



RAVENNA FESTIVAL 2010

Teatro Dubrovka di Mosca
26 ottobre 2002
“Cardo rosso”

Vecchio Tiro a Segno, darsena di Città
28, 29 giugno, ore 21.30



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Ministero degli Affari Esteri



Comune di Ravenna

 Regione Emilia-Romagna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI





**RAVENNA FESTIVAL
RINGRAZIA**

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Contship Italia Group
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio e Banca del Monte di Lugo
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Hormoz Vasfi
Iter
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Marinara
NaplEST viva napoli vive
Ordine dei Medici Chirurghi e Odontoiatri di Ravenna
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Rai Trade
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sotris - Gruppo Hera
Teleromagna
Yoko Nagae Ceschina

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti

Paolo Fignagnani, Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo

Valerio Maioli, Gioia Marchi, Pietro Marini, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Giuseppe Poggiali, Eraldo Scarano, Leonardo Spadoni

Segretario Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, Ravenna
 Antonio e Gian Luca Bandini, Ravenna
 Francesca e Silvana Bedei, Ravenna
 Roberto e Maria Rita Bertazzoni, Parma
 Maurizio e Irene Berti, Bagnacavallo
 Mario e Giorgia Boccaccini, Ravenna
 Paolo e Maria Livia Brusi, Ravenna
 Italo e Renata Caporossi, Ravenna
 Glauco e Roberta Casadio, Ravenna
 Margherita Cassis Faraone, Udine
 Glauco e Egle Cavassini, Ravenna
 Roberto e Augusta Cimatti, Ravenna
 Manlio e Giancarla Cirilli, Ravenna
 Ludovica D'Albertis Spalletti, Ravenna
 Marisa Dalla Valle, Milano
 Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, Ravenna
 Stelvio e Natalia De Stefani, Ravenna
 Fulvio e Maria Elena Dodich, Ravenna
 Ada Elmi e Marta Bulgarelli, Bologna
 Lucio e Roberta Fabbri, Ravenna
 Gian Giacomo e Liliana Faverio, Milano
 Paolo e Franca Fignagnani, Bologna
 Domenico e Roberta Francesconi, Ravenna
 Giovanni Frezzotti, Jesi
 Idina Gardini, Ravenna
 Stefano e Silvana Golinelli, Bologna
 Roberto e Maria Giulia Graziani, Ravenna
 Dieter e Ingrid Häussermann, Bietigheim-Bissingen
 Valerio e Lina Maioli, Ravenna
 Silvia Malagola e Paola Montanari, Milano
 Franca Manetti, Ravenna
 Carlo e Gioia Marchi, Firenze
 Gabriella Mariani Ottobelli, Milano
 Pietro e Gabriella Marini, Ravenna
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, Ravenna
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, Ravenna
 Maura e Alessandra Naponiello, Milano

Peppino e Giovanna Naponiello, Milano
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, Ravenna

Vincenzo e Annalisa Palmieri, Lugo
 Gianna Pasini, Ravenna
 Gian Paolo e Graziella Pasini, Ravenna
 Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, Ravenna
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, Rimini
 Giuseppe e Paola Poggiali, Ravenna
 Paolo e Aldo Rametta, Ravenna
 Romano e Maria Ravaglia, Ravenna
 Stelio e Grazia Ronchi, Ravenna
 Stefano e Luisa Rosetti, Milano
 Angelo Rovati, Bologna
 Giovanni e Graziella Salami, Lavezzola
 Ettore e Alba Sansavini, Lugo
 Guido e Francesca Sansoni, Ravenna
 Francesco e Sonia Saviotti, Milano
 Sandro e Laura Scaioli, Ravenna
 Eraldo e Clelia Scarano, Ravenna
 Leonardo e Angela Spadoni, Ravenna
 Alberto e Anna Spizuoco, Ravenna
 Gabriele e Luisella Spizuoco, Ravenna
 Paulino e Nadia Spizuoco, Ravenna
 Ferdinando e Delia Turicchia, Ravenna
 Maria Luisa Vaccari, Ferrara
 Roberto e Piera Valducci, Savignano sul Rubicone
 Gerardo Veronesi, Bologna
 Luca e Lorenza Vitiello, Ravenna
 Lady Netta Weinstock, Londra

Aziende sostenitrici

ACMAR, Ravenna
 Alma Petroli, Ravenna
 CMC, Ravenna
 Consorzio Ravennate Cooperative P.L., Ra
 Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
 FBS, Milano
 FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, Milano
 Ghetti Concessionaria Audi, Ravenna
 ITER, Ravenna
 Kreamslehner Alberghi e Ristoranti, Vienna
 L.N.T., Ravenna
 Rosetti Marino, Ravenna
 SVA Concessionaria Fiat, Ravenna
 Terme di Punta Marina, Ravenna



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario Mario Salvagiani

Vicepresidente Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente Antonio De Rosa

Consiglieri

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Valter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Antonio Panaino

Gian Paolo Pasini

Roberto Petri

Lorenzo Tarroni

Segretario generale Marcello Natali

Responsabile amministrativo Roberto Cimatti

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

Teatro Dubrovka di Mosca 26 ottobre 2002 “Cardo rosso”

testo e drammaturgia di
Maddalena Mazzocut-Mis

regia e interpretazione
Chiara Muti

musiche di
Giovanni Sollima

violoncelli
Giovanni Sollima, Monika Leskovar

luci
Valentina Venturi, Alessandro Ricci

assistente alla regia
Maddalena Maggi

apparizioni
Messalina Fratti, Elisa Masotti, Giulio Petrucci

voci off
Chiara Muti, Marco Sgrosso, Giovanni Sollima

produzione di Ravenna Festival

prima nazionale



بجانب
البحر
في
البحر

في المشاركة في عملية
بناء الوطن في جوهانسبرغ



Personaggi

A, donna russa, madre della giovane ballerina

B, donna cecena

C, terrorista ceceno

D, soldato russo

Coro

Una giovane ballerina, figlia di A

Le tre citazioni, inserite nel quadro “Cardo rosso”, sono tratte dal romanzo Chadži-Murat di Lev Nikolaevič Tolstoj.

L’ambientazione è quella di un teatro. Atmosfera decadente, dove la maestosità del luogo è solo un ricordo. Si può anche pensare a un’ambientazione all’aperto.

Il testo si articola su piani differenti: del ricordo, del racconto, del “qui e ora”, del documento, di un “ciò che era e non è più”, del messaggio, del coro. Le parole di B, donna cecena, evocano la dimensione del racconto-ricordo. Il “qui e ora” (l’occupazione del teatro) si struttura nei dialoghi tra A e B, nel susseguirsi dei pensieri di A. La dimensione del documento si ritrova nella cartella clinica, nel proclama dei terroristi, nell’immissione del gas, nella trasposizione drammaturgica di storie tratte tutte da racconti reali e nell’ambientazione, cioè il teatro Dubrovka di Mosca, dove, il 23 ottobre 2002, veniva rappresentato il musical Nord-Ost (tratto dal romanzo di Kaverin, I due capitani). Il piano di un “ciò che era e non è più” è quello della “festa interrotta” e della canzone “Cardo rosso”.

La dimensione del messaggio struttura e articola la storia del soldato russo D. Infine il coro è commento e presa di distanza tragicamente poetica. La relazione madre-figli è una costante in tutte le dimensioni.

Prologo - Ora del decesso: 17.45

A - Morta in un ospedale di periferia. Sola.

La cartella clinica riporta l'età presunta, il sesso, il colore degli occhi e dei capelli.

Nessuna indicazione sulla presenza di sintomi o segni clinici.

Ora del decesso: 17.45.

Cercai di capire. Provai...

Non ho mai voluto capire. Ora meno che mai.

Salvare mia figlia. Solo questo.

“Qui e ora” - Sai che cos'è una guerra?

A - (Verso B) Ascoltami.

(Nessuna risposta)

Per favore, guardami!

(Nessuna risposta)

Non ti chiedo nulla.

(Nessuna risposta)

Voltati. Sono qui!

(Nessuna risposta. B si volta verso A)

Vorrei solo sapere...

B - Sai che cos'è una guerra?

A - No... non credo.

B - Devi viverla. Nessuno di voi la conosce.

A - È una colpa?

B - La più grande.

A - Conosco il dolore.

B - Tu conosci il dolore della vita. Io quello della morte. (Pausa) Sai che cosa fanno i vostri figli ai nostri?

A - Non lo so.

B - Sai come li ammazzano?

A - No! (Pausa) Ascoltami: ho una figlia. È qui. Non fatele del male!

(Nessuna risposta)

Non fatele del male! Dev'essere ancora nel camerino, si stava cambiando. È una ballerina! È poco più di una bambina. Siamo artisti.

B - Non m'importa chi voi siate. Conosco i vostri figli, conosco i vostri mariti e so quello che fanno.

Lo so, lo rivivo ogni giorno, come se fossi lì, ora, in questo momento.

Il ricordo - L'arresto

B - Sono le 23.40 e sono venuti a prenderci. La casa trema: i camion, i blindati. Il nostro cane impazzito: abbaia, sbatte contro la porta. Sssh... silenzio. Le grida dei vicini. Sssh... i prossimi saremo noi. (Pausa) Hanno preso il figlio del vicino. Allora, non prenderanno il mio. Il figlio del vicino non vale quanto il mio; non vale nulla, possono anche portarselo via, per sempre. Il mio no. Mio figlio è bello, è intelligente, è mio. Hanno preso quello del vicino! (Pausa) Silenzio. Una spallata sono dentro! Uno avanza, guarda mio marito: vede le cicatrici. Non sono di guerra. Se l'è fatte lavorando, si è bruciato con il kerosene. Non ci credono o non gliene importa nulla,

ci portano via tutti, tutti e quattro. Mio figlio... Sul camion c'era quello del vicino. Nel buio cerco la mano di mio marito. La stringo. Non è la sua. La stringo per tutto il viaggio. (Pausa) Mio marito... il primo a scendere. I cani lo assalgono nel cortile del campo. Grandi cani, magri. Il suo corpo a terra. Lo portano via, trascinato per i piedi. (Pausa) Ci dividono: gli uomini a destra, noi a sinistra. Il cortile è grande. Mia figlia è accanto a me: sento che trema. Non riesco a dirle nulla. Nemmeno a darle la mano. (Pausa) Gli uomini passano tra due file di soldati. Noi sentiamo il colpo dei calci di fucile e dei bastoni: sordo sull'addome, secco sulla schiena, cupo sulle reni, che schiocca sul collo. Ce n'è sempre uno sordo dopo uno secco perché se li colpiscono sulla pancia si piegano e allora mirano alla schiena, così s'inarcano all'indietro e colpiscono ancora la pancia. Se vanno a terra li finiscono a botte. Non sapevo quale suono avesse il dolore della tortura. (Pausa) Noi donne, una alla volta, entriamo in una piccola stanza. (Pausa) Lui è alto, le mani grandi, puzza di vino. Beve e si versa da bere, con calma. Beve, continua a bere. Mi si avvicina, troppo. Mi tocca. Mi sfiora il viso con quelle mani grandi. Quell'odore di vino... Mi chiede se da piccolo lo facevo dondolare, se lo cullavo, mio figlio... Poi all'improvviso si scosta e allarga le braccia. Vuole che gli confezioni un maglione di lana. Un maglione scuro. Non nero, non marrone, non blu; scuro... gli deve piacere. Mi spiega i suoi gusti. Soldi. Vuole i soldi. Dove li trovo. Dove?

D - Da domani inizi a farmi qualche regalo. Se sei fortunata, fra qualche mese, ti riporti a casa tuo figlio e altrimenti il cadavere. Sai quante vorrebbero il cadavere? Per farci cosa, poi? Anche qui lo mettiamo sotto terra.

B - L'ho riportato a casa. Senza unghie, senza orecchie. L'ho messo io, sottoterra. Io.

“Era e non è più” - Un'aria (1): “Cardo rosso”

A, donna russa.

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare
un cardo rosso

splendente al sole
ti voglio scaldare
splendente al sole

che non geli sotto la neve
per farti restare
che non geli sotto la neve

ruvido come un dolore
fatti accarezzare
ruvido come un dolore

un cardo rosso
ti voglio regalare

un cardo rosso
non lo buttare.

“Qui e ora” - Che le stanno facendo?

A - Un'ora e dieci minuti. Che le stanno facendo? È bella. Troppo. (*Verso B*)

Dove sono le ballerine?

(*Nessuna risposta*)

Mia figlia si stava cambiando, in camerino.

(*Nessuna risposta*)

Ci hai visto recitare e ballare?

(*Nessuna risposta*)

È un grande musical!

