

Pantani di Marco Martinelli: una narrazione polifonica

Franco Nasi

E fango è il mondo...

(Leopardi, *A se stesso*)

Con Gorgia nasce il terzo genere della retorica antica, l'epidittico, che si affianca al giudiziario e al deliberativo. È una nuova forma dell'elogio funebre che in precedenza era composto in versi. Secondo Roland Barthes segna «l'avvento di una prosa decorativa, d'una prosa-spettacolo» (Barthes 2011: 15).

Pantani di Marco Martinelli è uno spettacolo di più di tre ore ed è, a suo modo, una veglia funebre per un eroe dello sport. Ma non è solo questo: vuole celebrare un rito, un compianto, ma nello stesso tempo ripercorre criticamente una vicenda giudiziaria poco chiara, e formula se non una legge almeno un auspicio di cambiamento di una società ormai da decenni narcotizzata dal brusio ipnotizzante dei venditori di sogni di plastica. I tre generi sembrano mescolarsi in questa complessa tessitura teatrale, e con i generi anche i registri stilistici. Si procede per continui scarti, spostamenti e sconfinamenti: i piani temporali e topografici della narrazione s'intersecano, gli stili si alternano in modo improvviso, il linguaggio specialistico della medicina sportiva o delle pratiche giudiziarie lascia il posto alla parodia e all'allusione, la prosa descrittiva e l'epica alla lirica e all'elegia, la rappresentazione mimetica viene realizzata sul palcoscenico con tecniche e modalità diverse. Si è continuamente spiazzati, scossi, come di fronte a una dissonanza inattesa, come di fronte a una poesia che quando riesce a sfuggire alla consuetudine delle norme è antidoto contro il luogo comune, il giudizio semplificante, la banalizzazione del mondo.

Ripercorrendo tre 'tòpoi' (giardino, stanza, coro) cercheremo di vedere come questi scarti costitutivi del tessuto drammaturgico, relativi sia alla struttura narrativa ('dispositio') sia agli stili ('elocutio'), consentano al dramma non solo di essere un compianto rituale o la

narrazione di una storia tragica, ma di costituire un esempio forte di teatro inquietamente polittttttico, corsaro, asinino, eretico, secondo alcune delle parole chiave della poetica delle Albe¹.

1. Giardino

Nella ormai trentennale storia del teatro delle Albe, Pantani è il primo lavoro in cui sono messi in scena attori che “imitano” persone ancora viventi. Lo spettacolo inizia con le luci accese in sala. Sul palco uno schermo su cui sono proiettate le immagini dell’arrivo di una tappa ciclistica, un divano, un tavolino con un vaso e una lunga calla bianca, due persone. L’attrice Ermanna Montanari è Tonina, madre di Marco Pantani, trovato morto in una camera del residence “Le Rose” di Rimini il 14 febbraio 2004; l’attore Luigi Dadina è Paolo, il padre del ciclista. L’attrice guarda per qualche istante il video, lo spegne con un telecomando e si rivolge al pubblico con tono perentorio: «Andate via. Andate via, tutti quanti. Me l’avete ammazzato voi, con le vostre chiacchiere» (Martinelli 201: 5). Sono le parole che Tonina aveva urlato il giorno prima dei funerali di Marco a Cesenatico. La rappresentazione comincia da lì, dalla fine, da un grido che è un atto di accusa:

C’era sempre qualcuno che si fermava davanti al chiosco, che gridava: Pantani dopato! L’hanno fatto passare per il più gran delinquente del mondo, il traditore, il dopato, il drogato. A me mi è morto un figlio, non mi è morto un animale. E vorrei proprio saperlo com’è morto questo mio figlio, darei la mia vita per saperlo. Non è come mi han voluto far credere. Io ho perso tutto... tutto [...]. Ma io sono già morta. Io sono morta prima di morire. (*Ibid*: 5-8)

Si definisce subito l’argomento del dramma. Le luci accese in sala ricordano il teatro di narrazione che in genere prevede un esplicito rapporto dialettico tra narratore e pubblico. Ma continua Tonina, mescolando le carte e riportando tutto alla dimensione più tradizionale e finzionale del teatro: «Andate via! Via! Fuori! Fuori tutti i giornalisti!» (*ibid*: 7). È un primo scarto. Nonostante le luci accese in sala, il pubblico si può sentire sollevato: non è ad esso che l’attrice si rivolge, ma al

¹ Oltre al sito delle Albe, <http://www.teatrodellealbe.com>, dove è consultabile sia una bibliografia pressoché completa degli scritti della compagnia sia un ricco archivio di scritti critici e recensioni di spettacoli, si vedano almeno Martinelli (2006) e la monografia di Laura Mariani (2012) su Ermanna Montanari.

gruppo immaginario di giornalisti presenti a Cesenatico nel 2004. Quarta parete ristabilita per un attimo, ma subito dopo di nuovo abbattuta da Paolo, il marito:

Ma no Tonina... non fare così... non sono giornalisti tutte 'ste persone. Queste persone sono venute qui, anche da lontano [...] Signori, questa è mia moglie Tonina. Dovete sapere che avevamo un figlio, forse ne avete sentito parlare, anni fa era molto famoso, si chiamava Marco... Marco Pantani. (*Ibid*: 7-8)

Mentre Tonina sembra avere una visione alterata della realtà, Paolo riafferma, pur nella convenzione dello straniamento brechtiano, la consuetudine teatrale: noi siamo attori e rappresentiamo una storia incarnando altri personaggi, voi siete pubblico, non giornalisti, e assisterete alla nostra rappresentazione. Già queste prime battute obbligano gli spettatori a sedersi sulla punta della sedia, incerti sul loro grado di coinvolgimento e sul ruolo che saranno chiamati ad assumere.

