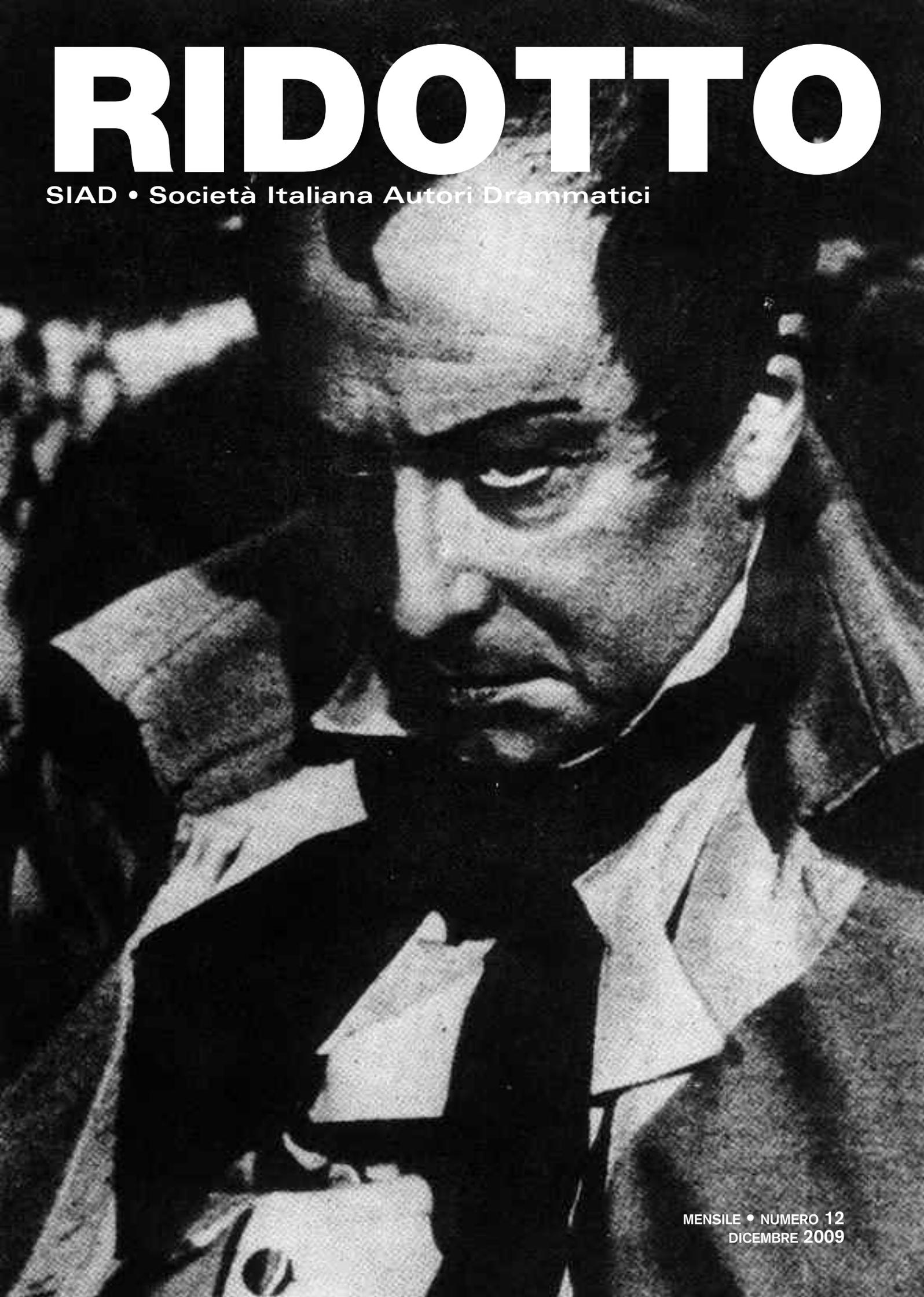


RIDOTTO



SIAD • Società Italiana Autori Drammatici

MENSILE • NUMERO 12
DICEMBRE 2009

RIDOTTO

Direttore responsabile ed editoriale: Maricla Boggio

Comitato redazionale: Maricla Boggio, Fortunato Calvino, Angelo Longoni, Mario Lunetta, Stefania Porrino, Mario Prospero, Ubaldo Soddu • **Segretaria di redazione:** Gabriella Piazza

Grafica composizione e stampa: L. G. • Via delle Zoccolette 24/26 • Roma • Tel.06/6868444-6832623

Indice

EDITORIALE

Le storie 'diverse' del teatro pag 2

TESTI ITALIANI IN SCENA

A cura del Comitato redazionale pag 3

RICORDO

Mario Lunetta, Renzo Rosso, il richiamo a un impegnativo rituale di consapevolezza pag 5

FOCUS

"La Malacarne" delle donne di Fortunato Calvino pag 6

TESTI

Maricla Boggio, Ruggeri, lo sguardo invisibile pag 7
Un convegno a Pesaro su Ruggero Ruggeri pag 15
La Targa SIAD ad un autore italiano contemporaneo pag 16

Marco Ongaro, Andata/Ritorno/Andata pag 17
Jana Balkan Il progetto da una storia vera pag 20

PREMI

Fortunato Calvino, Napoli, il Premio Girulà pag 27

INTERVISTE

Stefania Porrino, Pippo Di Marca, drammaturgia come intensa necessità interiore pag 28

CONVEGNI

Federico Doglio, "Margherita D'Antiochia", esemplare sintesi finale del teatro agiografico italiano pag 30



Mensile di teatro e spettacolo fondato nel 1951

SIAD c/o SIAE - Viale della Letteratura, 30 - 00144 Roma

Tel 06.59902692 - Fax 06.59902693 - Segreteria di redazione

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 16312 del 10-4-1976 - Poste Italiane Spa ^ Spedizione in abbonamento postale 70% DCB Roma - Associata all'USPI (Unione Stampa Periodica)

Il versamento della quota può essere effettuato tramite bonifico intestato a SIAD

Roma presso BANCA POPOLARE DI MILANO - AGENZIA N. 1002 - EUR

Eur Piazza L. Sturzo, 29 - 00144 Roma Rm - Tel. 06542744 - Fax 0654274446

Coordinate Bancarie: CIN U UBI 05584 CAB 03251 CONTO N. 000000025750

Coordinate Internazionali: IBAN IT51 U 05584 03251 000000025750 BIC BPMIITM1002

Abbonamento annuo € 50,00 - Estero € 70,00

Numeri arretrati € 15,00

ANNO 57° - numero 12, dicembre 2009

finito di stampare nel mese di dicembre

In copertina: *Ruggero Ruggeri interprete di Napoleone nel film "Sant'Elena piccola isola" di Renato Castellani da un testo di Renato Simoni*

Le storie 'diverse' del teatro

Ma noi (...) abbiamo anche il problema di essere anche competitivi con il cinema e la televisione che inondano lo spettatore di storie. le nostre devono allora essere "diverse", avere qualcosa che il cinema e la televisione non hanno".

Annibale Ruccello, "Una drammaturgia sui corpi", in "Sipario" n. 466, marzo-aprile 1987.

Sì, il problema è anche questo. Annibale Ruccello lo avvertiva già alla fine degli anni Ottanta, quando lo spazio del teatro di parola era più ampio di oggi. Eppure permangono spettacoli che ritengono essenziale la parola, attraverso un arco di autori che dall'Alceste di Euripide nella drammaturgia di Walter Pagliaro con Micaela Esdra arriva al Casanova dal linguaggio straripante di Stefano Massini vitalizzato da Mario Mattia Giorgetti. Li citiamo nei "Testi italiani in scena", in cui si è scelto il criterio di una esemplificazione di linguaggi differenti e diversamente espressivi: "Filumena Marturano" dell'Eduardo interpretato da Luca De Filippo con Lina Sastri, "Le avventure romane di Caterina" di Violetta Chiarini, "Camillo Olivetti" di Laura Curino e Gabriele Vacis, "Teatro comico e no" di Maria Luisa Spaziani, "Racconti" che Lilli Trizio autrice interpreta lei stessa, "Messico e nuvole" di e con Angelo Orlandi. La citazione prosegue attraverso l'intervista a Pippo Di Marca che si cimenta con "L'Imperatore della Cina" di Ribemont Dessaigns, concludendosi poi con due testi pubblicati in questo numero della rivista: "Ruggeri, lo sguardo invisibile" di Maricla Boggio protagonista Arnaldo Ninchi, e "Andata/Ritorno/Andata" di Marco Ongaro, da un progetto di Jana Balcan a cui dà vita Isabella Caserta, dalla realtà di una giovane moldava in Italia per mandar soldi al suo paese.

I temi affrontati propongono situazioni problematiche, dal mitico discorso vita/morte, all'esistenziale e intriso di affranta modernità, al classico tema dell'anziano che ritorna alla vecchia compagna per desiderio di paternità, fino a toccare, sulla finzione della chiacchiera, episodi di di vita o attestarsi con sorridente entusiasmo ad un passato da cui ricavare una lezione per l'oggi, o richiamando il meccanismo dell'assurdo sotto una ragionata borghesia, o evocando, attraverso autorevoli amanti del teatro quali Gramsci e Gobetti, i drammi di D'Annunzio e Pirandello nell'interpretazione di Ruggeri, e ancora altri testi, che si distaccano dal minimalismo lacrimoso della televisione e dall'efficacia prevalentemente figurativa dei film, anche dove si sviluppi un argomento forte. Si vedono in scena testi di autori italiani "ancora" viventi, quasi mai con una compagnia economicamente

importante o di un Teatro Stabile, se si fa eccezione per lo Stabile di Bolzano diretto da Marco Bernardi, che ha proposto il repertorio del giovane Fausto Paravidino, portando a Roma, con la regia dell'autore, una commedia amara, di gusto molto inglese "Malattia della famiglia", in sintonia con il clima distruttivo delle famiglie di casa nostra.

Questi autori si rappresentano in sale e salette come "Lospazio.it" di Alberto Bassetti, "Stanze Segrete" regno di Ennio Coltorti, il "Metateatro" di Pippo Di Marca più volte tenacemente riaperto, il glorioso "Belli" di Salines oggi di Carlo Emilio Lerici, il Teatrodue di Marco Lucchesi, il Nuovo Colosseo di Ulisse Benedetti, la Sala Umberto e così via. Sono questi, quasi esclusivamente, i luoghi in cui si opera la spinta verso un dialogo con l'autore che scrive un testo per degli attori; se questi poi non potranno metterlo in scena, ci riuscirà qualche altro perché il copione ormai è bell'e fatto per vivere con dolore o allegria i disagi e le dolcezze di questi nostri giorni avvelenati.

Stiamo pensando ad un convegno, che sia un dialogoriflessione fra autori. Con idee, temi, proposte - da trasferire "anche" alle autorità governative - basate sull'apporto di quanti ritengano il teatro scritto una testimonianza necessaria della nostra vicenda umana. Interventi degli autori saranno inseriti nel documento di presentazione del convegno, da tenersi nella prossima primavera.

I tagli ministeriali non hanno giovato alla realizzazione di rappresentazioni di un contemporaneo, perdipiù italiano. Gli incassi solidi li fanno i classici o le comicità di basso livello. Ma le difficoltà esistenziali, anziché attenuare la sensibilità delle persone provate dal disagio economico, sviluppano a volte un più sentito desiderio di elevazione spirituale. Nel 1941 Sciostacovich dedicò alla città di Leningrado la sua sinfonia n.7 e la eseguì praticamente sotto le bombe: fu una spinta a resistere, sperando in un futuro di rinascita. Senza essere sottoposti a un così forte sacrificio, oggi noi potremmo ottenere che il teatro dia luce al nostro presente, in vista di un futuro meno opaco.

Il Consiglio Direttivo

Abbiamo bisogno delle vostre quote per continuare a pubblicare la rivista nonostante la scarsità di fondi a nostra disposizione.

Potete versare la quota attraverso un bonifico bancario (vedi a pag. 1)

TESTI ITALIANI IN SCENA

A cura del Comitato redazionale

Fondazione del Teatro Stabile
di Torino in collaborazione
con Associazione Culturale Muse

CAMILLO OLIVETTI:
ALLE RADICI DI UN SOGNO

di Laura Curino e Gabriele Vacis
con Laura Curino
musiche e luci di Roberto Tarasco
scene di Lucio Diana
regia di Gabriele Vacis
16 NOVEMBRE 2009

ETI - TEATRO VALLE



*Teatro di Roma – Elledieffe
presentano*

*La Compagnia di Teatro
di Luca De Filippo*

**FILUMENA
MARTURANO**

di Eduardo De Filippo
regia di Francesco Rosi
scene di Enrico Job
costumi di Cristiana Lafayette
luci di Stefano Stacchini
con Lina Sastri,
Luca De Filippo
e Nicola Di Pinto,
Antonella Morea

TEATRO ARGENTINA
11-29 NOVEMBRE 2009



“ALCESTI, MON AMOUR”

con Micaela Esdra
(Apollo, Ancella, Alceste, Eracle, Ferete)
Luigi Ottoni (Thanatos, Admeto, Servo)
Marina Locchi (Corifeo I),
Diego Florio (Corifeo II)
drammaturgia e regia
di Walter Pagliaro

TEATRO LO SPAZIO.IT

28 Ottobre all'8 Novembre 2009





**“ULTIMA NOTTE
DI GIACOMO CASANOVA”**

Uno spettacolo di Stefano Massini
Regia e interpretazione di Mario Mattia Giorgetti
Premio Flaiano 2004 e Miglior Monologo Teatrale
al Festival di Almada 2009

**Dopo il debutto del 24 novembre,
continua fino al 6 dicembre 2009
al TEATRO BELLI**



"GLI OCCHI DEGLI SCONOSCIUTI"

MESSICO E NUVOLE

di Angelo Orlando
regia di Angelo Orlando
con Fulvio Calderoni, Marco Funaro
Olga Pultrone, Federico Rosati
Luciano Scarpa Annalisa Iori

TEATRO LO SPAZIO



Piccolo Eliseo Patroni Griffi

LA MALATTIA DELLA FAMIGLIA M

regia di Fausto Paravidino
scene di Laura Benzi
costumi di Sandra Cardini
con Jacopo-Maria Bicocchi, Iris Fusetti,
Emanuela Galliussi, Nicola Pannelli
Fausto Paravidino, Paolo Pierobon,
Pio Stellaccio

TEATRO STABILE DI BOLZANO
dal 25 novembre al 13 dicembre 2009



RACCONTI TEATRALI

di LILLI MARIA TRIZIO
L'ECCEZIONE - BARI
Cultura e Spettacolo
di Puglia teatro
interpretato dall'autrice
21 Novembre



*Compagnia MiRó Teatro
presenta*

Mario Scaccia
in **"24 GIORNI DI POESIA"**

al pianoforte Melania Fiore
segue

"TEATRO COMICO E NO"

di Maria Luisa Spaziani
due divertenti atti unici di prosa
tratti dall'omonimo libro della poetessa
con Tullia Daniele, Mauro Fanoni
Melania Fiore

Regia di Mario Scaccia

TEATRO TORDINONA

RENZO ROSSO, IL RICHIAMO A UN IMPEGNATIVO RITUALE DI CONSAPEVOLEZZA



Renzo Rosso

Mario Lunetta*

Renzo Rosso ci ha lasciato lo scorso 22 ottobre. Era nato a Trieste nel 1926, presso il cui Conservatorio aveva seguito il corso di violino. Col disastro dell'8 Settembre 1943 i suoi studi musicali si erano interrotti, e dal 1951 il giovane Rosso si trasferisce a Roma, programmatista alla RAI. Lo conobbi quando Niccolò Gallo, che con Dante Isella e Vittorio Sereni aveva fon-

dato la rivista "Questo e altro", mi propose di recensire il libro d'esordio di Rosso (*L'adescamento*, Feltrinelli 1959): un trittico di racconti di concentrata intensità, nei quali la distanza da una materia incandescente è tutta risolta in consapevolezza di analisi e in fermezza di stile, e che nella ristampa Einaudi di molti anni dopo recava un aperto elogio di Carlo Emilio Gadda. Da quegli anni lontani la nostra amicizia si fece sempre più carica di una verità reciproca e fraterna.

In Renzo Rosso quello del profondo rapporto con la musica non è un dato di puro colore, in quanto il rigore di quegli studi è rinvenibile nell'opera del narratore e del drammaturgo non solo a livello tematico, ma nella scrittura calibratissima, ferita di quando in quando da strappi di umore espressionistico, e nell'impaginazione del racconto o del dramma, che sembrano obbedire a una sorta di spartito invisibile.

Quella dell'autore triestino con la storia è sempre stata una relazione sguincia, nutrita di sospetto. Alla storia la sua scrittura narrativa e la sua scrittura drammaturgica non hanno mai chiesto una patente di credibilità o un alibi rassicurante. I suoi personaggi e le sue vicende non se ne avvolgono come in un mantello impermeabile, semmai ne abitano le pieghe con una quantità di incertezze traumatiche, tentandone la consistenza dall'interno di quella lucida patologia che si chiama Percezione della Catastrofe, e che per lo scrittore triestino è – prima ancora che una sensazione – una condizione perenne.