(*Nessuna risposta*)

Ti sei chiesta come sarebbe finito? Bene, finisce bene: l'aviatore sposa la bella figlia del capitano di marina.

(*Nessuna risposta*)

Il teatro è sempre pieno. Ci vengono famiglie intere. Tante madri, con le figlie adolescenti Sai dov'è mia figlia? Non fatele del male!

(*Nessuna risposta*)

Un'aria (2)

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare

che abbia le spine
per non scordare
che abbia le spine

stretto alla terra
fatti abbracciare
stretto alla terra

un cardo rosso
ti voglio regalare

rosso come il sangue
rosso come il sangue
un cardo rosso
non lo buttare

A - Libera! Protagonista! Protagonista della mia vita! Andare alla ventura, inseguire il mio sogno! Afferrarlo nel cielo e viverlo, qui, sulla terra. Acuire i sensi come un animale e planare o levarmi in volo come un'aquila: una grande aquila. Volare! Volare! Tra le nuvole di sogni potrò scegliere il più grande. Cogliero come un fiore e radicarlo nel mio cuore per portarlo a casa. Insieme, io e te, lo coltiveremo perché ancora possa volare ed essere colto da un altro aviatore. Tenace come il mio cuore. Un sogno del colore del sangue.

(*Spari*)

Proclama

C - Oggi i vostri figli moriranno!

Se il governo non concederà la pace, qui moriremo tutti.
Silenzio! Non vi ascolteremo, come voi non ascoltate le grida dei nostri fratelli e dei nostri figli.
Voi siete gli oppressori, noi le vittime.
Ora siamo noi la legge qui dentro.
Siamo disposti a tutto.
A morire con voi, per la libertà dei nostri fratelli.
Avete portato l'odio e la distruzione.
Avete ucciso i deboli, i bambini.
Oggi i vostri figli moriranno!
Noi non siamo terroristi; siete voi gli invasori; siete voi i criminali.
Voi, che non sapete quanti innocenti stanno morendo nella nostra patria.
Le vostre vite di ignoranti non ci interessano.
Le porteremo con noi, le vostre vite incoscienti.
Ogni nazione ha diritto al suo destino.
Questa è la nostra scelta.
Oggi i vostri figli moriranno!
Noi desideriamo morire più di quanto voi desideriate vivere.

Coro (1)

Madre, mi hanno trascinato via dai tuoi occhi.
Non potrai fare nulla e so che farai tutto.
Mi ricoprirai di terra nuda, perché qualsiasi epigramma è falso.
Ma prima cercherai nei miei occhi spenti il ricordo di te e di mio padre
e ti aggrapperai al vento di una ciocca di capelli.

Salvare i figli

A - Pietà! Li ammazzerete! Non potete! Mia figlia? Salvala! Prendete me. Sono pronta!
B - Tu non sei pronta. Tu non sai che cos'è una guerra!

Ho spedito un messaggio a mia madre (1)

D, un soldato russo, dal fronte ceceno sulle montagne, dov'è appena giunto, spedisce un primo messaggio alla madre.

D - Arrivato in montagna. Un freddo boia. Mi ci vuole un maglione nuovo. Il sergente mi tratta come una merda. Sono stato reclutato per pulire cessi.
Lei mi ha risposto: "Poco tempo e tanti soldi. Devi abituarti! La montagna fa brutti scherzi".

Pensieri (1) - Ha sete

A - Da quante ore siamo qui? Otto. Meno. Di più. Dall'inizio del secondo atto: otto ore e venti minuti. Maledette lenti. Non vedo niente. Qualcuno sa che siamo qui? Mia figlia. Ha sete. C'è dell'acqua? Per mia figlia. Ha sete.
B - Ai nostri figli voi avete tolto la vita, non solo l'acqua.

Ho spedito un messaggio a mia madre (2)

D - Questa guerra non è la mia. Non so perché sono qui. Si mangia carne di montone. Mi fa schifo.

Lei ha risposto: "La carne migliore è di quella castrato. Le venature devono essere bianche. Lasciala marinare nell'aceto e nel vino. Non troppo che lo reggi male. Quando torni te lo cucino io il montone".

Pensieri (2) - Non sento niente

A - Dodici ore e quaranta minuti. Non sento niente. Nemmeno le gambe. Voglio urlare! È bella. Meglio non attirare l'attenzione. Sorridere, devo sorridere. Devo andare in bagno... Devo!

Ho spedito un messaggio a mia madre (3)

D - Sono qui per ammazzare, non è una festa.

Mi ha risposto: "Ti devi adattare. Il montone è il loro piatto tipico".

Se saprete capire

A - Venti ore e quindici minuti. (*Verso B*) Ascoltami!

(*Nessuna risposta*)

Tu hai figli?

(*Nessuna risposta*)

Se hai figli sai quello che provo!

B - Tu, sai che cos'è una guerra?

A - No, non lo so.

B - È quello che fanno i vostri figli ai nostri figli.

A - Mia figlia è una ragazza, una bambina

B - Teneteli a casa, con voi, a fare un lavoro onesto; a sposarsi; a mantenere la famiglia.

A - Fa la ballerina. L'hai vista ballare. Che vuoi da noi?

B - lo desidero morire più di quanto tu desideri vivere. Tu vivrai, per la mia morte e per la vita dei nostri figli!

Il soldato e il Ventolin

B - Sento correre per strada. Mi affaccio alla finestra; vanno tutti verso l'Università. La stanno occupando. C'è mia figlia là. Non la possono arrestare, non ha fatto nulla. Ha i documenti a posto ed esco di casa correndo. L'Università è circondata dai militari. Camionette, blindati. Un muro umano. Mi fermo perché non so che cosa fare e metto le mani in tasca. Il Ventolin! Mia figlia ha dimenticato il Ventolin. È colpa mia l'avrò trovato in giro l'avrò messo in tasca il Ventolin. Mia figlia non respira, se ha un attacco non respira. Mi faccio largo gridando. Incontro un corpo alto. Fa resistenza più degli altri. Io continuo a gridare e a cercare di passare. Ma non posso. Alzo gli occhi. È così giovane. Un viso pulito. Non capisco se mi sorride o se fa una smorfia per resistere ai miei assalti. Mi fermo e lo guardo negli occhi. Mi deve capire.

Gli dico: "Ascolta, mia figlia ha dimenticato il Ventolin. Soffre di crisi di asma e potrebbe morire se non glielo porto. Hai capito? Muore se non glielo porto". Si guarda intorno, ma nessuno incontra il suo sguardo. Mi aggrappo a lui: "sono una mamma, vedi? Mia figlia muore senza Ventolin, fammi passare, per favore, per pietà. Devo solo darle questo". Il suo corpo è vivo, si piega e gira indietro la testa. Poi urla.

D - Sergente! Questa vuole passare. Dice che la figlia muore senza le medicine.

B - Qualcuno gli risponde: "mandala a fanculo".

D - Non posso farla passare, lo capisce? Non posso!

B - "Mia figlia muore! Sono una mamma... guardami! Mia figlia non respira; muore, guardami! Mia figlia ne ha bisogno! Sono una mamma... guardami!". Ha gli occhi di mio figlio.

D - Dov'è? Come si chiama? Dammi la medicina che...

B - Cerco la sua mano; gli passo il Ventolin. Il sergente vede; si avvicina "Che stavi facendo? Ritiri le medicine di un culo nero? Ma perché cazzo ti ho messo qui? Quali erano i tuoi ordini soldato? Ma stai giocando? Scherzi? Allora scherza fino in fondo, spara! Ho detto spara!" lo corro, non so dove, tutti corrono. "Spara, ho detto! Spara!".

Coro (2) - Spara soldato

Spara!

Spara nel mucchio, soldato.

Il fucile è carico. Fredda un cuore che batte.

Se sei giovane non sai il perché.

Se sei vecchio ne hai troppi e non te li ricordi.

Spara, soldato.

La prima volta hai sulla faccia la paura spalmata e unta di sudore.

Se spari bene ti puoi fare una dose; ma non serve a dimenticare.

E allora apri gli occhi, prendi la mira e spara soldato.

Forse vedi la mano di un bambino che si alza, mentre il corpo di suo padre cade.

Centra quella mano, soldato. Che sia il bersaglio del tuo dolore.

Di quel dolore che quando sei giovane non riconosci.

Che quando sei vecchio hai già dimenticato.

Bevi il sangue dei vinti prima di essere vinto anche tu.

Spara, soldato!

Un'aria (3)

A bisbiglia come una litania, rannicchiata per terra, mentre la figlia balla.

A - Un cardo rosso
ti voglio regalare

splendente al sole
ti voglio scaldare
splendente al sole

che non geli sotto la neve
per farti restare
che non geli sotto la neve

ruvido come un dolore
fatti accarezzare
ruvido come un dolore

un cardo rosso
ti voglio regalare

un cardo rosso
non lo buttare

Ho spedito un messaggio a mia madre (4)

D - Oggi ho sparato. Ho ammazzato. Sto male. Torno a casa. Ti chiamo appena possibile.

Lei mi ha risposto: "Resisti e porta a casa i soldi".

Cardo rosso

A - Trenta ore e dieci minuti. (*Verso B*) Qualche cosa so... di voi.

(*B con riluttanza, fa un gesto di stizza*)

Aspetta: "Era piena estate: i prati erano già falciati e si cominciava a tagliare la segale".

B - Sssh!

A - Per favore, fammi finire: "Raccolsi un mazzo di fiori diversi. Mi stavo incamminando verso casa quando scorsi un cardo d'un rosso vivo [...] di quel tipo che il contadino falcia con cautela e poi getta via per non pungersi le mani quando raccoglie il fieno".

B - Favole!

A - Noi viviamo di favole.

(*B fa un gesto e la lascia proseguire*)

"Mi venne l'idea di strappare il cardo e infilarlo nel mazzo. Scesi nel fossato e [...] tentai di coglierlo ma era difficilissimo: non solo il gambo pungeva da ogni parte [...] ma era così tenace che spesi cinque minuti a lacerare le fibre una per una. Quando lo divelsi, il gambo era tutto sfilacciato. E anche il fiore non pareva più così fresco e bello. [...] Lo avevo distrutto inutilmente: là, al suo posto, invece, spiccava bellissimo. Lo gettai via!". (*Pausa*) Questo so di voi!

Un'aria (4)

Risuona solo la musica

Spine

Bellissimo sulla tua terra, cardo rosso,
vendi a caro prezzo la tua vita.

Spine nelle mie mani.

Il nonno

B - Ci sradicarono dalla nostra terra, dalla casa di mio nonno. Non era la guerra quella, era prima... ma faceva male lo stesso. *(Pausa)* I nostri uomini oggi non hanno un lavoro. Trafficano. Noi non sappiamo che cosa facciamo. Aspettiamo che la sera portino i soldi per andare avanti. Mio nonno aveva un lavoro: era carpentiere. Sollevava assi pesanti e poi se le sistemava sulla schiena. Curvo e leggero: le trasportava da una parte all'altra. Ha costruito la nostra casa. Quando ci cacciarono, mia madre scrisse sulla porta: "andate via. Non c'è niente da rubare". Tornammo, un giorno, e la casa non c'era più. *(Pausa)* "Lasciateci vivere in pace nella nostra terra!" *(Pausa)* Lunghe colonne di uomini camminavano per le strade, caricandosi delle poche cose che riuscivano a portare. Alcuni avevano dei carretti, altri spingevano carriole con vecchi o bambini o cose. Mio padre curvo sotto il peso del nonno. La sua leggerezza era volata via: il suo corpo legnoso, le sue lacrime... una trave che non sosteneva nulla. Lo adagiammo sul bordo della strada e il giorno dopo lo sotterrammo così, com'era rimasto. Nessuno di noi si è mai più ricordato il punto esatto.

Ti ho buttato

Bellissimo sulla tua terra, cardo rosso
sradicato e sfiorito, divelto,
ti ho buttato.

Ho spedito un messaggio a mia madre (5)

D - Il mio sergente è saltato in aria. Un botto. Ho visto la testa rotolare per la strada. Mamma, voglio tornare!
Lei mi ha risposto: "Abbiamo bisogno dei soldi. Papà sta sempre peggio, da sola non ce la faccio".

