



UNIVERSITÀ DI PISA

*Cerimonia di Conferimento  
della Laurea Magistrale Honoris Causa  
in*

*Filosofia e Forme del Sapere  
al drammaturgo Marco Paolini*

25 gennaio 2024 alle ore 16:00  
Aula Magna Nuova  
Palazzo "La Sapienza"



# Sommario

Saluto del Magnifico Rettore

Prof. Riccardo Zucchi

Le Motivazioni del conferimento

Prof. Pierluigi Barrotta

*Professore ordinario di Logica e Filosofia della Scienza  
del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere*

Laudatio

Prof.ssa Alessandra Fussi

*Presidente del corso di laurea in Filosofia e Forme del Sapere  
del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere*

Lectio Magistralis

“Pratica e grammatica del (mio) mestiere del teatro”

Drammaturgo Marco Paolini



# **Saluto del Magnifico Rettore**

**Prof. Riccardo Zucchi**

Una laurea *honoris causa* è anzitutto un modo per onorare chi la riceve, è questo è certamente il caso di Marco Paolini, figura di grande rilievo nel mondo dell'arte, del teatro, della cultura e dell'impegno civile, come risulterà dalla motivazione e della *laudatio* che verranno presentate fra poco. Una laurea *honoris causa* è però anche un modo che l'università ha per essere fedele alla sua funzione istituzionale, che è quella di costituire appunto una *universitas studiorum*, cioè una forma di aggregazione fra tutti coloro che generano, diffondono e accolgono la cultura, rimodulandola in continuazione con spirito critico e integrandovi i nuovi metodi e risultati che la dinamica storica continuamente produce.

Ho detto spesso che l'università è per me una comunità fondata sulla fiducia nella ragione. La ragione mira a porre domande ed elaborare ipotesi di risposte, in una sintesi sempre provvisoria e rivedibile. Conferire lauree *honoris causa* a persone esterne al mondo universitario ha la funzione di accogliere formalmente nella nostra comunità chi ha saputo porre nuove domande, o riproporre domande antiche in forme nuove, alla ricerca di nuove risposte, o di nuovi modi di declinare risposte antiche, o di nuove vie per cercare una risposta. Senza questa apertura l'università rischia di appiattirsi su schemi precostituiti, venendo meno a quella funzione propulsiva che è sempre stata la sua forza e la sua missione. Dobbiamo quindi ringraziare chi come Marco Paolini ci apre nuove prospettive. Nel suo caso, la laurea *honoris causa* in filosofia e forme del sapere enfatizza in particolare l'uso del metodo teatrale e dialogico per una rilettura critica di ciò che riteniamo noto, evoluzione moderna di un approccio che risale ai grandi dialoghi di Platone.

L'università è una comunità fondata sulla fiducia nella ragione, ma non può essere neutra rispetto alle scelte di valore, e si fonda necessariamente sulla difesa e sulla valorizzazione della persona umana, che è il luogo dove la ragione si incarna e

manifesta. Anche in questo ambito l'apertura ai contributi esterni ci aiuta a fuggire la tentazione di trasformarci nei difensori acritici dei poteri costituiti e delle narrazioni dominanti. E anche qui Marco Paolini, con il suo impegno, che spazia dal *Racconto del Vajont*, fonte iniziale della sua grande popolarità, alle iniziative più recenti come la *Fabbrica del Mondo*, deve essere considerato e riconosciuto come un maestro. Grazie, dunque, al Dottor Paolini per le lezioni che ci ha dato e sta per darci, e grazie per lo stimolo a riflettere criticamente sul mondo e sulla società che la sua arte ci offre.

**Prof. Riccardo Zucchi**



# **Motivazione**

**Prof. Pierluigi Barrotta**

*Professore ordinario di Logica e Filosofia della Scienza*

*del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere*

Se mi consentite, vorrei introdurre con un ricordo la lettura della motivazione che giustifica il conferimento a Marco Paolini di una laurea honoris causa da parte dell'Università di Pisa. Il ricordo è dedicato ad una collega non da moltissimo scomparsa, Antonella Galanti. Fu infatti Antonella a suggerire inizialmente il conferimento della laurea. Personalmente, accolsi con sincero entusiasmo la proposta e diedi quindi subito ad Antonella il compito di prendere contatti con Paolini. All'epoca, stavo conducendo una ricerca sul cosiddetto "rischio induttivo" e avevo scelto il disastro del Vajont come caso studio. Avevo già letto il libro scritto da Paolini in collaborazione con Gabriele Vacis, avevo visto con interesse il suo spettacolo trasmesso sulla RAI ed anche esaminato la garbata polemica che egli ebbe con Edoardo Semenza, figlio di Carlo, il costruttore della diga. Infine, e questo per pura coincidenza, uno dei collaboratori scientifici di Paolini mi aveva poco prima invitato a vedere la sua opera teatrale sulle ricerche e la vita di Galileo Galilei, ITIS Galileo. Avevo dunque a disposizione tutti gli elementi per apprezzare il valore dell'opera di Paolini ed accogliere con convinzione la proposta di Antonella, che immediatamente si mise al lavoro per realizzare il progetto. Purtroppo, in seguito successe di tutto, a cominciare dalla pandemia, e il conferimento della laurea ha subito un notevole ritardo. Oggi, anche grazie all'impegno di un altro collega, Gianni Paoletti, attuale Prorettore alla didattica della nostra università, finalmente siamo riusciti a portare a compimento l'iniziale proposta di Antonella. Questa è la ragione per la quale ho ritenuto doveroso ricordarla in questa occasione, con affetto ed una commozione ancora viva. Ho ora il compito di leggere le motivazioni della laurea, approvate dal Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere e dal Senato accademico.

## Motivazione

La proposta di conferire la Laurea honoris causa in “Filosofia e Forme del sapere” a Marco Paolini nasce sia da una motivazione di carattere generale, che riguarda l’idea e l’uso del mezzo teatrale, sia da una più specifica, che riguarda il suo contributo in merito alla funzione critica della Filosofia con particolare riferimento alla Filosofia della Scienza.

Il teatro di Marco Paolini è un teatro civile e di denuncia, basato sul coraggio della presa di posizione e sull’importanza di tenere vivo il pensiero critico e dubitoso che rappresenta la linfa vitale della ricerca filosofica. Consiste in una rilettura critica di ciò che crediamo noto, tesa a svelarne altri possibili volti e a renderne più complessa l’interpretazione. In tale forma di teatro, la narrazione e il ragionamento riflessivo s’intrecciano saldamente, generando un esempio di vera e propria pratica filosofica di tipo dialogico. Si tratta di una rivisitazione della Storia che strappa dall’oblio gli universi di silenzio delle vittime di soprusi, perpetrati ai danni di singoli o di gruppi; e tra questi coloro che, per amore della scienza o di una verità misconosciuta, mostrano il coraggio di essere inattuali, scomodi e controcorrente fino a mettere a rischio la propria stessa esistenza. E’ il caso, rispettivamente, delle vittime della tragedia del Vajont, che ha ispirato Il racconto del Vajont, e di Galileo Galilei, protagonista di una delle opere più recenti di Paolini: ITIS Galileo, del 2010.

Il racconto del Vajont si pone come una vera e propria riflessione di Filosofia della Scienza. Ci ricorda che ogni opera di grandi dimensioni costruita dall’uomo e inserita nell’ambiente naturale rende necessario l’apporto e la supervisione critica non solo della ricerca scientifica, ma anche degli abitanti del luogo. Il lungo e coinvolgente monologo di Paolini rappresenta, però, anche una denuncia di quanto può accadere quando scienza e

tecnica si pongono in posizione subalterna rispetto al potere politico-istituzionale e ai suoi eventuali legami con gli interessi economici. E' anche un grido di dolore per il nostro rapporto di tipo predatorio con la natura e l'ambiente, declinato nell'indifferenza rispetto all'equilibrio dell'ecosistema e ai meccanismi di trasformazione dei paesaggi legati al cambio delle stagioni, alla piogge o alle frane e ai relativi assettamenti. Nella narrazione viva di Paolini, il Vajont diventa l'esempio paradigmatico di molti altri delittuosi eventi successivi, che hanno segnato la nostra storia più recente. Basti ricordare, a titolo di esempio, Seveso; o le conseguenze dell'alluvione del 1966; o, ancora, le "stragi" di tumore legate al Petrolchimico di Marghera. Basti, più in generale, considerare il dissennato saccheggio delle montagne o il progressivo ed inesorabile snaturamento dell'alveo dei fiumi attraverso la costruzione di autostrade e complessi industriali. Il racconto del Vajont ci ricorda, in maniera magistrale, che le sempre più evolute conoscenze scientifiche e tecniche, se al servizio dell'interesse pubblico, potrebbero rendere possibile una qualità migliore della nostra vita e un rapporto più sano con la natura; ma che queste stesse conoscenze, se intrecciate agli interessi economici, possono trasformarsi anche in inconsapevoli strumenti di morte. La motivazione più specifica per questa Laurea honoris causa riguarda anche l'attenzione di Marco Paolini al personaggio di Galileo. ITIS Galileo è una rivisitazione in chiave divulgativa del pensiero di un grande filosofo che rappresenta una pietra miliare per chi si occupa dei legami tra la Filosofia e la Scienza, ma anche per chi si batte per l'indipendenza e laicità della seconda, ritenendo che il coraggio di affermare la necessità della validazione sperimentale di ogni nuova idea sul mondo abbia rappresentato una rottura epistemologica di enorme e dirompente significato. La lettura di Galileo Galilei operata da Marco Paolini nel suo spettacolo pone al centro della riflessione

sulla vita e il pensiero di questa grande figura di scienziato-filosofo il tema del dubbio come stimolo imprescindibile per la ricerca scientifica. E' il dubbio contrapposto alle credenze legate a dogma indiscutibili, capaci di assoggettare a sé chi ne partecipa rendendo schiava, anziché critica, la sua mente e per questo destinate a tradursi in visioni del mondo assolute e intolleranti. Visioni secondo le quali viene dotato di legittimità solo ciò che si crede indubitabilmente vero e che perciò si vuole imporre agli altri, evitando l'interrogarsi per ipotesi che scaturisce dal confronto delle idee e che connota il pensiero scientifico. Nello spettacolo su Galileo in particolare, ma in generale in tutta la produzione di Marco Paolini, si rileva una visione della filosofia intesa come riflessione condivisa sul mondo che nasce dal confronto dialettico delle idee; una filosofia che, dunque, può coinvolgere non solo gli studiosi che si occupano di approfondire in senso specialistico la storia dei filosofi e del loro pensiero o le questioni teoretiche, etiche e morali, ma gli esseri umani tutti. Il titolo, infatti, con provocatorio richiamo a una tipologia di scuola secondaria dalla quale la filosofia come disciplina è espunta, rivendica, invece, l'idea che essa debba essere intesa anche come pratica comunitaria e dialogica; una pratica la cui natura innovativa ha sempre esplorato i più profondi problemi aperti, le ombre, l'irrisolto e i conflitti di una determinata civiltà. Si dovrebbe insegnare la filosofia, infatti, anche con-filosofando sui grandi temi dell'esistenza e non soltanto cercando di trasmetterla come dottrina ancorata a un insegnamento disciplinare o a un settore circoscritto di studi. La filosofia, nella sua veste di pratica comunitaria, permette a tutti gli esseri umani di fare proprie in maniera attiva le grandi tematiche relative all'esistenza, ma anche di migliorare la consapevolezza di sé, insieme a quella del proprio contesto di vita. E' attraverso la filosofia che i linguaggi, non più considerati mediatori tra gli esseri umani, possono diventare, all'opposto,

oggetto della mediazione nei conflitti ineliminabili tra persone di età, culture, religioni, genere e ruoli differenti, tra sani e malati, tra normali e folli, ma anche tra viventi di specie diverse e, in generale, tra chi è prigioniero di un confine e chi è disposto ad attraversarlo e ad usare i propri strumenti conoscitivi per esplorare l'ignoto. Il teatro di Marco Paolini di confini ne attraversa molti, sollecitando il pensiero filosofico inteso come capacità di riflettere criticamente sul mondo e di incrinare rassicuranti verità prefissate dal dogma o dall'abitudine, ma anche ricordandoci che il principio fondamentale alla base della conoscenza è l'inquieto interrogarsi che genera ipotesi e la necessità della loro verifica collettiva.

**Prof. Pierluigi Barrotta**

# Laudatio

**Prof.ssa Alessandra Fussi**

*Presidente del Corso di laurea in Filosofia e Forme del Sapere  
del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere*

## Laudatio

Mi è stato affidato il compito di mostrare oggi la nostra gratitudine di filosofe e filosofi nei confronti di Marco Paolini, e questo è un compito lieto. Quello che dirò tuttavia presuppone due problemi. Innanzitutto, la sua opera di drammaturgo è talmente nota e studiata che sarebbe improprio aspirare qui ad affermazioni scientificamente condivise sui suoi aspetti performativi. Inoltre, la filosofia ha molte voci, e la gratitudine che noi sentiamo potrebbe articolarsi in modi assai diversi. Parlerò dunque in prima persona, ispirata sia dalla mia esperienza di spettatrice, sia dalle questioni filosofiche che sono importanti per me. Molto tempo fa, nella Repubblica di Platone, si accennava a un'antica diatriba fra filosofia e poesia. Proprio quel libro però incarna un paradosso. Da un lato la filosofia si presenta come il tentativo di lasciarsi alle spalle ciò che è contingente e frutto di convenzione per farsi sguardo puro su ciò che è vero in senso assoluto e atemporale. Da questo punto di vista chi scrive poesia, chi fa teatro, chi in generale racconta storie va guardato con sospetto, perché il suo legame con la concretezza della vita è troppo stretto. Dall'altro proprio quando la filosofia stabilisce la sua vocazione a trascendere la realtà finita lo fa in forma poetica. Nella Repubblica non ascoltiamo la voce di Platone ma quella di un personaggio, Socrate, che è prima di tutto un narratore. Ha una memoria e un'energia straordinaria. Ci dice che ha appena passato una notte intera a fare discorsi sulla giustizia in casa di amici, al Pireo, senza mangiare nulla (gli è stata promessa una cena che non gli viene mai data), e poi ci racconta quello che si sono detti, dove si sono incontrati, perché è stato costretto a riflettere sulla giustizia con loro. Mentre racconta ci dice che effetto gli ha fatto un tizio che lo aggredisce diventando tutto rosso in faccia (lo paragona a un serpente arrotolato su sé stesso e pronto a colpirlo), ci narra storie di persone che scendo-

no dentro voragini in cui trovano anelli magici, di altri che dalla nascita vivono dentro una caverna, di gente che ama guardare cadaveri, di città utopiche e della loro decadenza. Da questa grande opera fondativa siamo invitati a considerare riflessione e narrazione, astrazione e concretezza, trascendenza e immanenza come coesenziali al discorso filosofico. Se prendiamo sul serio questo invito, proprio mentre aspiriamo a comprendere la vita trascendendola non dobbiamo tradire l'origine naturale, quotidiana, ordinaria delle domande che ci poniamo. Non possiamo parlare un linguaggio tecnico e incomprensibile ai più, e per non cedere alle tentazioni solipsistiche, o elitarie, o settarie che facilmente ci si possono presentare, dobbiamo discutere con altri — filosofi e non — anziché tessere raffinatissime filigrane in solitudine. In realtà la filosofia successivamente ha preso altre strade, in parte perché sono pochi i filosofi che sanno scrivere come Platone, in parte per altre ragioni. Eppure, quel paradosso antico ci trasmette ancora una verità fondamentale: la filosofia è pienamente sé stessa quando non dimentica che la sua voce è incarnata. Mutatis mutandis, riguardo alla questione del senso della vita gli interlocutori della filosofia oggi sono gli stessi di un tempo: chi fa politica, le persone di scienza, le persone di fede, chi racconta storie o le rappresenta a teatro. Nel teatro di Marco Paolini la narrazione ha un ruolo centrale, che per semplicità vi proporrò di considerare socratica da cinque punti di vista. In primo luogo, mentre un attore che impersona un personaggio fittizio, Amleto per esempio, si inserisce in una trama compiuta, nota sia a lui sia al pubblico e dunque in un certo senso atemporale, chi narra una storia parla in prima persona: come ha fatto Socrate, “ci mette la faccia,” per così dire. In secondo luogo, il narratore ci richiama alla finitezza della nostra esperienza umana. Non vede le cose sub specie aeternitatis, non giudica dalla prospettiva di un mondo fuori dal mondo, non si attribuisce un occhio divino, ma afferma l'imperfezione

della vita proprio mentre orienta lo sguardo riflessivo e appassionato del suo pubblico verso ciò che non c'è più. Ci invita a guardare un passato più o meno lontano dalla prospettiva limitata del qui ed ora. E proprio perché si mostra esplicitamente nel tempo, può interrogarsi e interrogarci su ciò che è veramente successo, perché è successo, e su come le cose sarebbero potute andare altrimenti se fossero accadute secondo giustizia (questo aspetto mi è parso particolarmente evidente, fra le altre opere, in I-TIGI Canto per Ustica). In terzo luogo, chi narra condivide un'esperienza con altri, raccogliendo le voci e le esperienze di chi lo ha preceduto. I narratori, come osservava il filosofo Walter Benjamin nel suo saggio su Leskov, sono tradizionalmente di due tipi: il primo è quello di chi viene da lontano e racconta storie di altri mondi. Pensate a Ulisse quando approda straniero all'isola dei Feaci e sentendo narrare la sua storia dall'aedo non riesce a nascondere le lacrime e poi, invitato dal re Alcino, racconta ciò che ha patito e compiuto. Il secondo tipo di narratore è chi ha fatto tesoro dell'esperienza non lasciando mai la sua terra, e, conoscendone storia e consuetudini, può ben tramandarle. Nel teatro di Marco Paolini queste due tradizioni si fondono: ciò che è vicino e tramandato e ciò che viene da lontano e suscita curiosità o sospetto divengono entrambi trama di un'esperienza condivisa. Il suo teatro avvicina ciò che è lontano (si pensi all'incontro con gli antenati ne La fabbrica del mondo) e mette in prospettiva ciò che potrebbe apparire, perché troppo vicino, ovvio o naturale (e qui penso alle tante osservazioni nelle sue opere sul rapporto fra natura, politica, tecnologia e scienza). Il quarto aspetto socratico riguarda il particolare modo in cui il discorso si trasforma. Nel caso di Socrate è noto il fatto che i suoi ragionamenti ricominciavano sempre da capo, per insoddisfazione su qualche punto che non sembrava sufficientemente saldo o perché sentiva di non avere veramente persuaso chi parlava con lui. Anche nel teatro di

Marco Paolini si ricomincia sempre d'accapo, e questo aspetto a mio avviso discende proprio dalla profonda consapevolezza della posizione non privilegiata del narratore. Le sue opere sono soggette a una trasformazione continua. Il testo all'inizio è fatto di appunti, poi gli appunti si fanno oralità, l'oralità incontra diversi tipi di pubblico, da questi incontri le parole e il racconto si trasformano, le parole trasformate a loro volta divengono testo pubblicato, il testo può trovare nuovi narratori e nuove forme di oralità. Si può immaginare che chi in futuro si farà narratore o narratrice de Il racconto del Vajont non presterà semplicemente la sua voce a un testo finito ma da un punto di vista incarnato lo continuerà. E così presumibilmente quella storia continuerà a trasformarsi. Il quinto aspetto socratico ha a che fare con quello che chiamerei negazione dello spazio ieratico. Il teatro di Marco Paolini incontra il pubblico non in luoghi deputati e rituali ma, si può dire, nell'agorà, nella piazza. Lo spostamento dalle sedi consuete alle scuole, le università, i quartieri, gli ospedali, i circoli culturali, la diga presso cui è accaduto un disastro, le case private, insomma ad una serie di luoghi che hanno in comune il loro essere non-teatri, rende il narratore un testimone, e l'attività del ricordare un'impresa comune. Non si resta dentro i limiti del genere (la commedia, la tragedia), ma si ha il coraggio di uscirne, anche ritornando a forme antiche: il narratore è aedo, cantastorie, ma anche lettore attento di documenti, testimone e interlocutore, mai asservito alle esigenze del potere politico, e nemmeno a quello della critica e del pubblico, anche quando il pubblico è vastissimo (nella piazza di una grande città, o in televisione) e altri ne sarebbero intimoriti. Come testimone Marco Paolini mette in gioco sé stesso, la sua lingua (il dialetto veneto, per esempio), la sua biografia. Racconta di avere incontrato in treno questa o quella persona, di avere letto un certo libro, di trovarsi a esitare innervosito di fronte al totem di un fast food non sapendo come

ordinare un hamburger. Ci fa conoscere il suo imbarazzo rispetto alla tecnologia: non sa se fidarsi del telepass, o semplicemente sperare che funzioni. In questa messa in gioco la testimonianza diventa presa di posizione personale. La domanda che il teatro di Paolini ci rivolge non è “che cos’è la giustizia?” in generale, ma perché lì, in quel particolare caso (il Vajont, Ustica, la condanna di Galileo) non c’è stata giustizia. L’intersecarsi della sorte con una rete complessa di responsabilità, omertà, omissioni, costringono le domande sulla giustizia alla prova dei fatti, alla ricerca storica, all’interazione con scienziati e scienziate, alla lettura di documenti, alla ricostruzione immaginativa, alla congettura. Questo modo di fare teatro ci richiama alla responsabilità civile, alla responsabilità non solo dell’azione ma anche della memoria. La domanda sulla giustizia, mediata dalla voce e dal corpo del narratore ci mette in gioco come spettatori, ci mobilita verso un giudizio etico e politico, ci interroga come pensatori, e dunque anche come filosofi e filosofe emotivamente coinvolti. Ed è come filosofe e filosofi emotivamente coinvolti nel suo teatro che gli esprimiamo oggi la nostra gratitudine. Perché non solo ci ha invitato a considerare questioni che riguardano noi e il nostro passato, ma, soprattutto nelle sue opere più recenti, ci ha proposto riflessioni appassionate sul rapporto fra le generazioni e sulla responsabilità che abbiamo tutti e tutte di immaginare assieme un futuro accettabile per l’ecosistema terra.

**Prof.ssa Alessandra Fussi**

# **Lectio Magistralis**

## **di Marco Paolini**

*Pratica, lessico e grammatica del (mio) mestiere di teatro*

## Prologo

(Dalmariano)

- Sei arrivato prima... Cos'è successo? - esclama Dal Mariano, stupito di vederlo entrare in osteria.

- Mezzo uovo con l'acciuga e un'ombra di rosso - chiede il pescatore e se ne va al suo posto, senza rispondere alla domanda. Siede al tavolo il pescatore, il solito tavolo, solito posto e aspetta, davanti a lui c'è Noè che tira su col naso perché è allergico. Inutile chiedergli a cosa, è allergico e basta.

Il pescatore ha la faccia di chi sta bene così.

Noè fa un due con la mano in direzione dell'oste.

- Con l'acciuga? - gli chiede Dal Mariano.

- Con la cipolla e una cedrata.

Il pescatore è andato in pensione da poco, è l'ultimo ad aver fatto quel mestiere in questa città senza mare, senza lago e con un fiume che conta solo quando si gonfia di piovra. Il pescatore ne sa di idraulica, di argini di plastica, di nutrie, di siluri, di anguille e gamberi di fiume, ne sa di ponti e di portate, ma lo tiene per sé, come il pesce che ancora pesca da quando è andato in pensione. Viene dal Mariano perché non ha più famiglia, la moglie e le figlie son andate via da un bel po', una al cimitero e le altre all'estero. Posti dove lui va raramente.

Cosa c'entra il pescatore con questa lectio?

Ma soprattutto cosa c'entra Noè?

Sono incontri. Il mio è un mestiere di incontri. Devi accorgerti quando succedono, per questo tengo un quaderno. L'unico criterio utile è il numero sulla copertina. Sarà un caso ma gli appunti per questa occasione son finiti sul quaderno n. 100. Son circa 8/9000 pagine di quaderni che non servono granché, ma ogni tanto vengono buone per non perdersi o per accorgersi che sto girando in tondo.

È questa la natura del mio lavoro.

Non sono un bravo attore; gli attori studiano figure, creano personaggi, riproducono vite, caratteri, animano la scena con un mestiere che io non ho, ma ne ho un altro che mi sostiene: io studio fatti, metto in fila parole, collego i puntini che fanno immaginare l'invisibile. Io disegno traiettorie orali e a volte creo delle storie, ma non sempre vengono bene.

Non sto lamentando, o facendo piaggeria, lo so quando le storie non vengono bene, ma a volte mi piacciono anche se sono imperfette, le ripeto per anni sperando di farle migliorare

Di Noè e del Pescatore o di Dal Mariano non so dirvi molto, li sto provando, forse diventeranno una storia, ho anche il titolo: Bestiario Idrico.

Se uno comincia una storia con una domanda "Sei arrivato prima, cos'è successo?" e manca la risposta corre un rischio calcolato. È la drammaturgia a stabilire quanto a lungo si può tenere sulla corda un lettore o uno spettatore prima di dare la risposta. Dei lettori m'intendo poco, scrivere per chi legge non è un mestiere che mi attira. Mi attira invece l'arte del farsi ascoltare in scena, ma la parola in scena segue le leggi delle azioni fisiche e le azioni riguardano i corpi, non è solo la bocca che parla, che stabilisce relazione.

Esiste una drammaturgia dell'autore e una dell'attore e a volte le due litigano. Lo so per esperienza diretta: quando scrivo lavorando a un testo mi pare spesso di aver trovato un bandolo, una logica ineccepibile, i puntini sulle i e tutto il resto.

Ma poi nel racconto orale le regole cambiano e tocca riscrivere. La scena nell'osteria Dal Mariano, il personaggio del pescatore che mi porta dentro e mi fa scoprire Noè già seduto al tavolino, il mezzo uovo con la cipolla o con l'acciuga sono i dettagli che rendono credibile un'epoca o un luogo anacronistico: uno dovrebbe chiedersi come mai non ci sono i tramezzini dal Mariano. I tramezzini sono contemporanei, le mezze uova sul ban-

cone sono arcaiche.

O siamo dal Mariano prima dell'avvento del tramezzino, verso la fine dell'Olocene, o siamo già nell'Antropocene, ma il Dal Mariano è una specie in via di estinzione. In tal caso meglio scriverlo così Dalmariano, tutta una parola, come nell'incipit e questo spiega perché l'ho scritto in modi diversi in questo testo. Oralmente dovrei usare un'altra tecnica. In ogni caso Dalmariano evoca una specie di oste preistorica. Se lui è vecchio, figuriamoci uno che si chiama Noè...

Ma si chiamerà così come lui o è proprio lui? Quello del Diluvio? Di cosa parlerà lo spettacolo Bestiario Idrico? Di sicuro sarà teatro, se civile o militare, se politico militante o praticante o agnostico, se attivista come dicono gli inglesi, non posso saperlo prima di averlo fatto. Di sicuro non lo penso come un monologo e non importa se in scena sarò solo o in compagnia, questo viene dopo.

A questo embrione appartengono intenzioni, ambizioni, desideri che lungo la strada potrebbero rivelarsi velleità e quindi zavorra. Ma sarà un dialogo non un monologo: un dialogo tra corpi, uno scambio o, come spero, un bacio. Come in un verso di Zanzotto:

“Un parlar fondo come un basar...”.

Quando un'opera ti bacia non resti indifferente.

### **Pratica, lessico e grammatica del (mio) mestiere del teatro**

“S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scrosci della pioggia, mi sono sentito di nuovo a casa. Erano rotolii, onde che finivano in uno sbuffo: rumori noti, cose del paese. Tutto quello che abbiamo qui è movimentato, vivido, forse perché le distanze son piccole e fisse come in un teatro. Gli scrosci erano sui cortili qua attorno, i tuoni quassù sopra i tetti; riconoscevo a

orecchio, un po' più in su, la posizione del solito Dio che faceva i temporali quando noi eravamo bambini, un personaggio del paese anche lui. Qui tutto è come intensificato, questione di scala probabilmente, di rapporti interni. La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole." Incipit di *Libera Nos a Malo* di Luigi Meneghello

Ho scelto di partire dal libro che ha segnato il mio lavoro più di ogni altro. A volte i libri sono incontri, segnano, restano, cambiano le cose. Succede anche con luoghi e persone: a volte sono incontri cercati, più spesso accadono e a volte si perdono.

*Libera Nos a Malo* di Luigi Meneghello mi ha segnato e insegnato. Difficile stabilire un confine tra le due azioni: segnare e insegnare. Quando ho letto il libro ero ancora un giovane attore, mi interessava l'antropologia teatrale proposta da Eugenio Barba e la visione del teatro di Jerzy Grotowski, ma mi piaceva anche fare commedia dell'arte e clownerie. Erano pratiche teatrali dove la parola era quasi assente o contava relativamente poco, pratiche fondate su un consapevole uso del corpo e della fisicità, pratiche fondate su duro allenamento quotidiano che richiedeva distanza dal mondo, isolamento, disciplina.

Venivo da un curriculum scolastico distratto e da un'intensa pratica di militanza politica cominciata con il pacifismo e finita negli anni di piombo. Quell'esperienza mi pesava, mi pesavano più le parole delle azioni, provavo un rifiuto verso i messaggi-parole d'ordine e sentivo bisogno di silenzio. Lo cercavo e lo trovavo nelle pratiche del teatro di quegli anni. Posso dire che il teatro mi ha salvato, gli devo molto e non accetto l'idea di farne a meno, per questo, anche se sono ufficialmente in pensione, continuo a praticarlo. Per me il teatro è ribellione o non è niente.

Il teatro è ribellione al destino in primis, e poi alla dittatura degli algoritmi del Ministero e del mercato. Alle logiche della pro-

duzione che lo incasellano, ai generi, alla letteratura (perché la parola detta è diversa da quella scritta). La ribellione nel teatro non è un look o un logo, non è radicalismo, né un contenuto del testo: è una funzione.

In sintesi, credo che, come mi ha insegnato un giovane collaboratore, il teatro sia come un paracadute: funziona solo se si apre. Così forse se ne capisce la funzione. Un teatro chiuso è inutile, ma aprirlo è una sfida e spesso chi lo fa rinuncia a usare quella funzione o la dimentica e produce teatro inutile.

Un maestro del 900 come Peter Brook divideva gli spettacoli in tre categorie: utili, inutili e dannosi. Non c'è bisogno di aggiungere parole; di far filosofia insomma. Cosa significa utile, dannoso non perdo tempo a spiegarmelo: uso l'istinto. Così come non provo mai a spiegarmi l'etica o la logica o la realtà, quella è roba delicata e personale e a parlarne direttamente ci si smarrisce, si fa accademia, si perde la voglia di fare. Ecco dico questo perché forse mette in dubbio l'opportunità di conferirmi una laurea ad honorem in filosofia. A dirla tutta leggo poco i libri di filosofia, non li capisco. Preferisco la Poesia. Secondo me la differenza tra un filosofo e un poeta è che tutti e due parlano della stessa cosa, ma uno, il filosofo, spesso crea nuove parole per descrivere un pensiero, l'altro, il poeta, usa solo le parole che esistono già, ma combinate fino a farle suonare come mai sentite prima.

Così la sintesi di Peter Brook mi pare poetica. La frase mi segna e mi insegna come il libro di Luigi Meneghello e mi permette di tornare alla citazione iniziale che contiene altre frasi di cui vorrei parlare con voi. La prima pubblicazione di *Libera Nos a Malo* è del 1963, lo stesso anno del disastro industriale del Vajont. Ovviamente non c'è relazione alcuna tra le due cose ma mi colpisce la coincidenza. Il racconto del Vajont è un'orazione civile, è il mio ritorno a un teatro di parola ma è anche un atto politico espresso con un linguaggio radicalmente diverso da quello che sentivo e praticavo ai tempi della militanza. Diverso anche

da quello di maestri idolatrati come Brecht, Majakovskij, Peter Weiss (solo per citarne alcuni) che avevo letto come modelli agli inizi dell'amore per il teatro. Non voglio fare esercizio di critica o esegesi di letteratura teatrale del '900, conosco giovani artisti che rileggono Ionesco o Beckett traendone ispirazione, ma i libri fondanti del mio percorso sono altri e quasi nessuno appartiene al teatro e alla letteratura teatrale. Ho letto Cechov, ma non lo rileggo mai e non lo cerco, sento la suggestione dei personaggi di Shakespeare, ma non ho voglia di interpretarli in scena. C'è gente che sa farlo e, quando li guardo in scena, invidio la loro bravura, ma non son frustrato per questo, anzi. Son contento perché facciamo lo stesso mestiere in modi diversi e questa biodiversità teatrale è segno di salute per l'ecosistema dell'Arte.

Il racconto del Vajont è teatro utile, inutile o dannoso?

Prima di rispondere, vi prego di sospendere il giudizio, di esercitare il sano principio del dubbio e permettermi di finire il pensiero che collega l'opera di Luigi Meneghello all'orazione civile del racconto del 1994. "Tutto quello che abbiamo qui è movimento, vivido forse perché le distanze sono piccole e fisse come un teatro - scrive Meneghello nell'incipit e alla fine del paragrafo aggiunge - Qui è tutto come intensificato, questione di scala probabilmente, di rapporti interni. La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è apparsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole." A teatro le distanze sono piccole e fisse, occorre considerarle come una costante nella funzione, sono un limite, ma in drammaturgia i limiti sono argini che incanalano il flusso.

Non è solo questione di metri ovviamente, ma di meccanica, di acustica, temperatura, digestione, salute, stanchezza, lunghezza della performance. Bisogna poi tener conto dell'arco narrativo che può essere semplice o composto. Se si sbagliano pesi e le forze, l'arco non può reggere la tensione e non si arriva bene al

finale. Ci sono serate storte in cui le distanze si allungano e uno del palco capisce che sta perdendo. È una sensazione orrenda, vorresti sparire, è come quando si perde già 4 a 0 e speri solo di non prenderne altri, speri che finisca. Più alte erano le tue ambizioni, più cocenti saranno le delusioni di una serata storta. Le mie me le ricordo tutte, molto più di quelle riuscite. Gli errori servono.

Se a teatro le distanze sono piccole e fisse, il rischio è di far fare una risonanza magnetica agli spettatori. Un'esperienza claustrofobica. Se la metafora vi sembra esagerata ve ne propongo un'altra: un giro in ascensore, non di 2-3 minuti ma di 90. Immagina le facce di chi sta in ascensore 90 minuti.

A volte dal palco li vedi quelli in ascensore perché chattano, sono come avatars illuminati dal display del telefono che non suona più (è raro che succeda ormai) ma si accende e li illumina. Se lo fanno un po' è colpa loro, ma un po' è colpa tua perché non si è aperto il paracadute e non stanno volando con te, sono ancora seduti: magari hanno solo paura di lanciarsi, ma la voglia di farlo devi fargliela venire tu dal palco.

Come fare?

Ancora Meneghello viene in aiuto quando dice: "Qui tutto è intensificato, questione di scala, di rapporti interni..."

Occhio che questo dei "rapporti interni" è un invito a usare il cambio come su una bicicletta: si pedala, ma ci sono salite e discese. È il ritmo, uno dei nostri strumenti insieme al tono e al volume. Poi Meneghello conclude così: "La forma dei rumori e di questi pensieri mi è apparsa per un momento più vera del vero ma non si può più rifare con le parole."

Cos'è che non si può rifare con le parole? La forma dei rumori e dei pensieri?

Quando, studiando le fonti e intervistando i testimoni mi son documentato sul disastro industriale del Vajont, mi ha colpito il continuo riferirsi di tutti al rumore della frana e dell'onda come

a qualcosa di inimmaginabile, indescrivibile, qualcosa che non si poteva rifare con le parole. La sfida diventa scoprire fin dove con il teatro si può rifare ciò che è stato. Si può far vedere ciò che per un momento si riesce a pensare? Si può fissare in modo che non sia casuale ma riproducibile? Per farlo serve in pratica una drammaturgia personalizzata per corpo e voce, una partitura di azioni e parole che rendono presente ciò che non c'è, come il rumore della frana, ma che il racconto evoca e fa vivere in modo intensificato, più vero del vero. L'opera di Luigi Meneghello ha anche liberato per me l'uso del dialetto, delle cadenze e delle parole-cose che formano un lessico che arricchisce la grammatica. Il dialetto non è il parente povero della lingua scritta che s'impara a scuola: i dialetti, le cadenze, sono colori, flash, imprecazioni e preghiere, sono invettive, sono cesure, segni, punteggiature che disegnano e rendono il disegno meno scolastico. Lessico e grammatica sono antidoti all'omologazione delle parole in linguaggio di comunicazione. Ciò che il teatro comunica è un'esperienza, non un testo; le due cose non si traducono senza perdita o tradimento così come una pagina scritta non diventa orale senza perdita o tradimento. Non avrei avuto strumenti per concepire di raccontare una storia come quella del Vajont senza la liberazione dalla soggezione verso il testo che mi ha dato Luigi Meneghello. Certo, egli era un cesellatore della lingua e io non lo sono, la mia è scrittura pesantemente imperfetta e si modifica radicalmente con la ripetizione del racconto a teatro, sera dopo sera. Alla fine, scrivo o cerco di fissare su un quaderno quel particolare che è stato un colpo di lima o di scalpello che val la pena di ripetere o tenere: questa è pratica che intreccia lessico e grammatica. Dopo il racconto del Vajont il mio mestiere ha preso una direzione più precisa. Ho lavorato su vicende drammatiche, ogni volta con lunghi processi di studio precedenti alla scrittura e ho alternato quei lavori con altri più leggeri perché mi veniva più supportabile il peso da porta-

re. Dopo Il racconto del Vajont mi sono sentito investito dalla responsabilità pubblica di fare il testimone di tutte le tragedie italiane del 900. Ricevevo continue proposte in tal senso; per ogni storia che ho scelto di raccontare ce ne sono almeno altre 3 o 4 che non ho realizzato. Il mio lavoro d'autore è artigianale e autocostruito, richiede molto tempo. Come dicevo in apertura, le scelte nascono da incontri che pongono sfide. Per Galileo è cominciata così: mi era stato chiesto da Flavio Zanonato, allora sindaco di Padova e grande appassionato di scienza, di mettere in scena il Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo. Ho provato a leggerlo: non capivo niente, e questa è un'altra buona ragione per revocare la mia laurea honoris causa in filosofia se siamo in tempo. Mi chiedevo: "Come mai sono così ignorante?". Allora insieme a Francesco Niccolini, mio paziente compagno di studi e scritture, abbiamo condiviso la lettura di un po' di tomi, da Bruno a Copernico a Galileo a Keplero, giusto per capire come si scrivevano i best-sellers all'epoca. L'idea di immaginare Galileo come un meccanico al cospetto dei filosofi è venuta così. Da quello, siamo poi arrivati allo spettacolo che finisce con Galileo che cavalca un Planetario Copernicano chiuso in una sfera piena di spolette, una mina, come quelle navali di un tempo. Una soluzione visiva, immediata per dire che le idee sono pericolose. Una soluzione di grammatica teatrale che, unita a quella lessicale di trasformare il dialogo della stiva (dal Dialogo sopra due massimi sistemi) in un pezzo dialettale da commedia dell'arte, mostra come la pratica del mestiere offra soluzioni ai problemi di un testo. Da Itis Galileo è nato un nuovo percorso che mi ha portato all'incontro con il professor Telmo Pievani e al progetto della Fabbrica del Mondo, cui appartiene il Noè del racconto iniziale.

Noè ne sa di acqua e di cantieri, di arca e di scialuppe, di cattedrali e manutenzione. Noè ci accompagna dentro alla Fabbrica del Mondo, è concreto, operoso e non accetta scuse da parte di

chi dice che è difficile. Considera la teoria dei piccoli passi un alibi di chi frena l'azione per non perdere la sua rendita di posizione. Immaginare il pianeta come Fabbrica invece che come Casa serve ad affermarne il divenire l'instabilità, il disequilibrio che è chiave evolutiva del rapporto tra biomassa vivente e ambiente, tra cicli biologici, cicli fisici e cicli economici. Serve a immaginare cosa sono i tipping points e gli effetti dei sistemi complessi. Tutto questo in apparenza è estraneo all'arte (e al teatro in particolare), ma serve a costruire un ponte tra le due sponde dell'arte e della scienza, che produca curiosità, attenzione, preoccupazione, interesse, cura, manutenzione verso il presente. Questa è la missione della Fabbrica del Mondo e per realizzarla siamo tornati al Racconto del Vajont. Nel gennaio 2023 ho ripreso il testo e ho cominciato a narrarlo fuori dal mercato teatrale, senza farne pubblicità, raccontandolo in maniera clandestina a centinaia di giovani che non conoscevano la storia. Questo ha permesso di riscriverlo, di asciugarlo e oggi il nuovo testo dura un'ora in meno del precedente. Se la missione del primo racconto era rendere giustizia all'ignavia dell'oblio, denunciare le colpe, la missione del secondo è mettere in luce gli errori, perché la tragedia del Vajont nasce da una sistematica sottovalutazione dei rischi che erano concepibili ma non immaginabili. Esiste in quella storia una difficoltà di immaginazione che ci riguarda oggi: è infatti per tutti difficile immaginare le possibili conseguenze di fenomeni fuori controllo che gli scienziati considerano altamente probabili in conseguenza del riscaldamento climatico. Mettere il focus del racconto sugli errori commessi ci può aiutare a prevenirne altri.

Le storie producono immaginazione, la richiedono. Poteva il Vajont aiutarci a imparare a usare l'immaginazione per riparare la Fabbrica del Mondo?

Il racconto individuale è stato trasformato in partitura corale. Sono cambiati lessico e grammatica. A tutti i teatri d'Italia è

stato chiesto di organizzare la lettura e il coro per il 9 ottobre 2023. Contavamo di arrivare a 100 teatri, hanno aderito in 265. Oltre ai teatri hanno risposto aderendo centinaia di scuole, comuni, biblioteche... oltre 500 gruppi di cittadini hanno organizzato letture negli uffici, palestre, parrocchie, ospedali, case circondariali, riunendosi in gruppi affettivi o familiari in Italia e all'estero e a migliaia hanno realizzato letture private. Il testo è diventato bene comune e la storia è fondante di altri progetti per la Fabbrica del Mondo. Questa è una nuova pratica.

Galileo poteva ben dire che un'aquila vola più in alto di 100 corvi, ma oggi nessuno vola lontano in solitaria, nessuna azione culturale può aver peso politico se resta solitaria.

I Cori del Vajont (più di 5000 lettori professionisti e non, per un pubblico di almeno 35.000 persone) sono un forte esempio di teatro civile che trasforma solitudine in moltitudine, hanno segnato e insegnato. Allora adesso possiamo porci di nuovo la domanda "Il Vajont è stato utile, inutile o dannoso?".

La domanda successiva sarà "E adesso cosa facciamo?"

A quello stiamo lavorando.

Epilogo: dedica

Grazie dell'attenzione e dell'interesse.

Dedico questa lectio alla memoria della Professoressa Maria Antonella Galanti, donna tosta che amava la musica, la comunità e la scuola.

Dedico il riconoscimento che questa prestigiosa Università mi ha dato a tutte le persone che hanno reso possibili gli incontri che hanno dato forma alla pratica, al lessico e alla grammatica del mio teatro, in primis a Michela Signori mia compagna anche nella vita e anima di questo progetto, ai miei compagni di strada artisti e non artisti che lo hanno condiviso.

E se qualcuno ancora volesse sapere cosa è successo, come mai il pescatore è arrivato prima dal Mariano, dovete immaginare che anche Noè abbia voluto saperlo e che, dopo un mezzo uovo con la cipolla e una cedrata, Noè abbia ripetuto la domanda al pescatore:

- Cos'è successo?

E che il pescatore, dopo un mezzo uovo con l'acciuga e un'ombra di rosso, abbia risposto:

- È cambiata l'acqua.

Vi assicuro che non si tratta di un'invenzione, che l'acqua nel fiume cambia davvero ogni tanto e per i pesci è seria la questione, ma tra noi solo il pescatore se ne accorge, è per questo che la storia bisognerà raccontarla.

Grazie.