Entra poi in scena il terzo comprimario dello spettacolo, che si rivolge di nuovo direttamente al pubblico e aiuta a delineare il luogo in cui spettatori e attori si trovano.

Sono un giornalista francese amico di Marco. Per questo posso stare qui (...), per questo Tonina e Paolo mi concedono di stare qui. Il giardino è aperto, per coloro che l'hanno amato. (*Ibid*: 11)

L'ultima frase è la citazione di un verso di una poesia di Prévert, *Vainement*, del 1951, in cui si parla di un vecchio che «hurle à la mort», dell'arrivo dell'inverno, della «messa finita», dei «giochi fatti», della fine che arriva inevitabilmente, della «necessità di farsene una ragione» e di un giardino che si chiude. Ma che cosa è questo giardino? È il giardino della vita? O è il giardino della memoria, il cimitero dove si portano i fiori e dove si coltiva pubblicamente il ricordo? Scrive Prévert, nel verso di chiusura, isolato graficamente dal corpo della poesia, quasi a rilanciare l'intero ragionamento: «Le jardin reste ouvert pour ceux qui l'ont aimé» (Prévert 1972: 304), con il pronome che ambigualmente può indicare sia il giardino (metafora della vita) sia il soggetto del ricordo (il vecchio della poesia). Nel dramma quel pronome è riferito a Marco Pantani, l'eroe morto, il protagonista, che tuttavia non è rappresentato da nessun attore in scena, ma compare soltanto attraverso immagini di repertorio proiettate sullo sfondo del palcoscenico. Il salotto in cui si muovono i tre personaggi è dunque un giardino in cui ci si ritrova per ricordare, per raccogliere memorie e

testimonianze, nel tentativo di ricostruire la verità su una vicenda colpevolmente archiviata in fretta.

Tonina, Paolo e il giornalista francese sono presentati nel primo dei 34 quadri scenici che compongono la narrazione dell' *'affaire'* Pantani². Qui si dichiara dunque che cosa si sta per vedere, si svela il luogo in cui si svolgerà questa rappresentazione, il punto di vista da cui si ricostruirà sulla scena la storia di Marco, quale l'argomento, e quale disposizione dovrebbe avere lo spettatore: il giardino è aperto, non per tutti, ma per coloro che lo hanno amato, che desiderano coltivarne il ricordo, che sono disposti a prendersi il tempo necessario (e lo spettacolo non è breve) per cercare di capire che cosa è successo a un campione vero, come quelli del ciclismo epico di un tempo, a un giovane eroe della bicicletta che in un attimo, d'improvviso, nel momento di massima popolarità viene trascinato giù dal podio e gettato nel fango.

Nel *Pantani* si ricerca una verità non solo, o non tanto processuale, ma generale, nel senso in cui Aristotele utilizza il termine nella sua *Poetica* quando distingue fra storia e tragedia, fra particolare e generale. Scrive Aristotele:

L'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verosimiglianza o la necessità. Perché lo storico e il poeta non differiscono per il dire in versi o senza versi [...] ma la differenza è in questo, che l'uno dice le cose che avvennero, l'altro quali potrebbero avvenire. Perciò la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari. È universale che a uno di una certa qualità convenga di dire o di fare cose di una certa qualità secondo verosimiglianza o necessità: ed è ciò a cui mira la poesia aggiungendo poi i nomi; il particolare è invece che cosa Alcibiade fece o subì. (Aristotele 2008: 61-63)

Pantani fu un ciclista, vinse Giro e Tour nel 1998, e fu sospeso dall'attività per quindici giorni nel 1999 mentre stava per vincere trionfalmente il suo secondo Giro d'Italia perché i valori dell'ematocrito, risultati da analisi svolte in modo dubbio, superavano

² Il numero dei quadri non sembra casuale: 34 sono gli anni del campione quando muore e 34 sarebbero state le vittorie in carriera da professionista se alle 33 effettivamente conquistate, avesse potuto aggiungere anche quella del giro d'Italia nel 1999, vinto sulla strada, ma, come mostrerà lo spettacolo, sottrattagli in modo sospetto.