La strada del topo e dell'amore

B - Qui una donna è donna se ha un uomo. Se sei orfana di padre, se non hai più un fratello, non ci sarà nessuno a difenderti, a vendicarti. Se sei orfana di padre e non hai un uomo non sei più nulla. Mia figlia era in carcere. Mio figlio nell'altra ala. Arriva un "pacco": lo chiamano così. È un messaggio per lei. Il carcere, se lo osservi bene, è tutto un buco; ci sono buchi negli angoli, nei muri, nei soffitti, nelle travi, tra le tavole di legno dei letti... basta conoscerli. Nella cella, quando tutto sembrava tranquillo, mia figlia prendeva un pezzo di carta, scriveva due parole, ci metteva dei soldi, lo accartocciava bene e lo infilava nel buco giusto. Poi aspettava. Se il pacco era fatto bene, se aveva messo i soldi necessari, tutto funzionava. Così, dopo un po' di tempo arrivava la risposta. "Non sei sola, sei con me. Ogni sera ti stringo la mano. Penso ai tuoi occhi neri. Quando usciremo non ti lascerò mai più. Ti proteggerò". *(Pausa)* Mi diceva: "Mamma è vivo e mi scrive; anche oggi ho ricevuto un suo messaggio. Mamma è vivo!". Io annuivo ma lo avevo già seppellito da due mesi. Lo avevo seppellito insieme

a mio marito! (*Pausa*) La prigionia: urina e merda. T'interrogano e mani addosso; t'interrogano e corpi addosso. Quando mia figlia uscì, fu per scomparire di nuovo. Nessun uomo l'aveva difesa, nessuno l'aveva vendicata. Tornò come morta, muta. E io stessa non volli sapere com'era successo che non era più una donna. (*Ultimo messaggio*) "Sogno un matrimonio e tu sei la sposa. Bellissima. Il tuo sposo ti aspetta. Ha occhi solo per te. Ti proteggerà tutta la vita. La vita insieme. Ti porterà via!". L'ha portata via; l'ha portata qui.

Ho spedito un messaggio a mia madre (6)

D - Posso saltare in aria ora. Bruciare vivo, come due miei compagni. Papà morirà in un letto, con te accanto. I miei soldi me li tengo. Dillo a papà.

Pensieri (3) - Se tutti urlassero

A - Quarantadue ore e dieci minuti.
Perché non mi guarda?
Ferme, di pietra, le donne.
Gli uomini agitati.
Si soffoca.
Ci hanno abbandonato!
Se urlassero, se fuori urlassero i nostri nomi, a uno a uno.
Il nome di mia figlia...
Se lo urlassero in mille, in diecimila, in centomila.
Nessuno grida il suo nome!

Coro (3) - Corpi inutili

Quali sono i parametri numerici per una strage? Dieci? Cento?
Una vita in cambio di cento anni di pace! Fosse così semplice e così crudele!
Cinquanta ostaggi per uno; uno solo, la cui vita abbia un valore.
Brandelli di fumo di un fuoco che arde altrove; mercanti di vite senza valore: nessuno vi ascolta.

Pensieri (4) - Soluzioni

A - Quarantasette ore e quindici minuti.
Quanto ci vuole per raggiungere l'uscita?
Quanti metri? (*A conta i metri con le dita*)
Chi si farà esplodere per prima?
L'anziana è più calma.
La giovane innamorata.
Ne prendiamo uno per il collo.
Siamo tanti! Possiamo!
Il detonatore è in mezzo alla sala.
Un'idea.
Un'idea per mia figlia.
Raggiungo i pannelli di controllo dell'illuminazione.

Spengo le luci.
Sono in mio potere.
Ci ammazzano.
Ci ammazzano comunque.
Devo parlare a quella donna.
Non mi guarda.
È una madre.
Lo era.

Coro (4) - L'ordine e il disordine

L'ordine si nutre del disordine.
Il disordine si nutre dell'ordine.
Sei pronto per la normalità?
Ad ammazzare i bambini degli altri
per dire a tuo figlio "va tutto bene" e crederci?
Io sono pronta!
In guerra ti trucchi, per cancellare i segni del dolore;
ti metti i tacchi alti, per volare sopra le macerie;
una goccia di profumo, che copra l'odore.
Mia nonna voleva per mia mamma una vita normale.
Mia madre voleva per me una vita normale.
Voleva farmi abitare sulla terra, la nostra terra.
Ma la terra, la nostra terra era già sterile, un deserto senza desideri.
Ora io voglio la normalità.
Dimmi che va tutto bene, dimmelo!
Chiudi questa tragedia come una farsa!

Ho spedito un messaggio a mia madre (7)

D - Ho dato fuoco a un culo nero. Prima, gli ho preso lo scalpo per il mio capitano. Ho dato una botta a una cagna. Mamma, sto bene e mi diverto.

Passo a due (1) - Dammi una speranza

Monologo intrecciato

A - Ho paura! Quante cose in sospeso. Potessi tornare indietro.

B - Tu mi odi.

A - Perché lo fai?

B - Non è una messa in scena. Ho l'esplosivo.

A - Se sai che cos'è il dolore della morte dammi una speranza.

B - Vuoi che muoia ammazzata. Sono vittima non criminale!

A - Non voglio morire.

Coro (5) - À la guerre comme à la guerre

C'è un sentimento più forte dell'odio.
Avevi lasciato un vaso di fiori secchi sul tavolo della cucina.
Cardi non più rossi.

Se sopravvivi, prima o poi torni a casa.
Finestre in frantumi; brandelli di balcone penzolano come una tasca scucita.
Ma la tua casa c'è.
Piano, come se ci fosse ancora qualcuno dentro, spingi una porta che non si vuole aprire.
Sei ancora sulla soglia e già ti chiedi perché.

Ora sai che c'è un sentimento più forte dell'odio.
Cammini su calcinacci, bossoli, cocci di bottiglia, immondizia, escrementi.
Muri crivellati o neri di fumo che copre scritte oscene. È casa tua.
Senti l'odore di bruciato misto a urina.

Ritrovi il vaso. Ci hanno pisciato sopra.

Lo avevi comprato al mercato. Non era un regalo e lo sapevi solo tu.
Tuo marito lo spostava la sera quando si sedeva per la cena e tu lo rimettevi sul tavolo ogni mattina.
Era già caduto e non si era rotto.
Anche adesso sembra intatto.

C'è un sentimento più forte dell'odio.
È quello che ti prende quando pensi che il tuo nemico non sia più un uomo.

Ha ucciso e ha razzato. Lo sapevi. Lo immaginavi.
Ha profanato. Non lo sapevi.
Ha calpestato, sporcato e vomitato l'orrore su tutto. Non lo immaginavi.

Da quell'odore non ci si libera.

Passo a due (2) - È la fine

Monologo intrecciato

A - Le quattro e cinquantadue del mattino.

B - Spari

A - È la fine.

B - Che devo fare? Avrei voluto...

A - (*Verso la figlia*) Dammi la mano. Ci ritroveremo se ci diamo la mano.

Coro (6) - Grigio

Sssh.

Basta parole.

Basta commedia.

Sospesi...

non più bianco e non ancora nero.

Grigio, come la nebbia.

Coro (7) - Ti spoglia nuda

Ti spoglia nuda, la morte. Ti abbaglia e ti acceca. La tua.
Ti spoglia nuda, la morte. Ti abbaglia e ti acceca. La sua.
A volte non sai dove ti attende.
Altre volte la guardi negli occhi.
Ancora la cerchi e non arriva.
Ti seduce e ti lascia nuda.
Quando ti vestivi per essere bella,
quando ti vestivi per combattere e conquistare,
la ignoravi.
Ora succhia gli ultimi minuti del tuo sangue.
Succhia e ti spoglia nuda.

Epilogo - Ora del decesso: 17.45

A - Sesso femminile.
Occhi chiari.
Capelli castani.
Età presunta: sedici anni.
Diagnosi: vittima del terrorismo.
Errata corrige: omicidio.

Mia figlia: un seme di cardo mai interrato.

Avvolta da una nebbia ignota.
Abbandonata sotto la pioggia.
Ramazzata come spazzatura.
Morta in un ospedale di periferia. Sola.
Ora del decesso: 17.45.



Anna Politkovskaja.

I frutti della disperazione

di Anna Politkovskaja (1958-2006)

25 ottobre 2002. I terroristi che da due giorni occupano il teatro della via Dubroskaia, tenendo in ostaggio più di ottocento spettatori del musical *Nord-Ost*, hanno fatto sapere che mi vorrebbero come intermediaria per le trattative, dato che come giornalista mi occupo con regolarità della seconda guerra cecena.

Naturalmente ho accettato. Avrei potuto fare altrimenti?

Tutto si è svolto con estrema semplicità. Alle 11.30 ho parlato per la prima volta con i sequestratori al numero di cellulare che ci avevano loro stessi fornito. Alle 13.30 sono arrivata al quartier generale delle operazioni, a cinquecento metri dal teatro, in una scuola del periodo sovietico ora trasformata in ospedale militare. Dopo mezz'ora di attesa, mi viene accordato il permesso di entrare nel teatro.

Il consigliere del presidente, Sergei Yastrjembski,¹ mi conduce verso il cordone formato dai camion militari tra i quali si nascondono alcuni tiratori scelti. Gente dei servizi segreti, in borghese, mi dice: "Su, ci provi. Magari otterrà qualcosa". All'ultimo momento decide di accompagnarmi il dottor Rochal, pediatra di fama mondiale, membro dell'Accademia, di settanta anni. Porta un camice bianco sopra il cappotto. Avanziamo titubanti fino alle porte a vetri del teatro, ridotte in frantumi dalle pallottole. Abbiamo molta paura.

Penetriamo nell'edificio. "C'è qualcuno?", gridiamo.

Nessuna risposta. Silenzio. Abbiamo l'impressione che il posto sia vuoto. Grido: "Sono Politkovskaja... Sono Politkovskaja...". È quanto avevamo convenuto con i terroristi: avrei dovuto gridare il mio nome e non mi avrebbero sparato addosso.

Saliamo lentamente la scala di destra. Il dottore dice di saper dove andare. La hall del primo piano è immersa nel silenzio. Fa freddo ed è buio. Grido di nuovo: "Sono Politkovskaja!...".

Un uomo spunta all'improvviso da dietro il bancone di un bar. Porta una sottile maschera nera che permette di distinguere i tratti del volto. Non si dimostra aggressivo verso di me, ma la presenza del dottore suscita la sua ostilità. Perché? Non capisco. "Allora, dottore, ci facciamo un po' di pubblicità, eh?", provoca l'uomo mascherato. Il dottore è un uomo anziano, la sua carriera ormai è conclusa. Lo dico alla "maschera". Comincia un battibecco. Chiaro che bisogna smorzare i toni, e d'urgenza...

La “maschera” indietreggia in fondo alla sala buia continuando a

bofonchiare: “Perché, dottore, dici che hai curato dei bambini ceceni? Perché lo specifichi? Forse che i bambini ceceni sono diversi dagli altri? Secondo te non siamo anche noi ceceni degli esseri umani?”.

Intervengo perché non sopporto queste provocazioni, è indecente rivolgersi a un rispettabilissimo vecchio in questo tono insolente. “Tutti gli uomini sono uguali”, dico. “Hanno la stessa pelle, le stesse ossa, lo stesso sangue. Perché ce l’avete con lui?”. L’osservazione, piuttosto banale, produce subito il suo effetto. L’uomo si calma. Ne approfitto e gli chiedo il permesso di sedermi sull’unica sedia posta nel mezzo della sala, a qualche metro dal bancone. Ho le gambe che non mi reggono più. Mi autorizza. Le mie suole scivolano su un liquido rossiccio e appiccicoso. Getto uno sguardo furtivo per non mostrarmi troppo curiosa, ma in realtà vorrei evitare di camminare sul sangue. Per fortuna si vede chiaramente che è gelato squagliato. Tiro un respiro di sollievo.

Per una ventina di minuti aspettiamo il “responsabile” che deve arrivare. Nel frattempo, sulla balconata appare altra gente mascherata; ci guardano dall’alto. Certe maschere nascondono il viso completamente, altre sono più leggere, come quella del tipo al bancone del bar.

“Sei tu quella che è andata a Khotuni?”,² domandano i mascherati.

“Sì, sono io”.

Esprimono la loro approvazione. Mi rendo conto che il nome di Khotuni funziona da lasciapassare, qui. È pur vero che ben pochi giornalisti ci sono andati.

“E voi da dove venite?”, chiedo all’uomo del bancone.

“Io sono di Tovzeni”, risponde. “Siamo in parecchi, qui, di Tovzeni, e in generale del distretto di Vedeno”.

Mentre ci scambiamo queste poche frasi, prosegue il movimento browniano, incomprensibile, della tragedia in corso. Alcune “maschere” arrivano, altre se ne vanno. Ho un brutto presentimento, come una stretta al cuore, per tutto il tempo che stiamo perdendo... Il “responsabile” continua a non arrivare. Stiamo per essere tutti fucilati come idioti?

