

MASSIMO BERTOLDI, *Il teatro di frontiera : un progetto culturale del Teatro Stabile di Bolzano*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 2 (2002), pp. 393-408.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Massimo Bertoldi

Il teatro di frontiera. Un progetto culturale del Teatro Stabile di Bolzano

«Teatro di frontiera» è un'espressione coniata fondendo una nozione geografica elementare con un progetto culturale complesso, ad essa strettamente legato. Si intende, in altre parole, un'istituzione, il Teatro Stabile di Bolzano attivo in un territorio di frontiera, che da un lato sostiene, attraverso il linguaggio dello spettacolo, iniziative finalizzate al confronto con le tendenze drammaturgiche maturate oltre il confine, quelle tedesche con allestimenti ricavati da opere, tra gli altri, di Thomas Bernhard, Rainer Werner Fassbinder, Patrik Süskind¹; dall'altro lato promuove autori italiani di testi a tematica locale. A questi ultimi, che si affacciano sulla scena teatrale a partire dagli anni Ottanta con la nomina di Marco Bernardi a direttore dell'ente, è rivolta la nostra attenzione. Si tratta di analizzare, attraverso l'esame dei personaggi e lo sviluppo dell'intreccio narrativo, come queste espressioni di letteratura drammatica sviluppano tematiche e affrontano situazioni legate al contatto tra culture, valori etico-morali, religioni e tradizioni diverse. Generalmente le vicende condividono un'ispirazione tratta da storie o cronache locali, oppure raccontano esperienze possibili in un contesto dove i confini tracciano traiettorie ora immaginarie ora tangibili. Il linguaggio della scrittura teatrale, ma potrebbero essere la letteratura o la pittura, diventa un punto di vista, propone ipotesi di racconto e di interpretazione di una realtà animata dall'incontro-scontro tra mondi contrapposti. Calata nella realtà dell'Alto Adige, la formula del teatro di frontiera modella una sorta di contenitore in cui si sostanziano

¹ Si veda R. PETROLI, *Storia di un teatro. Lo Stabile di Bolzano 1950-1993*, Bolzano 1993, pp. 91-134; M. BERTOLDI, *Il teatro di parola di Marco Bernardi 1980-2000*, in M. BERTOLDI (ed), *Teatro Stabile di Bolzano. 1950-2000. Cinquant'anni di cultura e di spettacoli*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000, pp. 89-184.

le vicende di personaggi che manifestano nei sogni e nei disagi, nelle speranze e nelle inquietudini, la cifra di una società puntellata da barriere e fondata sui contrasti interni a una comunità composta da tedeschi, italiani e ladini.

Il primo esempio testuale, in un certo senso sperimentale perché nato all'interno di un laboratorio di scrittura teatrale presso un liceo di Bolzano, è offerto da *Ca' de Bezzi*², una commedia ideata da Roberto Cavosi e ambientata nell'omonima locanda di Bolzano in una notte di febbraio dell'anno 1775, dove casualmente si incontrano personaggi famosi in una situazione strana e irrealistica, che trasforma il ritrovo in una babele linguistica: Giacomo Casanova e Vittorio Alfieri si esprimono in italiano, Carlo Goldoni in veneziano, Johann Wolfgang Goethe in tedesco, mentre gli osti e gli altri ospiti parlano un dialetto tirolese misto all'italiano. A notte fonda Giacomo Casanova affida a tre commedianti francesi il ruolo di fantasmi dedotti dai personaggi letterari più cari agli scrittori intanto calati nei loro sonni, quindi bruscamente interrotti per poi animare con questi spettrali interlocutori dialoghi conformi al soggetto evocato. L'orchestrazione della beffa muove i meccanismi narrativi che disegnano un confine mobile e bifronte, definito dal gioco delle continue tensioni e caratterizzato dai frequenti spostamenti, dalla dimensione reale e umana dei personaggi alla proiezione onirica delle loro fantasie. Il momento della colazione riporta l'ordine, la restaurazione delle barriere tra il viaggio reale, che si avviano a intraprendere questi illustri scrittori, e il viaggio onirico, perché «se il mattino non dissolve i sogni, che senso avrebbe dichiararli», afferma Michelle, finto eunuco.

Nella commedia successiva, *Lauben*, che apre il ciclo dei testi 'tirolesi' destinati al successo anche nazionale, Cavosi presenta il modello morale e traccia le condizioni esistenziali dei suoi personaggi di frontiera. Protagoniste sono Martha, prostituta di lungo corso, e Ulli, giovane squaldrina rimasta incinta in seguito a un rapporto avuto con un ufficiale asburgico. Le due donne condividono una povera stanza nella *Laubengasse* di Merano. Le mura domestiche, piuttosto che un rifugio, costituiscono uno spazio chiuso e assurgono a metafora di un mondo con i confini quasi invalicabili per soggetti collocati ai margini della storia e della società, perciò costretti a ritirarsi nella penombra della stanza dove meglio possono essere salva-

² R. CAVOSI, *Ca de' Bezzi*, Bolzano 1981.