Nella storia, insomma, Rosso legge soprattutto gli indizi o le resultanze del disastro: siamo all'interrogazione, non al rendiconto. Che egli esplori con puntigliosa competenza ricostruttiva certi scenari del mondo antico o certe tremende ambiguità rinascimentali o barocche, certe nevrosi romantiche o certi brutali segmenti della recente modernità, l'esito non è mai quello di una narrazione "in costume", è quello di un'allegoria. A decidere è naturalmente il punto di vista fondato su una strategia di cattura di alcuni elementi "secondari" il cui montaggio, dopo l'estrapolazione dal Grande Contesto, risulta implacabilmente in contrappunto, in un'operazione di decostruzione la cui coerenza contiene in sé una ricomposizione *altra*, dialetticamente rovesciata. La storia di Rosso, così, guarda se stessa nel momento medesimo in cui lo scrittore ne osserva il sordo viluppo e il suo occhio lo ferma – talvolta perfino raggelandolo – su una lastra terribilmente sensibile. Il lettore o lo spettatore non sono chiamati a una cerimonia delle emozioni, ma a un impegnativo rituale di consapevolezza che è insieme partecipazione e iniziativa critico-autocritica. Così avviene sia nei suoi libri più strutturalmente "diacronici" (*Gli uomini chiari*, *Il trono della bestia*) che in quelli più duramente piantati nel labirinto della recente modernità (*L'adescamento*, *La dura spina*, *Sopra il Museo della Scienza*, *Le donne divine*, *Il segno del toro*, fino a *La casa disabitata* del 2003).

Così, analogamente pur all'interno di un diverso specifico, avviene nell'opera del Rosso drammaturgo, sia nei testi legati all'universo arcaico che in quelli impastati nel groviglio dell'oggi. Rosso non è mai un mitologo: anche la mitologia gli serve esclusivamente come problema da risolvere non come *fabula* da ripetere per una fascinazione opaca. Non è mai un cronista, è un analista tragico che torce in sarcasmo anche le possibili soluzioni comiche, umoristiche, "leggere" dei suoi dati primari. Ciò accade puntualmente nei radiodrammi degli anni Cinquanta (*Allarme al deposito*; *Un servizio di guerra*) come in commedie successive della forza di *Un corpo estraneo* e, forse più in alto di tutte, *L'imbalsamatore* che, dopo il debutto al Teatro Valle di Roma, riscosse un durevole successo a Londra, in un teatro del Covent Garden.

* Presidente della SIAD

“LA MALACARNE” DELLE DONNE DI FORTUNATO CALVINO

A Napoli, va in scena un'antologia dei lavori di risalto dell'autore, in cui sono donne le protagoniste

Con Antonella Morea, Rosa Fontanella, Loredana Simioli e Rosalba Di Girolamo. In anteprima ai Teatri della Legalità

Le donne, nel bene e nel male, sono le protagoniste de “La Malacarne” il nuovo spettacolo, scritto e diretto da Fortunato Calvino, presentato in anteprima assoluta ai Teatri della Legalità, in scena al Teatro San Ferdinando di Napoli inserito nella programmazione promossa dall'Assessorato al Lavoro, Istruzione e Formazione della Regione Campania nell'ambito di Scuole Aperte, per la direzione artistica di Mario Gelardi ed il coordinamento organizzativo di Luigi Marsano de I Teatrini. “La Malacarne” propone in teatro l'universo femminile di Fortunato Calvino attraverso un allestimento, prodotto da Metastudio 89, che ne sintetizza frammenti scelti, sul tema, tratti dalla recente produzione drammaturgica del grande autore napoletano.



“La Malacarne”
Antonella Morea
e Loredana
Simioli

Pagine crude, su musiche di Paolo Coletta e disegni luci di Paolo Foti, che raccontano di donne spietate contrapposte ad altre, vittime incolpevoli di quotidiane vessazioni in una città plumbea ed asfissiante. A dar loro voce e volto sono le attrici Antonella Morea, Rosa Fontanella, Loredana Simioli e Rosalba Di Girolamo, che insieme ad Ivano Schiavi, ripercorrono le “disumanissime” vicende dei tanti personaggi femminili inventati e tratteggiati a tinte fortissime dall'autore nelle opere “Malacarne”, “Cuore nero”, “Madre luna”, “Donne di potere” di cui il testo si compone. “La Malacarne - sottolinea l'autore e regista Fortunato Calvino - mi è sembrata l'espressione più adatta per indicare la parte più significativa dell'universo femminile che ho descritto negli anni più recenti. Donne che spesso sono vittime e carnefici di una quotidianità fatta di soprusi e di violenze e, loro malgrado, protagoniste in una città violata”. Storie di madri e mogli spesso dilaniate da profondi conflitti interiori che, per lo più, trovano la loro naturale ambientazione in uno spazio metropolitano e domestico. E' quello di una Napoli martoriata in cui il soggetto femminile acquista una centralità tale da lasciare, talvolta, in penombra gli altri personaggi e rivela aspetti inattesi e sconosciuti che sembrano quasi riflettere la doppia anima di una città in continua tensione tra bene e male.

“La malacarne”
Antonella Morea
e Ivano Schiavi

RUGGERO RUGGERI

Lo sguardo invisibile

di MARICLA BOGGIO

L'Uomo entra portando una grossa valigia rigida: incollate, etichette di grandi alberghi di città italiane ed estere.

L'Uomo appoggia la valigia a terra e si stropiccia la mano intorpidita dal peso. Indica la valigia.

UOMO - Me la porto sempre con me. Non posso farne a meno. Dentro c'è tutta la mia vita.

Siede sulla valigia.

E quando lui se n'è andato, la mia vita è finita. Certo io vivo. Ma sono i ricordi a farmi vivere.

Si alza, apre la valigia. Ne emergono copioni e libri consunti. Estrae una sedia di tela pieghevole e vi si siede assumendo una posizione un po' curva, con i gomiti appoggiati ai braccioli, la testa protesa in avanti.

UOMO - Era rivestito del suo splendido frack, così come l'aveva indossato in tante commedie. Intorno, i suoi libri. E sulla scrivania, aperto, il volume rilegato delle opere di Shakespeare. Ho guardato la pagina: "Enrico IV". Mi è bastato leggere le prime parole: "Chiudete i suoi occhi", e le altre mi sono corse incontro, come in tante serate a teatro: "Abbassate le cortine, e andiamo tutti a meditare". Era il suo saluto.

Lancia uno sguardo ai copioni.

I suoi copioni. Ora se ne stanno in silenzio.

Li accarezza facendone scorrere le pagine fra le dita.

Ma se scorro le pagine, ecco la sua voce...

Rimane in ascolto, lo sguardo perso.

Quante volte l'ho ascoltata! Nessuno più di me.

La prima volta, Aligi il pastore. Ruggeri pareva un ragazzo. Ma recitava già da quindici anni! Virgilio Talli l'aveva preso in compagnia come primattore. Io suggerivo, Talli non voleva altri che me. E la signora Gramatica, non parliamone! eran tranquilli soltanto quando in buca ci stavo io. Perché a quell'epoca si cambiava spettacolo ogni sera. Un'infinità di lavori da far venire il capogiro. Io li sapevo tutti a memoria e stavo attento a suggerire quando sentivo l'attore in difficoltà. Si seguivano i gusti del pubblico: "Agnese" di Felice Cavallotti, "L'amico delle donne" di Dumas, "Divorziamo!" di Sardou, "Il brutto e le belle" di Sabatino Lopez, "L'avventuriero" di Capus... passioni e tradimenti, scontri di coppia, drammi storici... il più delle volte non avevano un pregio artistico.



Maricla Boggio, laurea in legge, diploma di regia all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica dove è docente di scrittura scenica. Giornalista e critico di teatro (Avanti!, L'ora di Palermo, Sipario, Primafila). Più di 60 i testi pubblicati e rappresentati; tra cui "Gardenia", "Maria dell'Angelo" e "Abelardo Eloisa Eloim" per Taofestival, "Schegge", "Pirandello/Abba", "Ritratto di Sartre da giovane", "Il volto velato", "Humanae Via Crucis", "La Merlin". Tra i premi tre IDI, Candoni, Fondi La Pastora, G. Fava, Presidenza del Consiglio per "Matteotti, l'ultimo discorso" rappresentato con sua regia alla Sala Consiliare in Campidoglio. Tra i registi, Scaparro, Camilleri, Calvino, Caserta, Coltorti, Ferrero, Molé, Scaglione, Manfrè, Salveti, Farau. Film e saggi di antropologia, sulla droga ecc. "Dalla Madalena alle Isabelle", due volumi Besa ed. sul teatro femminista. Docente del corso di creatività teatrale a Scienze Psicopedagogiche e Sociali affiliato all'Università Pontificia Salesiana di Viterbo, impostato sul metodo mimico di Orazio Costa, ha scritto per Bulzoni ed. "Il corpo creativo", "Orazio Costa, regia e pedagogia", "Orazio Costa maestro di teatro" e "Orazio Costa prova Amleto".

Ma "La figlia di Jorio", a D'Annunzio era riuscita più bella che tante altre sue opere intricate, e Ruggeri... non si può immaginare come la gente andasse in delirio per quel pastore!... Ogni sera, sotto il mio cupolino, ascoltandolo mi incantavo anch'io... Quel fascino, da che cosa dipendeva?: Ruggeri non era un pastore!, ecco perché! Se lo inventava quel pastore, si inventava un pastore che non esisteva! E se l'era già inventato D'Annunzio: i veri pastori d'Abruzzo non erano Aligi!

Quando andava in scena "La figlia di Jorio", io stavo quasi sempre zitto perché quella parte, Ruggeri, la sapeva! Certe commedie - diceva - non vale la pena impararle a memoria: era lui, con la sua voce, a trasformarle in storie vive. Io, giù a suggerire! e lui, pause, sospiri, meditazioni... e finalmente la battuta.

Ma con Aligi, tacevo: nitida, pura, la sua voce si alzava... a tratti poi si faceva velata... Dava i brividi anche a me che c'ero abituato! Stralunato, vestito di pelli, il volto di una creatura dei boschi... Aligi! un essere soprannaturale. E i giornali, un inno! Lui se li portava in camerino. Delle volte, quando voleva ripassare una scena, io andavo da lui. Allora mi leggeva qualche frase. "L'Aligi di Ruggeri è un prodigio! - lo aveva scritto Silvio D'Amico, un critico che non aveva peli sulla lingua quando uno spettacolo non gli piaceva -. L'Aligi è un prodigio! E quel suo canto, vero e proprio canto... Ruggeri è qualcosa di inaudito".

Dalla valigia tira fuori dei vecchi fogli di giornale, poi li lascia ricadere.

Ah! Non ho bisogno di rileggerli quei giornali, ce li ho tutti in testa. Ma non erano sempre elogi... Arrivavano anche delle critiche che gli davano addosso. Lui le scorreva appena. E metteva via il foglio. Una volta un giovane, uno che tutti stimavano un genio, fece un'osservazione che lo toccò profondamente. Ruggeri non buttò via il giornale come in altre occasioni, con una smorfia indifferente. Si fermò a pensare. Lasciò il foglio sul tavolinetto, e andò a cambiarsi. Io lo sbirciai.

Parlava del pubblico "scelto" delle prime. Quelle frasi mi colpirono: "Nessuno di costoro sfugge alle seduzioni fisiche della rauca voce, del viso morbidamente sessuale - diceva proprio 'sessuale' -, degli occhi velati da fanciullo equivoco, dei gesti conquistatori, delle pose ammalianti...". E dava un suo giudizio feroce: "Tra questo pubblico e il suo attore corre una specie di intesa sensuale. L'artista si adatta ad assumere una facile maschera di piacevolezza e a fare le parti di mistico decadente": Era firmato Piero Gobetti.

Mentre indossava il costume di scena, ho sentito che Ruggeri mormorava: "Forse ha ragione". Il pubblico elegante - era vero! - stravedeva per lui. Ma quel giovane intellettuale intuiva che Ruggeri non cercava soltanto di piacere a quel pubblico. Per gli spettatori del loggione i personaggi emaciati e sensuali lui li interpretava... come se volesse far capire ai poveri il modo in cui vive la gente ricca: insomma, era una dimostrazione che Ruggeri faceva, recitando: Gobetti lo scrisse in un altro articolo; era uno che non si fermava alle apparenze, aveva capito che quell'attore cercava ben altro che di colpire con il fascino del seduttore! : era alla ricerca di sé.

Finito lo spettacolo, lui non andava mai a cena con gli attori della compagnia. Io lo accompagnavo, a volte, per un tratto di strada; ma a un certo punto lui si fermava, e cortese ma fermo mi imponeva di lasciarlo solo. Una sera - eravamo a Genova - continuò a scendere per le stradine dei carrugi, fino al mare. Io lo spiavo di lontano: rimase a lungo a guardare l'acqua scura, il capo chino sotto il cappello calcato in avanti. Quel cappello lo teneva sempre in testa, tranne che durante la recita. Allora metteva parrucchini o chiome fluenti a seconda del personaggio, oppure lasciava scoperta la calvizie, fiero della sua fronte alta e luminosa.

Con me aveva stabilito una sorta di alleanza dove ognuno ricopriva un ruolo. Il mio, senza di me Ruggeri non poteva essere quel grande che era; io senza di lui non ero nessuno. Mai che lavorando insieme si siano creati attriti come con tante primedonne o capocomici: "Si svegli! Mi dia la battuta!"



Arnaldo Ninchi, il Suggestore di Ruggeri

oppure "Stia zitto che la so!". Con Ruggeri suggerire diventava un'arte. Siamo perfino arrivati a fare dei tagli durante la rappresentazione!...

Dopo il successo della Figlia di Jorio bruciava a D'Annunzio che il suo "Più che l'amore", con Zacconi protagonista, fosse stato fischiato. Ruggeri ebbe il coraggio di riprendere il dramma con la sua compagnia perché credeva in quel testo, e soprattutto nel protagonista, Corrado Brando. Così lo mise in scena e debuttò a Padova. All'inizio della rappresentazione, gli spettatori seguivano attenti. Lui ci dava dentro reggendo quel ruolo che, per la verità, fin dalle prove, io sentivo piuttosto ampolloso. Le battute non finivano mai, l'azione si sfilacciava e la gente si mise a tossire, scartava caramelle... qualcuno cominciò a mormorare... Il pubblico non badava più al linguaggio ricercato del poeta e neanche alla recitazione di Ruggeri. Lui se ne accorse: nei brevi spazi in cui non aveva battute si avvicinava al mio cupolino e, mentre gli altri andavano avanti, mi diceva dove tagliare: intere scene! pagine buttate via per riprendere là dove l'azione tornava a farsi viva e palpitante! Faceva questi interventi con naturalezza, come se appartenessero al dramma! E io lo seguivo fedelmente: con un gesto della mano indicavo a chi toccava la battuta e ne sugge-

rivo l'inizio. Come per incanto lo spettacolo riprendeva quota, e alla fine ci fu il trionfo. Soltanto Ruggeri poteva riuscire in un'impresa così rischiosa.

Rimane assorto.

Ma era soprattutto alle prove che Ruggeri era speciale. Io lo ammiravo ancora più che in scena. All'inizio della stagione radunava la compagnia: attori e tecnici si mettevano seduti a semicerchio, lui al tavolo davanti a loro, io al suo fianco, un po' in disparte, dall'altro lato Martini, il direttore di scena. Ruggeri si toglieva il cappello per salutare l'autore quando era presente e lo stesso faceva per le attrici. Poi quel cappello se lo rimetteva in testa, con l'ala abbassata davanti, per tutto il tempo della lettura: era l'unica concessione che si permetteva e non vi rinunciava mai, quasi fosse una pratica necessaria per la riuscita dello spettacolo. Poi cominciava a leggere.

Via via Martini disegnava un abbozzo per la scena e glielo mostrava: lui faceva un cenno di assenso e continuava a leggere. Gli attori, nessuno aveva il copione, spesso non sapevano ancora che ruolo gli era stato assegnato. Lui faceva tutti i personaggi, la voce sempre controllata, anche nelle scene più drammatiche. Anzi, alla voce toglieva sovente un po' di forza, spezzava una frase, lasciava una parola in sospenso... e raggiungeva una intensità maggiore. Faceva così anche durante la rappresentazione, e soprattutto nelle parti più drammatiche. Certi critici si disperavano: "Perché non dà più sfogo al tragico!? Più voce dovrebbe mettere!", Simoni, Praga... non si capacitavano di tanta misura. Quando interpretò il Padre nei "Sei personaggi" protestarono in coro: con quello che gli era capitato, quasi un incesto, possibile che risolvesse tutto con quel filo di voce? Lui non cambiava. Ossia, cambiava nel profondo, non nella quantità. Eh! io lo capivo, quel suo modo di limare sempre di più, di "togliere" come fa lo scultore quando lavora alla sua opera!... E quel filo di voce, incantava! Ma a una parte del pubblico piaceva ancora lo stile dei tromboni, e a lui toccava destreggiarsi fra la sua novità e l'esigenza di riempire il teatro. Quando stava scegliendo i testi per la stagione, "Che cosa farà quest'anno, maestro?", gli chiedevo. E lui: "E' un po' difficile formulare programmi nel momento che stiamo attraversando. Riuscire a vivacchiare è già un risultato apprezzabile". Io allora insistevo: "Maestro, lei può fare molto. Il pubblico la ama". Scuoteva il capo, con me poteva confidarsi: "Recitare il meglio possibile ciò che mi si offre". "Ma qualche bel testo nuovo...". E lui: "Il nuovo cercarlo un po' in me stesso... nel mio profondo sempre nuovi accenti, nuove reazioni...".

Ma finalmente, oltre alle commedie di presa sicura, mise in cartellone "Amleto"; ci pensava da tempo. Gli piacevano di Shakespeare le divisioni per scene, perché non obbligavano a rimanere per ore nella stessa scenografia, e per i cambi non c'erano pause interminabili. Era ben consapevole della differenza fra i tanti autori che era costretto a rappresentare e la parola di Shakespeare: "La parola, sempre la parola, scritta e recitata". Per lui il teatro era l'autore e l'attore. E li considerava di pari valore. "Perché - diceva - l'attore, nell'interpretare un pensiero in un testo, impiega il cuore, tutto il corpo, la voce, lo spirito, i nervi, il cervello: come può quest'arte essere inferiore a quella di tradurre questo stesso pensiero con delle parole?". Ragionava così, si accalorava. E delle volte all'auto-

re regalava quell'arte che nello scrivere, a quello, gli era venuta fuori scarsa. Cosa che certi critici gli rimproveravano. Perché confondeva il pubblico propinandogli delle cose mediocri come se fossero belle. Gramsci, sull'Avanti! glielo ha scritto più di una volta: "Recita sempre bene. In ciò consiste il suo talento e la sua deficienza artistica". Ruggeri meditava su queste note; per lui un giudizio di Antonio Gramsci era più importante che la critica su di un giornale di forte tiratura: dentro a quelle riflessioni ci sentiva una spinta a cambiare repertorio, insomma gli diceva che lui poteva fare di più. Ma in quel tipo di società avrebbe davvero potuto cambiare qualcosa? Certi autori si imponevano per conoscenze importanti... per aver rinunciato all'arte accontentando i gusti più bassi del pubblico... Lui recitava quei ruoli fatti di niente con tale autorità che le povere banalità di cui era cosparsa la commedia prendevano nella sua bocca aspetti di pensieri. Gli altri attori della compagnia non erano certo alla sua altezza. Delle volte non ne poteva più, di loro, anche se li amava perché erano fragili e indifesi, e "qualunque garzone di pizzicagnolo che acquistava un biglietto d'ingresso al teatro aveva il diritto di dire che un attore era l'ultimo dei cani, dei guitti, degli idioti, e se voleva poteva fischiarlo": gliel'ho sentito dire più volte. Ma quando i suoi attori non si impegnavano come lui pretendeva, allora li sferzava con quell'ironia che lasciava il segno: "Ah, poter recitare sempre in pochi! Anzi, in due. E magari



Ruggeri insieme a Luigi Pirandello

uno è di troppo”. Poi si rassegnava, degli attori non poteva fare a meno.

E si decise a fare Amleto, aveva sempre rimandato, anche per la difficoltà di trovare attori all'altezza dei ruoli: non bastava lui protagonista, doveva lavorare su tutti i personaggi, sennò la storia si riduceva a un qualunque fatto di cronaca. Lo mise in prova con cura, era convinto che Shakespeare non aveva scritto niente di superfluo. Io suggerivo a più non posso e Ruggeri, cortese ma severo, portava avanti le prove, mai contento perché si rendeva conto che era difficile far alzare gli interpreti al livello che voleva lui. A teatro non si arriva mai alla perfezione: “Bisogna tenere la meta così alta, così lontana – diceva - da non poterla mai raggiungere”. Durante le prove faceva un richiamo continuo alla parola: “Il testo dice...”, “L'autore ha scritto...”. Non tollerava nessun cambiamento, neanche lo spostamento di una parola. “Come dice il testo?”, chiedeva rivolgendosi a me, e io subito: “Così così così così...”. “Ripeta!” diceva allora all'attore o all'attrice – dava del lei a tutti – “Ripeta!”, e dalla platea riprendeva a seguire la prova. Era insofferente dell'eccessiva confidenza. “Non amo la familiarità, non amo la gente troppo cordiale...”: se qualcuno tentava di entrare in più stretto contatto con lui, glielo diceva in faccia. Agli attori spiegava il significato di ogni frase; preferiva che alle intonazioni ci arrivassero da soli, avrebbe fatto più in fretta a salire in palcoscenico e a recitarla come voleva lui, la battuta, ma non lo faceva quasi mai. “Mi copierebbero, sembrerebbe una caricatura”, scuoteva il capo, riprendeva con pazienza a spiegare. Poi, quando proprio capiva che l'attore non ci sarebbe arrivato, andava su e con garbo indicava il tono, mostrava il gesto, ma già in quel suo insegnare si immedesimava nell'altro, in quello che l'altro poteva raggiungere, di suo. Ah! per me erano i momenti più belli! “Come fa la battuta...?”. La disegnava nell'aria con la mano: “Il gesto precede e prepara la parola”. Delle volte aggiungeva che le parole bisognava dimenticarle per non essere posseduti che dal sentimento. E poi, quasi a se stesso: “Ma, ahimè, l'attore in genere non pensa che alle parole e a non dimenticarle”.

Quell'Amleto lo rappresentò per molto tempo. Aveva già una sessantina d'anni, e continuava a suscitare entusiasmi: “Sfronda la tradizione romantica... Passa dal dramma intellettuale al dramma passionale con rara spontaneità...”. Perché lui non cercava effettacci: ragionava, come se si trattasse di una questione da risolvere dentro di sé. Anche i grandi monologhi dove attori che lo avevano preceduto si erano gettati alla declamazione a tutto campo, lui, niente, erano problemi da affrontare attraverso la riflessione. Durante le prove si stupiva della facilità con cui gli venivano le battute: senza doversi imporre quella puntigliosa volontà di scavare il personaggio che lo contraddistingueva in ogni rappresentazione. E il più delle volte si trattava di ruoli semplici. Amleto, il più complesso, l'uomo moderno, pieno di problemi, per lui si scioglieva nel ragionare lieve. Io ci trovavo un po' di me stesso, come tutti gli spettatori, credo.

Facevamo delle prove a parte, noi due. Per i grandi monologhi. Voleva trovare da solo, senza i compagni attorno, come interpretarli. E quasi si irritava, di quella facilità con cui gli venivano. Come se si trattasse di un trabocchetto. “Il maggior pericolo che possa correre un artista è quello di raggiungere

troppo presto la meta che si era prefissata”: allora, quella facilità era un inganno? Arrivò al debutto preoccupato. Il Teatro Lirico, a Milano, era gremito di gente che lo seguiva da anni. Quanti grandi, grandissimi attori, si erano cimentati in quel personaggio? Novelli, Zacconi, Ernesto Rossi, Salvini, Emanuel... Lui se li sentiva intorno, a giudicarlo. E tremava. Si aprì il sipario. Io stavo pronto, in buca, sotto il mio cupolino. Partimmo senza più pensare a niente. Via via che il dramma andava avanti, piovevano gli applausi, anche a scena aperta. E alla fine degli atti, cinque, sei, anche sette chiamate e grida di “Bravo! Bravo!...”. Lui si fidava del giudizio distaccato con cui io seguivo, per mestiere, l'intero spettacolo. In un intervallo, mi chiamò nel suo camerino: “Non mi staranno prendendo in giro?”. Verso la fine si era concesso di aggiungere una scena che Shakespeare non aveva scritto: dopo la sepoltura di Ofelia, Amleto tornava nel cimitero e gettava rose sulla sua tomba. Per un attimo la gente rimase sorpresa, ma poi applaudi: si era commossa. La mattina dopo gli portai i giornali. Di solito Ruggeri non era ansioso di leggere le critiche. Quella volta sì. Facevano a gara a chi esprimeva più ammirazione. “La vittoria non poteva essere più completa”: Renato Simoni. D'Amico avanzò qualche riserva perché si eran fatti dei tagli secondo lui troppo forti. Ma fu entusiasta dell'interpretazione di Ruggeri: non più “come si parla nella vita”, ma attore nuovo, del nostro tempo. Un critico intrigante accusò Ruggeri di aver aggiunto la scena delle rose per fare di Amleto un romantico esasperato. Ruggeri gli rispose per le rime con una lettera che il giornale pubblicò con risalto: la scena delle rose non l'aveva inventata lui, ma un grande attore inglese



Ruggero Ruggeri interprete di Aligi ne “La figlia di Jorio” di D’Annunzio, nel 1904



Arnaldo Ninchi – il Suggestore – mostra la foto in cui Ruggeri guarda il cagnolino della sua compagnia in tournée a Torino

se, e a Londra l'idea era stata molto apprezzata! In realtà quel tale aveva il dente avvelenato perché Ruggeri non aveva scelto la traduzione fatta da lui. Quante polemiche sciocche, quanti fastidi! Ma il teatro è così. Bisogna prendere il bello e il brutto. Come la vita.

Sforgia qualche pagina dei copioni.

Trova una fotografia che fa scivolare appena fuori dalle pagine, per poi lasciarla dove l'ha trovata.

Sua madre. Teneva sempre questa foto in camerino. La prima cosa che faceva, arrivando in un teatro, la metteva sulla toletta e se la guardava, come se le chiedesse di stargli vicino per sostenerlo. Quando si fermava a Milano, viveva con lei. Una sorta di venerazione. E forse per la madre non si era mai sposato. Nessuna donna poteva esserle paragonata. Suo padre era morto quando aveva quindici anni, lei se l'era tirato su da sola e l'aveva seguito nella sua vocazione, anche se da buona borghese era lontana da quell'arte da girovaghi, come era considerato il teatro a quei tempi. Veniva ad assistere a qualche rappresentazione, alta, severa, con i capelli bianchi spartiti nel mezzo e un sorriso di fierezza per il figlio acclamato dal pubblico in delirio che lei sola conosceva nei momenti privati. Tutti quelli che gli scrivevano – autori, critici, attori – la nominavano sempre, lasciando i saluti più deferenti, il ricordo più rispettoso... “Mi ossequi, La prego, la Sua Mamma...”: così Luigi Pirandello. E lei, fin dagli esordi, voleva che il figlio se stava in tournée le telefonasse dov'era e che cosa faceva, in ogni momento...

Quand'era con lui, gli preparava la “cest” a che conteneva il vestiario per la rappresentazione: solo lei doveva toccare gli

indumenti che lo avrebbero rivestito. E quando morì – Ruggeri aveva più di cinquant'anni – prima di coricarsi, lui mormorava “Buonanotte, mamma. Tutte le sere finché vivremo”: lo rivelò a Sabatino Lopez, un suo amico carissimo. Ho visto quel biglietto mentre lo scriveva con la sua calligrafia elegante e l'inchiostro di china. La madre era morta da tre anni, ma lui continuava a parlarle.

Dopo la morte della madre, Ruggeri si era chiuso per un lungo periodo nella grande casa milanese, lontano da tutti. Ero andato a trovarlo: “Maestro, non fa compagnia quest'anno?”, io non sapevo se mantenermi libero o accettare qualche contratto. “Fra un anno - mi disse – lavorerai di nuovo con me”. Aveva una gran voglia di rinnovarsi, di vedere spettacoli fuori dall'Italia; qui si sentiva soffocare; voleva “rivedere” anche i ruoli che aveva portato trionfalmente in giro per l'Europa e in America, aprire gli occhi su di una realtà che fuori era già in crescente mutamento, mentre da noi la gente, pur cominciando ad accettare Pirandello, non riusciva a fare a meno di drammoni come “Il figlio del forzato”, “Il piccolo Santo”, “Sly” di Gioachino Forzano... Me ne andai sconsolato. Gli altri attori, anche di nome, mi parevano vecchi e imbalsamati dietro storie inutili e sciocche. Mentre me ne stavo a meditare, mi capitò una doppia fortuna! Pirandello aveva deciso di portare in tournée la sua Compagnia del Teatro d'Arte a Parigi e a Londra. Mi chiamò, aveva bisogno di un suggeritore in gamba per star dietro ai tanti lavori in cartellone. Accettai al volo, e mi trovai con Ruggeri!: Pirandello gli aveva chiesto di andare con lui per delle serate straordinarie. Recitare all'estero e scoprire un teatro vivo, fuori dall'isolamento della cultura italiana, era tutto quello che Ruggeri desiderava.

Con Pirandello il teatro stava facendo passi avanti. In buca a suggerire io mi divertivo, perché le battute nascondevano un significato diverso da quello che sembrava lì per lì. Per Ruggeri è stata una rivelazione. Prima era costretto a inventare quanto mancava al personaggio; doveva lui far brillare di mistero le vicende stupide che gli toccava di rappresentare... Con Pirandello le parole erano già dense di significato, e Ruggeri si adeguava a quanto trovava scritto... Io me ne rendevo conto, mentre suggerivo. Usavo il tono monotono del mio mestiere, e subito ad ogni frase saltava fuori un risvolto inaspettato! Cominciò alla grande con "Il piacere dell'onestà": a Baldovino dovevo stargli dietro per i ragionamenti che rasentavano la pignoleria, tutto il contrario delle frasi vuote dei bellimbusti superficiali del vecchio teatro. Ruggeri non sbagliava mai, io stavo attento a seguirlo, ma la logica dei discorsi era così perfetta, che l'attore non aveva bisogno di fare delle pause "per riempire", fingendo di pensare. La gente accorreva a teatro perché la storia sembrava una delle tante commedie basate sul classico triangolo: pregustava di divertirsi, e gli veniva sbattuta in faccia una realtà ribaltata! Gli spettatori erano disorientati, ma rimanevano incollati alle poltrone e la conclusione arrivava sempre imprevedibile!

Pirandello aveva trovato in Ruggeri il suo interprete ideale, e ormai scriveva per lui. Gli mandava lettere su lettere. All'ini-



Ruggeri in "Enrico IV" che Pirandello aveva scritto pensando a lui, 1921

zio si davano dell'"illustre amico", poi sono scesi al "caro", e alla fine i saluti si son fatti "affettuosi". Io mi crogiolavo: in quei drammi non c'era quasi mai da tagliare, ogni frase aveva un senso preciso, e alla fine i teoremi dall'apparenza più astrusa quadravano eccome! Nelle lettere Pirandello raccontava a Ruggeri la trama dell'opera e descriveva il protagonista, che era sempre perfettamente adatto all'attore. Dopo un lungo lavoro gli mandò "Il giuoco delle parti", era una commedia un pochino cervellotica. Ruggeri sperava di ripetere il successo ottenuto con "Il piacere dell'onestà", ma all'inizio lo spettacolo non andò tanto bene. Bisognava capire la metafora; se il pubblico prendeva la storia alla lettera, addio, tutto si riduceva a un giochetto mentale. "Il pubblico di oggi non capisce - diceva Pirandello a Ruggeri per consolarlo -, ci vuole tempo, capiranno le generazioni future". Era amareggiato dal fatto che a lui e agli autori italiani in genere venivano preferiti i francesi, maestri in tradimenti e pochades. "Il popolo italiano... nato cameriere, pronto a prosternarsi davanti a ogni cosa straniera soltanto perché straniera...": è una frase di Pirandello che non ho dimenticato. Per fortuna la gente andava accorgendosi dei suoi lavori. E lui, a Ruggeri, mandò "Tutto per bene". Lo stile, borghese: Pirandello l'aveva costruito apposta così per imbrogliare il pubblico: lo divertiva, lo stuzzicava, poi cambiava registro e lanciava la sua frecciata contro l'ipocrisia: il protagonista era un signore che tutti trattano con sufficienza: perché? Perché credono che sappia che quella che crede sua figlia è nata dalla tresca di sua moglie con l'amico di famiglia! Marco Praga ne parla come di una commedia vecchia, dove "non si riconosce neanche Pirandello". E giudica l'interpretazione di Ruggeri un disastro, perché "non vibrava"! capite? Voleva che gridasse per il dolore, per la rabbia, quando Martino Lori scopre, dopo vent'anni, il tradimento della sposa adorata, e soprattutto capisce perché la figlia lo ha sempre trattato con freddezza: perché è convinta che lui, che non è suo padre, abbia approfittato della situazione per vivere agiatamente. Praga voleva che Ruggeri "gridasse per l'anima in tumulto", invece - scrive - gli pare il tono di quando al suo barbiere dice: "Fatemi la barba". Chi invece esulta è Piero Gobetti, che dopo averlo tanto trascurato, finalmente gli dedica un intero saggio: "C'è voluto Pirandello per svegliare Ruggeri!".

Ma era duro far capire a un pubblico di media cultura la novità di Pirandello. Soltanto quando arrivò "Enrico IV" non ci furono più dubbi; neanche il pubblico più disattento o i critici più presuntuosi caddero nell'equivoco. E pensare che la decisione di metterlo in scena era stata contrastata. Questioni di cartellone. Pirandello gliel'aveva raccontata tutta, per filo e per segno, la storia, calcando sul protagonista. Io sbirciavo le lettere: Ruggeri stava recitando lavori collaudati nelle stagioni passate: "Parisina" di D'Annunzio, "Sogno d'amore" di Kossatoff, esigenze di programmazione inderogabili. La compagnia di Ruggeri si era fusa con quella di Virgilio Talli, il suo antico maestro; speravano, insieme alla Borelli, di fare più cassetta. Ma la cosa non partiva: colpa proprio della distribuzione. Eppure! c'è sempre da stupirsi, al mondo. Silvio D'Amico non si immischiava mai nelle decisioni delle compagnie e per esprimere un giudizio aspettava di assistere agli spettacoli. Quella volta scrisse a Ruggeri: come mai non avevano ancora deciso di mettere in scena l'"Enrico IV"? Pirandello glielo aveva letto e ne aveva fatto emergere tutte le sue intenzioni: la



Arnaldo Ninchi – il Suggestore – con la valigia dei copioni

parola rivelava verità stupefacenti; attraverso il personaggio si afferrava il tormento dell'uomo in crisi, l'uomo della società moderna... Quando poi D'Amico vide il testo in scena ne scrisse con fierezza: quello spettacolo era anche merito suo!

Dalla valigia trae un libro. Lo mostra, poi lo ripone.

Ma le note che più inorgoglierono Ruggeri sono state quelle di Gobetti, sempre con quel tono polemico, da professorino: faceva un complimento e sembrava che rimproverasse: "L'attore – aveva scritto - era pirandelliano indipendentemente dal maestro", insomma, metteva Ruggeri sullo stesso piano dell'autore. Per lo spettacolo, io sempre in buca con il copione sottolineato, le pause ben evidenti per evitare di suggerire a sproposito... A Milano il debutto, poi la tournée in tutta Italia e alla fine Roma: un trionfo ininterrotto. Pirandello meditava per Ruggeri un paio di testi nuovi, gliene aveva già dedicato cinque o sei, tutti andati in scena con successo. Ma intanto

aveva conosciuto Marta Abba e, folgorato dall'attrice, per una decina d'anni non scrisse che pensando a lei. E' stato un bene? Più che di nuovi testi, Ruggeri sentiva il bisogno di confrontarsi con il teatro che si faceva fuori dall'Italia. Così accettò la proposta di Pirandello e andò a recitare con lui a Londra e a Parigi. E a Parigi conobbe Germaine Darcy. Nessuno di noi capì mai fino in fondo se Ruggeri si fosse innamorato davvero di quella donna bella, un po' mascolina, che si muoveva con eleganza nei salotti intellettuali di Parigi. Una donna indipendente, matura ma ancora giovane. Una signora che non sentiva la necessità di sistemarsi, come in genere le donne di quell'epoca, che volevano sposarsi a tutti i costi. Gli mancava la madre, a Ruggeri. Una compagna con cui parlare, una volta finito lo spettacolo. Una che non lo irretisse come avevano tentato parecchie primattrici; che gli desse sicurezza, che avesse cultura e lo seguisse nelle tournées... Così era lei, una compagna; e andò con lui perfino a New York. La traversata sul Giulio Cesare fu forse la vacanza più bella del grande

attore. Lo vedevo passeggiare sul ponte, nella vasta sala da pranzo, nello spazio del tennis... Parlava fitto fitto con la moglie dandole il braccio, elegante come se si fosse trovato in un salotto milanese. E finalmente sorrideva. Io stavo con i tecnici, nella classe meno cara... Ma mi riposavo anch'io. E là, a New York, di nuovo successi. Anche con spettacoli più – come dire? – liberi dai sofismi del grande Pirandello: Socrate, i Dialoghi; e poi l'arcivescovo Beckett, dell'Assassinio di Eliot.

Si divertiva, nei momenti di riposo, a inventare anagrammi. Erano una sua mania: gli piaceva trovare in parole dal significato magari austero un ribaltamento buffo, un contrasto che dimostrasse come tutto si può capovolgere rivelando il suo contrario. Per esempio, Angelica diventava Canaglie! Ciclopi, Piccoli; Estasi, Siesta. E poi, Esercito, Cortesie... Pallade, Padella!...

La sua soddisfazione cresceva quando riusciva ad anagrammare la parola in altre due: Pietro, Pareti, Aprite! Il massimo lo raggiunse con quattro: Oncia, Acino, Caino, Icona! Era un gioco che lui faceva sul serio. Vi coglieva il ribaltamento di una realtà che per un piccolo mutare di sillabe diventava tutta un'altra cosa. Scardinava le parole con il candore curioso di un bambino. Il suo trionfo più grande, quando scoprì che Attore diventava Teatro: vide in questo misterioso mutamento il segno di una coerenza, di una fedeltà al grande amore della sua vita.

Il rischio faceva parte del suo carattere. Negli ultimi tempi si era rimesso in gioco accettando di recitare in testi nuovi.

Un giovane regista, Vito Pandolfi - aveva venticinque anni e usciva dalla Resistenza – propose a Ruggeri “La luna è tramontata” di Steinbeck. Artisticamente l'opera non valeva un granché, ma nell'aria si avvertiva un bisogno di cose buone, di ottimismo, e Ruggeri accettò perché il testo parlava di pace, di giustizia, vi figurava perfino un'apologia di Socrate che lo riportava ai suoi Dialoghi. Pandolfi era appena uscito dall'Accademia, Ruggeri recitava da settant'anni, eppure avevano trovato il modo di lavorare insieme. Il regista si rivolgeva al grande attore con una sorta di deferenza: che cosa cercava di imparare da lui? La semplicità di comunicare, la verità nel dire! Gli offriva delle idee intelligenti anche se acerbe, e Ruggeri lo assecondava con gentilezza. Come mai si era lasciato convincere ad affrontare un testo in cui prevalevano i contenuti, cosa che aveva sempre avuto in odio? Perché era un teatro che suscitava giudizi, oltre che emozioni: un'esperienza stimolante, e Ruggeri non aveva voluto rinunciarvi!

Dalla valigia estrae una fotografia.

Era unico, Ruggeri. Unico in tutto. Anche in questa fotografia dimostra la sua unicità.

Qui è insieme alla Compagnia, quando recitavano i “Sei personaggi” al Carignano di Torino. Il gruppo è in posa davanti alle statue di una fontana ricoperta di ghiaccio. Le belle attrici avvolte nelle loro pellicce sorridono, ben dritte sui caldi stivali imbottiti. Nella fila dietro, gli attori sporgono sopra le compagne fissando l'obbiettivo: i giovani con berretti di lana, i più maturi sotto i cappelli Borsalino. Di lato un giovanotto ride in equilibrio sulla sponda gelata. Ruggeri è fra due attrici, il solito cappello calcato sulla fronte, di profilo, il volto inclinato verso il terreno bianco di neve: dimentico degli altri, osserva con un sorriso appena accennato il cane al guinzaglio

della primattrice, imbacuccato in un pellicciotto dal collare a corona.

Si alza, piega la sedia e la ripone nella valigia, che chiude. Si inchina agli spettatori. Esce.

Nella rappresentazione, avvenuta al Teatro Rossini di Pesaro il 31 ottobre 2009, protagonista Arnaldo Ninchi, sono state inserite alcune registazioni della voce di Ruggero Ruggeri, fornite dalla Discoteca di Stato di Roma.

BIBLIOGRAFIA

- Leonardo Bragaglia, Ruggero Ruggeri, Trevi Editore, Milano, 1968.
 Vito Pandolfi, Antologia del grande attore, Edizione dell'Espresso.
 Antonio Gramsci, Quaderni dal carcere, letteratura e vita nazionale, Le idee, Editori Riuniti, 1971.
 Leonardo Bragaglia, Aggiornamento critico dei giudizi sull'arte interpretativa di Ruggero Ruggeri, 1971.
 Leonardo Bragaglia, Taccuino segreto di Ruggero Ruggeri, Renzo Mazzone editore, Palermo, 1973.
 Piero Gobetti, Scritti di critica teatrale, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1974.
 A cura di Guido Lopez, La “cesta” di Ruggero Ruggeri, De Carlo Editore, Roma, 1980.
 Leonardo Bragaglia, Carteggio Pirandello – Ruggeri, Biblioteca Comunale Federiciana, Fano, 1987.
 Leonardo Bragaglia, Ruggero Ruggeri e Gabriele D'Annunzio, ne Il contemporaneo, Roma, 1987.
 Associazione Nazionale Critici di Teatro, Un grande attore e il suo repertorio: il caso Ruggeri, Biblioteca Comunale Federiciana, Fano, 1988.
 Scritti tratti da riviste, giornali, saggi di
 Valdo Alemanno, Francesco Bernardelli, Alberto Cecchi, Antonio Cervi, Silvio D'Amico, Renato Simoni, Carlo Terron, Vincenzo Tieri, e altri.



Ruggero Ruggeri e Irma Gramatica nel “Macbeth” di Shakespeare, 1939

UN CONVEGNO SU RUGGERO RUGGERI

*Al teatro Rossini di Pesaro rievocata la personalità di un attore
in bilico fra mattatorialità e innovazione*



Da sinistra
Maricla Boggio,
Giovanni Paccapelo
presidente del
Festival
e Leonardo
Bragaglia

I relatori del
Convegno: da
sinistra Anna
Teresa Ossani,
Maricla Boggio,
Giovanni
Paccapelo,
Leonardo
Bragaglia, Claudio
Sora, direttore
artistico
del Festival.
Sullo Sfondo
l'immagine
di Ruggeri

A ricordare Ruggero Ruggeri si è svolto un convegno al teatro Rossini di Pesaro, il 31 ottobre, alla conclusione del 62° Festival Nazionale d'Arte Drammatica. Al Convegno è seguita la rappresentazione del testo di Maricla Boggio, "Ruggeri, lo sguardo invisibile" in cui Arnaldo Ninchi impersona un vecchio suggeritore testimone delle interpretazioni dell'attore, per trent'anni acclamato Aligi de "La figlia di Jorio" di D'Annunzio. Dalla magica memoria del suggeritore scaturiscono i rimproveri di Gobetti, le valutazioni di Gramsci, il plauso di Silvio D'Amico e il sodalizio con Pirandello che scrisse per lui una mezza dozzina di testi di successo, tra cui "Enrico IV", insieme ai risvolti privati di un attore alla ricerca della perfezione.

Nel convegno Anna Teresa Ossani, docente di letteratura teatrale nell'università di Urbino, ha tenuto una relazione sul percorso artistico di Ruggeri, mentre, testimone diretto dei suoi spettacoli, ha raccontato episodi inediti Leonardo Bragaglia, autore di alcuni libri di biografia, storia e critica incentrati sul personaggio. Il Convegno, promosso dal Festival di Pesaro presieduto da Giovanni Paccapelo, è stato seguito dagli studenti di Pesaro e di Urbino e da numerose rappresentanze della compagnia che hanno preso parte al Festival.





Un momento del Convegno su Ruggeri. La prima a sinistra è Anna Teresa Ossani, docente di letteratura teatrale nell'università di Urbino. Da destra il presidente del Festival Giovanni Paccapelo, Claudio Sora direttore artistico e Maricla Boggio



SIAD

Società Italiana Autori Drammatici
Targa per un testo di autore italiano contemporaneo
62° FESTIVAL NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA
PESARO OTTOBRE 2009

a

ALDO LO CASTRO

autore di "TANGO, MONSIEUR?"
rappresentato al teatro "G. Rossini"
il 6 ottobre 2009 dal gruppo teatrale
"LA TRAPPOLA" VICENZA

La targa SIAD per un testo di autore italiano contemporaneo messo in scena da una compagnia intervenuta al 62° Festival di Pesaro è un'iniziativa della nostra Associazione rivolta a valorizzare, anche nell'ambito amatoriale, la scrittura di autori contemporanei.

Per la SIAD ha consegnato la Targa Maricla Boggio, insieme al presidente del Festival, Giovanni Paccapelo.

ANDATA RITORNO ANDATA

Progetto di Jana Balkan

scrittura drammaturgica di MARCO ONGARO

PERSONAGGI

OLGA
il CANTAUTORE

QUADRO UNO

Sul Titanic

Canzone

HOTEL RIVIERA

Tra il mare e la palazzina
La spanna di una mano
Ma forse anche di meno
Una mano di bambina

Tra mare e cantiere edile
Il guizzo di un ramarro
La ruggine del ferro
Sul legno del pontile

Rit.

Mi tufferò nel vuoto
Aspettando che tu mi prenda
Sperando che mi sorprenda
Qualcosa d'inaspettato
Il soffio della risacca
Al ritmo del mio fiato
Le alghe sulla mia giacca
Dall'orlo consumato

Mi tufferò nel vuoto
Sperando che tu ci sia
Che eri andato via
E magari sei già tornato
E non riconosci il posto
È tutto così cambiato
Io sì che ti riconosco
Io che ti ho sempre amato

Tra il mare e l'Hotel Riviera
Nemmeno mezzo scoglio
I semi di erba voglio
Impestando la radura

Tra il mare e la mia testa
Un panfilo veloce
Non sento la mia voce
A bordo c'è una festa

Rit.

Mi tufferò nel vuoto



MARCO ONGARO, nasce a Verona nel 1956. Il debutto nell'ambito della canzone d'autore gli vale nel 1987 il Premio Tenco per la Migliore Opera Prima. Spazia in seguito dalla canzone alla drammaturgia, dalla letteratura all'opera lirica producendo raccolte di poesie e racconti, testi teatrali e libretti d'opera tuttora rappresentati in Italia e in Francia.

Come cantautore pubblica 7 album, come drammaturgo realizza "Arte della fuga" e "Per non dimenticare", come librettista debutta a Parigi nel 2007 con l'opera lirica "Kiki de Montparnasse".

Ha collaborato a una collana di narrativa per la casa editrice Alban di Parigi e attualmente tiene un corso annuale di scrittura creativa presso la scuola di teatro del Teatro Stabile di Verona.

Aspettando che tu mi prenda
Sperando che mi sorprenda
Qualcosa d'inaspettato
Il soffio della risacca
Al ritmo del mio fiato
Le alghe sulla mia giacca
Dall'orlo consumato

Mi tufferò nel vuoto
Sperando che tu ci sia
Che eri andato via
E magari sei già tornato
E non riconosci il posto
È tutto così cambiato
Io sì che ti riconosco
Io che ti ho sempre amato

OLGA – Mi chiamo Olga. Sono nella terza classe del Titanic. Quando affonderà non ci sarà posto per me sulla scialuppa. La traversata sarà dura perché impossibile. Non finirà mai perché finirà troppo presto. In Moldavia non c'è mare. Una terra d'Eu-

ropa senza sbocco sul mare. Non abbiamo proprio niente. Povertà è non avere sbocco sul mare. Cosa cambia? Sul Titanic non lo vedrei comunque, la terza classe ha pochi oblò e sarebbero occupati da chi arriva prima di me. C'è sempre qualcuno che arriva prima.

Perché andarmene? Perché lui mi ha preceduto, perché sta in Italia a lavorare e guadagna quello che qui non si può guadagnare. Perché la vita qui costa come costa dappertutto in questa Europa, ma qui non si sa dove andarli a prendere, i soldi. Questo è il Paese più povero d'Europa. Siamo riusciti ad arrivare a un reddito pro capite che è la metà di quello albanese. Non so se rendo l'idea. Quindi l'economia sarebbe una buona ragione per andarsene. Ma non basta. Non per me.

Devo fare la brava, non devo dire bugie. Anche se qualche volta bisogna... La verità è che l'Italia ha il mare su tre lati. È tutta circondata dal mare, è una penisola, e vuol dire che ha i vantaggi dell'isola senza sopportarne gli svantaggi. Si può scegliere tra treno e nave, non si è costretti a nuotare per andarsene, ma si può anche imbarcarsi se si vuole.

Partendo dalla Moldavia invece bisogna per forza fare i conti con la terra, con le montagne. Per questo sogno il Titanic, una città che scivola sull'acqua senza che i disgraziati come me la vedano. Quando non si ha abbastanza per vivere, che ci sia mare o roccia cambia poco. Immaginarlo però è bello.

Se n'è andato una prima volta, mi ha lasciata qui coi bambini e poi è tornato. L'ha fatto con una certa decisione, con coraggio. Non sono qui a criticarlo. Normalmente siamo noi donne ad andarcene, ma lui ha voluto farmi da avanguardia. È dolce il mio Vasile. È partito, ha visto com'era la situazione. Ha sgobbato nei campi e poi come muratore ed è tornato per poco tempo.

Quando l'ho rivisto, dopo più di un anno di lontananza, mi ha colmato il cuore e... sono rimasta incinta. È ripartito e temo che non tornerà. È una paura senza senso, ma la paura c'è e si ha paura delle cose insensate.

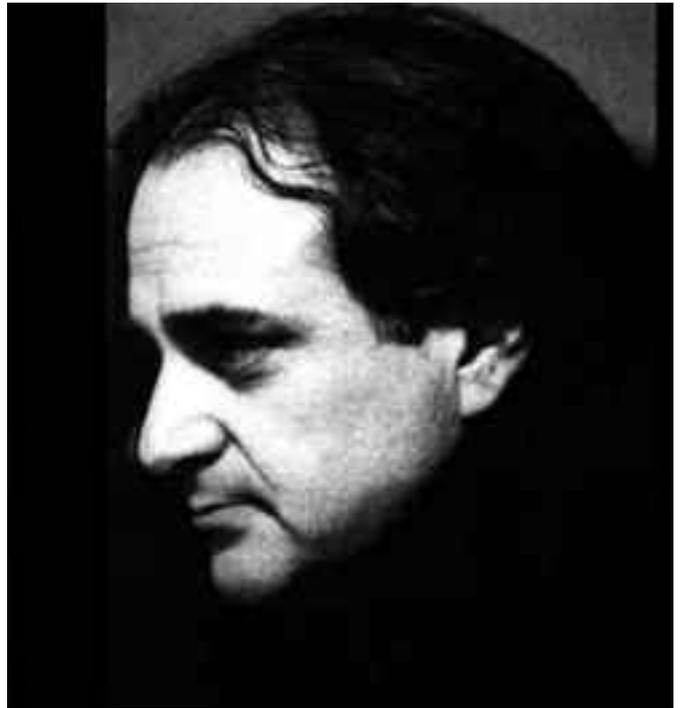
Il movimento è sempre lo stesso. L'ho studiato nei vicini, nei parenti, lo conosco. Andata, ritorno, andata... poi basta. Non si torna più. Le donne che se ne sono andate avevano fidanzati qui, e mariti. Bè, non tutte, ma nemmeno poche hanno trovato altri fidanzati là. Altri mariti. Sono partite, sono tornate, poi sono ripartite e chi s'è visto s'è visto.

E cosa dovrei fare io? Restarmene qui coi bambini ad aspettare che lui torni la seconda volta? Mettere al mondo un'altra creatura che forse nemmeno lo vedrà? O infilarmi come clandestina nella stiva del Titanic e sperare di farcela?

I bambini non possono venire con me. Li terranno mia madre e mia suocera. Non li lascerebbero passare e non hanno la forza, poveri piccoli, di fare la traversata. Ma quello che ho in grembo, quello sì, lui può venire con me, gli do io la forza. Così vedrà suo padre nella sua nuova terra circondata dal mare.

Cosa ci vai a fare se sei incinta? Come fai a lavorare lì con un bambino appena nato? Mica ci vado a lavorare, non questa prima volta, almeno. Vado ad assicurarmi che lui ritorni. Gli mostro il figlio e al figlio mostro suo padre. Poi vedrò.

Ma ho anche paura, il mio Vasile è là con un permesso regolare, io invece questa mia follia la farò da clandestina e i rischi sono tanti. Non ho sentito solo voci sulle famiglie distrutte dalla lontananza, ne ho sentite anche di peggiori. Trafficanti senza scrupoli che ti spillano tutti i pochi soldi che hai per portarti in un Paese che non conosci e poi là per farsi dare il resto ti mandano sul marciapiede.