Finalmente arriva un uomo in tenuta mimetica, con il viso interamente coperto da una maschera. È tarchiato, solido, ha un’aria sportiva. Avrebbe benissimo potuto essere un ufficiale dello *spetznaz*. “Mi segua”, dice senza salutarmi. Le gambe mi reggono a stento, ma lo seguo.

È lui, il “responsabile”. Entriamo in un piccolo locale di servizio, sporco, dotato di lavabo. C’è continuamente gente che passa dietro di noi, aprono il rubinetto, prendono l’acqua, e ogni volta, per riflesso, mi giro. Mi rendo conto che ciò tradisce il mio nervosismo ma non so che farci. Non sono abituata al contatto

con terroristi in condizioni estreme. Il “responsabile” mi rimette al mio posto:

“Non guardi dietro di lei! Sta parlando con me, deve guardare me”.

“Chi è lei? Come devo chiamarla?”. Faccio la domanda senza sperare troppo in una risposta.

“Mi chiamo Bakar. Abubakar”.

Si alza la maschera sulla fronte. Ha un viso aperto, zigomi larghi e occhi come fessure, come hanno spesso i militari. In guerra, a un militare non serve che gli altri vedano i suoi occhi...

Ha il fucile-mitragliatore sulle ginocchia. Solo alla fine della nostra conversazione lo poserà dietro la sedia, scusandosi: “Sono talmente abituato al mio fucile che non me ne accorgo più. Mangio e dormo con lui”. Capisco tutto, non c’è bisogno di spiegazioni, è un altro aspetto tipico di questa generazione cecena segnata dalla guerra.

“Quanti anni ha?”

“Ventinove”.

“Ha fatto tutte e due le guerre?”

“Sì”.

“Rifugiato in Georgia?”

“No. Non ho mai lasciato la Cecenia”.

Così è la generazione di Bakar. Per quasi dieci anni non ha conosciuto che il suo fucile-mitragliatore e la foresta, e prima ha avuto giusto il tempo di prendere il diploma. Per gente come lui, la vita alla macchia è l’unica possibilità. È un destino segnato dal sigillo della disperazione.

“Parliamo d’affari?”

“D’accordo”.

“Tanto per cominciare, ci sono degli adolescenti in sala. Bisogna lasciarli andare, sono dei bambini” (questo è quanto Sergei Yastrjembski mi aveva chiesto di trattare come prima cosa).

“Bambini? Non ci sono bambini qui. Durante le *zaciski* voi prendete i nostri bambini da dodici anni in su. Noi ci teniamo i vostri”.

“Per vendicarvi?”

“Perché capiate”.

Torno sulla questione dei bambini a più riprese. Chiedo il permesso di portar loro del cibo. Ma le risposte sono sempre categoriche:

“Ai nostri non viene dato niente durante le *zaciski*, i vostri non hanno che da pazientare”.

Ho parecchie richieste da fare: cibo per gli ostaggi, articoli di igiene intima per le donne, acqua, coperte. Alla fine ottengo il permesso solo per acqua minerale e succhi di frutta. Devo portarli all’entrata e gridare il mio nome come lasciassero.

“Posso andare e venire più volte? Si rende conto anche lei che non posso portare molti liquidi in una volta, e gli ostaggi sono



Qui e a pag. 8,
un frame di un servizio
televisivo sulla tragedia del
Teatro Dubrovka.

tanti. Posso farmi accompagnare da un uomo?”

“D'accordo”.

“Va bene un giornalista del mio giornale?”.

“Sì, o anche qualcuno della Croce Rossa”.

“Grazie”.

Allora comincio un “mercanteggiamento” politico: cosa vogliono, in fin dei conti? Ma su questo aspetto Bakar è abbastanza vago, è un guerriero e nient'altro. Mi dà spiegazioni lunghe e nebulose da cui riesco a estrarre l'essenziale. Prima richiesta: Putin deve annunciare la fine della guerra. Non vogliono un decreto o un ordine, solo la sua parola. Seconda richiesta: deve dimostrare di non limitarsi alle promesse, per esempio evacuando le truppe da un distretto.

“Quale distretto? Il vostro? Vedeno?”

“Cos'è un interrogatorio? Fai parte dei GRU? Stai zitta!”

Capisco che non ho ancora il permesso di andarmene, benché ne abbia molta voglia. Comincio a giustificarmi: “Mi venga incontro, devo annotare esattamente le vostre richieste, altrimenti...”. Il problema con cui mi scontro è complesso: come alleggerire al massimo la sorte degli ostaggi, dal momento che i terroristi accettano di parlarmi, senza perdere la mia dignità?... Il mio cervello vacilla, non so che dire, balbetto qualcosa per salvare la faccia, perché Bakar non mi cacci via...

Così arriviamo al terzo punto del loro piano. Nello stesso momento, Boris Nemstov³ chiama al cellulare di Bakar. Si tratta di un telefonino sottratto a un ostaggio, e ora i *boieviki* se ne servono per tutti i loro contatti. Durante la conversazione Bakar s'innervosisce. Dopo mi spiega che Nemstov lo prende in giro. Il giorno prima gli aveva detto che la guerra in Cecenia si sarebbe fermata e oggi, 25 ottobre, c'erano state nuove *zaciski*... Allora gli chiedo: “Di chi si fiderebbe, se qualcuno dovesse prometterle l'evacuazione delle truppe?”.

Bakar si fidava della parola di Lord Judd.⁴ E torniamo al terzo punto. È semplice: se le prime due richieste vengono soddisfatte, loro libereranno gli ostaggi.

“Tutti gli ostaggi?”

“E voi?”

“Noi resteremo qui a combattere. E moriremo combattendo. Non abbiamo altre possibilità. I vostri lanceranno un attacco”.

“Ma voi chi siete, esattamente?”. La mia audacia mi sorprende.

“Un battaglione di servizi segreti e di diversione”.

“Siete al completo, qui?”.

“No, solo una parte. Abbiamo fatto una selezione, per questa operazione. Abbiamo preso i migliori. Se moriamo, altri raccoglieranno la fiaccola”.

“Siete agli ordini di Maskhadov?”.

Lo vedo confuso, e di nuovo insoddisfatto. Cerca di spiegarmi: “Maskhadov è il nostro presidente legittimo, ma in quanto

combattenti siamo autonomi”.

Ciò conferma i miei peggiori timori: questa unità è autonoma, come tante altre in Cecenia. Gente che conduce una propria guerra individuale e radicale. Se ne fregano di Maskhadov, troppo cauto ai loro occhi. Continuo:

“Però sapete che Maskhadov ha dei rappresentanti all'estero, Ilias Akhmadov⁵ negli Stati Uniti e Akhmed Zakaiev⁶ in Europa. Volete che vi metta in contatto con loro? Posso farlo. Non avete una causa comune?”.

“A che servirebbe? Loro non risolvono alcun problema. I loro contatti non approdano a niente, e nel frattempo noi crepiamo nella foresta. Ne abbiamo abbastanza di quelli là”.

Non c'è altro nel piano dei sequestratori. Bakar aggiunge qualche frase a effetto: “La gente ha chiesto per un anno e mezzo di diventare kamikaze e partecipare a questo raid”, “Siamo venuti qui per morire”. Non ho dubbi che qui siano venute solo persone convinte, pronte a perdere la vita e determinate a provocare altre morti insieme alla loro. Suona il telefonino. Bakar ascolta ed esplode: “È un ufficio. Non disturbi il mio lavoro, non mi chiami più!”.

Chiedo di poter parlare agli ostaggi. “No, è impossibile”, risponde seccamente.

Tuttavia cinque minuti dopo fa cenno a un “fratello” (così mi viene presentato): “Va bene, fai venire qualcuno”. L'uomo ritorna con una giovane donna, Macha, spaventatissima. Non riesce a dire niente, è terrorizzata e distrutta (gli ostaggi non mangiano da due giorni). Bakar si innervosisce per i balbettii della donna e ordina di ricondurla nel salone. “Portane un'altra, più vecchia”, dice. Mentre il “fratello” si allontana, Bakar mi spiega che loro sono esseri nobili. Infatti hanno in loro potere tante ragazze carine (Macha è effettivamente molto graziosa) ma non le desiderano, tutte le loro energie sono dedicate alla liberazione della loro terra. Ne deduco che dobbiamo ringraziarlo per non aver violentato Macha.

“Non mi crederà, ma moralmente ci sentiamo meglio qui che durante i tre anni di guerra. Finalmente siamo nella verità. Saremo felici di morire. È un grande onore, per noi, prendere parte alla Storia. Non mi crede? Lo vedo che non mi crede!”.

Invece non ho difficoltà a credergli. È un anno che si parla di azioni kamikaze tra i combattenti ceceni. Grazie all'inazione di un Maskhadov virtuale, molti distaccamenti di *boieviki* sono rimasti in uno stato di stallo, infognati per lunghi mesi nella foresta: impossibile uscirne, impossibile condurre operazioni, bisognerebbe intraprendere qualcosa ma dal capo supremo non arriva alcun ordine... Poco a poco, alcuni distaccamenti si sono sbandati, altri si sono radicalizzati e hanno cominciato a condurre una propria guerra su cui Maskhadov non ha alcuna autorità.

Il “fratello” conduce un'altra graziosa giovane donna in uno stato di esaurimento estremo.

“Mi chiamo Anna Andrianova, sono giornalista della

Moskovskaia Pravda. Bisogna che sappiate che ci stiamo preparando a morire. Abbiamo capito che il paese ci ha abbandonato. Siamo un nuovo Kursk.⁷ Se ci volete salvare, uscite per strada. Se la metà di Mosca esige da Putin la fine della guerra, noi verremo risparmiati. Per noi è chiaro: se moriamo, domani ci sarà un nuovo bagno di sangue in Cecenia, seguito da nuove tragedie e da nuove vittime qui”.

La donna è sotto shock. Parla senza fermarsi. Bakar è nervoso, ma lei non se ne rende conto. Ho il terrore che Bakar voglia cominciare a dimostrare la sua forza. Finalmente portano via Anna. Restiamo d'accordo che porterò l'acqua minerale agli ostaggi. Subito Bakar aggiunge:

“Può portare anche del succo di frutta”.

“Per voi?”

“No. Noi ci stiamo preparando a morire, non mangiamo né beviamo. Per loro”.

“Posso portare anche del cibo per i bambini?”

“No. I nostri bambini hanno fame. Che soffrano un po' anche i vostri”.

Esco in strada. Fa molto freddo. Il dottor Rochal se n'è andato da un pezzo. Comincia a piovere, ci mancava anche questa! Mi viene in mente che, senza ombrello, diventerò un pulcino bagnato. Traverso la zona controllata dai tiratori scelti delle due parti. Una piccola folla attende il mio ritorno: giornalisti, pompieri, agenti dei servizi segreti. La gente fa una colletta per comprare i succhi di frutta. Qualcuno corre a un negozio. I rappresentanti dello Stato non hanno predisposto assolutamente nulla per nutrire gli ostaggi: è incredibile, ma non ho il tempo di soffermarmi sulla questione. Il tempo stringe. Veloci! Bisogna fare in fretta fintanto che gli “altri” ci permettono il contatto, prima che cambino parere.

L'uomo torna con dei cartoni di succo di frutta. Roman Shleinov, un collega del giornale, e io ne prendiamo un paio ciascuno e facciamo per avviarci verso il teatro. Ma due ufficiali, uno del MVD⁸ e l'altro del FSB, si mettono a discutere al nostro riguardo. Quello del MVD ha l'ordine di lasciarci passare, visto che aiutiamo gli ostaggi e permettiamo di mantenere il contatto con i banditi. Quello del FSB ha l'ordine di impedirci l'accesso al teatro. Piove, ci ritroviamo come due idioti sotto la pioggia in mezzo alle squadre speciali e ai tiratori scelti. Nel frattempo i rappresentanti dei due organismi, in opposizione permanente, cercano di trovare un accordo. Finalmente l'ufficiale del FSB cede: “Passate”.

Facciamo più viaggi. Si fa tardi. I banditi ci hanno avvertito che taglieranno i ponti al calar della sera. Ma a forza di trasportare bevande “da parte dello Stato” si perde molto tempo. Almeno questa è la mia impressione. I banditi diventano sempre più nervosi. Gridano, si agitano. Un ostaggio urla: “Portate un disinfettante! È indispensabile. L'avevamo già chiesto”. Chiedo se posso portarlo al prossimo viaggio, ma ottengo un netto rifiuto.

“Posso portare almeno un po’ di cibo per i bambini?”

“No, no, crepiamo di fame, che crepino pure loro. Andate”.

