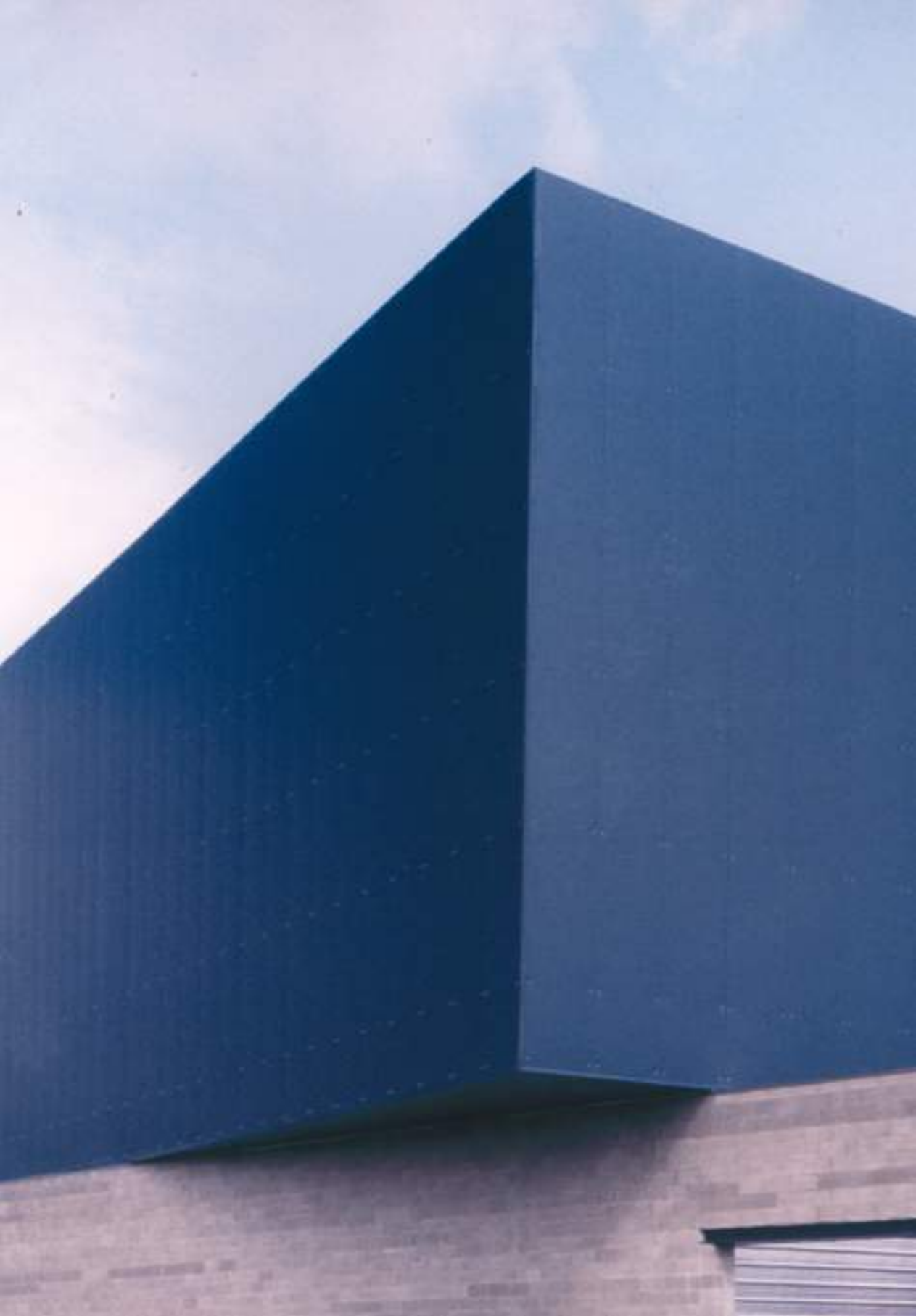
voluto definirlo, come sarà organizzato lo spazio?

Lo spazio sarà piccolo, estremamente piccolo: sarà una specie di gioco di “Sistole-Diastole”, tanto per usare una metafora che possa rimanere in tema. Un gioco tra scene di dialogo, dove il gruppo di spettatori è unificato, e scene dedicate a singoli lemmi, che ogni spettatore potrà liberamente scegliere di seguire e ascoltare o vedere, entrando in determinate camere o ambienti, attraversando corridoi o spazi...

Dovevamo tenere conto dello spazio in cui prende vita *Biblioetica*: il teatro Vittoria è piccolissimo. È proprio un “teatro da camera”. E per questo mi piace dire che questo è uno “spettacolo da camera”...

Ha collaborato Patrizia Bologna





Le forme dello spazio

intervista a Tiziano Santi

di Patrizia Bologna

Come si è svolto il lavoro con Luca Ronconi per la realizzazione delle scenografie per i cinque spettacoli del progetto Domani?

Lavorare con Luca Ronconi su cinque spettacoli non è semplice: nessun'altra esperienza è da ritenersi simile a questa. Mi è stato affidato un compito impegnativo: non svolgo solo il ruolo di scenografo, ma anche di direttore degli allestimenti scenici. Questo significa occuparsi del progetto sia dal punto di vista artistico che tecnico. Scenografo e direttore degli allestimenti sono due mansioni che spesso sono distinte ma che, a mio avviso, sono inscindibili: facendo l'una e l'altra cosa si evitano passaggi intermedi di dialogo, si velocizza l'iter burocratico di ordini e acquisti... In quanto direttore degli allestimenti conosco esattamente quanto è stato stanziato economicamente per ogni singolo spazio e, in base a questa disponibilità, lavoro come scenografo. Ecco, un aspetto molto importante è che questi progetti vengono realizzati con un budget controllatissimo che non possiamo assolutamente superare e Luca Ronconi è molto attento a evitare che ciò accada...

Quindi si ha la possibilità di seguire il progetto dall'inizio alla fine, dall'idea alla realizzazione...

Certo, ma con "realizzazione" non si intende solo la buona riuscita dello spettacolo, vale a dire della messa in opera dei bozzetti, ma il perfetto funzionamento di tutto lo spazio scenico: la costruzione delle scene, l'accoglienza al pubblico, le tempistiche dei montaggi e dei cambi scena... A mio avviso la realizzazione comprende il coordinamento della macchina teatrale nella sua totalità (i costumi, le luci, i trucchi, la sartoria, gli elettricisti, i fonici) che si deve porre come obiettivo principale il funzionamento di tutti gli ingredienti che alla fine consentono a uno spettacolo di andare in scena.

Chi ha scelto gli spazi per gli spettacoli?

Tutti gli spazi sono stati scelti da Luca Ronconi. In un secondo momento, sono intervenuto seguendo le indicazioni della regia perché, a mio avviso, lo scenografo è al servizio di uno spettacolo e lo spettacolo ha un suo filtro generale che è il regista. Lo scenografo deve offrire al regista un supporto artistico e tecnico in cui egli possa far viaggiare la fantasia... Come sempre accade quando si lavora con Luca Ronconi, si sono verificate delle evoluzioni in corso d'opera rispetto al progetto iniziale. Ma, tutto sommato, le immagini che il pubblico vedrà negli spettacoli sono le stesse che presentai a Ronconi

all'inizio di questa avventura: non c'è mai stato uno stravolgimento totale dell'immagine del progetto, ci sono state, semmai, delle messe a punto sui singoli bozzetti...

Come crea un'immagine?

In genere, quando si inizia a disegnare un'immagine, si è già letto il testo, si è già parlato con il regista, si sono già ascoltate musiche di scena che possono dare un'atmosfera. Per quel che mi riguarda, di solito, vado a vedere gli spazi in cui devono essere rappresentati gli spettacoli e comincio a creare, sulla carta, un disegno schizzando dei pieni e dei vuoti, dei bilanciamenti di composizione dello spazio. Per me un triangolo può possedere una certa drammaticità, un colore può essere segnale di un dolore o di una gioia: uso codici che fanno parte della mia personalità, del mio essere... per cui quando decido di riempire una parte piuttosto che un'altra, di liberare uno spazio, di usare un colore o una materia è perché corrispondono a un mio vocabolario, a un mio codice che arriva a essere molto vicino a quello che può essere una sensazione a occhi chiusi... Dunque, prima di tutto immagino una materia che per me può avere un senso di drammaticità e di solitudine, poi comincio a schizzare degli ambienti, immaginando una situazione di pieni o di vuoti, di spazi e di chiusure. A partire da questo schema poi intervengo con le mie emozioni, emozioni suggerite dal colore, dalla forma...

Si lascia più suggestionare da un testo letto o da uno spazio visto?

La difficoltà risiede nel mettere insieme le immagini offerte dal testo e la realtà dettata dallo spazio. Se il testo mi ha lasciato una sensazione "barocca" e poi mi trovo a lavorare in uno spazio modernissimo devo rielaborare la sensazione della prima lettura: devo rileggere il testo pensando nuovamente alla sua collocazione in quel determinato spazio. Credo che la scenografia non possa mai essere estranea ed esterna al contesto che la ospita, ma anzi deve esservi inserita, accolta...

Quindi è la lettura del testo che in qualche modo deve piegarsi alle esigenze di un luogo?

Non è esattamente la lettura di un testo che si deve piegare. Credo che si debba trovare una linea di unione, una lunghezza d'onda tra la realtà in cui si va a operare e le suggestioni del testo. Lo scenografo deve essere abbastanza duttile: deve avere certamente una sua linea poetica, un suo segno riconoscibile ma deve affrontare in ogni spettacolo situazioni diverse, momenti diversi e anche modi diversi di dare delle immagini... Non si possono utilizzare soluzioni già adottate perché si rischia di cadere nei cliché. Occorre far collimare la propria sedimentata cultura e le proprie annali esperienze con le nuove esigenze di uno spettacolo e di un testo: a volte bisogna smorzare il testo, a volte bisogna modificare lo spazio...

Troilo e Cressida, il classico di Shakespeare sullo scontro tra greci e troiani, sarà allestito all'interno di uno spazio molto singolare, i Lumiq Studios. Quali sono state le suggestioni che le sono venute in mente dalla lettura del testo e dalla visione dello spazio?

Un contenitore che poteva dare in contemporanea, a frequenze velocissime, due mondi avversi. Un contenitore abbastanza neutro che potesse ospitare un terreno su cui si svolgevano le azioni, un terreno che potesse diventare un interno e un esterno. Luca Ronconi mi parlava di una sbarra che al proprio passaggio potesse cambiare la morfologia del campo dei due contendenti, dando la sensazione di essere una volta da una parte e una volta dall'altra del campo di battaglia... A partire da questa suggestione ho pensato a un deserto estremamente duttile, pronto ad accogliere diversi spazi immaginativi. Alla idea iniziale di un deserto su cui dovevano avvenire delle azioni, è stata sostituita, in corso d'opera, quella di un terreno in cui le azioni avvengono sia sopra che sotto il palcoscenico.

Cosa vuol dire una sbarra che passa cambiando la morfologia?

Una sbarra è un confine, un confine che fisicamente abbiamo rappresentato con una sbarra che passa da destra a sinistra e, mano a mano che attraversa il palcoscenico, sposta l'azione da una parte all'altra. Questa sbarra svolge quasi la funzione di una telecamera che spostandosi da destra a sinistra mostra una volta i "rossi" e una volta i "neri"...

Quali sono i colori che l'hanno guidata per la creazione di questa scenografia?

Sono colori di fantasia. Colori che evocano il deserto in maniera assolutamente non realistica... Bisogna suggerire, evocare una sensazione, una solitudine che io ho sentito e che vorrei che arrivasse al pubblico... questo luogo diventa una zoomata su un mondo talmente variegato che può suggerire un campo di battaglia ma anche un prato: è una porzione di deserto che diventa un'immagine teatrale allargata.

Passiamo a parlare de Lo specchio del diavolo di Giorgio Ruffolo, anch'esso allestito ai Lumiq Studios. Luca Ronconi ha definito questo testo come una "cavalcata storica" perché affronta il tema dell'economia a partire da Adamo ed Eva fino ai giorni nostri. Come ha lavorato per questo allestimento?

Lo specchio del diavolo è stata una bella sfida! Il testo è incredibile perché ripercorre tutti i secoli attraverso uno sguardo sull'economia, la borsa, la politica, la stampa. Noi rappresentiamo questa "cavalcata storica" in uno spazio che non è un vero teatro, per cui ci siamo trovati di fronte a dei problemi enormi... Siamo partiti dalla domanda "che cos'è l'economia?" e le risposte a tale quesito ci hanno suggerito delle identità e delle sensazioni. Bisogna leggere certi dettagli dell'economia: l'economia è l'oro, è il forziere dello stato, è il denaro,

è la stampa... Credo che occorra utilizzare tutti i linguaggi del contemporaneo per mettere in scena un testo come quello di Ruffolo. La difficoltà risiedeva nel rappresentare la sincope di simultaneità interna a *Lo specchio del diavolo* e questo obiettivo è stato raggiunto attraverso una scenografia che cambia continuamente.

Come far convivere due scenografie che paiono così diverse?

L'allestimento è stato realizzato al Lumiq, insieme al *Troilo e Cressida*: un problema non indifferente perché in una sola notte dobbiamo cambiare scenografia, passando dall'economia al mondo greco. In entrambi gli spettacoli gli elementi scenografici sono molto complessi: per il classico shakespeariano trovano posto sulla scena cinque ascensori, una botola fissa, cinque carri che entrano ed escono; per il testo sulla finanza vi sono tre ascensori, ventilatori che volano appesi ai graticci, attori che si arrampicano su scaffali alti nove metri pieni di frutta, verdura, giornali, lavatrici... La scena sarà un supermercato che diventa una banca che diventa una borsa che diventa una città...

Quanto ha inciso questa necessità pratica di cambiamento di scenografia sulle scelte artistiche?

Non ha inciso per niente. Anzi, prima abbiamo pensato all'artisticità del progetto e poi abbiamo trovato la soluzione tecnica. L'unica attenzione che abbiamo prestato in maniera costante, determinata e determinante, è stata all'aspetto economico che ci ha molto legato, avendo voluto, fino all'ultimo, rispettare i budget imposti.

*Il Teatro Astra, rinnovato spazio del Teatro Stabile di Torino, sarà inaugurato con *Atti di guerra* di Edward Bond. Si tratta di un testo complesso, molto legato a un preciso ambiente culturale...*

Si tratta del lavoro che preferisco: adoro sia lo spazio che il testo. *Atti di guerra* è l'opera che più mi si avvicina, che sento più mia. All'interno di questo spazio abbiamo creato non una scenografia in movimento, bensì una semplice. La scena è un segno, un segno del mondo: un mondo da *the day after*, un mondo di solitudine, di degrado ma anche di rinascita. È un argomento che sento molto profondamente perché mi ricorda un film sulla Jugoslavia, che ho fatto tempo fa, alla fine della guerra. Durante quel viaggio, mi avevano colpito le città in frantumi, gli edifici scoppiati, i muri sgretolati: queste sono le immagini che ho voluto ricreare all'interno della scena di *Atti di guerra*. Tutto sarà bianco: il bianco della morte, della calce delle fosse comuni, della pestilenza... Nel mio immaginario la morte è bianca. Soprattutto la morte delle stragi è bianca perché non c'è il tempo di seppellire, di fare cerimonie, ci sono solo fosse comuni da ricoprire di calce e la calce è bianca... la bomba atomica è bianca così come la polvere che solleva.

Il testo di Bond fa pensare o a un mondo post-atomico animato da sopravvissuti oppure a un laboratorio beckettiano in cui agiscono delle cavie di cui qualcuno analizza le reazioni...

Il mondo di Bond è un deserto post-atomico perché c'è un annullamento e una rinascita. Da una parte, se si analizza il dramma in maniera distante si possono scorgere dei riferimenti beckettiani perché pare che tutto avvenga in un contenitore; dall'altra parte c'è una profonda solitudine. Le persone sono piccole, sono vuote, sono sole, sono dei puntini che, nell'avvicinarsi, acquisiscono una dimensione, una fisicità, un'altezza, che tuttavia si annulla appena sono in fondo alla scena. Non credo che siano della cavie, sono però sicuramente persone alla ricerca di una nuova vita. Essere alla ricerca di una direzione significa avere di fronte un orizzonte immenso, senza limiti fisici: una sterminata possibilità di scelte che rende difficile qualsiasi passo.

Una sfida di tutt'altro segno è l'allestimento di Biblioetica. Dizionario per l'uso di Gilberto Corbellini, Pino Donghi e Armando Massarenti. Se il mondo descritto da Bond è asettico, qui addirittura si intende mettere in scena un'opera saggistica, un elenco di definizioni. Quali sono state le difficoltà che un testo di questo tipo ha creato in termini di disposizione dello spazio?

Bisogna innanzitutto dire che in questo progetto l'ambiente ha influenzato moltissimo l'installazione degli spazi, intesi come luoghi in cui far agire gli attori, in cui sistemare il pubblico. Penso che *Biblioetica* sia una delle sfide più complicate che abbiamo affrontato in questo periodo...

Come mai per uno spettacolo così particolare è stato scelto un teatro cittadino di dimensioni ridotte?

Credo sia giusto utilizzare un teatro del centro della città per mostrare a torinesi e non che esiste questo spazio, una nuova sede in cui si fa cultura. E quindi quale occasione migliore se non *Biblioetica*?

Quando ha letto il testo cosa ha pensato?

Aiuto! Dopo un attimo di panico, ho aspettato suggerimenti dal regista... *Biblioetica* è un testo che può essere rappresentato in miliardi di maniere: da una semplice lettura a un allestimento un po' più complesso e articolato. È comunque un dizionario e rendere interessante un dizionario è difficilissimo. Alle problematiche legate alla particolarità del testo, si aggiungono quelle di ordine tecnico ed economico: questo spettacolo è sicuramente quello più fortemente condizionato dallo spazio e dal budget. L'allestimento consiste in una serie di percorsi: il pubblico diventa partecipe in prima persona dello spazio scenico solitamente destinato agli attori, fruendo e sperimentando nuove possibilità di visione. Gli spettatori potranno scegliere quale porzione dello spettacolo guardare e sentire: attraverso delle scritte, verranno invitati a partecipare a diversi percorsi in maniera assolutamente autonoma e libera. Da un punto di vista tecnico tutto ciò è abbastanza complicato perché lo

spazio è molto ridotto e non facilita la costruzione, il montaggio, lo smontaggio che si vuole creare per dare sempre l'idea di entrare e uscire in spazi nuovi e diversi che prima non c'erano e poi appaiono all'improvviso.

Il silenzio dei comunisti di Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin sarà allestito alle Fonderie Teatrali Limone di Moncalieri. In questo testo scritto in forma epistolare, tre personaggi parlano tra loro: dove si raccontano?

In una casa dell'edilizia popolare degli anni Sessanta. Si tratta di case non più abitate, forse in ristrutturazione, forse in demolizione, case che hanno ancora un briciolo di identità per chi le conosce, una loro vita precedente in cui abitano elementi umani che parlano e raccontano.

Elementi umani che fanno parte della storia della stanza stessa. Ho immaginato la scena come se fosse un set cinematografico: la scelta di definizione dei materiali è pervasa da un forte realismo, totalmente opposto alla falsità del *Troilo e Cressida*, o all'astrattismo di *Atti di guerra*. Qui ho optato per un assoluto realismo: vorrei che lo spettatore avvertisse veramente la sensazione di entrare in una casa di edilizia popolare. È come avere una telecamera e guardare, di volta in volta, diverse stanze di una stessa abitazione: entrare, uscire, rientrare... Una soluzione molto semplice nel cinema, ma nel teatro? Non potendo spostare le stanze abbiamo scelto di spostare il pubblico: non saranno gli spettatori a muoversi, camminando, ma si sposterà la gradinata su cui stanno seduti. Il pubblico non osserva una inquadratura, ci entra, ne diventa parte integrante.

Da quello che afferma sembra che i cinque spettacoli spazino dal realismo più estremo al più visionario astrattismo...

Nelle olimpiadi sportive esiste il pentathlon, una disciplina che comprende cinque specialità, e noi facciamo la stessa cosa! Le immagini sono di volta in volta al servizio di un testo e di un'esigenza registica, per cui è normale che ci sia, accanto al realismo e al naturalismo, anche l'astrattismo e la visionarietà...

A parte i suggerimenti provenienti dal testo e dal regista si è lasciato guidare da sue suggestioni, da sue immagini?

Si parte sempre dal proprio bagaglio culturale. Per la pittura sono molto legato a Mark Rothko; per la fotografia mi sento vicino a Koudelka... Dopo aver letto un testo, parlato con un regista, prima di iniziare a disegnare o a dipingere, bisogna guardarsi intorno: si ha sempre bisogno di avere degli input provenienti dal mondo che ci circonda.

Quando uno scenografo immagina uno spazio realistico, in qualche modo ha la certezza che il pubblico vedrà ciò che lui ha sentito e ha voluto comunicare. Cosa accade nel caso di scenografie astratte? È più

difficile evocare nello spettatore la medesima suggestione che ha portato lo scenografo a disegnare lo spazio in un certo modo? Quanto conta che uno spettatore riceva la stessa immagine che ha mosso lo scenografo?

Conta, al cento per cento. D'altra parte bisogna rischiare. Se si disegna un'immagine nello spazio, questo arriverà a una persona solo se essa ha alle spalle lo stesso percorso culturale, naturale, emozionale dello scenografo. Solo in questo caso si ha la certezza che l'immagine che si vuole offrire sia leggibile nella esatta maniera in cui la si è pensata. Ma, visto che è impossibile che ciò accada, vale a dire che due persone abbiano alle spalle lo stesso identico immaginario, si rischia. Per attenuare i rischi bisogna cercare di operare dentro se stessi un'analisi, fino ai minimi termini, da cui far emergere la *sintesi*, ovvero tutto ciò che si vuole rappresentare. Realizzare la sintesi è una delle operazioni più complicate e difficili per chiunque voglia comunicare.

La stampa ha molto parlato del progetto Domani come un'occasione per affrontare temi contemporanei: guerra, politica, scienza, finanza, etica. Qual è il tema che secondo lei lega questi cinque spettacoli?

L'identità, la ricerca di un percorso d'identità. Penso che la perenne ricerca dell'essere umano sia dare risposta a domande quali "chi sono?", "dove vado?", "cosa faccio?", "perché?". Questi cinque spettacoli sono un viaggio attraverso la ricerca dell'identità e della messa in discussione di se stessi. I temi affrontati possono anche essere la politica, la scienza, la finanza, ma, in fondo, tutte le storie sono sempre fatte da uomini...

Costumi come involucri

intervista a Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca
di Giorgia Marino

Da qualche anno lavorate con Luca Ronconi. Come è nata questa collaborazione?

Sbicca - Abbiamo cominciato con l'allestimento di *Lolita*, nel 2001, al teatro Strehler di Milano. Eravamo gli assistenti al costumista di ruolo, Jacques Reynaud.

Valsecchi - Ronconi ebbe modo di vedere il nostro lavoro e si accorse della nostra esistenza. In mensa al Piccolo Teatro, mentre stavamo prendendo un caffè, ci chiese così di seguire la produzione successiva, il *Phoenix*. Quello fu il nostro vero debutto con lui, anche se non firmammo i costumi: comparivamo infatti in cartellone come collaboratori. In un certo senso Ronconi "rischiò" con noi...

E dopo la "prova generale" sono arrivati gli spettacoli importanti: Il candelai di Bruno, Peccato che fosse puttana di Ford, la trilogia di Siracusa del 2002 fino al recente e premiatissimo Professor Bernhardt di Schnitzler. Che metodo di lavoro avete sviluppato in questi anni con Ronconi?

Sbicca - Ci ha dato all'inizio un *docet*: «Io non voglio veder disegni». Non vuole che gli presentiamo dei "figurini", cosa che, come si può ben immaginare, ci pone sempre in grandi ambasce con le sartorie...