guardate forme di vita anomala e celarsi situazioni senza via d'uscita. Le due donne cercano rifugio in una città, Merano alla fine dell'Ottocento, che le usa e le rifiuta insieme. E quando si potrebbe infrangere l'isolamento, tramite la nascita del figlio atteso da Ulli e la conseguente possibilità di incontrare una nuova vita prospettata anche dall'unione con il tenente austriaco, scatta il rifiuto di normalizzare la diversità attraverso il matrimonio borghese e si afferma con fermezza la volontà di una scelta di vita libera, che «costringe ad una resa dei conti lacerante che non può più concludersi tragicamente, ma deve avere almeno una qualche rassegnazione, l'illusione di una concretezza possibile, il sorriso di un'incoscienza»³. In *Lauben* è presente un altro elemento di forti valenze simboliche ripreso nei testi successivi del drammaturgo meranese, la irrequieta e romantica figura dell'imperatrice Sissi. Nell'immaginario delle due prostitute costituisce una presenza familiare, non tanto come riferimento spirituale o modello morale, quanto per aver, in un certo senso, migliorato la loro condizione, come afferma Ulli: «Se non fosse per lei, che viene qui tutti gli anni, invece che soldati e ufficiali, tutto l'anno ci toccherebbe vecchi maiali e contadini delle valli».

La trasmigrazione del mito dell'imperatrice Sissi in un personaggio teatrale avviene in un'opera successiva e di ambientazione contemporanea. Nel dramma *Sissi*, testo vincitore nel 1993 della prima edizione del Premio Bolzano Teatro, l'autore compie un'operazione significativa: se il vero nome della bella moglie dell'imperatore Francesco Giuseppe era Elisabetta, poi semplificato in Sissi, la protagonista di Cavosi – una liceale meranese trasferitasi a Bolzano per vivere con il padre separato – nel titolo diventa *Sissi*, mentre nella vicenda gli interlocutori la chiamano Elisabetta. Questo capovolgimento avvicina ulteriormente le due donne, definisce le traiettorie che spostano il mito nella realtà e viceversa, sviluppa un complesso e sofferto tentativo di superamento dei confini che si traduce in drammatica ricerca dell'amore assoluto e purificatore. Questa ansia di libertà si scontra con il mondo e, per volontà della stessa protagonista, si scatena una catastrofe esistenziale lungo un itinerario segnato da esperienze tragiche. Sissi ha fretta di bruciare la propria vita, spazza via qualsiasi possibilità di mediazione o riconciliazione. La consapevolezza dell'insuperabilità dei confini che

³ P. PETRONI, *Nicolaj, D'Onghia, Cavosi. Alla ricerca della drammaturgia italiana perduta*, in P. CARRIGLIO - G. STREHLER (edd), *Teatro italiano*, I, Roma - Bari 1993, p. 307.

limitano l'amore si traduce in una dolente *Via crucis*, le cui stazioni diventano soprattutto momenti di trasgressione e autodegradazione sessuale. La ragazza convince uno spacciatore ad affidarle della droga da smerciare, ma con il ricavato paga una prostituta perché seduca il padre per poi sostituirsi a lei e consumare il rapporto incestuoso. Con il sacrificio del proprio corpo e la mortificazione del piacere, Sissi ottiene quell'amore paterno che le era sempre mancato. La vocazione alla *tabula rasa*, che caratterizza anche il rapporto con i compagni di scuola, segnatamente con Giovanni, con il quale vive una difficile relazione sentimentale, culmina nella punizione della morte: come Sissi imperatrice, la liceale viene pugnalata, ma dal trafficante di droga con il quale si era indebitata. Il delitto assume i caratteri del vero e proprio sacrificio umano e religioso; in quanto avviene nel Duomo del capoluogo, in uno spazio pubblico e sacro, nel contesto di una messa catarctica, alla quale la consapevole vittima ha voluto tutti gli amici presenti. L'unica ancora di salvezza rimane la religione, insieme alla possibilità di un perdono che salvi dall'orrore di un mondo costruito sulla cultura delle barriere.

Anche in *Viale Europa* (testo segnalato al concorso IDI 1991), la disperata ricerca d'affetto confluisce nell'eros, da un'angolatura altrettanto trasgressiva⁴. Cavosi ambienta la vicenda in uno spazio di 'confine' urbano: un piccolo appartamento nel viale del titolo situato in un popoloso e moderno quartiere periferico di Bolzano. Come in *Lauben*, lo spazio chiuso della stanza diventa un luogo di 'tortura' del pensiero e una 'prigione' del sentimento. C'è sempre la finestra che svolge il ruolo di diaframma: da questa entra l'afa insopportabile che attanaglia le due prostitute meranesi, a questa si affaccia il protagonista di *Viale Europa*, Roberto, in una tiepida giornata di primavera, per proiettare nel panorama montano i desideri ormai irrealizzabili («spiccherei un salto dalla Marmolada fino al Renon e poi a capofitto, giù fino a valle»). L'uomo è fermo sulla sedia a rotelle, paralizzato dalla malattia, l'AIDS, che lo sta lentamente consumando. La condizione della diversità costituisce l'elemento dominante del dramma. Roberto è un giovane travestito che frequenta i «cessi della stazione», viene fatto oggetto di violenze teppistiche, si lega ad Adolf, un anziano professore di madrelingua tedesca, ex alcolizzato pure lui omosessuale, disperatamente bisognoso di attenzione e affetto. Da questa dimensione di emarginazione