i livelli ritenuti pericolosi per la salute. Pantani morì da solo in un residence di Rimini dopo aver fatto pesantemente uso di cocaina per alcuni anni anche a seguito di quella sospensione. Pantani, come Alcibiade, «fece» molte cose e «subì» molto. Ma compito del teatro non è quello di raccontare tutto quello che Pantani fece. Se così fosse allora lo spettacolo messo in scena da Martinelli sarebbe un servizio giornalistico, magari nella forma di teatro di controinformazione, come quello che Gerardo Guccini (2013) indica essere stato particolarmente in auge negli anni settanta³. Si deve partire piuttosto dall'urlo della madre per cercare di riraccontare la storia da un altro punto di vista: quello di una partecipata intenzione di comprensione di una vicenda che per la sua disarmante esemplarità e per l'eccezionalità del personaggio può essere rappresentata sulla scena come il *Mythos* della *Poetica* di Aristotele: un racconto tragico, che parla di un io particolare, ma che, proprio perché parla poeticamente di un io eccezionale, parla esemplarmente di noi, di una condizione generale dell'essere. Il rapporto drammatico tra la legge della città e la legge della famiglia, tra fredda e calcolante razionalità e 'pietas', tra destino e libera volontà sono i temi che da sempre stanno alla base del teatro e che qui, di nuovo, vengono rappresentati, seguendo le gesta epiche di un eroe caparbio, forse tracotante, forse ingenuo, come tanti eroi antichi, che ingaggia una battaglia tragica prima con il mondo ipocrita dello sport-spettacolo che gli sta attorno e poi con sé stesso. Tanto più il drammaturgo, e con lui naturalmente gli attori, riuscirà a ricostruire in scena la figura di un eroe emblematico, contraddittorio, determinato tanto più quella rappresentazione apparirà necessaria, generale e filosofica.

2. Stanze

Inquieto è il nome del giornalista francese che nello spettacolo teatrale tiene in mano il filo della narrazione. La scelta del personaggio è stata suggerita dal volume che ha costituito una delle fonti principali di documentazione: *Gli ultimi giorni di Marco Pantani*, scritto dal

³ Il numero 22 della rivista *Culture teatrali* in cui compare l'articolo citato, contiene un "Dossier Pantani", sempre a cura di Guccini, con una lunga intervista a Martinelli, una scelta delle principali recensioni giornalistiche sullo spettacolo e un secondo utilissimo saggio dello stesso Guccini intitolato "Una tragedia per l'Italia di Oggi: scrittura, realtà, destino nel teatro di Martinelli", che entra con competenza nella poetica delle Albe e nelle nuove modalità di scrittura a cui è approdato il drammaturgo della compagnia.

giornalista Philippe Brunel (2008)⁴. Nel testo di Martinelli, la figura dell'Inquieto da una parte è quella di chi si interroga fino in fondo, di chi non può accettare la lettura della vicenda data dai giornalisti a cui si rivolgeva l'apostrofe di Tonina. Dall'altra è quella dello *storyteller*, di chi tiene le fila della narrazione attivando e interrompendo le immagini di repertorio che passano sul grande schermo, o trasformando gli attori in personaggi diversi, a seconda delle esigenze della rimessa in scena della storia. Accanto all'Inquieto infatti, oltre ai genitori di Pantani, si muovono sulla scena, già a cominciare dal secondo quadro, quattro attori che danno corpo nel corso del dramma a molti altri comprimari e antagonisti della vicenda reale (la sorella, gli amici, i compagni di squadra, giudici, dottori, politici, presidenti di società ciclistiche, perfino oggetti, come una siringa)⁵. Nello spazio del "giardino" – dove sono stabilmente, per tutta la durata della tragedia, Tonina, Paolo e l'Inquieto – si aprono di continuo delle stanze che spostano la narrazione a piani spazio-temporali diversi, e in cui si rappresentano mimeticamente (o con video o con i corpi degli attori) scene della memoria. Un teatro dunque (quello degli attori e dei video) in un teatro (il giardino) che è luogo in cui si celebra il rito, ma che nello stesso tempo dialoga brechtianamente con la sala.

L'Inquieto svolge dunque una funzione centrale: è una specie di regista in scena che dirige la ricostruzione dei fatti e trasforma gli attori in personaggi diversi. In questo ruolo, ricorda due personaggi del *Sogno di una notte d'estate*, testo messo in scena dalle Albe nel 2002, entrambi interpretati allora dallo stesso attore (Roberto Magnani), secondo la modalità del 'doubling' shakespeariano: Filostrato, il maestro delle feste della reggia di Teseo e Ippolita, il direttore razionale e logico delle rappresentazioni del giorno, e Puck, lo spiritello della notte della corte di Oberon e Titania, che con le sue trasformazioni fa andare avanti sogni e incubi. In un video di presentazione dello spettacolo si parla di una organizzazione strutturale delle vicende raccontate ad Atene e dintorni, e le si paragona a un gioco di società dove tutti gli attanti hanno funzioni precise ma interscambiabili. Così la coppia Teseo-Ippolita coadiuvata

⁴ Il nome del personaggio è ripreso da un dialogo cinquecentesco di Fausto da Longiano, il primo erudito a dedicare uno studio in volgare al problema della traduzione letteraria. Nel *Dialogo del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone*, Longiano contrappone due personaggi: l'Occulto, che dispensa verità e certezze, e l'Inquieto che solleva dubbi e incalza il suo mentore.