La giornata si avviava alla sua fine. Qualche ora più tardi ci sarebbe stato l’attacco: 129 morti, senza contare i 41 sequestratori, cosa che impedì a chiunque di parlare di vittoria. Da allora non smetto di chiedermi: “Abbiamo fatto tutto il possibile per evitare questa ecatombe? Sono servita a qualcosa con le mie bevande e i miei tentativi di dialogo con i ceceni?”.

E mi do questa risposta: “Sì, sono stata utile. Ma non abbiamo fatto tutto. E nessuno merita di essere decorato”. Abbiamo vissuto cose terribili, ma altri orrori ci attendono. Ormai viviamo in un mondo nuovo, nella paura perpetua per i nostri bambini e i nostri vecchi. Siamo condannati ad altri *Nord-Ost*, non ci sentiremo più sicuri a casa nostra né fuori. L’uomo, braccato come una bestia, inventerà modi sempre più perfidi di vendicarsi. Prima le torri del World Trade Center a New York. Ora il *Nord-Ost* a Mosca.

La settimana successiva all’attacco trascorre come in delirio. Mosca seppellisce gli ostaggi. Oggi, ieri, domani. Maledetto gas. I volti dei defunti sono calmi, si sono tutti semplicemente addormentati. Il fatto è che la dose era molto, troppo forte... Non voglio descrivere i funerali, con una sola eccezione. Lena, una mia vecchia amica, aveva nello stesso giorno le esequie del marito Sergei e del figlio Andrei. Il 23 ottobre erano andati tutti e tre a teatro. Sono rimasti sempre insieme durante il sequestro, ma solo Lena è sopravvissuta. Le bare di Andrei e Sergei erano in chiesa una accanto all’altra, separate da uno stretto passaggio. L’edificio era pieno fino all’orlo, ma nessuno parlava. Solo Lena passava da una spoglia all’altra⁹ mormorando. Quando si fermava, si appoggiava alle bare per non cadere. Aveva la testa bassa, ogni tanto mi dava l’impressione di un uccello con le ali spiegate, altre volte sembrava un uccello ferito che cerca di rimettersi in piedi.

Poi cominciò il servizio funebre. C’era un’atmosfera strana, nessuno si faceva il segno della croce. Il governo, la Duma, il Consiglio della Federazione¹⁰ non avevano inviato delegati. Le autorità, che non avevano saputo impedire l’arrivo a Mosca di un nutrito gruppo di terroristi, non si erano disturbate.

Io sono parecchio irritata, per quanto non sia l’ambiente adatto... Il prete padroneggia male la sua voce rauca. Sbaglia anche la liturgia, e stona. Che sia raffreddato? Insomma, non capisco che diavolo abbia questo pope della chiesa del cimitero di Kuntsevo. Mi spazientisco, non è possibile che tutto vada sempre storto... Poi realizzo che in questi ultimi giorni deve aver lavorato parecchio: ripete cantilenando gli uffici dei morti, ha la voce spezzata. La gerarchia ecclesiastica, presa come tutti alla sprovvista dall’improvvisa disgrazia, non gli ha mandato rinforzi.

Il servizio termina in fretta, venti minuti. Verso la fine, l’officiante si sente appena. D’ora in poi, della tragedia del *Nord-Ost* conserverò nella memoria Lena dalle ali spiegate tra

due bare e un prete senza voce. Lena e questo sacerdote hanno spostato in secondo piano l'immagine del ceceno kamikaze con la pistola in una mano, la granata nell'altra, la pancia stretta in un cinturone di esplosivo, mentre conversa della sua famiglia rimasta a Grozny con un'altra "bomba umana", allegri entrambi a qualche ora dal trapasso. E poi la visione dei *boieviki* morti in un lago di sangue, che i nostri schermi trasmettono a ciclo continuo, le fotografie degli ostaggi avvelenati dal gas...

Mi gira la testa, troppe domande restano senza risposta. Perché hanno utilizzato un gas che provoca tutte queste vittime? Perché non hanno preparato antidoto a sufficienza? Perché non hanno lasciato lavorare i soccorritori? Perché il Cremlino ha messo sullo stesso piano i terroristi e le loro vittime?

Subito dopo i funerali del marito e del figlio di Lena, vado all'aeroporto. France 2 mi ha invitato a partecipare al programma di Thierry Ardisson, questo sabato sera. Oltre a me, ci sarà un cantante famoso e Omar Khambiev,¹¹ ministro della Sanità del governo Maskhadov. Vengono fatti discorsi infervorati sui ceceni che lottano strenuamente per la libertà, il cantante è un loro ammiratore, il presentatore anche, e vengono dette talmente tante parole mielose che a me resta pochissimo tempo.

Ma per dire che, poi?

Parlo male, troppo stringata. È un vero peccato che non sia pronta proprio quando ho l'occasione di esprimermi. Ma malgrado i miei sforzi non sento la sala, non sono in sintonia con l'uditorio, nessuno qui vuole sentire ciò che mi commuove, sono appena arrivata da un funerale, ho voglia solo di parlare delle vittime, delle pesanti conseguenze. Il ministro è catturato da un turbine di emozioni, è anche un po' sotto shock. Alcune francesi esaltate, non molto giovani ma molto superficiali, inneggiano alla resistenza cecena. Mi viene la nausea. Sono lontane dalla realtà, queste francesi, lontane quanto i russi, sebbene i russi si attestino su posizioni opposte.

(Tratto da A. Politkovskaja, *Cecenia. Il disonore russo*, Roma, Fandango, 2003, pp. 123-134. Trad. it. Agnès Nobécourt e Alberto Bracci T.)



Francisco Goya, **Triste presentimento di quel che accadrà**, incisioni da "I disastri della guerra", 1810-20.

Uno squarcio nelle tenebre

di Maddalena Mazzocut-Mis

La cecità

Théophile Gautier affermava: “Plutôt la barbarie que l’ennui!”. Se non si è ciechi di fronte alle barbarie, se le tenebre non sono solo mancanza di luce ma il luogo dove lo smarrimento diventa presa di coscienza della nostra impotenza, allora il pericolo della noia non si corre e la barbarie, vista nella sua nudità, è solo il crudele colpo di coda di chi, cieco, gioca l’ultima carta. La cecità si declina in molti modi: è cieco chi non vede, chi non vuole vedere, chi vede e non ricorda. Di fronte all’orrore l’uomo spesso preferisce le tenebre dell’oblio o dell’ignoranza. D’altra parte scegliere la via del buio può anche essere una via percorribile verso un’esperienza del tutto appagante emotivamente se, invece di essere la scappatoia di chi non vuole vedere o di chi non sa vedere, diventa un percorso che porta alla luce del sublime.

È l’arte a concedere all’uomo vie alternative, accompagnando lo spettatore attraverso le tenebre della rappresentazione. Può, scegliendo di andare fino in fondo al baratro del dolore, stimolare e non inibire l’attività immaginativa, risvegliare i sensi, attivare una sensibilità nuova rivolta al possibile, tanto che l’orrore diventa un modo per vibrare all’unisono con il mondo e i suoi misteri.

Lo sguardo dello spettatore

Lo spazio teatrale è una porzione di mondo, un “come se”; un contesto artificiale nel quale si risvegliano consapevolmente le passioni che, attivando il sentimento, occasionano il piacere o il dispiacere. L’uomo sa bene che di fronte a uno spettacolo il proprio statuto cambia: diventa spettatore. Si è spettatori, che lo spettacolo sia reale o meno, solo quando almeno due condizioni si verificano insieme: vi devono essere una “distanza” tra rappresentazione e fruizione e la mancanza di una responsabilità diretta dello spettatore in ciò che sta accadendo (i Nerone che guardano compiaciuti Roma in fiamme non sono, grazie al cielo, molti e di certo tradiscono lo statuto spettatoriale). Uno spettatore, anche di fronte alla realtà, si sofferma a guardare un naufragio dalla riva e non mette mai in gioco la propria incolumità. Stare sulla riva, tuttavia, può anche non prevedere un esito scontato: la salvezza. Lo spettatore potrebbe perdersi in quello spettacolo e riconsiderare la propria esistenza. Eppure

il distacco consente di guardare, di osservare, di pensare, di comprendere e di frapporre una distanza incolmabile tra fruizione e vita.

La situazione spettatoriale è godimento se e solo se viene rimossa preventivamente ogni responsabilità: responsabilità morale, non estetica. Il problema allora non è se sia possibile dare una rappresentazione dell'orrore, anche del più estremo, ma come assistere a tale orrore. Non bisogna dimenticare infatti che il riparo fornito dalla fruizione (lo spettatore è sulla riva mentre osserva il naufragio) può diventare un rifugio dal quale assistere inermi agli accadimenti non solo dell'arte, ma della vita. Ammoniva Rousseau: una lacrima versata a teatro è troppo spesso sufficiente per assolvere dalla colpa di crimini perpetrati dalla specie umana. Il fruitore non deve percorrere facili vie!

L'ambito spettatoriale presuppone uno spazio diviso in due parti, separate da una distanza di sicurezza: il fruitore e l'oggetto della fruizione. È l'ampiezza di tale distanza che può essere messa in discussione. Se tale separazione viene assottigliandosi, l'arte si confonde con la vita. Se tale distanza si amplia a dismisura, il rischio è una miopia pericolosa nei confronti non solo dell'arte ma anche della vita. Qualunque sia la presa di posizione dello spettatore, di allontanamento o di prossimità, essa implica sempre una polarità dicotomica che condiziona le possibilità di scelta.

Tra uno sguardo qualsiasi e lo sguardo dello spettatore c'è uno scarto, ci deve essere uno scarto. Lo sguardo spettatoriale coinvolge un differente sentire, un'emozione, che attiva il sentimento. Uno spazio in cui precipitano l'emotivo e il cognitivo. Uno sguardo che non ammicca all'autocompiacimento nel momento in cui è al sicuro, al riparo, sulla riva, ma che al contrario si mette in gioco soprattutto di fronte all'evento limite. È un obbligo estetico e morale andare fino in fondo, senza indietreggiare, senza prendere come scudo il godimento per la propria estraneità. Il continuo scambio tra autopreservazione e pericolo, tra estraneità e coinvolgimento fa parte integrante della dinamica spettatore-spettacolo. Si tratta di un confine che si apre verso l'abisso del negativo che attrae, che va oltre il piacere e la misura, perché, nella forte emozione, nell'orrore, si coglie un sentire al limite.

Spettatori delle tenebre dell'orrore

Che accade quando non è la finzione a incarnare il limite, ma la realtà?¹

Si impone un discrimine estetico prima che etico. Il ruolo dello spettatore diventa essenziale. Come accade nell'anamorfosi, il fruitore deve sapere da quale punto di vista la prospettiva si ricompone in un significato, in un senso, in un sentimento, in una riflessione, anche in un semplice rimando fisiologico: l'indifferenza è un fallimento.

Vero è che la reiterata esposizione all'orrore, anche documentaristico, potrebbe portare da un lato all'assuefazione e dall'altro al sospetto, all'alibi forse, della spettacolarizzazione e quindi all'implicita accusa di finzione anche nel contesto di realtà. Il rischio è di innescare una fruizione che si autoassolve fino alla paralisi cognitiva e morale.

L'immagine non dovrebbe mai perdere il suo valore di sguardo sul mondo, fosse anche, quello sguardo, parziale e direzionato; allo stesso modo, la proliferazione dell'immagine non dovrebbe generare indifferenza. La meraviglia e lo stupore non devono abbandonare il fruitore attento.

L'orrore, anche a teatro, anche nell'ambito dell'invenzione, può essere davvero difficile da sostenere per lo sguardo. Eppure in esso si scorge la mano dell'artista e con essa la finzione. L'abilità tecnica, se apprezzata, aiuta l'occhio a distrarsi, l'immaginazione ad allontanarsi da un soggetto che può essere anche insopportabile. Ma quando guardiamo da vicino un orrore reale, allo choc si aggiunge un senso di impotenza. Si tratta di un misto di voyeurismo e compartecipazione, di compiacimento e pena che attiva la fruizione. Di fronte all'orrore reale la compassione e l'immaginazione non riescono a colmare lo scarto tra chi soffre e chi guarda soffrire.

Eppure, se una scena dell'orrore può indurci a essere spettatori o codardi incapaci di guardare, la stessa scena può anche vederci prima spettatori e poi "protagonisti". Protagonisti nel senso che in tale scena si può anche "entrare", colmando il distacco implicito nella fruizione. A volte, quando l'arte o la realtà lo impongono, bisogna saper soffrire di un dolore partecipato, non solo commosso, ma radicale; è necessario abbandonare la riva, abbandonando nel contempo l'alibi dello spettatore.