⁴ R. CAVOSI, *Viale Europa*, in «Ridotto», 42, 1992, 2-3, pp. 4-22.

e anormalità si generano sentimenti di cura, sincera solidarietà e amore, che determinano tanto un certo assorbimento delle tensioni etniche quanto una spinta ad andare oltre il confine del territorio delle conoscenze e delle esperienze culturali tracciato dai percorsi di vita dei personaggi: per Roberto si tratta di superare un limite, quello di una scolarizzazione acquisita a livello elementare e tradotta nell'impegno di imparare la lingua latina, utile per conseguire il diploma classico, che il professore amorevolmente gli insegna; Adolf, da parte sua, avverte il contrasto tra il possesso di una vasta cultura libresco e la sua vita circoscritta da sempre entro confini del Tirolo, che perciò vorrebbe superare con viaggi in compagnia di Roberto, mai realizzati, in terre straniere. Si tratta, inoltre, di un tentativo di fuga che sfuma con l'avanzare dello spettro della morte prossima a colpire il giovane omosessuale bolzanino. Se tra le pieghe del rapporto tra Adolf e Roberto si sciogliono i nodi delle diversità etniche, nella relazione sentimentale vissuta da una coppia di loro amici, l'incontro-scontro tra mentalità diverse produce esiti fallimentari. L'atteggiamento tutto 'italiano' di Enrico, giovane giornalista, ripropone la logica della contrapposizione nei riguardi della mentalità tutta 'tirolese' espressa dalla fidanzata Mara. Il crescendo di tensioni, alimentate da superficiali richiami alla realtà politica e storica locale che portano a una visione semplicistica e fondata su luoghi comuni, trascinano all'inevitabile rottura e alla conseguente restaurazione delle barriere etniche. *Viale Europa* si conclude con una riflessione amara di Adolf circa le trasformazioni in corso nella società contemporanea, in antitesi a una certa paralisi del mondo tirolese: «Però, Roberto, è incredibile come corra il mondo, me ne stupisco ogni volta. E più invecchio e più me ne stupisco. L'Europa unita, ci pensi? E noi qui a litigare tra italiani e tedeschi?»

I personaggi di *Sissi* e di *Viale Europa* sono espressioni della storia tirolese degli anni Novanta del Novecento: manifestano diversità e contrasti nell'ambito di una comunità consolidata nella sua struttura socio-politica e definita nelle due dinamiche interetniche. Si collocano, cioè, all'interno di un processo che ha assimilato nei suoi meccanismi il contrasto tra identità culturali e mentalità diverse. In *Piazza della Vittoria* (1996) Cavosi sposta la vicenda agli anni Venti, alle origini storiche del fenomeno, quando l'italianizzazione imposta dal regime fascista aveva trasformato la regione in terra di conquista⁵. Il teatro di frontiera analizza la logica del colonizzatore.

⁵ R. CAVOSI, *Piazza della Vittoria*, in «Primafila», 5, 1997, 29, pp. 99-128.

Concepita per un vasto progetto che lo Stabile di Bolzano ha dedicato al mito di Medea nel corso della stagione di prosa 1996-97, l'opera rappresenta una moderna rielaborazione dell'omonima tragedia greca. A differenza del modello euripideo i due protagonisti, La Signora e Il Signore, calco rispettivamente di Medea e Giasone, appartengono alla stessa società, si sono trasferiti dalla 'civile' Colchide milanese alla 'barbara' Corinto altoatesina. L'uomo, modello di superomismo dannunziano, incarna l'ideologia del conquistatore e si dimostra disposto a qualsiasi compromesso pur di realizzare il sogno di costruire la più grande acciaieria del Nord, sacrificando anche l'amore della donna che lo ha sostenuto e gli ha dato un figlio. Di contro lei, donna asservita e insieme irriducibile, crede nei valori assoluti, nell'amore inteso in senso divino, vivendo un sentimento eccessivo capace di trasformarsi in quell'odio che produrrà morte. Sete di conquista, da una parte, e delirio spirituale, dall'altra, mettono in moto la collisione tra i due mondi e provocano la tragedia, che si sviluppa nelle stanze di un lussuoso appartamento affacciato sul monumento della Vittoria di Bolzano, una sorta di Arco di Trionfo scolpito con emblemi nazionalistici, simbolo marmoreo della frontiera.