Valsecchi - Ronconi in questo senso è molto moderno. Il suo discorso sulla negazione del figurino, il volersi emancipare da questo metodo fanno parte dei grandi insegnamenti che ci ha trasmesso. Sembra banale da dire, ma si può progettare quanto si vuole sulla carta, però poi bisogna scontrarsi con la realtà pratica e le due cose quasi mai coincidono: un disegno sulla carta non è tridimensionale, non tiene conto della forma della persona che lo indosserà e di come l'attore "è" nello spazio. Noi costumisti non creiamo semplici abiti, ma "involucri". Ancor prima del bello o del brutto, bisogna considerare la necessità di vestire una delle cose più complesse che esiste in natura, cioè il corpo umano, che, nel nostro lavoro, si esprime in una scena, è sottolineato dalla rappresentazione teatrale.

Niente disegni, nessun bozzetto preparatorio: come fate allora?

Sbicca - Il nostro metodo è cercare di far vedere a Ronconi la cosa più vicina possibile alle suggestioni che ci fornisce. Facciamo una riunione primaria con lui, durante la quale ci spiega le sue idee sullo spettacolo. Noi poi facciamo

delle ricerche iconografiche, da cui ricaviamo dei plichi di trecento pagine pieni di immagini che gli mostriamo cercando qualcosa che lo stimoli. Succede a volte che sfogliando queste raccolte cambi idea sulla suggestione che ci aveva espresso in un primo momento, arrivando a volte anche a ribaltare completamente lo spunto iniziale. In questo senso credo che gli siamo molto utili.

Parliamo degli spettacoli. Ne Lo specchio del diavolo Giorgio Ruffolo affronta una cavalcata nella storia dell'economia mondiale, dagli uomini primitivi agli scenari economici contemporanei. Come è reso attraverso i costumi questo viaggio nei secoli?

Valsecchi - Ci siamo trovati di fronte alla necessità di vestire un numero impressionante di personaggi delle più svariate epoche storiche, dalle scimmie ai giocatori di borsa nella Wall Street degli anni Trenta. Ronconi ci ha subito messo in guardia rispetto al pericolo che correavamo: vestendo un attore in abiti del Settecento e collocandolo in scena a parlare con Napoleone III e subito dopo con un economista degli anni Trenta, l'effetto sarebbe stato quello di un veglione di Capodanno a Los Angeles... Assolutamente da evitare! Abbiamo così deciso di fare tutto di carta...

Sbicca - La carta ci ha dato la possibilità di astrarre tutto e nello stesso tempo di omologarlo.

Valsecchi - Si potrà vedere un australopiteco che parla con una dama del Settecento: la foggia del vestiario è ovviamente diversa, ma il materiale rimane lo stesso. Il sistema di lettura che così viene proposto allo spettatore gioca su un piano di irrealtà e questo dà ancora una volta la possibilità di focalizzare l'attenzione non su ciò che si vede, ma su ciò che si sente. Tutti i costumi sono fatti come se fossero di vera stoffa, con le fogge e i colori studiati e confacenti alle varie epoche, ma in carta, materiale che quindi ha tutta una serie di caratteristiche chiaramente leggibili come il fruscio o la caduta, ben diversa da quella di una qualsiasi stoffa. Si tratta comunque di una carta speciale, ad altissima resistenza agli stress: può essere cucita, lavata, stirata e non si strappa, pur mantenendo le proprietà organolettiche della carta.

Come si collocano i costumi all'interno della scena, costruita da Tiziano Santi come un enorme supermercato?

Sbicca - La scena è molto realistica, sembra davvero un moderno supermercato e in questo senso funziona molto lo scarto con i costumi di carta, ostentatamente finti. L'unico problema è il colore: un supermercato è un luogo saturo di colori, per cui qualsiasi abito si metta in scena, si rischia sempre l'effetto "camaleonte". Abbiamo così cercato di mantenere i costumi su tonalità neutre, usando bianchi oppure tinte molto scure. Per la seconda e terza parte dello spettacolo, invece, nella scena dominano il grigio e l'oro e sugli abiti può dunque cominciare a comparire il colore. Ci siamo potuti

permettere dei rossi, dei magenta, dei colori caldi; per l'Ottocento la scelta è caduta invece sui colori freddi e per quanto riguarda la parte su Wall Street, infine, ci siamo tenuti sui toni del grigio.

Passiamo all'allestimento di Troilo e Cressida. Quali spunti vi ha fornito Ronconi per creare i costumi dello spettacolo?

Valsecchi - Ci ha spiegato che voleva uno scontro fra due eserciti, uno portatore di valori di cavalleria, di tradizione e di estetica molto forti, e l'altro che rappresentasse delle istanze opposte: due sistemi di lotta differenti, due mondi in contrasto, che combattono a seconda della loro diversa natura.

Nel discorso uscirono nomi come Faberger, Preraffaellitismo, parole come corpo, bellezza, forza... Abbiamo così iniziato a indagare questi concetti fino a trovare delle immagini che ci convincessero. Abbandonammo quasi subito idee come la ricchezza estetica di Faberger, perché si trattava di picchi troppo alti. Si comincia col togliere tutto quello che è troppo: troppo definito, troppo forte...

Tutto quello che ha uno stile troppo riconoscibile, insomma...

Valsecchi - Sì. Il costume deve sempre essere parte di un "tutto" che è in mano a Ronconi. Non deve partire per la tangente, dire la sua...

Gli abbiamo proposto delle immagini che spaziavano dall'esercito americano nella Seconda Guerra Mondiale all'antico gioco del pallone fiorentino fino alle forme degli esoscheletri dei crostacei. In un secondo momento abbiamo abbandonato le ricerche cartacee e all'inizio delle prove, a Roma, abbiamo riempito l'immensa sala del Teatro Argentina con tutti i tipi possibili di armatura, dall'Impero Romano al Giappone, dal Medioevo al Rinascimento fino alla Seconda Guerra Mondiale; poi abbiamo convocato gli attori, ci siamo chiusi nella sala e... li abbiamo vestiti. Siamo riusciti ad avvicinarci al concetto che lui aveva di stratificazione, di corpo, di bellezza, di nuovo, prendendo pezzi del passato e ricomponendoli in maniera inedita.

Sbicca - In modo che non sia più possibile dare una connotazione storica, ma solo estetica.

Dunque come sono distinte le due civiltà che si scontrano sul campo di battaglia?

Valsecchi - I Troiani sono vestiti con un accostamento di armature differenti, composte in strati e con colori diversi e tra l'altro anche una diversa dall'altra. È una mescolanza di stili e di storie... I Greci, invece, sono vestiti da semplici militari, con divise che si richiamano in qualche modo al periodo della Seconda Guerra Mondiale. La mescolanza di eserciti in questo caso è meno evidente: la base delle divise moderne è infatti pressoché identica per tutti i corpi. Abbiamo così giocato sulla variazione di particolari minimi, spaziando dalla Legione Straniera alla Guerra del Golfo.

Si può dire che i Troiani rappresentano la tradizione, mentre i Greci sono il “nuovo” che irrompe?

Valsecchi - Non credo sia la lettura voluta da Ronconi. Non si tratta del vecchio contro il nuovo, ma semplicemente di due idee diverse della vita, di due modi di intendere il mondo che si estendono anche alla concezione delle leggi di guerra. Ma non è la tecnologia che si scontra con la tradizione, concetto che va oggi molto di moda... è più una questione di contenuti, di mentalità. Un esercito “tecnologico” è abituato a utilizzare certe armi, ma ha perso il ricordo della cavalleria che sta alla base della lotta, addirittura di un corpo a corpo.

Sbicca - I Greci che vanno ad assediare Troia sono gli stranieri che arrivano da un altro luogo e trovano una civiltà con dei valori più alti dei loro, una civiltà quasi filosofica. Credo che la contrapposizione a cui pensava Ronconi fosse proprio questa: la forza contro il pensiero.

Alcuni commentatori di Shakespeare definiscono Troilo e Cressida come la rappresentazione dello scontro fra Oriente e Occidente...

Sbicca - Abbiamo cercato di evitare questo aspetto, eliminando tutto quello che poteva sembrare “etnico”. C’è stato anche il problema di accostare le figure “in borghese” a quelle armate. Se le armature non appartengono a nessuna epoca e nessun paese, lo stesso si deve verificare per i personaggi che non combattono. Ci siamo così rifatti a estetiche preraffaellite, che hanno in sé degli elementi cinquecenteschi, rinascimentali, ma rivisti con gli occhi del fine Ottocento - primo Novecento. C’è un sapore “altro”, non sono cose modernissime, ma neanche prettamente “etniche”. Insomma, nessuna donna in chador...

Come avete vestito Elena di Troia, la donna più bella del mondo, capace di scatenare una guerra infinita?

Sbicca - Elena è una seduttrice e così abbiamo cercato di vestirla con i tessuti più preziosi a disposizione. Non si trattava tanto di descrivere una figura regale, quanto di evocarla.

Valsecchi - Infatti, e per questo ci è parso giusto usare non semplicemente una forma, ma un contenuto, quindi un tessuto di qualità. Non abbiamo cercato fogge stravaganti, ma ci siamo concentrati sul rapporto tra la pelle umana e i tessuti. Elena è ritenuta la donna più bella del mondo e perciò solo la seta lavorata a mano, il tessuto più prezioso del mondo, può accarezzarla. La foggia dell’abito è perciò molto semplice: la ricchezza sta nella materia. Abbiamo scelto un velo nuziale del Nord del Pakistan ricamato a mano in seta: è il frutto di una lunga ricerca e siamo i primi ad usarlo. Questa è una delle cose che ci ha insegnato Ronconi: puoi spaziare finché vuoi con la fantasia, ma un giorno ti capita di entrare in una bottega e vedere un velo antico ed ecco che ti innamori...

Gli eroi omerici tratteggiati da Shakespeare sono in realtà molto umani e in questo senso moderni. Come si veste un eroe moderno? Come avete tratteggiato Achille, Ettore, Ulisse, Agamennone?

Sbicca - È più che altro l'interpretazione dei singoli attori a distinguerli. Noi abbiamo cercato di aiutarli con dei particolari, ma il lavoro di Ronconi si concentra soprattutto sulla recitazione e sullo stile di ognuno.

Valsecchi - Non dobbiamo mai caricare troppo: se un segno cancella la difficoltà dell'interpretazione, allora noi abbiamo sbagliato. Certi particolari recitativi devono essere incentivati, non coperti da un costume. La potenza espressiva deve essere dell'attore, non del costume. Il costume deve aiutare e facilitare, non coprire.

I costumi insomma non devono fare drammaturgia...

Valsecchi - In realtà non è del tutto vero. Tutto ciò che si vede dei costumi di Ronconi è anche e sempre drammaturgico. Tutto fa parte di un suo disegno e non c'è niente che stia in scena per caso. Se c'è un colore, una foggia, una parrucca è perché è funzionale allo spettacolo.

Sbicca - Credo che non si possa uscire da uno spettacolo di Ronconi dicendo: "belli i costumi, ma lo spettacolo così così". Il giudizio è sempre totale: ad essere bello o brutto è lo spettacolo nella sua interezza, non è mai possibile fare una distinzione tra costumi, scene, recitazione... Si può fare con altri registi, ma non con Ronconi. Per quanto ci riguarda non abbiamo delle individualità da costumisti, seguiamo il suo disegno: non credo molto alla figura del costumista che fa il suo lavoro e lo propone al regista. In questo senso fra di noi c'è molta interazione, ma la base è lui, è lui ad avere in testa tutto lo spettacolo.

La discrezione, forte e silenziosa, dell'abito

intervista a Silvia Aymonino

di Giorgia Marino

Negli ultimi anni lei si è occupata soprattutto di teatro d'opera. Quali differenze ha riscontrato ora lavorando in spettacoli di prosa?

Quello della prosa è un modo di lavorare meno astratto, più legato alle persone, agli attori, alla loro fisicità: è un lavoro più concettuale e meno visivo di quello che caratterizza gli allestimenti di opere liriche.

Che metodo di lavoro ha adottato con Luca Ronconi?

Ronconi ha una visione molto forte degli spettacoli, che si traduce in un lavoro lungo e generoso con gli attori, un lavoro teso a plasmarli verso il carattere che lui ha in mente per il personaggio. Ci sono attori che cambiano il loro modo di camminare, le posture.

Luca Ronconi letteralmente ri-plasma l'intera figura dei suoi interpreti e perciò credo che sia un po' fastidioso per lui il momento in cui gli attori, queste sue "creature", vengono vestiti: probabilmente il vederli ricoperti con una pelle diversa dà l'impressione di un mascheramento. Questo tipo di lavoro va condotto, perciò, con molta delicatezza, attenzione e disponibilità: si tratta di tendere ad assomigliare ad un'idea che il Maestro ha già in testa, ma che ancora non ha preso corpo. In un primo momento, dunque, ho parlato con Luca Ronconi: mi ha fatto capire a quale tipo di immagini faceva riferimento e ho cercato, in molti libri, qualcosa che si avvicinasse a quelle immagini. Lui poi lavora per aggiustamenti successivi, in una continua e progressiva costruzione del significato.

Il tentativo è, quindi, di creare dei costumi che non siano invasivi rispetto all'idea registica dei personaggi...

Sì, devono essere forti, ma senza dire la loro. Non ci si dovrebbe neanche accorgere che i personaggi sono vestiti, non ci si dovrebbe chiedere perché un abito è di un'epoca piuttosto che di un'altra, di un colore e non di un altro, perché quell'attore è pettinato o perché non lo è...

Questa è la cosa più difficile nel mio mestiere. Come accade nel cinema: in fondo è più facile fare un film d'epoca che un film ambientato ai giorni nostri. Nel primo l'idea di costume è talmente forte da arrivare a modellare quello che c'è dentro, nel secondo avviene esattamente il contrario.

Che rapporto stabilisce con gli attori che deve vestire?

Sono abituata alla lirica e i cantanti sono in genere molto più capricciosi degli attori di prosa. In lirica, però, si ha meno tempo per discutere: magari ci sono degli scontri maggiori, però poi si è costretti ad arrivare ad un “patto” piuttosto in fretta. Quando si lavora nel teatro di prosa è invece necessario un atteggiamento di maggiore disponibilità. Gli attori fanno un lavoro per cui il costume o li aiuta o non ha senso, ed è giusto quindi seguire le loro indicazioni così da farli andare in scena completamente a loro agio nei panni del personaggio.

Il silenzio dei comunisti non è un testo nato per la scena, ma un epistolario fra tre personalità della politica e della cultura italiane. Che tipo di scelte sono state fatte per i costumi? Ci sono degli elementi che si riferiscono esplicitamente a Foa, Mafai e Reichlin?

La prima domanda che ho fatto a Ronconi riguardava proprio questo aspetto del lavoro. La sua scelta è stata quella di eliminare ogni riferimento specifico ai personaggi pubblici che tutti conosciamo. Non c'è quindi ricostruzione storica né della personalità dei tre autori. Gli attori in sostanza sono loro stessi e, riferendo i fatti raccontati nel testo, entrano ed escono dal personaggio. Non si trattava, perciò, di creare dei veri e propri “costumi”, ma degli abiti piuttosto quotidiani che creassero l'impressione di una situazione informale e che rispecchiassero, più che il carattere dei tre veri protagonisti del testo, quello che Luca Ronconi ha voluto dare agli attori in quanto loro stessi.

Anche per Biblioetica si è posto il problema di rendere teatrale un lavoro piuttosto astratto...

Infatti. Se si fa eccezione per le tre parti in cui vengono drammatizzate alcune questioni legate alla bioetica, e che quindi hanno un carattere più strettamente teatrale, il resto del lavoro è costituito dalle letture di lemmi di un dizionario: gli attori si spostano così da una stanza all'altra, cambiando continuamente parte. Si doveva, dunque, da un lato caratterizzare i vari personaggi delle scene più “teatrali” e, dall'altro, omologare le figure che recitano le definizioni del dizionario. La base, per tutti, sono degli abiti contemporanei, quotidiani, che, con la variazione di elementi minimi - un camice, una giacca, un paio di occhiali - arrivano a distinguere i protagonisti delle varie scene drammatizzate.

Parliamo dell'allestimento degli Atti di guerra di Edward Bond. Da quali spunti è partita per creare i costumi?

La trilogia di Bond fa riferimento, in maniera piuttosto specifica, ad una classe media inconfondibilmente inglese. Se in un primo momento si era pensato di mantenere quelle coordinate, poi però si è deciso di eliminare i

riferimenti troppo legati al contesto originario, così da facilitare la comprensione per il pubblico italiano.

Per quanto riguarda l'ambientazione, non c'è il riferimento ad un'epoca precisa. È un mondo futuro, ma Ronconi voleva evitare di fare uno spettacolo "futurista" o fantascientifico. Un tipo di scelta del genere, infatti, avrebbe allontanato lo spettatore dal contesto, mentre è necessario che l'allestimento renda l'idea di un futuro possibile, che tutti sentano come vicino, familiare. Il nostro unico punto di riferimento per ricostruire un'epoca post-bellica è il periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale, anche se non si può dire che i costumi appartengano rigorosamente a quegli anni. Il nostro secondo dopoguerra ha come caratteristica peculiare il fatto di essere, per quel che riguarda gli stili di vita o il modo di vestire, l'ultima epoca completamente trasversale in Europa: avendo sotto gli occhi una documentazione fotografica del 1947-48 si scopre che ancora fino a quel momento, che ci si trovasse in Francia, in Italia, in Ungheria, in Polonia, in Germania o in Inghilterra, le persone sembrano tutte uguali. Prima di quel periodo, invece, erano ancora fortemente riconoscibili, negli abiti dei vari popoli, degli elementi legati alla tradizione. Già nei primi anni Cinquanta, poi, la moda cominciò a far sentire la sua influenza in maniera determinante. La Seconda Guerra Mondiale costituì in qualche modo la prima forma di annientamento e quindi globalizzazione dell'immagine.

Abbiamo cercato di fare in modo che gli spettatori potessero riconoscere, rintracciare dentro di sé le immagini che vedono in scena, ma senza attribuire loro un preciso legame ad un'epoca. Lo scopo era quello di ottenere il massimo del "neutro" possibile, ma senza arrivare all'astrazione. La sensazione deve essere quella della "vicinanza", dell'appartenenza.

Che peso ha l'elemento militare nei tre drammi? Le divise si ispirano a qualche esercito in particolare?

Nella terza parte, *La Grande pace*, viene messo in scena un mondo dominato dai soldati, che governano imponendo le loro "regole" disumane e contrarie ad ogni etica. Le divise che indossano non fanno riferimento a nessun esercito, a nessuna epoca e forse non si possono nemmeno definire divise. Sono parti di uniformi di diversi eserciti: nel mondo rappresentato da Bond, infatti, non esiste più un'idea strutturata di Stato e tanto meno di esercito, quindi sarà come se ogni soldato si fosse in qualche modo assemblato alla meglio la propria divisa.

Oltre al verde militare, quali sono i colori e le tonalità dominanti?

Ho cercato di usare i colori con molta parsimonia. La scena ideata da Tiziano Santi è infatti completamente bianca, vuota, astratta: i personaggi si muovono nel nulla e perciò tutto rischia di diventare "grafico". Diventa difficile usare dei colori netti, a meno che non si voglia dare un significato forte ad un

determinato accessorio o indumento. Vanno usate tinte “melange”, materiali che siano un po’ polverosi, in cui i contorni non siano troppo nitidi. Solo nel secondo atto, *Il popolo delle scatolette*, in cui i protagonisti sono i “ricchi” di questo mondo post-bellico, ci si può, forse, permettere un po’ più di colore.

Nei drammi di Bond il linguaggio veicola sempre delle suggestioni visive molto forti, violente. In particolare dalla trilogia degli Atti di guerra emerge un’impressione di deformazione, di contaminazione, di orrido. Che cosa è passato di tutto ciò nei costumi per questo allestimento?

In verità, la parola deve essere più forte di tutto quello che si vede sulla scena e per questo motivo il lavoro di Ronconi si incentra principalmente sugli attori.

Gli unici elementi che si avvicinano in un certo senso all’idea di deformità e di orrore sono le maschere indossate dagli attori. Si tratta di maschere fatte di un materiale semi-rigido molto leggero, che coprono la metà superiore del viso. Per crearle sono stati fatti i calchi del volto di tutti gli attori: ognuno indossa, così, la maschera di se stesso. L’intento probabilmente è quello di ridurre la mimica facciale in modo che gli interpreti siano costretti a esprimersi solo attraverso la parola, che risulta così più asciutta, più intensa, più potente.

Le luci di domani

intervista a Guido Levi

di Ilaria Godino

La sua lunga storia professionale è intrecciata alla storia teatrale recente del nostro paese e ai suoi protagonisti: come è avvenuto l'incontro con le scene?

L'incontro con il teatro è stato totalmente casuale: ho vissuto i miei primi quattordici anni in Africa, nel Congo belga, lontano dalle zone abitate solitamente dai bianchi e a poche centinaia di metri dalle tribù indigene. Tutte le sere per allontanare il pericolo degli animali si accendevano fuochi e si battevano i tamburi; così anche mio padre, che rifiutava di usare recinzioni intorno alla casa, ricorreva al fuoco. Queste luci e questi suoni sono profondamente radicati in me e posso dire che siano stati la mia prima ispirazione. Del resto, fino ai diciotto anni non ho mai messo piede in un cinema o in una sala musicale... Mio padre si era laureato a Torino, rimanendo in Piemonte come partigiano fino alla Liberazione, scegliendo poi l'Africa per una necessità insopprimibile di silenzio; lì ha incontrato mia madre, che era belga. Sono madrelingua francese e ho imparato l'italiano arrivando a sedici anni proprio a Torino, in fuga dall'Africa con mio padre. Quando ho terminato il servizio militare non avevo nulla: né un titolo di studio, né un mestiere e il mio primo lavoro è stato quello di guidare grossi camion. Grazie a un amico che conosceva Dario Fo ho cominciato a lavorare in teatro, proprio trasportando le scene. La vera svolta nella mia carriera è legata al periodo delle cooperative: ho imparato a fare un po' di tutto, ma, soprattutto, ho imparato a vivere il teatro in tutti i sensi, con uno spirito di profonda collaborazione e di partecipazione ai vari momenti dello spettacolo, tipico di quella esperienza. E ancora oggi mantengo viva una bella energia che nasce da quella formazione...

Quali sono state le tappe fondamentali del suo percorso artistico?

Oltre alla compagnia di Dario Fo, ho lavorato con Nuova Scena, con il Teatro dell'Elfo ai tempi di Salvatores e con il Cantiere d'Arte di Montepulciano creato da Henze. Milano e Bologna sono stati i miei punti di riferimento, ma la realtà delle cooperative era molto articolata, con scambi continui. Sono poi tornato ancora a Torino ricominciando da capo, come ultimo degli elettricisti, al Teatro Stabile ai tempi di Missiroli, portato da Salvatore Cafiero, che lavorava proprio con Fo: è qui che è nata veramente la mia passione per il teatro. In seguito, a Firenze, dove vivevo, con un gruppo di amici ho cominciato a fare spettacoli autoprodotti, fuori dalle strutture, che hanno avuto ottimi risultati, e così il mio nome ha cominciato a circolare...

E si è precisato il suo interesse per il lavoro sulla luce...

L'incontro fondamentale è avvenuto grazie a Pier'Alli, che a Firenze aveva un suo spazio, il Teatro del Rondò di Bacco, e con cui ho girato a lungo, soprattutto con opere di lirica.

Verso la fine degli anni Ottanta ho smesso per un lungo periodo di lavorare in Italia. È stato Pier'Alli a farmi tornare in attività e in quella occasione ho cominciato a lavorare nella lirica, dove ho trasposto la capacità di ascolto e la sensibilità che avevo affinato con la prosa.

Quando è avvenuto il passaggio da datore luci a lighting designer, definizione che qualifica compiutamente una figura professionale come la sua?

In generale in Italia il passaggio è avvenuto piuttosto recentemente, mentre all'estero questa percezione è molto più antica. Nei miei quattro anni al Teatro Stabile di Torino sono passato in rapida successione dal ruolo di elettricista alla consolle, dando indicazioni per le luci. Il rischio, ora, è pensare di poter lavorare affidandosi esclusivamente al computer: è una forma di pigrizia mentale.

Quali differenze rileva, dal suo punto di vista, tra i due generi teatrali, prosa e lirica?