⁵ Altri due intervengono solo nel quadro 28 come «incursione scenica», così vengono chiamati nel copione.

dal maestro di cerimonia presiede al giorno, quella di Oberon-Titania coadiuvata da Puck presiede alla notte, i quattro ragazzi (Elena, Ermia, Lisandro e Demetrio), così come gli artigiani vengono mossi come pedine sulla scacchiera del gioco di società, assumendo vari ruoli ora di innamorato o di disamorato, ora di attore o di asino. Un'analogia organizzazione delle dinamiche attanziali sembra condurre anche l'evoluzione della vicenda in Pantani. In questo caso c'è una sola coppia (Tonina-Paolo) e un coadiuvante (l'Inquieto), ma gli attori, come quelli del sogno, vengono fatti agire sulla scena dalla coppia e dal coadiuvante. È come se lo spettatore fosse accolto in una prima stanza (il salotto/giardino) dalla quale può vedere altre stanze. Sono le stanze della memoria attraverso le quali la coppia e l'Inquieto ricostruiscono la vita o meglio una delle possibili narrazioni della vita dell'eroe della vicenda. Nel salotto/giardino i tre non mostrano ma raccontano, invece nelle stanze della memoria (siano esse rappresentate direttamente dagli attori "pedine" o dalle immagini che passano sullo schermo) più che raccontare si mostra, si mette in scena il ricordo, in un'alternanza tra *telling* e *showing*, tra diegesi e mimesi, tra presente e passato. La struttura sarebbe assolutamente razionale se non ci fossero delle interferenze tra i piani, che rendono l'impianto narrativo imprevedibile, come sono imprevedibili, miscidiati e illogici i salti tra le scene dei sogni. Nel corso della ricostruzione capita che uno degli attori delle stanze della memoria passi dal livello secondario dello *showing* e della rappresentazione del passato a quello della stanza dominante del *telling*, rivolgendosi direttamente al pubblico come narratore di primo grado. Così nel quadro 26 Manola, sorella di Pantani, e Jumbo, un amico del ciclista, ricostruiscono una scena del passato, dopo di che, senza soluzione di continuità, l'attore che in quel momento interpreta Jumbo va a proscenio e si rivolge al pubblico togliendosi la maschera:

ATTORE Che poi... Jumbo... ancora oggi, ha il rimorso per quella frase: non di averla detta, no, ma di averla detta male. Di averla detta a metà. Si rimprovera ancora, che non doveva dire: vai a gettarti in quel campo di letame. Doveva dire: andiamo. Dai Marco, spogliamoci nudi e andiamo a rotolarci in quel campo di letame. (Martinelli 2014: 115-116)

Ancor più frequentemente questo passaggio è messo in atto dalla sorella che agisce in molti quadri del passato, ma che è anche accanto ai genitori nel piano dominante del presente. Si intrecciano e si sovrappongono dunque nel corso dell'intera rappresentazione sia le

modalità narrative diegetica e mimetica, sia i piani temporale e spaziale, tra il presente finzionale e le stanze della memoria, con alcuni momenti in cui questa architettura, che assomiglia anche nelle sue incongruenze a un sogno, si apre e si dichiara al pubblico, scuotendolo.

3. Coro

Ma l'elemento che scuote e sorprende ancor più il pubblico, e che si pone come momento acronico, dissonante e cardinale rispetto alla complessa e compatta macchina narrativo-mimetica che ricostruisce dettagliatamente la vicenda di Pantani, è il coro. Acronico perché interrompe il flusso cronologico della narrazione inserendosi nel testo come nell'opera lirica l'aria subentra a un recitativo: è pausa lirica e poetica, in cui si indugia su un'emozione, una riflessione, un aspetto particolare. Dissonante perché, proprio in quanto poesia, il registro stilistico cambia, e il ritmo carica di significati ulteriori le parole. Cardinale perché segna alcuni momenti di svolta nella narrazione, ma anche perché offre all'autore uno spazio in cui dichiararsi e in cui leggere la vicenda non solo dalla prospettiva dei frequentatori del giardino.

Manzoni, nella *Prefazione a Il Conte di Carmagnola*, pubblicata nel 1820, citando W. A. Schlegel, scriveva che i cori sono pensati «come la personificazione de' pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo de' sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità»; e ancora: «Vollero i greci che in ogni dramma il Coro [...] fosse prima di tutto rappresentante del genio nazionale, e poi il difensore della causa dell'umanità» (Manzoni 1965: 121)⁶. Martinelli nei cori presenti nel testo dà un respiro più ampio alla ricostruzione "processuale", la colloca in un contesto culturale specifico, fa di uno sport un'impresa epica e solitaria, legge i cambiamenti socio culturali avvenuti nell'Italia degli anni novanta, riflette su di essi e auspica la fine del «Paese della Truffa», della «Repubblica del Fumo negli Occhi», del «Reame di Fandonia e Cerimonia» (Martinelli 2014: 134).

In questi cori si avverte netta quella "scossa" che fa del teatro politico delle Albe un teatro che inquieta, e non un teatro che vuole addomesticare e indottrinare; un teatro che si fa portatore di dubbi e non di facili soluzioni. Il termine "scossa" è utilizzato da Roland Barthes per parlare del teatro di Brecht. Ecco alcuni passi di Barthes ripresi da *Il brusio della lingua*:

⁶ (La citazione di W.A. Schlegel è ripresa dal Corso di letteratura drammatica, Lezione III, nota di A.M.)

Tutto ciò che leggiamo e sentiamo ci ricopre come una coltre, ci circonda e ci avvolge come un ambiente: è la logosfera. La logosfera ci è data dalla nostra epoca, dalla nostra classe, dal nostro mestiere: è un "dato" del nostro soggetto. Di conseguenza, spostare ciò che è dato può essere frutto soltanto di una scossa; bisogna sommuovere la massa equilibrata dei discorsi, lacerare la coltre, spezzare l'ordinato concatenarsi delle frasi, infrangere le strutture del linguaggio (...).