Di questo crudo scontro rimangono solo le stanze arse da un incendio, un odore insopportabile, cinque cadaveri carbonizzati, irriconoscibili, senza passato e senza futuro, poliziotti, medici e fotografi intenti a ricostruire la dinamica dei fatti. È questa la scena d'apertura del dramma, che Cavosi organizza in una struttura narrativa a *flash back*. La scena seconda spiega le cause del disastro attraverso il duro scontro tra i due coniugi ormai rivali. Domina una violenza devastante a tutti i livelli, morale, sessuale, sentimentale. La camera da letto diventa un ring. Nella scena finale l'ambientazione si sposta, prima del rogo, nella sala da pranzo pronta per la festa nuziale del Signore con la figlia del potente Prefetto. All'improvviso arriva La Signora, vestita a lutto, e presenta un baule contenente, secondo lei, il corpo martoriato del figlio o, come vuole vedere l'ex marito, semplici e freddi sassi. Poi il baule-bara viene rimosso dalle coscienze, si passa al ballo mentre le fiamme invadono la scena e la riportano alla situazione iniziale. I personaggi sono presi in trappola e la stanza, ancora metafora dello spazio chiuso e dei confini invalicabili, si trasforma in una prigione infernale. *Piazza della Vittoria* rimane volutamente irrisolta. Il senso del tragico, generato dallo scontro tra la sfera della sacralità dell'amore e il freddo calcolo del successo, sfuma nell'ambiguità e nella rimozione del

conflitto dalla coscienza dei personaggi, deviati dall'ideologia del dominio⁶. È questo un tema ricorrente nella drammaturgia di Cavosi, segnatamente nelle opere in cui i personaggi sono abbagliati dall'illusione del progresso e dall'affermazione di sé tramite le ideologie della ricchezza.

In *Luna di miele*, un altro testo di ambientazione tirolese, un fratello e una sorella toscani trapiantati in Alto Adige soffrono un'irrisolvibile estraneità che genera solitudine e porta alla tragedia. L'affannosa ricerca di relazioni e di affetti aggrava la morbosità del loro rapporto, tanto che scelgono la morte come antidoto alla solitudine perpetua. Il legame incestuoso diventa crudele e metaforica conclusione di un processo di ghettizzazione, dello sfogo di forze implose all'interno di una comunità etnica che si chiude in se stessa. Come in *Piazza della Vittoria*, siamo negli anni della colonizzazione fascista e in un contesto prodotto dal mito della modernità del regime, precisamente nelle vicinanze di Sinigo, alle porte di Merano, in un agglomerato di case fatto costruire da Mussolini come alloggio per gli operai della fabbrica della Montedison.

Con l'istituzione del Premio «Bolzano Teatro», un concorso biennale che attribuisce al vincitore la messa in scena del testo, lo Stabile di Bolzano diretto da Marco Bernardi imprime alla nozione di teatro di frontiera il carattere di organico progetto culturale finalizzato a rafforzare il dialogo con il territorio e affrontare le problematiche della convivenza tramite la promozione della drammaturgia italiana contemporanea. La quantità degli scrittori e la varietà stilistica e contenutistica delle opere iscritte alle cinque edizioni meriterebbero uno studio approfondito e appropriato. In questa sede la nostra attenzione si limita ai testi primi classificati, seguendo l'ordine cronologico delle edizioni che si sono susseguite dal 1993, quando la citata *Sissi* di Cavosi si aggiudicò il primo concorso.

Il testo vincitore successivo, *La fenice*, un atto unico della bolzanina Francesca Murari Resch, presenta un impianto drammaturgico formato da venti scene assemblate secondo la tecnica cinematografica del *flash back*⁷. La storia affronta le difficoltà di vivere i rapporti multi-etnici intesi come stile di

⁶ Si vedano le osservazioni di B. CUMINETTI, *Cavosi e la ricerca del tragico*, in R. CAVOSI, *Piazza della Vittoria*, Programma di sala, Bolzano 1997, pp. 6-9.

⁷ F. MURARI RESCH, *La fenice*, in M. BERTOLDI (ed), *Teatro di frontiera. I testi vincitori del Premio Bolzano Teatro. Edizioni 1993-1995-1997-1999*, Bolzano 2000, pp. 63-99.

vita, concezione degli affetti e dei ruoli all'interno della dinamica di coppia, che la Murari Resch mette a fuoco scegliendo come osservatorio l'esperienza di Ludovica, ragazza bolognese trasferitasi a Bolzano per amore, nel suo rapporto con Martin, stereotipo della mentalità e dei codici comportamentali propri della facoltosa borghesia cittadina di lingua tedesca. Il dialogo tra i due si svolge nel parlatoio di una prigione, dove la giovane donna è detenuta, e ripercorre le tappe essenziali della degenerazione della loro relazione da una condizione di felicità a una progressione di incomprensioni e laceranti contraddizioni, violenze fisiche e verbali, ipocrisie e indifferenze, soprattutto per quanto riguarda le aspettative sentimentali e le aspirazioni professionali cullate da Ludovica che Martin, di contro, vorrebbe donna sottomessa e casalinga. Il superamento delle barriere avviene con la distruzione: a notte fonda, mentre il marito la attende a letto, l'infelice bolognese cosparge il salotto di benzina e brucia «le catene che hai messo ai miei sentimenti e alle mie emozioni». Nella follia del gesto, che sancisce la condanna alla cella carceraria, si manifesta la drammatica ricerca di un varco di libertà per affermarsi oltre il limite posto dalle convenzioni morali che ostacolano il riscatto della donna dalla condizione subalterna codificata dalla mentalità tradizionalistica di questa regione.