I registi delle opere di lirica con cui ho avuto occasione di lavorare provenivano dalla prosa, quindi si partiva da un comune terreno esperienziale. Sostanzialmente ritengo che la lettura registica per la lirica sia data dal compositore e dal direttore d'orchestra. Seguendo le prove all'italiana delle opere liriche, dove in scena ci sono soltanto i cantanti, il direttore e l'orchestra - mentre mancano totalmente scenografie, luci e costumi -, ho avuto modo di osservare come i cantanti dialoghino con il direttore, cosa che non sempre accade nella prosa... Non ritengo, comunque, che ci sia molta differenza di ideazione del disegno luci tra prosa e lirica, fermo restando che con l'esperienza della prosa si può fare lirica e cinema, ma dal cinema non si può andare alla prosa e alla lirica, e dalla lirica non si può fare cinema e prosa. Bisogna essere umili, imparare dalla base, per poter lavorare in altri ambiti. Rimane indispensabile una enorme capacità di ascolto...

Come traduce questa sua capacità di ascolto nella creazione artistica?

Dei cinque testi a cui stiamo lavorando in questo momento io non ho, deliberatamente, letto nulla. C'è stato un periodo, qualche anno fa, in cui mi sono posto in modo differente rispetto al lavoro, ascoltando prima la musica per le opere o leggendo il copione per la prosa. Ho scoperto che arrivavo in teatro con una mia idea, un preconcetto, e tutto questo serviva soltanto a creare un handicap. La spinta per la creazione artistica deve essere quella di tradurre, di ascoltare, e di riuscire a proporre qualcosa, inerente a quella idea.

Due anni fa a Salonicco, in Grecia, lavorando a un testo di Edward Albee, mi sono reso conto che, nonostante io non sappia il greco, riuscivo a capire tutto. Con questo non voglio dire che la parola non sia importante, ma la parola diventa la musica interna allo spettacolo, attraverso le emozioni, le tensioni, i drammi, le gioie, ed è quello che bisogna imparare a capire. Anche il colore delle luci me lo dà la scena, la parola che si ascolta in scena. Per questo, sui cinque allestimenti di *Domani*, non so ancora dove arriverò...

A quando risale l'incontro con Luca Ronconi?

Ho cominciato a lavorare con Ronconi una quindicina di anni fa, con due allestimenti al Maggio Musicale Fiorentino (*Sturm und Drang* di Klinger e *Fierrabras* di Schubert), anche se in realtà ci conoscevamo da diverso tempo. Ci siamo ritrovati grazie a Cesare Mazzonis, cui devo moltissimo e che considero una sorta di padre adottivo. È stato lui a propormi a Ronconi, con cui ho lavorato sia nella prosa che nella lirica. Posso dire che alcune caratteristiche del suo teatro sono la forte capacità di lettura del futuro, una forte senso della realtà, una notevole carica ironica, e la possibilità di crescita, per chi collabora con lui, che è palpabile ad ogni spettacolo.

Parliamo dello scambio che avete quando lavorate ad uno spettacolo...

Abbiamo grande stima, grande fiducia reciproca. Cerco di rubare ogni tanto qualche minuto a Ronconi, così succede che non si discute veramente, ma che ci si scambia delle suggestioni, delle immagini. La scorsa estate ho partecipato per due mesi, a Gubbio e Perugia, alle sessioni di lavoro per i saggi della sua scuola. Ho messo a disposizione attrezzature e tecnici, con il desiderio che anche gli allievi attori potessero avvicinarsi al mio lavoro. È stata un'esperienza forte, ma anche chiarificatrice del coinvolgimento emotivo che i giovani allievi hanno nei confronti della professione. Ronconi era spesso presente, facendo domande, ma anche chiedendo indicazioni sul mio lavoro.

I cinque testi di Domani vengono presentati in quattro spazi. Che tipo di riflessione si innesca di fronte a contenitori molto diversi tra loro?

La diversità delle tipologie di testo si somma a quella degli spazi: dall'Astra, alle Limone, ai Lumiq si passa da un mondo a un altro. Fortunatamente c'è una certa distanza tra i luoghi, per cui i viaggi servono per potersi staccare mentalmente da un punto a un altro. Le Fonderie Limone mi piacciono molto perchè hanno ancora l'energia di un spazio industriale. È un luogo accogliente, dove si può vivere una giornata intera, ha un aspetto da piccolo quartiere. L'Astra ha uno spazio scenico bellissimo, che ora le scene di Tiziano Santi rendono meraviglioso... I Lumiq sono una struttura inconsueta, anche difficile per uno spettacolo. E poi il Teatro Vittoria, uno spazio ridotto, reso gradevole da una attenta ristrutturazione...

Gli elementi scenografici sono molto condizionanti, rispetto allo sviluppo del suo lavoro?

Nel caso di Luca Ronconi preferisco parlare non tanto di scena, ma di spazio: la sua è una lettura, una interpretazione del testo. Oltre ad essere un concetto molto più interessante, finisce per condizionare tutto il lavoro che si svolge all'interno di esso. Estremizzando direi che con Ronconi non c'è nemmeno bisogno di un teatro: lo spettacolo può essere all'aperto o al chiuso, perché la sua è una visione, una visione del mondo. Preferisco parlare di suggerimento, piuttosto che di condizionamento... È un invito a trovare soluzioni, ad avere intuizioni.

Quali sono i suoi riferimenti pittorici?

Direi Caravaggio, con la sua luce che proviene dall'interno dei personaggi.. Tra i contemporanei mi piace molto Antonello Viola, che lavora sulla densità del colore, con un effetto di grande movimento. Un altro artista che amo molto è Anselm Kiffer.

Le applicazioni delle nuove tecnologie nella cultura investono ovviamente anche il teatro. Cosa ne pensa? Ritiene che un massiccio ricorso alla computerizzazione renda troppo freddo il risultato?

Il teatro, sia di prosa che lirico, economicamente non ha alcun potere. Bisogna allora ringraziare il rock, i grandi concerti, che hanno contribuito a mettere a punto una nuova generazione di apparecchiature che vengono usate anche per gli spettacoli teatrali. Nel mio caso, come altri colleghi, ho rapporti di consulenza con società che producono apparecchiature per lo spettacolo; in questo modo le nuove strumentazioni si sono progressivamente raffinate, raggiungendo sensibilità di prestazione accettabili anche per l'utilizzo sul palcoscenico, sia di prosa che di lirica. Certo, bisogna valutare il tipo di impiego che si fa degli strumenti più avanzati. Io personalmente chiedo sempre agli operatori di produrre gli effetti a mano, di mantenere comunque una artigianalità che consenta di seguire la musica, le parole in scena. Questo rende anche più consapevole e partecipe del momento chi lavora, anche perché non c'è direttore, non c'è attore che sia computerizzato, lo spettacolo cambia ogni giorno... Questo aspetto fa parte della manualità del mio lavoro, ma le due anime, quella tradizionale e quella moderna, devono convivere.

Il suono del rumore

intervista a Hubert Westkemper

di Lorenzo Barello e Silvia Carbotti

Come ha lavorato al progetto Domani e quale poetica ha seguito nella cura degli effetti sonori?

Se si pensa alla grandezza del progetto, al numero degli artisti coinvolti, dentro e fuori dalla scena, non è difficile paragonare l'impegno di ognuno a quello dei musicisti che compongono un'orchestra. Il lavoro di tutti è stato strettamente legato alla messa in scena degli spettacoli ed alla concertazione di tutti gli elementi che lo compongono. Per quel che mi riguarda, ho inventato alcune sofisticate soluzioni tecniche studiate appositamente in funzione delle diverse messe in scena.

Ad esempio?

Lavoro su tre progetti: gli *Atti di guerra*, *Troilo e Cressida* e *Lo specchio del diavolo*. Per tutti e tre, prima di ogni possibile riflessione sull'utilizzo del suono, abbiamo dovuto risolvere dei problemi di amplificazione delle voci, dovuti in alcuni casi alla scelta di spazi non convenzionali come i Lumiq Studios. Per gli *Atti di guerra* di Bond ho lavorato molto sulla spazializzazione della voce. Grazie ad uno speciale software, realizzato su misura per lo spettacolo da un programmatore americano, sono in grado di spostare i segnali, provenienti dai radiomicrofoni degli attori, attraverso tutto il complesso sistema di diffusori acustici, potendoli seguire, così, nei loro movimenti sulla scena. Il sistema, come previsto nel terzo atto di *Atti di guerra*, può essere anche utilizzato per muovere le voci degli attori, indipendentemente dalla loro posizione sulla scena, proiettandoli così in un spazio "non reale".

E per quel che riguarda gli altri due spettacoli?

Per il *Troilo e Cressida* ho lavorato su due fronti differenti: da un lato sulla compensazione elettroacustica delle caratteristiche sonore dei Lumiq Studios, che mi ha permesso anche di creare ambienti sonori differenti, secondo le diverse scene e in sintonia con le scelte musicali, dall'altro sui suoni della battaglia che dominano il quinto atto. Mentre al centro della scena giunge il rumore delle spade e delle armi impugnate dagli attori, intorno a loro vengono prodotti i suoni di una guerra contemporanea.

Ne *Lo specchio del diavolo*, invece, ad avvolgere il pubblico e a porlo al centro della scena sonora saranno principalmente i suoni d'ambiente di Wall Street e di una partita di baseball.

Al suono spesso viene affidato il compito di veicolare le emozioni, lasciando la razionalità allo sguardo. Vale lo stesso principio per questi spettacoli?

Credo sia fondamentale tracciare una distinzione tra suono e musica. Il mio lavoro è tutt'altro che facile, perché suggestionare qualcuno attraverso il rumore di una pietra o di un ramo che si spezza è abbastanza difficile, soprattutto se lo paragoniamo a ciò che può fare anche una sola nota di flauto. La musica è autosufficiente, il suono molto meno e quando deve diventare evocativo, ma senza supporti visivi, tutto si complica moltissimo. Nella mia vita ho fatto suonare più o meno tutti i materiali, dalla pietra al ferro: si possono ottenere, a volte con molta fatica, dei risultati soddisfacenti, spesso non prevedibili.

E il lavoro sulla voce?

In questo campo le possibilità di un mio intervento sono limitate: posso per esempio esaltare alcune caratteristiche della voce. C'è la convinzione diffusa che con le nuove tecnologie digitali si possa fare tutto, ma non è vero: posso per esempio rendere una voce più piacevole con un riverbero ma sono comunque convinto che in teatro sia fondamentale riuscire a mantenere le voci il più possibile naturali perché, al contrario di ciò che avviene nel cinema, esiste un confronto con lo spazio e con la voce reale sul palcoscenico.

La musicalità della parola

intervista a Paolo Terni

di Lorenzo Barello e Silvia Carbotti

Quando è iniziata la sua collaborazione con Luca Ronconi?

Lavoro per Ronconi da più di vent'anni sulla base di una mia forte adesione personale al suo progetto culturale e teatrale che ho scoperto con l'*Orlando furioso* e che mi si è precisato, man mano, durante tutto l'evolversi di questi stessi anni punteggiati anche da alcune occasioni specificatamente seminariali e formative come - per esempio - i suoi corsi presso l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica dove insegno anch'io. Va detto comunque che non v'è prova teatrale o incontro, anche meramente organizzativo, con Luca Ronconi in cui non vi sia qualcosa da imparare o alla quale aderire: in questo senso egli è davvero un maestro.

Che ruolo ha la musica nei cinque spettacoli del progetto Domani?

Il lavoro musicale nell'ambito di un progetto ronconiano non ha nulla a che vedere con le concezioni tradizionali di "colonna sonora" o di "musica di scena": ovviamente, anche negli spettacoli di Ronconi, vi sono richieste pratiche rispondenti a necessità materiali e si tratta del normale aspetto "scenografico" delle musiche. Ma la questione di fondo è un'altra e si pone in termini più generali: quale dev'essere il sistema di relazioni musicali tra le varie componenti sonore dello spettacolo? Oltre al suono della parola, debitamente intonata dagli attori, qual è l'ulteriore "servizio" musicale richiesto dal testo e dalla sua messa in scena? È chiaro che non vi sono "ricette" ma alcuni principi sì. Per esempio la musica deve abbandonare qualsiasi velleità di protagonismo, di per sé inopportuna (e importuna!) in un contesto teatralmente rigoroso come questo. Si dovrà adottare comunque il duplice principio della risonanza semantica e della ricomposizione musicale: risonanza e ricomposizione dettate dallo *status* sonoro e musicale della lingua italiana praticata in quella specifica circostanza teatrale. In proposito bisognerebbe svolgere considerazioni storiche, culturali e tecniche assai complesse, non contenibili nello spazio di un'intervista come questa. Ma converrà pur sempre ricordare che, a partire dai primi anni del Novecento, le vicende del suono della lingua italiana si sono dissociate dalle proprie implicazioni canore e musicali mentre, in parallelo, si veniva anche progressivamente abbandonando l'alveo dialettale. È venuto indi a crearsi un vuoto espressivo malamente riempito dal *birignao* e dai mille vezzi e marchingegni di volta in volta frettolosamente creati, anche a scuola, alla radio, o al cinema per non limitarsi alla sola vicenda teatrale...

Si tratta di una nostra condizione particolarissima, totalmente assente dalle realtà linguistiche delle altre culture a noi vicine... E quindi va sempre ricordato che la messa in scena teatrale, per noi in Italia, consiste in primo luogo nel recuperare un suono credibile e funzionale all'italiano recitato: al suono linguistico così restaurato o ricreato potrà occorrere talvolta un ambito di ulteriore risonanza e una ricomposizione di natura musicale. Solo a questo punto potrà utilmente intervenire la musica attivando un sistema di reciproca alimentazione tra testi entrambi in scena (e che saranno quindi per forza omologhi, affini, di uguale qualità...), sistema comunque mirato alla massima possibile significanza e di indubbia pertinenza con le strategie della poesia... In questi casi può accadere - com'è già accaduto - che dalla relazione poetica e teatrale tra i linguaggi prenda corpo un *tertium genus*, un fatto terzo, quell'al di là del senso che è sempre stato il grande obiettivo della immane vicenda del teatro musicale italiano.

Alcuni testi scelti per il progetto Domani, proprio per le loro caratteristiche, esulano dalla musicalità del teatro...

Non esulano da alcuna musicalità, se correttamente intesa come ho tentato prima di suggerire. Semmai sono testi che, per la loro chiarezza, per la loro linearità, non sembrano abbisognare di ulteriori ambiti di risonanza e ricomposizione di stretta pertinenza musicale: è invece naturale che questi ambiti vengano richiamati dalla identità stessa della scrittura shakespeariana in un testo assai duro e complesso com'è *Troilo e Cressida*. E a questo punto converrà precisare quanto una delle caratteristiche essenziali delle messe in scena ronconiane sia proprio data dalla pertinenza del primo livello sonoro e linguistico cui sopra mi sono riferito: Ronconi possiede, in modo incredibilmente lucido, un repertorio infinito ed inesauribile - accumulato in anni di vigili ascolti ed immagazzinato in una vitalissima memoria personale - di intonazioni che inverano genialmente la scrittura teatrale dandole sempre il giusto suono... È facile quindi rendersi conto che - se non richiesta dalla recitazione del testo così lucidamente immaginata e ricreata - una musica meramente didascalica con la sovrapposizione degli indizi rischia talvolta di ostacolare il libero significare della parola ben detta...

Quindi è vero il luogo comune sulla musicalità dell'italiano?

L'italiano non è intrinsecamente più musicale di altre lingue: il *suomi* finlandese presenta, per esempio, una relazione armoniosissima tra vocali e consonanti... Il luogo comune cela tuttavia una verità dimenticata: l'italiano poetico e letterario si è formato in un costante confronto, puntualissimo e maniacale, con le vicende del parallelo ed interagente linguaggio musicale. Quest'altro da sé della lingua di Dante, Petrarca, dell'Ariosto e dell'Alfieri, di Metastasio e dei grandi librettisti dimenticati di un melodramma grandioso (da Giovan

Francesco Busenello a Ranieri de' Calzabigi, da Ottavio Rinuccini a Felice Romani, Salvatore Cammarano o Francesco Maria Piave) è stato violentemente eradicato dal proprio contesto naturale: a scuola non se ne parla e nemmeno all'Università. E così i giovani frequentano le "incenerite spoglie" di una lingua vedova e sterile e non ne sono più attratti e non la capiscono e non la fanno né la vogliono più parlare. Ed ecco perché siamo l'unica realtà europea ove le nuove generazioni cantano una lingua straniera (l'inglese) senza nemmeno capirla e parlano solo mediante gerghi poveri e brutti.

Tutti gli spettacoli sono orientati verso la contemporaneità. Le scelte musicali si sono lasciate condizionare da questa idea o sono state fatte nell'ottica dello spettacolo?

La musica è una lingua che ascoltiamo, ma che ci ascolta. Questa consapevolezza è contemporanea e nasce (o rinasce) da Wagner arrivando sino a noi attraverso diversi percorsi come, per esempio, quello di Rainer Maria Rilke: io, a questo punto, mi propongo sempre di trovare delle musiche ove vi sia questa coscienza del significato del suono, autori ancora vivi o scomparsi da poco.

Citandone qualcuno...

Penso ad Arvo Pärt, Giacinto Scelsi e a un giovane compositore greco recentemente scomparso, Jani Christou...

Per una grammatica del corpo

intervista a Maria Consagra

di Daria Dibitonto

Lei si occupa del training fisico e dei movimenti del progetto Domani. Quali spettacoli l'hanno più coinvolta?

Sono responsabile dei movimenti per i cinque spettacoli, ma del training fisico mi sono occupata essenzialmente per il *Troilo e Cressida*. Il *training*, infatti, è assolutamente necessario per preparare gli attori alle scene di battaglia e di duello. Sicuramente gli spettacoli più impegnativi per il mio lavoro sono *Troilo e Cressida* e *Lo specchio del diavolo*; nel primo ho investito molte energie nella preparazione dell'imponente battaglia finale, nel secondo ho affiancato Ronconi nella difficile gestione dell'elevata quantità di attori in scena.

Come ha preparato le battaglie di Troilo e Cressida?

Ho svolto un lavoro di coordinamento dei personaggi, affine a una coreografia: non amo usare questa parola, perché il termine "coreografia" evoca immediatamente la danza, mentre non è questo il mio lavoro. Mi occupo, invece, del corpo e dell'allenamento dell'attore; per questo ho scelto il termine *training*, che negli ultimi vent'anni si è sviluppato secondo il principio dell'unità tra mente e corpo. Lo scopo del percorso che compio con gli attori è quello di portare in scena un'azione fisica che non sia forma vuota ma presenza viva, in modo che ogni movimento possa risultare carico di significato. L'invenzione dei movimenti delle battaglie nasce secondo quest'impostazione. La battaglia finale, in particolare, è un confronto molto atteso, in cui si sfidano Paride e Menelao, Ettore e Achille, Troilo e Diomede. Abbiamo cercato movimenti che esprimano quell'esplosione finale della tensione, accumulata nel corso della storia, che lo spettatore si aspetta.

Un impegno difficile da svolgere con tantissimi attori. Che risposta ha riscontrato da parte loro?

Direi ottima. Con gli attori di *Domani* è stato facile lavorare, perché molti di loro sono stati miei allievi, presso la Scuola del Teatro Stabile di Torino, l'Accademia di Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano o la Scuola del Piccolo Teatro di Milano, e quindi conoscono il mio linguaggio. Il nucleo fondamentale del mio insegnamento non è la tecnica, ma l'esperienza: per quanto si possa diventare agili, tecnicamente bravi e precisi nei movimenti, l'importante è "vivere" fino in fondo ciascun movimento, capire perché il proprio personaggio, in quel preciso momento, agisce così e non altrimenti.

Qual è il suo metodo di lavoro?

Naturalmente nella preparazione del progetto *Domani* non è possibile includere tutto quel che si cerca di trasmettere quando s'insegna, perché si galoppa nella preparazione delle cinque produzioni. Il mio metodo di lavoro, però, da un punto di vista più generale, si concentra sulla tecnica e sull'invenzione. La parte tecnica si divide, a sua volta, in un primo lavoro a terra sull'allineamento corporeo e sul respiro, e in una seconda fase in piedi, nella quale uso anche tecniche acrobatiche. In questa fase l'attore comincia a scoprire quanto la parte tecnica sia legata all'espressione, impara cosa sia una frase di movimento e gioca con i suoi elementi, con il loro ritmo.

Quasi una grammatica del corpo...

Esatto, funziona proprio come per le parole. La seconda fase si occupa, poi, di sviluppare la sensibilità dell'attore e la sua capacità d'ascolto. Mentre la prima fase è svolta in completa solitudine, nella seconda si scoprono le possibilità d'azione e di gioco con gli altri. Lo studio è concentrato sul significato dei gesti, sul loro riverbero in chi li compie e in chi li osserva. Per l'attore è importante conoscere le proprie tendenze, sapere come normalmente si limita e, inoltre, avere ben presente quale sensazione provocano i suoi gesti, cosa essi raccontino.

E come opera sull'invenzione?

I percorsi possibili sono davvero tanti. Ogni allievo può, ad esempio, costruirsi una maschera da indossare e farne un oggetto cui dare voce e movimento, fino a farlo diventare un vero e proprio personaggio. Oppure si può creare una figura che si manifesti attraverso una combinazione precisa di diverse qualità d'energia; ad esempio, la combinazione leggera e veloce spesso si addice alla figura di un folletto dispettoso. Oppure, si può svolgere un lavoro di ascolto del gruppo e dello spazio, non più come fosse un'esplorazione tecnica, ma come vero e proprio gioco tra attori, come improvvisazioni nello spazio.

*Se per il Troilo e Cressida, che narra una storia d'amore durante la guerra di Troia, è più facile capire il nesso tra corpo ed emozione, tra il gesto e il suo significato, per *Lo specchio del diavolo*, nel quale viene narrata la storia della finanza, sembra più difficile capire in quale direzione si sia svolto il suo lavoro...*

Io invece non ho riscontrato differenza. Ronconi ha richiesto per *Lo specchio del diavolo* una determinata coralità nel movimento scenico e a me spetta far vivere quel movimento corale, renderlo vivo, senza che risulti soltanto tecnico. La recitazione non ha a che vedere solo con l'emozione, non porta in scena soltanto il grande pathos, significa invece capire cosa viene richiesto per quella *pièce* in quel contesto e comunicarlo al pubblico.

È la prima volta che collabora con Ronconi?

È la prima volta che lavoro per un suo spettacolo. Ci conosciamo, però, da molti anni ed è stato lui a chiamarmi alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, ai tempi della sua direzione torinese, e poi alla scuola del Piccolo Teatro di Milano. Sono molto contenta di essere stata coinvolta in questo articolato progetto, che mi dà la possibilità di essere a fianco del maestro.

Trovo che il lavoro sulle frasi di movimento e sulle frasi di parola siano molto affini: in entrambi i casi l'attenzione si concentra sulle sospensioni, sul ritmo, sugli accenti, sui timbri, e il fine comune è riempire di senso ogni azione.