È vero: guardare la sofferenza, guardarla da vicino come da lontano, non è mai un fare, un agire. Ma è altrettanto vero che lo spettatore è per sua natura "mancante", deprivato, esautorato. Guarda la finzione o una realtà già accaduta o accaduta altrove, alla quale, nell'immediato, non può porre rimedio. È testimone, non causa. L'unica e vera colpa dello spettatore potrebbe invece essere quella di pensare che l'essere spettatori sia la sola possibilità di fronte al tragico.

Così, perfino il fruitore più saggio che avrebbe dato la sua vita per porre rimedio a una catastrofe, che avrebbe messo in gioco la propria esistenza per salvare quella del primo sconosciuto, non si risparmia il viaggio per "godere" dell'orrore che la guerra e le devastazioni lasciano al loro passaggio. Ma è nel contempo prerogativa del fruitore saggio, dopo aver goduto sublimemente dello spettacolo della vita (con un sentimento misto di piacere e dolore), ripensare a quanto visto e mettersi in gioco. Questo agire "non economico", non utilitaristico, è proprio sia dell'uomo saggio quanto dell'uomo fruitore.



Goya, **Né quelle**,
incisione da "I disastri
della guerra", 1810-20.

Allora, davanti all'arte così come al reale, l'uomo non deve smettere di inorridire. Non si deve condannare l'arte, la sua cecità nei confronti dei drammi della vita, delle guerre, delle devastazioni; non si deve condannare la sua superficialità; non si deve condannare nemmeno la sua perversione. Piuttosto si deve essere pronti a condannare il fruitore quando non sa interpretare correttamente ed entro i giusti confini il suo ruolo.

Com'è vano domandarsi se l'arte sia il riflesso del mondo, è vano istituire dei distinguo tra arte e realtà. È lo stesso spettatore a essere immediatamente consapevole della differenza. A teatro è il fruitore a rendere l'esperienza di finzione una quasi realtà, se lo vuole. Lo spettatore, insomma, conosce bene il limite tra arte e vita e sa muoversi all'interno di tale consapevolezza.

Vedo la guerra

Ogni incremento e potenziamento del rapporto fra immagine e realtà attuato dal teatro richiede un rafforzamento della libera e consapevole partecipazione dello spettatore nella costruzione del senso e dell'indirizzo che l'opera suggerisce. L'opera teatrale si apre al mondo rivelandone la complessità e l'ambiguità nel momento stesso in cui chiama lo spettatore a una scelta prima di tutto estetica e quindi morale, alla responsabilità di scegliere la via delle tenebre o della luce.

Ritenere a priori che di fronte alla guerra o alle immagini di grande sofferenza siamo tutti impotenti per la semplice ed evidente ragione che noi, privilegiati, non potremmo mai soffrire così tanto come chi ne è effettivamente coinvolto, significa rinunciare in partenza ad aprire gli occhi. Una volta aperti, però, la scelta non è univoca. Si può accogliere, indietreggiare, lasciarsi andare a risposte viscerali, immediate, oppure riflettere e cercare di capire.

Scegliere di aprire gli occhi di fronte alla guerra, anche con l'aiuto della trasposizione teatrale, è dunque prima di tutto una disposizione, che non assolve, ma crea uno squarcio nelle tenebre. Il mondo vive costantemente, anche in questo istante, vicende di una violenza inaudita, in cui ogni diritto umano e talvolta persino ogni legame di solidarietà tra le stesse vittime è calpestato. Lo sappiamo, ne siamo informati, ma non conosciamo nemmeno in modo traslato la realtà di quella violenza. La guerra non crea eroi o raramente. Nel quotidiano la sofferenza produce uomini resi muti dall'orrore vissuto, individui del tutto inermi alle circostanze, in balia del vento del più forte o della disperazione. Nessuno di loro è sulla riva.

Non c'è presunzione di aver compreso in chi si accosta al dolore. Solo il tentativo di raccontare. Non c'è presunzione in chi assiste a un orrore rappresentato. Solo la volontà di aprire gli occhi e vedere da una posizione che rimane privilegiata. Siamo tutti spettatori.

Se la tenebra va squarciata, bisogna trovare, nei mondi delle parole e dei segni, la forma per esprimere il dolore anche senza progettare risposte o rifugi nei quali ripararsi.

Cardo rosso

“Sai che cos’è una guerra?” chiede la terrorista in *Teatro Dubrovka di Mosca, 23-26 ottobre 2002*.² La domanda è rivolta a tutti gli spettatori che non sanno che cosa sia una guerra o meglio non sanno che cosa sia proprio quella guerra. Noi spettatori sulla riva – e non gli spettatori sequestrati nel teatro, in mezzo al mare desolato e mortifero di tre giorni di orrore –, noi e solo noi possiamo tentare di capire.

La tragedia è liberamente ispirata ai fatti avvenuti nel teatro Dubrovka (23-26 ottobre 2002),³ quando un gruppo di ceceni sequestrò spettatori, attori e musicisti durante la rappresentazione del musical *Nord-Ost* (tratto dal romanzo di Kaverin, *I due capitani*). Il sottotitolo *Cardo rosso* si ispira al racconto di Tolstoj, *Chadži-Murat*, che narra la lotta tra ceceni e russi attraverso gli occhi di un combattente ceceno tenace, aspro, ruvido, indomabile. “Bellissimo sulla tua terra, cardo rosso, / vendi a caro prezzo la tua vita. / Spine nelle mie mani. / Sradicato e sfiorito, / divelto, ti ho buttato”.

La trasposizione teatrale tradisce la consequenzialità degli eventi accaduti nei tre giorni di sequestro, mantenendo l’ambientazione e la forza tragicamente espressiva. I fatti sono solo un punto di partenza; non si vuole realizzare un’opera di ricostruzione documentaristica. Si tratta, piuttosto, di finzione e di teatro, dove l’elemento drammatico, che mai sfocia nel patetico, rimanda agli accadimenti solo in modo traslato, per diventare tragedia corale, tragedia d’emarginazione e cecità.

Il 23 ottobre, l’incursione dei terroristi avviene all’inizio del secondo atto. Si tratta della cosiddetta “festa interrotta”, tipico elemento del “melodramma” quale categoria estetica, che qui, nel contesto di finzione, verrà utilizzata per esasperare la tensione, e mai romperla o edulcorarla, all’interno di un impianto che rimane tragico. La “festa interrotta” è un sottofondo narrativo e musicale (la canzone *Cardo rosso*) e d’ambientazione nel quale si sviluppa una sequenza temporale che prende i ritmi, i tempi e gli spazi dei racconti delle vittime: vittime le donne kamikaze, vittime le attrici ostaggio, vittime tutti gli spettatori. La carica emotiva è alimentata sia dai racconti di drammi personali, che si intrecciano, sia dalle relazioni tra due donne, una cecena e l’altra russa, sia dall’esasperazione viscerale creata dalla situazione di stallo tensivo e di costrizione forzata.

La tenebra è rappresentata tanto dall’ideologia quanto dall’odio, tanto dalla violenza quanto dalla “normalizzazione” imposta. La morte, come nel teatro Dubrovka, è la conclusione inevitabile anche se non forzatamente ostentata. Ostentato sarà, invece, il ripristino della normalità con la rimozione dei cadaveri e la rinnovata messa in scena del musical. “Chiudi questa tragedia come una farsa!” è la richiesta di una delle vittime del sequestro. E la farsa ci sarà. Perché il dolore più estremo è spesso calpestato dall’indifferenza, dalla normalizzazione. Il biglietto

d'invito per partecipare nuovamente allo spettacolo, consegnato alle vittime sopravvissute del teatro Dubrovka a pochi mesi dalla tragedia,⁴ segna un punto di non ritorno, perché la farsa non suscita una risata liberatoria. Non c'è un argine morale all'orrore.

Il testo si articola su piani differenti: del ricordo, del racconto, del "qui e ora", del documento, di un "ciò che era e non è più", del messaggio, del coro. Ogni piano riceve una particolare intonazione attraverso il suo legame veritativo o d'ispirazione con i fatti reali.

Un tratto essenziale della situazione estrema, come quella all'interno del teatro in quei drammatici giorni, è la difficoltà a raccontarsi, la sua inenarrabilità. Una situazione che rende problematico il far ricorso a terminologie e a modi di narrare che costituiscono articolazioni del comprendere e del riconoscersi. Il rimando allora a diversi piani è ausiliario al distacco con cui guardare i fatti. Una posizione di privilegio, ma ineliminabile per chi fa del dramma un dramma corale. Perciò al racconto, al ricordo, che non giustificano ma preludono all'epilogo di quanto accade nel teatro, si alternano fasi di ripensamento dove il piano più lirico prende il sopravvento.

La dimensione del racconto e la trasposizione drammatica dell'orrore di crimini paurosi diventano condivisione e occhio che si apre sul mondo senza che ci si debba aspettare dalla fruizione nessun senso miracoloso, taumaturgico o anche solo interpretativo. Si narrano fatti e nella narrazione immediatamente si sente emergere uno sguardo corale che attraversa le tenebre. Uno sguardo che non indulge ad alcuna forma di terapia estetica. Lo sguardo dello spettatore è quindi la risposta di fronte alla nudità dei racconti che svelano un mondo dove la vittima e il carnefice si inseguono e sovrappongono.

Un'ottica prevale su tutte le altre. Quella più intima, sofferta, evocativa e struggente delle madri: madri carnefici e madri vittime. Madri e basta. Essere madre nell'orrore significa condividere un fondo veritativo e contraddittorio sempre presente e qui eccessivo. Perché essere madri è proiezione, a volte colpa, più spesso, in una parola, speranza. Uccidere una madre, non una donna, significa uccidere il figlio e con esso il destino, il senso. Rimane solo una scommessa con il mondo, un gioco a dadi, dove la posta in gioco, la vita, vale il lancio.

Fuori da qualsiasi retorica la sovrabbondanza dei dati, dei documenti raccolti, delle testimonianze diventa nel dramma rarefazione e sovrapposizione di storie ed eventi. Un microcosmo che riflette, nell'agonia di quelle ore, l'orrore di una guerra, emblema di tutte le atrocità dell'uomo. Senza purificazione, senza catarsi, lo sguardo dello spettatore, che apre gli occhi per passare attraverso le tenebre della guerra e della segregazione, partecipa a un mondo che trasfigura una forma reale solo per renderla universale, cioè fruibile dalla riva.

1 Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Firenze, Le Monnier, 2009.

2 *Teatro Dubrovka di Mosca, 23-26 ottobre 2002. "Cardo rosso"*: testo e drammaturgia di M. Mazzocut-Mis. Della tragedia esistono due versioni: una per 5-8 attori (in base alle scelte registiche) e un'altra, qui rappresentata, per singola attrice e voci fuori campo (pubblicata su «Hystrio», aprile-giugno 2010).

3 La tragedia nasce da un'idea di Cristina Mazzavillani Muti profondamente colpita da quei terribili giorni, da quel senso di impotenza che diventa per alcuni rabbia o desiderio di comprendere, per altri semplice presa d'atto. Presa d'atto non era, com'è noto, per Anna Politkovskaja che, interlocutrice dei terroristi, ha scritto pagine toccanti e di denuncia. Con Cristina Mazzavillani e con Chiara Muti ho lavorato di concerto, sempre convinta che le parole rendano sensibili pensieri condivisi e condivisibili.

4 Com'è noto morirono più di 170 persone a causa di un gas, la cui composizione rimane sconosciuta, pompato dalle forze speciali russe all'interno del teatro.



Goya, **Sotterrare e tacere**,
incisione da "I disastri della
guerra", 1810-20.



Il vecchio tiro a segno nella
darsena di Ravenna.

“Noi desideriamo morire più di quanto voi desideriate vivere”

autopresentazione di

Maddalena Mazzocut-Mis, Chiara Muti, Giovanni Sollima

La tragedia, che nasce da un'idea di Cristina Mazzavillani Muti, è ispirata ai fatti avvenuti nel teatro Dubrovka quando, il 23 ottobre 2002, un gruppo di ceceni sequestra spettatori, attori e musicisti durante la rappresentazione del musical *Nord-Ost*. La trasposizione teatrale tradisce la consequenzialità degli eventi, mantenendo l'ambientazione, l'exasperazione viscerale creata dalla situazione di stallo tensivo e di costrizione forzata. L'incursione avviene all'inizio del secondo atto. Il tema della “festa interrotta”, che ritorna a ogni ripresa della canzone *Cardo rosso*, è utilizzato per esasperare la tragedia e mai edulcorarla. La sequenza temporale, così come la musica, si adatta ai ritmi, ai tempi e agli spazi del ricordo, attraverso la voce della donna cecena; la ricostruzione degli eventi e del “qui e ora” è lasciata alle parole e ai pensieri della donna russa; la stridente realtà umana di un militare russo è demandata agli sms; infine il coro si appropria della poesia tragica che è commento. *Cardo rosso* non è un testo politico. Si raccontano fatti per decifrare fatti: vittima e carnefice sfumano, si confondono eppure riemergono nei racconti e nel “qui e ora” del dramma. Non si ha paura di morire solo nella disperazione, quando la propria individualità non conta più nulla e la vita è solo l'ultima carta da giocare. L'insensibilità è il frutto del dolore e l'agire è nient'altro che vendetta. Nessuna pietà dove non c'è perdono; nessun perdono dove non c'è comprensione.