Anche ne *La Donna delle Candele* (1995) di Vittorio Cavini, giornalista e scrittore meranese, è una figura femminile a farsi portavoce del malessere della frontiera⁸. La protagonista del titolo appare di età indefinita, indossa abiti di fine Ottocento e si caratterizza per l'esternazione di un rito quotidiano piuttosto strano: ogni mattina, all'alba, si reca in un piccolo e anonimo cimitero meranese e depone sulle varie tombe fiori e candele da lei stessa confezionati riciclando materiali recuperati dai rifiuti. Di ogni defunto, italiano e tedesco, conosce perfettamente il passato. Così il cimitero diventa un archivio di esperienze umane nel quale sono custoditi i 'segreti' della storia locale, che il sessantacinquenne Marco vorrebbe conoscere. Con la donna nasce un dialogo carico di mistero e malinconia, segnato da una dimensione atemporale e contemporaneamente irreali, reso tale dall'identità degli altri protagonisti. Karl, tirolese trentenne con trascorsi 'altruisti' nella *Wehrmacht*, tanto da aver salvato la vita ad un militare toscano, offre una versione dei fatti da una prospettiva indigena. La denuncia delle ingiustizie diventa feroce quando racconta, in qualità di reduce dalla

⁸ V. CAVINI, *La Donna delle Candele*, *ibidem*, pp. 101-131.

guerra, il suo rientro a Bolzano e lo smarrimento dell'identità linguistica a causa dell'italianizzazione dei cognomi e nomi geografici imposta dal regime. Karl non è un uomo, è un anima parlante: tra la sua età, la fine delle ostilità belliche e l'oggi intercorre un vuoto temporale piuttosto evidente. La visione della realtà da un osservatorio italiano è data da Margherita, sepolta vicino alla cameriera dell'imperatrice Sissi, morta di recente per malasania locale in seguito a un incidente stradale. I suoi discorsi si limitano a invettive contro il patentino di bilinguismo, del quale si sente vittima, ed esprimono contraddizioni interne al disegno della convivenza. A un certo punto scoppia una guerra, improvvisa e inattesa, tra italiani e tedeschi. Il cimitero si trasforma in un campo di battaglia, i protagonisti impugnano le armi. In linea con la poetica del testo, il conflitto è sia immaginario che simbolico, nel suo esplicito richiamo alla recente guerra nella ex Jugoslavia, e diventa un appello al senso di responsabilità tra i diversi gruppi etnici per garantire una pacifica tolleranza. Alla fine de *La Donna delle Candele* Marco si accorge che è ancora l'alba, come quando era arrivato nel cimitero. Come in un sogno o in un incubo, il tempo non è trascorso. Il cimitero si spopola, Marco rimane solo.

Per effetto della estensione del concorso ad argomenti legati anche 'metaforicamente' al tema del «confine, inteso come luogo di incontro di culture, lingue, etnie e religioni diverse» – come si legge nel bando dell'edizione 1999 – il testo vincitore risulta *Valeria Ciangottini rappresenta l'Italia al primo festival internazionale di Ulan Bator* di Leonardo Franchini, giornalista roveretano, traduttore e autore di lavori teatrali di successo anche internazionale⁹. Nell'opera, da un lato si pone il piano della realtà rappresentato da un'attrice prestigiosa, Valeria Ciangottini, dall'altro lato c'è il piano dell'irrealtà con la citazione di un fantomatico festival cinematografico in un luogo antipode, Ulan Bator nella Mongolia estrema. La distanza fisica e metaforica tra i due poli diventa, a sua volta, tanto espressione di barriere di incomunicabilità tra esseri umani, quanto sovrapposizione tra arte e vita. I confini sono tracciati o infranti dalla debolezza o dalla forza della parola stessa. L'azione si svolge in una stanza anonima d'albergo, dove soggiornano Valeria e Fabris, il marito giornalista. L'attrice avvia un torrenziale monologo che slitta in un ironico esercizio di stile sulla parola centrato sul contrasto

⁹ L. FRANCHINI, *Valeria Ciangottini rappresenta l'Italia al primo festival internazionale di Ulan Bator*, *ibidem*, pp. 133-161.

tra arte e vita, in un turbinio di riflessioni e intuizioni appena abbozzate. Il gioco della flessibilità delle barriere continua anche quando il marito legge su un giornale di provincia che la moglie è stata invitata dal Presidente della Mongolia a rappresentare l'Italia alla rassegna cinematografica; poi, sempre da un quotidiano, apprende che la stessa sera sarà impegnata in uno spettacolo. Con il contemporaneo arrivo di un fax asiatico, in cui si richiede di presentarsi con il vestito indossato in occasione della partecipazione alla *Dolce vita* di Fellini, quando la Ciangottini aveva sedici anni, alla distanza geografica con il paese asiatico si sovrappone il senso della distanza temporale scandita dal trascorrere della vita stessa, che si esprime nell'impossibilità di indossare oggi il vestitino misurato allora sul corpo di una ragazzina. Sospesa tra paradosso e ridicolo, la Ciangottini rinuncia alla partenza per Ulan Bator, ma spedisce il famoso indumento, l'oggetto simbolico della sua notorietà. Libera da etichette di rappresentanza, l'attrice è pronta ad andare in scena la sera stessa, parafrasando così l'incontro della vocazione artistica con la vita, in una prospettiva che cerca di abbattere le barriere dell'incomunicabilità tra gli uomini appellandosi a loro stessi tramite il *medium* teatrale.