TROILO E CRESSIDA
L'attualità di *Troilo e Cressida*
di Giorgio Melchiori

troilo e cressida

TROILO E CRESSIDA

di William Shakespeare

traduzioni da Gabriele Baldini, Luigi Squarzina

| | |
|---|--|
| <i>Priamo, re di Troia</i> | Angelo Ferro |
| <i>Ettore</i> | Tommaso Ragno |
| <i>Troilo</i> | Francesco Scianna |
| <i>Paride</i> | Roberto Laureri |
| <i>Deifobo</i> | Andrea Simonetti |
| <i>Eleno</i> | Umberto Petranca |
| <i>Margarellone, bastardo di Priamo</i> | Edoardo La Scala |
| <i>Enea</i> | Giacinto Palmarini |
| <i>Antenore</i> | Paolo Paolini |
| <i>Calcante, troiano passato alla parte greca</i> | Gianluca Gambino |
| <i>Pandaro, zio di Cressida</i> | Riccardo Bini |
| <i>Agamennone, generale delle forze greche</i> | Simone Toni |
| <i>Menelao, suo fratello</i> | Andrea Capaldi |
| <i>Achille</i> | Raffaele Esposito |
| <i>Aiace</i> | Stefano Alessandrini |
| <i>Ulisse</i> | Giovanni Crippa |
| <i>Nestore</i> | Claudio Puglisi |
| <i>Diomede</i> | Enzo Curcurù |
| <i>Patroclo</i> | David Sef |
| <i>Tersite, un greco deforme e scurrile</i> | Riccardo Bini |
| <i>Alessandro, valletto di Cressida</i> | Marco Vergani |
| <i>Valletto di Troilo</i> | Massimiliano Sozzi |
| <i>Valletto di Paride</i> | Marco Maccieri |
| <i>Il Prologo</i> | Stefano Alessandrini |
| <i>Elena, moglie di Menelao e amante di Paride</i> | Iaia Forte |
| <i>Andromaca, moglie di Ettore</i> | Paola De Crescenzo |
| <i>Cassandra, figlia di Priamo, profetessa</i> | Francesca Ciocchetti |
| <i>Cressida, figlia di Calcante</i> | Irene Petris |
| <i>Soldati greci e troiani e persone al seguito</i> | Roberto Adriani, Antonio Bertusi, Enrico Ferraris, Maurizio Iania, Nicola Marchitiello, Alessandro Melli, Fabio Saba, Roberto Vizzuso |
| <i>regia di</i> | Luca Ronconi |
| <i>scena di</i> | Tiziano Santi |
| <i>costumi di</i> | Valsecchi, Gianluca Sbicca |
| <i>luci di</i> | Guido Levi |
| <i>suono di</i> | Hubert Westkemper |
| <i>training e movimento</i> | Maria Consagra |
| <i>musiche a cura di</i> | Paolo Terni |
| <i>la canzone di Pandaro è di</i> | Elena Arcuri |
| <i>responsabili di regia</i> | Marco Rampoldi, Carmelo Rifici, Paola Rota |
| <i>coordinamento artistico generale</i> | Mauro Avogadro |

L'attualità di Troilo e Cressida

di Giorgio Melchiori

TRAGEDY? HISTORY? COMEDY?

Dopo secoli di silenzio o di maldestre manipolazioni, soltanto nel Novecento il *Troilo e Cressida* shakespeariano ha rivelato la sua modernità e la sua carica innovativa. Ci si è resi conto che con il *Troilo e Cressida* Shakespeare, lungi dal fornire un testo scritto con la mano sinistra per andare incontro ai gusti del pubblico, ha voluto impegnarsi per riformare semmai quei gusti continuando quel processo avviato pochi anni prima con *Amleto* inteso a rinnovare la concezione stessa della funzione del teatro nel mondo moderno.

Infatti in *Amleto* Shakespeare crea un'opera aperta dove quel che conta non è l'esito finale ma il processo dialettico che percorre il dramma. Nella scena finale di *Amleto* l'avvento di Fortebraccio per ristabilire l'ordine in Danimarca è puramente strumentale e quel che conta davvero è invece la celebrazione del "dolce principe"; nel *Troilo e Cressida* Shakespeare si spinge ancora più in là: abbandona la convenzione del ritorno all'ordine con funzione catartica alla fine della tragedia - è un modo di concepire le forme drammatiche che non ha precedenti nel teatro dalle origini al Cinquecento, ma che invece diverrà sempre più frequente dal Seicento in poi.

La portata innovativa della nuova concezione del teatro fu tale che neppure i contemporanei di Shakespeare la compresero, dato che appariva impossibile classificare l'opera in uno dei tre generi tradizionali *Comedy*, *History* and *Tragedy*. Incertezza evidenziata dalla storia stessa della trasmissione del testo: i compilatori dell'*in-folio* del 1623 intendevano includere il testo del dramma al quarto posto nella sezione tragedie sotto il titolo *The Tragedie of Troylus and Cressida*; il tipografo aveva già stampato le prime tre pagine quando la composizione venne sospesa e al posto del *Troilo* venne stampato il *Timone d'Atene*. Prima però che la stampa dell'*in-folio* fosse completata il testo del *Troilo* venne recuperato e collocato senza numerazione di pagine subito dopo la fine delle *Histories* e prima del *Coriolanus*, che apriva la sezione delle *Tragedies*. Una collocazione anomala che infatti non è registrata nell'indice generale dell'*in-folio* che ne omette la menzione, e tuttavia si giustifica guardando l'unica stampa precedente del dramma, l'*in-quarto* del 1509. Sappiamo dal frontespizio di questa edizione che va sotto il titolo *The Historie of Troylus and Cresseida* che era stata rappresentata dai King's Men intorno al 1603; ma una curiosa prefazione dell'editore premessa alla prima ristampa dell'*in-quarto* afferma che il dramma non era mai stato rappresentato prima e sostiene con estremo vigore che si tratta non di una tragedia ma di una commedia. Se ne può dedurre che il *Troilo* presentato come tragedia dai King's Men era stato un fiasco dal punto

di vista teatrale e la compagnia aveva deciso di modificarne il testo in modo da presentarla in forma di “comical satire”. Non più dunque *tragedy*, ma *history*, e il frontespizio della seconda tiratura sottolinea particolarmente l'importanza della figura di Pandaro e del suo stile concettoso. La sottolineatura della figura di Pandaro ha una sua ragione: a Pandaro, che nella prima versione era stato scacciato da Troilo definitivamente alla fine della terza scena del quinto atto, prima ancora del feroce assassinio di Ettore da parte dei Mirmidoni di Achille, viene affidata la battuta conclusiva del dramma. Così alle desolate e desolanti parole di Troilo fa seguito la cinica tirata di Pandaro che piange la sorte dei mezzani di tutti i tempi prima sfruttati e poi insultati quando i loro traffici non venivano a buon fine. L'amarezza della battuta di Troilo viene ulteriormente accentuata dal cinismo di quella di Pandaro.

Sta di fatto che la scelta da parte di Shakespeare di un argomento come questo per compiere il suo più ardito esperimento teatrale deve essere stata suggerita dalla sua consapevolezza delle origini stesse della vicenda di *Troilo e Cressida*. Pur rifacendosi all'epica omerica relativa alla caduta di Troia, questi personaggi appartengono ad un'altra età. Nel Medioevo e nel Rinascimento la storia omerica - che per dar ragione della guerra si basava sul rapimento da parte del troiano Paride della greca Elena sposa di Menelao e prevedeva l'intervento attivo delle divinità pagane Giove Giunone Afrodite Atena Apollo ecc. - si era arricchita di numerose accrezioni che trasformavano la sostanza narrativa in una serie di episodi coinvolgenti personaggi estremamente secondari o addirittura assenti in un poema come l'*Iliade*. La caduta di Troia veniva così rivisitata secondo i modelli del romanzo cavalleresco senza più la presenza attiva delle divinità pagane ma semmai soltanto degli interventi negativi di maghi e streghe. In altre parole l'applicazione dei codici della cavalleria demistificava l'epopea classica e l'attenzione veniva richiamata su personaggi (non più eroi) legati per altri versi alla vicenda di Troia. Nella costellazione di narrative in qualche modo correlate alla guerra, diffuse nelle lingue moderne, soprattutto l'italiano, il francese e l'inglese, andò prendendo sempre più corpo la figura del più giovane dei figli di Priamo, Troilo.

IL NOME DI TROILO, O DELL'AMBIGUITÀ

«What's in a name?» chiede Giulietta in un passo famoso di un'altra tragedia. La risposta è qui. La grafia generalmente usata nelle prime stampe per il nome del protagonista è *Troylus*: tale grafia non è casuale in alternativa a *Troilus* ma io credo è una scelta deliberata: Shakespeare voleva sottolineare che la componente essenziale del nome è il nome stesso della città, Troia. Ecco che nella pronuncia *Troylus* non si distingue da *Troyless* - al nome di Troia è aggiunta la desinenza privativa - per cui Troilo diviene l'incarnazione del senso più profondo della sua presenza nel dramma: Troia meno Troia, ossia la caduta di Troia, il suo annullamento. Shakespeare sa che la parola poetica è caratterizzata dalla sua pregnanza, ben al di là della semplice polisemia alla base dei giochi di parole, i

cosiddetti *puns*, è il nucleo da cui si irradia una pluralità di significati a un tempo in contrasto fra loro e fusi insieme per raggiungere un più alto livello di comprensione del testo. William Empson ha identificato nell'ambiguità, classificandola in sette diversi gradi, la qualità indispensabile del linguaggio poetico rispetto a quello fattuale della prosa. Quattro secoli prima di lui Shakespeare aveva già compreso e applicato in tutta la sua opera lo straordinario potenziale e la funzione creativa dell'ambiguità.

LA GUERRA CONTINUA

Fondamentale per la cultura inglese fu il poema di Chaucer che rifacendosi a precedenti francesi, italiani ecc. aveva trasferito in termini di poesia cavalleresca la vicenda del giovane troiano Troilo al quale il mezzano Pandaro procurava i favori di sua nipote Cressida che però non sa resistere alle profferte del greco Diomede. La popolarità di questa vicenda fu tale che Pandaro da nome proprio divenne nome comune per designare i mezzani e Cressida venne considerata il prototipo dell'incostanza e dell'infedeltà femminile. Ecco che nel dramma shakespeariano al grande quadro dell'epica originaria basato sulla triade Elena-Menelao-Paride, si sostituisce la triade di derivazione cavalleresca Cressida-Troilo-Diomede, dove al troiano Paride come polo negativo si sostituisce il greco Diomede; e con ragione in quanto gli inglesi dell'epoca elisabettiana si consideravano discendenti dei troiani e ostentavano disprezzo per i costumi corrotti dei greci.

La vicenda di Troilo e Cressida diventa così un riflesso su scala personale e privata del conflitto presentato nell'epopea omerica. Si potrebbe dunque dire che, sulle orme di Chaucer, Shakespeare presenti deliberatamente la guerra di Troia in forma metonimica: un episodio particolare per adombrare il tema generale del conflitto, ossia, la parte per il tutto. A questo punto si può osservare che a partire dai primi anni del Seicento Shakespeare attribuisce una funzione strutturale all'uso delle figure retoriche tradizionali. Quelle sequenze di ossimori che in *Romeo e Giulietta* avevano soprattutto funzione esornativa, in *Amleto* diventano elementi importanti della struttura della tragedia. Lo stesso avverrà per il paradosso in *Otello*, per l'antitesi in *Macbeth*, per una serie di livelli metaforici in *King Lear*, per l'iperbole in *Antonio e Cleopatra*, per l'invettiva in *Coriolano*.

Quel che più conta è l'attualità del messaggio comunicato dal *Troilo e Cressida*. Nei consigli di guerra sia greci che troiani appare tutta la pretestuosità delle ragioni addotte per il conflitto e la futilità delle argomentazioni dei politici come Ulisse e l'esibizionismo di combattenti più impegnati nel sopraffare i loro compagni d'armi che non nell'affrontare i nemici. Ettore, l'eroe troiano, non muore in combattimento ma viene ferocemente trucidato dagli scherani di Achille che lo sorprendono nel momento in cui si è tolto le armi per riposare. È in un dramma come questo che Shakespeare si dimostra davvero nostro contemporaneo.



ATTI DI GUERRA:UNA TRILOGIA

Bond: il teatro dell'estremo
di Maggie Rose e Salvatore Cabras

Contro la pace
di Franco Cardini

atti di guerra: una trilogia

ATTI DI GUERRA: UNA TRILOGIA

di Edward Bond
traduzione di Maggie Rose e Salvatore Cabras

Parte I

ATTO I: ROSSO NERO E IGNORANTE

Mostro Massimo Popolizio
Madre Melania Giglio
Ragazzo Lorenzo Iacona
Ragazza Paola D'Arienzo
Insegnante Nanni Tormen
Donna Laura Nardi
Moglie Franca Penone
Donna 2 Raffaella Boscolo
Intermediario Massimo Popolizio
Figlio Massimo Popolizio
Doppio del mostro Nanni Tormen

ATTO II: IL POPOLO DELLE SCATOLETTE

Primo uomo Massimo Popolizio
Secondo uomo Elia Schilton
Terzo uomo Lorenzo Iacona
Prima donna Pia Lanciotti
Seconda donna Debora Zuin
Terza donna Monica Mignolli
Quarta donna Raffaella Boscolo
Coro Melania Giglio

Parte II

ATTO III: GRANDE PACE

Caporale Marco Toloni
Pemberton Francesco Rossini
Soldato 1 Lino Guanciale
Soldato 2 Alfonso Veneroso
Soldato 3 Francesco Vitale
Soldato 4 Umberto Petranca
Figlio Alessandro Loi
Capitano Giorgio Ginex
Signora Symmons Laura Nardi
Donna Massimo Popolizio
Donna 1 Pia Lanciotti
Madre Raffaella Boscolo
Figlia Diana Höbel
Uomo Cristian Maria Giammarini
Uomo maturo Giovanni Battaglia
Uomo Giovane Lino Guanciale

regia di Luca Ronconi
scena di Tiziano Santi
costumi di Silvia Aymonino
luci di Guido Levi
suono di Hubert Westkemper
training e movimento Maria Consagra
responsabile di regia Daniele Salvo
coordinamento artistico generale Mauro Avogadro

Bond: il teatro dell'estremo

intervista a Edward Bond

di Maggie Rose e Salvatore Cabras

Abbiamo incontrato Edward Bond nella sua casa, non lontano da Cambridge. Ci ha guidati per scale e corridoi foderati di librerie, fino al suo studio - al secondo piano, affaccia luminoso su un orto di cotogni - le cui pareti alternano gli scaffali fitti di manoscritti e libri d'uso corrente con manifesti e locandine di rappresentazioni delle sue opere in molti Paesi del mondo. È la sua passione e prima di congedarci non manca la sottolineatura, quasi tassativa: «Mandatemi la locandina di *Warplays!* Adoro le locandine - ne ho centinaia - gli amici me le portano dall'estero. Fatemi avere anche questa di Torino!». Sarà fatto. Bond ha abbandonato da tempo la stretta collaborazione con il Royal Court Theatre di Londra iniziata nel lontanissimo 1958 ma, a 72 anni, è sempre molto attivo e dedica buona parte del suo impegno ai giovani del Brum Theatre di Birmingham. L'energia e il brio che spende per l'intero pomeriggio parlandoci del senso del suo lavoro, delle tecniche di scrittura teatrale, di attualità, rivelano un profondo coinvolgimento nelle questioni della politica e della società britannica. «Ecco, guardate quell'immagine: lì c'è tutta la mia drammaturgia»: indica una grande fotografia appesa alla parete, sgranata, l'ingrandimento di un vecchio ritaglio di giornale tedesco, che ritrae quattro sopravvissuti al terribile bombardamento di Dresda del febbraio 1945. Al centro una donna con gli occhi sbarrati, le pupille dilatate dalla paura, ai suoi lati un uomo che sembra volerla (o farsi) consolare e un soldato che tiene in braccio un bambino di pochi anni. È un'immagine toccante che inevitabilmente rimanda il pensiero a *Atti di Guerra* (*Warplays* il titolo originale).

ALFABETO DI IMMAGINI

Le immagini sono parte fondante del mio lavoro. Certo non sono scelte a caso, ognuna ha una propria specificità - le leggo come fossero lettere di un alfabeto e credo che questo metodo funzioni bene: in genere metto insieme delle serie di immagini, prima semplici e via via più complesse. È un po' la matrice del mio teatro e quindi le elaboro con estrema accuratezza. D'altra parte la mia mente lavora per immagini - e non necessariamente in modo conscio.

E le immagini precedono l'inizio della scrittura?

Vengono insieme. Il processo - la combinazione di immagini e parole - risulta più efficace quando il palcoscenico presenta affinità con il teatro greco o

dell'epoca di Shakespeare. Lì la scena è piuttosto scarna e neutrale, e consente un ruolo relativamente maggiore agli oggetti scenici. Non è necessario che il pubblico percepisca chiaramente la combinazione di immagini e parole ma non può evitare di esserne investito - e forse è meglio che quella consapevolezza non ci sia, si rischia un approccio intellettualistico.

Il personaggio della DONNA in *Atti di Guerra*, per esempio, trasforma la sua bambina in un fagotto di stracci e alla fine dell'opera riceve quello strano cappotto, due immagini di grande pregnanza. In questi casi ricorro al concetto di "kathexis" prestato da Freud, che significa assegnare a un oggetto specifico un proprio valore simbolico. Il *kathexis* diventa a quel punto uno strumento molto potente sul piano drammaturgico. Potente e logico.

PARADOSSO PALERMITANO

Atti di Guerra è nato in Italia, e per lei quest'opera ha anche significato una svolta radicale della sua concezione del dramma. Era il 1985 e per sei mesi ha diretto un laboratorio teatrale su invito dell'Università di Palermo...

Prima di iniziare non riuscivo a immaginare che tipo di pubblico avrei avuto davanti. Ero convinto che fosse un seminario riservato agli studenti, e infatti la prima sera stavo aspettando che arrivassero. Invece ecco entrare un sacco di gente, non solo studenti, donne bellissime vestite in gonna nera e camicia bianca... Ho pensato: "questo non è il mio tipo di teatro, io sono uno specialista...".

Ho iniziato in mezzo a queste perplessità: per prima cosa ho chiesto ai partecipanti di dare calci sul muro. Purtroppo le signore avevano quasi tutte i tacchi alti e nella foga una si è addirittura rotta una gamba. Questo è stato il primo giorno. Ero piuttosto scoraggiato. Proprio in quel periodo gli Americani stavano installando in Sicilia una batteria di missili nucleari [nella base di Sigonella, *N.d.R.*]: decisi di usare quell'avvenimento come "immagine", di integrarla nel lavoro teatrale. Ho estremizzato la logica della situazione - come drammaturgo sono un estremista. Ho detto agli studenti: «proviamo a immaginare che qualcuno piazzò quei missili di fianco a casa vostra!».

Insomma ho pensato: ci sono questi missili e invece che dire: «qualcuno schiaccerà il pulsante nucleare!», ho detto a uno del gruppo: «Schiaccia il pulsante!». Tutto lì. La vicenda può apparire poco "logica", ma la logica va sempre tenuta ben distinta dall'estremizzazione teatrale - altrimenti si possono commettere gravi errori.

PROCESSO CREATIVO

E ognuno dei partecipanti doveva assumersi la responsabilità di premere il pulsante...

Sì, ci abbiamo messo parecchi giorni - ho riletto di recente i miei appunti: un giorno ero a Casteldaccia vicino a Palermo, sedevo in giardino a guardare le lucertole, tutto era bellissimo - e improvvisamente ho capito che gli studenti

non avrebbero fatto ciò che per logica si aspettavano di voler fare. È una situazione analoga al nucleo centrale di *Atti di Guerra*, dove per esempio la logica vorrebbe che il Figlio-Soldato uccida un estraneo alla propria famiglia. Alla ripresa del Laboratorio ho creato un'esercitazione: in una casa c'è una madre col suo bambino e in un'altra casa un'altra madre con un altro bambino. Poi ho detto a uno dei partecipanti: tu sei stato mandato a casa per uccidere un bambino.

Lo studente è entrato in scena parlando con la sua sorellina; per parte mia trovavo che la situazione fosse strana. Poi lui va nell'altra casa - razionalmente convinto di uccidere la bambina della vicina. Ma non riesce e torna a casa sua: va avanti e indietro, indeciso, un po' di volte. Io non sono intervenuto nello sviluppo della vicenda. In conclusione, fa uscire la propria madre e uccide la sorellina.

Era un'improvvisazione?

Sì - non avevo assegnato ruoli definiti. C'era solo lo spazio scenico. Un altro ragazzo, nello stesso ruolo, ha ripetuto la scena con lo stesso risultato. Poi l'ho chiesto anche a una ragazza - lei ha provato ma dopo un po' è scoppiata a piangere. Per me era un fatto positivo: l'ho preso come segnale che stavano lavorando molto seriamente, con intensità. Io cerco sempre di entrare in sintonia a livello profondo con le persone con cui collaboro. Espongo i dati di base e lascio che siano loro a definire la propria identità.

È un processo che si ripete anche per gli attori?

Sì, certo. E quello che è successo in quelle due stanze per me ha cambiato totalmente il senso di fare teatro. Occorreva una nuova forma teatrale basata su questo paradosso: è più facile uccidere una persona del tuo sangue che non un estraneo.

E in che modo ha poi elaborato questo paradosso in Atti di Guerra?

La scrittura di questa Trilogia mi ha assorbito molto e ho incontrato molte difficoltà soprattutto per la terza parte. Il regista che doveva portarlo in scena a Londra continuava a telefonarmi e io gli rispondevo: "Promesso, lo finisco domani...". Io avevo previsto che la Donna, il personaggio protagonista, partisse per la Nuova Comunità, ma lei si rifiutava di farlo e non mi diceva una parola. Dopo tre o quattro giorni di stallo sono stato costretto a dirle: "Non so proprio cosa intendi fare...". Di fatto, lei voleva restare: per quel personaggio la conclusione che io avevo immaginato non poteva funzionare. E questo è stato il mio specifico "paradosso palermitano".

In Sicilia, dopo vent'anni, ricordano ancora quel workshop come un evento unico. Lo raccontava una

collega dell'università di Palermo...

Quel gruppo era molto spontaneo, i partecipanti affrontavano le diverse situazioni teatrali con una sorta di genuinità radicale.

Nel processo creativo, per ottenere questo risultato occorre sempre dare alla situazione un forte connotato di realtà, spingerla alle conseguenze estreme.

Uno dei momenti più importanti della mia vita è stato quando facevo l'addestramento militare - dovevo sparare a una persona, che però in quel momento era solo una sagoma di cartone. Puntavo quella sagoma dietro il mirino del fucile e mi chiedevo in modo ossessivo: "e se lì ci fosse una persona in carne e ossa, cosa faresti?".

Come definirebbe il suo modo di fare teatro?

Io scrivo opere esasperate, è un teatro dell'estremo. Ma, come in quella fotografia [indica l'immagine dei sopravvissuti al bombardamento di Dresda, N.d.R.] non è qualcosa che deriva dalla fantasia, sto solo parlando della realtà. In genere si pensa che l'immaginazione sia affine alla fantasia: secondo me invece l'immaginazione è realtà. A volte durante la rappresentazione di una mia pièce la gente si alza e corre via. Ma se è fantasia perché siete così inorriditi? Il fatto è che ha qualcosa di fortemente reale e - a dire il vero - è ancora più reale di ciò che sta succedendo per strada.

VIOLENZA

Il tema della violenza è sempre stato presente nei suoi drammi, fin dalle prime opere, specialmente con il connotato dello scontro tra classi sociali o anche all'interno di una singola classe. Crede che oggi il Teatro abbia il dovere di parlare di un altro tipo di violenza?

Mi pare che il pericolo della violenza oggi consiste nelle persone che decidono di farsi esplodere come bombe umane, come avveniva per i kamikaze giapponesi durante la seconda guerra mondiale; oggi invece si fanno esplodere nella metropolitana, ma supereremo anche questa emergenza.

Ma credo che siamo davanti a un pericolo ancora maggiore quando non riusciamo a capire bene cosa sia l'essere umano. Di solito si pensa che "umano" sia sinonimo di "razionale". Come si può credere a questo, non lo so. Quando parla dell'Universo, Einstein non è altro che una scimmia intelligente, invece quando è alle prese con un violino, e lo suona male, diventa umano. Perciò quello che ci rende umani è la nostra immaginazione, che fa sì che siamo capaci di immaginarci in situazioni diverse da quella presente. Il rischio che corriamo oggi consiste nel cercare di risolvere i nostri problemi in modo "scientifico" e meccanicistico. La nostra umanità sta proprio nella capacità di immaginare e quindi dobbiamo capire che la mente non è soltanto capace di razionalità ma contiene anche una struttura che drammatizza il reale. A questa idea, io ci sono arrivato attraverso il teatro.

Contro la pace

di Franco Cardini

È stato André Malraux a profetare che il XXI secolo sarebbe stato religioso, o non sarebbe stato. Ma, già prima di lui, Ernst Jünger aveva definito il XX “il secolo dei culti”. Certo, è difficile definire che cosa sia - e che cosa non sia - “religione”; e più ancora istituire un rapporto sicuro tra ambito propriamente religioso da una parte, ambito rito-culturale dall'altra.