La donna cecena (B) e la donna russa (A) non hanno volutamente un nome; sono due madri che si riconoscono vicendevolmente come tali, ma che non sanno creare un varco tra paura e odio. Può, tra un morto vivente (B) e un vivo morente (A), tra la disperazione di chi è già morto come individuo e l'angoscia di chi sa di essere condannato, instaurarsi un legame, riaccendersi un sussulto di riconoscimento di una dimensione dell'umano? Quando la vittima A cerca il suo carnefice B, spera ancora in uno sguardo d'intesa, non per sé ma per la figlia, la giovane ballerina. Spera, forse, solo fino a quando da fuori, da un altrove che nulla comprende, una nebbia (quella del gas) cancella tutto. Una nebbia che azzerà ogni possibilità. La nebbia della rimozione dei corpi, delle colpe e di qualsiasi cardo rosso che, ancora radicato, vuole resistere; la nebbia della normalizzazione che addirittura costringe le vittime superstiti, rimossi i cadaveri, ripulito il teatro, ad assistere nuovamente alla “festa interrotta”.

Si ringrazia Alessandro Scarano, lettore attentissimo e prezioso consulente drammaturgico.



RAVENNA
FESTIVAL
2010

gli arti sti



Maddalena Mazzocut-Mis

Saggista e drammaturga, è docente di Estetica e di Estetica dello spettacolo presso l'Università degli studi di Milano. Come saggista, tra le sue monografie più recenti, si ricordano: *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch* (Milano, 2005; Paris, 2010), *Estetica. Temi e problemi* (Firenze, 2006), *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno* (Firenze, 2009), *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos* (Milano, 2010). Lo studio e l'insegnamento della filosofia e in particolare dell'estetica non sono disgiunti dall'attività drammaturgica che ha spesso come punto di partenza il ripensamento compositivo di testi letterari e filosofici. È del 2008 la composizione del testo, per le musiche di Azio Corghi, della tragedia lirica *Giocasta*, edizioni Ricordi (teatro Olimpico di Vicenza, 19 giugno 2009, con Chiara Muti, Victoria Lyamina, il coro madrigalistico The Swingle Singers, Anna Serova, con la direzione di Filippo Faes e la regia di Riccardo Canessa). Ancora con Azio Corghi ha collaborato nel 2009 al Progetto Monteverdi – *Amorarmato* (Azione coreografico-musicale, tratto dal teatro musicale di Claudio Monteverdi; integrazione drammaturgico-musicale fra il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del Tasso, il *Lamento d'Arianna* e il *Pianto della Madonna*).

In qualità di drammaturga, partecipa al "Progetto Orlando" (Accademia di Brera) con il regista Francesco Micheli. Attualmente lavora, in collaborazione con il regista Paolo Bignamini, al soggetto di un inedito monologo al femminile, il cui debutto è previsto nella stagione estiva 2010.



Chiara Muti

Nel 1990 è ammessa a frequentare la Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi a Milano e, dal 1993 al 1995, perfeziona gli studi teatrali alla scuola del Piccolo Teatro di Milano diretta da Giorgio Strehler. Nello stesso tempo studia canto e pianoforte. In questi anni di formazione prende parte agli spettacoli *Enrico IV* e *Riccardo III* di Shakespeare per la regia di Carlos Martin e *Amleto* per la regia di Enrico D'Amato.

Attrice e cantante, interprete di teatro, cinema e produzioni musicali e liriche, debutta nel 1995 come Euridice nell'*Orfeo* di Monteverdi per la regia di Micha van Hoেকে; dello stesso anno è il suo debutto nella prosa ne *La madre confidente* di Marivaux, nel ruolo di Angélique accanto a Valeria Moriconi per la regia di Franco Però. Nel 1996 è Giulia in *Liliom* di Ferenc Molnár per la regia di Gigi Dall'Aglio e dà voce a Tatiana nell'*Evgenij Onegin* di Puškin su musiche di Prokof'ev per l'inaugurazione della stagione musicale dell'Accademia Chigiana di Siena. È questo l'anno in cui le viene assegnato il premio "Anna Magnani".

Dal 1996 al 1997 è impegnata nel ruolo del Coro nella *Medea*

di Euripide per la regia di Marco Bernardi, interpretazione che le vale il premio “Eleonora Duse”, quale attrice giovane, della critica teatrale italiana.

Nel 1997 torna a lavorare con Micha van Hoecke collaborando alla creazione di *Pelerinage* di cui è interprete accanto ad Alessio Boni. Nello stesso anno è Ifigenia ne *Le Erinni* di Paolo Quintavalle, accanto a Franca Nuti e Giancarlo Dettori al Tatro Manzoni di Milano per la regia di Mario Mattia Giorgetti. L'anno dopo è impegnata come Lady Macbeth, con Raoul Bova, in *Macbeth Clan* scritto e diretto da Angelo Longoni per il Piccolo Teatro di Milano.

Nel 2000 è chiamata da Giancarlo Menotti ad interpretare la parte principale in *Jeanne d'Arc au bûcher* su musiche di Honneger nel concerto di chiusura del Festival di Spoleto, mentre nel 2001 è la figliastra nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello per la regia di Maurizio Scaparro. Nel 2002 Ruggero Cappuccio la chiama quale voce protagonista de *L'Orlando Furioso* su musiche di Paolo Vivaldi.

Nel 2004, a Ravenna Festival, interpreta *Francesca da Rimini*, testo di Nevio Spadoni, musiche di Luigi Ceccarelli, regia di Elena Bucci; un team artistico con cui l'anno successivo, sempre a Ravenna Festival, interpreta *Ridono i sassi ancor della città*, nel ruolo di Teresa Guiccioli.

Dal 2004 al 2006 è impegnata come protagonista nell'*Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht accanto a Sandro Lombardi per la regia di Federico Tiezzi: ruolo per il quale è candidata ai Premi Olimpici del Teatro Italiano. Lo spettacolo sarà poi invitato dalla storica compagnia dei Berliner Ensemble alle celebrazioni per i cinquant'anni della morte di Brecht tenutisi a Berlino nel teatro da lui stesso fondato.

Nel 2005 è protagonista (cantante e attrice) in *Pia?* dal *Dialogo nella palude* di Marguerite Yourcenar, opera di Azio Corghi presentata al Teatro dell'Opera di Roma per la regia di Valter Malosti. Nello stesso anno dà voce al melologo *Enoch Arden* su musiche di Richard Strauss accompagnata al pianoforte da Emanuele Arciuli.

Per il Teatro Ambra Jovinelli di Roma, nell'ambito del progetto “Sceneggiature” legge *Roma città aperta* di Rossellini accanto a Fiorella Mannoia ed alla pianista jazz Rita Marcotulli. Poi è interprete de *Il Monaco* di Lewis al Festival di Benevento, de *Il Decameron* di Boccaccio presso la biblioteca Maltestiana di Cesena e di *Cenere* di Grazia Deledda, concerto spettacolo per la riapertura della casa museo della scrittrice a Nuoro.

Nel 2006 è Zerlina, in qualità di cantante attrice, nell'opera *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi, testo di Saramago, nella prima mondiale al Teatro San Carlos di Lisbona per la regia di Andrea De Rosa. L'anno successivo è *Marie Galante* per il teatro dell'Opera di Roma nella prima edizione italiana del musical di Deval su musiche di Kurt Weill.; ed è Sheherazade nel concerto

spettacolo *Le due lune* proposto dall'Auditorium di Roma e dal Teatro Nazionale di Algeri sotto la direzione di Damiano Giuranna. Sempre dal 2007, nelle più suggestive chiese d'Italia, è interprete di *Conversazione con la morte* di Giovanni Testori sulle musiche de *Le ultime parole del nostro redentore in Croce* di Haydn, accanto ai quartetti Bernini e Cremona.

Nel 2008, poi, è la protagonista in prima assoluta dell'opera *Elia* su testi di Enzo Quarto e musiche di Giovanni Tamborrino per le Cattedrali di Bari e Bitonto, ed è voce recitante di *Passiuni*, opera di Giovanni Sollima presentata in prima assoluta a Ravenna Festival sotto la direzione di Riccardo Muti alla guida dell'Orchestra Luigi Cherubini. Sempre per Ravenna Festival è protagonista e co-autrice di *Salome*, nuova creazione di Micha van Hoecke da Oscar Wilde. Ancora nel 2008, per il Teatro Massimo di Palermo, è protagonista di *Desideri mortali* scritto e diretto da Ruggero Cappuccio, nonché interprete dei canti del *Purgatorio* e dell'*Inferno* di Dante su musiche della *Dante Symphonie* di Liszt in un concerto diretto da Vittorio Bresciani per la Sagra Musicale Umbra di Perugia.

Nel 2009 debutta in Francia al Festival di Montpellier ne *Le martyre de Saint Sebastien* di Gabriele D'Annunzio su musiche di Debussy, con l'Orchestra National de Montpellier diretta da Alain Altinoglu. È inoltre interprete del monologo *Frida* di Pino Cacucci al Festival di Lerici; e protagonista di *Giocasta*, opera per lei composta da Azio Corghi su testo di Maddalena Mazzocut-Mis, con la direzione di Filippo Faes al Teatro Olimpico di Vicenza. Ha poi partecipato alla stesura del testo di *Le Baccanti* da Euripide per lo spettacolo che l'ha vista protagonista, con Pamela Villoresi e l'Ensemble di Micha van Hoecke, al Ravenna Festival e in tournée in varie città italiane.

Per il Maggio Musicale Fiorentino 2010 ha ricoperto il ruolo di protagonista nella prima esecuzione mondiale di *Natura Viva* di Marco Betta con testi e regia di Ruggero Cappuccio.

Sue sono le regie, firmate nel 2007, de *Il regno di Rûcken* per i teatri di Salerno e La Spezia e de *Il sogno di Ludwig* per il Festival di Ravello dei quali è anche interprete accanto al pianista Paolo Restani su luci e proiezioni di Luigi Martinucci.

Dal 1997 intensa è la sua attività cinematografica. Tra i suoi film si ricordano: *Onorevoli detenuti* di Gian Carlo Planta, *La bomba* di Giulio Base, *Il guardiano* di Egidio Eronico, *Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa, *La via degli Angeli* di Pupi Avati, *Rosa e Cornelia* di Giorgio Treves (per questa interpretazione riceve la "Grolla d'oro" come miglior attrice 1999), *Tempo sospeso* di Elisabetta Marchetti, *Come se fosse amore* di Roberto Burchielli, *Il sorriso dell'ultima notte* e *Rien va plus* di Ruggero Cappuccio, *Musikantendi* Franco Battiato, *Zeus* di Carlo Sarti, *Rien ne va plus* di Ruggero Cappuccio.

Per la televisione ha lavorato per RaiUno ne *La casa bruciata* di Massimo Spano, e per RaiDue in *Testimone inconsapevole* e *Ad occhi*

chiusi di Alberto Sironi. Ha prestato la sua voce al programma *Frontiere dello Spirito* ideato e condotto da Monsignor Ravasi su Canale Cinque e, dal Colosseo di Roma in occasione del Venerdì Santo 2007, accanto ad Alessio Boni, la sua voce ha scandito le tappe della Via Crucis alla presenza del Papa Benedetto XVI, evento trasmesso in mondovisione.

Per la radio è stata Milady in *D'Artagnan*, accanto ad Adriano Giannini ed ha, inoltre, condotto su Radio Tre il programma di musica classica e lirica *Di tanti palpiti*.



Giovanni Sollima

Nasce a Palermo da una famiglia di musicisti. Studia violoncello con Giovanni Perriera e Antonio Janigro e composizione con il padre Eliodoro Sollima e Milko Kelemen.

Fin da giovanissimo collabora con musicisti quali Franco Ferrara, Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli, Jorg Demus, Martha Argerich, Philip Glass, Riccardo Muti, Yuri Bashmet, Gidon Kremer, Ruggero Raimondi e Patti Smith.