Con *Ciò che non si può dire. Il racconto del Cermis* di Pino Loperfido, giovane scrittore nato a Milano ma di origini pugliesi e residente nel Trentino, le problematiche del teatro di confine affrontano un fatto di cronaca¹⁰. Il monologo, vincitore della quinta edizione del premio, riferisce i drammatici avvenimenti del 3 febbraio 1998, quando un *Prowler* della base aeronautica americana di Aviano tranciò di netto i cavi della funivia del Cermis, facendo precipitare nel vuoto una cabina e provocando la morte delle venti persone presenti a bordo. La figura del narratore è ispirata al manovratore della cabina superstite, quella soltanto sfiorata dall'aereo, e rimasta sospesa nel vuoto, «lì appiccicata alla morte». Nella ricostruzione dei fatti, scrupolosa e di amara denuncia, i binomi di vita e morte, verità e menzogna, si intrecciano in un tessuto linguistico che, ricorrendo all'uso alternato dell'italiano e del dialetto della Val di Fiemme, lega saldamente la vicenda al territorio, esprime gli umori e le testimonianze della gente e imprime all'episodio il senso di metafora della tragedia umana. Per il manovratore superstite l'essere stato a contatto con la morte, l'aver assistito impotente a una scena

¹⁰ P. LOPERFIDO, *Ciò che non si può dire. Il racconto del Cermis*, prefazione di A. Folgheraiter, Trento 2000.

raccapricciante, solo, nella cabina vuota, diventa paradigma della solitudine, di una certa incomunicabilità che trasforma l'impotenza della parola in un inganno della psiche, in una potente allucinazione. Spinto da questa condizione di dolorosa frustrazione, il protagonista, uomo di montagna che nei mesi di chiusura estiva della funivia andava a lavorare come cuoco in una nave da crociera, riscopre la poesia dello spazio aperto del mare: «... per qualche istante, almeno, potrò non pensare, non ripensare a quello schianto, alla neve sporca di sangue, a ruomerepaumorte». Il superamento delle barriere porta un pallido ed effimero sollievo al pensiero, non alla rimozione della tragedia.

Il personaggio in cui si riflettono maggiormente le metafore del teatro di confine, creando un gioco bizzarro di metamorfosi linguistiche e mentali, è il protagonista di *PoloEst/Ostpol*, un monologo di Mario Giorgi del 1990 commissionato dal Teatro Stabile di Bolzano. Si tratta di un giovane bolzanino diventato *clochard*, senza nome e privo di identità per effetto di un paradosso. Come il protagonista della *Metamorfosi* di Franz Kafka si sveglia una mattina trasformato in uno scarafaggio, analogamente quello di *PoloEst/Ostpol* si sveglia un giorno con un «guasto» imprevedibile: lui, che si dichiara «tutto» italiano, si scopre improvvisamente bilingue, visto che alterna disinvoltamente tedesco, italiano forbito e dialetto tirolese. Tuttavia, questa condizione non sortisce l'effetto di integrare il soggetto nel tessuto linguistico e sociale locale, ma al contrario si innalzano nuove barriere comunicative che condizionano i suoi rapporti con familiari e amici. In questa situazione di totale disorientamento, il giovane decide di partire alla ricerca del «PoloEst/Ostpol», sorta di 'isola felice' dove «sarei sicuramente guarito dalla mia malattia», nonché chimerico spazio fisico e mentale, dove incontra un vecchio saggio che parla contemporaneamente tutte le lingue, con il quale riesce a stabilire un rapporto di armonia imparando a convivere con il proprio plurilinguismo. Arricchito da questa importante esperienza, il protagonista ritorna a casa e ritrova un ambiente ostile che non lo riconosce più. L'uso di questa «nuova lingua», incontrollato miscuglio senza regole grammaticali, comporta il definitivo e difficile distacco dalla lingua madre «perché certo non è facile dimenticare la propria lingua e far finta di niente». Il confine ritorna ad essere il luogo della solitudine e dell'isolamento.