Appare davvero troppo onnicomprensivo includere entro il campo semantico d'una sola parola cose così diverse come i tre grandi monoteismi abramitici con la loro struttura trascendente e il loro forte rapporto con la storia da una parte e i sistemi rito-culturali con la loro struttura immanente e il loro rapporto con il “tempo altro”, il *tempus illud* del mito: eppure le somiglianze morfologiche, le analogie funzionali, e le situazioni di almeno parziale contestualità geoculturale dei primi con i secondi sono continue. Ebbene: la guerra appare una dimensione fondamentale, pervasiva e irrinunciabile in entrambi, nonostante le vivissime e ricorrenti aspirazioni alla pace che appunto in entrambi si registrano. E sempre che “guerra” e “pace” si possano davvero, superficialmente e semplicisticamente, considerare due valori opposti e irrinunciabili, entrambi assoluti: e non piuttosto due aspetti complementari d'una stessa realtà.

È opinione corrente e che i *mass media* sembrano prediligere, che addirittura “tutte” le religioni siano “contro la guerra”. Ma basta un esame fenomenologico comparativo a persuaderci del contrario. Molte sono invece le culture religiose che hanno sacralizzato la guerra: fino a quel concetto di “guerra santa” che appare per la verità alquanto problematico sotto il profilo specificamente teologico ma che viene sovente chiamato in causa ai livelli più vari e magari eterogenei, dal mistico al retorico al demagogico. Nella stessa tradizione occidentale, quello ch'è stato definito il “processo di laicizzazione” non ha affatto determinato una perdita di sacralità della guerra: al contrario, le cosiddette “religioni laiche”, o “politiche” ne hanno favorito se non potenziato nuove e sempre risorgenti forme; e d'altronde il concetto agostiniano di *iustum bellum*, tanto sovente e da tante parti contestato (e frainteso), ha tuttavia costituito la base e il lievito del diritto internazionale specificamente teso a regolare e quindi a “render più umana” la guerra.

Ma è davvero così paradossale, così ossimorico, il concetto di “guerra umana”? Non si direbbe: se, nello scorcio tra il secondo e il terzo millennio, ha non solo potuto venir di nuovo assunta con forza quella dimensione di “guerra giusta” che a tante critiche e perfino a tanti tentativi di *damnatio* era stata sottoposta specie nella seconda metà del XX secolo; ma si è addirittura tenta-

to di legittimare le “guerre preventive” (facendole passare evidentemente come guerre difensive, atte pertanto a rientrare in una delle stesse categorie concettuali previste dallo *iustum bellum* di Agostino) e si è coniata l'espressione - che in altri tempi sarebbe apparsa scandalosa e improponibile - di “guerre umanitarie”. Nel contesto di un recente sondaggio del “German Marshall Fund” condotto negli USA e in otto paesi europei, alla domanda se esistano o meno guerre giuste, gli interrogati americani hanno risposto all'81% di sì, gli inglesi al 63%, i turchi al 50%, gli spagnoli al 36%, gli italiani al 35%, i francesi al 33%.

Alla luce di queste premesse, non v'è certo da stupirsi se alle nobili condanne della guerra espresse nell'*Encomium Morias* e nella *Querela pacis* erasmiana si contrappone una lunga galleria di lodi alla guerra, che ci accompagna dall'antichità attraverso il medioevo (la guerra giovane e fresca di Betram de Born), fino alla nutrita sequela di elogi firmati da de Maistre, da Renan, da Proudhon e da tanti altri, grandi e meno grandi. Basti per tutti il «vi è stato detto che una buona causa santifica anche la guerra, ma io vi dico che una buona guerra santifica qualunque causa» dell'*Also sprach Zarathustra* di Nietzsche.

Vero è che, tra il grande aforisma nietzscheano e il nostro tempo, ci sono state di mezzo due guerre mondiali e l'affermarsi - nonché il fallire - dei totalitarismi che, nati dal fallimento della società liberale europea dell'Ottocento e dalla tragedia del '14-'18, avevano posto l'elaborazione del lutto e l'ideologia etico-estetica dell'“infanticidio differito” alla base della loro *paideia*. Dopo il 1945 un pacifismo dai molti volti e dalle infinite articolazioni e sfumature sembrava aver irreversibilmente conquistato le coscienze di tutto il mondo e permeare di sé qualunque tipo di pensiero religioso o agnostico o ateistico. Ma l'amaro risveglio dalle illusioni di “fine della storia” cullate dopo il concludersi del più o meno quarantennio del sistema egemonico bipolare, il rischio dello “scontro di civiltà” e lo spettro del “terrorismo internazionale” hanno indotto ben presto a riesumare il tema della “guerra giusta” se non addirittura “santa”. Chiamando a testimoni i “realisti” Machiavelli e Hobbes, i *neocon* statunitensi hanno addirittura rimproverato la “vecchia Europa” di continuar a cullare le patetiche illusioni pacifistiche ispirate all'utopico disegno kantiano, lasciando alla Nuova Roma figlia di Marte, gli Stati Uniti d'America, il compito di difendere in armi la propria e la sua libertà: salvo aggiungere poi, non sempre e necessariamente in maniera esplicita, che questa libertà da difendere include in primo luogo la difesa degli interessi della superpotenza egemonica, vale a dire delle sue *lobbies* finanziarie ed imprenditrici. Il per tanti decenni sbeffeggiato *si vis pacem para bellum* sembra tornato a imporsi come alibi per una “guerra infinita”, che si arresterà soltanto quando, con l'instaurarsi di un Nuovo Ordine Mondiale, ogni attentato o anche soltanto ogni resistenza contro l'Impero del Bene, la sua volontà e i suoi programmi, saranno diventati impossibili.

Quel che va sottolineato, in ultima analisi, è che sembra ormai essersi soprattutto affermata la tesi che la guerra sia un'ineliminabile compagna della storia dell'umanità, mentre il desiderio di pace appartenga al regno delle sia pur generose utopie, che per giunta vengono spesso proposte in malafede, al fine di portar avanti disegni che al contrario non sono né pacifisti né pacifici.

Alla luce di ciò, va detto che l'appassionata e durissima *querela pacis* proposta dall'"arrabbiato" Edward Bond appare per un verso straordinariamente - e postmodernamente - attuale, mentre per un altro ha un che d'irrimediabilmente "datato" e desueto. È ancora davvero la guerra nucleare il grande incubo dell'umanità? È davvero ancora da essa che ci si aspetta una possibile cancellazione o un possibile ritorno all'ancestralità del genere umano? E, più in generale, che cosa vuol dire esser "contro" la guerra oggi? Esiste davvero una categoria-guerra diacronicamente riconoscibile nel corso del processo storico? Ha davvero un senso accomunare nell'ambito di una stessa definizione, anzi di una stessa parola che li designa, fenomeni come la guerra di Troia, la seconda guerra mondiale, quelle del Kosovo o del Golfo?

I problemi di fondo, in realtà, sono due.

Primo, quel che vorremmo capire è se la guerra - intesa non tanto come strumento di soluzione dei contrasti attraverso la prova di forza fisica tra due gruppi umani contrapposti, quindi, clausewitzianamente, come "continuazione della politica con altri mezzi" (ed *extrema ratio* se e quando essi siano tutti esauriti e si siano rivelati inefficaci), quanto come espressione di un impulso ancestrale a sottomettere l'Altro con la forza o a distruggerlo - sia uno degli aspetti fondamentali e insopprimibili della natura umana o l'esito di un processo storico, insomma se sia fisiologico o patologico nell'uomo o, se si preferisce, se appartenga alla "natura" o alla "cultura".

Secondo, se vi sia un qualche rapporto istituibile tra l'uso della tecnica in guerra e gli sviluppi della tecnica stessa: e se il travolgente progresso di essa, rendendo praticamente illimitate le possibilità distruttive della guerra, non ne renda fatale un esito di annientamento dell'umanità tutta; o, al contrario, non ne imponga una drastica limitazione, una regolamentazione sempre più stretta e se non addirittura una sua definitiva e generale messa al bando; misura tuttavia, quest'ultima, impraticabile data la somma d'interessi politici ed economici diretti invece ad accrescere il potenziale militare delle potenze che possono permetterselo (allo stato attuale delle cose, nel mondo, oggi praticamente una sola) e a produrre armi sempre più sofisticate e costose sfruttando il paradossale alibi etico d'una sempre più efficiente preparazione della guerra come deterrente contro l'insorgere di conflitti.

Uno dei più grandi libri del XX secolo, *Il cosiddetto Male* di Konrad Lorenz, è stato molto amato e molto odiato: forse a torto e a causa d'inveterati pregiudizi, in entrambi i casi. Chi si scandalizza del fatto che si possa parlare di una "natura umana" (e stupisce che, fra queste anime belle, vi siano anche molti cristiani, evidentemente vergini d'insidiose letture quali il *Genesi*) e

behaviouristicamente che gli istinti - a cominciare dall'escranda "aggressività" - non esistano e che tutto si apprenda, quindi che l'uomo sia una *tabula rasa* modificabile all'infinito, dovrebbe riflettere seriamente su quanto osserva Bruce Chatwin in *Le vie dei canti*: «un mondo privato dell'istinto sarebbe un luogo molto più micidiale e pericoloso di quanto potrebbero mai concepire i "fanatici dell'aggressività». Il mondo sarebbe un limbo dove a ogni cosa se ne potrebbe contrapporre un'altra: il bene potrebbe essere male; ciò che ha un senso potrebbe diventare assurdo, la verità menzogna, il lavoro a maglia non sarebbe più morale dell'infanticidio; e ancora, magistralmente: «la madre che lotta come una furia per difendere il figlio sta - si spera! - obbedendo al richiamo dell'istinto, non al consiglio di un opuscolo sulla maternità». Carl Schmitt, discutendo la celebre coppia di opposti-complementari *amicus/hostis*, ha dimostrato come il convogliare i complessi conflittuali all'esterno di una società - quindi la guerra esterna - sia un potente antidoto contro le discordie interne le quali la distruggerebbero. Il punto - e fu proprio Chatwin a farlo notare a Lorenz, nel corso della splendida intervista ricordata in *Le vie dei canti* - è che appare molto problematico distinguere i due concetti di "aggressività" e di "difesa". L'antropologo darwinista Raymond Dart, nel saggio *The predatory transition from ape to man* del 1953, credette di poter dimostrare che la specie umana si era distaccata dai primati appunto in seguito a una "mutazione" che l'aveva resa aggressiva e assassina: era la tesi del "bagno di sangue", del gesto di Caino come fondatore della cultura umana. Una tesi secondo la quale era l'arma ad aver creato l'uomo, non viceversa; e gli uomini altro mai non avevano fatto nella storia che adattare le società che andavano costituendo alle loro armi, non queste ai bisogni di quelle (neppure al "bisogno di sicurezza"). Una tesi che, se la confrontiamo con lo sviluppo del problema nucleare, al posto che la fabbricazione e il commercio delle armi ha nel livello di benessere raggiunto dall'odierna civiltà cosiddetta "occidentale" e ai progetti degli estensori del *Project for the New American Century* del 1997 e al ruolo che all'interno di quel documento - rivelatosi fondamentale ai primi del XXI secolo - ha la dimensione della "guerra preventiva", mette obiettivamente i brividi.

Ma in *The hunters or the hunted?* Robert Brain ha mostrato come i nostri antenati ominidi sudafricani fossero implacabilmente cacciati da una Grande Bestia, un temibile felino forse specializzato in primati: e che l'incubo di quel predatore che abitava le loro stesse caverne si sia connesso dalla notte dei tempi alla nostra paura per il Diverso-da-Noi concepito come il Nemico, e il Nemico inteso come animale o come belva, comunque disumanizzato; il che d'altronde comportava la necessità, rituale ma anche (e perciò stesso) funzionale di "trasformarsi" (magicamente) in animali per combattere. Ed ecco la lunga teoria degli uomini-lupo, uomini-orso, uomini-leopardo e via discorrendo, dall'antica India alla Grecia omerica ai miti germanici, slavi e baltici, ai rituali sciamanici siberiani e indoamericani, alle metamorfosi di guerra africane.

Per distinguere la guerra dalla caccia, quindi per giungere a vedere nel nemico un altro essere umano, e ciò nonostante rendere ancor ammissibile lo scontro e l'uccisione, è stata necessaria un'elaborazione giuridica: un diritto che ha fondato le regole di comportamento anche in guerra - sentita ormai come *ludus*, come prova ritualizzata - e resi "sacri" anche i nemici vinti e arresi, facendoli rientrare in quelle categorie di deboli (*pauperes*, com'erano chiamati nell'XI secolo dai teorici della *Pax Dei*) per difendere le quali era istintivamente e (quindi?) eticamente ammissibile usare la forza. Tra Sette e Novecento, spesso la polemica pacifista contro la guerra si è appuntata - attaccando le guerre convenzionali - contro le regole di guerra: mentre crescevano intanto nuove forme di conflitto, "ideologiche" e "totali", trionfate con la Rivoluzione francese e l'abolizione della distinzione tra guerriero e cittadino nel nome del principio della coincidenza tra esercizio dei diritti civili e generalizzato dovere di portar le armi per difenderli.

Ma l'era postmoderna ci pone di fronte a un nuovo corto circuito, a un'altra mutazione. Da una parte il raffinarsi sempre maggiore delle armi dal punto di vista tecnologico e i loro sempre più alti costi, che - insieme con il tramonto dello stato nazionale - inducono a restringer di nuovo la categoria dei combattenti a *élites* professionali confinate nel loro orizzonte tecnologico ed esecutivo, quindi moralmente deresponsabilizzate; dall'altra la conclamata (per quanto mai comprovata) "impossibilità" di ricorrere alle armi nucleari a causa della loro distruttività, e d'altro canto la scelta della "non-proliferazione" che limita forse ma certo non elimina il pericolo del conflitto nucleare, mentre presiede in cambio alla costituzione d'un'antinomica, inaccettabile distinzione dei gruppi umani in aventi diritto ad armarsi e soggetti al divieto di farlo (e pertanto di adeguatamente difendersi). Il cammino dell'economia-mondo, avviato nel Cinquecento con l'imposizione da parte delle potenze euro-occidentali di un sistema di "scambio asimmetrico" sul piano economico e produttivo, e quindi con la fondazione di un sistema-mondo caratterizzato da inaudite sperequazioni economiche e tecnologiche, ma anche politiche, è approdato ormai - con la diffusione dei mezzi di comunicazione e quindi di reciproca conoscenza - al palesarsi dinanzi agli occhi di tutti, e quindi alla generale cognizione, di un'insostenibile ingiustizia. Da qui la "guerra asimmetrica" tra una comunità internazionale egemonizzata dalla superpotenza politico-militare e dalle *lobbies* finanziarie e tecnologiche le quali producono le *élites* in grado di controllarle, e aree sempre più ampie dei ceti e gruppi subalterni che nel ricorso alle armi scorgono l'unico strumento in grado di determinare un riequilibrarsi del mondo; in termini di cessazione o di moderazione dello sfruttamento, di redistribuzione delle risorse, insomma d'instaurarsi di un minimo di giustizia.

Il problema si pone pertanto in termini un po' diversi da come li propone Michael Walzer che, nel saggio *Arguing about war*, sembra adottare la tematica riduttiva dell'affermazione che la guerra è talora "giustificabile", ma che la

condotta della guerra è “soggetta alla critica morale”. Il che, se da un lato sembra un passo indietro nel senso della chiarezza rispetto allo *iustum bellum* agostiniano - che poneva la questione della responsabilità del cristiano in guerra in termini giuridicamente obiettivi sotto il profilo dello *ius in bello*, addossando ai principi e solo a loro la responsabilità dei conflitti e delle loro conseguenze -, dall'altro riscopre uno *ius ad bellum* che lascia tuttavia aperta la questione del potere di applicar sanzioni contro i crimini di guerra indipendentemente dai concreti rapporti di forza, dal momento che i crimini commessi dai vincitori sono molto più ardui a provarsi e di solito a condannarsi rispetto a quelli di cui si siano resi responsabili i vinti.

Ma in tempi di globalizzazione *anche* dei conflitti, e di “guerre asimmetriche” fra gruppi ed entità eterogenei fra loro, la guerra appare infinita e l'uscita dai conflitti, se non fenomenologicamente impossibile, quanto meno giuridicamente inverificabile. Il che ci pone comunque di fronte alla necessità di tener fede ad alcuni principi di base, del resto garantiti dalle Convenzioni di Ginevra e dalle Risoluzioni delle Nazioni Unite. Non formuliamo quindi alcun neokantiano progetto di pace universale: limitiamoci a ritenere necessaria la riaffermazione della Risoluzione 1514 dell'ONU, «La soggezione dei popoli a dominio straniero, conquista e asservimento costituisce una negazione dei diritti umani fondamentali e un impedimento alla promozione della pace e della cooperazione mondiale»; e a tener presente il protocollo addizionale I del 1977 alla convenzione di Ginevra, «La lotta armata può essere usata, come ultima risorsa, quale mezzo per esercitare il diritto all'autodeterminazione». Sono criteri obiettivi giuridicamente precisi, necessari per sfuggire alle pastoie delle argomentazioni politiche o moralistiche. Pace, pertanto, sì; pace comunque e a qualunque costo, no. Anche su questo tema, come su qualunque altro, vanno stabilite priorità e gerarchie di valori. Qualunque “pace” fondata sul mantenimento d'un'ingiustizia intollerabile - che si basi invariabilmente, appunto, sull'asservimento dell'uomo all'uomo, e dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo che ne è un aspetto - è non pace, bensì “assenza di guerra”. Agostino ha definito la pace come *tranquillitas ordinis*: e tale *ordo* va inteso in termini profondi, come sinonimo di giustizia tra le genti, quindi di convivenza e di condivisione. Senza giustizia, non c'è pace. E una “pace” che si affermi astraendo dalla giustizia è da rigettare. Nell'interesse stesso della pace futura e della sua ferma instaurazione.





IL SILENZIO DEI COMUNISTI

Il valore della ricerca per guardare al futuro

*intervista a Vittorio Foa
di Ariella Beddini*

Che paese è l'Italia?

di Alfredo Reichlin

Senza nostalgia

di Miriam Mafai

I temi della verità

di Eugenio Scalfari

IL SILENZIO DEI COMUNISTI

di Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin

con

Luigi Lo Cascio

Maria Paiato

Fausto Russo Alesi

regia di Luca Ronconi

scena di Tiziano Santi

costumi di Silvia Aymonino

luci di Guido Levi

responsabile di regia Giovanni Papotto

coordinamento artistico generale Mauro Avogadro

Il valore della ricerca per guardare al futuro

intervista a Vittorio Foa

*di Ariella Beddini**

L'epistolario con Reichlin e Mafai si intitola Il Silenzio dei comunisti: che cosa intende precisamente con questo titolo e perché ha voluto rompere questo silenzio?

Ho vissuto il Novecento quasi interamente e ho partecipato come potevo ai problemi e ai dibattiti di questo secolo. Non sono mai stato comunista ma ho vissuto molto in mezzo ai comunisti, ho lavorato con loro. Il comunismo è iniziato con una rivoluzione - parola che mi ha sempre molto affascinato -. Oggi il comunismo è finito e viene vissuto solo come nostalgia. Perché si sente questa nostalgia e non si ragiona, non si discute di che cosa è stato? Il comunismo in Italia ha avuto grande importanza e una sua propria peculiarità rispetto al comunismo mondiale, ed ha contribuito alla formazione delle nostre istituzioni, della nostra democrazia, della nostra liberazione da brutti momenti. Il comunismo ha interessato moltissima gente: i comunisti erano la sinistra, erano la speranza di qualcosa di nuovo. Non si sapeva bene cosa fosse questo "nuovo", ma di fatto la speranza esisteva. Come mai se ne è perduta la memoria e come mai ne è rimasta così forte la nostalgia? Tale quesito è forse alla radice della mia domanda più generale: perché state zitti?

Che cos'era la rivoluzione e che cos'è la nostalgia della rivoluzione?

Non si parla più di rivoluzione perché oggi le rivoluzioni non riescono. Ma perché non riescono le rivoluzioni, e perché invece la loro memoria è così importante? Queste sono le domande che stavano alla base de *Il silenzio dei comunisti*. Per cercare una risposta mi rivolsi a due persone molto degne che mi risposero in maniera molto soddisfacente sul piano morale, e con grande capacità di analisi dei problemi... Tuttavia l'elemento di fondo continua a sfuggirmi. Nonostante il valore delle risposte ottenute, continuo a pormi quella domanda, perché penso che in essa ve ne siano contenute anche altre. Domande che forse, all'epoca della stesura del testo, non avevo ancora formulato bene, che bisognerà formulare domandandosi qual è il rapporto tra futuro e passato, tra storia e avvenire.

Il silenzio dei comunisti viene ora trasformato in uno spettacolo teatrale...

Questo è un fatto che procura in me, come è ovvio, una enorme curiosità: essendomi occupato di politica per tutta la vita, ho coscienza di aver trascurato mille altre cose. Sono consapevole del mio limite, e sono contento che altri riescano a vedere come teatro quello che io invece ho visto come un agire

tecnico di persone in mezzo ad altre persone. Mi attira molto che qualcuno possa capire che certe cose vanno oltre quello che io ho vissuto in modo così empirico come l'azione politica.

Sono profondamente interessato al fatto che un agire politico - che io ho sempre vissuto come una tecnica abbastanza ristretta, anche se legata al destino e al progresso dell'umanità - possa essere vissuta in un modo più ampio: come musica, come spettacolo, come arte in genere, come riflessione che va oltre il presente. Io sento il bisogno di andare oltre il presente e questo bisogno lo sento tanto più quanto più sono vecchio: sento cioè il pericolo e anche il limite di molti aspetti della mia vita. Il mio rapporto con la vita è stato limitato, per questa ragione vorrei sentirne la capacità di andare oltre.

Lei pensa che sia importante che i giovani di oggi conoscano cosa è stato il nostro passato e il passato del partito comunista, il passato delle lotte partigiane? È ancora importante o, in questo presente, la storia non ha più valore?

Credo che ci si possa interessare al passato solo se si pensa al futuro. Ho sempre creduto di pensare solo al futuro, ma poi mi sono accorto, col passare degli anni, che posso pensare al futuro solo se penso anche al passato. Voglio fare un esempio. Io penso che oggi vi sono cose molto nuove nella vita, nel mondo: la guerra non è più quella che era cinquant'anni fa; la ricerca scientifica è molto diversa da come era allora; la comunicazione tra la gente, che tradizionalmente era verticale (avveniva cioè dall'alto verso il basso, da colui che sa a colui che non sa), oggi, almeno potenzialmente, sta diventando orizzontale. Ecco, a me interessano questi fatti nuovi perché nel passato erano diversi. È nella diversità del passato che è importante vedere il passato. Non posso volere un cambiamento se non penso anche a ciò che voglio conservare, allo stesso modo non penso che si possa pensare alla storia senza pensare al futuro, senza cioè desiderare qualcosa nel futuro. Che cosa desidero per il futuro? Voglio dirlo subito: desidero un nuovo senso di responsabilità. Occorre confrontare il presente col passato. Oggi le attese, i desideri dei giovani sono profondamente segnati dall'incertezza. Che cosa è l'incertezza di oggi in confronto a quella di cento anni fa, di duecento anni fa, di duemila anni fa? Io me lo domando continuamente. E l'interesse della storia è questo: capire la differenza che esiste tra i limiti del modo di vivere di oggi e i limiti del modo di vivere di ieri. Sono affascinato e turbato, nella mia tarda età, dal problema dell'ineguaglianza e dell'incertezza della gente e soprattutto dei giovani. Perché sono così incerti? Perché non è possibile trovare dei modi per attenuare questa incertezza? Bisogna combatterla pensando sia al futuro che al passato.

E quali legami, allora, con la storia dei comunisti?

Penso al comunismo perché è stato, nell'intero Novecento nel quale ho vissuto, un'esperienza complessa di rivoluzione e nostalgia. Cosa significa rivolu-

zione? Pensare, in un certo momento, che sia possibile cambiare il mondo, rendere fattibile il cambiamento del mondo.