L'opera di Brecht si prefigge di elaborare una pratica della scossa (...); l'arte critica è quella che apre una crisi: che lacera, squarcia la coltre, produce fessure nell'incrostazione dei linguaggi, interrompe e diluisce l'avvelenamento della logosfera; è un'arte epica che rende discontinui i tessuti discorsivi, che distanzia la rappresentazione senza annullarla. (Barthes 1988: 226)

Spesso si è franteso il senso di teatro civile: lo si è visto come il luogo della verità, dell'indottrinamento, della conformazione; un teatro fatto da persone che avevano una chiara idea del mondo e che si rivolgevano ad altre persone che avevano la stessa chiara idea del mondo. Un teatro della condivisione sia di ideali che di modalità espressive. Barthes parla invece di un teatro che a partire dalle modalità espressive, dalle scelte stilistiche e linguistiche crea fessure. L'omologazione avviene attraverso la logosfera, il cliché, la formula stereotipata che viene accolta come naturale. La poesia produce invece fratture nel linguaggio sclerotizzato dall'uso o dall'abuso. La poesia genera sorpresa, stupore, e scuote. I cori di Martinelli si frappongono ai quadri della memoria e, in forza del loro linguaggio lirico, creano quella distanza necessaria dalla pur vitale e incalzante rappresentazione della vicenda, e fanno assumere alla vicenda stessa una dimensione più filosofica e necessaria. Vediamoli più da vicino.

Il primo coro (quadro 2), quasi fosse una pagina del libro del *Genesi*, elenca i nomi di uomini e donne della terra di Romagna, fra pianure e monti, per giungere allo schizzo di un albero genealogico dei Pantani, dal nonno Sotero, fino a Marco e Manola. Sono tutti nomi rappresentativi, che raccontano in forza della loro eccentricità un modo di intendere il mondo:

A me
mi chiamavano Avanti.
Lavoravo nei campi col babbo
se mi alzavo per soffiarmi il naso
mi menava con i pugni sulla schiena.
Se ti prende il vizio di alzarti
diceva

mi diventi un vagabondo.

A me
mi chiamavano Luneri.
Avanti
quello che ha parlato prima di me
non ha ragione di lamentarsi
i lamentosi sono di quella razza
che vuole vivere con il culo nel burro. (Martinelli 2014: 11-12)

Un mondo storicamente duro quello romagnolo, pragmatico, che non consente fantasie, che richiede determinazione, che non si commiserà. I versi incalzanti, scanditi dall'anafora, che si ripete per tutto il corso del primo coro, con il primo verso brevissimo e tronco («A me»), la cesura, e la ripresa «mi chiamavano ...», seguito da una sequela di nomi: «Primo», «Secondo», «Terzo», «Quarto», «Quinto», «Sesto», «Settimo», «Fine», «Daccapo», «Antavléva» (in dialetto, non ti volevo), nella loro divertente successione raccontano una storia familiare; similmente «A me / mi chiamavano Grido», «Ribelle», «Sciopero», «Sentinella», «Primomaggo», «Bruto», «Dinamitarda», «Spartaco» indicano lo spirito di una terra anarchica e inquieta, ma anche ironicamente disillusa, come si legge nei versi:

A noi tre sorelle
ci avevano chiamato
Folla, Unita e Vittoria.
La quarta
che doveva chiamarsi Certa
non è mai nata. (*Ibid*: 14)

Il coro conduce alla fine a Sotero Pantani, uomo che dalle montagne scese verso il mare, che fu padre di Paolo, che fu padre di Marco:

Marco che dal mare
avrebbe risalito le montagne
[...] in volo
sulla bicicletta [...] (*Ibid*: 15).

Attraverso questa genealogia onomastica si delinea, geneticamente, il carattere del protagonista: determinato, orgoglioso, ingenuo nella sua caparbità, deciso a volare.

E il secondo coro, il “Coro della salita”, (quadro 6, quindi ancora nella parte iniziale della narrazione), è proprio un inno al ciclista che in solitaria sfida la natura, la pioggia, il vento, il freddo e sale verso la cima della montagna. È il coro della prefigurazione del dramma. Si passa dall’andamento salmodiante e ripetitivo delle genealogie bibliche, al ritmo incalzante di questo inno alla fuga. Come nel primo coro, anche qui si inizia con un verso brevissimo (trisillabo tronco nel primo coro, bisillabo piano qui), seguito da una verso più disteso che chiude con la ripetizione della parola dominante, ripresa poi di nuovo all’inizio del terzo che segue:

Salgo
Cerco la strada e salgo
Salgo sulla Montagna [...]

Salgo
A fatica salgo
Salgo come un falco [...]

