1981 1990

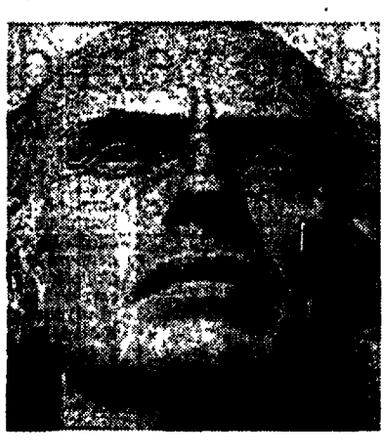
Quattro viaggi negli anni Ottanta/2

Dall'«Orestea» secondo Peter Stein agli «Ultimi giorni dell'umanità» visti da Ronconi: dieci anni in palcoscenico pieni di conferme, di sorprese e di novità provenienti dai paesi «oltrecortina». Ma anche di dolorose uscite di scena

Da Est a Ovest alla ricerca del teatro perduto

Cala il sipario su dieci anni di teatro. O si alza, a seconda dei punti di vista e di partenza. La seconda maratona nel decennio 1981-1990 sale oggi sul palcoscenico. Un decennio di ricerca, se non proprio di ardite sperimentazioni; ma anche un periodo che ha visto, purtroppo, la scomparsa di grandi protagonisti della scena teatrale internazionale: da Eduardo a Olivier, da Beckett a Julian Beck.

MARIA GRAZIA GREGORI



Qui accanto una scena dell'«Orestea» di Eschilo con la regia di Peter Stein nell'edizione dell'84 al Teatro di Ostia Antica a Roma. In alto accanto al titolo Carmelo Bene e Eduardo nel 1982 ad una lezione di drammaturgia all'Università di Roma. Nelle foto piccole dall'alto in basso tre protagonisti del teatro internazionale scomparsi nel decennio: Laurence Olivier Samuel Beckett e Julian Beck

1981

Eduardo, che l'anno prima ha compiuto ottanta anni, viene nominato senatore a vita dal presidente della Repubblica Sandro Pertini. Il Grande Vecchio rilascia in proposito una dichiarazione lapidaria: «La politica io l'ho già fatta con le mie commedie. Quindi io continuerò a essere quello che sono: Eduardo e non il senatore». Nel trionfo generale dei Grandi Vecchi qualcuno se ne va. Se ne va Paolo Grassi, uno dei fondatori del teatro pubblico italiano. Se ne va, lui che ha dedicato tutta la sua vita alle istituzioni da privato cittadino, da protagonista scomodo. Studenti, gente comune, esponenti del mondo culturale e politico, attori, fanno a turno da guardia d'onore alla veglia funebre che dura tutta la notte. Arriva da Parigi, in lacrime, Patrice Chéreau. Arriva Ariane Mnouchkine. Arriva tutto il teatro italiano. «Caro Paolo, la mia macchina da scrivere si è inceppata»: è l'inizio dell'addio pubblico pronunciato da Strehler. Al passaggio del corteo funebre l'orchestra della Scala, di cui Grassi è stato sovrintendente, suona per lui. I tram si fermano, le finestre di palazzo Marino, sede del potere politico della città, si aprono. Tutti giurano che non dimenticheranno mai il pioniere della scena italiana del dopoguerra. Sono passati quasi dieci anni dalla sua morte e il teatro e la cultura italiana non hanno fatto finora quasi nulla in suo ricordo.

Prima di essere uccisa dal figlio Clitennestra (Edith Clever) si strappa l'abito e scopre il seno di fronte a un Oreste disorientato: ma come dimenticare che, poco prima, si è insozzata la candida camicetta uccidendo il marito Agamennone e la troiana Cassandra? Il palazzo del re è un alto muro scuro su cui sta sdraiata una sentinella; l'incendio di Troia un fiammifero che si accende in platea; Apollo scende dal cielo seminudo fra il pubblico; Atena attraversa la sala in teleferica; l'ombra evocata di Clitennestra viene inghiottita da una botola fumante. I vecchi del coro, con bastoni e cappelli luminescenti, vagano sul palcoscenico e in mezzo al pubblico; carrelli vanno e vengono qua e là talvolta trasportando cadaveri come in una macelleria. È l'*Orestea* di Eschilo secondo Peter Stein. Pochi anni prima uno studioso polacco, Jan Kott, ormai trasferitosi negli Stati Uniti, famoso per i suoi studi su Shakespeare, aveva pubblicato anche in Italia un libro sulla tragedia intitolato *Mangiare dio*. Anche Peter Stein mangia gli antichi e dunque la tragedia riscrivendola col segno forte della sua intelligenza.

Gustav Gründgens chi era costui? La pubblicazione in Italia del romanzo di Klaus Mann *Mephisto* anticipata di poco da quella in Germania che lo ha come protagonista celato sotto il nome di Hendrik Hofgen, riapre la chiacchiera attorno a questo attore straordinario compromesso con il nazismo, ma rimasto in sella anche dopo, nella Germania di Adenauer. Qualche anno prima Ariane Mnouckhine aveva messo in scena un discusso *Mephisto* nell'ottica dell'ascesa e caduta del nazismo in Germania. L'ungherese Istavan Szabo ne farà un film, consegnando alle cronache il talento eccentrico di un'altra stella, Klaus Maria Brandauer.

Il film di Szabo, il romanzo rinfocolano la curiosità su di lui, morto suicida, nel 1963, in un alberghetto di Manila. In Germania si fa di più: nasce la voglia di guardare a un periodo proibito per demistificarlo.

Il tema, insomma, a diverse latitudini e in diverse forme è quello dei rapporti che legano e oppongono l'intellettuale al potere. Anche Carmelo Bene ne fa il centro di un recital portato in giro con enorme successo per i palazzetti dello sport, dove un Carmelo Bene, non ancora apparso alla Madonna, offre a migliaia di giovani seduti per terra, fra lattine di Coca Cola e resti di panini, un incontro indimenticabile con Majakovskij, Esenin, Pasternak, Blok.

1982

Anniversario garibaldino: trionfo dell'amore più volte dichiarato di Bettino Craxi e di Giovanni Spadolini per l'eroe dei due mondi. Anche l'Italia dello spettacolo si scopre garibaldina: interviste immaginarie in tv, programmi firmati da Beniamino Placido e Arrigo Petacco, festival di canzoni. Anche a *Portobello* un emozionato Enzo Tortora mette in comunicazione Craxi con una signora che possiede lo scialle di Anita Garibaldi. Renato Nicolini al Teatro Tenda di Spazio zero propone un *Garibaldi* di Gualtiero Tumiati che ha avuto più di cinquant'anni prima l'onore dell'interpretazione di Ermete Zacconi, peraltro stroncatissima da Piero Gobetti. Anche Memè Perlini pensa a un *Inverno a Garibaldi* sul Tevere un po' presepe mobile, un po' *digest*, in otto episodi in cui sono raccolte le vicende che hanno al centro il padre della camicia rossa. Eppure Garibaldi non riesce a prendere il posto di Paolo Rossi, di Zoff e dei Mundial.

Piccoli occhi miopi dietro spessi occhiali, cerchiati di scuro, sigaro Wild Avana spento, inzuppato di tanto in tanto, nel fedele bicchiere di whisky, perennemente vestito di scuro Heiner Müller è la scoperta del teatro europeo di quest'anno. Rappresentato ovunque, osteggiato nel suo paese – la Ddr –, regista non solo di suoi testi anche in Rft, il suo caso scoppia anche in Italia con gli articoli di Veltone, con messinscene quasi clandestine, più tardi con la pubblicazione dei suoi scritti. Müller ovvero il grande saccheggiatore: di testi altrui, naturalmente, come hanno fatto Shakespeare e Brecht. Anzi è proprio questa sua caratteristica di prendere un testo lontano e codificato come la tragedia greca, come *Amleto* ricreandolo alla luce di una riscrittura problematica e intrecciata, ricca di metafore, in cui realtà e finzione, autobiografia e costruzione fantastica, si mescolano a rendere così affascinante e ricco il suo teatro.

Uno scrittore è sempre il suo stile: quello di Müller appare figlio anche degli anni che seguiranno, così travagliati e contraddittori: dunque una battaglia di libertà. Quella stessa libertà che lo porterà, anni dopo, a guardare senza entusiasmo la riunificazione tedesca, «prima eravamo un recinto di cani adesso saremo un recinto di conigli» è il sarcastico commento. Diceva Rosa Luxemburg che «la libertà è sempre la libertà di chi la pensa diversamente». Appunto.

1983

Cechov come un classico, irrimediabilmente. Allora perché non provare un lavoro di scavo e di ricerca senza timore della demistificazione? Ci aveva già pensato Peter Brook in un *Giardino dei ciliegi* giocato attorno a un tappeto senza quasi nulla in scena. Ci aveva pensato Otomar Krejca nelle sue folgoranti *Tre sorelle* praghesi. A Berlino ci provano nell'ormai leggendaria e sovvenzionatissima Schaubühne Peter Stein e Klaus Grüber, il primo con *Tre sorelle*, il secondo con *Sulla strada maestra*. Stein sotto il segno della storia, un occhio alla regia di Stanislavskij: sentimenti a fior di pelle, sensazioni, trasalimenti, nostalgia, tristezza con tre attrici grandissime come Edith Clevre, Jutta Lampe, Corinne Kirchoff. Grüber mettendo in scena questo quasi sconosciuto atto unico nel segno dell'instabilità, nella ricerca esasperata del vero.

Tre sorelle a Genova, firmato da Krejca esule dal suo paese. Alla luce di una spietata logica dei sentimenti Krejca mette in scena il suo vecchio cavallo di battaglia più volte riproposto all'estero. Ma dov'è finita la soave leggerezza della messinscena praghese? Terribile destino quello di un regista costretto a fare teatro in una lingua non sua ricorrendo alla mediazione dell'interprete quando sarebbe necessaria una comunicazione totale con l'attore. Capiterà anche a Jury Liubimov di scontrarsi con una «lingua tagliata».

1984

Eduardo se ne è andato. Il teatro italiano esprime il suo cordoglio in larga parte sincero. Lo ricordo anch'io a un incontro ottenuto – una lunga intervista per un libro – grazie all'interessamento degli amici Savioli, a casa sua, a Roma, fra gli amatissimi gatti. Scaglie di parmigiano dentro croccanti foglie di lattuga, la foto della figlia morta ragazza, il piccolo busto di Petito, i primi contratti. Lo ricordo anche al suo arrivo a Napoli dove era venuto – ci mancava da tempo – per ritirare il premio della critica, i vigili che gli facevano largo fra la gente che si accalcava da ogni parte, le madri che sollevavano in alto i figli perché lo vedessero come si fa con le reliquie nelle processioni. Lo ricordo alla prima milanese in cui il figlio Luca interpretava un suo testo, *Dilegli sempre di sì*. Lavorava alla Scala, in quel momento, ma trovò il tempo di venire al Piccolo Teatro all'inizio per un piccolo discorso che era un po' un'investitura: «Questo è mio figlio Luca», disse, e parafrasando il titolo aggiunse: «Dilegli sempre di sì».

È l'anno delle reincarnazioni, dei doppi; Jean Marais porta in scena, dal vivo, la sua storia con Cocteau; un Gabriele D'Annunzio pelato e vestito da Ferré insegue per i corridoi di una villa di Los Angeles trasformata in Vittoriale, Tamara di Lempicka nello spettacolo *Tamara* (visto parecchi anni dopo anche in Italia). Pier Paolo Pasolini è il Virgilio di James Dean nel *Matrimonio del cielo e dell'inferno* coreografato da Roland Petit. A Londra Christopher Hampton, drammaturgo sulla cresta dell'onda, mette in scena Brecht, von Horvath, Thomas Mann, Schoenberg in *Racconti da Hollywood*. Il grande drammaturgo austriaco Thomas Bernhard scrive addirittura un testo, *Minetti*, che fin nel titolo ricorda il più grande attore vivente di lingua tedesca, Bernard Minetti, appunto. A casa nostra ci pensa Anna Mazzamauro portando in scena la mitica Anna Magnani.

1985

I maestri della scena alla riscossa ovvero regia come dichiarazione e poetica. In una cava presso Avignone, dopo anni di lavoro e di ricerche, Peter Brook mette in scena il suo monumentale e straordinario *Mahabaratha*, testamento e summa del suo modo di fare teatro dove a contare sono l'attore, la necessità della sua presenza, l'essenzialità «povera» ma studiatissima della macchina scenica. A Parigi, come direttore del Teatro d'Europa, dopo una gravissima malattia, Giorgio Strehler affida lo stesso messaggio in chiave personale a sostegno di una scena come mondo dell'illusione al giovane protagonista dell'*Illusion* di Corneille che il teatro insegue come possibilità di amore e di conoscenza. «*Illusion, illusion ephemere*», cantano gli attori, nel cielo brilla la luna, in una grotta un mago fabbrica inganni meravigliosi. A un altro mago, anche se mascalzone, Strehler affida ancora una volta il proprio messaggio poetico. È la *Grande magia* di Eduardo che si apre e si chiude sulle note di *Illusione, dolce chimera sei tu* cantata da Achille Togliani fra brividi di vento premonitori di un autunno ormai vicino su di una spiaggia italiana dove si consumano inganni e tradimenti ai danni di un marito geloso e un po' folle.

Si sa: tutti i grandi uomini di teatro parlano di sé quando fanno uno spettacolo. Ma al di là della tentazione narcisistica in questi tre lavori si ha il senso di un'autobiografia in movimento, di qualcosa che si rivela, suo malgrado, sublimato e doloroso insieme, in un itinerario inquieto.

Una vita per il teatro. In che altro modo ricordare Julian Beck se non così visto che con lui si spegne l'ultimo tentativo di dare vita a un grande sogno: la possibilità per un individuo – corpo e mente – di scrivere la storia partecipando in prima persona al mutare della società?

È difficile fare i conti con i propri miti ma certo Julian lo è stato per un'intera generazione di teatranti anche per altri segni che non quelli regolari del teatro: una vita scandalosa vissuta in perfetta innocenza; il desiderio di vivere e di rappresentare tutto sul palcoscenico, vero centro del mondo. Insomma la rivelazione di un altro modo di fare spettacolo povero e nomade, senza denari contro i santuari del potere, pacifista e non violento che tentava l'impossibile: conciliare Marx con Bakunin. Uno scandalo per l'Europa, figuarsi per gli Stati Uniti ancora intrisi di maccartismo.

1986

Alla pendola, in scena, battono le tre. Con un sussulto, guardando l'orologio, lo spettatore si rende conto che, per una volta, tempo della finzione e tempo reale coincidono. Fra un quarto d'ora avrà termine il giorno più lungo dello spettatore teatrale italiano: dalle tre del pomeriggio alle tre e poco più di notte chiusi nel Fabbricone di Prato per vedere *Ignorabimus*, sconosciutissimo testo di Arno Holz messo in scena da Luca Ronconi. Si sa che la scena – e le polemiche sono state molte – è di vera muratura dunque intrasportabile: chi vorrà vedersi lo spettacolo, magari in due serate, dovrà venire qui.

La scena è una casa, dentro e fuori; studi e giardini, scalinate e porte, una scala assediata dai rumori ossessivi della strada, dunque dalla vita di un altro personaggio che non si vede, la città. Dentro la casa tre donne travestite da uomo – Marisa Fabbri, Franca Nuti, Edmonda Aldini – il volto reso irriconoscibile da un trucco cinematografico (ma c'è anche Anna Maria Gherardi nel ruolo di un barone don Giovanni e, unica in abiti femminili, Delia Boccardo), prigioniere di fantasmi, di malattie e di paure. Una specie di *Shining* scoperto da ragazzino nella biblioteca di casa. E gli artisti, si sa, sono legati all'infanzia.

È entrato alla Comedie (con il Balcone) finora terra bruciata per lui. Ha avuto la glorificazione di due messinscene che hanno fatto rumore come *I negri* di Peter Stein e *I paraventi* di Chéreau, visitato anche alle prove con paterna predilezione rompendo una consegna all'isolamento. Eppure non se ne è compiaciuto e nella stanza di un piccolo albergo parigino, in solitudine, per un cancro alla gola, Jean Genet è morto senza rompere il silenzio creativo al quale si era votato da tempo, non una riga scritta salvo qualche riflessione su Sabra e Chatila. Non stupisce l'indifferenza al palcoscenico mondano da parte di chi ha teorizzato il teatro come Riflesso del Riflesso e che, figlio di una cultura come quella occidentale ossessionata dall'idea della morte, ha ipotizzato il cimitero come unico palcoscenico possibile in un futuro neanche tanto lontano.

1987

Il Piccolo, primo teatro stabile d'Italia, compie quarant'anni: una storia di spettacoli, di scelte, di polemiche, ma anche una storia di volti, di voci, di attori. Molto teatro italiano è passato sul piccolo palcoscenico di via Rovello: Lilla Brignone dallo sguardo perennemente febbricitante, Sarah Ferrati dall'incomparabile portamento ironico, Gianni Santuccio con la sua talentosa bellezza, Tino Buazzelli e la sua grassezza cosmica, Tino Carraro dai mille volti, gli Arlecchini di Moretti e di Soleri, Franco Parenti... E quanti fatti politici e no, culturali e no, edificanti e no: la lotta contro la censura per il *Galileo* di Brecht; il ricatto politico; la telenovela della costruzione della nuova sede... Il tutto complicato dal fatto che proprio quest'anno, anno di elezioni oltre che di anniversari, Strehler ha fatto il gran rifiuto e da socialista di sempre si è candidato come indipendente nelle liste del Pci. Anniverario amaro, forse. Ci sono gli stranieri, ma i politici italiani sono quasi del tutto assenti. È tempo di elezioni e il regista è un candidato avversario.

«Signore c'è qui il pubblico». «Che entri!». Che emozione ascoltare per la prima volta nella lingua in cui sono state scritte, le prime battute di *El publico* di Federico Garcia Lorca proibitissimo durante la dittatura franchista, ma anche non amato dalla famiglia perché contiene una confessione palese di omosessualità. Di fronte a studiosi e ai silenziosi famigliari Pasqual espone una sua ipotesi: era impensabile, per Federico, sopravvivere in tutta quella violenza non solo per le sue idee politiche ma anche per le sue scelte di vita. «Gli mandavano un invito ufficiale a qualche cena – dice – intestato a Federico Garcia Lorca e signora e lui ci andava con qualche ragazzino, con le scarpe rosse».

1988

Sformato dal trucco, volgare e accattivante, Patrice Chéreau vende il desiderio. Appare in scena fra i fumi opachi di una periferia cittadina, un anello vistoso al mignolo e parla con le parole impletose che Bernard Marie Koltès ha messo in bocca al suo protagonista in *Nella solitudine dei campi di cotone*. Il più grande dei registi francesi che di lì a poco abbandonerà il teatro pubblico che dirige ribellandosi alla costrizioni burocratiche e politiche che impediscono la creatività, ma anche per voglia di cinema recita uno degli ultimi testi della sua «scoperta»: il quarantenne autore sulla cresta dell'onda destinato, di lì a pochi mesi, a morire di Aids, bello e dannato come i suoi personaggi, al quale ha dedicato allestimenti memorabili. Anche il suo Amleto integrale, il suo Amleto ragazzo che ama la sua mamma ragazza, il suo bambino freudiano che non si ciupirebbe se si rosicchiasse le unghie (come lui) scetena scene di isterico bagarinaggio quando viene presentato ad Avignone. «Sono pronto a tutto», dichiara perentorio un ragazzo inglese trasformato in uomo sandwich.

A Milano, intanto, un altro signore della scena, padre (putativo) riconosciuto del più giovane francese, dichiara – ad alcuni sembra un colpo di testa – che farà *Faust*. Lo farà in prima persona dunque non solo come regista ma anche come attore. Giunto alle soglie dell'età in cui la maturità è tutto, è difficile per Giorgio Strehler non pensare al terribile itinerario di dannazione e passione, di amore e di morte, di conoscenza e di ricerca, di confessione di impotenza e di ansia di grandezza che è Faust. Un monumento, appunto. E può succedere, succederà anche in Germania, che un regista voglia assumere su di sé il ruolo di artefice totale di se stesso, di autore di se stesso prendendosi il compito di scrivere pubblicamente con il proprio corpo e la propria voce.

Fra le pareti di una casa di legno, appena fuori dalla scena, ma ben visibili al pubblico c'è un uomo alto dai lunghi capelli raccolti a coda di cavallo, una camicia alla russa rigorosamente nera. È Anatoli Vassiliev nuovo astro del teatro sovietico arrivato dalla scena del silenzio al trionfo sotto i riflettori dell'Occidente. La rivelazione avviene con un *Sei personaggi*, ma è destinata a ripetersi, due anni dopo, con *Questa sera si recita a soggetto*. Vassiliev è la punta emergente dell'iceberg che è il teatro dell'Est, un continente ancora per molti aspetti misterioso che si era rivelato qua e là in un *Tre sorelle* dell'ungherese Teatro Katona che – si dice – avessero fatto piangere Peter Stein e negli spettacoli cechoviani e no dei lituani di Vilnius. Un teatro di frontiera, in lotta con le contraddizioni di un mondo che contrasta con l'unica possibilità di libertà del lavoro teatrale.

1989

Nel gran teatro del mondo dove le dichiarazioni di intenti si intrecciano alle poetiche, dove il fare politica non è una necessità che scende dal palcoscenico, ma spesso un meccanismo kafkiano, brilla di luce propria il solitario silenzio di Jerzy Grotowski. Un tempo mitica guida e punto di riferimento sono ormai anni che Grotowski tace. Dopo *Apocalypsis cum figuris* all'inizio degli anni Settanta, ha abbandonato le scene alla ricerca di un misterioso teatro delle fonti. Ha scelto di fare il maestro, appartato, di giovani registi e gruppi che già fanno teatro. Dirà apparendo a Modena un poncho sull'abito scuro, a un convegno in suo onore con teatranti di tutto il mondo e l'amico Brook in prima fila: «Sono contro la svendita dei registi, degli attori, del teatro».

Il resto è silenzio, diceva Amleto. Anche Laurence Olivier exit dal grande teatro del mondo sia pure con gli hurrah che Shakespeare concedeva ai suoi eroi morti. Exit portandosi via una bella fetta del nostro immaginario legata alla sua voce calda, viva e incredibilmente giovane. Il grande signore che incarnava in sé gran parte della storia della scena inglese pur disseminata di grandissimi interpreti se ne va in un momento difficile del teatro del suo paese, condannato a vivacchiare, e in qualche caso al silenzio, dalla politica della Lady di ferro. Anche Beckett è arrivato all'ultimo nastro non rompendo la consegna del silenzio, negandosi a qualsiasi glorificazione mitologica.

Pasolini, invece, continua a parlarci: una voce nel deserto. Alla fine di *Orgia*, messa in scena da giovani in un teatro frequentato da giovani, c'è lo stesso silenzio teso che mi ha colpito, anni prima, dopo *Affabulazione* con Gassman recitata di fronte a ben altro pubblico. Non si può fare a meno di pensare come sia fuori da qualsiasi catalogazione il destino di Pasolini che forse avrebbe voluto essere profeta del suo tempo e invece lo è diventato per una generazione che è venuta dopo di lui. Così noi, orfani di Pasolini, sentiamo la mancanza delle sue riflessioni e della sua parola solenne e blasfema allo stesso tempo, che rendeva l'uomo grandissimo perfino nella sua bassezza.

1990

Fine epoca I. «È difficile convivere con il fatto di essere morti» ha detto Heiner Müller l'indomani della caduta del muro di Berlino, mentre stava per andare in scena il suo *Amleto*. «Io ero Amleto – ha spiegato – me ne stavo sulla costa e parlavo con i marosi con alle spalle le rovine d'Europa. Le campane suonavano i funerali dello Stato».

Che fare allora? Un vecchio signore (Otomar Krejca) in un paese in cui al potere sta un presidente drammaturgo è pronto a ricominciare, se mai gli sarà data la possibilità di avere di nuovo un teatro, da Cechov e forse da Shakespeare.

Fine epoca II. Fra cannoni, linotype, treni, nella sala presse del Lingotto a Torino, Luca Ronconi, divenuto nel frattempo direttore dello Stabile di questa città, fabbrica l'immenso. Intorno al pubblico e sull'enorme palcoscenico a ferro di cavallo un'umanità brulicante, lacera, affamata, becera, volgare, violenta, ignorante, spocchiosa si agita e parla e parla in una sorta di risonante bla bla bla. Il signore delle macchine ci ha provato a sfidare il teatro dell'impossibile, i fluviali, intriganti, misteriosi *Ultimi giorni dell'umanità*, di Karl Kraus, costruendo attorno allo spettacolo un gigantesco sforzo produttivo finora mai visto. In mezzo noi, il pubblico, richiamati ora qua ora là dalla nostra curiosità dalle sollecitazioni più diverse: tante persone in piedi pronte a riunirsi e a separarsi, in mezzo alle quali passano carrelli mossi a vista che trasportano personaggi, situazioni, parole, in un fluire che dà il senso del tempo.

Nella sua mobilità che mescola avveniristiche tecnologie e semplici praticabili di legno *Gli ultimi giorni dell'umanità* è uno spettacolo da fine epoca. Ci sarà mai quel teatro di Marte di cui Kraus parla?

Fine epoca III. Chissà se avrà mai fine la lunga telenovela della legge per il teatro. Chissà come saranno i futuri dieci anni che ci separano dalla fine del secolo. Chissà se ci toccherà di assistere ancora al balletto delle dichiarazioni rimangiate, alla scarsa progettualità globale del teatro italiano (ma, dicono gli esperti, non solo di quello). Chissà se ci toccherà ancora sentire che non esiste drammaturgia italiana mentre i nuovi autori ci sono e forse sono solo i grandi attori e i grandi registi a non saperlo (o quasi).

A Zurigo Peter Brook lancia un messaggio di purissima teatralità «povera» con la sua *Tempesta*. Orgogliosamente solitario, nel generale bisogno di una ridefinizione della funzione teatro che tocca stabili e instabili giovani gruppi affamati di un futuro sempre più difficile, Leo de Bernardinis parla di un teatro che vive nella povertà, ricco di idee, consapevole di se stesso, ma spesso impossibilitato ad esprimersi. Che sia questo il teatro di Marte che cerchiamo?