Un tempo bastava mettere insieme le forze e volere cambiare. Ci avevano insegnato che il mondo non si può cambiare perché lo spazio e il tempo ce lo impediscono: tutta la teoria politica era fondata sull'attesa del tempo e dello spazio che permettessero di poter cambiare le cose. Il rivoluzionario risponde: no, io questa cosa voglio farla subito. Tenta di farla e non riesce. Perché credo che non si possa pensare di cambiare le cose se contemporaneamente non si sa dire cosa si vuole mantenere. Poi viene la nostalgia: la nostalgia verso un momento in cui si è pensato di poter cambiare il mondo mettendo insieme le forze. Mi sono occupato del comunismo perché si è trattato di un'esperienza completa e interessante di speranza e di delusione. Di attesa e di nostalgia.

Non si vive più emotivamente il comunismo se non come nostalgia... ma c'è ancora bisogno per il futuro di uno sfondo ideale, integrato, di valori che definiscano la comunità, che aiutino anche la comunità ad agire politicamente?

Sì, penso che questo sia decisamente importante, ma al tempo stesso credo che sia qualcosa che non possa essere insegnato. Posso vivere il bisogno di alimentare dei valori, di credere nei valori, soprattutto nei momenti in cui si sente un linguaggio così volgare, così banale come quello della politica di oggi. Mi vergogno di quello che sento e chiedo scusa per questa piccola parentesi emotiva. Lo dico per confermare il bisogno di qualcosa di emotivo che superi il presente, che superi la banalità, la noia del linguaggio odierno, tuttavia sento che non posso insegnare agli altri a farlo. Posso chiedere a un giovane una cosa sola: di pensare a quello che fa. Se egli pensa a quello che fa, pensa anche agli altri; se non pensa a quello che fa, se si lascia vivere, se vive come capita, inevitabilmente finirà per giungere a una degradazione dei valori. La rinascita dei valori viene messa in atto nel momento in cui un individuo si muove e sa perché si muove, chi serve, chi danneggia, a chi giova. Ecco, a questo punto i valori possono rinascere attraverso l'esperienza.

Quali sono gli strumenti di cui abbiamo più bisogno come uomini e cittadini dell'Occidente?

La conoscenza. Il potere sta nelle mani di coloro che sanno quello che succede e sanno muoversi, mentre la grande massa dei cittadini non sa che cosa succede e si muove come capita, come può. Le disuguaglianze del sapere sono enormi, bisognerebbe ridurle e mostrare come il sapere sia segno di crescita collettiva e di progresso dell'umanità. Nel sapere risiede il progresso, per questo sostengo l'importanza della ricerca, della comunicazione, della tecnica. Se la tecnica è conosciuta soltanto da alcuni diventa strumento di repressione, di potere ristretto.

A chi si rivolge, secondo lei, lo spettacolo tratto dal suo testo?

Lo spettacolo si deve rivolgere a tutti. Io spero che non sia una dimostrazione di appartenenza (politica), ma sia una ricerca. Io credo nella ricerca, nel sapere che tutto ciò che facciamo punta su qualcos'altro, che non è mai la dimostrazione di ciò che siamo ma di ciò che vorremmo essere insieme con gli altri. Credo al valore della ricerca e quindi credo al valore universale e non di appartenenza anche dello spettacolo.

A 95 anni cosa sta cercando?

Compagnia. È ormai certo che il pericolo maggiore della vecchiaia è la solitudine. Io non soffro la solitudine, ho sempre molta compagnia: il mio sogno è di continuare a godere di questa immensa fortuna.

**Courtesy: Ariella Beddini, RaiSat*

Che paese è l'Italia?

di Alfredo Reichlin

Nel rispondere a Vittorio Foa non ho avuto - ovviamente - alcuna pretesa di dire la mia su quel complesso problema storico che è la vicenda del comunismo italiano. Le mie riflessioni sul passato, così come io l'ho vissuto, sono totalmente dominate dal bisogno di trovare una risposta più convincente agli interrogativi che riguardano il presente della vita italiana e che rendono così incerto il nostro futuro. Che paese è l'Italia? Gli uomini come me hanno assistito nell'arco della loro vita agli accadimenti più contraddittorii. A un balzo in avanti così rapido dell'organismo produttivo e, insieme, dell'assetto etico civile (la fondazione di una democrazia repubblicana) che non conosce l'uguale nella storia dell'Europa moderna; ma poi, dopo non molti anni, a rischio di un declino che potrebbe spingerci ai margini dei paesi che contano.

Io l'ho visto, il miracolo.

Un paese ridotto in macerie dalla guerra, disarticolato nei suoi gangli vitali, senza governo perché tutti, dal Re ai ministri ai generali, erano fuggiti e per di più percorso da eserciti stranieri, il quale risorge in poco tempo. Una società contadina in larga maggioranza analfabeta che si trasforma in una delle maggiori potenze industriali, un mondo dominato dalla miseria che diventa uno dei paesi più ricchi del mondo. Ma ho visto anche lo sbandamento di questi anni. Non solo il declino economico ma la rimessa in discussione di cose come il rispetto della legge, il patto sociale, le istituzioni assoggettate agli interessi privati, perfino il logoramento unitario della nazione.

Perché? È con questo interrogativo in testa che io guardo al passato, anche al mio passato di dirigente del PCI, quest'altra anomalia italiana. Una grande forza che ha svolto la funzione storica che era rimasta incompiuta dopo Porta Pia, quella cioè di riconciliare le classi subalterne con lo stato e la nazione ma che, al tempo stesso, per il modo in cui questa forza si era schierata nella "guerra civile" del Novecento, le escludeva dal governo. Così io ho cercato di rispondere alle domande di Foa. Foa ha ragione. Esiste il mondo delle "possibilità", delle rinascite e perfino dei "miracoli". Questo mondo sta nella pancia del paese. Può riemergere ma solo a certe condizioni. La prima è una nuova classe dirigente che ricostruisca lo Stato e ritessa il filo dell'unità della nazione, ponendo fine alle delegittimazioni ideologiche e riconoscendosi reciprocamente (destra e sinistra) come forze di governo. La seconda è ritornare a pensare la democrazia come qualcosa che non si esaurisce nei diritti individuali di libertà ma sia anche lo strumento attraverso il quale le masse popolari possano esercitare la propria sovranità. In fondo c'era questo dietro il miracolo di allora: un ethos collettivo, una visione "morale" della cittadinanza dopo il fascismo. A me pare che questo torni a essere il problema di oggi.

Senza nostalgia

di Miriam Mafai

Qualche anno fa Vittorio Foa, uno dei padrino della nostra Repubblica e mio vecchio amico, mi telefonò e chiese di farmi una intervista. La proposta mi stupì. Di solito infatti le interviste le faccio io. Poi il progetto prese corpo e si realizzò diversamente. E al posto dell'intervista ci fu uno scambio di lettere tra Vittorio Foa, Alfredo Reichlin e la sottoscritta. Di qui un libretto di un centinaio di pagine, *Il silenzio dei comunisti* pubblicato nel 2002 da Einaudi e che Luca Ronconi propone ora a teatro. Quella sollecitazione, l'invito di Foa a rompere il silenzio che, a suo avviso avvolgeva (e quasi cancellava) l'esperienza e la vita di tanti comunisti, ci ha spinto a ricordare e raccontare il nostro passato.

Il mio passato non è diverso da quello di altri militanti del PCI, e furono decine di migliaia, che dedicarono molta parte della loro vita e del loro tempo all'impegno politico: discussioni nelle sezioni di partito, propaganda casa per casa, comizi davanti alle fabbriche, nelle piazze di città o in sperduti paesi di montagna, organizzazione delle lotte operaie e contadine, appassionate campagne elettorali. Ho cercato di rispondere con sincerità alle domande di Foa, colmando, o tentando di colmare, per la parte che mi riguarda, quello che Foa ha chiamato *Il silenzio dei comunisti*. Ho vissuto nel PCI, da militante e dirigente sia pure di periferia, per molti anni. Sono stati anni di grande passione, e di successi (non dimenticherò mai le lotte dei contadini di Fucino contro il principe Torlonia per la conquista della terra). Anni di sacrifici personali, di grande fatica. E di errori.

A quel lontano passato io guardo oggi con tenerezza, con rispetto per quello che ero, per quello che eravamo. Senza pentimento. E senza nostalgia.

Il nostro paese è profondamente cambiato. Anche, credo, per la presenza del PCI, per la nostra attività e la nostra fatica. Ma è accaduto, con il mondo e con il nostro paese quello che in genere accade con i figli. Crescono, cambiano ma non sempre come noi avremmo voluto o sognato. Così il nostro paese è cambiato, anche per merito nostro, ma non proprio come noi avremmo voluto. Ma non soffro di nostalgia, sentimento sterile a mio avviso (a meno di non scrivere poesie) e che non ci aiuta a capire cosa succede oggi, cosa bisogna fare oggi.

Non vorrei dunque che quanto ho scritto e oggi viene proposto agli spettatori venisse considerato come una operazione nostalgica. Il racconto del passato ha, da parte mia, un senso solo se serve per mettere a fuoco il futuro. E, del resto, non a caso Ronconi ha dato a questa complessa iniziativa culturale con cui accompagna le Olimpiadi di Torino, il titolo *Domani*. Il passato, ciò che è

accaduto e abbiamo vissuto ieri mi appare come un deposito di memorie, di esperienze, di idee e di lavoro da cui è possibile e necessario estrarre i materiali e gli strumenti per costruire il futuro.

Né nostalgia, insomma, né liquidazione del nostro passato. C'è lì, infatti, qualcosa che va salvato non per conservarlo come una vecchia fotografia o una reliquia, ma come qualcosa che può essere utile ancora oggi per capire il presente e far politica nel presente. Chi scrive ebbe la fortuna di avere diciott'anni in un momento della storia d'Italia che ci propose scelte insieme semplici e drammatiche. Fummo comunisti per contribuire alla liberazione del nostro paese dal fascismo e dalla occupazione nazista. E, a liberazione avvenuta, fummo comunisti per amore di giustizia, per sottrarre milioni di uomini e di donne italiani a un destino di sfruttamento, di miseria, di analfabetismo. Nessuno, credo, può dire che oggi, nel nostro paese e in Europa, non esista, in condizioni naturalmente assai più complesse di allora, un problema irrisolto di libertà e di uguaglianza per la maggioranza degli italiani. Non esistono, temo, risposte semplici a problemi così complessi. Ma forse qualche insegnamento e qualche incoraggiamento può venire anche dalla storia, o meglio dalle storie che questo testo propone. O, per lo meno, io me lo auguro.

I temi della verità

di Eugenio Scalfari

Debbo scrivere, e lo faccio con piacere e affetto, la presentazione d'uno degli spettacoli allestiti a Torino da Luca Ronconi in occasione delle Olimpiadi. Va in scena il dialogo epistolare tra Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin che fu pubblicato in volume tre anni fa con il titolo *Il silenzio dei comunisti*.

Impresa ardua quella di teatralizzare alcune lettere piene di concetti, analisi politiche, ricordi ma anche passioni di allora e di oggi e speranze (e timori) per il futuro. Ardua per chiunque, ma non per Ronconi. Per lui sceneggiare testi non certo scritti per il teatro è la sfida che più gli attizza l'impegno e la fantasia. E poiché ogni grande uomo di teatro ha l'occhio e l'orecchio mirati al pubblico, è appunto al pubblico degli spettatori che la sua sfida è rivolta affinché anch'essi facciano ricorso ai propri sentimenti e alla propria immaginazione per diventare partecipi non passivi ma attivi, non più spettatori ma attori, coinvolti nella vicenda che si svolge in palcoscenico e tra i palchi e le poltrone della sala.

È facile ricordare quale sia il punto di riferimento di questo modo di fare spettacolo: il mitico "Globe" shakespeariano dove alla pochezza dei mezzi tecnici di invenzione corrispondeva la fantasia del pubblico adeguatamente sollecitata dal drammaturgo-regista e talvolta attore egli stesso. Ricordate il prologo e gli "entracte" dell'*Enrico V*? Quando l'attore che funge da "coro" invita gli spettatori a trasfigurare le scene di cartapesta in ampie campagne e in distese marine, in accampamenti di guerra e i pochi cavalli di cartone esposti in scena in foschi destrieri lanciati all'assalto? «Ora la gioventù d'Inghilterra è a Southampton» incita il corifeo «e voi slegate la vostra fantasia e immaginate guerrieri e cavalieri dietro la croce di San Giorgio».

Così Ronconi. E voi seguitelo in questo suo pressante invito e ne trarrete emozioni, diletto e stimolo per l'anima e per l'intelletto.

Ma ora andiamo al *Silenzio dei comunisti*. Perché un tema apparentemente solo politico, apparentemente svolto da tre autori addetti ai lavori e destinato ad un ristretto pubblico di addetti ai lavori, dovrebbe far vibrare la fantasia d'un pubblico molto più vasto e in gran parte "profano"?

Rispondo: perché quelle pagine trattano in realtà di temi che riguardano tutti. Sono i temi della verità, della rivoluzione, della libertà, della tirannide, dell'eguaglianza, dell'ingiustizia. E infine della vita e della morte, del bene comune e del "gulag". Ed anche del coraggio. Anzi, soprattutto del coraggio.

Vittorio Foa funge da provocatore. Lui pone il tema, formula le domande,

spesso anticipa le risposte e le controbatte con obiezioni. Fa di tutto per stringere in angolo i due interlocutori da lui scelti come i più agguerriti per far montare il dramma e colorarlo con l'esperienza del loro vissuto.

Le domande di Foa sono molte, aggrediscono quel "silenzio" da tutti i lati, ma il quesito di fondo o se volete il "leitmotiv" è uno solo: voi sapevate, non potevate non sapere; sapevate di quei delitti e di quella strage di massa che avveniva nelle tundre della gelata Siberia, nelle pianure ucraine, nelle prigioni di Mosca e di Leningrado. Voi sapevate ma avete taciuto. Perché? E perché tacete anche oggi, perché non vi confrontate con voi stessi? Non capite che il perdurare di questo silenzio renderà impossibile una resipiscenza fuori tempo massimo? Non capite che il silenzio di ieri e di oggi impedisce alla sinistra italiana la libertà di parola di cui mai come ora ci sarebbe bisogno? Foa si rivolge a due amici che conosce da decenni e con i quali ha combattuto tante battaglie. Eppure il suo capo d'accusa lo porta avanti con la foga d'un pubblico ministero; leggete quella sua prima lettera e lo immaginerete con la toga dell'inquisitore sulle spalle, il dito puntato verso un supposto banco degli imputati.

Qui l'attenzione di chi ascolta raggiunge il culmine. Come risponderanno i due "imputati"? Avranno un alibi solido? Riusciranno ad ottenere l'assoluzione, non per sé ma per la causa per la quale hanno combattuto per tutta la vita, per le convinzioni trasfigurate in ideali che li hanno guidati?

Risponde per prima la Mafai. Raccontando la sua giovinezza, la sua militanza nel Sud, il movimento contadino, la dignità dei comunisti, il loro volontarismo per il riscatto di quelle che allora erano ancora plebi, la fierezza di quelle donne.

Mafai è stata poi per molti anni la compagna di Giancarlo Pajetta; io del resto la conosco molto bene per averla avuta con me fin dalla fondazione di "Repubblica". Questa associazione di idee con il tema di cui parliamo mi ha fatto tornare in mente un episodio importante ai fini della domanda centrale posta da Foa.

Eravamo, se non ricordo male, agli inizi del 1962. Da pochi giorni era terminato il Ventunesimo Congresso del Partito comunista sovietico e la delegazione del PCI che vi aveva assistito, guidata da Pajetta, convocò una conferenza stampa a Botteghe Oscure. Vi andai per "l'Espresso". Ci fu un resoconto di Pajetta: il rapporto Krusciov sui crimini di Stalin e il suo "culto della personalità", già comunicato in segreto al Ventesimo Congresso, era stato reso pubblico al Ventunesimo. Se ne poteva ed anzi se ne doveva dunque discutere pubblicamente e questo fece Pajetta, subito bombardato dalle domande dei giornalisti.

Fu a quel punto che chiesi la parola e domandai a Pajetta perché, pur sapendo da tempo che cosa accadeva a Mosca e in tutta l'Urss, i comunisti italiani avessero taciuto la verità. Pajetta rispose senza esitazione con una frase ad effetto: «Perché - disse con voce grave - dovendo scegliere tra la verità e la

rivoluzione noi scegliemmo la rivoluzione».

Io ribattei che la verità è di per sé rivoluzionaria e così si chiuse quel brevissimo ma intenso “botta e risposta”. Ma qualche giorno dopo fu pubblicato un articolo di Togliatti nel quale il leader comunista dava inopinatamente torto a Pajetta e ragione a me, al termine di un lungo ragionamento che tuttavia nel finale recuperava la tesi del suo luogotenente equiparando verità e rivoluzione. Un coperchio insomma per ricoprire dialetticamente la pentola in ebollizione.

Oggi aggiungerei che l’alternativa rivoluzionaria non c’è mai stata in Italia. Il PCI l’aveva esclusa fin da quando Ercoli, alias Togliatti, tornò in Italia nel ’44 per assumere la guida del PCI e fece a Salerno l’accordo con Badoglio. Quattro anni dopo, nel letto d’ospedale in cui giaceva ferito dalla pistola di Pallante, impose al gruppo dirigente del partito già in armi per vendicarlo, di deporre ogni atteggiamento sedizioso e schierarsi a difesa della democrazia e della Costituzione.

La verità è che il mito della rivoluzione era appunto un mito, utile a coltivare l’ideale di una meta finale nella vasta platea dei militanti, rendendo gratificante una lunga attesa e una lunga pratica riformista e costituzionalista. Questa fu la peculiarità del PCI, autorizzata da Stalin e interpretata da Palmiro Togliatti.

La risposta di Reichlin alle domande di Foa ha un tono diverso da quella della Mafai. Anche lui racconta la sua giovinezza e i motivi che lo spinsero verso il comunismo. Nel PCI vedeva il solo punto di raccolta per i giovani che avevano a cuore il riscatto della patria e la conquista della libertà dopo vent’anni di fascismo e una guerra rovinosamente perduta. Non dunque per adesione all’ideologia, ma piuttosto per slancio patriottico e democratico dell’animo e poi, fatte le prime esperienze con i gruppi clandestini nella Roma di via Rasella, di via Tasso e delle Fosse Ardeatine, per adesione intellettuale e politica al programma di trasformazione della società da rurale a industriale, dai doveri dei sudditi ai diritti dei cittadini, infine dalla missione nazionale a quella europea.

Reichlin non sfugge alle domande di Foa ma ne cambia il punto di prospettiva con un passaggio di grande importanza: «Io credo che la sinistra non riesca a leggere il presente, questo presente. E perciò tace sul passato per l’ovvia ragione che il passato non è leggibile dal passato stesso ma solo a partire dai suoi svolgimenti e cioè dal presente. Ovvero a partire dai problemi che si sono creati e dagli interrogativi nuovi che si sono posti».

E pone a sua volta il tema del futuro della sinistra italiana, della nuova missione europea di cui si deve dar carico, alla luce della quale ogni silenzio sarà rotto e la lettura del passato sarà possibile senza più remore e ipocrisie.

Questo è il copione che i tre autori del libro hanno consegnato a Luca Ronconi.

C'è ampia messe di spunti, di teatro e di tragedia. Non solo di tragedia intellettuale, che sicuramente c'è stata e c'è, ma di singoli destini di volta in volta illuminati e distrutti, vittoriosi e sconfitti, traditi, immolati, depositari muti di tremende verità.

Questa è la trama. A tutti voi buona serata.

il silenzio dei comunisti

Armani



LO SPECCHIO DEL DIAVOLO

L'economia tra cuori e denari
di Giorgio Ruffolo

A propos de Lo specchio del diavolo
di Jaques Delors

Lo specchio del diavolo

LO SPECCHIO DEL DIAVOLO

di Giorgio Ruffolo

Consulenza scientifica Fondazione Sigma Tau

| | | |
|--|---|---|
| | <i>Economista</i> | Stefano Alessandrini |
| <i>Segretaria, Dama del 700, Risparmiatrice</i> | | Alice Bachi |
| <i>Cliente, Dama del 700, Risparmiatrice</i> | | Valentina Bartolo |
| <i>Cliente, Madre di Law, Risparmiatrice</i> | | Fiorenza Brogi |
| <i>Risparmiatore, Ufficiale dell'800</i> | | Andrea Capaldi |
| | <i>Economista</i> | Francesca Ciocchetti |
| <i>Presidente Nixon, Demiurgo</i> | | Giovanni Crippa |
| <i>Cliente, Napoleone III, Studente</i> | | Enzo Curcurù |
| <i>Cliente, Risparmiatrice</i> | | Paola D'Arienzo |
| <i>Cliente elegante, Signora Roegen, Imperatrice Eugenia</i> | | Paola De Crescenzo |
| <i>Australopiteco, Vania, Secondo predatore</i> | | Pasquale Di Filippo |
| <i>Australopiteco Edward, Primo predatore</i> | | Raffaele Esposito |
| | <i>Eva</i> | Iaia Forte |
| <i>Cliente, Investitore dell'800</i> | | Gianluca Gambino |
| | <i>Cronista americana</i> | Melania Giglio |
| <i>Inserviente, Uomo del 700, Giovane comunista</i> | | Lorenzo Iacona |
| | <i>Lettrice</i> | Silvia Iannazzo |
| <i>Inserviente, Investitore dell'800, Imprenditore</i> | | Edoardo La Scala |
| <i>Commesso elegante, Filippo d'Orléans, Terzo predatore</i> | | Roberto Laureri |
| | <i>Gestore, Investitore</i> | Marco Maccieri |
| <i>Cliente, Banchiere Warburg, Imprenditore</i> | | Bob Marchese |
| | <i>Cliente, Risparmiatrice</i> | Monica Mignolli |
| | <i>Economista</i> | Giacinto Palmarini |
| | <i>Cliente, Risparmiatore</i> | Paolo Paolini |
| <i>Abate Galiani, Vescovo Ussher, Abate di Tournai, Padre di Law</i> | | Franco Passatore |
| <i>Cliente, Investitrice dell'800, Giovane comunista, Cronista europea</i> | | Franca Penone |
| <i>Australopiteco Evita, Katherine</i> | | Irene Petris |
| | <i>Dio, Banchiere</i> | Claudio Puglisi |
| <i>Adamo, Milton Friedman</i> | | Tommaso Ragno |
| | <i>Cliente, Investitore</i> | Massimiliano Sbarsi |
| <i>Nicolas Georgescu Roegen</i> | | Elia Schilton |
| <i>Inserviente, Risparmiatore</i> | | Francesco Scianna |
| <i>Inserviente, Risparmiatore</i> | | David Sef |
| <i>Inserviente, Giovane comunista</i> | | Andrea Simonetti |
| <i>Cliente, Uomo del 700, Risparmiatore</i> | | Massimiliano Sozzi |
| <i>Cliente, John Law, Studente</i> | | Simone Toni |
| | <i>Cliente, Investitore</i> | Nanni Tormen |
| <i>Inserviente, Mr. Wilson, Risparmiatore</i> | | Marco Vergani |
| | <i>Madrina</i> | Debora Zuin |
| <i>e con</i> | | Rebecca Agostinelli, Roberto Adriani, Enrico Ferraris, Maurizio Iania, Nicola Marchitello, Alessandro Melli, Fabio Saba, Roberto Vizzuso |
| | <i>regia di</i> | Luca Ronconi |
| | <i>scena di</i> | Tiziano Santi |
| | <i>costumi di</i> | Simone Valsecchi, Gianluca Sbicca |
| | <i>luci di</i> | Guido Levi |
| | <i>suono di</i> | Hubert Westkemper |
| | <i>training e movimento</i> | Maria Consagra |
| | <i>responsabili di regia</i> | Carmelo Rifici, Paola Rota |
| | <i>coordinamento artistico generale</i> | Mauro Avogadro |

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE



L'economia tra cuori e denari

di Giorgio Ruffolo

Perché “lo specchio del diavolo”?