Salgo
Rosso di ferite salgo
Salgo
Salgo verso l’alto [...]. (*Ibid*: 28)

Man mano che il ciclista sale, la fatica aumenta, e le ripetizioni dei termini in anafora, la brevità dei versi, il ritmo ripetitivo trasformano la scalata in una impresa angosciante:

Nel vento che mi respinge
Una curva dopo l’altra
Bestia braccata
Salgo. (*Ibid*: 29)

D’improvviso questa ansia interiore di salire, di cocciutamente inerpicarsi verso le vette della montagna, diventa una fuga da una «massa che mi dà la caccia». Il ritmo si fa ancora più frenetico con il verso che descrive gli inseguitori, e si accorcia ulteriormente fino a diventare un verso monosillabico sdrucchiolo, ripreso in anafora per tre volte in cinque versi, e reso ancor più pregnante dall’allitterazione onomatopeica della /r/ in «rabbiosi» e «mostruosi»:

Latrano

Mute di cani rabbiosi
Sono legione
Latrano mostruosi
Latrano senza fine. (*Ibid*)

La fuga, da impresa epica dello sport, diventa un inseguimento infernale, un tentativo disperato di silenziare le voci degli inseguitori. Una fuga caparbia, in solitaria, contro tutti, contro le voci ossessive, le chiacchiere, le accuse, i latrati. È significativo che nei versi finali del coro il ciclista in fuga sia paragonato a un cinghiale, animale mitologico, forte, notturno, caparbio, che quando attaccato diventa furibondo, violento, e si difende a testa bassa. È significativo anche che il latrato dei cani trovi una concreta materializzazione in una onomatopea che riproduce non già il ringhio di un cane, ma piuttosto le chiacchiere insulse e ossessive della folla («BA BA BA BA»), chiacchiere criminali che ritroveremo descritte nello stesso modo in chiusura dell'ultimo coro. Il canto qui da inno epico allo scalatore diventa urlata predizione del destino che aspetta Pantani:

Rimbombano nella testa
BA BA BA BA
Nella mia testa di cinghiale
BA BA BA BA
Inferno di ululati
Rimbombano nella testa
Non mi volto
Forse mi prenderanno
Mi azzanneranno
Forse cadrò a terra
Prima dell'ultimo tornante (...). (*Ibid*: 29-30)

Dedicato al ciclismo, alla figura del gregario, ma soprattutto alla fatica e alla solitudine eroica del ciclista è anche il quarto coro (quadro 13) che è chiamato in scena dall'Inquieto per introdurre due compagni di Pantani, Roberto Conti e Fabiano Fontanelli, funzionali per aprire poi altre stanze della memoria. Il tono è più disteso. I versi tendono ad allungarsi in ottonari, decasillabi con rime verbali più facili e meno incalzanti. In una rivisitazione *d'antan*, color seppia del ciclismo eroico dei primi anni, il coro intrattiene il pubblico con brevi aneddotiche narrazioni, ma nello stesso tempo sottolinea di nuovo la solitudine degli atleti (anche qui un verso trisillabo a isolare la parola dominante «nessuno», reiterata poi ritmicamente nel verso seguente) e la crudezza della gara:

Su quelle strade di un tempo
Spingevamo la bicicletta nel fango
Dal cielo una grandine fitta
Ci martellava le braccia e le gambe

Su quelle strade di un tempo
Cambiavamo la ruota quando forava
Nessuno
Ma proprio nessuno ci aiutava

Su quelle strade di un tempo
Se cadevi e ti rompevi la testa
Nessuno
Ma proprio nessuno ti soccorreva (*Ibid*: 56)

Il ritmo e il tono cambiano di nuovo nel coro intitolato “Colpo Grosso: 1994” (quadro 9), anno in cui Pantani ottiene le prime vittorie di tappa al giro d’Italia e diventa il nuovo eroe dello sport nazionale. Si comincia subito con una dichiarazione che ha l’andamento del *jingle* pubblicitario, facile e orecchiabile: una quartina con secondo e quarto verso settenari tronchi in rima:

I sogni adesso
Non si sognano più
Li puoi trovare già pronti
Te li dà la Tivù (*Ibid*: 38)

E tra rime sarcastiche e beffarde (Nazione / corruzione; Corrotti / salami cotti; L’uomo dai sogni rosa / l’uomo dalla Messa in Posa; televisioni / elezioni), si parla della scesa in campo di Silvio Berlusconi, che «consiglia agli italiani / e alle italiane / di acquistare il suo Sogno», e che fonda il suo pensiero politico sulla filosofia di un uomo di spettacolo, «teorico di questa novità», ideatore della trasmissione televisiva *Colpo grosso*, «Umberto Smailà». E continua il coro:

Colpo grosso
che all’insegna del Vorrei
e ora posso
abbonda di premi e spogliarelli
bamboline ammiccanti
dai nomi fortemente concettuali
Esagerata
Scappatella
Maria la O

Tripla! (*Ibid*: 40-41)

I nomi evanescenti delle attricette dello spettacolo della televisione di latta e di lustrini si contrappongono ai nomi terrigni e decisi della genealogia del primo coro, e marcano la distanza fra due modi di intendere il mondo e di intendere i sogni. Qui la scalata non è una lotta con la montagna, contro le avversità della natura, fra fatiche e sudori. Basta sognare a occhi aperti e, come canta il coro dando voce a quella pseudo filosofia:

Arriveremo a Palazzo!
Faremo la scalata! (...)
Colpo grosso è realtà
pensiero e profezia
e la sigla finale
è altissima teoria
un trattato terminale
di necrotica filosofia [...].(*Ibid*: 41)

