

Storie sul palcoscenico

La Mara Cagol di Angela Dematté e la tradizione del teatro dialettale trentino

Roberto Antolini

Il “tinello” e la rivoluzione

Nel 2010 il Teatro stabile di Bolzano ha prodotto – affidando la regia a Carmelo Rifici – lo spettacolo *Avevo un bel pallone rosso*, basato sul testo (in parte dialettale) della giovane attrice trentina Angela Dematté, vincitrice nel 2009 del prestigioso Premio Riccione per il Teatro. È ispirato alla storia di Mara (Margherita) Cagol, studentessa trentina di sociologia, poi moglie di Renato Curcio e con lui fondatrice delle BR, morta in un conflitto armato con i carabinieri nel 1975. Lo spettacolo ha avuto buon successo di critica e di pubblico sia nella stagione 2010/2011 che nell’ultima, approdando non solo a palcoscenici regionali, ma anche in ottimi teatri del circuito nazionale, come il Teatro Litta di Milano ed il Piccolo Eliseo di Roma, e all’estero al festival *Nancy Ring Théâtre Saint-Nicolas 2011*. Una scelta di produzione coraggiosa quella del Teatro stabile di Bolzano, sia perché questa era la prima prova di una giovane autrice (comunque già vincitrice di un premio importante), sia per la natura drammatica della storia, ambientata negli anni di piombo, che non ha mancato infatti di suscitare qualche polemica sul quotidiano di Trento *L’Adige*.¹ Il testo è stato pubblicato nel 2011 dalla casa editrice *Editoria & Spettacolo* di Spoleto, nell’antologia di giovani scrittori italiani per il teatro intitolata *New writing Italia: dieci pezzi non facili di teatro*.

Angela Dematté vive ora a Milano, dove ha frequentato la scuola di teatro dell’*Accademia dei filodrammatici*, diplomandosi nel 2005 per iniziare una importante carriera di attrice soprattutto teatrale (Premio della Stampa come miglior attrice giovane per una interpretazione di Euripide presso il Teatro Greco di Siracusa nel 2006). Ma è trentina, nata nel paese di Vigolo Vattaro, dove ha maturato la passione per il teatro collaborando, all’epoca del liceo, con la locale filodrammatica. Nel 2009 si scopre anche la vena di autrice, lavorando sul personaggio di Mara Cagol. Come mai questa scelta? La scelta di rivisitare la figura di una terrorista morta cinque anni prima della data di nascita dell’autrice? Dematté lo ha spiegato nell’intervento² con cui ha risposto alle

1 Sergio PAOLI, Celebrata Mara Cagol non i carabinieri uccisi. In: *L’Adige* 25.11.2011; Pino LOPERFIDO, Bisogna dire che volevano uccidere. In: *L’Adige* 27.11.2010; Andrea CASTELLI, Il mio teatro su Mara non avvallo i terroristi. In: *L’Adige* 27.11.2010; Maddalena e Andrea ROSATTI, Mara Cagol e le Br spettacolo rispettoso. In: *L’Adige* 30.11.2010.

2 Angela DEMATTÉ, Il mio spettacolo su Mara Cagol. In: *L’Adige* 26.11.2010.

polemiche suscitate su *L'Adige* dalla presentazione del suo spettacolo a Trento: "Perché? Perché volevo capire. Volevo immedesimarmi nella figlia Margherita e in suo padre Carlo. Per capire cosa può succedere quando l'ideologia prende l'anima e non lascia più respirare". Il testo è stato costruito documentandosi sulla bibliografia esistente sul personaggio (particolarmente amato il volume scritto a caldo dal giornalista trentino Piero Agostini³), ed incontrando alcuni protagonisti di quella storia. Prima la sorella Milena Cagol, alla quale ha dichiarato di essere molto grata: "mi ha mostrato molti ricordi della sorella ed è sempre stata molto disponibile. Nonostante riaprisi una ferita, che naturalmente permane tutt'ora".⁴ Poi anche il marito di Mara, Renato Curcio, con il quale – spiega – "abbiamo parlato soprattutto del periodo di Trento, perché non ama parlare del periodo della lotta armata".⁵ Anche se l'autrice precisa che il suo testo "non è una biografia"⁶, i due personaggi di Mara e di suo padre non intendono "essere un ritratto preciso della realtà. Ciò che c'è di vero è la storia e l'ideologia. Il resto, per forza, passa attraverso di me, in quanto scrittrice".⁷ In effetti il testo della Dematté forza un po' la caratterizzazione sociale dei due personaggi storici reali, in una direzione rurale/valligiana che non era loro (la vera famiglia era di estrazione urbana, di borghesia commerciale), ma risulta funzionale alla fondamentale – come vedremo più avanti – scelta linguistica "dialettale" compiuta dall'autrice per questo testo (oltre ad essere alquanto autobiografica: Dematté ammette che la figura del padre è ispirata anche un po' a suo padre, fabbro di Vigolo Vattaro).

Diciamo che quello che ne viene fuori non è proprio un lavoro sul terrorismo. È la storia – naturalmente storicizzata nel contesto della rottura generazionale degli anni Sessanta/Settanta – del rapporto padre/figlia, e di una visione del mondo domestica e familiare, concentrata "sulle cose che contano davvero" (cioè quelle che garantiscono la riproduzione di quello stile di vita), che non riesce a trasfondersi nella sua posterità. La chiusura al mondo del tinello familiare viene infranta dagli echi della globalizzazione che entrano con gli slogan della figlia (sul Vietnam, sulla Cina), e si apre uno squarcio, una dolorosissima ferita, una mancanza di futuro, che solo l'affetto prova a lenire. In primo piano c'è il rapporto fra la figlia che prende una strada senza vie d'uscita, accecata dall'ideologia, e suo padre, che la vede scomparire nei gorgi di una Storia sbagliata, senza poterci far nulla. Una intensa vicenda di rapporti famigliari lacerati da eventi drammatici. E c'è, in questo, un racconto efficace, per quanto intimo, di come la modernità si sia abbattuta violentemen-

3 Piero AGOSTINI, Mara Cagol, Venezia/Trento 1980.

4 Quante domande per rileggere Mara, a cura di Antonia Dalpiaz. In: *L'Adige* 28.11.2010.

5 Così mi confronto a teatro con la storia di Mara e delle BR, a cura di Sandra MATTEI. In: *Trentino* 9.6.2009.

6 Così mi confronto a teatro con la storia di Mara e delle BR, a cura di Sandra MATTEI. In: *Trentino* 9.6.2009.

7 Quante domande per rileggere Mara, a cura di Antonia DALPIAZ. In: *L'Adige* 28.11.2010.

te su un mondo trentino ancora impregnato dal senso del limite della cultura contadino-cattolica, e nel personaggio di Mara si inscena una secolarizzazione mancata, il passaggio da una impostazione religiosamente messianica, ad una politica di palingenesi rivoluzionaria vissuta come rigida ideologia, altrettanto estranea al reale mondo moderno. Ne risulta uno spettacolo di grande intensità, nel quale il dramma degli anni di piombo rimane sullo sfondo, non compare direttamente. Ma si rivela tramite la progressiva rigida politicizzazione ideologica della figlia, che passa, man mano, dalla lingua-madre di un dialetto che è la lingua della realtà – della dimensione quotidiana e domestica dell’esistenza – all’italiano astratto e stereotipato degli slogan brigatisti, incombenti sulla narrazione familiare dall’esterno, tramite la lettura di brani di documenti del tempo, e da qualche passo delle lettere alla madre di Mara. La realtà degli anni di piombo – insomma – entra nel testo tramite il registro linguistico, che è forse proprio la dimensione fondamentale di tutta questa operazione teatrale. Ma un registro linguistico inteso in senso generale (totale), non solamente verbale/lessicale.

Il realismo del dialetto

Quando le luci si spengono e compaiono in scena – nella penombra di un interno piccolo-borghese – Angela Demattè che interpreta Margherita e Andrea Castelli nella figura del padre, lo spettatore ha all’inizio l’impressione di trovarsi ad assistere ad una delle tante commedie dialettali trentine, e non solo per l’annacquato dialetto che parlano i personaggi. È che quella tradizione è proprio il punto di partenza della scena. È la caratterizzazione dei personaggi a creare quella che sembra una comune base di partenza. Una realtà fatta di piccole cose quotidiane, che si dipanano in un tinello chiuso in faccia al vasto mondo, per le vicende del quale si ha un ironico sorriso, che nasconde un certo timore, e comunque una sostanziale estraneità. È la *Weltanschauung* valligiana, così come è stata raccontata, per decenni, dalla tradizione del teatro dialettale trentino. All’inizio (prima che gli spettatori colgano il senso complessivo) è così forte il calco del teatro dialettale trentino – il viaggiare del testo su quei binari – che in sala scoppiano calorose risate, del tutto simili a quelle che scattano alle battute più grasse delle commedie dialettali tradizionali. Quando, per esempio, il padre chiede a Mara se sia vero che le sue compagne d’università vanno in chiesa nude sotto il cappotto come raccontano i pettegolezzi di paese, e lei risponde “Coi calzoti o senza?”⁸, la risata è scontata proprio per l’iscrizione della battuta nella modalità tradizionale dell’ironia nel teatro dialettale trentino, dove questa scaturisce dal contrasto fra le fantasticherie campate per aria di qualcuno al confronto con la ruvida concretezza della realtà materia-

8 New writing Italia, a cura di Rodolfo di GIAMMARCO e Martina MELANDRI, Spoleto 2011, p. 96.

le, che svuota e rende ridicole le fantasticherie. Rappresentando – in questo modo – il conflitto storico fra un Trentino arretrato e rurale e le idee “che vengono da fuori”, quelle della modernità, che risultano astratte nel contesto socio/economico del Trentino pre-anni Sessanta. Solo che qui – nel testo della Dematté – il ruolo si inverte: è la tradizione a fantasticare rendendosi ridicola, il dramma di una modernizzazione lacerante è già in agguato. L'ascoltatore se ne accorgerà nel prosieguo della vicenda, quando verrà a mancare la tradizionale struttura rassicurante della commedia dialettale trentina, mirata ad un sereno svago edificante, aperta al massimo a qualche punzecchiatura della realtà, che però poi inevitabilmente alla fine si compone, dimostrando che uno solo è il possibile senso della vita, a cui deve forzatamente ridursi l'agitarsi del mondo. Il lavoro della Dematté diventa invece racconto di una contraddizione insanabile, distruttiva. Apre alla postmodernità del dubbio e dell'incertezza: in una intervista pubblicata sul quotidiano di Trento *L'Adige*, la Dematté spiega “Margherita era una ragazza trentina, una talentuosa chitarrista, cresciuta in una famiglia cattolica. Come è arrivata a fondare le Brigate Rosse? Questa era la domanda che mi facevo e a cui ho cercato di rispondere scrivendo questo testo. Naturalmente non ho risposto. Rimane un mistero. Semmai le domande aumentano, man mano che si entra nella storia e nel rapporto tra due personaggi. D'altra parte il compito del teatro non è quello di dare risposte”.⁹ Siamo qui al di là dal compito che si è sempre assegnato il teatro dialettale trentino, quello di rassicurare la comunità locale, di riconfermarla in una solida identità, esorcizzare i dubbi in una bonaria risata.

Dialetto e “trentinismo”

Per il teatro dialettale trentino di solito si indica una data di nascita precisa, e molto significativa: il 1927. “La grande stagione del teatro dialettale trentino si è profilata all'orizzonte della nostra piccola storia negli anni fra il 1927 ed il 1930 circa. In questo triennio ‘esplodono’ i nostri maggiori Autori: Dante Sartori, Gemma Agostini, Ermete Bonapace, Guido Chiesa, Mario Paoli”¹⁰ afferma Elio Fox. Non che prima mancasse in Trentino una letteratura dialettale, tutt'altro. La poesia dialettale nasce in Trentino nel XVIII secolo in due ambienti molto diversi: in Val di Non, all'ombra di castelli abitati da una antica nobiltà feudale¹¹, ed a Rovereto, nell'ambiente mercantile del maggior centro di produzione serica dell'area dell'impero asburgico.¹² Si tratta di una

9 Intervista: Quante domande per rileggere Mara, a cura di Antonia DALPIAZ. In: *L'Adige* 28.11.2010.

10 Elio FOX. Il teatro dialettale trentino. In: IDEM, *Fiori di naranz*, Trento 1978, p. 9.

11 Guglielmo BERTAGNOLI, *Poesia e poeti della Val di Non*, vol. I: *Cenni sulla letteratura dialettale in Val di Non* Trento 1912.

12 Roberto ANTOLINI, *Chi de gata nasse sorzi pia: la nascita della poesia dialettale roveretana*. In: *Materiali di Lavoro*. N. S., n. 4, 1984, pp. 3–68.

poesia di buona qualità (e di grande interesse storico), praticamente la prima vera forma di produzione letteraria che si sviluppa in Trentino, anche se ancora tutta da studiare. Né mancano prima del 1927 anche dirette prove di teatro in dialetto, come ricorda ancora Fox, ma sono indubbiamente un'altra cosa. L'inizio della "tradizione" – un caso clamoroso di invenzione della tradizione, come direbbero Hobsbawm e Ranger¹³ – con le caratteristiche che vedremo, è rappresentata senz'altro dai testi degli autori indicati da Fox, a partire dal 1927. Perché è una data significativa? Perché all'inizio del 1927 viene firmato il regio decreto che istituisce la provincia di Bolzano, laddove fino a quel momento la provincia che raccoglieva le ex terre irredente della Venezia Tridentina era una sola, quella di Trento. Era la decisione di Mussolini di prendere in mano direttamente da Roma la gestione della nuova minoranza tedesca sudtirolese, tramite il lavoro di un prefetto collocato sul campo a Bolzano, saltando la mediazione del mondo politico (pur sempre fascista) di Trento, formato soprattutto da ex irredentisti. Le ragioni sono teorizzate da Ettore Tolomei, l'ispiratore della aggressiva politica di italianizzazione forzata dell'Alto Adige, in un articolo che compare lo stesso anno sulla rivista teorica del fascismo, "Gerarchia":

"bisogna riconoscere che la colpa fu dei trentini, o piuttosto d'un gruppo d'essi, se il governo ha creduto di provvedere ai supremi interessi nazionali nell'Alto Adige meglio direttamente che attraverso loro: colpa, in parte, di certi inveterati caratteri, che non si cangiano da un anno all'altro e non ebbero ancora il tempo di evolversi, ma principalmente d'un indirizzo errato di uomini pubblici, irrimediabilmente affetti di 'trentinismo', appartati e divisi dalle più ampie sfere intellettuali e politiche della nazione".¹⁴

Compare così il termine di una lunga controversia: i trentini sono "trentinisti". Non che l'istituzione della nuova provincia avesse ragioni ed effetti esclusivamente "culturali":

"già precedentemente, al tempo della provincia unica – spiega Stefano Oss – gli investimenti erano stati diseguali; ora era chiaro che questa sperequazione sarebbe stata destinata ad allargarsi. La consapevolezza di ciò aveva indotto la classe politica trentina nel suo insieme a tentare in tutti i modi di mantenere unita l'intera regione sotto la propria guida".¹⁵

Il 1927 insomma è l'anno in cui precipita il grande scontento della borghesia urbana trentina che aveva alimentato l'irredentismo, e le grandi attese riposte nell'annessione all'Italia – quelle di essere "padroni a casa nostra", come potremmo dire usando uno slogan del giorno d'oggi – si scontrano con il centralismo fascista, e perdono su tutta la linea. Una aperta opposizione politica potrà venir fuori solo a fascismo caduto, dopo la seconda guerra, con l'ASAR. Intanto, come per prendere in parola Tolomei che la metteva sul piano cultu-

13 Eric J. HOBSBAWM e Terence RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino 1987.

14 Ettore TOLOMEI, *Le due provincie*. In: *Gerarchia*, 7, 8 (1927), p. 628.

15 Stefano OSS, *Trentinismo ed antitrentinismo*. In: *Archivio trentino di storia contemporanea*, 2/94, p. 9.

rale e sul trentinismo, nasce la tradizione del teatro dialettale trentino. Nasce – con una ispirazione politica ma necessariamente dissimulata – dall’incontro di due mondi, due ispirazioni culturali che trovano un terreno comune nell’uso del dialetto come modo di appartarsi dal nazionalismo centralistico dello stato fascista, e nel teatro come forma appropriata e possibile (altre non sarebbero state possibili) di comunicazione culturale di massa: appunto tra l’area urbana dell’ex irredentismo deluso ed il mondo cattolico.

Città e campanile

Non solo fra i testi della prima stagione del teatro dialettale trentino – quella richiamata da Fox – ce ne sono due di esplicito argomento irredentista (*Anima trentina* di Dante Sartori e *La vizilia* di Gemma Agostini), ma la stessa commedia *Vècie Storie*, che con il suo successo rappresenta nel modo più significativo la “esplosione” del genere – che la porta dal teatrino del Club Armonia, sopra la birreria Pedavena, a numerose repliche nella Mecca del teatro trentino, il Sociale di Trento – è scritta dal figlio del notaio Narciso Sartori, irredentista morto nel 1915 durante il confino nel Campo di Katzenau, che aveva chiamato Dante il suo figlio nato nello stesso giorno dell’inaugurazione del grande monumento al padre della lingua italiana a Trento. Mentre il fascismo imponeva la retorica imperiale, la guerra come ideale sociale, il figlio, l’avvocato Dante Sartori, “fonda” il teatro dialettale trentino con una commedia che parla di privatissime e dimesse serate dedite al gioco delle carte in case che si affacciano sulla piazza del Duomo, e si conclude con un’esaltazione “a sto nos bel Trent che per mi l’è la pu bela zità del mondo”.¹⁶ Quasi un insulto per Tolomei! Se la piccola borghesia urbana ci mette il trentinismo rovesciato in valore positivo, il mondo cattolico ci mette il ruralismo, e la traduzione a livello locale di quel progetto di “teatrino” parrocchiale che lo vede impegnato anche nel resto del paese:

“il teatro è stato – spiega Isnenghi – precocemente, una delle grandi scelte di politica culturale di questo mondo cattolico impegnato a far lievitare dal permanere ed accrescersi del suo controllo sul paese reale le ragioni della riconquista cristiana anche del paese legale. Solo in parte finora [...] siamo in grado di apprezzare la portata di questa scelta di rappresentare, far parlare, e parlare ai pubblici popolari tramite l’animazione teatrale, così dei principi etici e degli avvenimenti storici come dell’umile vita quotidiana: la scelta, cioè, di prendere atto e di saltare oltre gli steccati dell’analfabetismo o dell’invincibile diffidenza per la lettura”.¹⁷

E il mondo cattolico trentino, arrivato a rappresentare, a partire dalla seconda metà Ottocento, la grande forza del mondo rurale, ma che con l’avvento del fascismo anche in Trentino era stato costretto sulla difensiva, ci mette la sua rete di teatrini parrocchiali. Così spiega Quinto Antonelli:

16 Dante SARTORI, *Vècie storie*, Trento 1997, p. 113.

17 Mario ISNENGI, *La Grande Guerra nel teatro popolare cattolico*. In: *La Grande Guerra: esperienza, memoria, immagini*, Bologna 1986, pp. 373–374.

“Nel Trentino a partire dalla metà degli anni Venti, l’organizzazione filodrammatica, promossa e controllata dall’Azione Cattolica, ha una diffusione intensa e capillare, così che nel 1937, Angelo De Gentilotti, responsabile diocesano del settore, può fare, con un filo di orgoglio, un bilancio più che positivo: cento teatri d’oratorio, cento compagnie filodrammatiche, un pubblico complessivo di 25.000 persone. Al repertorio in italiano si affianca, in questi stessi anni, quello in dialetto, che trasporta in un territorio riconoscibile, connotato in senso rurale-alpino, le storie educative del ‘teatrino’. Anzi quella sua funzione di ‘contro-veleno’ nei confronti del teatro borghese (amplificatore di un laicismo immorale) si fa, se vogliamo, ancor più efficace nella messa in scena dello scontro tra città e campagna, nell’esaltazione del ‘buon popolo montanaro’, nell’utilizzo derisorio del dialetto”.¹⁸

Derisorio nei confronti della modernità: come non ricordare il passo citato, sui *calzoti*, del lavoro della Dematté? Il De Gentilotti citato da Antonelli – per tutta la vita giornalista del settimanale diocesano – è un altro grande autore del teatro dialettale trentino; suo l’altro – chiamiamolo così – long-seller del genere, dal titolo programmatico di: *En malgar, ma che om*, recitato la prima volta nel 1939, e da allora continuamente riproposto, fino ai nostri giorni, da filodrammatiche di paese.

Da questo miscuglio di trentinismo, ruralismo e spirito edificante della pedagogia popolare cattolica nasce una tradizione efficacissima, dalla straordinaria forza di penetrazione, che ha attraversato tutta la parte centrale e finale del XX secolo, dando un contributo fondamentale all’idea che i trentini hanno avuto di sé stessi, ribadendo una loro distanza prima dalla retorica fascista (non completa, non mancano i testi dialettali “di consenso”) e poi da quella delle “magnifiche sorti e progressive” della modernità. Una diffusione capillare che naturalmente ha, a suo tempo, patito la concorrenza prima del cinematografo e poi della televisione, ma che ha sempre saputo riprendersi. Così descrive la forza di questo media “artigianale” Renzo Francescotti, un autore di teatro dialettale ideologicamente un po’ atipico (iscritto al PCI) ma non troppo, in una intervista del 1978, fotografandone lo stato dell’arte in un momento di ripresa dopo la crisi televisiva:

“[...] il teatro dialettale è un fenomeno che va assumendo dimensioni rilevanti: quattro anni fa, le filodrammatiche nel Trentino non erano più di 15, ora sono oltre 70; un normale spettacolo è visto mediamente da 200-250 persone per volta e quindi in 15 repliche una commedia dialettale è vista perlomeno da quattromila persone: con nessun altro spettacolo nelle valli si raccoglie tanto pubblico. Ecco questo non è un discorso da sottovalutare, perché in un paese lo spettacolo dialettale incide ancora e molto sulla mentalità, sui modi di essere della gente”.¹⁹

18 Quinto ANTONELLI, Il teatro di parrocchia di Guido Chiesa (1898–1979). Note di lettura. In: *Se non c’è amore che Storia è?*, Rovereto 2008, p. 109.

19 Quinto ANTONELLI, Filodrammatiche trentine, seconda parte. In: *UCT*, 27 (1978), p. 29.

Ma che c'entra tutto questo con Angela Dematté, dalla quale siamo partiti? Molto! Non a caso il testo teatrale trentino più importante del primo decennio del XXI secolo esce dal teatro dialettale, pur rovesciandone la tradizione (ma non ignorandola). Non è l'unico caso di teatro "colto" con precise radici nel teatro dialettale. L'attore che ha interpretato in modo straordinario la figura del padre nel lavoro della Dematté, Andrea Castelli, è un altro caso da manuale. Figlio d'arte del più importante sodalizio della storia del teatro dialettale trentino, il *Club Armonia* (fondato nel 1921, poi soffocato dal fascismo e rinato nel dopoguerra), oggi fa un teatro anche lui "oltre" gli schemi, arrivando con il suo affascinante lavoro intitolato *1950* (che mi stupisce nessun editore abbia ancora pubblicato) a degli esiti inscrivibili nel genere del "teatro della parola" (quello di Paolini, della Curino e di Bagliani per intendersi), dalle finali venature simboliche ed esistenziali sconosciute al teatro dialettale trentino. Ma nel Trentino d'oggi non è solo il teatro colto che vien fuori da quello dialettale. Anche i più famosi comici delle televisioni locali – come Loredana Cont e Supermario – vengono dal teatro dialettale, del quale hanno portato sul piccolo schermo schemi e linguaggio. Diciamo insomma che questa tradizione inventata a cavallo degli anni '30 ha avuto una fecondità straordinaria, è stato – possiamo dire – uno dei paradigmi culturali più efficaci e pervasivi del XX secolo trentino, ed ancora produce frutti nel XXI.