Attenzione. Non lo sterco del diavolo, come con sprezzante oscenità gli scolastici definivano la moneta. Lo specchio: per via della riflessività: un fenomeno tipico della fase più recente del capitalismo, il cosiddetto capitalismo finanziario.

È stato un grande speculatore, filantropo e progressista (un ossimoro bello e buono) Giorgio Soros, ad affermare, proprio lui, speculatore, che il capitalismo è diventato, nel nostro tempo, un gioco di specchi. Al punto che non si riesce più a distinguere la sua realtà dalla sua immagine. Se è il diavolo che muove la coda o la coda che muove il diavolo.

Che cos'è la riflessività? È lo specchio di Alice nel paese delle meraviglie. In quello specchio le immagini si rispecchiano (ovviamente) ma rovesciate. Nel mercato finanziario, per esempio, dove si incontrano domande e offerte di titoli (azioni, obbligazioni eccetera) i prezzi che ne risultano dovrebbero “riflettere”, più o meno, i prezzi dei valori reali. Ma spesso non è così. Perché?

Ecco una bella domanda. Che si collega con un'altra, più vasta. È l'economia che deve essere messa al servizio dell'uomo? O l'uomo che deve mettersi al servizio dell'economia?

Per rispondere, alla buona, s'intende, abbiamo incontrato Adamo ed Eva, scimmioni preistorici e gentiluomini settecenteschi, speculatori pazzoidi e professori moralisti, e Napoleone il piccolo, e Serse il Grande: mercati tumultuosi, baroni predatori, utopisti incorreggibili. Per cercare di capire se questa sfera che si sgomitola ci porta da qualche parte. E dove.

E abbiamo anche tentato di persuadervi che non è affatto vero che, come diceva Thomas Carlyle, l'economia è una scienza tetra (*dismal science*). Lui, sì, era piuttosto tetro. L'economia è fatta sì di denari, ma anche di cuori. Di grandi egoismi e di grandi ideali.

Questa rappresentazione, come tutti i drammi che si rispettano, è divisa in tre atti. Il primo è l'economia e la natura. Il tema centrale è la Tecnica. Il secondo è l'economia e la moneta. Qui il protagonista non è la Tecnica, ma il Mercato. Anche questa, come la Tecnica, è un'invenzione specificamente umana, che nasce dallo scambio, una peculiarità della nostra specie.

Il terzo è l'economia e la politica. È il vero grande problema dell'economia politica. Qui si cerca finalmente di rispondere alla domanda iniziale: l'economia è al servizio dell'Uomo, o l'uomo dell'economia?

La collaborazione con Luca Ronconi è nata tramite comuni amici e dalla convinzione condivisa che si potessero spiegare cose difficili in modo più semplice, rappresentando modi di pensare, capitali culturali come l'economia, la scienza, la biotecnologia, ma in modo teatrale. I Greci facevano questo! Il teatro per i Greci non era un'attività specializzata: era la vita sulla scena. Ora, la nostra vita, più complessa di quanto non fosse la vita dell'antica Grecia - composta di emozioni e di sentimenti primari e elementari - è fatta di teoremi e di modelli, di cultura e di scienza... Se noi continuiamo a lasciare questi elementi fuori dall'arte, manchiamo al nostro dovere di avere e dare accesso alla creatività. Vista questa concordanza di opinioni e fini, ci siamo incontrati molto volentieri su questo tentativo che era una scommessa per tutti e due. Si è trattato di una sfida con me stesso: è possibile rappresentare l'economia? Per me è possibile, poi sarà il pubblico a giudicare!

Quando ho fornito a Luca Ronconi alcuni testi, lui mi ha fatto una serie di domande, mi ha chiesto dei chiarimenti, mi ha indotto a rifare, a chiarire, a integrare determinati ragionamenti. C'è quindi stato un certo viavai di carte tra me e lui. Poi mi ha invitato a vedere la prima prova a tavolino, che per me è stata sconvolgente perché non avevo nessuna esperienza di questa scienza che è il teatro. È stato incredibile vedere come Ronconi aveva preso il mio testo e lo aveva tradotto in rappresentazione. Un'operazione che a me è sembrata genialissima! Inizialmente pensavo che avrebbe rivoltato il mio testo come un calzino, invece ho scoperto che lo ha lasciato così come è! Mi aspettavo che facesse parlare due o tre personaggi alla volta, invece lui ne fa parlare cinquanta tutti insieme, che si inseguono e si rispondono gli uni con gli altri sulla base di una continua ed eccitata recitazione creando una coralità straordinaria.

Scrivendo il testo ho deciso di partire da Adamo ed Eva perché credo che il modo migliore per capire una cosa difficile sia di farne la storia, di cominciare dall'inizio. Allora quale inizio migliore per far capire l'economia che non cominciare dal Paradiso terrestre? Quella è stata veramente una scelta economica, anche se, a quanto affermano le Sacre Scritture, siamo stati cacciati, ma una volta cacciati abbiamo avuto assegnato il compito di cercare di sbrigarcela per conto nostro. Questo è in fondo quello che il "grande economista", vale a dire il Padre Eterno, ci ha detto: "assoggetate - non era molto ecologico! - le bestie, gli animali, le creature e lavorate col sudore della vostra fronte". Cioè il profitto e il costo, due termini economici. Adamo ed Eva sono stati investiti da questa lezione di economia politica ed hanno fatto del loro meglio!

Una volta gli economisti credevano che la scienza vera fosse la fisica, perché la fisica era una scienza esatta e il loro ideale era che l'economia fosse altrettanto scienza esatta di quanto fosse la fisica. Questa è un'illusione perché si è verificato un fatto paradossale, cioè che la fisica è diventata una scienza inesatta: con la teoria dei quanti e la teoria della relatività disponiamo di elementi

probabilistici ma non più di elementi deterministici, quindi di modelli di scelte incerte nell'incertezza e non di modelli di scelte certe nella certezza. La mela di Newton della fisica è diversa dalla mela dell'economia. La mela di Newton tratta di un oggetto inanimato, che è appunto la mela, ma la mela dell'economia non è inanimata perché mentre cade può decidere di cambiare percorso. Ciò cambia radicalmente la scienza economica rispetto alla fisica "tradizionale", perché abbiamo a che fare con delle probabilità e non con delle certezze. Dobbiamo indovinare, dobbiamo prevedere, dobbiamo supporre, dobbiamo scommettere; ma allora una scienza che scommette, che prende dei rischi non è una scienza esatta. E poi mi domando: esiste veramente una scienza esatta? No, esiste una scienza che ci insegna qual è il modo più ragionevole di affrontare delle incertezze e questo è il compito dell'economia.

Oggi gli interessi economici tendono a prevalere su quelli politici a causa di quel fenomeno che si chiama globalizzazione. Globalizzazione significa aprire le frontiere al traffico e allo scambio delle merci e soprattutto dei capitali. Così l'importanza degli Stati diminuisce rispetto all'importanza dei mercati e questo spiega perché la politica diventa sempre meno efficace rispetto all'economia. Quando si parla, per esempio, del danno enorme provocato dai cosiddetti paradisi fiscali - ce ne sono almeno un centinaio sparsi per il mondo - si mette il dito nella piaga tremenda che una globalizzazione incontrollata e selvaggia, non la globalizzazione in sé, che è un fatto progressivo (Marx la salutava entusiasticamente) sta creando. Io non sono un protezionista, non sono contro la globalizzazione, ma distingo tra il traffico di stupefacenti e l'evasione fiscale da una parte e la buona globalizzazione, cioè lo scambio di merci e di capitali produttivi dall'altra. Oggi la politica è posta in difficoltà rispetto agli interessi economici perché mentre un capitalista può spostare i propri capitali da un lato all'altro del mondo, un governo non può trattenere quelle risorse per dislocarle verso obiettivi umanamente ed economicamente più produttivi.

La cultura non deve annoiare: quando accrescendo la propria cultura ci si diverte significa che l'ideale è raggiunto. D'altronde se non facciamo questo tentativo come faremo in modo che il maggior numero di persone sia coinvolto nel destino di tutti? Per essere coinvolti nel destino di tutti non ci si deve solo impegnare, ci si deve anche divertire!

A propos de Lo Specchio del Diavolo

Giorgio Ruffolo vous fait pénétrer dans la complexité de l'économie et de sa longue histoire. Il le fait avec son rayon laser de clarté qui ne laisse aucun fait important dans l'ombre : Personne ne met en cause sa grande compétence comme économiste et comme homme de vision. Il est le guide qui permettra à chaque citoyen de s'approprier ce domaine essentiel de notre vie collective et de notre vie professionnelle.

Jacques Delors

A proposito di Lo Specchio del Diavolo

Giorgio Ruffolo ci introduce nella lunga e complessa storia dell'economia. E lo fa con l'incisività di un raggio laser, senza tralasciare alcun evento importante: nessuno mette in discussione la sua grande competenza di economista e la sua capacità di analisi del futuro. È la guida che permetterà a ciascuno di appropriarsi di questa parte essenziale della nostra vita sociale e professionale.

Jacques Delors

OFFERTA

PESCHE NOCI

€

1,49

AL KG.

PESCHE

€

0,99

AL KG.





BIBLIOETICA. DIZIONARIO PER L'USO.

Le ragioni di un dizionario
di Pino Donghi

Bioetica come problema culturale
di Gilberto Corbellini e Armando Massarenti

La lingua cosmopolitica di un mondo in transizione
di Paolo Fabbri

biblioetica dizionario per l'uso

BIBLIOETICA.

DIZIONARIO PER L'USO

di Gilberto Corbellini, Pino Donghi, Armando Massarenti
Consulenza scientifica Fondazione Sigma Tau

con

Fiorenza Brogi
Bob Marchese
Franco Passatore

e con

Alice Bachi
Valentina Bartolo
Giovanni Battaglia
Pasquale Di Filippo
Cristian Maria Giammarini
Giorgio Ginex
Lino Guanciaie
Diana Höbel
Silvia Iannazzo
Alessandro Loi
Francesco Rossini
Massimiliano Sbarsi
Marco Toloni
Alfonso Veneroso
Francesco Vitale

regia di Luca Ronconi, Claudio Longhi

scena di Tiziano Santi

costumi di Silvia Aymonino

luci di Guido Levi

coordinamento artistico generale Mauro Avogadro

Le ragioni di un dizionario

di Pino Donghi

«Il “domani” a teatro - così dice Luca Ronconi - è un tempo rappresentabile solo a condizione di osservarlo da un “dopodomani”, come fosse uno “ieri”». Curiosa prospettiva: osservare il prossimo futuro da un futuro ancor più lontano, immaginarlo come una memoria, guardarlo come un passato, magari con nostalgia, comunque con passioni: varie.

Il po' di vertigine che consegue da questo rimescolarsi di tempi, dall'inversione delle prospettive più ovvie, rende ragione di un'impresa singolare dentro la quale va compresa l'esperienza di *Biblioetica*, di questo *Dizionario per l'uso* concepito - un'arditezza che mi azzarderei a dire totalmente ronconiana - come uno *spettacolo consultabile*.

Ma facciamo un passo indietro e anzi più d'uno: quand'è che abbiamo cominciato a pensare ad un *Dizionario* di bioetica? Per la cronaca tra il Gennaio e il Febbraio del 2004, ma non ci avremmo mai pensato se prima non avessimo visto e anzi, se non avessimo collaborato alla realizzazione di *Infinities*, spettacolo premio Ubu 2002, scritto dal cosmologo e matematico inglese John D. Barrow e messo in scena da Luca Ronconi a Milano negli spazi riadattati a teatro degli scaligeri magazzini della Bovisa. Ronconi aveva voluto *Infinities* perché cercava una drammaturgia che non fosse né tradizionale né esistente: e un testo che parlava di paradossi matematici non somigliava certo ad alcuna produzione mai realizzata. L'esigenza teatrale, con il Teatro Stabile di Torino, per il progetto *Domani* di Ronconi e Walter Le Moli, ci fu proposta in maniera analoga: misurarsi con forme e linguaggi che forzino il teatro a sperimentare drammaturgie originali. Ma anche questa volta non era solo il tema, la bioetica, a prestarsi alla bisogna: doveva essere la forma espressiva, la confezione, il genere di discorso. Di qui l'idea del Dizionario, che a Ronconi piacque subito, che genere teatrale certo non è, e che aveva e mantiene anche un ulteriore vantaggio, e proprio nei confronti della bioetica.

La bioetica è certo uno dei temi del giorno ed è altrettanto evidentemente un tema in progress. Così come per ogni sapere il cui corpus è in continua evoluzione la forma del “trattato” - che pure per la bioetica è stata utilizzata - ovvero l'idea di un summa definita appare contraddittoria: la misura temporale, rapidissima, dentro la quale si assiste allo sviluppo di nuove acquisizioni di conoscenza, di originali prospettive e quindi di rinnovati interrogativi rende vano il tentativo di arrivare ad una collezione sistemizzante. Di più. Sui temi della bioetica, superate le divisioni di superficie, i pretesti dello smarcamento politico quotidiano, rimangono spesso distinzioni profonde, differenze che appartengono alla cultura, alla storia individuale, alle credenze

religiose, alla stessa definizione di quelle parole che della bioetica parlano. Di qui, anche, l'idea di un dizionario, l'idea che ad un certo punto ci si debba fermare, quando il conflitto appare bloccato con i contendenti in stallo, e si debba provare a ripartire dalle parole, cercando una definizione comune o almeno in parte condivisibile, un mettersi d'accordo al livello minimo consentito eppure necessario alla futura comprensione. Con un rischio: «il dizionario di una disciplina troppo recente - ammonisce infatti Paolo Fabbri, estensore di alcune delle voci raccolte, compresa quella di "dizionario", appunto -, in fase di ricerca, incerta del suo linguaggio e del suo fuori di sé, di solito è cattivo segno: "trovata" editoriale o crescita zero della teoria» ma con delle significative eccezioni, alle quali l'ambizione è di aggiungere la nostra, a riprova che «espressione provvisoria di una lunga ostinazione, il dizionario si prefigge di rassicurare delle pertinenze: riassumendo prolungate analisi empiriche e definendo senza mezzi termini, di creare inquietudini epistemiche. Le voci ragionate, terminali di un percorso concettuale, fanno economia delle procedure persuasive che accompagnano saggi e trattati; consentono una presentazione paradigmatica e discontinua che ha le virtù e i concertati difetti dell'acentrismo: ridondanza immotivata ed esclusioni arbitrarie. Eppure - ogni benché è, in fondo, un perché - finisce per dare ai ricercatori un senso 1 (uno stato di sapere) e un senso 2 (una direzione da prendere): tekmor e peiros, il segno è rotta e stella polare».

Così, l'artificio che abbiamo sperato buono per il Teatro ci è sembrato comunque utile, tanto per fare economia di procedure persuasive e per giustificare ridondanze ed esclusioni, quanto per fissare uno stato del sapere bioetico - suggerendo, evidentemente una direzione da prendere - a partire da una definizione tendenzialmente dizionariale di quelle parole che sono oggi sulla bocca di tutti (e diciamo "tendenzialmente" perché qua e là si nota un eccesso di enciclopedismo).

Insomma, *Biblioetica. Dizionario per l'uso*, nasce all'incrocio di una straordinaria occasione e di molte necessità che ne hanno, strada facendo, determinato le virtù. Si tratta di una collezione di lemmi sulla cui completezza è lecito discutere e anche dissentire ma che si è costruita nel confronto con operazioni analoghe e già disponibili; per alcune voci abbiamo pensato a più di un'entrata, e questo per rendere conto di alcune definizioni tecniche che solo parzialmente riescono a rendere conto dell'uso quotidiano nel linguaggio comune; vi è una radicale, anche se non ricercata, difformità negli sviluppi: alcuni lemmi vanno poco oltre la denotazione dizionariale, altri si aprono ad una trattazione enciclopedica (e questo vale, specialmente, per le voci "filosofiche"); alcuni autori ricorrono per più di un'occorrenza, altri, la maggioranza, contribuiscono per un solo lemma. Quando c'è sembrato che il dizionario non bastasse, che la sua forma non tenesse a sufficienza, abbiamo aggiunto dei dialoghi, dei luoghi dove "le voci" potessero parlare tra di loro, interdefinirsi, scontrarsi e, laddove possibile, trovare una nuova composizio-

ne. È questo il modo, sono queste le soluzioni che abbiamo adottato per tenere comunque conto della prima committenza: anche se il teatro, così come era già accaduto per *Infinities*, ci chiedeva di attenerci alle forme tradizionali, quelle che sul palcoscenico non sono previste, nel ragionare insieme della forma dell'espressione e della forma dei contenuti abbiamo necessariamente "adattato" - tradotto intersemioticamente, avrebbe suggerito Roman Jakobson - i nostri saperi e quelli degli esperti che hanno accettato di collaborare a quella impreveduta quanto affascinante destinazione d'uso. Il Dizionario, oltretutto, ha come sua principale regola l'assenza di costrizioni, l'assoluta libertà di cui gode colui che ha il piacere o la necessità di consultarlo. Se è pur vero che nessuno ci impedisce di leggere un romanzo giallo dall'ultimo capitolo - sebbene questo contrasti con il buon senso e oltre che rovinare la sorpresa ne mini, più che altro, la stessa intelligibilità - a nessuno verrebbe invece in mente di aprire un dizionario a pagina 1 e progredire di conseguenza fino all'ultimo lemma della lettera "Z". I dizionari si consultano sulla base di una necessità contingente, il bisogno di conoscere una definizione precisa e solo da quell'occorrenza semmai, progredendo per sostanziali equivalenze, parziali sinonimie e dichiarate contrarietà si può avanzare con andamento rizomatico, saltando 200 pagine indietro e poi ancora 20, per poi ricatapultarsi in avanti, girare intorno ad una serie di lemmi contigui fino ad essere risparati da tutt'altra parte, lontano mille pagine e in contesto semantico tutto diverso. Come si fa quando si vuole aprire una cassaforte, ecco che tentiamo di impossessarci dei tesori del corpus dizionariale scorrendo avanti e indietro la manopola delle possibili combinazioni, con un avanzamento impresagibile (e quindi sorprendente!). Per quanto possa essere inconcepibile, l'idea di una lettura pagina per pagina di un ipotetico dizionario da *bed-side-table*, non dovrebbe invece sfuggire il potenziale ludico della rincorsa semantica senza apparente direzione, l'infinito ghirigoro del senso che trova ragione solo ed esclusivamente nel gioco di linguaggio.

Nel progettare *Biblioetica*, oltretutto - e di nuovo, ben consapevoli della destinazione spettacolare del suo trattamento - non ci è sfuggita un'ulteriore e più estrema dimensione ludica, quella del "telefono senza fili". Il gioco per cui sussurrando una parola nell'orecchio di chi ci è vicino, di bocca in bocca, orecchio dopo orecchio, ci aspettiamo divertiti l'esito della storpiatura fino al limite estremo dell'assoluto fraintendimento sembra, a tratti, caratterizzare l'irriducibile incommensurabilità delle parole che ci scambiamo quando discutiamo di "vita", "determinismo", "evoluzione", "relativismo", "natura", "dignità della persona", "coscienza" etc. etc. Nel dibattito bioetico, infatti, si assiste a volte ad un ripetuto e involontario *chinese whisper*, laddove la parola originaria cambia via, via di significato, transitando a seconda dei turni di parola, prima presentando varianti di poco e relativo conto ma poi cambiando più evidentemente d'aspetto fino a definirsi in aperta contraddizione come riferendosi a vocabolari diversi. «Cosa si intende con la parola embrione?»,

«qual è la definizione di organismo geneticamente modificato?»: se non ci accontentiamo di giocare abbiamo bisogno di calibrare, regolandole costantemente, le nostre parole perché altrettanto invariabilmente l'accordo si allenta e poi si confonde e magari si scioglie proprio a misura che la parola, circolando, si espone al fraintendimento. D'altra parte le parole indiscutibili, le parole dell'autorità, quelle delle quali si afferma un'unica possibilità significativa diventano necessariamente povere, quelle "parole povere" che, fingendo un accesso democratico, condannano il senso all'immobilità e quindi all'insensatezza.

Meglio quindi rischiare il malinteso, mettere a dura prova la reciproca comprensione piuttosto che condannare il significato ad un raggelante Esperanto. Le parole, in questo spettacolo, emergono a richiesta e parlano del loro senso in maniera aperta, non celano la rotta e i punti di riferimento ma si prestano a viaggi molteplici alla fine di ognuno dei quali la mappa bioetica si ridisegna ponendo alle definizioni nuovi interrogativi, aprendo nuove enciclopedie. Se altri dizionari si renderanno necessari - per la stessa buona ragione per cui i dizionari si compilano incessantemente, in ragione della naturale evoluzione delle lingue e non per assecondare "trovate editoriali" - ci saremo emancipati dalla crescita zero, avremo superato il confine della dimensione ludica, garantendo alla teoria un tasso di crescita comunque apprezzabile. Che sia anche apprezzato, poi, e oltre il piacere che consegue dalla fruizione dello spettacolo teatrale, riguarda invece il lettore-spettatore, pur rimanendo nella speranza di chi lo ha redatto.

Bioetica come problema culturale

di Gilberto Corbellini e Armando Massarenti

In Italia alcuni filosofi hanno proposto di abolire la bioetica. La loro va presa come una *boutade* più che una proposta seria. Si può capire però il loro sconcerto. La bioetica, soprattutto nella sua versione italiana, ha spesso contribuito più ad amplificare i problemi e le controversie che a trovare le soluzioni. Si è fatto molto di quello scandalismo che l'embriologo e biologo cellulare Lewis Wolpert ha chiamato "pornogenetica". È anche responsabilità dei bioeticisti, e di un morboso immaginario di abusi che porta quasi necessariamente ad argomentare in senso tendenzialmente proibizionista, se la bioetica è diventata una sorta di nuovo moralismo, che spesso accomuna etiche religiose e laiche quando sono in gioco vita e morte o salute e malattia. E che la stessa bioetica ha contribuito a far lievitare l'ondata irrazionalistica e antiscientifica che sta investendo la cultura occidentale.

Abolire la bioetica però non ha senso. Non è con una *boutade* che si capiscono e affrontano i problemi. Meglio ci è sembrato provare a smitizzarla e a scompaginare un po' le carte. Senza assumere posizioni fintamente neutrali, riteniamo empiricamente dimostrato dall'evoluzione dell'etica medica e della bioetica, che gli approcci laici (nel senso di non confessionali) hanno dimostrato una funzionalità e ragionevolezza di gran lunga superiore nel dirimere controversie e orientare le legislazioni. Va ricordato che la laicità non prescinde dai valori religiosi a cui fa riferimento una componente rilevante delle persone.

I paesi che hanno adottato delle strategie di tipo liberale nel gestire le controversie e i conflitti, per prima la Gran Bretagna ma anche i Paesi Bassi, rendendo possibile la libertà di scelta dei cittadini nel quadro di una rigida regolamentazione, hanno conseguito i vantaggi maggiori e risentito di minori abusi. Un'analisi critica degli atteggiamenti concreti e delle scelte rispetto a temi bioeticamente controversi, ovvero guardando alle esperienze o a esempi immediatamente comprensibili, mostrano come un atteggiamento laico che rispetti le preferenze e le scelte individuali, e impedisca soltanto ciò che si sa che provocherà qualche danno o torto a terzi, senza pretendere di far prevalere un punto di vista particolare nel quadro di un interesse comune a massimizzare il benessere, produce conseguenze incommensurabilmente più vantaggiose sia per gli individui sia per le società.

Stante questo punto di vista condiviso, e a partire dagli stimoli critici lanciati da Luca Ronconi, il problema diventava quello di immaginare come trasmettere la portata culturale dei temi bioetici in un modo allo stesso tempo informativo e problematico, nel contesto di una rappresentazione teatrale.

Come rappresentare a un largo pubblico l'idea che le problematiche bioetiche, oltre che essere connotate da aspetti specialistici, si inseriscono all'interno di un quadro storico-culturale più ampio e sono necessariamente aperte a un confronto a trecentosessanta gradi con la realtà della ricerca e delle esperienze conoscitive riguardanti la dimensione morale dell'agire umano? Come evitare che i temi trattati finissero col corrispondere a una specifica filosofia della bioetica? In che modo si sarebbero potuti creare dei contesti contrastati, e suggerire dei percorsi tematici personalizzati e differenziati? Senza ignorare le specificità problematiche e cercando di consentire una fruizione dei testi a diversi livelli e a partire da differenti vie di accesso.