E poi, *ad libitum*, viene ripetuto il *refrain*, citato in precedenza, dei sogni che non si devono neppure più sognare, ma semplicemente comprare alla televisione. Le parole si fanno sempre più di plastica, la cadenza più cantilenante e ovvia: il coro canta quella “rivoluzione” culturale assumendone il lessico, ma senza mai perdere un accento di sarcastica derisione. C’è in questa rappresentazione la forza retorica dell’ironia corrosiva, una medicina omeopatica con cui Martinelli costruisce in molti suoi spettacoli le invettive a quel modello di società che appare qui come “causa prima” della tragedia di Pantani. Così era stato in *Salmagundi. Favola patriottica*, in cui si racconta di un paese, l’Italia del 2094, devastato dall’incompetenza, dall’illusione senza fondamento, in una sorta di autoinganno generalizzato grazie al quale si credeva che ogni malattia fosse stata debellata. Così in *Leben* (Martinelli 2009), regno dell’incubo capitalistico, dove giovani donne vengono messe in valigia e spedite come oggetti in oriente nei centri del turismo sessuale, e dove il diavolo ha preso possesso del mondo. Martinelli sceglie per questi spettacoli di rappresentare la stupidità criminale della banalità non con proclami moralistici o con invettive urlate, ma mettendola semplicemente in scena, in un becero e deprimente spettacolino di rivista. Scrive Martinelli in un testo che accompagna la pubblicazione di *Salmagundi*:

Fin dall'inizio la mia intenzione era quella di inquadrare la stupidità. Provare a metterla in quadro, incorniciarla. Evidenziare come stiamo cambiando, in peggio. Non un caso singolo, non l'imbecillità di questo o quel personaggio, ma il dilagare della stupidità di un popolo. Quella stupidità che è la vera, grande, feroce dittatura del nostro tempo, quella forma di paralisi interiore che ci fa tutti "salamgundi", salami cotti, ululanti in corsa dietro la prima bandiera che sventola. (Martinelli 2004: 11)

È già qui l'immagine dei cani ululanti che corrono dietro bandiere qualunque; mute di cani instupiditi, ipnotizzati dalla «necrotica filosofia» del Colpo Grosso.

Dopo la rappresentazione grottesca della rivoluzione culturale distopica del 1994, il coro rientra in scena al quadro 20. Nella ricostruzione dei fatti condotta dall'Inquieto siamo al momento di svolta della vita di Pantani: il controllo dell'ematocrito a Madonna di Campiglio, con Marco immediatamente sospeso dal giro e i giornalisti altrettanto lesti a cambiare bandiera. L'inquieto ricorda come il famoso direttore della Gazzetta dello Sport, Candido Cannavò, in pochi giorni passi da titoli in cui Pantani è descritto come «dio del ciclismo» a un titolo a caratteri cubitali sul giornale sportivo che non lascia spazio a incertezze: «Tradimento». L'episodio è emblematico. Si chiede l'Inquieto «Ma in che mondo è vissuto il Candido direttore fino a quel momento? E perché non mette una parola di dubbio, un "aspettiamo" prima di giudicare?» (Martinelli 2014: 94). Ipocrisia? Nel punto cruciale della ricostruzione narrativa troviamo un *hàpax*, «dubbio», utilizzato una sola volta ma parola chiave dell'intero testo. Il dubbio non è dei giornalisti ma del coro, che si fa qui portavoce dei sentimenti della città:

C'è qualcosa che non mi torna.
Basti pensare
alla piovra affaristica
che lucra sulle spalle degli atleti.
Basti pensare
alle case farmaceutiche
produttrici di EPO
ai legami
che queste multinazionali
intrecciano con gli ambienti sportivi.
Basti pensare
ai malavitosi arrembanti
che hanno
tra le voci più attive del bilancio

il commercio di sostanze dopanti. [...]
Basti pensare
che pochi mesi prima
per l'ematocrito molto alto
di alcuni calciatori del Parma
si disse che si era trattato
di un guasto dei dispositivi di controllo
e non se ne fece nulla. (Martinelli 2014: 95)

È la città che “dubita” e vuole comprendere. Non è la città ingenua. La città, di cui il coro è portavoce, sa che sono spesso gli stessi genitori di giovanissimi ciclisti a chiedere agli allenatori di usare sostanze dopanti. La città sa che dagli anni novanta l'EPO è usato in molti sport, con controlli molto diversificati. La città sospetta piuttosto di chi cambia troppo velocemente bandiera, di chi come gli ex amici di Giobbe, si trasformano in un «branco» che «dilania», «perseguita» e «digrigna i denti» contro l'eroe caduto in disgrazia. Ritorna ancora l'immagine dell'inseguimento infernale del coro della salita, nei versetti del libro di Giobbe, letto dalla sorella Manola, in una prima stesura del testo drammaturgico di Martinelli e poi tolto nella versione definitiva messa in scena e pubblicata:

MANOLA [...]
E ora la malevolenza mi riduce allo stremo
perché un intero branco mi tormenta.
Contro di me insorge come testimone a carico
mi accusa in faccia con calunnie. [...]
Il suo furore mi dilania e mi perseguita
digrigna i denti contro di me. [...]
Su di me gli avversari aguzzano la vista,
spalancano la bocca minacciosa.

L'ultimo coro, vicino alla chiusura, è il coro dell'auspicio.