La sua attività – in veste di solista con orchestra e con diversi ensemble (tra i quali la Giovanni Sollima Band, da lui fondata a New York nel 1997) – si dispiega tra sedi ufficiali ed ambiti alternativi: Brooklyn Academy of Music, Alice Tully Hall e Carnegie Hall (New York), Wigmore Hall e Queen Elizabeth Hall (Londra), Salle Gaveau (Parigi), Accademia di Santa Cecilia, RomaEuropaFestival (Roma), Teatro San Carlo (Napoli), Kunstfest (Weimar), Kronberg Cello Festival, Time Zones Festival (Bari), Teatro Massimo, Amici della Musica (Palermo), Teatro alla Scala (Milano), International Music Festival di Istanbul, Cello Biennale (Amsterdam), Summer Festival di Tokyo, Biennale

di Venezia, Ravenna Festival, I Suoni delle Dolomiti, Ravello Festival. A New York, in tutt'altro contesto, si esibisce anche alla Knitting Factory, tempio dell'underground, quando Justin Davidson (Pulitzer Price for Criticism 2002) lo fa conoscere negli Stati Uniti come "the Jimi Hendrix of the Cello".

Parallelamente all'attività violoncellistica la sua curiosità lo spinge ad esplorare nuove frontiere nel campo della composizione attraverso contaminazioni fra generi diversi avvalendosi anche dell'utilizzo di strumenti orientali, elettrici e di sua invenzione.

Per la danza collabora, tra gli altri, con Karole Armitage e Carolyn Carlson; per il teatro con Bob Wilson, Alessandro Baricco e Peter Stein; e, per il cinema, con Marco Tullio Giordana, Peter Greenaway, John Turturro e Lasse Gjertsen (*DayDream*, 2007).

Nel 2008, assieme alla violoncellista croata Monika Leskovar (primo violoncello della Munchner Philharmoniker), sua compagna da 5 anni, incide per la Sony l'album *We Were Trees*, al quale partecipano anche Patti Smith e il Solistenensemble Kaleidoscop di Berlino.

L'anno successivo, su commissione della Budapest Festival Orchestra diretta da Ivan Fisher, compone *Folktales* per violoncello e orchestra che esegue al Mahler Festival di Budapest, alla Brucknerhaus di Linz e alla Philharmonie Colonia.

Tra i progetti in corso si evidenziano il recital per violoncello solo intitolato *Ba-Rock Cello*, il progetto "The interpretation of dreams" in duo con Monika Leskovar e il duo con il pianista Giuseppe Andaloro (Primo premio al Busoni 2005).

Giovanni Sollima suona su un violoncello Francesco Ruggeri (Cremona, 1679) e insegna violoncello presso la Fondazione Romanini di Brescia e, dal 2010, presso la prestigiosa Accademia di Santa Cecilia a Roma.



Monica Leskovar

Violoncellista croata, primo violoncello della Munchner Philharmoniker, ha studiato con Dobrila Berković-Magdalenić alla Elly Bašić Music School di Zagabria e, successivamente, con Valter Dešpalj. Dal 1996, poi con David Geringas presso la Hanns Eisler Hochschule für Musik di Berlino, dove, dal 2006, insegna in qualità di assistente. Ha frequentato le masterclass di Mstislav Rostropovič e Bernard Greenhouse.

È vincitrice di numerosi premi internazionali, tra cui International Čajkovskij for Young Musicians (Sendai, 1995), Antonio Janigro (Zagabria, 1996), Rostropovič (Parigi, 1997), Eurovision Grand Prix (Vienna, 1998), Roberto Caruana “Stradivari” (Milano, 1999), International ARD (Monaco, 2001), 5th Adam (New Zealand, 2003).

In qualità di solista si è esibita con orchestre quali Bavarian Radio Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic, Sendai Philharmonic, Slovenian Philharmonic, St. Petersburg Symphonic Orchestra, Zagreb Philharmonic, Essen Philharmonic, Prague Chamber Orchestra, Lithuanian Chamber Orchestra, Kremerata Baltica, Zagreb Soloists; con direttori come Valerij Gergiev, Thomas Hengelbrock e Krzysztof Penderecki. Ed ha suonato in recital, formazioni cameristiche e festival quali Lockenhaus, Schleswig-Holstein, Rheingau, Dubrovnik, Casals Festival (Tokyo), Rostropovič Festival (Riga), Zagreb International Music Festival collaborando, tra gli altri, con Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Boris Berezovsky, Julian Rachlin, Itamar Golan, Tabea Zimmermann, Sofia Gubaidulina, Mario

Brunello, Nikolai Zneider, Jeanine Jansen e Kolja Blacher.

Dal 2005 collabora con il violoncellista e compositore Giovanni Sollima, con il quale ha inciso l'album *We Were Trees*, recentemente pubblicato dall'etichetta Sony/BMG.

Nel 2008 ha registrato il Concerto in sol maggiore di Stamitz e le Variazioni su un tema dal *Don Giovanni* di Danzi per l'etichetta OEMHS Classics.

Monika Leskovar suona su un violoncello Vincenzo Postiglione del 1884 affidatole dalla Città di Zagabria e dalla Zagreb Philharmonic.



RAVENNA
FESTIVAL
2010

luo ghi del festi val



Tiro a Segno Nazionale

Un altro luogo della città da riscoprire, con l'auspicio che la contemporaneità non dimentichi (o anche solo trascuri) la propria storia. Si tratta dell'antica sede del Tiro a segno ravennate, che si affaccia sulla Darsena di città, poco distante dal ponte mobile. Uno spazio semi dimenticato, sul quale campeggia una grande aquila in cemento. Quel poligono risale al 1895, ma la sua genesi è legata a un momento storico particolarmente significativo: le prime società di Tiro a segno, infatti, nascono nella seconda metà dell'Ottocento, sulla spinta di iniziative ispirate da Giuseppe Garibaldi. Così il re Vittorio Emanuele II recepisce la spinta che viene dai tanti patrioti e, l'1 aprile 1861, istituisce una società che ha lo scopo di organizzare uno o più "tiri a segno" nazionali. Anche la società ravennate ha origine dai moti risorgimentali: "Il mandato direttivo fu affidato con estrema cautela a persone riconosciute, periti nell'esercizio delle armi per la parte tecnica, e riconosciuti in possesso di alti requisiti patriottici", scrive in una inedita *Storia del Tiro a Segno Ravennate*, Belgio Mazzavillani, campione mondiale di tiro nel 1947 insieme a Guido Bertoni, e presidente della Società per trent'anni.

Il Decreto Reale del 28 aprile 1862 registra come fondatori e primi dirigenti della "Società pel tiro al bersaglio" il Conte Giovanni Ghirardini, il Conte Francesco Corradini, l'ingegner Luigi Guaccimanni e Francesco Cagnoni. In quegli anni ci si muove con la massima delicatezza e attenzione, si controlla il "volontarismo patriottico"; lo Statuto viene approvato, così, il 18 febbraio 1866; valido per un decennio, segnala la realizzazione del poligono in località "Pinarella" (o pineto), nella parte della pineta di San Vitale nell'ala nord-ovest del Candiano. In quel periodo l'attività lavorativa e industriale attorno al porto inizia a crescere e aumentano, così, anche gli abitanti; i sobborghi si espandono verso il centro. Contemporaneamente si sviluppa anche l'attività della caccia: i fucili, da armi ad avancarica, diventano a cartuccia. È un passaggio strettamente collegato al perfezionamento balistico delle armi "da difesa". Il poligono del "pineto" diventa, quindi, insufficiente; i militari, per altro, utilizzano la "piazza d'armi", un terreno in parte di proprietà dei Conti Pasolini, un lembo del quale si allungava fino alla fornace Galletti lungo il Candiano. I fondatori della "Società pel tiro al bersaglio" si preoccupano prima di tutto di garantire la sicurezza dei propri concittadini; desiderano però aiutarli, avvicinando il "poligono" alla città e tenendolo in collegamento con la zona militare. Lo sguardo e i progetti cadono dunque sulla carreggiata che costeggia il canale; ed è proprio il Conte Pasolini a decidere di concedere agli amici della Società la zona a valle del Candiano. L'orientamento del tiro viene rovesciato: verso Sud ci sono solo orti e paludi con le "buche della Gargiona e di Gallotti".

Nasce così, nel 1895, il poligono di via D'Alaggio. Questa la descrizione che emerge dai documenti dei primi del Novecento: "La stazione di tiro o tettoia, della lunghezza di circa mt 35 copriva i banchi di tiro abbinati a due a due; aveva un cortile di circa 30 metri di profondità, dall'ingresso sulla strada del Candiano, vi si entrava da un cancello di ferro. I fabbricati: uno sul canale Lama, era adibito a bar al piano terreno, e armeria al superiore. Altro fabbricato alla parte opposta, delle stesse dimensioni e con lo stesso tetto a due campate a pendenza alla svizzera e corredato dalle caratteristiche 'mantovane' sotto le grondaie, serviva al piano terreno da abitazione del

custode, al piano superiore; un magazzino e un'officina per l'armaiolo, che in quel caso era il custode stesso, per la sezione; ed un maresciallo per l'esercito. Da questo fabbricato, lungo il muro di cinta fino alla tettoia, dei servizi: segreteria di gara con magazzino e cantina per il custode. La prima tettoia era ad una campata unica che si abbassava fino alla parte che copriva il tiratore, rimodernata poi più avanti con una struttura in cemento armato e lucernario al centro. Anche i panconi di tiro erano in legno di pino, apribili a metà per il tiro in ginocchio, in piedi e a terra”.

Gli anni precedenti alla Grande Guerra, vedono il poligono frequentato esclusivamente dai militari, che completano le esercitazioni e gli addestramenti appunto sparando con il fucile modello 1891. La vera attività sportiva inizia dunque solo nel primo dopoguerra. L'organismo, che nel 1910 prende il nome di Unione italiana di tiro a segno (Uits), entra a far parte del Coni, infatti, nel 1919. Lo “storico” presidente della società, Belgio Mazzavillani, ricorda nei propri appunti i primi tiratori: “... oltre al custode, Giuseppe Bendandi, l'ufficiale di Marina A. Calori, che fu anche dirigente in seguito; Guido Bertoni, che fu anche tiratore di P.L. e uno dei primi carabinettisti del cal. 22; il vigile urbano Scheraggi da Marina di Ravenna, Adelmo Darchini, Checco di Sana da Castiglione di Ravenna, Renzo Morigi”.

Ecco, quest'ultimo nome è fondamentale: Renzo Morigi (1895-1962) partecipa alle Olimpiadi di Los Angeles nella specialità Pistola Automatica e vince il primo oro olimpico per la Uits. Dopo il successo viene soprannominato “la mitraglia umana”. Per altro lo stesso Belgio Mazzavillani, insieme a Guido Bertoni (e a D. Matteucci e F. Linari), è fra gli azzurri che partecipano a Olimpiadi e Campionati mondiali, fino al 1940 e successivamente nel secondo dopoguerra, fino a conquistare nel 1947 il già citato titolo mondiale a squadre. Belgio Mazzavillani, poi, fu presidente della Società del Tiro a Segno di Ravenna dal dopoguerra ininterrottamente per oltre trent'anni. Fra i ravennati celebri da ricordare ancora Piero Errani, in attività fino al 1999 che vanta la partecipazione a due Olimpiadi (Monaco '72 e Montreal '76) e la conquista per ben 24 volte il titolo di campione italiano nelle varie specialità di carabina. E nella specialità Pistola Automatica (PA/2005) Mirco Picchetti, campione italiano Juniores 2005 con il punteggio di 575/600 di qualifica e 188/200 di finale (Record Italiano Omologato).

Le necessità logistiche cambiano e il poligono non può restare in quella posizione; dopo lunghe battaglie burocratiche, si arriva alla sistemazione di oggi: il 17 aprile 1972 il Demanio Militare, proprietario dell'area di quasi ventunmila metri quadrati su cui trova posto il poligono, ha stipulato una convenzione con il Comune di Ravenna che, a sua volta, dopo avere completato i lavori di costruzione e manutenzione, ne ha stipulato un'altra (rinnovata nel 2005) con la Sezione di Tiro a Segno di Ravenna, concedendo a questa ultima la gestione dell'impianto. L'attuale struttura è stata inaugurata nel giugno del 1979. L'ingresso intanto viene spostato da via D'Alaggio a via Trieste; inizia il declino dell'antica struttura che si affaccia sul Candiano. L'auspicio è che i progetti per la nuova Darsena di Città possano portare al restauro e al riutilizzo di quest'area, parte importante della storia di Ravenna.

L'Associazione sportiva dilettantistica “Tiro a segno nazionale Ravenna” è oggi presieduta da Ivo Angelini.

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta naturale
priva di cloro elementare
e di sbiancanti ottici

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano