

Pierangelo Pompa  
A VIA DI PORTONACCIO, A ROMA.  
LETTERA

Vorrei parlarti di uno spettacolo che mi ha colpito molto, ma non posso farlo senza divagare, senza prima soffermarmi su alcune fasi del suo processo creativo.

Ne parlo, ma perdonami in anticipo alcuni eccessi un po' enfatici e moralistici; ogni fatto citato è reale nei suoi dettagli più minuti, molti dei quali, anzi, sarà meglio tralasciare.

Se ci sarà involontaria parabola, in quello che racconto, ti garantisco che non ci sarà iperbole.

A via di Portonaccio, a Roma, chi ama i romanzi di Pasolini non riconosce più quei paesaggi dove la città sfuma nella campagna attraverso sporadiche baracche sottoproletarie.

Riconosce però un'altra forma di degrado, più aggiornata ai tempi e altrettanto ricca di spunti letterari.

Oltre il deposito degli autobus c'era, fino a qualche mese fa, un'ex-scuola elementare in bruttissimo prefabbricato, che era stata chiusa e sigillata perché le intercapedini e i telai erano zeppi di amianto.

Come accade spesso, in luoghi come questo cercano casa specie diverse di senzatetto: associazioni femministe, gruppi podistici, musicisti di quei generi che coprono il rumore del traffico, immigrati clandestini e, in questo caso, anche qualche giovane teatrante.

È lì che con i miei due attori andavo in quel periodo a preparare il mio debutto da regista. Era il settembre del 2007.

A quell'epoca le istituzioni municipali avevano ormai ordinato lo sgombero, in vista dell'abbattimento, di quella che intanto aveva preso il nome di Casa del Quartiere, e quasi tutti, privati e associazioni, avevano abbandonato l'antro che erano riusciti a ricavarci e coltivare. Quasi tutti, ma non noi. E non Sorin.

Sorin era serbo, ma diceva di essere rumeno, perché i rumeni

non hanno più bisogno di permesso di soggiorno. Era serbo, ma in realtà era rom, e aveva una moglie di diciotto anni che, mentre gli attori cercavano di dare alla luce il loro spettacolo, si accingeva (otto mesi e mezzo) a partorire un bambino o una bambina che prometteva di metterli alle strette, almeno quanto faceva con noi la nostra vocazione creativa. E infatti, siccome pioveva in tutte le stanze dell'ex-scuola ormai evacuata, tranne che in quella dove stavamo provando, un sabato sera gli attori hanno trovato Sorin alloggiato con la moglie nella loro sala di lavoro. Convinto che di sabato sera quelli, che ai suoi occhi dovevano essere dei perditempo, non sarebbero mai andati a «fare il teatro», aveva approfittato per arredare la loro sala con dei vecchi materassi per lui e la moglie e qualche cusciniaccio su cui riposavano due cani molto sporchi e alti un metro. Ci aveva messo anche un fornello elettrico, dato che in posti come quello, tra i molti limiti, si può essere femministi, podisti o attori senza pagare la bolletta della luce.

Non ero con loro quando gli attori aprirono la porta scardinata della sala, ma immagino che davanti a quella scena sarebbero comunque durate poco le suggestioni metaforiche sulla condizione del teatro a cui mi sarei lasciato andare. In realtà si ponevano due problemi molto specifici: uno pratico e uno di coscienza.

Dove proseguire le prove? Che fare con Sorin? Insistere perché la moglie andasse a partorire in ospedale? Sorin non voleva in nessun caso rischiare di essere schedato e rimandato in Serbia, e per noi altri spazi a disposizione, nell'immediato, non ce n'erano.

Andrò al sodo: in un paio di giorni gli attori organizzarono al meglio un'altra stanza per quella famiglia un po' sacra e molto invadente, mettendo qualche toppa al soffitto e trovando un saggio compromesso tra urgenze diverse.

Non molto tempo dopo il figlio di Sorin è nato; è nato alla Casa del Quartiere, tra due cani sporchi, in un pomeriggio in cui gli attori e il regista si rompevano la testa su una scena chiaramente senza futuro. Sorin disse che il figlio si chiamava Marius, un nome rumeno, ma non ci credette nessuno: di lui, come di tante realtà teatrali, lo Stato italiano non sa nulla. E forse è meglio così; almeno per Sorin.

Noi, in seguito, abbiamo trovato altri spazi per lavorare, mettere un lucchetto in più alla porta e riprendere scene senza futuro.

Quell'episodio, però, mi ha fatto molto riflettere: io mi sono formato sui testi dell'Antropologia Teatrale, nell'ambiente dei gruppi, dei teatri laboratorio. È lì che ho trovato i miei pochi strumenti e le mie molte motivazioni.

Potrei chiedermi, in base a ciò che so, se tutti questi fatti c'entrino davvero con lo spettacolo di cui devo parlarti. Potrei chiedermi cosa c'entrano i maestri del Novecento con via di Portonaccio, cosa c'entra un «teatro non fatto di pietre e mattoni» con uno fatto di amianto, cosa c'entra il montaggio delle attrazioni con un serbo che deve fingersi rumeno e rifugiarsi nella sala prove di tre appassionati analfabeti del teatro... potrei chiedermelo, ma saprei già la risposta, come è chiaro a molti teatranti che bisogna sempre inventarsi giri di parole e domande retoriche per inserire fuori luogo ciò che per noi è ineludibile.

La Casa del Quartiere, come ti ho già detto, l'hanno demolita.

E meno male, c'era l'amianto. Ma a parte l'amianto, che non se lo meritano neanche gli extracomunitari e gli attori, e a parte il rumore del traffico, non ci si provava poi tanto male, e ci si incontrava gente abbastanza affine.

Noi, come sai, abbiamo provato a ingegnarci e a lavorare con il traffico di altri quartieri. La scena senza futuro è diventata bellissima, e ora è il nodo drammaturgico dello spettacolo.

Sorin non lo so dove è andato ad abitare.

Avevo detto che mi sarei dilungato sul processo, ma alla fine avrei parlato dello spettacolo finito.

Il nostro spettacolo, in effetti, ha debuttato in Sardegna, e si chiama *Io guardo il mare*.

Alla prima c'erano centododici spettatori, e tre sono tornati il giorno dopo.

Ma è di quello di Sorin che voglio dirti, di quello che ho visto in metropolitana.

Imbracciava una fisarmonica, come molti dei musicisti ambulanti di nuova generazione.

Molti di loro non conoscono davvero lo strumento, ma imparano a memoria soltanto la sequenza dei tasti di un paio di melodie famose, che sono tutto il loro repertorio: *Besame mucho*, *My way* di Frank Sinatra. Spesso c'è un loro compatriota che è scappato in Italia prima di loro, che presta loro la fisarmonica e insegna loro il «repertorio». Collaborano in una specie di mezzadria artistica.

Sorin invece no. Lui, quel giorno in metropolitana, suonava musica balcanica, e l'ho sentito addirittura improvvisare. Nel posto dove vive adesso, mi ha detto, riesce a trovare il tempo per esercitarsi. Non ha un insegnante, quindi perde un sacco di tempo in esercizi poco utili, ma in metropolitana è un musicista estremamente profes-

sionale. Non fa cappello a ogni fermata, come la maggior parte dei suoi colleghi, magari interrompendo bruscamente il numero in corso per intercettare quelli che devono scendere. Prima di chiedere i soldi Sorin suona per due o tre stazioni senza interruzioni, neanche quando si aprono le porte. Mantiene molto bene l'equilibrio quando il treno accelera o frena un po' più bruscamente, lavorando di contrappeso per non pregiudicare troppo la continuità del ritmo musicale. Mantiene la schiena dritta e le ginocchia flessibili, e sorride ai passeggeri con una tecnica tutt'altro che ipocrita. Non sa cantare e non pretende di farlo. Però non usa un bicchiere di Coca Cola accartocciato per raccogliere le monete, ma una più dignitosa scatoletta di metallo, e prima di saltare da un vagone all'altro, come fa per diverse ore consecutive, copre la fisarmonica con un panno, perché non abbia a impolverarsi.

Probabilmente di espedienti ne conosce altri, e altrettanto antichi, però vive pure di spettacolo.