Walter Manfré, regista dello spettacolo

Questo spesso è il prezzo della clandestinità e non vorrei doverlo pagare. Ho una creatura in grembo, voglio farlo nascere vicino al mio Vasile, voglio tenermi mio marito, non vendermi per strada per rimborsare la traversata. Sono combattuta, ma l'incoscienza dell'amore alla fine vincerà.

Musica (Tema da "Il mio cane sogna")

QUADRO DUE

Propp

Ho studiato. Letteratura e teatro. Ho studiato in più lingue. Il moldavo cos'è? Una lingua neolatina, come il rumeno, ma dal rumeno si distingue per... No, non è questo il momento di montare in cattedra.

Ho studiato in russo e in inglese. L'italiano l'ho imparato in Italia, che è da un po' che ci son venuta, ma sono sempre stata portata per le lingue e in precedenza ho studiato parecchio. Ho studiato chi studiava prima di me. Dire che ora il mio sapere non serve a nulla è una banalità. Mi serve per spiegare. Ho fatto e faccio ancora la badante, participio presente di badare. Se non avessi studiato non saprei cos'è un participio e non saprei che è presente mentre bado e passato quando ho badato.

Ho studiato le formule delle fiabe, è stato Vladimir Propp a studiarle per me. È nato a San Pietroburgo nel 1895 ed è morto a Leningrado nel 1970. Senza spostarsi è nato in una città ed è morto in un'altra. Potere dei nomi.

Se avesse resistito, il buon Vladimir, e fosse morto qualche decennio più tardi... Se, come certi protagonisti delle fiabe che ha studiato, fosse vissuto fino all'età di cent'anni e più, sarebbe nato e morto nella stessa città, sempre senza spostarsi. Lo spazio È un concetto filosofico. Se da C., useni in Moldavia me ne fossi venuta in Italia in una cittadina con lo stesso nome preciso, sarebbe stato come non compiere alcun viaggio. Sarebbe come aver camminato a lungo su un tapis roulant che va all'incontrario. Hai l'impressione di spostarti, i movimenti sono quelli, ma sei fermo. L'esatto opposto che alla stazione quando il tuo treno è fermo e si muovono gli altri.

L'importanza dei nomi. Adamo ha dato quelli giusti alle cose e agli animali, su richiesta dell'Onnipotente. Questa non è una delle fiabe studiate da Propp. Gli uomini continuano a cercare di farlo altrettanto bene, di dare i nomi, intendo. A volte sbagliano, danno i numeri, si correggono. Pietroburgo diventa Leningrado poi torna ad essere Pietroburgo, (andata-ritorno-andata) e il povero Propp che c'è nato e c'è morto ha la sensazione del treno che si muove alla stazione quando invece è fermo.

È un altro il treno che si muove, Vladimir! Lo chiamano Storia, ed è un carrozzone che ho studiato come tu hai studiato le fiabe. La Storia si muove e tu stai fermo a studiare le fiabe. Intanto ti cambiano il nome della città in cui vivi e quando muori, muori in un'altra città. Il tapis roulant nel tuo caso non va al contrario. Stai fermo e lui ti porta. Credi di essere sempre lì, ma sei altrove.

C'è bisogno di un motivo grave e di uno frivolo per fare ogni cosa. Perché mi sono trovata ad affidare due figli ad altri per venirmene qui per un periodo a badare al participio presente senza il diritto di badare ai miei piccoli nello stesso participio? Perché a casa non ce la si faceva, per problemi di economia, così si dice, no? Perché mi mancava lui, eccetera. Tutte ragioni gravi. Ma il motivo frivolo era di provare a cambiare vita spostandomi nello spazio, invece di farlo come Propp, che è restato nello stesso posto per vedersela cambiare sotto i piedi dalla Storia.

Il fatto è che, finché studiava le favole, Propp si faceva fregare dalla Storia. Non dico per giudicare. Lui magari stava meglio a Leningrado che a San Pietroburgo, fatto sta che è nato in un posto ed è morto in un altro senza spostarsi, questa suona come fregatura. Come se ti cambiassero la sedia sotto il sedere mentre stai seduto. Ma non è di questo che volevo parlare. Volevo solo dire che ho studiato Propp e ho cercato di applicare le vicende della mia vita al suo schema narrativo. Non perché la mia vita sia una favola o io abbia desiderato farla diventare tale, ma perché lo schema di Propp è stato applicato ormai a tutto, in Occidente.

Non c'è film americano che non lo segua. I romanzi pure, quelli di successo. Ecco come delle favole analizzate da un russo nato a Pietroburgo e morto a Leningrado hanno pacificamente colonizzato la cultura occidentale. Se lo schema funziona tanto bene, allora perché non analizzare la propria vita in base a questo? In fondo l'ho studiato con grande attenzione. Va bene, non ho fatto mai il mestiere per cui ho studiato e chissà se potrò mai farlo. Però... applicarlo alla mia vita anche solo come programma campato in aria, come pietra di paragone per analizzare in che direzione sta andando, questa benedetta vita, beh, questo potrebbe essere utile, ho pensato.

Quindi ora vediamo i punti principali dello schema di Propp!

- 1 Equilibrio iniziale
- 2 Danneggiamento e rottura dell'equilibrio
- 3 Peripezie
- 4 Ristabilimento dell'equilibrio e conclusione

1 – Io e Vasile ci siamo sposati e abbiamo messo al mondo due bambini Miail e Ion. Due maschietti sani. Questo è l'equilibrio iniziale.

2 – Abbiamo scoperto che non c'era di che vivere. Come l'abbiamo scoperto? Forse che prima non lo sapevamo? Quando ci si innamora si spera sempre, e il mondo è tinto di rosa. Questa è la verità. Poi nasce un figlio e al secondo scopri che proprio

non hai da dargli da mangiare. Questo sì che è un bel danneggiamento e una bella rottura (*sottolinea con gesto*) dell'equilibrio.

3 – Peripezie. È proprio di questo che si va a parlare, no? Lui parte con permesso regolare, i soldi cominciano ad arrivare. In economia si chiamano rimesse. Torna e vuole ripartire. Io lo voglio raggiungere, i bambini non possono venire con me. Il Paese dove voglio andare non mi vuole, per cui devo partire come clandestina, il pericolo è grande, inoltre ho una creatura nella pancia... come peripezie possono bastare?

4 Il ristabilimento dell'equilibrio e la conclusione? Andiamo per gradi. Sono ancora viva. E poi questo quarto punto ha a che vedere con le favole. E se la mia fosse una tragedia? Lo scioglimento finale corrisponderebbe alla catastrofe, mica al lieto fine. Il fatto è che la parola fine la si può mettere solo alla fine e normalmente non è il protagonista a metterla, ma l'autore. E l'autore chi è?

Lasciamo perdere le questioni religiose. L'equilibrio in qualche modo si ristabilisce sempre. Perfino a Cartagine è stato ristabilito. Rasa al suolo, sale gettato tra le zolle, donne morte o ingravidate dagli assalitori. Equilibrio ristabilito. Propp la sapeva lunga. L'equilibrio si ristabilisce sempre, anche se la sequenza andata-ritorno-andata tenderebbe a tenere tutto in sospeso. Si nasce, si cresce, s'invecchia e si muore. Perché non fermare tutto nel centro? (*Si blocca il tapis roulant*) La vita eterna potrebbe stare in un non ritorno. Un'autentica furberia che per un po' potrebbe funzionare. Che poi quella vita sia o meno felice, è un altro discorso ancora...

Musica – Tema di Hotel Riviera con influssi balcanici
Immagini video della Moldavia.

QUADRO TRE

La lezione

Buoni, là in fondo, o vi metto una nota sul registro. (*Interazione col pubblico*)

Questo è un mestiere che difficilmente svolgerò nella vita. Eppure con gli studi che ho fatto... Università pedagogica di Chishinau. Laurea in lettere moderne. Alfabeto cirillico e alfabeto latino. Mica uno scherzo. La faccenda è complicata. Ho studiato per questo lavoro, ma questo lavoro in Moldavia non c'è, almeno per me. Non ci sono abbastanza alunni, abbastanza figli? Per questo i miei li trattengono per due anni? Per poterli far uscire devo dimostrare di aver lavorato in Italia un anno di seguito, presentare al mio Stato, come si chiama, il CUD, il CUD che dimostri che ho lavorato per un anno in Italia. Quando era venuto qui mio marito mica sapeva che non sarebbe tornato a casa, quindi non ci si era informati per il ricongiungimento. Ma adesso che sono qui anch'io, e anche mia madre... Insomma, per presentare un CUD di un anno tra una cosa e l'altra ne passano due di anni. E intanto dove stanno i miei due bambini?

La prima volta sarebbero stati con i miei e con mia suocera, avevo sistemato così le cose. Lei però è morta. E mia madre è venuta a lavorare in Italia anche lei. Mio padre è "omo" e non li sa tenere i bambini, non sa neanche fare un tè. Così adesso, che è la seconda volta che ci provo, e ci sono finalmente riuscita, e là non ci torno più se non in vacanza, me li tiene una vicina di casa, sempre meglio di una casa-famiglia o di un istituto. I figli non mancano, sono i soldi a mancare. Ma visto che non

si hanno abbastanza soldi per sfamarli in patria, i figli non si possono portare con sé in un altro Paese.

Mi mancano. Mi manca quello che potrei insegnare loro. Per due anni devono essere cresciuti dalla mia vicina, poverina, che è anche brava e volenterosa. Il fatto è che non possono imparar-

Il progetto da una storia vera

di Jana Balkan

Il progetto nasce da una storia vera e dalla constatazione che molti stranieri approdano in Italia con tanti sogni da realizzare, in primo luogo la speranza di trovare un lavoro e, una volta risolte le loro difficoltà economiche, ritornare nel loro paese.

Quello che ci aspetta è una società multietnica e una cultura che deve guardare, pur nel rispetto e nella salvaguardia della nostra, alla pacifica convivenza di popoli culturalmente diversi, che trovano nello scambio del loro sapere e delle loro civiltà la crescita reciproca.

E' il loro un dis-integrarsi alla ricerca della libertà, dell'indipendenza per la propria famiglia, a costo spesso di umiliazioni e norme che li trasformano o vorrebbero trasformarli.

Molti sono tornati e tornano nel loro paese d'origine, ma non possono essere più quelli di un tempo: finiscono per esportare nei loro villaggi e città la cultura che hanno assimilato, le usanze e le consuetudini "diverse" dalle loro originarie.

Da questo arricchimento, che non può solo essere materiale, nascerà un mondo nuovo.

L'incontro casuale con una ragazza moldava, la conoscenza delle sue peripezie, del suo coraggio e, nonostante tutte le sue vicissitudini, del suo modo di porsi allegro e positivo, mi hanno piano piano fatto maturare l'idea di far conoscere anche ad altri la sua storia per invitarli ad affrontare, a capire ed accettare il "diverso" e, poiché il mezzo che ho a disposizione è quello teatrale, di metterla sul palcoscenico. Ne ho parlato con Marco Ongaro, l'ho messo in contatto con questa giovane donna, che ha raccontato la sua vita, usi e costumi del suo villaggio e...ne è scaturito il testo.

La storia si sviluppa con una successione di quadri, che servono a giustificare la decisione del lungo viaggio fatto da Olga da uno sconosciuto villaggio della Moldavia per arrivare nel nuovo Eldorado dell'Italia. Sistemarsi e tornare, costruire una casa nel proprio villaggio, far studiare i figli, assicurare loro un futuro migliore... E tutto questo con il desiderio del ritorno, che si fa sempre più forte accanto alla nostalgia, quasi a cancellare il tempo, a cancellare le esperienze fatte fuori della propria comunità o a sentirle come non totali.

Umore e amarezza s'intrecciano in una regia che accompagna e sottolinea la forza e la poesia del testo. In scena, Isabella Caserta racconta e interpreta in un crescendo talora drammatico, talora spensierato, storie di disperazione di una vita precaria, di tradizioni, di dubbi sull'esistenza. Jana Balkan



Jana Balkan direttrice del Teatro Scientifico di Verona

re niente dalla loro madre, non la possono vedere e lei non può vedere loro. Per 2 anni. Due estati, due primavere, due autunni, due inverni. Me li ritroverò cambiati. Chissà come mi guarderanno...

Bando alle tristezze, ho da tenere una lezione. Il lavoro non aspetta! Anche se qui bado al participio presente per una volta potrò insegnarvi qualcosa, no? Il mio mestiere nella mia terra è a carico degli enti locali, i quali si dimenticano spesso di pagare e sono le famiglie degli alunni a sostenere il vitto e l'alloggio degli insegnanti che diventano praticamente dei volontari, nelle campagne. Dei veri e propri missionari. Sono egoista a non aver scelto questo per il mio Paese? Io avevo un marito lontano e due figli che adesso sono anche loro lontani. Cos'avete da chiedere a me? Perché non ci andate voi a insegnare laggiù? Tu, in primo banco, non mi hai ancora portato le uova e la farina. Ti metto 1.

Non preoccuparti. I voti in Moldavia, almeno fino al 1989, andavano da 1 a 5. Non erano decimali come qui. Non riuscivamo ad arrivare a dieci neanche nei voti. Se prendevi 4 là era come prendere 8 qua. Se prendevi uno era come prendere... uno. Quindi non ti preoccupare, non cambia niente.

Qualche pillola di Storia. (*Cartina dell'attuale Moldavia*) La Moldavia era uno Stato vassallo della Turchia governato dai Greci, poi smembrato in tre parti. Una nell'attuale Romania, una di là del fiume Nistro, la Transnistria, che ancora non vuole nessuno e nessuno vi entra senza pagare, l'altro è la nostra attuale repubblica indipendente fondata nel? Fondata nel? Nel 1991. Ma noi amiamo considerarci gli eredi dei Daci conquistati dai romani, da Traiano, e sottomessi felicemente per un secolo intero. Pensate che due anni prima di ottenere l'indipendenza, quindi nel 1989, la nostra prima preoccupazione è stata l'abolizione dell'uso del cirillico a livello nazionale e il ripristino dell'alfabeto latino, questo per dirvi quanto ci teniamo a quel frammento del nostro passato.

Lezione geoeconomica sulla Moldavia.

In Moldavia uno stipendio medio è di 100 euro, ma la maggior parte degli stipendi si aggira sui 50. La moneta è il Leu. Non L apostrofo Eu. LEU, tutto attaccato! Lo stipendio medio più basso è di 50 euro, ma in compenso la vita costa quasi come qui.

Siamo fieri della nostra produzione vinicola, in particolare il famoso champagne moldavo... Cosa c'è da ridere? Sì, era famosissimo nell'Ottocento. Ma la nostra produzione agricola non ha sbocchi in Europa e le industrie messe su durante il periodo sovietico sono rimaste tutte nella Transnistria.

Il reddito pro capite quindi si aggira tra il 3,3 periodico e il 6,6 percento del reddito italiano, ma vivere costa poco meno che in Italia, quando non molto di più. Dipende dai posti. Mica si parla di Milano, si parla dei prezzi che possono esserci in Calabria o in Lucania, che sono inferiori rispetto a quelli di Milano. Anche se benzina, riscaldamento, eccetera costano uguale su tutto il territorio, no? La tazzina di caffè però può costare di meno a Locri che a Bergamo. Nella capitale è diverso. A Chishinau puoi anche giocare d'azzardo, è un po' come Las Vegas, ma nelle campagne si vive come si viveva nelle montagne italiane nel 1950.

Non c'è acqua corrente. Niente riscaldamento. Il pozzo serve per bere e lavarsi e cucinare. Il camino per scaldarsi e scaldare tutta la casa. L'orto e il pollaio per mangiare.

Problema: se un cavolo in Italia mi costa 10, quanto cavolo mi costa in Moldavia? (*Pausa interattiva*) Tu, qui davanti, ti sei

addormentato? Guarda che chiamo il bidello e ti faccio accompagnare su dal Presidente della Repubblica.

Sì, perché io per ottenere il permesso di espatrio come non clandestina, ché come clandestina si ottiene senza chiederlo anche se non è per niente sicuro che arrivi dove vuoi arrivare - (*rivolta a uno del pubblico*) è un concetto che se ti svegli lo puoi capire perfino tu – io per avere il visto mica posso andare in qualche ufficio della mia nazione. No. Devo andare all'ambasciata moldava che sta in Romania. Perché? Chiediamolo a Kafka. Ma credo che anche Gogol saprebbe rispondere. Allora se io per ottenere il visto per uscire dal mio Stato devo andare in un altro Stato, tu esci di qua col bidello e vai dal Presidente della Repubblica, mica dal preside, hai capito?

La risposta è 10. Ecco, mi hai fatto divagare e adesso non ti ricordi più la domanda. Non era una domanda, era un problema: se un cavolo in Italia mi costa 10, quanto cavolo mi costa in Moldavia? La soluzione è più o meno 10, quasi 10 o più di 10: concetto matematico molto volatile ma cosa non lo è in economia? La soluzione del problema quindi non risolve niente perché in Italia forse i 10 per comprare il cavolo li rimedio, ma in Moldavia col cavolo che li trovo!

Però ci tengo a dire che non è del tutto così. Cioè, in città, nella capitale, le cose vanno in un modo che non ho ancora capito bene, ma nella campagna, da dove vengo io... Diciamoci la verità. Andiamo ai prezzi veri. Un chilo d'insalata in Moldavia costa 8 euro. Un pacchetto di caffè 7 euro. Credo costino anche di più rispetto all'Italia. Soluzione? Non si compra il caffè e non lo si beve. Fine della lezione.