Immaginati in azione su un ideale palcoscenico, questi personaggi teatrali di confine, pur caratterizzati da linguaggi e poetiche di vita diverse e autonome, interpretano lo spesso canovaccio esistenziale. La denuncia del

disagio di frontiera, nelle sue molteplici espressioni, è avvertita come spinta propulsiva per il superamento delle barriere e per affermare il proprio concetto di libertà e moralità. In questa sfida si incrociano destini diversi che, ad eccezione di *Valeria Ciangottini*, portano a esiti negativi. Quando il contatto con culture diverse si contestualizza nella realtà locale, il teatro di frontiera identifica nel dramma il genere più adatto a contenere la parabola del fallimento. La visione negativa della realtà è generalmente espressa da personaggi femminili; sono donne di età e personalità diverse, mosse dalla volontà di riscatto da una posizione subalterna, alla ricerca di un varco di dignitosa libertà all'interno di un sistema sociale, quello tirolese, che appare un labirinto di barriere storiche e di impermeabili convenzioni morali. Anche Roberto di *Viale Europa*, che agisce nel mondo oscuro della trasgressione, esprime questo disagio: è un uomo travestito da donna. In questa difficile ricerca si mettono in gioco le certezze e le stesse esistenze. La parola dialoga con la morte alla ricerca di una vita diversa. Poi la morte lentamente, come sabbia mobile, inghiotte la parola e copre con la sua ombra i corpi delle vittime.

A colloquio con Roberto Cavosi

Roberto Cavosi è autore di molti testi teatrali che gli hanno garantito una posizione di rilievo nel panorama della drammaturgia italiana contemporanea. Tra questi spiccano, oltre a quelli citati nel testo, *L'uomo irrisolto* (1990), *Rosanero* (vincitore del concorso IDI 1993), *Il maresciallo Butterfly* (premio Giuseppe Fava) e il recente *Bellissima Maria* (primo piazzato al Premio Riccione per il Teatro). Ha vinto il Premio «Hystrio» 2001 alla drammaturgia.

Considerate le sue origini e i trascorsi meranesi, durati fino agli studi svolti presso l'Accademia D'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» di Roma, città in cui ora risiede, quanto ha inciso questo aspetto nella sua formazione culturale e drammaturgica?

Per rispondere ho dovuto mettere una cassetta di *jodler* che, per nostalgia, qualche anno fa mi sono portato da Merano a Roma. Merano è un mondo a sé per chi non la conosce: bella e insidiosa al tempo stesso. Passeggiare sul lungo Passirio può diventare la tua sola occupazione, oppure la corrente del torrente può trascinarci a valle verso paesaggi sconosciuti. Io ho optato per la seconda possibilità, ma non ne faccio un vanto qualitativo, semplicemente testimonia una scelta. Le Passeggiate sono molto belle e meritano una

visita accurata, durasse anche tutta la vita. Ora tifo per la Roma e per Max Biaggi e comunque guai a chi mi tocca il Merano Hockey. Al primo e al secondo scudetto sono salito apposta da Roma a Merano per andare in curva a tifare. Ora, quanto tutto questo incida in ciò che scrivo, sinceramente non lo so. Io ho passato una vita serena e felice eppure i miei personaggi sono uno più tormentato dell'altro. Quando si sale sulla cima di una montagna e si guarda lontano ... ebbene arrivano sensazioni che chiuso in casa tua non senti. Cercare la linea dell'orizzonte, caparbiamente, con ore di ascesa per poi lanciare il tuo sguardo anche oltre le Colonne d'Ercole è il modo migliore per osservare il mondo liberamente. Lassù non ci sono pregiudizi e la realtà ti si palesa in prospettive imprevedute. Io ho imparato molto da quelle prospettive, tant'è che quando scrivo è come se fossi su una montagna e non ho paura di confrontarmi anche con le situazioni più al limite.

Che rapporto intercorre tra i personaggi dei suoi testi di 'frontiera' e i protagonisti delle altre opere teatrali?

Riprendo il discorso che ho lasciato in coda alla precedente risposta. Una caratteristica del mio teatro è raccontare sempre situazioni al limite, *border-line*, come si usa dire. Da questo punto di vista non c'è differenza tra i missionari delle Filippine in *L'uomo irrisolto*, o le donne palermitane di *Rosanero*. I miei personaggi sono tutti di 'frontiera': geografica, politica o esistenziale. In *Luna di miele* cos'è più forte? Il confine morale dei due protagonisti, fratello e sorella incestuosi, o il luogo, Sinigo, ai confini dell'Italia? Oppure: qual'è la frontiera che ha valicato Arevik nel *Maresciallo Butterfly*? Quella armena, o l'aver sposato un uomo che non amava per ottenere il permesso di soggiorno? Il *Maresciallo Butterfly* si svolge a Prato, in pieno Centro Italia, eppure l'appartamento del maresciallo sa di frontiera: «Le stesse sedie, gli stessi mobili delle caserme di polizia sovietiche ...» gli dice l'immigrata armena. In definitiva credo che il mio vero orizzonte sia sempre stata la «frontiera», con la quale ogni personaggio deve fare i conti.

Nei suoi testi prevale la ricerca di autenticità umana, i personaggi vivono un'infinita sofferenza che purifica e spinge a cercare la salvezza. Allora il superamento del confine è, in primo luogo, un problema interiore e morale piuttosto che politico e sociale?