CORO: Se si potesse
oh se davvero si potesse
salutarlo per sempre
e mai più rivederlo
Il Paese che siamo!
Il Paese che non amiamo! (Martinelli 2014: 135)

Il modo è ottativo e inizia con quattro versi che sembrano intonare una preghiera lenta, con la ripresa e l'interiezione esclamativa,

la posticipazione del complemento (il Paese che siamo) alla fine, dopo i due pronomi in «salutarlo» e «rivederlo» che creano una sospensione, un'attesa e contribuiscono a dare all'*incipit* un tono solenne. Poi il ritmo diventa più veloce, e si ritorna alla sferzante invettiva per accumulo, con le anafore, le ripetizioni, il ricorso a un lessico basso, popolare, ai giochi fonetici, alle allitterazioni, alle espressioni dialettali, gergali, proverbiali. In un crescendo che si riassume nelle forme onomatopeiche già presenti nel coro della salita, il bla bla della società del Colpo Grosso, i latrati dei cani.

Il Paese della Truffa
Il Paese di Apparenza
Il Paese senza Faccia, solo Facciata
Il Reame dell'Intonaco [...]
Il Popolo dalla Memoria Corta
Il Regno dei Voltagabbana e dei Piega-la-Testa
dei Servi ognor plaudenti
di Quelli che non cadono mai
La Madre sempre incinta
dei Furbi e dei Furbetti
La Madre sempre incinta
dei Falsi ciechi e invalidi
La Madre sempre incinta
del Cà nisciun è fess
Omo se nasce
Brigante se diventa
Il Popolo del Magna Magna
La Confraternita dei Salotti e dei Morti
Maghi Miraggi e Parlaggi
BA BA BA BA
Gatti cattivi e volpi malandrine
BA BA BA BA
e burattini impiccati...
e sulle vittime?
Una bella colata di silenzio. (*Ibid*: 135-136)

Il verso finale del coro è presente in un'altra recente opera di Martinelli: *Rumore di acque* (2010: 27). In questo testo si parla delle morti degli immigrati nel canale di Sicilia sui quali la società della chiacchiera-facile stende quotidianamente una colpevole «colata di silenzio». Lo stesso silenzio con cui quella società ha chiuso il caso Pantani: eroe voluto, costruito, esaltato, e poi gettato nel fango, disprezzato, dimenticato.

Spetta al coro della città, con la sua musica, con la sua scossa linguistica che erode la logosfera di cui parlava Barthes, opporsi alla macchina produttrice di sogni a basso prezzo, di chiacchiere che divorano, di disumani silenzi con cui si vogliono nascondere i cadaveri, anche di quelli che fino al giorno prima erano considerati eroi.

È in questa musica, nei ritmi variati del coro, nei suoi toni ironici e sarcastici, che la ricostruzione di una storia drammatica fatta da un punto di vista particolare (quella del giardino aperto per chi lo ha amato) si fa rappresentazione filosofica di un mondo «di fango», si fa tragedia.

Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, Ed. e tr. it. P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.
- Barthes, Roland, *L'ancienne rhétorique* (1970), *La retorica antica*, tr. it. P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1972 (2011).
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue* (1984), *Il brusio della lingua*, tr. it. B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988.
- Brunel, Philippe, *Vie et mort de Marco Pantani* (2007), *Gli ultimi giorni di Marco Pantani*, tr. it. G. Zucca, Milano, Rizzoli, 2008.
- Fausto da Longiano, *Dialogo del modo de lo tradurre d'una in altra lingua secondo le regole mostrate da Cicerone*, Ed. B. Guthmüller, Quaderni veneti, 12 (1990): 56-152.
- Guccini, Gerardo, "Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi", *Culture teatrali*, 22 (2013): 7-28.
- Guccini, Gerardo (ed.), "Dossier Pantani", *Culture teatrali*, 22 (2013): 106-162.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, Ed. G. Getto, Milano, Mursia, 1977.
- Manzoni, Alessandro, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Tutte le opere*, Roma, Avanzini e Torraca, 1965.
- Mariani, Laura, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe*, Corazzano, Titivillus, 2012.
- Martinelli, Marco, "Domande al presente in forma di lazzi", in Id., *Salmagundi*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2004.
- Martinelli, Marco, *Monade e Coro. Conversazioni con Marco Martinelli*, Ed. Francesca Montanino, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- Martinelli, Marco, *Leben: operina in valigia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- Martinelli, Marco, *Rumore di acque*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.
- Martinelli, Marco, *Pantani*, Roma, Luca Sossella, 2014.
- Prévert, Jacques, *Spectacle*, Paris, Gallimard, 1951 (1972).

L'autore

Franco Nasi

Franco Nasi insegna Teorie della traduzione e Letteratura italiana contemporanea all'Università di Modena e Reggio Emilia. Si è occupato in particolare di estetica romantica, poesia e teatro del Novecento, teoria della traduzione, ed ha tradotto in italiano numerosi poeti inglesi e americani, come Roger McGough o Billy Collins. Fra le sue pubblicazioni più recenti si segnalano *Specchi comunicanti*.

Franco Nasi, *Pantani di Marco Martinelli: una narrazione polifonica*

Traduzioni, riscritture, parodie (Medusa 2010), *La malinconia del traduttore* (Medusa 2008), e la cura di *Per una fenomenologia del tradurre* (Officina 2009, con Marc Silver) e *I dilemma del traduttore di nonsense* (Longo 2012, con Angela Albanese).

Email: franco.nasi@unimore.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Nasi, Franco, "*Pantani di Marco Martinelli: una narrazione polifonica*", *Between*, IV.7 (2011), <http://www.Between-journal.it/>