La scelta è ricaduta su un percorso testuale costituito da una serie di lemmi chiave e da brevi dialoghi che definiscono e problematizzano le principali tematiche del discorso bioetico. I lemmi sono stati scelti in funzione del peso culturale e del valore che possono assumere per comprendere l'evoluzione della bioetica e delle sue problematiche. In altre parole, l'obiettivo che ha ispirato la selezione dei lemmi del dizionario e l'invenzione dei dialoghi è stato quello di far emergere l'ampiezza culturale, la variabilità e la diversità degli approcci bioetici, ovvero il loro divenire storico e gli adattamenti sociali e culturali che spesso anticipano e superano le teorizzazioni o le problematizzazioni bioetiche.

Alcune delle situazioni sceneggiate creano dei percorsi discorsivi che provano a produrre esemplificazioni significative e a suggerire possibili articolazioni. Una riflessione sull'evoluzione del dibattito bioetico ha inoltre suggerito l'identificazione di quattro ambiti tematici, che contestualizzano i lemmi e vengono esplicitati nelle situazioni sceniche. Dove vengono in qualche modo rappresentate le controversie che caratterizzano il dibattito bioetico.

Il primo riguarda la novità che caratterizza la bioetica intesa come nuovo modo di affrontare le dimensioni etiche della medicina. Il tema è il declino del paternalismo medico e l'affermarsi del principio del rispetto per l'autonomia personale, che si estrinseca praticamente nella dottrina del consenso informato. Il secondo cerca di descrivere i conflitti tra la realtà delle conoscenze scientifiche e delle possibilità tecniche e il contesto culturale più tradizionale, in particolare quello religioso; nonché tenta di schematizzare le dinamiche socio-comunicative dello scandalismo bioetico. Il terzo ha a che fare con le applicazioni della ricerca biotecnologia per promuovere il benessere umano individuale e sociale, dove sono in gioco le dinamiche che sono alla base delle valutazioni dei rapporti tra rischi e benefici all'interno di un quadro dove si tratta di soppesare i valori della libertà di ricerca e delle metodologie scientifiche, rispetto agli obiettivi e alle aspettative di riduzione delle sofferenze e cura/prevenzione delle malattie, nel contesto di sistemi di valore dati. Il quarto interessa la giustizia e le questioni distributive: non solo la giusta allocazione delle cure e delle risorse sanitarie, ma anche problemi relativi all'identità e alla pluralità delle visioni del bene.

La lingua cosmopolitica di un mondo in transizione

di Paolo Fabbri

I pensieri volano, si dice, ma le parole vanno a piedi. Alcune di queste però seguono più da vicino i pensieri e talora li precedono. Sono i neologismi, come quelli che combinano termini risaputi con prefissi post-moderni come nano- e giga-, eco-, cyber- ed soprattutto bio-. È il caso di Bioetica, un vocabolo ibrido che ha già perso il tratto di separazione che ne segnalava la novità: collegare la Vita naturale, umana e inumana all'etica e alla morale. Alla Morale come apparato di norme e prescrizioni universali ed esigenze personali universalizzabili e all'Etica come insieme di proposizioni particolari e istruzioni dettagliate. La lingua è arbitraria (nel riferimento), aperta (nel lessico) ed elastica (nella definizione) ed ha un modo suo di far sistema. È una rete acentrata di termini vecchi e nuovi che si richiamano e si oppongono, si definiscono e interdefiniscono. Così è il Dizionario di bioetica, scritto a più voci - una trentina - di diverso tono ed estensione, densità ed astrazione. Solo la finitezza dei problemi permette definizioni esaustive: il sapere bioetico però è nuovo quanto rilevante, rigoroso quanto rischioso. Mette in gioco i grandi assi semantici del linguaggio: la morte e la vita - i suoi inizi e la sua fine, i suoi principi e i suoi fini - l'individuo e le società, la natura e le culture. Anche se d'origine recente, la parola Bio-etica ha già spostato l'accento tra le sue componenti: nata come caratterizzazione naturalistica della morale, oggi significa l'iscrizione di assiologie e pratiche nella scienza, nella ricerca e nella costruzione dei collettivi umani e non umani (piante, animali, molecole, virus). Bisognava quindi lasciar posto a molte incognite, scientifiche e tecniche, di senso e di valore, personali e collettive. Per questo il Dizionario si presenta come un'enciclopedia e come un manuale: come un implicito rinvio o un esplicito diverbio. Secondo i punti di vista, che vedono la Bioetica come un processo in progress o una stasi progettuale, il dizionario può sembrare una Babele prolifica o un buco nero che assorbe verità e truismi. In ambo i casi, come un vasto cantiere semi-abbandonato dove delimitare ambiti, tracciare percorsi, trovare parole chiave e le serrature corrispondenti. Si potrebbe obiettare che già esistono, oltre agli innumeri siti web - altri dizionari di bioetica, redatti da uno o pochi autori con solidi a priori, cattolici o laici⁽¹⁾. Ma poiché oggi i modi di definizione contano più dei mezzi di produzione, questo ulteriore dizionario è benvenuto. Scompaginare i termini, introdurre nuove denominazioni e connotazioni, accendere dialoghi e metaloghi non è puro gioco di significanti, ma una presa diretta su scelte e decisioni. Il consenso informato del paziente e l'eutanasia; l'allocazione di risorse sanitarie e la visione pluralista del bene e della giustizia; l'accesso alle risorse economiche e

alla trascendenza: le terapie geniche e l'immortalità! La genetica è diventata parte dell'ambiente sociale con toni, talvolta fondamentalisti, da religione laica. Il significato originario di "lemma" -termine logico approdato alla linguistica - era "premessa di azione": all'iscrizione del significato e al riconoscimento del valore segue la performance d'un atto di forza. È questo il senso della ferma posizione del nostro Dizionario a favore d'un approccio laico ai problemi sollevati dalla tecnoscienza genetica. Ed è per questo che possiamo prenderci a parole sulla "qualità" o sulla "sacralità" della vita. Fino a ricordare, nel mito fondatore della fede cristiana, l'immacolata procreazione del dio incarnato e la sua adozione putativa e mondana. Per dialogare bisogna essere diversi. E per creare una lingua franca della Bioetica in una società pluralista, oltre alle differenze e ai dilemmi, contano i rinvii e le somiglianze di famiglia, le critiche e gli attachement. La biologia molecolare e genetica è naturalmente semio-fisica: ha costruito interdisciplinarietà inattese e ha messo in cultura le scienze. Ricomponendo imprevedibilmente caratteri alfabetici della natura, ha re-impaginato i geni e i "semi" dei testi culturali. Ha rimesso l'Uomo nella Natura - che è, etimologicamente, l'insieme delle nascite di cui l'uomo è parte - e la Natura nella costruzione responsabile dell'Uomo - cioè una seconda natura. I laboratori della biologia non sono più "vitalisti": eppure non agiscono solo sugli elementi inerti o fissi (fisiochimici), ma anche su quelli emergenti e contingenti (viventi) e sul passaggio tra loro (mutazione e metamorfosi). Ne è emersa un'inedita possibilità di agire, a livello fisico e mentale, sul corpo proprio, mediatore tra noi e il mondo e le varie forme umane e non umane d'inter-corporeità. Accelerando i tempi della selezione "naturale", la natura umana diventa, riflessivamente, causa su e di altre specie da replicare, ricostruire o inventare. Un potere cosmo-culturale ancora inesplorato, ma padrone fin da oggi dei propri mezzi, mentre i fini, cioè i valori e i progetti, restano quelli di ieri. Potere reversibile e ambivalente che solleva speranze ed utopie già affidate alla società e all'educazione, ma che incute per questo fobie e distopie. Fino d'ora il corpo umano viene visto come un prototipo, portatore eventuale di "cattivi" geni da testare e rettificare in continuazione; dai test prenatali fino alle aule dei tribunali, una "vita degna di esser vissuta" dev'essere di buona qualità morfologica e genetica! Mentre i filosofi prospettano la stipula, con tutti i viventi, di un nuovo Contratto Naturale, alla Bioetica spetta il compito spinoso di mettere teorie rotonde dentro pratiche quadrate. Definire le relazioni alla vita e alla morte degli uomini e degli animali, a cominciare dai trapianti fino alle tanato-tecniche. Esplorare i rapporti dei medici e dei pazienti, dello Stato e dell'industria alla malattia e ai suoi rimedi - dall'ingegneria genetica ai farmaci del dolore. Pronunciarsi sulle estensioni cosmetiche, neurologiche, genetiche del corpo e la sua mercificazione, fino alla definizione "dinamica" della sua natura "normale". Le tocca anche ripensare i nuovi virus e le imprevedibili epidemie; la famiglia come entità naturale e come costrutto socioculturale: la pri-

vacy genetica e i regolamenti delle bio-banche, via via fino i diritti degli animali e delle generazioni umane future. Quando l'esperimento soverchia l'esperienza, norme, regole, istruzioni diventano labirintiche. E diventa improbabile l'equità, che è la giustizia usata con la prudenza necessaria alle singole situazioni. Davanti ai tanti rischi imprevedibili, si diffondono epidemicamente le sceneggiature di pericoli plausibili e i simulacri catastrofici, tradotti e moltiplicati dai media: in un minuscolo laboratorio, il mancato controllo della replicazione d'una comune gramigna potrebbe soffocare gli oceani; la clonazione può ingenerare mostri e superuomini, e così via. Lo spazio delle esperienze tecnicamente realizzabili eccede l'orizzonte virtuale delle nostre attese. In queste condizioni, il senso di responsabilità e il principio di precauzione si trasformano da saggezza del prevedere in sgomento nel fare. L'attenzione e la vigilanza si convertono in allarmi e la prudenza, che è la parte intelligente del coraggio, diviene un ripiego nei rispostigli della tradizione. Il richiamo filosofico a una morale dell'iniziativa, cioè all'azione sensata, è necessario ma insufficiente.

È certamente il fare che definisce il campo dell'essere e i dubbi sull'agire sono generati dai limiti stessi che questo fare ha prodotto. Ma i limiti, soggettivi e oggettivi, sono anche le condizioni dell'azione futura destinata a ridefinire il proprio campo. Oggi però l'iniziativa appare sempre più delegata alla evoluzione imprevedibile di dispositivi tecnici che danno, una volta introdotti nell'organizzazione collettiva, l'impressione di una necessità autonoma. Di qui, davanti al moltiplicarsi e al susseguirsi delle controversie socio-tecniche, la fondata impressione d'una "massa mancante" di moralità. Spetta allora ad un'istanza etica "forte" rifiutare le tecniche come mezzi accessoriati da fini propri e riconoscerle come mediazioni. Non ci sono valori da riaffermare, contro le tecniche, ma fini da esplicitare. La bioetica deve mantenere aperta l'evoluzione della propria ingegneria genica - la sua "promissione" (*affordance*) cioè promessa e permesso - e mostrarne la contingenza e le potenzialità alternative.

Questa morale non può fondarsi su catechismi confessionali o regolamenti professionali e neppure su exempla ficta filosofici e codici multiculturali. Per esplorare il bene comune attraverso prove e discussioni è meglio farlo senza rendere conto alla mano invisibile dei mercati o a quella, visibilissima, degli Stati e delle religioni.

L'orizzonte del bioeticista è il compito collettivo di costruire un mondo comune. Una cosmopolitica di cui parlare a reti unificate, allargando i laboratori al pubblico, che è la cavia della sperimentazione collettiva in condizioni di incertezza e ha quindi il diritto ad esercitare i propri determinismi e responsabilità. Basti pensare al ruolo delle donne nel dibattito sulla procreazione!

Verificata l'impossibilità di separare la valutazione esperta della scienza dalla gestione politica dei rischi è necessario riunire i due rami di un parlamento

che separava le politiche e le scienze, il governo degli uomini e la conoscenza delle cose. E rendere così più democratica la democrazia, trasportando *en plein air* la ricerca recintata delle scienze della vita.

La bioetica è una disciplina in transizione. Per alcuni curatori ed autori del Dizionario, avrebbe smarrito, tra i dubbi e le ubbie, l'energia degli inizi senza darsi la robustezza d'una filosofia.

Tuttavia il senso d'un progetto forte può apparire a qualsiasi svolta del suo senso, quando non venga delegato alla tecnoscienza, ma alla ricerca congiunta d'un nuovo mondo possibile e dello spazio pubblico per costituirlo. Il Dizionario allora non è un foro ibrido di discussione o un utensile divulgativo, ma un momento della trattativa "cosmopolitica" in corso in un parlamento di umani e non umani per scrivere un nuovo contratto naturale che non sarà affatto un'Arcadia.

Il teatro di Ronconi, che l'ha scelto come copione da rappresentare o spartito da eseguire, deciderà della fisionomia ultima del Dizionario. Intanto, se, per il pensiero delle complessità, il battito d'ali d'una farfalla può provocare qualche lontana catastrofe, può darsi che lo sfogliarsi di queste pagine contribuisca, perché no?!, a prevenirla.

⁽¹⁾ Nota bibliografica

Dizionario di bioetica. A cura del cardinale D. Tettamanzi e M. Doldi, Piemme ed. Roma, 2002
E. Lecaldano, *Dizionario di Bioetica*, Edizioni Laterza, 2002

STAFF

MAURA ABELLO DARIA AIME MARCO ALBERTANO GIANPAOLO ALCIATI RAFFAELLA ALPIGNANO MARCO ANEDDA FRANCESCA ARCANGELI ILEANA ARCANGELI CRISTINA AUDISIO OSCAR BADOINO LUCA BARALDO GIORDANO BARATTA ANDREA BARBANO LORENZO BARELLO GINETTO BARONI ANDREA BECCHETTI ILARIA BELLOSTE GIANLUCA BERGAMINI LUISA BERGIA STEFANIA BERRINO MARINA BERTIGLIA ADRIANO BERTOTTO EDOARDO BERTULESSI ANTONIO BERTUSI LORENZO BIANCHI MAURO BIONDILLO GIUSEPPINA BIVONA GIOVANNINA BOERETTO GIORGIO BOERO PATRIZIA BOLOGNA MARCELLO BOMBONATO FABRIZIO BONO GIUSEPPE BORAGINA ALESSANDRA BORELLO BRUNO BORGHI MASSIMILIANO BRESSAN CARLO BRIZZI LUCA BRONZO CLAUDIA BUCCI MONICA CAFIERO SALVO CALDARELLA MASSIMILIANO CAMERLO PAOLA CAMORIANO ALBINA CAMPOCCIA MARCO CAMPORA CLAUDIO CANTELE DONATELLA CAPESTRATI SILVIA CARBOTTI ROBERTA CARLOTTO SIMONA CARRERA WALTER CASSANI CLAUDINE CASTAY AYAN CASTROGIOVANNI UMBERTO CATALANO VALENTINA CATERINI IVANA CAVALLOTTI CLAUDIO CERCHIARO GIOVANNI CIAMBRONE ORNELLA CICCHIELLO ALDO CILLO PATRIZIA COLETTA DANIELE COLOMBATTO NOTBURGA CONDIN ALESSANDRA COSSU MARCO COTTONE PIETRO CRIVELLARO LUIGI CROCE VINCENZO CUTRUPÌ FRANCESCO CUZZI ANGELA DAL PIAZ LUCIANO DARIO PAOLO DATA-BLIN LUCA DE GIULI ALICE DE LORENZI MARCO DE MEO ISABELLA DE PARI SILVIO DE STEFANIS ANGELA DI COLA ANGELO DI NELLA DARIA DIBITONTO ELISABETTA DONAT-CATTIN FULVIA DONATONE FRANCESCO DRAGONE SERGIO DUCHICH DANIELE EVANGELISTA SILVYE EYNARD LUCIA FACCHINO CARL FAIA HARRISON MARIO FALCHI SILVIA FALLETTO SILVIA FANTINI DARIO FAVATA' ALESSANDRA FELICI BARBARA FERRATO ALBERTO FERRERO ATTILIA FERRERO GIANNI FERRERO MERLINO MARCO FERRI ANGELO FERRO DANIELE FERRO SONIA FONDELLO AVE FONTANA BEBA FORNACIARI MARIO GAIASCHI LOREDANA GALLARATO CARLA GALLIANO GIANLUCA GALLO SILVANA GALOTA FABRIZIO GAMBINERI ANNALISA GARIGLIO HELGA GARUZZO DARIO GATTI ELENA GAUDIO FRANCO GAYDOU MARIAPIERA GENTA ROBERTO GHO UMBERTO GIANPAOLO LEOPOLDO GILIBERTI SERENA GIOIA DAVIDE GIOVANNINETTI SAVINO GISONNO AUSILIA GIUSTETTI ILARIA GODINO IVO GOFFI EMANUELA GOIDANICH MARIATERESA GORZA CLAUDIO GRASSONE ANTONIO GRECO ALEXANDRU GRIGORAS ANGELO GULLOTTA MARCO IDINI CHIARA LAMAGNI LUIGI LA SELVA CLAUDIA LADU MANUELA LAMBERTI CHRISTA LAMBERZ GABRIELE LATTANZI ROBERTO LEANTI RICCARDO LETO RAFFAELLA LISTA LUISA LOPALCO LUCA LORENZON ROBERTO LOSTORTO MARCO LUBRANO ANDREA LUCIANO ANTIOCO LUSCI CHIARA LUSSIGNOLI CATERINA MANGOU LAURA MANZONE ADRIANO MARAFFINO CARLO MARCHIORI PATRIZIA MARCHISIO GIORGIA MARINO MAURA MARTANO ALESSANDRO MARTINO FRANCESCA MARTINOTTI PIERO MASTROPAOLO LUCA MAZZA VALTER MAZZI SILVANA MELCHIORRE ANTONIO MEROLA ANDREA MESSANA STEFANO MESSINA IGOR ALFREDO MIGLIARDI ANGELO MILANI DANIELA MILANO NADIA MORAGLIO LUCIA MORANDI ROSSELLA MORO SIMONE MOTTOLA GIANNI MURRU CHIARA MUSSO ALBERTO MUSY ANNALISA NAVONE FRANCESCA NESTI MARCELLO NORBERTH LUCA OBLACH LUCIA ORECCHIA DAVIDE PAGANO ERMES PANCALDI MARZIA PAPANINI MARCO PARBUONO EMILIANO PASCUCCI PAOLO PASQUALIN CESARE PATRONE LAMBERTO PETRILLO ANNA PEYRON SEBASTIANO PEYRONEL GIOVANNA PIACQUADDIO SONIA PIGATTI ORESTE PICHECA LAURA PIETRA SARA PIETROCOLA CLAUDIA PINATO PAOLA PLEBANI MARIA LETIZIA POLITI NATALIA POLUMINA CARMEN PONTONIO VITO PORCELLI ANDREA PORCHEDDU DANILO POZZO FRANCESCA PRINA CHIARA RESTELLINO MARIELLA RIGONI ELISABETTA RIZZO BIBIANA RIZZO STEFANIA ROBA ALESSIO ROMANO ALESSIA RONCAGLIONE FABIO ROSSI GABRIELLA ROTONDI ROSSANA RUPIANI GIANLUCA RUSSO FRANCESCO RUSSO SIMONE SACCOMANDI ANTONINO SANACORE MELODY SANGUEDOLCE SILVIA SAPUTO RAFFAELLA SARTORI CRISTINA SCHEMBARI MARIA PIA SCOPPOLA ALESSANDRO SDRIGOTTI OMBRETTA G. SERGI DANIELA SERRA PATRIZIO SERRA MLADA SERYCH ISOLDE SHERIDAN EDOARDO SISMONDI GIORGIO SOTTILE ROBERTO SPAGNOL ROBERTA SPEGNE ALBERTO STURIALE GIULIANO TERSAR SIMONE TIRANTI DANIELE TITONEL SANDRO TOCCAFONDI CECILIA TOGNETTI NICOLE TOMAINI DAVIDE TOSOLINI CLAUDIA TRAPANÀ LORENA TREDESINI CINZIA TROLESE CLAUDIO TROMBINI SUSANNA TROMBINI ANTONIO TRULLO SABINA TUTONE CRISTINA VAI SILVIA VAI MARINA VANNELLI RAFFAELLA VARESANI ANTONINO VARSALLONA PIERLUIGI VENEZIANI MARILENA VINCI SILVIA ZANINI LAURA ZOCCALI CRISTIAN ZUCARO SAVINO ZULIANELLO

SERVIZI TECNICI

A.E. Curta srl, Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino - Corso di Scenografia, Acuson srl, Agenzia Promotour, Piera Ambroselli, Amea sas, Argus Torino, Arianese srl, Artero, Berner spa, Bosco legnami, Bosco Margherita snc, Bricolandia snc, C.I.E.M. sas, C.M.I, C.Z. di Zanella Adriano, Cavalieri spa, Cigolini & Volpe sas, Cinecittà Studios spa, Comi Vittorio, Coop. Sociale Frassati, Coop. Cooperativa Coopul, Corderia Nazionale, D'Amici srl, Defendini Recapiti Espresso, Ditta Guerini Flavio, E. Rancati srl, Elsa Carlan Maglieria, Ermak, Epidauro Spedizioni, Euro Display srl, Euro Vinyl Carpets srl, Euroflock snc, F.L. Structure, Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia, Falcicola, Finessi Torino, Fonti Luigi Eredi, Fornasieri Claudio srl, Fucotex, G&B per l'Edilizia srl, Games Centre sas, Garaffo Santino Mobilificio, F. Gariglio, Gherardi Gualtiero, Gianfranco Re, Giulio Barbieri spa, Gmep-Molpass srl, G.P.11 srl Sartoria Teatrale, Grafic s.r.l., I.E. impianti elettrici di Michele Rubino, I.N.P.A.G. srl, I.T.C.S., Il Girasole srl, La Comasina Grafica snc, Lapio Sergio, Levato, Libreria Setsu-Bun, Luigi Pozzo spa, Lyreco, Mare, Mario Audello, Martin Carlos, Metalfuni srl, Michele Cottone, Michele Guaschino, Misia Paranchi srl, Noi Geninetti srl, Nuova Edilcomec srl, Occhiali del Teatro Carlo Felice di Genova, Office Service, Oleodinamica Mas, Massimiliano Papa, Pedrazzoli Milano, Peroni spa, Pompei 2000 srl, Ponteggi Gabbi srl, Portovendo sas, Pulisgombro, R.C. Colori, Virna Rampinini, Rossini Opera Festival, Risam for Show s.p.a., Ruggiero sas, S.A. Servizi Avanzati, Salvatore Placenti, Saracco Legnami srl, Sartoria Cine-Teatrale Nori snc, Sartoria Devalle Roberto, Sartoria Progetto Domani, Scagliola Glass s.r, Enrico Solito, Studio Pastore, Tecnoespanso Resine srl, Tecno Help snc, Telecontrol Group Torino Telematic Service, Texproget srl, The Bradford Group, Tipografia Millone, Tirelli Costumi spa, T.N.T. Global Express, V.G. Newtrend, Valentini snc, Angelo Valsecchi, Vetafarma, WPC Colori, Zatti srl

IL PROGETTO DOMANI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Amiat Tbd srl, Car City Club Torino, Centrale del Latte di Torino spa, Coopitalia, Gruppo Cremonini Montana Alimentari S.p.a, La Stampa, Mar. A.S. UPS Maurizio Ciannilli Segretario del Comandante della Regione Carabinieri Piemonte e V.A., Pastificio Lucio Garofalo spa, Plasmon, Plublirec srl, Samsung, Seat Pagine Gialle

HANNO INOLTRE COLLABORATO

Accademia di Brera Milano, Associazione Giaveno Ricama, Associazione Villa dell'Arte O.n.l.u.s., Business Case, DAMS-Torino, Eventa Gruppo Immobiliare, Istituto Statale d'Arte Aldo Passoni di Torino, La Locanda degli Arrivanti, Socagi, Università di Firenze-Facoltà di Lettere e Filosofia, Settore Verde Pubblico della Città di Torino