Mi chiedo spesso se ci sia differenza tra i due piani, per quanto riguarda il mio teatro o la vita di ognuno di noi in genere. Ci sono momenti nella storia in cui l'aspetto politico e sociale sembra prendere il sopravvento sui sentimenti. O meglio: addirittura li condiziona. Possiamo pensare al nazismo, a ciò che ha comportato. Non che il nazismo abbia distrutto i sentimenti, ma ne ha cambiato le prospettive. In tutto ciò che scrivo l'aspetto sociale, civile o politico è sempre fortemente caratterizzato. È la leva umana che permette ai miei personaggi di riscattarsi, anche se solo nella loro singola coscienza. Nel mio teatro la salvezza è a portata solo di qualche singola coscienza, non della società. È una via catartica che riservo a pochi, una via catartica, se si vuole, classista: come gli Ebrei nella Bibbia, il solo popolo eletto, o i poveri nella teoria della Liberazione, gli unici a cui sarà destinato il regno di Dio. Il mondo continuamente ci sommerge e in questo momento l'evidenza è sotto gli occhi di tutti: l'11 settembre e quello che ha comportato ne sono la testimonianza più terribile. Ora l'unica cosa davvero necessaria sarebbe prendere coscienza delle sofferenze reali di tutti, capire esattamente per chi e per cosa si sceglie; e nella scelta, che ogni nazione su questa terra deve fare, dovrebbero prevalere autentici sentimenti di pace e fratellanza (umana ed economica). Ma questi sentimenti non prevarranno se non in qualche singola coscienza.

A colloquio con Marco Bernardi

Marco Bernardi è regista e direttore del Teatro Stabile di Bolzano dal 1980. Nel suo repertorio figurano autori legati al teatro di parola (Euripide, Shakespeare, Ibsen, Svevo, Bernhard, Fassbinder, Testori, Fo) e testi ricavati da produzioni cinematografiche (*Coltelli* di Cassavetes, *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Wassermann, *Anni di Piombo* di von Trotta e *Una giornata particolare* di Scola).

Che funzione svolge oggi il Teatro Stabile di Bolzano per la cultura italiana, che negli ultimi cinquant'anni, di pari passo alla stessa storia dell'ente teatrale, ha vissuto significative trasformazioni segnate da una politica di dialogo con il mondo di madrelingua tedesca?

Il Teatro Stabile di Bolzano è una delle poche istituzioni culturali in cui la comunità di lingua italiana dell'Alto Adige si riconosce e che la comunità di lingua tedesca rispetta e, in qualche caso, ammira. Questo è dovuto a un lungo lavoro di carattere culturale che non ha mai sposato linee in qualche

misura nazionalistiche, anzi ha cercato di essere ponte, e anche avanguardia intellettuale, per la comunicazione tra i due gruppi etnici, sia analizzando le due grandi tradizioni teatrali, italiana e tedesca, sia cercando di raccontare con gli strumenti del teatro disagi e opportunità della vita di confine. È essenzialmente una funzione di apertura sul mondo, sulle grandi tradizioni culturali, sulle novità più importanti che il teatro contemporaneo offre per tentare di capire ed interpretare la realtà.

Si può considerare la recente costruzione del Nuovo Teatro Comunale di Bolzano, oltre che appropriata sede per l'esercizio dello spettacolo in coabitazione con l'istituzione teatrale tedesca, il risultato di un processo di convergenza e di dialogo culturale tra i gruppi etnici della regione?

Certamente sì. Il Nuovo Teatro Comunale costituisce una delle pochissime realtà multietniche della nostra zona: un interessante laboratorio di convivenza e di dialogo anche in prospettiva dello sviluppo della futura società altoatesina. Una società che, si spera, punti sulla multiculturalità e non sulle divisioni.

Il Premio «Bolzano Teatro» propone la trattazione di argomenti legati alle problematiche delle zone di confine, inteso come luogo di incontro tra culture diverse. Perché lo Stabile ha avvertito l'esigenza di promuovere questo concorso, che è diventato anche un'importante vetrina per nuovi autori, attori e registi?

Oltre alla necessità di porre in primo piano la promozione della nuova drammaturgia, promozione imprescindibile se si vuole evitare che il teatro si riduca a mero museo, abbiamo cercato di stimolare la produzione di testi teatrali che raccontino, indaghino, interpretino la nozione di frontiera, intesa anche nel senso più lato o metaforico. C'è inoltre un problema di testimonianza, di memoria, di favorire la documentazione artistica sulla nostra storia particolare, facendo sì che il pubblico si possa interrogare sulla propria identità culturale e sociale anche attraverso la dialettica del teatro, che diventa così vera parte integrante di una comunità in continuo mutamento.

La messinscena di un testo di 'frontiera' attiva nello spettatore meccanismi di coinvolgimento particolari, considerata una certa familiarità con gli argomenti e le situazioni trattate?

Non c'è dubbio. Lo si evince anche dalla tipica eccessiva irritazione di certi spettatori che, vedendosi quasi specchiati nel palcoscenico, si sentono più a disagio e meno protetti dalle certezze che emanano dal repertorio più tradizionale, ma questo è un buon segno: il disagio è il primo passo verso l'analisi e la riflessione.