Musica (*Tema di Nostra signora*)

QUADRO QUATTRO

La preghiera

Un grande forno, un camino che riscalda tutta la casa. Le torte sono diverse, se ne fanno a differente lievitazione e con gusti disparati. Il lievito lo facciamo noi, dal mosto dell'uva mescolato ad acqua e farina. Fin da bambina ricordo le preghiere. Mi chiedevo "Perché si prega prima di mettere in forno la torta?" Prima che la nonna mi spiegasse, ho fatto in tempo a fare un sacco di supposizioni.

1 Perché gli ingredienti si combinino bene insieme.

2 Per ringraziare il Signore che ci ha dato gli ingredienti.

3 Per implorare Dio di non far venire i ladri a portarsi via la torta.

4 Per chiedere al Signore, ciascuno per sé, una fetta più grossa delle altre.

Il fatto è che la preghiera non si dice mica mentre la torta sta cuocendo, ma prima, e lo stesso vale per il pane. S'infila una mano nel forno e si dice la preghiera. Mia nonna più di una volta interrompeva la preghiera e ritirava la mano. Aspettava un po' e la rimetteva dentro ricominciando la preghiera. Pratica misteriosa e affascinante.

Quando la nonna me ne ha rivelato la ragione ho tirato un grosso "Aahh" di meraviglia. Allora era per questo! Ad ogni preghiera corrisponde un tempo, il tempo necessario alla giusta cottura del pane o della torta. Semplice no? È un modo di calcolare la temperatura. Quando si riesce a tenere la mano dentro fino alla fine della preghiera vuol dire che la temperatura è quella giusta. Una preghiera per il pane, una per la torta e, mi raccomando, non bisogna dirla troppo piano o troppo in fretta. Questo è un buon termometro, a metà tra l'umano e il divino.



Isabella Caserta è Olga protagonista dello spettacolo.

Come si combina il ritmo delle sillabe con la temperatura? E come col tempo? Questo ho pensato dopo. Se una preghiera viene detta più velocemente rispetto alla precedente, si crederà che la temperatura sia quella giusta e la torta verrà bruciata. Se è più lenta, la torta sarà poco cotta. Allora sono stata ad ascoltare la mamma e la nonna che pregavano con una vicina di casa. Ho cercato di avvertire le differenze.

Non ce n'erano. Sempre la stessa cantilena, sempre rispettando lo stesso ritmo pur nel cambiamento della formula. Preghiere diverse, identica cadenza. Mi risuona ancora nella testa. Potrò trasmettere le preghiere per pane e torta ai miei bambini, quando ci riuniremo. Intanto l'imparano dalla vicina, che le ha imparate da sua madre che era amica della mia. Quindi i tempi sono più o meno gli stessi. A questo serve la tradizione. A tenere il tempo delle preghiere, a cuocere bene le torte.

Non è un caso che la bontà delle torte vari da famiglia a famiglia, da villaggio a villaggio. Mica tutti dicono le preghiere alla stessa velocità. Così si dice che una brava cuoca sa pregare bene e che una buona preghiera fa una buona torta. Ho sempre trovato bella questa usanza. Ho pregato parecchie volte nella mia vita, ma non saprei dire se le mie preghiere siano state esaudite. No, non mi pare, non molto, non tutte. E neanche quelle di chi mi sta intorno.

Tranne quando si cuocivano le torte. Lì, ad ogni preghiera era un miracolo.

(*Olga recita la preghiera in moldavo.*)

Canzone

NOSTRA SIGNORA

Dolce Signora del pane
Lasci briciole quando scompari
E farina per i granai
Ed il seme nel solco ripari

Dolce Signora dell'acqua
Porti onde tra le tue braccia

Sgorghi libera in mezzo alla roccia
 Ci disseti le mani e la bocca
 Dolce Signora del vento
 Accarezzi la curva del tempo
 Un granello di sabbia un momento
 Ne addolcisci lo scorrere lento

Dolce Signora del sole
 Rendi limpido questo sudore
 Fai rinascere quello che muore
 Fai rivivere quello che muore

Dolce Signora del porto
 Delle barche nel mare aperto
 Delle navi fucina ed albergo
 E dei pesci che girano al largo

Dolce Nostra Signora
 Quando il giorno arriva alla sera
 Per la gente che prega e spergiura
 Brilli ancora su questa Favola

QUADRO CINQUE

La contro-eredità
(Lola ha in mano un sacco vuoto e in disparte ci sono asciugamani, pani e candele)

Ci sono 24 dogane. L'anima di un morto deve superare 24 dogane prima di arrivare nell'aldilà e i suoi parenti se ne devono occupare. Perché non è che uno muore ed è finita lì. Non è che quello che ha accumulato in casa deve restare lì. No, anche nell'altro mondo gli servirà. Uno che muore non è vero che ha finito di penare e può lasciare sulla terra i beni terreni. No, deve avere tutto anche nell'altro mondo.

E come si provvede a questo? Si mette un sacco vuoto davanti al cancello del cimitero e poi, mentre si accompagna la salma al camposanto, ad ognuna delle ventiquattro dogane ci si ferma e si dona qualcosa ai parenti, ai vicini, ai conoscenti. E ogni cosa che si dona su questa terra va a riempire il sacco che aspetta al cancello, così che il morto possa portarsela nell'aldilà.

È tradizione da noi che quando un anziano muore, i suoi averi, e per averi intendiamo mobili, corredo, lenzuola, tappeti, pentole, posate e piatti, tutto quello che serve in casa, vengano donati a parenti, ai vicini e a chiunque l'abbia conosciuto.

Via, via tutto! Stacchiamoci! Cos'è questo attaccamento alle cose! Siamo poveri! Ricordiamoci che possiamo esserlo di più. Certo, così si evitano i rischi che hanno rovinato la vita a Re Lear e alle sue figlie. Niente eredità in vista, anzi, appena il vecchio muore, la famiglia perde quello che ha in casa. Lo si dona ad altri così i figli mica stanno lì ad aspettare che il vecchio muoia, sperano che viva a lungo, sempre più a lungo. Oltre alla carità cristiana, direi che c'è un certo buonsenso verso gli anziani. Ma non c'è limite alla povertà neanche nella povertà!

Quindi la cerimonia funziona così. Viene appeso ad un albero fuori casa un suo abito completo e viene posto un sacco vuoto al cancello del cimitero. I figli regalano alla gente quello che il morto si era preparato in vita come corredo per l'altro mondo. Un tappeto, un letto completo, un tavolo con quattro sedie apparecchiato con stoviglie e posate e tutto questo viene dato a

parenti, amici e conoscenti affinché possano ricordare il defunto. Sopra ad ogni dono si mette un pane lavorato a ghirlanda e una candela.

Dalla casa al cimitero ci sono 24 dogane e ad ogni sosta si regalano asciugamani, pane e candele. *(Il sacco è pieno. Ora estrae e distribuisce)* "In questo mondo lo lascio a te, nell'altro mondo è per Vladimir". "In questo mondo lo lascio a te, nell'altro mondo è per Vladimir". "In questo mondo lo lascio a te, nell'altro mondo è per Vladimir".

Ogni 5 minuti il prete si ferma per 24 volte. E via un asciugamano, un pane e una candela. Se lungo il tragitto c'è un ponte si deve donare un tappeto di due metri perché il ponte ha bisogno di essere attraversato e un asciugamano non basta. In Moldavia c'è pieno di gente ai funerali.

Mio suocero è morto all'improvviso ed è stato un vero guaio perché non c'era niente di pronto. Chi si aspettava che se ne sarebbe andato così presto, il giorno di Pasquetta? Quando è morto ho dovuto fare 300 pani. E ho fatto borse di tappeto di lana per contenere i 24 asciugamani, i pani e le candele da portare in processione. Il tavolo è andato subito al figlio del testimone di nozze. Non è facile trovarsi di colpo senza tavolo in casa. Mia suocera si è indebitata fino al collo per il funerale e ha lavorato due anni in un'impresa di Stato per risarcire i prestiti.

Fatta la legge, s'inventa qualcosa per aggirarla. Molti di quelli che come me sono in giro per il mondo per aiutare la vita dei cari che restano, oltre a racimolare il necessario a mandare avanti la famiglia, si mettono ad accumulare beni per il lascito finale dei loro vecchi. Se abbiamo doppi piatti, potremo donarli ai vicini e avere ancora qualcosa in casa in cui mangiare. L'economia non si arresta mai, neanche di fronte alla morte. Tutto si raddoppia, se si può. Chi non se ne va all'improvviso comincia a un certo punto della vita a prepararsi il corredo da portare via con sé attraverso le 24 dogane, come dargli torto?

Quando è morta mia suocera, ché abbiamo avuto il tempo di prevederlo e prepararci, tutti gli asciugamani erano già pronti, e così il letto e il tavolo. Si dice che se si dorme nel letto del defunto lo si sogna. Io mi sono messa sul letto di mia suocera e mi sono pure addormentata, ma non l'ho sognata mica! Perché poi anche i sogni comportano degli obblighi. Se sogni che tuo nonno ha sete, devi andare a comprare da bere e regalarlo a qualcuno, anche anni dopo che il nonno se n'è andato all'altro mondo. Se regali del vino, potrà bere del vino, là dove si trova. Se lo fai per lui, qualcuno lo farà per te.

Una contro-eredità è una grande idea. Si cura l'anziano fino alla fine con grande amore, come siamo abituate a fare noi che

TEATRO SCIENTIFICO – TEATRO/LABORATORIO

Il Teatro Scientifico è una struttura stabile nata dall'evoluzione del Teatro/Laboratorio (operante dal 1969) in società cooperativa. Dopo la tragica morte del suo fondatore Ezio Maria Caserta (1997), la Presidenza è affidata a Jana Balkan. Il nucleo artistico/organizzativo, avvalendosi anche dell'apporto di attori e tecnici scritturati, ruota attorno alla "famiglia d'arte" dei Caserta. La compagnia ha la sua sede a Verona ed è presente con tournées in Italia e all'estero. Produce spettacoli d'innovazione, organizza rassegne ed eventi, interpreta e reinventa in modo originale i capolavori del teatro classico e orienta la propria produzione verso la drammaturgia italiana contemporanea. Svolge un'intensa attività anche nel settore didattico.

badiamo al participio presente. Almeno la vita comunitaria è salva. Quella sì, non ha perso valore.

QUADRO SEI

La traversata

Musica. Tema di “Cado”.

La prima volta Olga parti come clandestina. Non s’imbarcò sul Titanic, poiché nel suo Paese non c’era il mare, ma il risultato non fu diverso. Affidò i due figli alla madre e alla suocera, poiché il padre non era in grado di fare neanche il tè, in casa. Non disse loro di essere incinta altrimenti come avrebbe potuto far credere che andava là per lavorare? “Ma come ci vai a lavorare se parti come clandestina?” le chiese sua madre. Raccontò una bugia. Una più una meno. “Non parto come clandestina, ci ho il visto” “E fammelo vedere sto visto”. “Non ti fidi? Allora il visto non te lo faccio vedere”. Invece andava a ritrovare il marito, a partorire da lui. Come clandestina... Tutto così difficile, insensato. Se era la vita a non essere sensata, perché lei avrebbe dovuto?

Ottenuto un visto turistico per Budapest, in agosto montò su un autobus insieme ad altri diretti in Ungheria. Era solo l’inizio. Si finse visitatrice a Budapest e poi ripartì. Un po’ di treno, poi ancora autobus fino a Maribor, il punto più vicino alla frontiera raggiungibile alla luce del sole. L’appuntamento era là. Là s’incontrò con gli accompagnatori. Due trafficanti con la faccia da topo. Giubbotti di pelle con interno di zibellino e collane d’oro sul collo della camicia. Uno aveva un anello con un rubino grosso come un fagiolo, lo teneva al dito medio della mano destra. Lei pensò che lo usasse per colpire in faccia chi gli dava fastidio, poi cercò di non pensarci. Non era lì per pensare. Se avesse pensato, pensato con la testa, non sarebbe neanche partita.

In una notte passò il confine tra Ungheria e Slovenia, 30 chilometri a piedi. Erano già passati due giorni eppure uno degli accompagnatori insisteva a dire che era solo l’inizio.

Attraversarono la Slovenia a piedi, verso l’Italia. Camminarono in carovane di appiedati, attraverso le colline, verso le montagne, seguendo i binari. La ferrovia era il tragitto noto, la ferrovia che andava ad ovest. Camminare lungo i binari, nascondendosi al passare dei treni, dormendo di giorno dove capitava, nascosti nei boschi, per poi riprendere a camminare. Avevano scelto l’estate per evitare il freddo. Ma i sassi intorno alle rotaie fanno male ai piedi, colpiscono le unghie, le feriscono, le consumano.

Due settimane più tardi le sarebbero cadute le unghie di entrambi gli alluci, ma non lo poteva ancora sapere, era solo l’inizio. In grembo aveva la sua creatura. Questo era importante. Arrivare tutt’e due da Vasile. Ritrovarlo, baciare. Dirgli “Ecco, non trovarti un’altra. Io ti amo. Guarda, sono partita da sola ma siamo arrivati in due”. Questo le dava la forza.

Di giorno, nel bosco, le capitava di sorprendere uno dei trafficanti mentre la fissava. Le venivano i brividi. L’espressione era scura, cattiva. Ma guardava tutte così. Sì, perché in quella carovana c’erano soprattutto ragazze come lei. Solo un giovanotto timido, oltre ai due con la faccia da topo. “Meglio così”, si diceva. “Meno uomini ci sono e meno rischi si corrono. Noi ragazze siamo in dieci, cosa potrebbero farci?” Sentiva le paure peggiori prendere corpo dentro di sé ma cercava di scacciarle col sonno. Magari avrebbe sognato Vasile. Invece niente.

Camminavano da clandestini. Si nascondevano su questa terra, non in una stiva. Si nascondevano dai loro simili. La Slovenia sembrava non finire mai. Arrivarono alla frontiera vicino a



Isabella Caserta è Olga protagonista di *Andata/Ritorno/Andata*

Trieste. “È un punto collaudato”, disse uno dei due. “Un punto sicuro”. Lei si chiese come si fa ad essere sicuri di quei punti lì. Mentre procedeva di soppiatto verso l’ultimo confine pensava ai punti del supermercato. Gliene aveva parlato Vasile. L’idea che comprare qualcosa facesse guadagnare dei premi la meravigliava. Non c’erano supermercati dove abitava lei, ma presto ne avrebbe visti. Stava per arrivare in Italia e forse davvero si sarebbe potuto parlare di inizio.

Pensava ai bambini rimasti con le nonne. Erano al sicuro, ma questa creatura dove sarebbe nata? Dove partorisce una clandestina? Si dava della pazza e poi si lasciava prendere dall’euforia. Chissà che faccia avrebbe fatto Vasile nel vederla. Chissà come sarebbe stato contento di sapere che non era venuta sola.

In Italia aveva un indirizzo dove trovarlo. Ci sarebbe arrivata congiungendosi a un raduno di furgoncini che venivano da Chishinau. Un furgoncino moldavo autorizzato, uno di quelli che aprono mercatini al sabato per chi ha nostalgia e bisogno lontano da casa, l’avrebbe presa a bordo. Passata la frontiera i rischi sarebbero stati minori. “È questo il Titanic?” avrebbe chiesto. Passata la frontiera l’inizio avrebbe potuto cominciare. Era notte e un faro lo si vedeva bene. Un faro in quel buio faceva rumore come un colpo di pistola. Un vociare improvviso spaventò le ragazze. Veniva dal costone in alto a sinistra. Si voltarono per chiedere ai due cosa fare, ma i topi non c’erano più. Erano spariti. I topi sono i primi ad abbandonare la nave che brucia. Le donne si sparpagliarono d’istinto, dietro gli alberi. Il faro girava e intorno aveva altre piccole luci, come se la luce più grande portasse i cuccioli con sé.

Aguzzò la vista e riuscì a distinguere una divisa militare. “Le guardie!” La fuga all’indietro fu precipitosa. Via, in mezzo al bosco, col fiato in gola e i cespugli che ferivano le gambe. Era stanca come mai lo era stata in vita sua, eppure correva come mai aveva corso in vita sua. Era sola, poi si sentì circondare da altri passi concitati, la stavano raggiungendo! Si acquattò dietro un tronco e avvertì il tocco di una mano sulla spalla. Era una compagna di traversata, affannata quanto lei, ripresero fiato insieme, guardandosi negli occhi.

Lentamente il gruppo si ricompose. Tutti tranne i topi. Forse stavano già ballando da qualche parte. La prima parte del pagamento l’avevano avuta. Il resto non l’avrebbero potuto pretendere. Nessuno era arrivato in Italia. Cosa si poteva fare se non

tornare indietro? La ferrovia era a due passi, le rotaie ormai le conoscevano. Non era ancora l'inizio e già tornavano indietro. Avevano camminato 5 giorni e altri cinque ne sarebbero serviti. Cinque giorni completamente diversi, senza speranza. La speranza adesso era quella di tornare dai bambini. Stupida che era stata. Aveva buttato via tutti i soldi, si era anche indebitata e l'Italia era dietro una porta chiusa, il mare non l'aveva neanche visto.

Avevano da poco passato la frontiera con l'Ungheria, affamate, lacere, quando senti qualcosa rompersi nel ventre. Emise un grido e le altre credettero fosse il dolore per le unghie degli alluci, nere nere, ormai pronte a cadere. Non era quello. Il ventre le si bagnò di sangue. All'ospedale di Maribor un bravo cristo la salvò, ma la creatura era perduta. Non aveva fatto in tempo a dirlo, al suo Vasile, che ne aspettava un altro. Il medico notturno la curò come fosse stata sua figlia. Nel sonno tormentato sentiva voci che le dicevano che era solo l'inizio. Si svegliò in un bagno di sudore gridando: "È la fine!"

24 dogane. Come passerai 24 dogane, tesoro mio? Hai attraversato quattro frontiere per venire a morire qui, nella pancia di questa stupida che non ha preparato niente per il tuo ultimo viaggio. Nessuno metterà un sacco al cimitero per te. Non ci sarà nessuna tomba, né un asciugamano, un pane e una candela. Non ci sarà un tappeto per superare il ponte, né un giaciglio su cui dormire per sognarti, per sapere di cos'hai bisogno. Hai sete? Hai fame? Vienimi in sogno e dimmelo.

Pianse per una settimana, poi fu rimpatriata. A casa rimase muta per altri dieci giorni. I volti dei suoi bambini, quelli vivi, le riempirono gli occhi e le ridettero forza. Ricominciò a mangiare. Pian piano affiorò il desiderio di tornare a vivere.

Cos'era partita a fare? Voleva riprendersi il suo Vasile, mostrargli la creatura. Bene, il primo forse non era perso ma la seconda sì. La casa c'era ancora. C'era miseria, ma niente pareva arido come il tempo della traversata. L'orto, il pozzo, il camino di casa, i sorrisi dei piccoli, le torte e le preghiere, il pane appena fatto. Tutto l'avrebbe protetta, di nuovo. Una ragazza così stupida, si diceva, ha bisogno di vivere in un luogo protetto.

Aveva detto ai suoi e alla suocera che partiva per lavorare. Questo avrebbe dovuto fare. Le bugie si prendono ciò che è più caro e lasciano il resto. E il resto sono le bugie.

Tutto ciò che era importante non lo era più. Avrebbe ripreso a vivere, avrebbe finto di riprendere a vivere.

Canzone

CADO

Eccomi qua che cado
senza toccare il fondo
e cado senza fine
quant'è profondo il mondo
si vive poco o troppo
quel pochettino appena
che ti rovina il gioco
di uscirtene di scena

mi faccio le promesse
me ne son fatte tante
ero bambina e donna

mai una debuttante
ero donna e bambina
stringo la sabbia in mano
separo ogni granello
senza salvarne uno

Ricordo bene il viso
di quelli che ho baciato
ricordo l'espressione
di quelli che ho scordato
ed erano convinti
di averla vinta loro
ed erano tantissimi
moltiplicato zero

Mi faccio una carezza
e poi mi faccio bella
se tocco bene il fondo
forse ritorno a galla
ma dalla superficie
c'è sempre qualche metro
e vedo in basso il fondo
però rimango indietro

E mentre guardo il greto
che scivola nel fiume
cado però in segreto
e cado senza fine
e mentre guardo il greto
che scivola nel fiume
è questo il mio segreto
che cado senza fine
che cado senza fine
che cado senza...

QUADRO SETTE

I mestieri

(Abito da casalinga, badante, massaia. Grembiule. Immagini di anziani)

Un vecchietto carino. 42 anni per gamba. Inutile dirgli che il mio nome era Olga, lui aveva deciso che ero Lola e Lola sono rimasta. Aveva una canzonetta fissa in testa e ogni mattina me la cantava mentre lo lavavo. *Lola / cos'hai fatto a scuola / dimmi una parola / balla il charleston.*

Non ho fatto tanti mestieri, nel senso che non ho mai cambiato lavoro da quando sono in Italia, ma di mestieri in verità ne ho fatti tanti. I mestieri di casa dal mattino alla sera, notte inclusa, erano sempre gli stessi e sempre diversi.

Cucinare, pulire, lavare, cambiare i vestiti al vecchietto, orientare l'antenna della radio, accendere e spegnere la tivù, sbrinare il frigo, leggere una favola - da vecchi si torna bambini - ripassare il Vangelo, preparare il letto, rifare il letto, tenerlo buono quando mi chiamava "Lolita, vieni qui Lolita", cambiare le lenzuola, fare la lavatrice, stenderla, pulire i vetri - meglio in una casa che al semaforo - chiudere a chiave, aprire quando arriva il postino, richiudere a chiave, aprire ai figli del vecchietto.

Lo dicevo ai figli del vecchietto. "Mi scappa fuori se non chiudo". Una volta è uscito da solo di notte e l'ha riportato a casa la polizia. Si era messo davanti al portone della chiesa ad aspettare la messa. Dormivo. Ero stata così sventata da dormire alle 4

del mattino. Da allora ho sempre chiuso a chiave. Una poi si chiede cosa ci è venuta a fare in Italia se voleva ricongiungersi al marito. Il lavoro prevedeva giorno e notte 7 giorni su 7. Avevo una cameretta attigua a quella del vecchietto, ma non era la cameretta dove dormiva il mio Vasile. Lui, che anche dopo la disgrazia ha continuato a volermi bene, forse anche di più, al punto da darsi da fare per farmi ottenere un permesso regolare, non era mica vero che volesse lasciarmi o che avesse trovato un'altra. Erano fantasie di questa stupida. E adesso che ero qui non potevo neanche dormirci insieme.

Assenza per assenza mi si è accesa una gran nostalgia. Non avevo più paura che lui non tornasse, ma ai primi tempi avevo una gran voglia di tornare io. Funziona così. Non si vede l'ora di andarsene dall'ospedale ma, se ci si è stati parecchio tempo, al momento di uscire ci si guarda indietro e si prova nostalgia, non importa quanto ci hai sofferto.

E poi i bambini mi mancavano da morire. Ma dovevo ancora guadagnare dei soldi. E poi avevo fatto tanto per venirmene qui...

Nostalgia. Questo mi è successo con la mia terra, che pur povera è sempre la mia terra. Questo mi è successo anche con la casa del vecchietto. Dopo sei mesi di prigionia ho provato dispiacere a lasciarla. Un appartamento in un quartiere di palazzoni. Il fatto è che il vecchietto una notte se n'è andato senza bisogno che gli aprissi la porta. È volato nel paradiso dei vecchietti e mi ha lasciato a piangere in un sotterraneo d'ospedale in compagnia dei suoi figli dagli occhi secchi.

Non ci ho visto una lacrima in quegli occhi. Piangevo io per lui. Alla gente morta fa piacere se qualcuno versa una lacrima, anche se è un estraneo. Nessun sacco fuori dal cimitero, neanche per il vecchietto. Quella notte sono rimasta a dormire nella sua casa un'ultima volta. Ho dormito nel suo letto, volevo vedere se aveva qualcosa da dirmi.

Ma non l'ho sognato mica.

Così dal participio presente mi sono ritrovata al passato remoto: badai. A Vasile ho detto "Non torno più. Se tu vuoi restare fa' pure. Ne abbiamo bisogno, non lo nego. Ma io qua non ci metto più piede". Ero decisa, sarei partita per non tornare. I mestieri li avrei fatti a casa mia, per i miei bambini.

La vita in Italia era luccicante, ma come si dice qui, non è tutto oro. A una fermata dell'autobus ho conosciuto un'italiana che non stava meglio di me. Abbiamo capito dopo mezz'ora che c'era sciopero dei mezzi e abbiamo fatto un tratto a piedi insieme. Non stava meglio di me, dicevo, ma non per questo aveva pensato di emigrare in Moldavia. Forse era l'unica differenza tra noi. Mi ha raccontato una storia.

Canzone

UN BAR ALL'ELDORADO

Ho gestito un bar per un anno all'Eldorado
Con i cercatori d'oro in preda all'euforia
Mascalzoni e nobili riuniti in allegria
L'altruismo era solo un sentimento vago

I denti dei clochard in preziose montature
Stringevano avana con volute color ambra
E gli handicappati danzavano su una gamba
Mentre lo champagne correva nelle condutture

I mercanti d'oppio vendevano rosari



Isabella Caserta e Marco Ongaro

Ed i bancomat distillavano metallo
Anche l'oro nero brillava come il giallo
Nelle tasche rosse bucate dei banchieri

Ingegneri edili costruivano cattedrali
E sopraelevate con vedute straordinarie
C'era il tre per due nelle concessionarie
Alberi del pane crescevano nei viali

Auto con rimorchio costose come case
Dentro e fuoristrada con carrozzerie infinite
Poi si è scoperto che l'oro era pirite
Tutti i motoscafi bloccati nelle chiuse

È finita l'orgia del "compro ma non pago"
È iniziata quella del "non comprare niente"
E la depressione sulla faccia della gente
Tra i monili inutili forgiati all'Eldorado

Ho gestito un bar per un anno all'Eldorado
Con i cercatori d'oro in preda all'acquavite
L'ho gestito fino a che le scorte son finite
Ed il Grande Fiume è diventato tutto un guado

QUADRO OTTO

Che ne è del mio Propp?

Invece ho ripreso a fare la badante. A un'anziana, stavolta. Se avessi interrotto il tempo di lavoro qua, sarei stata lontana dai bambini sei mesi per niente. Non mi andava di tornare un'altra volta sconfitta. Ero ormai contaminata dal nuovo mondo, al

punto che la filastrocca della torta mi si mescolava alla canzonetta del vecchietto.

Lola / dolce signora del pane / cos'hai fatto a scuola / lasci briciole quando scompari / dimmi una parola / e farina per i granai / balla il charleston.

L'anima umana è l'unica fonte della felicità e dell'infelicità. Abbracciare i bambini dopo la prima disavventura, quell'andata-ritorno con una falsa andata, abbracciarli è stato meraviglioso, commovente. Si ricordavano di me. Di me! Anche se ero dimagrita di 15 chili ed ero lacerata fuori e dentro. Mentre li stringevo sentivo un incendio divamparmi nello stomaco. "Vi ho rubato una sorellina!", avrei voluto gridare. Mi ero messa in testa che sarebbe stata femmina. "Ve l'ho portata via senza che la conosceste. L'ho portata a morire in un altro Paese. Sono la ragazza più stupida di questo mondo". Chissà perché sono sempre le vittime a sentirsi in colpa.

Quando mi sono ripresa un po', come prima cosa ho preparato cinque asciugamani, cinque pani a ghirlanda e cinque candele. Ne ho dato uno a mia suocera e il resto ai miei e ai bambini. Mi hanno chiesto perché, per chi. Ho detto di non chiedere. Non avranno nessuno da ricordare, ma la creatura almeno avrà qualcosa di suo nell'altro mondo.

Allora che ne è del mio schema di Propp?

Ricapitoliamo:

1- Io e Vasile ci siamo sposati e abbiamo messo al mondo due bambini Miail e Ion. Due maschietti sani. Questo è l'equilibrio iniziale e lo rimane.

2- Abbiamo scoperto che non c'era di che vivere e questo è un bel danneggiamento e una bella rottura (*sottolinea con gesto*) dell'equilibrio. Quindi prima lui è partito, poi è tornato ed è ripartito. Ho scoperto di essere incinta e ho avuto una gran nostalgia di lui. Ho avuto paura che non sarebbe tornato, se ne sentono tante ogni giorno di storie così.

3 - Peripezie. Parto come clandestina dicendo ai miei e a mia suocera che voglio dare una mano alla famiglia, in verità ho una creatura nella pancia ma non lo sanno. Faccio una traversata di 10 giorni andata e ritorno forzato, perdo due unghie e una figlia non ancora nata. Poco dopo il mio ritorno muore mia suocera, Vasile torna per il funerale, gli racconto tutto, faccio trecento pani, 24 asciugamani, compro candele e do via tutto, anche le federe che avevo fatto in tempo a preparare per l'occasione.

Poi mio marito riparte e io penso che è meglio tornare in Italia, stavolta non come clandestina, così magari ci arrivo davvero. Ma i bambini non possono venire con me e allora devo lasciare Miail e Ion alla vicina di casa. Tra CUD, permesso di soggiorno e altre questioni burocratiche dovremo stare separati due anni, ma poi ci sarà il ricongiungimento. Sì perché, per quanto regolare, a Vasile il primo Cud non gliel'hanno mica dato, chissà perché, quindi bisogna aspettare il mio, o il suo quando ci sarà, per ricongiungerci ai bambini. Nei sei mesi che ho aspettato il permesso di espatrio dall'ambasciata rumena ho rimesso a posto la casa di mia suocera che ci pioveva dentro. In sei mesi l'ho rifatta nuova, altro che badante, sono una muratrice! Poi finalmente sono partita davvero.

4 - Il ristabilimento dell'equilibrio e la conclusione? Dicevo che sono ancora viva. Sto lavorando, mi sto guadagnando l'anno di CUD per ottenere il permesso di soggiorno e chiedere il ricongiungimento, credo che l'ordine delle cose sia questo, ma non ne sono ancora sicura. Bado al participio presente di una vecchietta. Con Vasile ci vogliamo ancora bene. Dopo qui ci saremo tutti, mancherà solo il babbo che non sa fare neanche

un tè, ma a lui ci pensa la mamma a farlo venire. Riabbraccerò i bambini e vivremo felici e contenti come nelle favole? Non so. Intanto loro sono là e io qua. Prima di partire ho adottato un cane che gli tenga compagnia.

La creatura che ho perso non l'ho mai sognata. Forse perché di là, così piccola, non ha bisogno di niente. Speriamo.

Canzone

IL MIO CANE SOGNA

Il mio cane sogna una mansarda al pianterreno
Che ne sanno i cani di politica edilizia
Che ne sanno di piani di pulizia o sporcizia
Non vedono il colore e spesso nel dormire
Scappano dal grigio delle stupide lamiere

Il mio cane sogna una mansarda al pianterreno
E una fuga lunga gareggiando con il treno
Che ogni passaggio sia al livello giusto
E che il paesaggio non finisca troppo presto
Nel disegno vasto del suo vasto sogno

Ma non mi do pena se nel cuore della notte
Si lamenta appena poi abbaia poi combatte
Con un avversario tra reale e immaginario
Il mio cane sogna almeno lui
Io ne vedo i sogni
È straordinario

Il mio cane sogna un'alluvione su Las Vegas
Con i casinò pieni di pubblico che annega
Vincitori e vinti slot machine macro
Cantanti demodé tappeti verdi obliò
Il mio cane sogna non lo sveglierò

E non conta il fatto che è mattina e sogna ancora
Mica c'ha un contratto lui sogna non lavora
Apre e chiude il naso nell'impresa del riposo
Il mio cane sogna almeno lui
Io ne vedo i sogni
È meraviglioso

Se la mia creatura fosse nata, se fosse stata una femminuccia, l'avrei chiamata Lola, Anche se il nome a me è stato dato più tardi. In compenso a casa, nella casa nuova, con i miei bambini, adesso c'è un cane che ho chiamato così. Sì, l'ho chiamato Lola, pure se è maschio. Tanto lui, lui che ne sa?

(Musica – Charleston)

Buio

Lo spettacolo ha debuttato in prima nazionale al Teatro/Laboratorio di Verona il 6 giugno 2008. Protagonista Isabella Caserta, regia di Walter Manfrè, musica e canzoni originali di Marco Ongaro arrangiate da Enrico Terragnoli, sequenze video a cura di Luca Caserta, scene e costumi del Laboratorio Teatrale, foto di scena di Maurizio Brenzoni e Andrea Darra, produzione del Teatro Scientifico – Teatro/Laboratorio.

NAPOLI, IL PREMIO GIRULA'

Fortunato Calvino

Illustrato da Fortunato Calvino, che ne è stato insignito in questa edizione attraverso un attore interprete del suo "Cuore nero", il Premio Girulà, appuntamento culturale da anni promosso a Napoli e mirato alla valorizzazione di testi di particolare valore sociale e drammaturgico.

Quando l'organizzazione del Girulà, Premio Teatrale Napoli, mi informò del fatto che Ivano Schiavi aveva vinto nella sezione dedicata agli attori giovani, distintosi per l'interpretazione commovente ma allo stesso tempo dura e spietata del personaggio di Tommaso in "Cuore Nero", spettacolo scritto e diretto da me, ne fui entusiasta!

Alla contentezza però si unì ben presto la commozione, quando, sempre il Girulà, ritenne opportuno che a consegnare l'ambito riconoscimento nel panorama teatrale napoletano, fossi io stesso.

Il Premio assegnato ad Ivano Schiavi, meritatissimo perché è un giovane dalle ottime qualità attoriali e di cui sicuramente sentiremo parlarne in futuro, ha per me un doppio valore e cioè è dedicato anche a tutti quelli che hanno lavorato duramente e soprattutto creduto in "Cuore Nero".

Mi riferisco in primis alla Dalga Produzioni di Marco De Feo e Pasquale Galluccio.

Agli altri attori Loredana Simioli, Massimiliano Rossi e Mariano Gallo.

Alla musica, composta da Paolo Coletta, che con le sue note ha accompagnato, commentato e sottolineato gli stati d'animo dei protagonisti, avvolti dalla bellissima ed eterea voce in stile medioevale, di Angela Di Maso (anche mio aiuto-regia); i costumi di Annamaria Morelli. Insomma...un premio davvero corale!

Affinché uno spettacolo abbia vita, dalla scrittura - "Cuore nero" è stato edito da Alfredo Guida e vincitore del premio di drammaturgia italiana "Calcante 2009" - alla scena, è di fondamentale importanza che tutti quelli che hanno lavorato alla realizzazione dello stesso, permettano poi, a quanti l'hanno visto, di poterlo tenere custodito nei personalissimi ricordi di appassionati spettatori teatrali.

La mia drammaturgia è da sempre legata all'idea di un teatro di tipo sociale e civile, che descrive la



Fortunato Calvino autore di "Cuore nero" con l'attore Ivano Schiavi premiato con il "Girulà"

realtà che ci circonda e che soprattutto cerca di indurre lo spettatore alla riflessione, mettendolo dinanzi alla nostra storia, ma anche "emozionando".

Tutto ciò ha senso e vita solo grazie al lavoro (attori e staff intero) di chi poi materializza la mia "idea" teatrale.

Per il mondo del Teatro, ma per l'Arte e la Cultura in genere, non è un buon momento.

Ricevere quindi un premio, anche se oramai posso considerarmi un veterano del Girulà, poiché questo è il quinto riconoscimento che ricevo dal Premio Napoli per i miei lavori teatrali, significa che i sacrifici non sono mai vani e che bisogna sempre lottare, credere e gridare, la propria voglia di "raccontare".

Ivano Schiavi e Massimiliano Rossi, interpreti di "Cuore nero"



PIPPO DI MARCA, DRAMMATURGIA COME INTENSA NECESSITA' INTERIORE

Atelier Meta-Teatro, storicamente spazio-officina di ricerca, coniuga, per la traiettoria stessa del suo direttore artistico, sguardi sul passato, sulla "memoria" di un certo teatro italiano e insieme una speciale attenzione verso le nuove generazioni

Stefania Porrino

Il Meta Teatro annovera, oltre al classico CARTELLONE: le rassegne CANTIERI DEL META-TEATRO, ASSOLI D'ATTORE, SPAZIO DELLA MEMORIA; e una nutrita serie di EVENTI (META-LUNEDI, TEATRUTOPIA, BLOOMSDAY, VIDEOARTEATRO)

Così Pippo Di Marca presenta il cartellone 2009 – 2010 del teatro da lui diretto e che costituisce, come ci spiega quando lo incontriamo in via Natale del Grande 21, la sua quinta "casa".

I teatri di Pippo Di Marca

Sì, perché avere un teatro, avere un luogo dove costruire ed esercitare la propria ricerca artistica non è, per Di Marca, un'opzione ma un'imprescindibile necessità che sin dal 1972 lo ha spinto a cercare una sede stabile dove poter attuare in libertà il suo lavoro di sperimentazione.

Il primo spazio fu quello che ora è il sottoscala del Teatro Colosseo; vi rimase per circa sei mesi e lì iniziò con *Apocalittico Week-end a Crome'*, una riduzione da Huxley, la prima fase della sua produzione artistica fondata appunto sul rapporto tra teatro e letteratura.

Nel secondo Meta-teatro, a via Sora, dove lavorò fino al '77, andarono in scena alcuni tra gli spettacoli più significativi di quel periodo dedicato al cosiddetto "teatro – immagine" (*Il Conte di Lauréamont rappresenta i Canti di Maldoror*, da I Canti di Maldoror, del 1973, *Salomé Abstraction*, da Mallarmé e Wilde, del 1974). La ristrettezza dello spazio scenico e l'eccessiva umidità del luogo lo costrinsero però ad abbandonarlo e a portare in giro i suoi spettacoli negli altri teatri romani che in quell'epoca erano aperti alla sperimentazione.

Il terzo spazio fu quello di via Mameli che Di Marca diresse per una quindicina d'anni dall' '81 al '94/'95 e che divenne un punto di riferimento per tutti i gruppi dell'avanguardia italiana di quel periodo oltre che la sede privilegiata della seconda fase delle sue produzioni, quella orientata alla ricerca di una spettacolarità in cui performance, azione scenica, teatro virtuale e teatro immagine si intrecciassero e si fondessero con il teatro di parola, in una nuova visione di teatro totale.

L'abbandono dello spazio di via Mameli fu dovuto



"L'imperatore della Cina"

alle difficoltà economiche di gestione e all'indifferenza delle istituzioni che, dopo vane e disattese promesse, non diedero gli aiuti richiesti e lasciarono che lo storico teatro chiudesse i battenti.

Dopo alcuni anni di vagabondaggio teatrale Di Marca torna a sentire l'esigenza di fermarsi in un proprio spazio e trova ospitalità nella Casa delle Culture che addirittura, per circa tre stagioni, prende il nome di Meta-teatro - Casa delle Culture. Ma la convivenza tra due strutture con finalità e necessità diverse non consente il protrarsi a lungo dell'esperienza ed eccoci quindi a quella che è la quinta e attuale "casa" di Pippo Di Marca in via Natale del Grande.

La programmazione

L'attuale stagione si è aperta con un testo di Luca Archibugi *Immobil dream*, (Luca Archibugi tornerà al Meta-Teatro con *Duse-Il corpo utopico* nell'ambito della rassegna *Teatrutopia*) al quale seguirà a dicembre *Concerto X Simone Weil* di Ombretta De Biase e Ilaria Drago. (Il testo di Ombretta De Biase è pubblicato su *Ridotto* 9-10-2009) Quest'ultima si riproporrà a gennaio, come attrice e autrice, in un altro spettacolo dal titolo *Mariacane*.

Nell'ambito della rassegna *Cantieri del Meta-teatro*, che si terrà da gennaio a maggio, segnaliamo invece *Game over* scritto e interpretato da due giovani autrici-attrici: Ilaria Gelmi ed Elisa Turco Liveri. Questi sono solo alcuni degli spettacoli "ospiti" in cartellone.

E poi ci sono le produzioni del Meta-Teatro: a feb-



"L'imperatore della Cina"

braio *Lautrémont Last Concert*, ad aprile 2666: la linea spezzata della tempesta *Opus II*, spettacolo con cui Di Marca prosegue un lavoro sul poeta Roberto Bolano, iniziato nella scorsa stagione.

Infine a maggio, con la traduzione, adattamento e regia di Pippo Di Marca, andrà in scena, dopo il debutto al Teatro India dove resterà dal 5 al 13 dicembre 2009, *L'imperatore della Cina* di Georges Ribemont-Dessaignes, testo precursore del teatro dada, che in Italia è stato messo in scena solo due volte: la prima da Anton Giulio Bragaglia nel 1926, al Teatro degli Indipendenti, e la seconda, nel 1969, con la regia di Giancarlo Nanni e con protagonisti lo stesso Di Marca, Manuela Kustermann e Memè Perlini, divenendo allora uno spettacolo "manifesto" di quella che sarebbe stata chiamata "scuola romana".

"E' una sorta di sberleffo cosmicomico:" leggiamo nella presentazione dello spettacolo, "nasce da una indignazione profonda, da una ferita personale e generazionale, da una ribellione a 360 gradi verso la Società e di riflessione metafisica, misteriosofica, assurda 'tragedia' virata in farsa. Una farsa che si dichiara oscenamente ma al tempo stesso si nasconde, si diverte a 'mascherarsi', oltre che nei

numeri, in un impressionante, e altrettanto ossessivo, indefinito, labirintico fiume, o fuoco, di sottotesti, di rimandi, di enigmi da decrittare, di citazioni ora bibliche ora metafisiche, filosofiche o storiche ecc..."

Nello spettacolo Pippo Di Marca sarà anche interprete insieme agli attori Myriam Abutori, Ciro Carlo Fico, Luigi Lodoli, Adriano Mainolfi, Fabio Pasquini, Vincenzo Schirru, Elisa Turco Liveri, Anna Paola Vellaccio.

Qualche considerazione sulla drammaturgia contemporanea

D.: *Oltre agli adattamenti e alle riscritture di Shakespeare, Pirandello, Ibsen, hai mai scritto un testo che non sia strettamente legato alla tua idea di regia, un testo con una sua completa autonomia?*

R.: Sì, uno solo: *Lo specchio e l'anima* messo in scena alla Casa delle culture nel 2001; il tema riguardava la perdita di identità della sinistra in Italia.

D.: *Cosa intendi per drammaturgia?*

Per me tutto il teatro è drammaturgia, anche quegli spettacoli in cui la parola è quasi totalmente assente: un esempio, per intenderci, sono gli spettacoli di Remondi e Caporossi.

Poi c'è la drammaturgia in senso stretto: quella dell'autore che lavora su una sua idea e da essa ne trae un testo completo in se stesso e che, per la messa in scena, dovrà essere affidato ad un regista.

- *Cosa ti aspetti dalla drammaturgia contemporanea?*

Quello che chiedo alla drammaturgia di oggi è che l'autore si ponga, rispetto al suo lavoro, con la stessa serietà e convinzione con cui un poeta scrive i suoi versi, e cioè non per ottemperare a sollecitazioni esterne di vario genere ma per una autentica necessità interiore cui è impossibile sottrarsi.



Lo spettacolo "Linea spezzata della tempesta"

“MARGHERITA D’ANTIOCHIA”, ESEMPLARE SINTESI FINALE DEL TEATRO AGIOGRAFICO ITALIANO

Federico Doglio ideatore e presidente del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale sintetizza qui la sua ampia relazione

Federico Doglio

Si è svolto a Roma dal 29 al 31 ottobre 2009, presso il Teatro San Genesio, il XXXIII Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale *L’eroe sensibile: evoluzione del teatro agiografico nel primo ‘600*.

Tema raffinato e poco frequentato, come è solito offrire il Centro Studi, da trentacinque anni impegnato nella scoperta e riproposta della drammaturgia che va dal X al XVII secolo, a cui si accompagna l’allestimento scenico di un’opera ignorata dagli storici del teatro e trascurata dalla cultura teatrale contemporanea.

La scelta del tema prende il via da una riflessione che ha cercato di rintracciare il momento in cui la rappresentazione dei caratteri dei protagonisti della drammaturgia religiosa ha assunto tratti ancora oggi condivisibili, in grado di dar vita a personaggi credibili anche per un pubblico moderno, diverso da quello coevo ai testi rappresentati.

Studiosi italiani ed esteri, di diverse discipline, sono stati dunque coinvolti nella ricerca di testimonianze probanti su questa inedita “sensibilità” espressa da autori credenti in opere di autentica ma nuova moralità, resa credibile dai caratteri umanizzati dei protagonisti.

Se una persona colta non ha difficoltà nel seguire la simbologia delle liturgie drammatiche, così come nel comprendere il patetismo dei protagonisti delle laudi, o di accettare, nei suoi limiti, la schematica animazione delle rappresentazioni fiorentine o, ancora, di ascoltare con curiosità l’alta retorica degli eroi cristiani e dei drammi gesuitici, è stata proprio la convinzione che queste forme drammatiche abbiano in sé, tuttora, un significato artistico e culturale notevole a promuovere la creazione del Centro Studi e la sua pluridecennale attività.

La diffusione dei modelli classici della tragedia antica avvenuta all’inizio del Cinquecento, indusse gli autori ad approfondire il disegno dei personaggi soprattutto nelle tragedie – ne è un esempio la *Sofonisba* del Trissino –; dopo la Riforma Cattolica, questa incisività inizia ad apparire anche nel teatro religioso: sotto l’impulso di una rinnovata spiritualità furono composte centinaia di opere agiografiche e celebrative dei santi e martiri



Isabella Caserta, Rachele Perbellini e Jana Balkan
in “Margherita d’Antiochia”

cristiani, ma nessuna presentava personaggi totalmente svincolati dalla dimensione astratta e devozionale. In particolare nei drammi con una protagonista femminile, lo schema ricorrente mostrava l'insanabile contrasto fra un potente che concupiva una vergine cristiana, la quale, consacrata a Dio, rifiutava qualsiasi rapporto con il tiranno, al punto da scegliere una morte fra tormenti per non rinnegare il proprio voto. La rigidità dei caratteri era comune ai due antagonisti e non consentiva una dinamica interiore: aggressivo e crudele il persecutore, ribelle e strenua testimone della fede la vittima.

All'interno di questo vasto patrimonio, è dunque raro trovare opere che non trasmettano la sensazione del fittizio e del macchinoso, ad eccezione di un testo, *Margherita d'Antiochia*, che dopo sessant'anni dalla sua scoperta, diviene tema di analisi critica e di proposta scenica.

Assai prima che nascesse il Centro Studi, dunque, esattamente nel 1948, mentre preparavo la mia tesi di laurea *Studi sulla tragedia barocca in Italia*, che avrei discusso con Mario Apollonio all'Università Cattolica di Milano, venni indirizzato alla Libreria Vinciana, dove un colto antiquario, dopo aver raccolto migliaia di opere dell'età barocca, stava predisponendo un'asta. La fortuna volle che questo signore mi accogliesse gentilmente e mettesse a mia disposizione centinaia di testi teatrali, consentendomi di conoscere opere mal note o del tutto ignote persino agli storici del teatro. La sua benignità mi consentì di far riprodurre (allora non esistevano le fotocopiatrici) alcune tragedie rare, che, dopo pochi mesi, acquistate dai bibliofili, sarebbero finite nelle biblioteche di molti paesi.

Tra queste, vi era *Margherita d'Antiochia*, tragedia sacra di Antonio Quaretta, stampata a Parma nel 1648, ben presto venduta all'asta. Introvabile nelle biblioteche italiane ed europee, il testo è stato individuato nella biblioteca dell'Università di Urbana, nell'Illinois, da Tadeuz Lewicki, docente della Pontificia Università Salesiana, che ha ottenuto i diritti di riproduzione dell'opera e ne ha curato la riedizione integrale.

(...)

Se l'opera dello spagnolo non rinuncia ai suoi caratteri di commedia barocca ravvivando la trama con intermezzi musicali, canti e danze, e la movimentata con invenzioni scenotecniche care al gusto dell'epoca, ben diverso è il lavoro del contemporaneo autore italiano, scrittore colto, interessato alla dignità letteraria e al significato religioso del testo, che compone un poema drammatico di grandi dimensioni e di struttura complessa, in cui il movimento scenico, prevalente nel dramma spagnolo, è rallentato da ricorrenti inter-



Federico Doglio

venti di carattere morale e filosofico, da reminiscenze di testi d'autori classici, da citazioni bibliche e da "sorprendenti calchi" di pagine di grandi scrittori come Dante, Petrarca, Ariosto, il Tasso dell'*Aminta*...

Della vita di Antonio Quaretta, noto nella cerchia degli intellettuali parmensi della prima metà del Seicento, come dimostrano sonetti composti in suo onore dai suoi estimatori e la pubblicazione della sua opera da Mario Vigna, importante editore cittadino, si è persa traccia persino negli archivi parmensi. L'attenta lettura della sua opera, compiuta nel tentativo di individuare alcuni caratteri della sua personalità dimostra che Quaretta fosse un colto uomo di chiesa, nutrito di cultura biblica e agiografica e appassionato lettore di testi classici antichi e moderni, che con la *Margherita* abbia tentato, forse senza successo, di trasmettere al pubblico in forma drammatica la sua originale concezione della personalità della martire e di quelle dei suoi persecutori, prendendo le distanze dai modelli drammaturgici offerti dalla letteratura cattolica del suo tempo. Distanze che, se concentriamo la nostra attenzione sui caratteri dei personaggi, ci appaiono davvero rilevanti, tanto da consentirci di definire la *Margherita* un'eccezione, un'autentica novità.

Margherita, figlia unica di un autorevole sacerdote pagano, in un'Antiochia dove i cristiani sono costretti dai conquistatori romani a negare la fede, rimasta orfana di madre, è affidata alla zia, la matrona *Drusilla*, e alla nutrice *Lucenia*, entrambe segretamente cristiane, che hanno battezzato la fanciulla. Ella appare in scena solo alla fine del I Atto, quando *Lucenia*, che dovrebbe sollecitarla a prepararsi per le nozze imminenti con il prefetto,

la trova assorta in preghiera, emozionata perché in sogno le è apparsa la Madonna per esortarla a rinunciare ai "diletti del mondo". Se in questa scena la giovane appare decisa a rifiutare le nozze, rivelando un carattere intransigente e fermo, nell'incontro con *Adonio* (III, 2), il giovane innamorato di lei e inquieto per la notizia delle nozze imminenti, rivela una delicatezza e una grazia tutta femminile, non immune dalla passione amorosa, che ben comprende i sentimenti dell'innamorato, da lei intimamente condivisi ma dissimulati per la decisione di rifiutare ogni forma di vita mondana.

Creatura viva Margherita, sensibile nei rapporti con gli altri personaggi, tenera ma capace di autocontrollo e autocritica, garbata e lucida nel respingere con acuta dialettica l'interrogatorio del prefetto, appassionata nel reagire alle insistenze paterne affinché il matrimonio si compia, temeraria nel provocare persecutori e carnefice, eroica

nel subire i tormenti e irremovibile, dopo aver prima verificato l'impossibilità di essere compresa, nel realizzare il progetto indicato dalla Madonna.

Contravvenendo allo schematismo di situazioni e astrattezza nei caratteri dei personaggi antagonisti, privi di spessore psicologico e di autentica sensibilità, lo stesso tiranno, concupiscente crudele dei drammi agiografici, appare in questo testo ritratto in maniera inconsueta. Innamorato sincero della giovane, stupito dal suo rifiuto, dialoga pazientemente per mostrarle i vantaggi di un onesto matrimonio, acconsente a concederle tempo per prepararsi. Anche davanti alla scoperta della sua fede cristiana *Olibrio* la interroga, le domanda il senso del rifiuto della religione di stato, si commuove al punto da sentirne pietà e perdonarla, manifestando un carattere emotivo, una sensibilità e mobilità psicologica che lo rendono un tiranno credibile.

MARGHERITA D'ANTIOCHIA

Tragedia sacra del 1648, racconta la storia di Margherita d'Antiochia.

Figlia di un sacerdote pagano, dopo la morte della madre, Margherita venne affidata ad una nutrice che la educò al cristianesimo. Rifiutò di andare sposa al prefetto d'Antiochia, che si era invaghito di lei, confessando la sua fede e il suo voto a Dio. Perseguitata, dopo aver resistito miracolosamente a vari tormenti, venne decapitata il 20 luglio 290 d. C. all'età di quindici anni.

Abbiamo lavorato sul testo di Quaretta con un'attenta operazione di sfoltimento e pulizia eliminando le parti non indispensabili all'azione teatrale. La struttura, imponente e grandiosa quasi da opera lirica, talora macchinosa e ridondante, avrebbe rallentato l'azione scenica e ostacolato il movimento drammatico. Ne è scaturita una riduzione più scorrevole che crediamo risponda meglio alla sensibilità odierna. Abbiamo cercato di privilegiare il nucleo fondamentale della vicenda e di evidenziare la nuova sensibilità dei personaggi "negativi", inconsueta nel teatro agiografico, con una lettura simbolica che permettesse il riscontro con la storia ancora attuale (conflitto tra religioni, machiavellismo del potere...) e un allestimento che esaltasse l'afflato poetico ricco di reminiscenze letterarie. Jana Balkan



